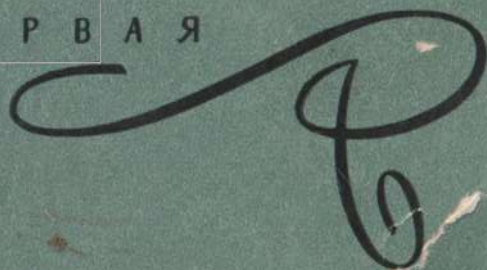


III

Б. ШТЕЙН П Р Е С С

МУЗЫКА
XIX ВЕКА

ПОПУЛЯРНЫЙ ОЧЕРК
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



~~10967~~

ИИ
ИИ-88

Б. ШТЕЙНПРЕСС

МУЗЫКА XIX ВЕКА

ПОПУЛЯРНЫЙ ОЧЕРК
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

К Л А С С И Ц И З М
И Р О М А Н Т И З М

МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМ. Ч. П. И.
1987

МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМ. Ч. П. И.
1987 (3)

Всесоюзное издательство

~~КОМПОЗИТОР~~ КОМПОЗИТОР

Москва • 1968

Inv. № 4300
AABORC ESURS MARKAZI

Введение

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕОГРАФИЯ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА

XIX век — это век мощного подъема производительных сил, век решающих побед капитализма и окончательной ломки феодальных отношений в Европе. Это век буржуазных революций и национально-освободительных войн, выдвижения на политическую арену пролетариата и его первых революционных боев.

XIX век — век блестящих достижений цивилизации — дал многих великих ученых, крупнейших философов, гениальных писателей, художников, артистов.

Музыканты занимают достойное место среди корифеев культуры этой эпохи. Ни одно прошлое столетие не знало такого обилия славных имен, как век Бетховена и Шуберта, Вебера и Мендельсона, Шумана и Шопена, Россини и Спонтини, Беллини и Доницетти, Паганини и Мейербергера, Берлиоза и Листа, Вагнера, Верди и Брамса, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского и Римского-Корсакова, Гуно, Бизе, Грига и Брукнера, Сметаны, Дворжака и Фибиха, Моношкo и Эркеля, Лысенко, Иоганна Штрауса, Жака Оффенбаха.

В начале века еще продолжали деятельность Керубини, Меюль, Бортнянский и другие мастера старшего поколения, а в конце века заявили о себе Пуччини, Рихард Штраус, Дебюсси и Малер, Сибелиус и Яначек, Глазунов, Лядов, Рахманинов, Танеев, Скрябин.

Вершины мировой симфонической, оперной, фортепианной и романсовой классики — в XIX веке. Это время расцвета новых видов оркестровой и камерно-инструментальной музыки, подъема вокальной лирики, сближения музыкального творчества с литературой и изобразительным искусством (программная музыка), преуспеваания легких развлекательных жанров, преобразования балета и создания оперетты.

В XIX веке появляется рабочая революционная песня.

На музыкально-артистическом небосводе XIX века сияет неисчислимое множество звезд первой величины: вокалисты, инструменталисты, дирижеры. Их окружают яркие созвездия — превосходные оркестры, квартеты, оперные и хоровые коллективы.

На уровень успехов творчества и исполнительства равнялась наука XIX века — теория и история музыки, музыкальная эстетика, акустика, фольклористика, критика. Рупорами музыкальной публицистики стали повсеместно создававшиеся журналы.

На новую ступень поднялась музыкальная педагогика. По примеру основанной в конце XVIII века в Париже консерватории учреждались в различных городах Европы консерватории и подобные им учебные заведения. Складывались крупные музыкально-педагогические школы.

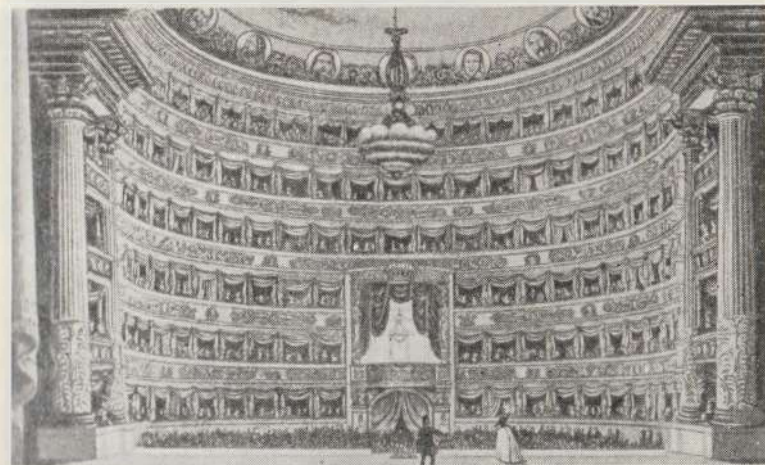
Большие масштабы приняло нотиздательское дело. Оно базировалось на капиталистических началах. Это влекло за собой усиление эксплуатации композиторского труда, но вместе с тем способствовало широкому распространению музыкальной культуры в буржуазных странах. Таким же противоречием отмечена и возросшая в XIX веке театральная (оперная, опереточная) и концертная антреприза.

Значительную роль в музыкальной жизни приобрели общественные организации музыкантов-профессионалов и музыкантов-любителей.

* * *

Первая четверть XIX века — высший и завершающий этап классицизма. Но уже в самом начале столетия, когда солнце классического симфонизма еще поднималось к зениту, музыкальный горизонт озарили первые зарницы романтизма (композиторские опусы и искусство волшебного смычка Паганини). С середины 10-х годов параллельно существовали венская классическая школа (Бетховен) и венский романтический стиль (Шуберт). Пламя романтизма вскоре охватывает всю Европу. Целая плеяда гениев творит во второй четверти этого бурного и плодотворного века. В третьей четверти гигантские вспышки позднего романтизма (его называют иногда неоромантизмом) — симфонические и фортепианные творения Листа и музыкальные драмы Вагнера — прорезают сумрак академизма и освещают путь в «музыку будущего». А вслед за ними загорается переливчатыми тонами вечерняя заря золотого века — импрессионизм.

По многим каналам шло в XIX веке развитие реализма. Жизненная правда была присуща и классицизму, и романтизму, не чужд ей был и импрессионизм. Каждый стиль отражал действительность своими методами и средствами — в разных аспектах и с различной глубиной проникновения в яв-



Милан. Театр «Ла Скала»
Внутренний вид. 1830

ления. Различны были формы реалистически-образного обобщения в творчестве классиков, романтиков, импрессионистов, да и в творчестве отдельных представителей этих стилей. Во второй половине XIX века складывается особое направление социального реализма, последовательно стремящееся к обнажению общественных противоречий современности и к правдивому показу жизни угнетенных народных масс в народной музыкальной драме и песне-романсе (Мусоргский). В конце века в опере создается эквивалент литературного натурализма — веризм.

* * *

Итальянская опера в XIX веке переживала величайший триумф. К ее услугам были лучшие сцены Европы и Америки. Ее юго-восточные форпосты продвинулись до Одессы, Константинополя, Тбилиси. Ее этапные вершины в этом веке — Россини, Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини. Совсем иначе сложилась судьба итальянского инструментализма. После двух веков расцвета итальянская оркестровая и камерная музыка почти полностью иссякла. На протяжении XIX века Италия не выдвинула в этой области ни одного композитора, равного ее оперным мастерам и сопоставимого с творцами симфонической и фортепианной музыки других европейских стран. Демоническая фигура Паганини, автора скрипичных пьес, одиноко возвышалась на почти плоской равнине итальянского инструментализма XIX века. Незначителен вклад Италии и в область романтической песни-романса.

Красочной и насыщенной была музыкальная жизнь Франции XIX века. Столица Франции сосредоточила в

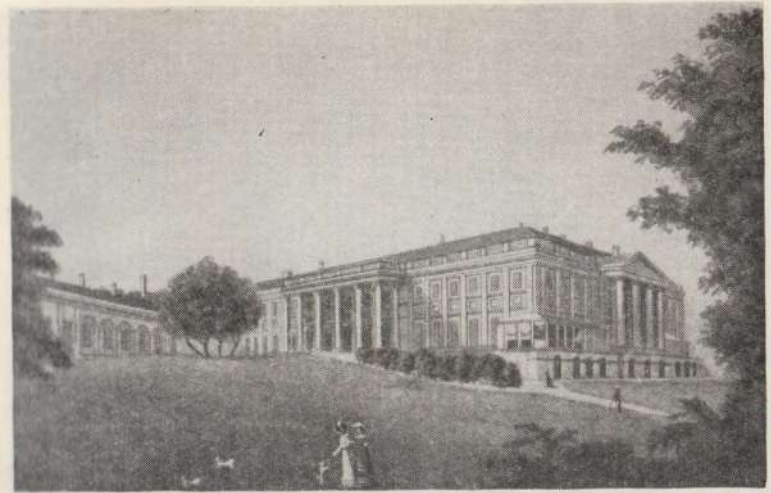


Париж. Итальянский бульвар
1820-е годы

себе лучшие силы Европы. Этот город революций (менее чем за сто лет их было четыре — 1789, 1830, 1848, 1871), излучавший искры мятежа по всему континенту, стал важнейшим центром европейской умственной и художественной жизни. Сюда приносили дары культуры представители всех стран. Как раньше в Италию, так теперь (особенно в 30-е и 40-е годы) во Францию стекались музыканты, чтобы окунуться в атмосферу кипучей артистической деятельности.

В Париж переселились Керубини, Спонтини и Россини — из Италии, Мейербер и Оффенбах — из Германии. Здесь нашел приют Шопен, здесь подолгу жили Паганини и Лист. Для Парижа писали оперы Беллини, Доницетти и Верди. Здесь бывали Мендельсон и Вагнер, Глинка и Чайковский. Здесь выступали лучшие европейские виртуозы-инструменталисты, первоклассные вокалисты, блестящие танцовщицы. Французская опера с успехом конкурировала на мировой сцене с итальянской в жанрах большой оперы (Спонтини, Галеви, Мейербер, Сен-Санс), в первой половине века также лирико-романтической (Буальдьё) и комической (Обер, Герольд), во второй половине — лирической (Гуно, Массне, Делиб) и жанрово-реалистической (Бизе). Париж стал законодателем оперных мод, наставником балета (композиторы Адан, Делиб) и колыбелью оперетты (Эрве, Оффенбах).

Особое положение во французской музыке занимал Берлиоз, бунтарь-романтик, единственный симфонист Франции первой половины XIX века и неутомимый экспериментатор в области оперного и ораториального творчества. Во второй



Вена. Дворец А. К. Разумовского

половине века видным представителем французской инструментальной (также и оперной) музыки был Сен-Санс. После франко-прусской войны 1870 года во французской музыке возникло патриотическое движение «обновления», ратовавшее за чистоту национального вкуса (Франк и его школа). Франция — родина импрессионизма (Дебюсси).

Ко времени Венского конгресса (1814—1815), ознаменовавшего конец наполеоновских войн и торжество реставрации, Бетховен был автором восьми симфоний (из девяти), а Шуберт только начинал слагать свои чудесные песни. Почти вся творческая деятельность романтика Шуберта совпала по времени с так называемым поздним творчеством классика Бетховена. Со смертью этих двух художников (1827—1828) закончилась великая эра венской классической и романтической музыки (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт). Началась блестящая эпоха венского вальса и венской оперетты (Иоганн Штраус — отец и сын). Во второй половине XIX века, параллельно Штраусу-сыну, в Вене работали два крупных мастера — австриец Брукнер и немец Брамс. Автор монументальных симфоний, Брукнер был приверженцем поздне-романтического направления, поклонником Вагнера; Брамс, творец замечательных оркестровых и камерных произведений, продолжал классические и романтические традиции немецкой и венской музыки. Он во многом был антиподом Вагнера. Еще при жизни Брукнера и Брамса выступил со своими первыми симфониями австрийский композитор Малер.

Шуберт, создатель романтической песни, романтической фортепианной литературы и романтической симфонии, оказал



Берлин. Королевская опера
Первая половина XIX века



Лейпциг. Концертный зал Гевандхауза
Внешний вид. XIX век

непосредственное влияние на романтическую музыкальную школу Германии. Вслед за ним по пути новаторства пошли Мендельсон и Шуман, широко открывшие доступ в музыку пейзажу, мечте и страсти. Современник Шуберта Вебер проложил путь романтической опере. Центральная фигура немецкой оперы — Вагнер, создатель музыкальной драмы, титан мировой музыки XIX века. Его полувековая творческая деятельность завершилась в Байрейте, где в 1876 году был открыт вагнеровский театр («Дом торжественных представлений»). Большой вклад в немецкую музыку внес венгерский пианист и композитор Лист, создатель симфонической поэмы и преобразователь фортепианного стиля. Он возглавил веймарскую школу, поддерживавшую новые принципы программной музыки и оперную реформу Вагнера. Веймарская школа противопоставляла себя лейпцигской школе, состоявшей из эпигонов Мендельсона и отличавшейся умеренным академизмом.

Новые горизонты для всей европейской музыки открыл Шопен, проникновеннейший поэт фортепиано. С ним польская музыка вышла в авангард мирового искусства. Менее крупным, хотя и значительным композитором был Моноюшко, основоположник польской оперной классики и мастер польской вокальной лирики.

XIX век выдвинул ряд новых национальных школ — больших и малых. Крупнейшая из них — русская классическая школа. Ее родоначальника Глинку справедливо называют Пушкиным русской музыки. Опера, симфонизм, вокальная ли-



Прага. 1830 — 40-е годы



Петербург. Большой театр
1820 — 40-е годы



Москва. Большой театр
1845

рика — все эти отрасли творчества были подняты Глинкой на высшую ступень современного искусства и в каждой из них им был сделан шаг вперед. Раскрылись неизведанные ранее богатства мелодии и гармонии, свежие и оригинальные художественные образы. Вслед за Глинкой еще один шаг вперед по пути реализма сделал Даргомыжский, а далее, в 60-х годах, выступила целая группа передовых композиторов, руководимая Балакиревым. Дума о народе вдохновляла творческую деятельность этой «могучей кучки» композиторов, поразивших мир своими художественными достижениями. Наряду с крупнейшими представителями балакиревского кружка — Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым, — русскую музыку второй половины XIX века прославил Чайковский, непревзойденный симфонист и оперный драматург, автор любимейших в России романсов и лучшей в мире балетной музыки. Попутчиками великих мастеров в первой половине века были Верстовский, Алябьев, Варламов, Гурилев, во второй половине — Серов, Рубинштейн, Кюи, Направник, Блаرامберг, Аренский, Калинин, Глазунов, Танеев и ряд более молодых композиторов, творчество которых полностью развернулось уже в XX веке. Мировое значение приобрели русские школы пианистического, скрипичного и виолончельного искусства. Русская вокальная школа оспаривала первенство у прославленных мастеров итальянского бельканто и французской музыкальной декламации. Блестящие успехи русского балета привели к всеобщему признанию его неоспоримого превосходства.

Русские подали пример другим народам. Возникла новая чешская классическая школа, представленная именами Сметаны, Дворжака и Фибиха. Вслед за чехами выступили словаки (Белла). Венгерскую школу утвердил Эркель, основоположник национального музыкального театра, и поддержал Лист, написавший ряд произведений на мажарские темы. Национальное движение в музыке охватило Сербию (Станкович, Стеван Мокраяц), Хорватию (Лисинский, Зайц), Словению (один из словенских композиторов — Енко — перенес свою деятельность в Сербию), Румынию (Порумбеску, Музическу), Болгарию (Манолов), Грецию (Лаврангас). Среди скандинавских школ важнейшее значение приобрела норвежская во главе с Григом (его предшественники — Хьерульф и Уле Буль, соратники — Нурдрок, Свенсен, Синдинг). В Швеции выдвинулся Франц Бервальд, в Дании — Гаде. Из финских композиторов мировое имя завоевал Сибелиус, доживший до середины нашего века. Не остались в стороне Бельгия (антверпенская школа, возглавленная Бенуа, и валлонская школа, возглавленная Лекё), Голландия (Ферхюлст), Ирландия (у истоков романтизма — Фильд, связавший свою судьбу с

Россией, позднее — Станфорд), Исландия (композитор-фольклорист Торстейнсон) и Швейцария (первый местный симфонист — Хубер). Из португальских композиторов в начале XIX века много трудился в области национальной оперы Маркуш Португал. В последние десятилетия XIX века подымается движение за возрождение национальной музыкальной культуры в Испании (Педрель, Альбенис) и Англии (Пэрри, Дилиус).

Новая эпоха началась в украинской музыке. Виднейший представитель украинской музыки — Лысенко. В развитии латышской профессиональной музыки большую роль сыграли Юрьян и Витол, деятельность которых, как и Лысенко, перешагнула из XIX в XX век. В XIX веке начали подготавливаться литовская и эстонская музыкальные школы, созревшие уже в нашем столетии. В Белоруссии же профессиональная музыка появилась после 1917 года.

* * *

Настоящая книга посвящена классицизму и романтизму XIX века. Хронологическая грань, отделяющая эти стили от последующих, проходит зигзагообразной линией приблизительно через середину столетия. Зигзаги значительны. О композиторах, чье творчество, далеко перешедшее эту грань, неразрывно связано в целом с романтизмом (таковы Вагнер, Лист), рассказ здесь будет доведен до конца. О композиторах, которые хотя и начали свой творческий путь в первой половине века, но в дальнейшем существенно отделились от романтизма (таковы Верди, Даргомыжский), речь тут пойдет лишь вскользь. Им, их современникам и преемникам будет посвящена следующая книга*.

* О развитии музыкальной культуры в прежние эпохи — от зарождения музыки и кончая периодом Великой французской революции — рассказано в книге автора этих строк «Популярный очерк истории музыки до XIX века».

Раздел первый

МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ В РЕВОЛЮЦИОННОЙ И НАЦИОНАЛЬНО- ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ЭСТАФЕТА ВЕЛИКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Увертюрой к политической и культурной истории XIX века явилась Великая французская революция.

«...Весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции» (Ленин).

Революция оставила глубокий след в музыкальной истории XIX века. Воздействие ее на мировую музыкальную культуру было двояким: общеидейным и специально музыкальным. С одной стороны, в музыке отразились новые условия политической и социальной жизни, новые идеологические явления и эстетические воззрения. С другой стороны, на всю европейскую музыку оказали непосредственное влияние сдвиги, которые произошли в революционные годы во французской музыке.

Несмотря на изменение политической обстановки в периоды директории, консульства, империи и реставрации, несмотря на резкий спад революционной волны, наступление контрреволюции и реакции, идеи сопротивления насилию, освобождения угнетенных, борьбы за справедливость и счастье все же продолжали жить и звать вперед. Они наполнялись новым историческим содержанием и привлекали к себе лучших людей в каждую новую эпоху.

Знаменательны завоевания музыки за короткий период от штурма Бастилии до казни Робеспьера. В песнях и гимнах, маршах и увертюрах, операх и кантатах ярко выражены напряжение и героика борьбы народа, драматизм и величие событий, энергия и воля масс. Массы на улицах городов и в походных маршрутах сами запели музыку, рожденную рево-

Marseillaise.
Musik von Rouget de Lisle.
Deutsche Übersetzung von Emma Klängenfeld.

Hymne des Marseillais.
Poésies et Musique de Rouget de Lisle.
Dem Dichter und Componisten gewidmet.

The Marseillaise.
The music by Rouget de Lisle.
English Translation by Percy Pinkerton.
H. Berlioz.
Revised in Paris 1830.

Fieramente assai.

Clarineti in B (Soprano),
I. II. in F (E),
3 Corni,
III. IV. in B (Soprano),
Fagotti,
Trombe I. II. in Es (Messa),
Trombe III. IV. in F (E),
Trombe V. VI. in B (Soprano),
1 II. Tromboni,
2 Tubi,
Timpani I. in F (E), E (Messa),
Timpani II. in Es (Messa), D (B),
Timpani III. in C (T), B (Soprano),
Gran Cassa,
Strophe I,
Strophe II,
Strophe III,
Strophe IV,
Violino I.,
Violino II.,
Viola,
Violoncelli e Contrabbassi.

Fieramente assai.

«Марсельеза». Обработка Г. Берлиоза
Первая страница партитуры

люцией. Композиторы создали новый музыкальный стиль, влияние которого вышло за пределы революционных лет и далеко перешагнуло за рубеж века. Этот стиль выражен в «Марсельезе» Руже де Лилля и «Скорбном марше» Госсека, в операх «Евфросина, или Исправленный тиран» Меюля и «Лодоиска» Керубини. Новый стиль начал складываться уже в преддверии революции (опера «Демон» Керубини) и продолжал развиваться некоторое время и после низвержения якобинской диктатуры («Меддея» Керубини и «Ариодант» Меюля). Жанр злободневной агитационной оперы типа «Триумф Республики» Госсека или «Праздник Разума» Гретри быстро исчез. Другой же театральный жанр — «опера спасения» типа «Пещеры» Лесюэра или той же «Лодоиска» Керубини — нашел продолжение в ближайших послереволюционные годы в творчестве Керубини («Водовоз») и других композиторов*.

Но чем дальше уходили в прошлое дни шторма, тем реже появлялись во Франции произведения революционного направления. Заметно снизилась творческая активность главных представителей великого пятилетия — Госсека, Керубини и Меюля. Революционный классицизм сменился официальной помпезностью, жеманной сентиментальностью, мелодраматизмом.

Резко контрастировала с воцарившимся парадным стилем и модной развлекательностью опера Меюля «Иосиф» — произведение строгого классического стиля, серьезной моральной проблематики и возвышенного лиризма. Написанная на библейский сюжет, эта опера обошлась без любовной интриги и без женских ролей. Тем не менее она приобрела исключительную популярность на европейских подмостках, включая сцены Петербурга и Москвы.

В те годы, когда во французской музыке факел революционной борьбы готов был совсем угаснуть, его подхватил и пронес в XIX век Бетховен, гений немецкой и всей мировой музыки, великий гражданин Вселенной. Прометеевский огонь



В. Шрёдер-Девриент в роли Леоноры («Фиделио» Бетховена, постановка 1822 года, Вена)

* Даты постановок, упоминаемых в этом разделе, смотри в конце раздела (стр. 57).

бетховенского героического симфонизма осветил пути музыки на многие поколения вперед.

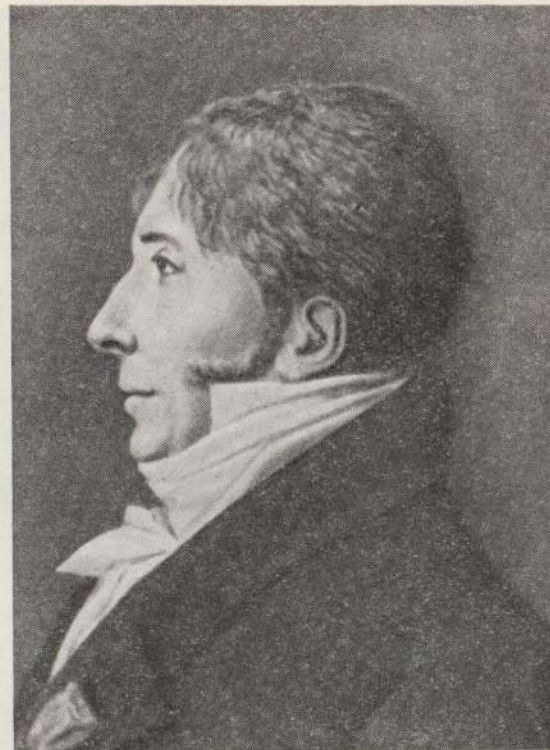
Ни один композитор, даже французский, да и вообще ни один современный художник не выразил так глубоко идеи 1789 года, как Бетховен. Музыка Бетховена напоена революционной героикой, духом активной борьбы и неукротимой воли к победе. По идейной силе и широчайшему демократизму она не имеет равных во всем музыкальном искусстве прошлого.

Убежденный поборник свободы и братства, непреклонный враг деспотизма и рабоплеия, Бетховен выразил в звуках вольнолюбивые порывы, рожденные антифеодалной борьбой масс. Идеи революции оказали решающее влияние на мировоззрение гениального юноши, родившегося невдалеке от границы Франции, в прирейнском городе Бонне. Композитор воспринял и передал в музыке самые передовые устремления немецкого народа, возбужденного революционным примером Франции и ввергнутого в пучину наполеоновских войн. Он призывал к освобождению всего человечества от гнета и в своем творчестве обращался к миллионам людей.

НАПОЛЕОНОВСКАЯ ИМПЕРИЯ И ОСВОБОДИТЕЛЬНЫЕ ВОЙНЫ

В первом десятилетии XIX века на площади Парижа воздвигли из бронзы неприятельских пушек Вандомскую колонну, увенчанную статуей Наполеона. Колонна повторяла сооружение императора Траяна в форуме Рима. В те же годы на сцене парижской Оперы разыгрывалось грандиозное представление — «Триумф Траяна». Костюмированный под римскую античность музыкальный спектакль прославлял Наполеона, вернувшегося в сиянии побед, закрепленных Тильзитским миром. Музыку написал Лесюэр, дирижер императорской капеллы.

В те же годы русский скульптор Иван Мартос работал над памятником Минину и Пожарскому, который предназначался для Красной площади в Москве. Там же, в Москве, весной 1811 года состоялось исполнение оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Москвичи восторженно приняли эту первую русскую национальную ораторию, откликнувшуюся на всеобщее патриотическое возбуждение перед лицом сгущавшихся на западном горизонте туч. Ораторию написал композитор Дегтярев, недавно еще крепостной. В Петербурге, после окончательного низвержения Наполеона, была поставлена патриотическая опера Кавоса «Иван Сусанин». Сюжет ее относился к той же эпохе освободительной войны против польско-литовской интервенции, что и оратория Дегтярева. Музыка оперы содержала возвышенные по тону эпизоды и местами удачно претворяла народную песенность. Но в целом произведение это не поднялось высоко над уровнем мело-



Жан Франсуа Лесюэр

драмы и водевиля, героическая тема не получила полноценного выражения.

Спустя два десятилетия после Кавоса к теме Сусанина обратился Глинка. В центре гениальной оперы Глинки — простой русский крестьянин, свершивший легендарный подвиг во имя спасения родины. Вся мощь, возвышенность и беззаветность, так ярко сказавшиеся в освободительной борьбе начала XVII века и затем с новой силой в Отечественной войне 1812 года, воплотились с небывалой художественной полнотой и реалистичностью в образе этого бесстрашного и самоотверженного костромского мужика, во всей музыкальной драматургии народной оперы Глинки.

Вандомская колонна и «Триумф Траяна». Памятник и оратория в честь кормчих народного ополчения и опера во славу героического сына родины. Два ряда художественных произведений, два стиля, два идейных направления — императорский милитаризм и народный патриотизм.

Во французском искусстве наполеоновского времени утвер-





Подвиг Сусанна
Барельеф на пьедестале памятника Ивану Сусанину в Костроме
работы В. И. Демут-Малиновского
(1841—1843; памятник открыт в 1851 году)

дился ампи́р (от empire — империя). Стиль этот получил законченное воплощение в архитектуре. Для ампира характерны массивная монументальность, парадность, милитаристский дух, равнение на образцы императорского Рима.

В музыкальном театре главным представителем ампира можно считать Гаспаре Спонтини, «оперного фельдмаршала» Наполеона. Итальянец по национальности, Спонтини работал в Париже с 1803 по 1820 год. С него, по существу, начинается история французской большой оперы XIX столетия.

В один год с «Триумфом Траяна» (1807) на сцене императорской Академии музыки («Гранд-Опера») была поставлена «Весталка» Спонтини. Спектакль имел триумфальный успех. Монументально-масштабно и эффектно-контрастно предстал перед упивавшимися победами парижанами императорский Рим с его военными колоннами и жреческими церемониями, суровыми нравами и неотразимым величием. При пышной декоративности и эмоциональной приподнятости опера обладала подлинным драматизмом. В творчестве Спонтини еще жива была идея героического гуманизма, воодушевлявшая музыкальные трагедии Глюка и оперы революционных лет. Герои оперы — молодой римский полководец, увенчавший себя славой в военном походе, и его возлюбленная, ставшая по воле



Гаспаре Спонтини

отца жрицей богини огня Весты и давшая обет безбрачия. Насилие над чувством вызывает сопротивление, человечность берет верх над фанатизмом. Страстная сила музыки преодолевает те черты казенной торжественности и холодной риторики, которые внес в оперу помпезный и воинственно-парадный стиль наполеоновского времени.

Милитаристский дух, веющий над «Весталкой» (в опере господствуют походные ритмы!), особенно сказался в следующей опере Спонтини — «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики». На сцене маршируют легионы, тянутся колесницы, груженные снарядами, морской флот охвачен огнем. Экзотически великолепна панорама завоеванной страны. Доминируют шумные хоры, роскошные балеты, маршам нет конца, в оркестре, как выразился современник, — целая артиллерия. «Фернанд Кортес» по музыке слабее «Весталки», но как памятник эпохи, как монумент в честь полководца-завоевателя опера эта — типичнейшее произведение тяжеловесного и позолоченного наполеоновского ампира.

* * *

Французские войска, вторгшиеся на территорию к востоку и югу от границ бонапартовской империи, перекроили политическую карту Европы и ликвидировали некоторые феодальные институты. Они взбудоражили свободолюбивые умы. Но одновременно они насадили новые формы деспотизма, унизили национальное достоинство народов и вызвали патриотические движения против наполеоновской Франции.

Участие немцев в антинаполеоновской коалиции, битвы на территории Германии и победа союзных войск подняли дух немецкого народа. В дни наивысшего напряжения национальных сил возник цикл патриотических песен «Лири и меч» (1814). Слова принадлежали поэту-романтику Теодору Кёрнеру, добровольцу немецкой армии, погибшему на поле сражения. Музыка песен была написана Вебером, которому этот цикл принес славу «героя четырнадцатого года».

Отечественная война русского народа против наполеоновской Франции запечатлена в фольклоре.

Ни две тучюшки, ни две грозные вместе сыходились:
Две армейюшки превеликие вместе съезжались,
Французская армейюшка с российскойю,—

повествовала эпически-былинная протяжная песня, которую сложили в честь атамана Платова, героя 1812 года. Тема защиты любимой отчизны от супостата звучит и в бодрых солдатских песнях-маршах, и в бойких сатирических песенках, высмеивающих Бонапарта и его «великую армию»:

За горами, за долами
Бонапарте с плясунами
Вздумал вровень встать...

На события 1812 года отозвался маститый композитор Бортнянский. Он создал кантату «Певец во стане русских воинов» (слова Жуковского).

Известная певица Сандунова, выступая в опере «Старинные святки», пела арию «Слава богу на небе, слава» с новыми словами в честь генералов-победителей. «...Вопли, крики, рукоплескания были ответом»,— вспоминал современник.

Обе русские столицы радостно аплодировали патриотическим спектаклям, прославлявшим победы русских войск. Иван Вальберх, первый отечественный балетмейстер, и Огюст, французский танцовщик и балетмейстер, нашедший в России вторую родину, поставили на петербургской сцене ряд балетных дивертисментов, отразивших этапы военных действий 1812 и 1813—1814 годов. Деятельно сотрудничал с ними композитор Катерино Кавос, неаполитанец по происхождению, капельмейстер русской оперной труппы, автор опер, балетов и самых ранних русских опер-водевилей («Любовная почта»,



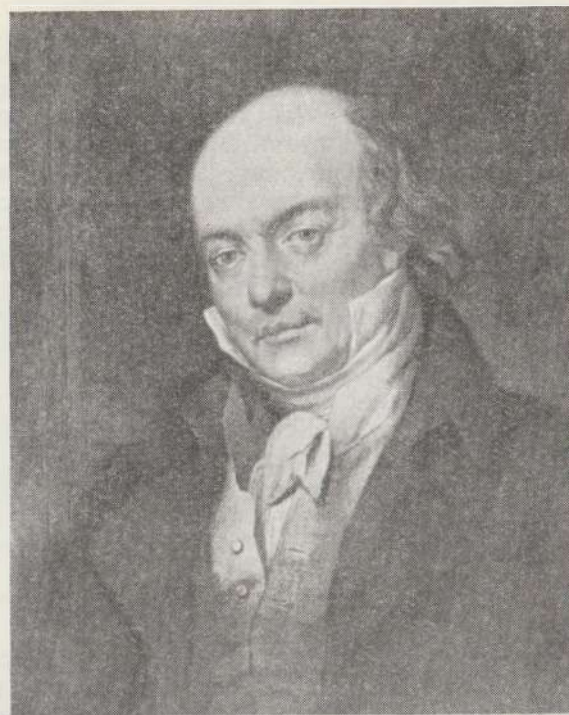
В атаку (эпизод Отечественной войны 1812 года)
Картина В. В. Верещагина. 1889—1895

«Казак-стихотворец»). Лучший его балет этого рода, с пением и диалогом, — «Ополчение, или Любовь к отечеству» (1812). Кавос оформил музыкой интермедию-дивертисмент «Возвращение ополчения» (текст Приклонского), где наряду с крестьянской песней использованы солдатский фольклор и марши. Из хоровых песен интермедии наибольшим успехом пользовалась удалая «Братцы! дружно веселую гаркнем песню в добрый час».

«Все мои сверстники, — писал музыкальный критик Улыбышев, — вспомнят петербургские театральные представления, примененные к тогдашнему политическому положению России в 1813 и 14 году. Можно ли забыть невероятное содрогание всей толпы зрителей, когда среди декорации, изображающей какое-нибудь место Германии или Франции, среди всей обстановки иностранной жизни неожиданно раздавались отдаленные звуки русской песни. [...] это была не только музыка, [...] для некоторых это была далекая деревня, где они увидели свет, узнали любовь, похоронили отца: для всех отчизна, семья, единство желаний и помыслов, связь происхождения, сродства привычки и взаимной любви. И все это воскресила в душах музыка несколькими знакомыми с детства звуками так, как этого не сумеет сделать ни перо барда, ни кисть художника, ничто на свете. Такая музыка должна остаться национальной до тех пор, пока народ, имеющий счастье обладать ею, не стерся с лица земли».

Через оперы, водевили, интермедии, балеты, дивертисменты, кантаты военного и ближайшего к нему времени в русскую музыку вливались новые струи народной песенности. Возросло внимание музыкального театра к национальному быту. Показательны в этом смысле утвердившиеся сразу же после войны на московской сцене балеты-дивертисменты на русские сюжеты. Они ставились балетмейстерами Исааком Аблецом (первый дивертисмент — «Семика, или Марьяна роцца») и Адамом Глушковским («Гуляние на Воробьевых горах» и другие). Музыка принадлежала талантливому композитору Степану Давыдову. Жанр балетов-дивертисментов при содействии Огюста привился и в северной столице. В нем особенно славилась, по свидетельству Глушковского, «неподражаемую русскую пляскою» ведущая артистка петербургского балета Евгения Колосова. Превосходная исполнительница трагедийных партий историко-романтического репертуара, она создала в патриотических балетных спектаклях образ простой русской женщины, дочери родины.

Рост национального самосознания отвечал прогрессивному общественному развитию страны. В то же время заступники крепостнически-монархического режима направляли национальные чувства населения в русло казенного патриотизма и официальной народности. Печать верноподданничества лежит



Пьер Жан Беранже

на целом ряде музыкально-сценических и песенно-хоровых произведений, тематически связанных с войнами 1812—1814 годов. Монархическая идея придала ложную тенденциозность опере Кавоса «Иван Сусанин» на либретто князя Шаховского.

* * *

По военным дорогам Европы прошел Алябьев, композитор и кавалерист. Соратник лихого партизана-поэта Дениса Давыдова, он участвовал в битве под Лейпцигом и вступил в поверженный Париж. Среди его произведений — три «Песни Баяна» и другие военно-патриотические песни. Алябьев — автор романа «Нищая» на слова Беранже в переводе Д. Ленского.

АГИТАЦИЯ ПЕСНЕЙ

Еще в годы наполеоновской империи раздался во Франции звонкий голос поэта-песенника Пьера Жана Беранже, которого Маркс назвал бессмертным. Белинский писал: «Вся сущность национального духа Франции высказалась в песнях Бе-

ранже в самой оригинальной, в самой французской и притом в роскошно-поэтической форме».

В период всеобщего преклонения перед «императором французов» поэт выступил с иносказательной сатирой на Наполеона (песня «Король Ивето»). В своих песнях-памфлетах, в политической лирике талантливый поэт страстно и колко разил аристократов, вернувшихся к власти после реставрации Бурбонов, буржуазных хищников, преуспевавших при королевско-спекулянте Луи Филиппе, изуверов и шпионов, продажных депутатов и заскоружлых мещан. Песни Беранже служили народу, Франции, революции. «Они были патронами, которыми народ стрелял во время боев июльских дней», — писал французский поэт и историк Ламартин. С трогательной любовью воспевал Беранже городских бедняков, старых солдат, крестьян, ремесленников, дочерей народа.

Где он появится в народе, —
Веселье разольется там.
Веселье бодрость даст рабам,
А бодрость — мысли о свободе.

(«Волшебная лютня»)

Стихи Беранже пелись. Мелодии заимствовались обычно из прежних, известных народу песен. Это давняя и поныне живущая традиция. Так было и в годы Великой буржуазной революции во Франции, когда, например, песню «Смерть королям» и еще около семидесяти других революционных песен распевали на старинную мелодию «Как только свет позолотил холмы». Так было и в годы Великой социалистической революции в России («Смело мы в бой пойдем» на мотив «Слушайте, деды, война началась», в свою очередь заимствованный из романа «Белой акации грозди душистые»). Конечно, в таких случаях мелодия в большей или меньшей степени переделывалась или, по крайней мере, переинтонировалась: менялись отдельные интервалы, ритмические детали, акценты, динамика, темп и т. п. Весь характер музыкального выражения становился иным — более острым и живым в сатирических песнях, более одушевленным и четким в боевых песнях.

Пример такого переосмысления дает история студенческой песни «Старый капрал» на слова Беранже. Песня возникла в кругу революционно настроенной молодежи Казанского университета, по-видимому, в 60-х годах прошлого столетия. Ее начальная мелодическая фраза почти совпадает с основной темой романса Алябьева «Узник» на слова Пушкина («Сижу за решеткой в темнице сырой»), но отличается от нее маршевым темпом и более активным ритмом. «Старый капрал» получил широчайшее распространение в русском освободительном движении. Мелодия этой песни неоднократно приспособ-



Восстание 14 декабря 1825 года в Петербурге
Акварель К. И. Кольмана

ливалась к новым текстам. Так появились песни: «Братья, вперед, не теряйте» — гимн народовольцев, «Смело, друзья, не теряйте» — гимн социалистов, «Спите, орлы боевые» — похоронный марш, «Медленно движутся скорбные дроги» — песня о 9 января.

Русский перевод стихотворения «Старый капрал» принадлежал поэту-искровцу Курочкину. Текст был опубликован в год смерти Беранже (1857). Первым откликнулся композитор Даргомыжский, который написал на этот текст «драматическую песню». По общему колориту выразительный музыкальный монолог Даргомыжского «Старый капрал» близок к балладе Шумана «Два гренадера» (из Гейне, 1840). Оба произведения воскрешают романтические образы мужественных и простых воинов наполеоновской эпохи. Старый капрал смело отстаивает свое достоинство в столкновении с оскорбившим его молодым офицером. Идущие из плена гренадеры предаются скорбным мыслям о милой родине и гордым мечтам об ее возрождении. Оба произведения были любимы в русской разночинно-демократической среде. Интонации «Двух гренадер» вошли в некоторые песни русского освободительного движения, и их можно уловить в том же студенческом «Старом капрале». Более того, мелодия «Гренадер» почти целиком была использована для подтекстовки новой песни — «От павших твердынь Порт-Артура».

* * *

Традиция подтекстовки популярных мелодий в целях политической агитации была знакома поэтам-декабристам. Одну из своих агитационных песен Кондратий Рылеев и Александр Бестужев сложили на мотив народной подблюдной песни:

Слава!
Да из кузницы.
Слава!
Нес кузнец
Три ножа.
Слава!
Первый нож
На бояр вельмож
Уж как шел кузнец
Второй нож
На попов, на святош.
Слава!
А, молитву сотворя,
Третий нож на царя.
Слава!

* * *

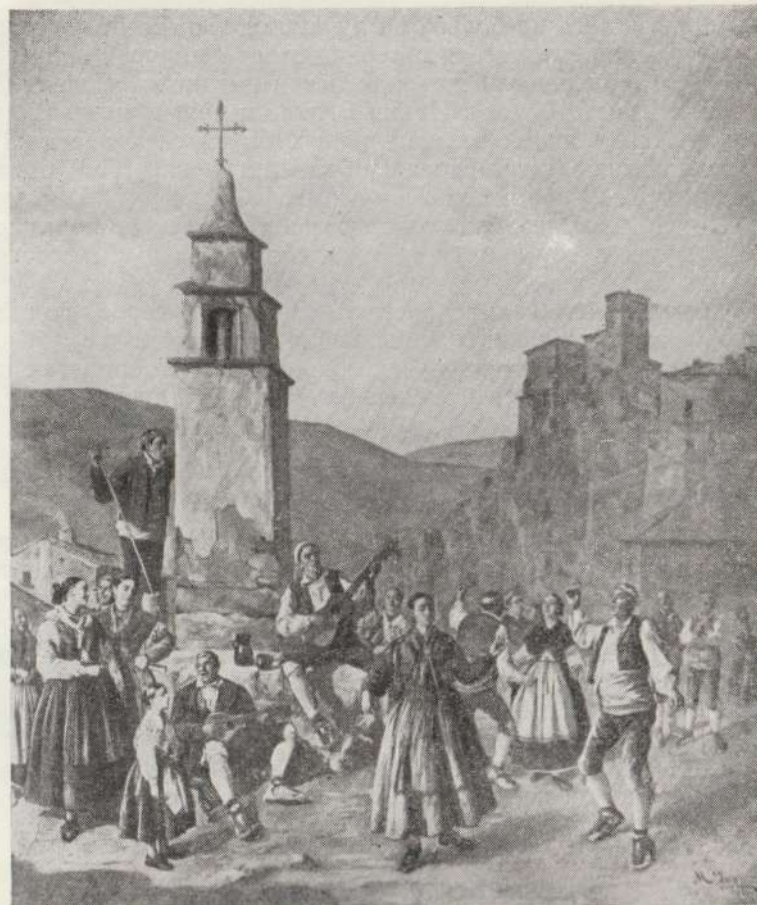
Некоторые песни освободительного движения удерживаются в веках и возрождаются в новой исторической обстановке. Во время национально-революционной войны 1936—1939 годов в батальонах испанской республиканской армии вновь зазвучал «Гимн Риего». Он был создан еще в 1820 году в честь героя второй испанской буржуазной революции полковника Риего (слова написал Сан-Мигель, музыку — Уэрта). Польские добровольцы принесли с собой в Испанию в 1938 году мелодию песни русских социалистов «Смело, друзья, не теряйте», ставшую гимном-маршем батальона имени революционного генерала Домбровского.

В Испании, где танец, сопровождаемый песней, занимает большое место в общественном быту, с ним не расстается народ в боевой обстановке. Арагонцы ни на что не променяют свою хоту — национальную песню-танец. Ее связывают с божественным культом и с культом родины. Во время осады Сарагосы наполеоновскими войсками героические защитники города танцевали и пели хоту на улицах и на бастионах.

* * *

Народная песня служила сильным оружием в многовековой борьбе греков, сербов, болгар против турецкого ига. Греческие бунтари, южнославянские, валахские, молдавские партизаны-гайдуки исполняли свои песни как клятвы. Особенно звучен был голос повстанцев в XIX веке.

В разгар революции 20-х годов греческий поэт Дионисиос Соломос выступил с вдохновенным «Гимном свободе». Стихи поэтов-патриотов превращались в массовые песни и гимны.



Арагонская хота
Картина М. Юса

Молодой Берлиоз написал в честь патриотов новой Эллады героическую сцену «Греческая революция» (1826). Симпатией к борьбе греков против турецких насильников проникнута бытовая лирико-комедийная опера Обера «Каменщик». Откликом на героическое сопротивление греков напору турецко-египетских войск во время одиннадцатимесячной осады города Мессолонгиона явилась опера Россини «Осада Коринфа».

С пением шли в 1821 году румынские крестьяне на священную битву за освобождение. Одна из самых любимых песен повстанцев — «Ива». Неоднократно запрещавшаяся властями, она жила в народе и всплывала каждый раз, когда угнетен-

ные поднимались на борьбу за лучшую долю. Ее пели узники концентрационного лагеря в период второй мировой войны.

В Болгарии распевались как песни патриотические стихотворения Христо Ботева, Ивана Вазова и других поэтов. Действенной силу одной из популярных болгарских песен «Где ты, верная любовь» на слова Добри Чинтулова (1856) описывает Иван Вазов в романе «Под игом».

В одном из болгарских городов любители театра поставили в 70-х годах пьесу немецкого писателя Хеббеля «Многострадальная Геновева».

«Спектакль закончился песней «Зигфрида город, радуйся теперь!», которую пели граф, графиня и их свита.

Но после того как спели два куплета этой добродетельной веселой песни, со сцены послышались звуки другой песни — революционной:

Пылай, пылай, душа, любовью ты одной!
На турок дружно мы пойдем стеной!

Словно гром разразился в зале. Песню запел один человек, ее подхватило несколько актеров, потом вся труппа, а за ней начали подпевать и зрители! Патриотический энтузиазм внезапно овладел всеми. Мужественная мелодия этой песни возникла, как невиданная волна, выросла, залила весь зал, разлилась по двору и растворилась в ночи. Звеня в воздухе, песня зажигала сердца и опьяняла головы. Ее торжественные звуки затронули в людях какие-то новые струны. Пели все, кто знал слова, — и мужчины и женщины; казалось, будто все души слились в одну и песня льется из одной груди, поднимаясь к небу, как молитва...» (И. В а з о в. Под игом).

РИСОРДЖИМЕНТО

Борьба итальянского народа против испанских, австрийских, французских поработителей и отечественных тиранов наполнила музыку Италии пафосом возмущения и натиска. Тот жар, который пылал в сердцах карбонариев, младонитальянцев, подвижников Рисорджименто (национального возрождения), который придавал горячее патриотическое дыхание трагедиям Альфьери, стихам Леопарди, историческому социальному роману Мандзони, излился также в песнях освободительного движения и оперном творчестве Россини, Беллини, Верди.

Страна была раздроблена на десяток государств. Венский конгресс 1814—1815 годов закрепил в большинстве из них влияние Габсбургов. Ломбардия с главным городом Миланом и Венецианская область вновь вошли в состав Австрии, в других итальянских государствах, как, например, в Тоскане (столица — Флоренция), на престол были посажены зависимые от Австрии герцоги. Под постоянным давлением Габсбургов нахо-



Сцена из оперы «Моисей в Египте» Россини
Постановка 1850 года, Лондон, «Ковент Гарден»

дился Пьемонт (Сардиния), к которому присоединили Генуэзскую республику. В Неаполе и Сицилии была восстановлена власть испанских Бурбонов, в Риме — светская власть папы. В 20—40-х годах в различных концах страны вспыхивали восстания, приносившие временные успехи, но кончавшиеся разгромом. Одни из них имели массовый демократический характер, другие сводились к узкому политическому заговору. Но движение сопротивления и антифеодалная борьба не затихали.

Патриоты Италии нашли в оперном театре массовую трибуну для передачи волнующих идей. Цензура не допускала современных тем. Поэтому любая историческая параллель, каждый намек на сходную ситуацию, малейшее иносказание встречали живейший интерес, понимание и сочувствие у публики. Любой исторический сюжет, раскрывающий борьбу народа за освобождение, воспринимался как злободневный, к какому бы далекому прошлому и к какой бы стране он ни относился. То, о чем не договаривали слова, делала ясным полная страсти и смысла музыка.

Гейне писал об итальянской опере: «Бедной поработенной Италии запрещено говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство от сознания собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи —



Джулия Гризи в роли Нормы
(«Норма» Беллини, 1835, Париж, Итальянская опера)



Джудитта Паста в роли Танкреда
(«Танкред» Россини)

все это облакает она в мелодии, выражающие все — от причудливого опьянения жизнью до элегической мягкости, и в пантомимы, переходящие от лстивых ласк к грозному затаенному бешенству» («Путевые картины»).

Бальзак рассказывал, что, когда он слушал молитву из «Моисея» Россини, ему казалось, что он «присутствует при освобождении Италии». По свидетельству Стендаля, арию «За все тревоги» из оперы Россини «Танкред» распевали на улицах городов Северной Италии. Паганини сочинил вариации на обе эти оперные темы и постоянно исполнял их на скрипке в сопровождении оркестра.

И опера об избавлении евреев от египетского ига («Моисей в Египте»), и опера о рыцарях, выступающих на защиту Италии от сарацин («Танкред»), и опера о гражданской войне пуритан с приверженцами монархии («Пуритане» Беллини), и исторические оперы Верди 40-х годов («Навуходоносор», «Ломбардцы в первом крестовом походе», «Эрнани», «Двое

Фоскари», «Жанна д'Арк», «Аттила», «Битва при Леньяно») — все они при появлении на итальянских сценах превращались в политические события и часто сопровождались бурными демонстрациями.

«Итальянка в Алжире», героиня одноименной комической оперы Россини, обращается к своему возлюбленному со словами: «Думай о родине, будь бесстрашен и выполняй свой долг. Смотри — по всей Италии возрождаются примеры доблести и достоинства». Слушательская аудитория отвечала громовой овацией: все великолепно понимали, кому в действительности адресованы эти слова, произносимые на приподнятой вокальной интонации в антураже обычной музыкально-сценической буффонады. Как прямой призыв к современникам

звучал в «Норме» Беллини воинственный хор друидов — жрецов древней Галлии, восставшей против угнетателей.

Сосредоточенно-мужественна и величественна хоровая песня плененных евреев в опере «Навуходоносор» Верди. Эта песня стала народной в Италии, и спустя шестьдесят лет грандиозная толпа, прощавшаяся навсегда с любимым композитором, внезапно запела ее на траурных улицах Милана. Волевыми акцентами маркированы выразительные мелодии хора крестоносцев, отправляющихся в поход за освобождение святой земли («Ломбардцы»), и хора испанских заговорщиков-тираноборцев («Эрнани»). Обличительный пафос песенного дуэта с хором «Родину предали» в «Макбете» подымал на ноги весь зал. Слушая гордое обращение Аэция к Аттиле: «Пусть тебе будет принадлежать вселенная — Италия останется моей», публика в единодушном порыве подхватывала «Италия — нам!»

При постановке в Неаполе в 1828 году оперы Меркаданте «Донна Каритея, королева Испанская» цензура придралась к строфе: «Чем томиться под гнетом тиранов, лучше умереть во цвете лет». Упоминание о тиранах было вычеркнуто, и хор на сцене пел: «...томиться в долгой тревоге...». Но публика знала о замене, и в соответствующем месте гул всего зала доносил ненавистное слово «тираны».

Жители Модены переименовали Татарский марш из оперы «Ссылные в Сибири» Доницетти в Итальянский гимн и исполняли его каждый раз, когда у них накопились патриотические чувства.

Исполнители-патриоты своим творческим энтузиазмом непосредственно воздействовали на чувства и умонастроение возбужденной публики. Некоторые оперные артисты оказывали материальную поддержку подпольным и эмигрантским кружкам. Итальянцы чтут память Джудитты Пасты не только как крупнейшей отечественной певицы эпохи Рисорджименто, но и как верной дочери Италии, содействовавшей своим творческим трудом, денежными средствами, передачей революционерам тайной политической информации, всем своим общественным поведением благородному делу борьбы за освобождение отчизны.

Пламенным патриотом был тенор Марио. Он происходил из знатного рода графов де Кандна и в молодости служил офицером в пьемонтской армии. Из-за связей с «Молодой Италией» он должен был выйти в отставку. Покинув родину, он поддерживал близкую связь с итальянскими беженцами. Оперную карьеру певец начал в Париже, приняв артистическое имя в честь консула республиканского Рима Мариа. Голос чудесного тембра, прирожденный артистизм, благодарная сценическая внешность делали его кумиром театральной публики Парижа, Лондона, Нью-Йорка, Петербурга (в России он провел

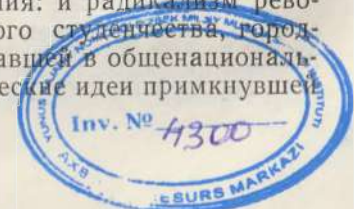


Сцена из второго действия оперы «Немая из Портичи» Обера
Постановка 1849 года, Лондон, «Ковент Гарден»

много сезонов). В Италии Марио не пел: он был изгнан оттуда и поклялся отцу не выступать там. В триумфе славы он всей душой был с родиной, выражал сочувствие движению сопротивления и щедро помогал соотечественникам. Ревностной партнершей Марио и его жена. Когда после объединения Италии Марио оказался во Флоренции, его посетил народный герой Гарибальди, выразивший артисту признательность за многолетнюю поддержку политических эмигрантов. Умер Марио в Риме почти нищим.

Борьбе за освобождение страны от иноземного ига и феодального угнетения служила патриотическая и революционная песня. Ее пели на тайных собраниях, вполголоса, а в дни мятежей ею оглашались улицы и площади. Звучала она и в повстанческих армиях. Излюбленный жанр политической песни Италии — гимн.

Гимны появлялись в Италии всюду, где только бродили силы возмущения. Слова и мелодии создавались крупными, второстепенными и совсем безвестными авторами. Разные по характеру и качеству, патриотические гимны были неодинаковы и по идеологическому смыслу. В них отразились различные социально-политические течения: и радикализм революционной демократии, вольнодумное студенчество, городской бедноты, и либерализм участвовавший в общенациональном движении буржуазии, и монархические идеи примкнувшие



к этому движению в корыстных целях княжеско-королевской и папско-католической верхушки. Лучшие гимны становились массовыми песнями народа.

Еще на исходе XVIII века, в период кратковременного существования на юге Италии Парthenопейской республики, неаполитанский капельмейстер и композитор Чимароза подарил соотечественникам Патриотический гимн. Слова начинались обращением к родине: «Прекрасная Италия, наконец ты пробуждаешься».

Весной 1815 года, в период «Ста дней» Наполеона, маршал Мюрат, у которого отняли пожалованную ему Бонапартом корону, вновь появился в Италии, чтобы во главе войск бывшего своего Неаполитанского королевства пойти против австрийцев. По случаю его проезда через Болонью в местном оперном театре был исполнен Гимн независимости. Дирижировал гимном автор — композитор Россини. Современники называли этот гимн Итальянской марсельезой.

С движением карбонариев («угольщики») — тайной революционной организации — связана популярная анонимная «Песня пьемонтских изгнанников».

Наибольший подъем революционного песенного творчества приходится на период восстаний 1848 года. Но об этом дальше мы скажем особо.

1830 ГОД

В накаленной обстановке предреволюционных лет на парижской сцене раздался звук набата, призывавшего к восстанию. Это сигнал неаполитанских рыбаков XVII века, героев оперы Франсуа Обера «Немая из Портичи». Ненависть угнетенного народа к испанским захватчикам была подобна горячей лаве, извергающейся из Везувия, на фоне которого происходило действие оперы. Через короткое время на сцене театра вновь заалело знамя свободы: бойцы трех швейцарских кантонов XIV века собрались в долине Рютли, чтобы дать торжественную клятву сбросить иго австрийского наместника. Их вдохновитель, мужественный патриот Вильгельм Телль — герой названной его именем оперы Россини.

Обе оперы получили огромный общественный резонанс. Премьера первой состоялась в 1828 году, второй — в 1829. «Немая из Портичи» приобрела славу оперы, «делающей революции». Постановка ее в Брюсселе через месяц после июльских событий 1830 года в Париже явилась первым актом революции, завершившейся отделением Бельгии от Голландии.

Кстати, в том же 1830 году актер Женневаль (Луи Деше) спел в брюссельском театре революционно-патриотическую песню «Брабансонна», ставшую государственным гимном нового европейского государства. Слова песни принадлежали са-



Даниель Франсуа Эспри Обер

мому актеру, музыку сочинил певец и композитор Франсуа ван Кампенхаут.

В 1830 году, вскоре после ноябрьского восстания в Варшаве, «Немая из Портичи» появилась и на польской сцене, вопреки запрету царской цензуры. На мелодии этой оперы повстанцы пели польские революционные стихи.

В России «Немую из Портичи» разрешили петь на немецком и позднее на итальянском языке. В русском переводе опера была впервые исполнена почти через тридцать лет после парижской премьеры с измененным текстом и под названием... «Палермские бандиты». Впоследствии восставили первоначальное либретто. За оперой закрепилось название «Фенелла», по имени героини — немой, роль которой исполняет танцовщица.

Любопытен рассказ оперного режиссера о последней предреволюционной постановке этой оперы в Петрограде в январе 1917 года. «И. В. Ершов, поющий Мазаньелло, с такой стра-



Жак Фроманталь Эли Галеви

стью передавал пафос и силу ненависти восставших неаполитанских рыбаков, что казалось, будто революционный вихрь ворвался на сцену Маринского театра. Особенно впечатляла сцена восстания на площади, баррикады, горящий дворец вице-короля, взволнованные лица и стремительные движения огромного хора Маринской оперы, ритмически возглашавшего: «Кинжалов! Огня!» Несмотря на это, «Фенелла» прошла только один раз и была снята с репертуара... за вредное направление постановки» (Н. Боголюбов. Полвека на оперной сцене).

«Вильгельм Телль» Россини и в художественном и в идейно-политическом отношении превосходит как одноименную оперу Гретри, поставленную еще в 1791 году в революционном Париже, так и оберовскую «Фенеллу», равно как и все предшествующие патриотические оперы самого Россини. Постановка этой народно-героической эпопеи на родине композитора и в других странах постоянно натывались на цензур-



Финал оперы «Еврейка» Галеви
Постановка 1850 года, Лондон, «Ковент Гарден»

ные рогатки. Переделывался сюжет оперы, менялось название. На итальянских сценах действие переносилось в Шотландию («Уильям Уоллес», «Рудольф Стёрлигский»), на английских и немецких — в Тироль («Андреас Хофер»), на русских — в Бургундию («Карл Смелый»).

Тема освободительной борьбы привлекала мастеров гранд-опера и в период буржуазной Июльской монархии во Франции (1830—1848). Фроманталь Галеви, еврей по национальности, профессор Парижской консерватории и академик, написал оперы «Королева Кипра» — о борьбе жителей средиземноморского острова против венецианского владычества, и «Карл VI» — о борьбе французов против порабощителей-англичан. Самая известная опера Галеви «Еврейка» («Жидовка»), обличающая преследования евреев, заслужила лестные оценки Герцена и Ленина. Против религиозной нетерпимости и в защиту свободы убеждений направлены «Гугеноты» Мейербера. Вагнеру принадлежит большая опера «Риенци» на исторический сюжет — о борьбе римского населения против знати и духовенства (по роману Булвер-Литтона). Композитор завершил эту оперу в бурном 1840 году в Париже, но поставить ее там ему не удалось. Премьера состоялась два года спустя в Дрездене.

Революционный огонь 1830 года зажег сердца крупнейших артистов французского музыкального театра. Любимец пари-

жан тенор Адольф Нурри вышел на сцену Большой оперы с трехцветным республиканским знаменем и пропел «Марсельезу».

В августе 1830 года певица Мария Малибран писала своим парижским друзьям из Лондона: «Не правда ли, это подлинно золотой век, когда можно восставать за свою свободу и в то же время отбрасывать всякую видимость тирании над другими народами? ...Я слышала, что не все еще спокойно во Франции, напишите мне об этом; я приеду; я хочу разделить участь моих братьев!»

Еще в самом начале революционных событий Берлиоз инструментовал «Марсельезу» для оркестра, двойного хора и всех тех, «у кого есть голос, сердце и кровь в жилах» (такова авторская надпись на партитуре).

Памяти жертв Июльской революции Берлиоз посвятил грандиозный «Реквием», насыщенный революционным пафосом, и монументальную Траурно-триумфальную симфонию, воскрешающую музыку массовых похоронных шествий, патетических обращений к народу и гимнов-апофеозов великой революции XVIII века. «Слушая эту симфонию,— писал Вагнер,— я живо чувствовал, что любой мальчишка в синей блузе и красном колпаке должен ее вполне понимать... Симфония эта будет жить и возбуждать в сердцах отвагу до тех пор, пока будет существовать нация, носящая имя Франции».

* * *

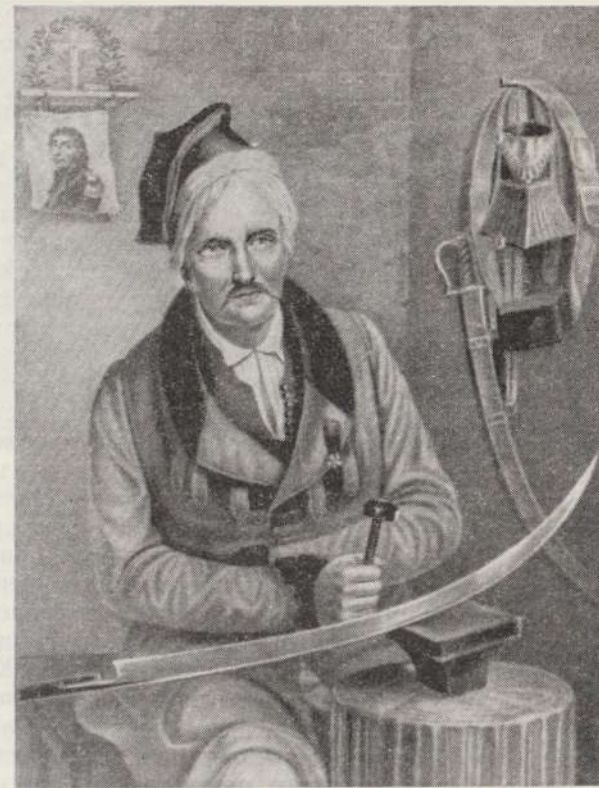
В ноябре 1830 года гордым соколом взвилась над бурлившей Варшавой песня «Еще Польша не погибла». Это старая песня. Ее пели еще в конце XVIII века польские legionеры генерала Домбровского, сражавшиеся в Италии. Слова «Мазурки Домбровского» — так прозвали эту песню — написал поэт Юзеф Выбицкий, участник восстания Костюшко. Наряду с «Мазуркой» существовал патриотический «Марш Домбровского».

В заключительной сцене поэмы Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» описывается игра старого еврея-цимбалиста из Литвы. Звуки Янкеля воскрешают страницы истории Польши, ее славу и слезы, военные походы и скитания эмигрантов. Свой бессловесный рассказ музыкант заканчивает призывными мелодиями:

Как трубы медные, цимбалы зазвонили,
И песня в небесах, ликуя, зазвенела.
Марш ширился и рос — то «Польска не сгинела»,
То марш Домбровского!

[перевод С. Мар (Аксеновой)]

Песне «Еще Польша не погибла» суждено было стать национальным гимном Польши.



Ветеран польского восстания
Литография Я. Сеньковского

Среди произведений, призванных воспитывать молодежь в патриотическом духе, у поляков пользовались стойкой популярностью «Исторические песни» Юлиана Немцевича — «Нестора польской литературы», по определению Рылеева. Эти песни воспевали «наизнаменительные подвиги, наиболее славные деяния и победы королей и воинов польских» (из предисловия к сборнику, изданному в 1816 году). Музыка на стихи Немцевича написали известные композиторы и музыканты-любители. На некоторые мелодии «Исторических песен» участники ноябрьского восстания распевали новые тексты.

С подмостков Национального театра в 1831 году понеслась в народ патриотическая песня дирижера Варшавской оперы композитора Кароля Курпиньского «Варшавянка». Ее сразу подхватили в повстанческой армии и революционном тылу (другая, пролетарская «Варшавянка» появилась полвека спустя). Курпиньский написал также гимн литовских легионеров-

повстанцев. Мелодию «Литвинки» использовал Вагнер в своей увертюре «Polonia» («Польша»), посвященной борьбе поляков за независимость.

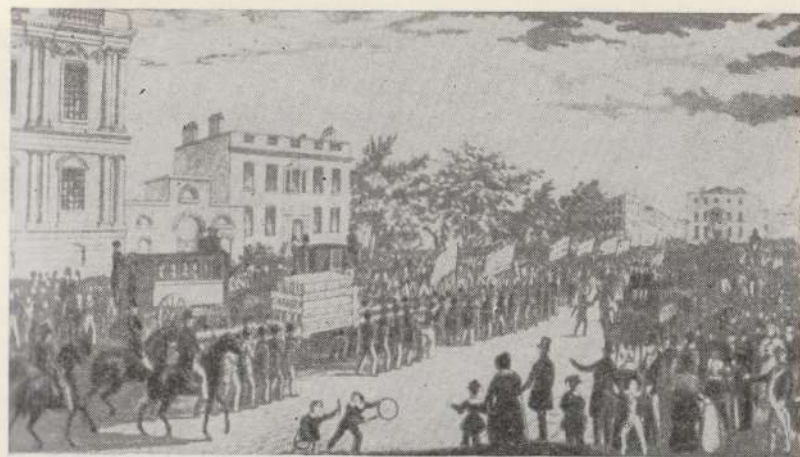
Нерушимый памятник героям варшавянам воздвиг Шопен. В дни восстания композитор находился на чужбине. При вести о трагической развязке событий из его сердца вылился скорбный и пылающе-мятежный этюд, называемый революционным (этюд до минор из опуса 10). Биографы относят к этому трагическому периоду еще несколько фортепианных произведений Шопена, исполненных такой же острой боли и яростного возмущения. Идея национального освобождения осталась руководящим мотивом всего творчества Шопена.

* * *

В 1831 году немецкий поэт Юлиус Мозен написал стихотворение, посвященное памяти Андреаса Хофера, руководителя партизанской борьбы тирольцев против французских и баварских оккупантов. Горный Тироль был отторгнут Наполеоном от Австрии и передан Баварии. Подняв в 1809 году крестьянское восстание, Хофер овладел Тиролем и стал правителем освобожденного края. Но вскоре он потерпел поражение, был отправлен в Мантую и казнен французами. Стихотворение Мозена «В Мантуе в оковах бедный Хофер был» приобрело широкую популярность в качестве «Песни Андреаса Хофера». В основу ее мелодии был положен мотив, живший в немецком фольклоре до этого более ста лет, использованный Гайдном в одной из симфоний, Моцартом в дивертисменте и Бетховеном в финале первого фортепианного концерта. В 1871 году австрийский социалист Иоганн Мост, живший в Германии, написал на этот мотив рабочую песню «Кто золото добывает». Песня получила мировое распространение. В России было опубликовано в нелегальных изданиях четыре варианта перевода текста: «Кто золото копает», «Кто кормит всех и поит» и т. п. В 1907 году молодой немецкий учитель и активный социал-демократ Генрих Арнульф Эйльдерман написал на ту же мелодию новый текст для немецкого юношеского рабочего движения. Его песня начинается словами: «Заре навстречу, товарищи в борьбе» — и заканчивается призывом: «Вперед, молодая гвардия пролетариата!» Ее перевели на многие языки мира. Поэт А. Безыменский переделал ее в гимн советского комсомола «Молодая гвардия» («Вперед, заре навстречу»). Мелодия осталась та же.

ПЕСНИ ПРОЛЕТАРИАТА

Революционная песня рабочего класса формировалась и развивалась по мере подъема пролетарского движения и роста классового самосознания. В ее истоках — старинный рабочий



Шествие чартистов к палате общин в мае 1842 года с петицией о введении Народной хартии

фольклор. Типичны трудовые песни, отражающие процессы труда и помогающие согласовать коллективную работу. Таковы бурлацкие песни, припевки рабочих артелей. Характерны песни жалобы и отчаяния, обличающие невыносимые условия труда и социальную несправедливость.

Среди многообразного шахтерского фольклора Англии большое место занимают песни об опасностях и катастрофах, подстерегающих подземных тружеников, о тяжелой доле безработных («Берег реки Ди»), о стачках и борьбе с хозяевами (баллада «Угольный барон и жена чернорабочего»). Аналогичные песни имеются у польских, чешских, немецких горняков. Свои песни создали и русские углекопы. Известна, например, песня о гибели шахтера-коногона.

Музыка русского фабричного фольклора связана со старинными напевами крестьянского происхождения — протяжными или скорыми. Примечательна песня «Уж ты, волюшка». Девушка тоскует о своем милом, обреченном на подневольный труд у помещика-сахарозаводчика. Музыкально-выразительные особенности этой распевной лирической подголосочно-хоровой песни определяются воронежской песенной традицией. Пример фабричной песни в бодром тоне и четком ритме — песня о рабочих-текстильщиках «Течет речка по песку да под самую Москву». Некоторые мелодии рабочего фольклора проникнуты чувствительностью мещанского романа. В других сказывается влияние маршевой песни демократического освободительного движения. Постепенно формировался тип рабочей боевой революционной песни, создавались самостоятельные напевы.



Новый Галилей («А все-таки революция живет»)
Литография О. Домье. 1834

Чартистская кампания в Англии — первая в истории форма организованного массового пролетарского движения — выдвинула свою песенную поэзию. Многие тексты и здесь распевались на уже знакомые напевы. Но в них пробивались новые интонации. Складывались и оригинальные мелодии. До нас дошла мужественная песня чартистов 40-х годов «We're low» — прекрасный образец ранней пролетарской музыки.

Силезские ткачи, поднявшие в 1844 году восстание, пели песню, которую Маркс назвал «смелым кличем борьбы». В ней, подчеркивал Маркс, «пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляет во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности» («Критические заметки к статье «Пруссия»).

Агитационную силу этой песни — «Суд крови» — мастерски показал Гауптман в драме «Ткачи». Рабочие заимствовали мелодию из старой народной песни, придав ей иное выражение, в соответствии с содержанием слов. Записан и ряд других мятежных песен силезских, тюрингских и богемских ткачей.

Рабочие пользовались также оружием сатиры. Энгельс в работе «Роль насилия в истории» называет две лучшие немецкие политические народные песни 40-х годов, бунтарский дух которых возмущал позднее ренегатов либерализма. Одну из



Сожжение восставшим народом королевского трона
у подножья Июльской колонны
Париж, 24 февраля 1848 года

этих веселых песен — о неудачном покушении бывшего бургомистра Чеха из Сторкова на королевскую чету — распевали на мелодию фанфаронского военного марша композитора Гунгля, что оттеняло ее сатирический характер.

* * *

Первым видным композитором, откликнувшимся в своем творчестве на революционную борьбу пролетариата, был Лист. Еще в 1834 году под впечатлением известий о восстании лионских ткачей автор «Альбома путешественника» написал фортепианную пьесу «Лион». Ей предпослан лозунг восставших: «Жить работая или умереть сражаясь».

Молодой Лист увлекся учением Сен-Симона. Приверженцем знаменитого утописта считал себя и Берлиоз. В письме из Рима он выражал горячее сочувствие идеям утопического социализма и готовность трудом музыканта содействовать «подъему самого многочисленного и самого бедного слоя народа». Письмо попало в руки тайной полиции. Не кто иной, как Меттерних, вдохновитель «Священного союза» реакционных держав, обратил внимание австрийского посла в Риме на «опасную тенденцию фанатизма» у «юного приверженца учения Сен-Симона».



Пьер Дюпон

Убежденным последователем великого утописта был французский композитор Фелисьен Давид*. Молодой музыкант оставил занятия в консерватории, чтобы примкнуть к сен-симонистской общине. Давид писал хоровые песни для концертов «апостолов сен-симонизма», а после запрещения общины в Париже поехал на Ближний Восток, где пропагандировал социализм.

В 1846 году Берлиоз написал «Песнь железных дорог» для солиста, мужского хора и оркестра. Торжественный гимн прославляет «солдат мира» — рабочих, строивших дороги.

В 1848 году Лист сочинил на немецкий текст «Хор рабочих». В нем воспеты люди труда и звучит призыв довести до конца революционное дело. Наступление реакции заставило композитора задержать публикацию хора. Произведение так и не вышло в свет при жизни автора (по сохранившимся корректурным оттискам нот хор был напечатан в 1939 году в Москве под названием «Гимн труду»).

* См. портрет на стр. 342.

Маркс цитирует в «Капитале» популярную «Песнь рабочих», появившуюся во Франции в 1846 году и служившую до создания «Интернационала» гимном европейского пролетариата. Автор ее — поэт и композитор-мелодист Пьер Дюпон, сын лионского ткача и в молодости сам ткач. В 1848 году он участвовал в Парижском восстании. Не владея нотной грамотой, поэт слагал мелодии и пел свои песни в рабочей среде. Широкую известность приобрела его «Песнь голодных», которую называли «Марсельезой голодных». Для музыки политических песен Дюпона характерны маршевость, динамичность, «чеканный шаг в ритме и мелодии», как определил композитор и критик Эрнест Рейер, записавший его напевы.

1848 ГОД

В июльские дни 1830 года, в самый разгар революционных стачек в Париже, у Листа возник замысел «Революционной симфонии». С присущей ему горячностью девятнадцатилетний композитор приступил к сочинению, разработал план, выбрал музыкальные темы — чешскую (гуситскую), немецкую (лютеровский хорал) и французскую («Марсельезу»). Однако дальше набросков дело не пошло. Революционный подъем 1848 года побудил Листа вновь обратиться к юношескому замыслу. Он переработал и расширил программу. В качестве основного теперь был введен венгерский национальный элемент. Наряду с «Марсельезой» композитор намеревался использовать «Ракоци-марш» — «разновидность венгерской марсельезы», как писал Лист в одном из своих писем. Тему «Ракоци-марша» он обработал еще в 1839 году и затем неоднократно возвращался к ней (на ее основе написана пятнадцатая венгерская рапсодия). Немецкий хорал должен был быть заменен в «Революционной симфонии» польской мелодией — «Маршем Домбровского». Работа над симфонией и на этот раз не была завершена. Из первой части симфонии возникла симфоническая поэма «Плач о героях» («Héroïde funèbre»). По мысли и характеру к ней близка фортепианная пьеса «Погребальное шествие» («Funèraïlles»). Она имеет подзаголовок: «Октябрь 1849». Эта дата не оставляет никаких сомнений в том, что композитор посвятил пьесу тем соотечественникам, кто погиб от рук австрийских палачей после разгрома венгерского восстания.

В 1848 году Лист сочинил вокальный квартет для мужских голосов на слова Буххейма «Веселый легион». Произведение посвящено вооруженной организации венских студентов — Академическому легиону, сыгравшему большую роль в майских и октябрьских боевых выступлениях 1848 года в Вене.

В водоворот венской революции были вовлечены композиторы Анри Литольф, эльзасец по отцу и англичанин по матери,



Альберт Лорцинг

автор популярной впоследствии увертюры «Робеспьер», и немец Альберт Лорцинг, автор многих опер, из которых у нас известна опера «Царь и плотник» (о Петре Великом). Лорцинг писал в 1848 году песни и хоры на актуальные политические темы и, кроме того, сочинил оперу «Регина», которую он сам назвал «революционной». В ней впервые на сцене изображена забастовка. Бастующие рабочие угрожают вооруженным восстанием. Однако в ходе действия тема революционной борьбы быстро гложет, ее место заступает либеральная идея классового соглашения. На подмостки театра опера «Регина» попала только полвека спустя.

В революционные дни 1848 года капельмейстером Национальной гвардии в Вене стал Иоганн Штраус-сын, будущий «король вальса». Оркестр исполнил под его управлением «Марсельезу» и его собственный революционный марш.

На протяжении нескольких недель весной 1848 года в Вене появилось свыше сотни музыкальных произведений революционного характера в разных жанрах — от боевых песен («Университет») до сатирических куплетов («Революция фи-



Ян Францисци — доброволец 1848 года
Картина П. Богуня (Словакия)

листеров»), от марша («Конституционный марш» Диабелли) до вальса («Песни свободы» И. Штрауса-сына).

Активным участником венской революции 1848 года был прогрессивный немецкий композитор и музыкальный критик Альфред Бехер. Его расстреляли в том же году, во время разгула белого террора. Такая же участь постигла другого участника венской революции, организатора немецкого революционно-патриотического общества — Роберта Блюма. В Германии были популярны песни о Блюме (среди них — «Да, рано утром между четырьмя и пятью часами»), как и песни о Фридрихе Хеккере, лидере республиканцев в земле Баден («Хеккер, слава тебе!»).

* * *

Гневный рокот революции отозвался в странах, стонавших под пятой Габсбургов. Социальная борьба в Чехии, Венгрии, Словении слилась с освободительной войной против австрийского владычества, в Хорватии — с борьбой против гнета венгерских магнатов.

В Праге события захватили молодого Бедржиха Сметану, члена боевого союза «Согласие». В 1848 году композитор, подобно Листу, дал музыкальное оружие учащейся молодежи — «Марш Студенческого легиона». Для воинов он написал «Марш

Национальной гвардии». Популярность приобрела его призывная «Песня свободы» на текст видного поэта-словака Яна Коллара. 1848 год оказал решающее влияние на направление творчества Сметаны — основоположника чешской классической оперы, автора героико-патриотических опер «Бранденбургцы в Чехии», «Далибор», «Либуше» и национально-бытовой оперы «Проданная невеста».

Из патриотических песен особенной любовью чехов пользуется песня «Где родина моя» композитора Франтишка Шкroupa, дирижера Сословного театра в Праге. Как только она впервые прозвучала в 1834 году на премьере пьесы Й. Тыла «Фидловачка», ее сразу же запел весь народ. Через несколько лет песня была запрещена австрийской цензурой. Но народ не забыл ее, и в 1918 году, при образовании Чехословацкого государства, она вошла как первая составная часть в государственный гимн республики.

Как в Брюсселе и Праге, так и в Загребе на сцене драматического театра зазвучала вольная песня (1835). Ее слова напоминали гимн поляков — «Еще Хорватия не погибла». В основу была положена популярная в народе мелодия, которую обработал Фердо Ливадич. Текст сочинил Людевит Гай — вождь иллиризма, общественно-политического и культурного движения в Хорватии 30—40-х годов. Деятели иллиризма ратовали за сплочение хорватов, общность их языка и утверждение национальной культуры на народной основе. Они выступали против мадьяризации, за сближение со славянскими народами. В литературе и искусстве иллирийцы («югославяне») стали под знамя романтизма. Ватрослав Лисинский, автор патриотических песен, написал первую хорватскую оперу «Любовь и злоба». Поставленная в Загребе за два года до революционной вспышки 1848 года, опера была восторженно встречена патриотически настроенными слушателями. Одновременно появился гимн Иосипа Руньянина «Прекрасна наша родина» на слова Антуна Михановича.

* * *

Весной 1848 года улицы восставшей столицы Венгрии огласились боевым кличем «Умер злодей!...». Этими словами начинается хор из оперы «Ласло Хуньяди», поставленной в пештском Национальном театре за четыре года до восстания, в период назревания революционного взрыва. Автор оперы — классик венгерской музыки, создатель национального гимна, композитор Ференц Эркель. Хор из оперы стал первой песней свободы взявшегося за оружие народа. «Воздействие эркелевских опер таково, — писал современник в годы реакции, — что способно заменить нам смолкнувшие политические речи». Главные оперы Эркеля посвящены борцам за национальное и социальное освобождение, чьи славные имена сохранила исто-



Петёфи среди народа
Картина И. Ревеса. 1884

рия. Наиболее известная из них — «Бан Банк». В основу ее либретто положена одноименная «крамольная» пьеса Йозефа Катоны, запрещенная австрийскими притеснителями и поставленная в Пеште по требованию повстанцев в первый же день революции 1848 года. Одна из поздних опер Эркеля — «Безыменные герои» — музыкально-сценический памятник гонимым, «защитникам отечества», как называли себя простые воины революционной армии 1848—1849 годов.

Богом венгров поклоняемся,
Навсегда,
Никогда не быть рабами,
Никогда!

Так пели мадьяры в 1848 году вслед за национальным героем — зачинателем восстания и крупнейшим поэтом Шандором Петёфи, автором «Национальной песни» («Встань, мадьяр! Зовет отчизна!»).

К венгерским инсургентам примкнул Эде Ременьи, ученик Венской консерватории, впоследствии известный скрипач. После разгрома революции венгерский музыкант, адъютант Кошута, главного руководителя революции, бежал за границу, спасаясь от австрийских властей.

Так же вынуждены были поступить Литольф после венских событий и Вагнер после поражения дрезденского восстания 1849 года. Автор «Риенци» и «Тангейзера» перешел границу



Призыв Шрёдер-Девриент
Дрезден, 3 мая 1849 года

Саксонии по подложному паспорту, который раздобыл ему Лист. О революционной деятельности Вагнера подробнее будет сказано ниже.

* * *

В дрезденском восстании участвовала крупнейшая немецкая оперная и концертная певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент. Сохранился интересный рисунок тех лет. На нем изображена Шрёдер, которая из окна дома призывает восставшую массу идти на штурм королевского дворца. Как и Вагнер, артистка должна была бежать из Саксонии.

Одним из руководителей восстания в Дрездене был друг Вагнера, австрийский дирижер и литератор, музыкаль-

ный директор королевского оперного театра и издатель демократического еженедельника «Фольксблеттер» («Народные листки») Август Рёккель. Его приговорили к смертной казни, замененной пожизненным тюремным заключением. Музыкант-революционер провел в темнице тринадцать лет.

В Дрездене в 40-х годах жил Шуман. Он не принимал участия в политической борьбе, но отозвался на революционные события как композитор. Еще в 1839 году, после посещения Вены, он демонстративно ввел в фортепианный цикл «Венский карнавал» мотив «Марсельезы», запрещенной австрийской полицией. К этому мотиву он вернулся вскоре в «Двух гренадерах», а много позднее — в увертюре «Герман и Доротея», написанной на сюжет идиллии Гёте.

В 1848 году Шуман написал мужские хоры на слова революционных поэтов: «К оружию», «Песня свободы» и «Черно-красно-золотое» (цвета республиканского флага). Майское восстание 1849 года побудило композитора создать четыре

фортепианных марша, которые он сам определил как «республиканские».

«Я не смог найти лучшего выхода для своего возбуждения,— говорил Шуман,— они написаны буквально в пламенном порыве...»

Революция вписала страницу и в биографию Жака Оффенбаха, будущего классика оперетты. Уроженец Кёльна, сын кантора еврейской общины, он в отроческие годы переселился в Париж. Незадолго до событий 1848 года Оффенбах приехал на гастроли в родной город в качестве виолончелиста. Здесь он написал песни, в которых передал революционное настроение своих земляков.

В Ганновере в то время придворным капельмейстером был композитор Генрих Маршнер. В Касселе такую же должность занимал композитор и скрипач Луи Шпор*. Маршнер сочинил революционный гимн. Доход от продажи нот он предназначил семьям погибших в мартовские дни в Берлине. Шпор тогда же сочинил струнный секстет. Надпись на нотах гласила: «Написано в марте и апреле во время славной народной революции в честь возрождения свободы, единства и величия Германии». Либерально-оппозиционные взгляды обоих капельмейстеров вызвали неудовольствие их государей и невыгодно отразились на их карьере.

Революция застала молодого русского музыканта Антона Рубинштейна в Берлине**. «Попал я в Берлин в самый поток революционных идей,— вспоминал Рубинштейн в своей автобиографии.—...Вспыхнула революция. Меня потянуло на улицу, и не мудрено,— мне шел всего лишь девятнадцатый год... И не думал я, какой великий перелом совершается с революционным движением 1848 года — не только в политике, но и в искусстве!» Свободолюбивые настроения нашли отклик в позднейших вокальных произведениях («Узник») и опере («Маккавей») талантливого композитора.

* * *

В революционном Париже звучал мужественный голос рабочего-композитора-песенника Дюпона. Берлиоз в то время молчал.

* * *

Музыканты Италии участвовали в активизации Рисорджименто созданием и пропагандой революционно-патриотической музыки, а некоторые и непосредственной борьбой в рядах повстанческих армий. Анджело Мариани, придворный капель-

* См. портрет на стр. 219.

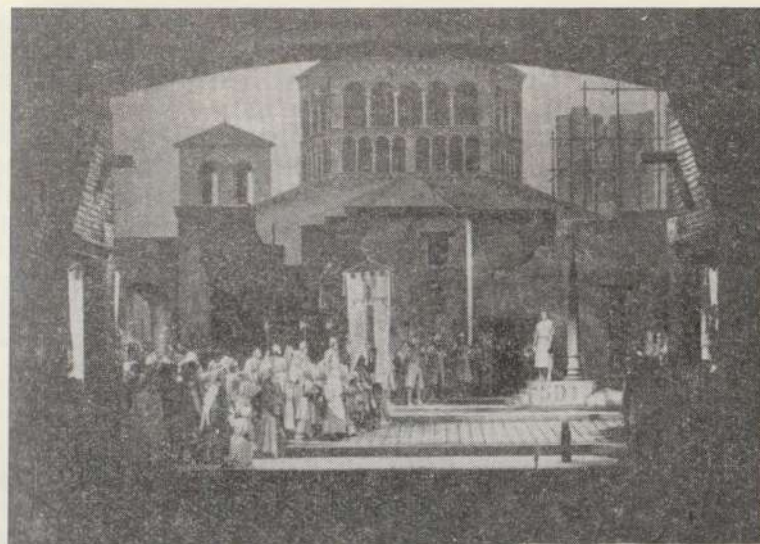
** См. портреты на стр. 397 и 401.



Генрих Маршнер

мейстер в Копенгагене, вернулся в 1848 году на родину и поступил волонтером в полк.

В пылу революционных событий 1848 года создавалась героико-патриотическая опера Верди «Битва при Леньяно». Опера воскресила памятное историческое событие — победу над армией германского императора Фридриха Барбароссы, одержанную войсками ломбардских городов в сражении при Леньяно. Постановка состоялась в январе 1849 года в Риме, через десять недель после народного восстания и за две недели до провозглашения учредительным собранием республики в бывшей Папской области. Опера укрепила славу Верди — «маэстро итальянской революции». Она подтвердила правоту слов Мадзини, руководителя «Молодой Италии», вождя Рисорджименто и главы триумvirата Римской республики, писавшего в 1848 году Верди: «То, что я и Гарибальди делаем в политике, что наш общий друг А. Мандзони делает в поэзии, то Вы делаете в музыке: мы все, как умеем, служим



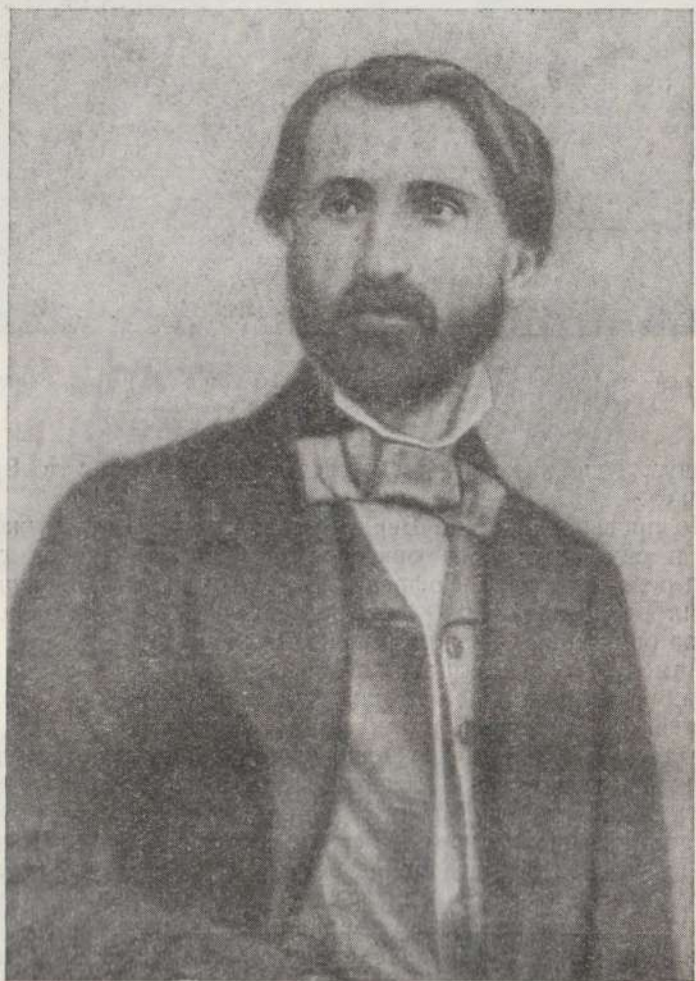
Сцена из первого действия оперы «Битва при Леньяно» Верди. Спектакль сезона 1961/62 года, Милан, «Ла Скала»

народу... Теперь, как никогда, Италия нуждается в Вашей музыке».

По просьбе Мадзини Верди написал гимн для мужского хора и симфонического оркестра «Труба звучит» на слова поэта-революционера Гофредо Мамели. «Пусть этот гимн, — заявил Верди Мадзини, — зазвучит сквозь музыку пушек, как только они запоют на ломбардских равнинах».

Мамели, восемнадцатилетний юноша, организовавший бригаду генуэзских волонтеров для поддержки ломбардских инсургентов, а затем защищавший с оружием в руках Римскую республику, при крушении которой пал смертью героя, оплакиваемый как сын Мадзини и Гарибальди, был автором текста гимна «Братья Италии» («Песня итальянцев»), который позднее называли также «Гимном Мамели». Поэт написал патриотическое стихотворение осенью 1847 года и отдал его молодому композитору Микеле Новаро. Тот положил стихи на музыку. Исполненная на народном празднестве в Генуе, «Песня итальянцев» была запрещена полицией. В революционную весну 1848 года она вновь зазвучала открыто. Гарибальди признал «Гимн Мамели» самым увлекательным военным гимном после «Марсельезы». В современной Италии песня Мамели — Новаро стала национальным гимном республики.

В период революции 1848—1849 годов в каждой области и в каждом городе Италии возникали свои гимны. Россини написал для гражданской гвардии Болоньи патриотический хор



Джузеппе Верди

(слова Филиппо Мартинелли). Сенигаллия, портовый город Средней Италии, дала стране популярную песню «Патриоты, идем на Альпы». Поэт Луиджи Меркантини, автор текста, писал позднее, что с этой песней на устах волонтеры вошли в Венецианскую область, и затем ее пела вся Италия. Музыка сочинил певец-бас, руководитель хора и оркестра Джованни Дзампеттини. В конце 50-х годов Меркантини по поручению Гарибальди написал слова нового гимна итальянских волонтеров («Итальянская песня»). Стихи Меркантини положил на музыку военный капельмейстер Алессандро Оливьери. Боевая песня, известная теперь под названием «Гимн Гарибальди», была принята на вооружение. Грозно звучал ее припев:

Уйди, чужеземец, терпеть не желаем
Тебя, чужеземец, на нашей земле.

В 1861 году оперный композитор и директор Неаполитанской консерватории Саверио Меркаданте сочинил гимн в честь Гарибальди, а затем симфонию на тему этого гимна. В год смерти легендарного генерала (1882) композитор Амилькаре Понкьелли написал гимн памяти Джузеппе Гарибальди для хора и оркестра. Понкьелли — автор оперы «Обрученные» по известному роману Мандзони и оперы «Джоконда» по драме Гюго «Анджело, тиран Падуанский».

* * *

«Весна народов» не прошла мимо Польши. Первые грозы разразились еще в середине 40-х годов, когда на борьбу поднялись до крайности измученные силезские ткачи, затем голодные галицийские крестьяне, отважные граждане Кракова, заволновались крепостные Варшавской и других губерний Королевства Польского. Восставшие ополчились не только на прусских, австрийских и русских жандармов, но и на панов и предпринимателей, на знатных соотечественников, которые, провозглашая лозунг национальной независимости, не один раз обрекали восстания на поражения своим страхом перед народной революцией.

Еще не остыл пепел сожженных панских усадеб, не охладели могилы жертв усмирненных мятежей, как на скромной концертной эстраде в Вильно была исполнена опера, показавшая две враждебные друг другу современные Польши — панов-угнетателей и страдальцев-холопов. Героиня оперы — доведенная до отчаяния крестьянская девушка — появляется с горящей головней, готовая поджечь костел. Дело не доходит до пожара, до бунта, но презрение к шляхтичам и сочувствие народу выражены в этом драматическом музыкальном произведении откровенно. «Гальку» — так называлась опера — долго не пускали на столичную варшавскую сцену, и только через десять лет после виленской концертной премьеры она

увидела свет огней «Театра Вельки» («Большого театра»), уже в новой, расширенной редакции. Постановкой 1 января 1858 года открылась первая глава современного польского музыкального театра.

В сюжете «Гальки» Монюшко есть много общего с пушкинской «Русалкой», раскрывающей тему социального неравенства в трагической судьбе русской крестьянской девушки, соблазненной и оставленной князем. Как известно, стихотворная пьеса Пушкина была задумана как оперное либретто. Позднее оперу «Русалка» написал Даргомыжский. Постановка ее состоялась в Петербурге в 1856 году, еще до варшавской премьеры «Гальки».

* * *

1848 год положил рубеж в политической жизни Европы. Самостоятельные выступления пролетариата изменили характер, направление и содержание освободительной борьбы. Буржуазия повернула от революции к реакции — измена обнаружилась уже в разгар событий. Произошла дифференциация среди интеллигенции. У многих быстро угас пыл возмущения, и они либо впали в политический индифферентизм, либо перешли на сторону власть имущих. Маркс с иронией и осуждением отзывался о поведении «государственного музыканта» Вагнера. Заставил себя смириться Лист. Еще до 1848 года поправил Берлиоз.

Знамение времени — мейерберовский «Пророк». Опера написана на сюжет из социально-религиозной освободительной войны XVI века (движение анабаптистов). Композитор и либреттист (Скриб) готовили оперу в условиях назревания революционной ситуации. Но именно эта ситуация и не позволила в 1848 году показать на парижской сцене спектакль, изображающий восстание. Когда же после поворота событий в сторону реакции подправленная авторами опера появилась на подмостках театра, в ней, как в зеркале, отразилась эволюция буржуазного либерализма и в кривом зеркале — историческая действительность. Характер народного движения был искажен, его деятели очернены, идея восстания дискредитирована. Герой оперы, вождь анабаптистов Иоанн Лейденский, предстал в качестве авантюриста, а народ был выведен кровавым сбродом. От правды истории сохранились крупинки. Только в начале оперы убедительно был показан крестьянский бунт. Подлинной народной героиней осталась непреклонная Фидес, проклиная своего недостойного сына, «пророка» Иоанна. Но ни ее трагическая партия, ни многие музыкальные красоты оперы не могли искупить порочность тенденции всего произведения.

Тема революции во второй половине XIX века звучит в музыке тех стран, которые переживают новый подъем освободительного движения. Это относится прежде всего к России

60-х годов, выдвинувшей революционных художников-реалистов Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Повсеместно, где развевалось движение пролетариата, мужала боевая массовая песнь грядущей социалистической революции. Ее венец — «Интернационал».

Даты постановок опер, упоминаемых в первом разделе

- Керубини.* Демофон 1788, Лодонска 1791, Медея 1797, Водовоз (Два дня) 1800
Меюль. Евфросина, или Исправленный тиран 1790, Ариодант 1799, Иосиф (Иосиф в Египте) 1807
Госсек. Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре 1793
Гретри. Праздник Разума (Республиканская избранница, или Праздник добродетели) 1794
Лесюэр. Пещера 1793, Триумф Траяна (музыкальное представление) 1807
Кавос. Иван Сусанин 1815
Глинка. Иван Сусанин (Жизнь за царя) 1836
Спонтини. Весталка 1807, Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики 1809
Обер. Каменщик 1825, Немая из Портичи (Фенелла) 1828
Россини. Танкред 1813, Итальянка в Алжире 1813, Моисей в Египте 1818, Осада Коринфа 1826, Вильгельм Телль 1829
Беллини. Норма 1831, Пуритане 1835
Верди. Навуходоносор (Набукко) 1842, Ломбардцы в первом крестовом походе 1843, Эрнани 1844, Двое Фоскари 1844, Жанна д'Арк (Жованна д'Арк) 1845, Аттила 1846, Макбет 1847, Битва при Леньяно 1849
Доницетти. Ссылные в Сибири 1827
Меркаданте. Донна Каритея, королева Испанская, или Смерть дон Альфонса, короля Португальского 1826 (Венеция), 1828 (Неаполь)
Галеви. Еврейка (Жидовка) 1835, Королева Кипра 1841, Карл VI 1843
Мейербер. Гугеноты 1836, Пророк 1849
Вагнер. Риенци (Кола Риенци, последний трибун) 1842, Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге 1845
Лорцинг. Царь и плотник 1837, Регина 1899
Сметана. Бранденбургцы в Чехии 1866, Проданная невеста 1866, Далибор 1868, Либуше 1881
Лисинский. Любовь и злоба 1846
Эркель. Ласло Хуняди 1844, Бан Банк 1861, Безыменные герои 1880
Рубинштейн. Маккавей 1875 (Берлин), 1877 (Петербург)
Понкьелли. Обрученные 1856 (новая редакция 1872), Джоконда 1876
Монюшко. Галька 1848 (новая редакция 1858)
Даргомыжский. Русалка 1856

Раздел второй

ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА (БЕТХОВЕН)

Трибун революционной демократии

Весной 1917 года Максим Горький обратился к Ромену Роллану с предложением написать для молодежи книгу о Бетховене.

«Это должна быть,— писал Горький,— беспристрастная и интересная повесть жизни гения, эволюция его души, главнейших событий его жизни, преодоленных им страданий и достигнутой им славы... Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь. Мы хотим научить людей героизму. Нужно, чтобы человек понял, что он творец и господин мира, что на нем лежит ответственность за все несчастья на земле и ему же принадлежит слава за все доброе, что есть в жизни».

Жизнь Людвиг ван Бетховена (1770—1827) — высокий образец героизма, глубочайшего сознания ответственности перед обществом и беспредельной любви к человечеству. Это жизнь, полная страдания, мужественной борьбы и непоколебимого оптимизма.

Трагедия личной жизни Бетховена — глухота. Для музыканта нет ничего страшнее этого. Для человека, рвущегося к людям, это — пропасть, отделяющая от окружающего мира.

Музыканту было двадцать пять лет, когда он почувствовал первые симптомы рокового недуга. Спустя несколько лет, в период между первой и второй симфониями, наступило резкое ухудшение слуха.

В приступе отчаяния он думал о самоубийстве. Но воля к жизни одержала верх. Еще в 1801 году он писал своему другу: «Я схвачу судьбу за глотку». Это стало девизом его жизни.

Болезнь все прогрессировала. Задолго до создания девятой симфонии композитор не слышал абсолютно никаких звуков.

Бетховен с детства привык стойко сносить невзгоды. Отец



Людвиг ван Бетховен

его, придворный певец, был грубый и неуравновешенный человек, пьяница. Когда в раннем детстве обнаружилось большое дарование ребенка, отец с корыстной целью занялся устройством концертных выступлений маленького пианиста. К счастью, они не оправдали расчетов, и эксплуатация мальчика прекратилась.

Бетховену не исполнилось еще двенадцати лет, когда он начал профессиональную деятельность (органист, клавесинист оркестра при боннском дворе). Семнадцати лет он вынужден был принять на себя заботу о всей семье и уроками пополнять скудный бюджет.

В 1787 году он взял у Моцарта в Вене несколько уроков. Смерть матери заставила его вернуться домой. Пять лет спустя он ознакомил со своими сочинениями Гайдна, остановившегося в Бонне по пути из Англии в Австрию. В том же году Бетховен переехал в Вену и навсегда соединил с ней свою жизнь.

Он начал здесь занятия у Гайдна, но они мало удовлетворили юношу. Пришлось брать уроки у других педагогов. В 1795 году композитор подвел черту под своими ранними творческими опытами. Все написанное прежде — кантаты, сонаты, квартеты, трио, песни и даже балет («Рыцарский») — он отбросил как ученический этап. Изданные им в этом году три новых трио для фортепиано, скрипки и виолончели он объявил первым сочинением (opus один). В том же году Бетховен впервые показался на публичной эстраде столицы. Своей драматически мощной игрой пианист-виртуоз покорил Вену.

Он стал желанным гостем аристократических салонов имперской столицы. Его коренастую фламандскую фигуру (дед Бетховена, певец и капельмейстер, переселился в Бонн из Антверпена), мужицкое лицо кирпично-красного цвета, побитое оспой, с могучим выпуклым лбом, увенчанным непокорной гривой черных волос, можно было часто видеть в кругу самого изысканного великосветского общества. Его искусство тревожило и ошеломляло. В позолоченные залы и надушенные гостиные оно врвалось бурей. Демократический плебейский дух резко сметал чопорность и жеманность аристократической эстетики.

«Музыка должна высекать огонь из мужественной души», — говорил Бетховен. И чем больше силы и огня он вносил в свои мужественные творения, тем дальше уходил он от светской публики.

Своей революционной музыкой он пугал мещан. Лично он презирал обывателей. «Пока австриец имеет свои пиво и колбаски, он бунтовать не станет», — писал Бетховен в 1794 году. На склоне лет, в 1825 году, он заявил: «Наша эпоха нуждается в сильных умах, которые бы бичевали эти несчастные, сварливые, низкие, нищие человеческие душонки».



Бетховен и Гёте в Теплице в 1812 году
Картина К. Рёлинга

Все годы жизни в Вене Бетховен оставался свободным и независимым тружеником. Он не состоял ни на придворной, ни на церковной, ни на частной службе, жил от дохода за свои сочинения. Писал он не на заказ, а по внутреннему побуждению. Передовая демократическая молодежь ценила его творчество, и в ней находил он сочувствие и поддержку. Он имел верных друзей и почитателей среди бюргерской интеллигенции. Были восторженные поклонники и среди представителей венской аристократии. Некоторые меценаты оказывали композитору материальную помощь. Он пользовался — правда, недолго и нерегулярно — пенсией, назначенной тремя вельможами с условием, чтобы он не покидал Австрию. Но ни это покровительство, ни посвящения произведений высоким особам (что делалось из соображений делового расчета) не влияли ни на поведение музыканта, ни на содержание его творчества. Бетховен не признавал никаких сословных привилегий. Малейшее пренебрежение со стороны знати вызывало у него резкий отпор.

Однажды, когда Бетховен не поладил с покровительством князем Лихновским, он чуть было не хватил князя кулаком по голове. После инцидента композитор написал меценату: «Князь, тем, что Вы из себя представляете, Вы обязаны случайности рождения; тем, что я собою представляю, я обязан самому себе. Князей есть и будут еще тысячи. Бетховен — только один».

Известна сцена в Теплице, чешском курортном городке, где встретились Бетховен и Гёте. Навстречу им шла императорская семья. Гёте, тайный советник веймарского герцога, оставил руку Бетховена, посторонился и застыл в почтительном поклоне. Бетховен, убежденный республиканец, заложив руки за спину, прошел сквозь гущу толпы. Князя и придворные расступились, императрица поклонилась ему первая. Когда Бетховен затем вновь сошелся с Гёте, он здорово отчитал поэта за низкопоклонство.

«Придворный воздух слишком нравится Гёте, — писал Бетховен своему приятелю. — Больше, чем следовало бы поэту. Стоит ли говорить о смешных замашках виртуозов, если поэты, обязанные быть учителями нации, готовы забыть все ради этого ложного блеска!»

Учителем нации, проповедником правды, идейным вожаком человечества считал Бетховен истинного художника. В этом он видел и свою миссию. Не высокомерие сквозило в его гордых словах и дерзком поведении, а глубоко демократическое чувство человеческого достоинства и сознание своей силы.

Бетховен был высокообразованным человеком. Он воспитал себя на немецкой классической литературе и философии, пытливно изучал мыслителей французского Просвещения, знал

греческих писателей, поклонялся Шекспиру, увлекался персидской поэзией, интересовался естествознанием и политическими проблемами.

В комнате Бетховена находилась статуэтка римского республиканца-тираноубийцы Брута, кумира композитора. Среди современников ему импонировал Наполеон. Ему казалось, что Наполеон — это тот великий человек, который принесет народам освобождение и уничтожит социальное неравенство. Именно Бонапарта Бетховен первоначально назвал свою третью, Героическую симфонию. Но когда до него дошло известие, что первый консул Французской республики объявил себя императором, он в гневе воскликнул: «Это — тоже обыкновенный человек! Теперь он поперт ногой все человеческие права, только тешить свое честолюбие он будет; он поставит себя выше всех людей, станет тираном».

И спустя некоторое время композитор стер прежний заголовок, посвятив Героическую симфонию «памяти великого человека».

Я вспомнил вас, торжественные звуки,
Но применил не к витязю войны,
А к людям доблестным, погибшим среди муки
За дело вольное народа и страны.

(Н. П. Огарев. Героическая симфония Бетховена)

Еще в юные годы, под свежим впечатлением революционных событий во Франции, он написал песню «Свободный человек». Вот слова этой песни, принадлежащие поэту Пфедфелю: «Свободен тот, кто ничего не может потерять, если он отдал имущество и жизнь за свободу; для него ничего не значит преимущество рождения и титул; кто перед смертью дерзко смотрит на гробовую ступень и на пройденный путь!»

Первоначальный мотив этой песни явился зародышем темы победного финала пятой симфонии, написанной много лет спустя.

В отличие от многих современников, Бетховен до конца дней сохранил верность идеалам революции. События во Франции устроили даже таких передовых немцев, как Шиллер и Гёте. Бетховен остался убежденным сторонником свободы и в период наполеоновских войн, и в годы Священного союза.

В мрачную пору меттерниховской реакции, наступившей после Венского конгресса, он заявлял: «Слова связаны, но звуки, к счастью, свободны».

И своими звуками — пламенными воззваниями — он обращался к человечеству.

Бетховен постоянно говорил со своими друзьями на политические темы, высказывая смелые оппозиционные мнения. О содержании этих разговоров мы знаем по тетрадам, посред-

ством которых близкие люди беседовали с глухим композитором. «Не говорите так громко о свободе», — гласит одна из записей собеседника.

При дворе его считали опасным республиканцем. Венская тайная полиция получала на него доносы и докладывала о них императору. Бетховен избежал репрессий, ибо слишком велика была его мировая известность.

На исполнении девятой симфонии в 1824 году никто из императорской фамилии не присутствовал. Публика устроила композитору овацию. Аплодисменты были продолжительнее и шумнее, чем полагалось по этикету даже для коронованных особ. Полиция административными мерами прекратила изъявление народного признания.

«Никогда, с самого детства во мне не ослабевало рвение служить страдающему человечеству», — писал Бетховен в 1811 году.

До последнего вдоха он оставался бесстрашным борцом за освобождение и счастье людей.

Сквозь горы и леса я путь свой проложил,
Но гений мой не изменил
Моим трудам, моей доверчивой надежде.

(Д. Струйский. Бетховен. Драматическая фантазия)

«Благородная фигура музыканта-революционера в течение многих десятилетий служила образцом героической жизни, художественной правды и редкой душевной чистоты. Этот возвышенный образ человека-гражданина продолжает оставаться примером для всех художников, которые желают посвятить себя служению народу» (А. Альшванг. Бетховен).

ГЕРОИЧЕСКИЙ СИМФОНИЗМ

— Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!

Эти слова сказаны были Лениным по поводу самой совершенной и самой вдохновенной из бетховенских фортепианных сонат — «Аппассионаты»*.

У Бетховена однажды спросили: каково содержание «Аппассионаты»? Композитор ответил: прочтите «Бурю» Шекспира.

Смысл шекспировской пьесы Ромен Роллан характеризует следующими словами: «Неистовство стихийных сил, страстей, людских и стихийных безумств. И господство Духа — волшебника, который по своей воле собирает и рассеивает иллюзии».

То же в «Аппассионате» — «проникнутой страстью» со-

* Даты сочинений Бетховена смотри на стр. 75.



Ленин слушает «Аппассионату»

Рисунок П. В. Васильева

нате: «Поток неумолимой и дикой силы. Владычество мысли, которая парит в высоте».

Дикая страсть — и железная дисциплина. Бурный порыв — и сдерживающая сила. Таковы полюсы эмоциональной стихии, заключенной в этой «изумительной, нечеловеческой музыке».

— Музыка является более высоким открытием, чем всяческая мудрость и философия. Так говорил Бетховен, композитор-мыслитель.

Как Гегель в философии, так и Бетховен в музыке показал, что жизненный процесс есть единство противоположностей. Не в абстрактных категориях, а в конкретно-чувственных звуковых образах композитор передавал диалектику движений души и явлений действительности.

Музыкальные мысли в произведениях Бетховена развиваются в конфликтном столкновении противоречивых начал. Отсюда — драматизм музыки Бетховена. Отсюда — взрывчатая сила его музыкальных тем.

Бетховенская тема подобна атому. Она составляет противоречивое единство тематического зерна («положительно заряженного ядра») и контрастирующих с ним оборотов («отрицательных частиц»). Элементы темы разрабатываются, антагонизм их обостряется.

За главной темой следует побочная тема, отличная от главной по характеру. Вместе с тем и побочная тема, и переходные, связующие, заключительные мотивы, и центральные эпизоды собственно разработки, словом, весь или почти весь музыкальный материал вырастает из элементов главной темы путем их преобразования, расширения, взаимопроникновения и дополнения.

Вот тема «Аппассионаты»: по звукам разложенного трезвучия в активном ритме, с сильной опорой на основной тон, решительно устремляется ввысь унисонная фанфарная мелодия. После короткого разгона она упирается в напряженный звук (доминанту). Тревожная трель усиливает напряжение. Натиск и сопротивление. Утверждение и протест. При первом появлении темы (пианиссимо) конфликт только намечен. С каждым новым проведением темы, с каждой новой волной разработки борьба усиливается, накаляясь до предела. Буря страстей возносит нас на вершины и ввергает в бездны. Героический порыв сменяется задушевной лирикой, отчаяние — ликованием, моменты умиротворения переходят в мучительные схватки, и все завершается сверкающим победным маршем.

«Через борьбу к победе!» — такова общая идея этой героической сонаты, таково главное направление всего бетховенского творчества.

«Через страдания к радости!» — этими словами формулировал ту же мысль сам Бетховен. Радость, по Бетховену, — не отвлеченная мечта, не пассивное упование, а победа, выстраданная в муках и достигнутая в суровой борьбе, ценою тяжких усилий и решительного противодействия злу. В этом — суть непреклонного и бесстрашно-мужественного бетховенского оптимизма, идейная основа его героического симфонизма.

Симфонизм сложился уже в творчестве композиторов эпохи Просвещения, особенно у Гайдна и Моцарта, мастеров венской классической школы. Музыка венских классиков отличает глубина содержания, возвышенность и уравновешенность художественных образов, стройность и ясность форм, естественность и простота выражения, человечность и общедоступность. Искусство Гайдна и Моцарта созрело в идейной обстановке эпохи Просвещения. Это искусство жиз-

неутверждающее, рационалистическое в своей основе и реалистическое по направленности.

Новые черты в классический симфонизм внесли музыканты Великой французской революции, особенно Керубини, автор замечательных увертюров, высоко ценимых Бетховеном. Композиторы этой эпохи усилили в классицизме героическое начало, внесли в него революционный дух, сблизили оперно-симфоническое творчество с массовыми песенно-маршевыми жанрами.

Бетховенский симфонизм завершил на высшем уровне венскую классическую школу и вместе с тем переплавил в себе стиль музыки французской революции — ритмы, акценты и обороты массовых песен и гимнов, революционных маршей и увертюров, кантат и опер.

Говоря о Бетховене, академик Б. В. Асафьев отметил: «Интонации и ритмы музыки французской революции сыграли в его творчестве своей динамикой и пламенностью громадную роль; сами они в этом могучем сознании развились и созрели» («Музыкальная форма как процесс», книга вторая).

Симфонизм достиг полного расцвета в симфониях, увертюрах и концертах Бетховена.

Симфонизм — это не только совокупность симфонических произведений. Это также метод музыкального творчества, заключающийся в многостороннем раскрытии глубокого и цельного замысла путем последовательного движения, изменения и столкновения различных музыкальных образов. Для симфонизма характерна интенсивная динамика и целеустремленность развития музыкальных идей.

Симфонический оркестр с его мощью звучания и богатством разнообразных инструментальных тембров наиболее подходит для воплощения широких идейных концепций. Но характерно, что Бетховен внес приемы симфонического развития и черты оркестральности даже в фортепианную музыку, что наглядно обнаруживается в той же «Аппассионате», этой подлинной симфонии для фортепиано.

Уже в первой симфонии Бетховена (1800) сквозь традиционные формы венского классицизма пробивается мужественный, волевой дух молодого поколения. Юношеский напор и уверенность возрастают во второй симфонии. В год ее создания композитор в беседе с другом признался, что отныне он вступает на новый путь. Этот путь — героический симфонизм, основанный на динамике и диалектике борьбы и целеустремленной воле к победе, жизнеутверждению.

Третья симфония — «Егоиса» — краеугольный камень нового стиля. В этой революционной музыкальной эпопее образ вождя, ведущего массы в бой за свободу, сливается с образом народа — страдающего, сопротивляющегося и наступающего. В первой части симфонии развертывается драматически насы-

щенная картина борьбы. Упорный натиск, щемящая боль, напряжение воли, нервов, эмоций.

После титанической битвы — величественное траурное шествие: за гробом героя «идет все человечество» (Р. Роллан). Стремительное скерцо вносит разрядку и подготавливает финал — празднество победившего народа. По форме финал — небывалые по масштабу симфонические вариации. Тема вариаций заимствована композитором из его собственного балета «Творения Прометея». Образ Прометея, героя-богатыря, поборника человечества, носителя творческой энергии, символичен для всей симфонии.

Первоначально финалу должен был предшествовать обычный для классической симфонии менуэт. Уже была написана значительная часть его, но вдруг композитор почувствовал, что традиционная форма не вяжется с общим замыслом произведения. Возникла новая идея — проложить от траурного шествия к праздничному апофеозу звуковую трассу в виде скерцо. Эта колоссальная «шутка» (буквальное, исходное значение слова «скерцо») преисполнена кипящей энергии, неудержимого движения, раскрепощения и обновления жизненных сил. После нее — картина всеобщего ликования, гигантская панорама, подобная тем живым массовым сборищам людей, которые наполняли Марсово поле Парижа в дни всенародных революционных празднеств.

...«Через борьбу — к победе!» Этот девиз с предельной концентрированностью мыслей и чувств воплощен в пятой симфонии Бетховена. В ней, говоря словами поэта, «одной лишь думы власть, одна, но пламенная страсть» (Лермонтов).

Всю симфонию пронизывает короткий волевой мотив — четыре ноты: *соль — соль — соль — ми-бемоль*, с ходом вниз, на терцию, и ударением на последний звук. «Так судьба стучится в дверь», — сказал Бетховен. И ритм «судьбы» настойчиво повторяется в первой части сочинения, составляя основу главной темы, в дальнейшем все более широко и напевно развертываемой. Он различим, этот ритм, и в отдельных мелодических оборотах второй, медленной части; он неутомимо напоминает о себе в необычно суровом скерцо — третьей части симфонии. Он, наконец, звучит на самых подступах к финалу, чтобы затем раствориться в победных фанфарах и ритмах революционных гимнов.

В стихотворении литовского советского поэта Межелайтиса «Музыка» есть двустишие, которое неоднократно возвращается, словно лейтмотив:

Земля решается судьба.
Оркестр Бетховена играет.

Судьба земли, судьба человечества — лейтмотив пятой симфонии Бетховена. Волей к активному революционному ре-

шению судьбы человечества преисполнено великое творение.

Бетховен здесь особенно близок к музыке революционной Франции. Те же ритмы, те же интонации, та же мощь оркестрового звучания (впервые в классическую симфонию введены тромбоны и некоторые другие духовые инструменты). Но все это высечено более могучим резцом, все наполнено широким симфоническим дыханием, поднято на недостижимую высоту художественного обобщения.

Гёте при исполнении пятой симфонии казалось, что рушатся своды здания. Сквозь стены зала музыка неслась в миллионную аудиторию, которой и адресовал свою симфонию Бетховен — «Шекспир масс», по выражению Стасова.

«Соединитесь, миллионы» — с этим призывом открыто обратился композитор-трибун к человечеству в своей последней, величайшей девятой симфонии. Впервые в истории симфонии музыка непосредственно соединилась с поэзией: к увеличенному составу оркестра прибавлен в финале хор с солистами-вокалистами. Словами оды Шиллера «К радости» композитор точно определил идею произведения — прославление радости. Он воплотил эту идею в музыке по-бетховенски: к радости — через страдания, к свободе — через борьбу. Единение и всеобщее братство людей — жизненный смысл воспеваемой в массовой симфонически-хоровой песне Радости.

Бетховен вынашивал замысел произведения всю жизнь. Еще в юные годы у него явилась мысль написать музыку к оде Шиллера, первоначально называвшейся «К свободе». Мысль эта не оставляла композитора и в последующие годы. Долго обдумывал он и музыкальные темы девятой симфонии. Наброски тем встречаются в записных книжках Бетховена разных лет. Но только на склоне жизни, в темную ночь политической реакции, композитор вплотную подошел к симфонии радости.

«Царство свободы и единения должно быть завоевано» — так воспринял центральную мысль творчества Бетховена русский музыкальный критик Серов, услышав трагические звучания первой части девятой симфонии. Героическая борьба достигает здесь гигантских масштабов; кульминации приводят к катастрофам. Кода (широко развитое заключение) воспроизводит картину погребального шествия. Однако последнее слово — не плач, не крик отчаяния, а гордый клич. Героический зов поверженных, но не покоренных!

Как в шекспировской трагедии рядом с возвышенным — шутовское, так и здесь вслед за трагедийным аллегро — вихревое, тревожное, угловатое скерцо гигантских размеров. Нестовство зловещей «шутки» оттеняется простодушно-залихватским весельем среднего раздела (мелодия этого раздела удивительно напоминает русские плясовые мотивы). Сквозь гротеск просвечивает гримаса Мефистофеля. Еще Вагнер,



Финал оперы «Фиделио» Бетховена
Рисунок Г. Мерца

автор увертюры «Фауст», проводил параллели между Девятой Бетховена и знаменитой поэмой Гёте.

Широкораспевная, исполненная высокого лирического вдохновения и философского раздумья, третья часть уносит нас в царство покоя и забвения. Резким диссонансом начинается финал. Одна за другой проходят в нем мелодии предыдущих трех частей, и каждый раз суровые реплики-речитативы оркестра отвергают прежние темы, прежние настроения. Вступает человеческий голос: «О братья, не надо этих звуков, дайте нам услышать более приятные, более радостные».

И вот является новая тема — очень простая по складу, светлая по колориту, массовая по характеру, тема гражданского гимна, тема радости. На ней построена вся грандиозная хоровая ода, венчающая симфонию. Она звучит то как народная песня, то как воинственный марш, то как пляска. Гимн радости завершается апофеозом — всенародным ликованием.

Борцов за свободу и счастье человечества прославляет Бет-

ховен в балете «Творения Прометея» и в музыке к трагедии Гёте «Эгмонт». Сюжет трагедии относится к эпохе освободительной борьбы Нидерландов против испанского владычества. Народная борьба против деспотизма — тема героической увертюры «Кориолан» к одноименной драме австрийского писателя Коллина. Из четырех увертюр, написанных композитором к разным постановкам оперы «Фиделио», три обособились от оперы и исполняются как концертные пьесы под названием «Леонора». Увертюры «Леонора № 2» и «Леонора № 3» наряду с «Кориоланом» и «Эгмонтом» — шедевры бетховенского программно-театрального героического симфонизма. Они впечатляют своими скульптурно-пластическими образами и сжатой динамикой развития.

«Фиделио, или Супружеская любовь» — единственная опера Бетховена. Либретто заимствовано из современной французской оперы и несколько переделано при переводе на немецкий язык. Герой оперы — мужественный и свободолюбивый Флорестан, брошенный в подземную темницу властитель-тираном. Героиня — его жена, бесстрашная Леонора, переодевшаяся юношей и под именем Фиделио проникшая в темницу, чтобы спасти мужа. Сцены в мрачном подземелье (монолог Флорестана) и тюремном дворе (хор узников) выразительно рисуют царство угнетения. Солнце свободы ослепительно сияет в финальном хоре народа, прославляющего героизм и справедливость. От мрака к свету, от царства насилия к миру свободы, через борьбу, через страдания к радости, к победе — эта генеральная идея бетховенского творчества получила реалистически действенное музыкально-сценическое воплощение в опере. Революционная по идейному замыслу, опера «Фиделио» явилась революционной и по художественному воплощению. Героический симфонизм — основа ее стиля.

Творчество Бетховена охватывает широчайший круг человеческих переживаний и устремлений. Героические свершения и горестные раздумья, безудержное веселье народного праздника и философские размышления среди природы — все подвластно музыке Бетховена. И в скорби, и в патетическом порыве мы ощущаем у Бетховена глубину и величие мысли, крепость и цельность чувства.

Если для лирики Гайдна характерно неторопливое, уютное анданте, если Моцарт вносит и в анданте и в аллегро лирическую экспрессию кантабиле, то Бетховен типичен в адажио, наполненном возвышенно-страстной лирикой или сосредоточенным размышлением.

Сколько поэзии и жизнерадостности в колоритной, овеянной романтикой четвертой симфонии! Сколько душевного обаяния в Пасторальной (шестой) симфонии, посвященной воспоминаниям о жизни в деревне! «Более выражение наст-

роения, чем звуковая живопись» — такую надпись сделал композитор на заглавном листе симфонии.

Он в каждой краске видел ноту,
Он чуял, чувствовал ее.
(И. Сельвинский. Бетховен)

А каким могучим дифирамбом звучит седьмая симфония! Она вся во власти ритма, в атмосфере торжественного подъема. Праздничным ликованием дышит уже первая часть симфонии. Контраст вносит величаво-печальное шествие второй части. Затем новый контраст — неудержимый полет скерцо с его резкими динамическими и гротесковыми сопоставлениями. И, наконец, в финале — буйный пляс, непревзойденное изображение в музыке народного веселья.

Вместе с седьмой явилась на свет восьмая — самая короткая из бетховенских симфоний. Она с умыслом повторяет формы XVIII века, стилизуя их по-бетховенски — остро, динамично, лукаво-юмористически.

Среди пяти концертов для фортепиано с оркестром особенно примечательны мужественно-лирический третий и воинственно-героический пятый. К ним примыкают концерт для скрипки с оркестром и тройной концерт — для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром, а также фантазия для фортепиано, хора и оркестра. Тема фантазии предвосхищает хоровую мелодию радости из девятой симфонии.

Мы вернулись к фортепианному творчеству Бетховена. Автор «Аппассионаты» создал 32 сонаты для фортепиано. Все, что было сделано в этой области до него, представляется не более чем милым детством и прекрасным отрочеством. Мужество юности и мудрость зрелости пришли сюда с аккордами Патетической и так называемой Лунной сонат, с величественно-скорбными звучаниями медленной части 7-й сонаты, с траурным маршем на смерть героя из 12-й сонаты, с инструментальными речитативами 17-й сонаты, с отзвуками французских революционных песен в 18-й сонате, и далее — с «Авророй» — поэмой природы (21-я) и «Аппассионатой» (23-я).

Параллельно с сонатами Бетховен писал вариации. Он положил начало так называемым характерным вариациям, то есть таким, в которых тема не только разукрашивается каждый раз новым мелодическим орнаментом, но и меняет свой характер, значительно отходит от первоначального склада, темпа и даже тональности. В оркестровой музыке образец таких вариаций — финал Героической симфонии. Среди фортепианных вариационных циклов выделяются 32 вариации до минор и 33 вариации на тему вальса Диабелли.

Пять струнных квартетов так называемого «среднего периода» творчества Бетховена — с № 7 по № 11 — богатством содержания, мастерством, нашедшим свое выражение как в

интенсивном развитии музыкальных мыслей, так и в простоте, логичности и лаконизме, не уступают его лучшим сонатам и симфониям. Из десяти бетховенских сонат для скрипки и фортепиано очень популярна 9-я, посвященная французскому скрипачу Родольфу Крейцеру. Сила ее эмоционального воздействия запечатлена в повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната».

Наступлению «позднего периода» творчества Бетховена предшествовала полоса кризиса в жизни композитора (1813—1815). Она совпала с изменением общественной обстановки. Бетховен приветствовал низвержение узурпатора Бонапарта и освобождение поработенных стран. Но он не мог сочувствовать торжеству старых монархий. На политические события он откликнулся созданием батальной симфонии «Победа Веллингтона, или Битва при Витории» и кантаты «Счастливое мгновение». Но не случайно композитор вложил в эти творения так мало вдохновения. Шумный успех второстепенных «триумфальных» сочинений у собравшейся в Вене во время конгресса монархов европейской аристократии не мог его обмануть.

Надвигалась черная ночь меттерниховской реакции. В эти годы крайне обострились личные переживания композитора. Нахлынули разные невзгоды: абсолютная потеря слуха, любовная драма, бытовые неурядицы. Бетховен мало писал, и лишь в редких произведениях этой поры сказывается мощь его творческого духа (двухчастная лирическая соната № 27).

Но беды не сокрушили титана. Композитор нашел силы еще раз «схватить судьбу за глотку».

Бетховен остался верен гражданским идеалам и непоколебим в своем оптимизме. Но он стал более замкнут, обращен в глубь индивидуальных переживаний и раздумий. Его музыка обогатилась психологически, насытилась еще большей экспрессией. Стали яростнее эмоциональные вспышки, неистовее напор, мощнее удары. Но в то же время мысль более глубоко погружалась в длительное созерцание, становилась подчас рассудочной. Художественные образы и композиционные приемы усложнились. Более свободными стали формы. В сонатном цикле смешались разнородные жанры — fuga, фантазия, вариации. Значительно повысилось техническое использование клавиатуры, ее крайних регистров, ее звуковых эффектов. Фортепиано приблизилось к оркестру. Особенно показательна циклопическая 29-я соната. Грандиозная по звучанию, она широка по форме и оркестральна по фактуре. Новые сферы тончайшего психологизма открывают последние сонаты — 31-я (с fugой) и 32-я (с лиричайшими вариациями во второй, финальной части). Таковы и последние пять квартетов (с № 12 по № 16), в которых ощутимы проблески новой эпохи — романтизма.

Вокальная музыка Бетховена по своему удельному весу не может сравниться с его инструментальной музыкой. Тем не менее не кто иной, как Бетховен, поднял немецкую песню над уровнем бытового жанра. Он внес в нее философско-лирические образы (песни на слова Геллерта), высокую поэтическую страсть (песни на слова Гёте), создал первый большой песенный цикл («К далекой возлюбленной», шесть романсов на слова Ейтелеса).

Вслед за Гайдном Бетховен сделал обработки ирландских, валлийских и шотландских песен. Из прочих его аранжировок отметим три русские песни и украинскую песню «Ехал казак за Дунаем».

Обороты австрийских и немецких народных песен слышны во многих произведениях Бетховена, включая симфонии. Одна из вариаций финала Героической симфонии — в ритмах венгеро-цыганской музыки. В «квартетах Разумовского» (так называют три квартета Бетховена — с № 7 по № 9, посвященные русскому послу в Вене графу Разумовскому) разрабатываются два русских народных мотива.

Но не в фольклорных цитатах специфика музыкальной речи Бетховена. Стремясь к массовости и мужественности искусства, Бетховен ковал динамичный и простой музыкальный язык. Он стер в мелодиях последние следы салонной чувствительности и филлистерского предрасположения, внес силу в гармонию и ритмы. Он довел до совершенства сонатно-симфоническую форму и в диалектике музыкального развития отразил кипение жизни.

На всем XIX веке — речь идет о музыкальной культуре этого века — лежит отпечаток могучей индивидуальности Бетховена.

...Дух, кому нет равных в мире,
Гор заоблачных он выше,
Моря глубже он и шире.
Буря, воющая в Альпах,
Шторм, ревущий в океане,
И бетховенское сердце —
Звук в священном урагане, —
В них оплот я обретаю
Для борьбы с судьбой гнетущей,
Для того, чтобы с улыбкой
Встретить гибель райских кущей.
...Чу! Рубеж времен — я слышу
В хоре звуков раздвоенье.
После битв и горя людям
В нем сияет примиренье.
...Слышу зов любви великой,
Зов, ко всем сердцам летящий,
Чтобы старый мир и новый
Слить в один, непреходящий.

(Н. Ленау, Бюст Бетховена.
Перевел с немецкого В. Левик)

Краткий список произведений Бетховена

Для оркестра: 9 симфоний 1800, 1802, 1804 (Егоица — Героическая), 1806, 1808, 1808 (Пасторальная), 1812, 1812, 1824 (с хором); Победа Веллингтона, или Битва при Витории 1813; 11 увертюр — Прометей (из балета Творения Прометей), Кориолан (к драме Г. И. Коллина) 1807, Леонора I, Леонора II, Леонора III, Фиделио (Леонора I — первоначальная версия увертюры к опере Фиделио 1805, Леонора II — к 1-й постановке этой оперы, Леонора III — ко 2-й постановке, Фиделио — к 3-й постановке), Эгмонт (из музыки к драме В. Гёте), Афинские развалины (к пьесе А. Коцебу) 1811, Король Стефан (к пьесе А. Коцебу) 1811, Именинная 1815, Освящение дома 1822; танцы; марши и танцы для духового оркестра

Для фортепиано с оркестром: концерты — 5 (1798, 1795—1798, 1800, 1806, 1809), фантазия (с хором) 1808

Для скрипки с оркестром: концерт 1806, 2 романса 1802 (не позже)

Для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром: тройной концерт 1804

Ансамбли: для струнных инструментов — квинтет до мажор 1801, 16 квартетов 1798—1800 (1—6), 1805—06 (7—9, посвященные Разумовскому), 1809—10 (10—11) и 1825—26 (12—16), большая fuga для квартета 1825, 4 трио 1792—98; для фортепиано и струнных — 6 трио 1793—94 (1—3, в 1795 опубликованы какopus 1), 1808 (4—5) и 1811 (6) и несколько трио безopus; для скрипки и фортепиано — 10 сонат около 1798 (первые 3) — 1812, в том числе 9-я, посвященная Крейцеру, 1803; для виолончели и фортепиано — 5 сонат 1796 (1—2), 1807 (3) и 1815 (4—5); для духовых инструментов — октет 1792 (переработан в струнный квинтет ми-бемоль мажор 1796); другие ансамбли для разных составов

Для фортепиано: 32 сонаты, в том числе 3 первые 1795, 8-я (Патетическая) 1799, 12-я (с траурным маршем) 1801, 2 сонаты-фантазии 1801 (14-я — Лунная), 15-я (Пасторальная) 1801, 17-я (с речитативом) 1802, 18-я (1804), 21-я (Аврора) 1804, 24-я (Аппассионата) 1804—05, 26-я (Прощание, разлука и возвращение) 1810, 27-я 1814, 28-я 1816, 29-я 1818, 30-я 1820, 31-я 1821, 32-я 1822; 22 цикла вариаций, в том числе 15 вариаций с fugой на тему контрданса из балета Творения Прометей 1802, 32 вариации на собственную тему 1806, 33 вариации на вальс Диабелли 1823; рондо-каприччио (Ярость по поводу потерянного гроша) 1799; багатели, рондо, менуэты, лендлеры и другие пьесы, в том числе 3 юношеские сонаты 1782—83; для фортепиано в 4 руки — соната, 2 цикла вариаций и 3 марша

Для сцены: оперы — Фиделио 1805 (2-я редакция 1806, 3-я редакция 1814); балет — Творения Прометей 1801; музыка к трагедии «Эгмонт» Гёте 1810 (увертюра, 2 песни Клерхен, 4 антракта, симфонический эпизод — Смерть Клерхен, мелодрама — Эгмонт в тюрьме, Победная симфония) и др.

Вокальные произведения: оратория — Христос на Масличной горе 1803; 2 мессы 1807 и 1823 (Торжественная); кантаты, в том числе Морская тишь и счастливое плавание 1815; хоры, арии, ансамбли; 91 песня (романсы) для голоса с фортепиано, в том числе цикл — К далекой возлюбленной (Ейтелес) 1816; 44 шуточных канона; обработки народных песен для голоса с фортепианным трио (155 песен, 8 тетрадей, 1810—18) и др.

Раздел третий

СУДЬБЫ МУЗЫКАНТОВ В БУРЖУАЗНОМ ОБЩЕСТВЕ

ШУБЕРТ

Среди современных Бетховену композиторов младшего поколения самым гениальным был Франц Шуберт.

Даты его жизни: 1797—1828. Когда он появился на свет в Лихтентале, предместье Вены, Бетховен был уже известен как автор сонат, трио, квартетов. А спустя всего лишь полтора года после смерти Бетховена умер и Шуберт.

Товарищи по профессии, они не были знакомы, хотя и жили в одном городе. О музыке Шуберта Бетховен почти не имел представления. Незадолго до смерти ему показали серию шубертовских песен. Маститого композитора поразила необыкновенная сила лирического дарования их автора.

«Поистине у этого Шуберта есть искра божья!» — воскликнул Бетховен. И пророчески заявил: «Этот еще заставит говорить о себе весь мир».

Бетховен выразил сожаление, что не познакомился с музыкой Шуберта раньше. А тот давно мечтал встретиться с почитаемым им композитором. Бывало, издали Шуберт наблюдал прославленного музыканта, но никогда не отважился к нему приблизиться. Лишь когда Бетховен лежал на смертном одре, за неделю до кончины, Шуберт пришел в его дом вместе с друзьями. Потрясенный стоял он в безмолвии у постели умирающего. С факелом, обвернутым черным крепом, и с белыми лилиями в руках шествовал он в скорбном кортеже, провожая своего кумира в последний путь.

Что же мешало сблизиться двум великим современникам? Несомненно, тут сыграли роль и замкнутость глухого музыканта и застенчивость младшего собрата. Но были и объективные обстоятельства, которые не благоприятствовали раннему ознакомлению Бетховена с музыкой Шуберта, а отсюда и личной встрече их.



Франц Шуберт

Шуберт в XIX веке в известной мере повторил судьбу Баха в XVIII веке: сравнительно небольшая часть его сочинений была напечатана при жизни, его музыку знали, главным образом, лица, непосредственно окружавшие его, а широкое признание пришло к нему только после смерти. Многие современники, даже понимающие и чуткие, не могли оценить масштаба шубертовского творчества просто потому, что не знали его.

Ни одно из симфонических произведений Шуберта не было опубликовано при его жизни. Мир узнал о симфонисте Шуберте через десять лет после его кончины, когда Шуман извлек из бумаг композитора, оставшихся у его брата, знаменитую ныне большую до-мажорную симфонию, последнюю из восьми или девяти созданных им. Частично симфония была исполнена под управлением Мендельсона спустя год после открытия Шумана, а полностью еще через одиннадцать лет. Еще дольше находилась в забвении двухчастная си-минорная симфония, так называемая «Неоконченная». Ее впервые исполнили в 1865 году, через 43 года после ее написания. Почти все крупные камерные произведения Шуберта остались в рукописи. Ни одно крупное фортепианное произведение Шуберта не прозвучало при его жизни с концертной эстрады. Лишь изредка дружески расположенные к композитору музыканты включали в свои программы его небольшие пьесы.

Неудачи преследовали Шуберта и как театрального композитора: одна за другой отклонялись написанные им оперы-зингшпили. Перл его вокальной музыки «Лесной царь» (1815) шесть лет ждал публичного исполнения и напечатания. Это было первое отдельно изданное сочинение композитора (opus один), успевшего к тому времени создать огромное количество произведений, в том числе сотни романсов. Оно было выпущено, после отказа издателей, на средства друзей композитора и притом небольшим тиражом.

Отношения Шуберта с издателями — яркий пример жестокого пренебрежения и бессовестной эксплуатации труда композитора в буржуазном обществе. Издатели либо отказывались печатать произведения молодого композитора, либо платили ему мизерный гонорар и заставляли принимать кабальные условия, либо предлагали ему отдавать в печать произведения без всякого вознаграждения, довольствуясь несколькими бесплатными авторскими экземплярами нот. Одна солидная немецкая нотная фирма вернула четыре экспромта (прекраснейшие его фортепианные миниатюры) со следующим любезным, а по существу издевательским предложением: «Если вы напишете что-нибудь не такое трудное, но все же изящное, в более легкой тональности, то мы просим вас прислать нам без дополнительного запроса».

В таких условиях Шуберту время от времени удавалось выпустить в свет какие-нибудь танцы или дивертисменты для

фортепиано, песни, вокальные ансамбли, но большая часть его произведений, притом капитальных, оставалась в рукописи, некоторые же бесследно пропали. Плата за произведения плохо обеспечивала композитора, а для него этот доход был важнейшим источником существования. Отказавшись от занимаемой им должности шестого помощника учителя в школе своего отца (с окладом, на который нельзя было купить даже одного фунта хлеба в день!), Шуберт с двадцатилетнего возраста нигде не служил. Он вечно оставался без денег, часто голодал, вынужден был жить на чужой квартире. С горькой иронией он писал другу (1825): «...Уж мудрое и благотворное государственное устройство позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом всякого ничтожного торговца».

Короткая творческая жизнь Шуберта почти целиком вместила в хронологические рамки мрачного периода европейской истории между Венским конгрессом и революционным пробуждением 1830 года. Шуберт, как и Бетховен, был свидетелем торжества Священного союза. Но Бетховен вступил в этот период зрелым мастером. Он создал уже восемь из девяти своих симфоний. Его сердца коснулось горячее дыхание великой революции, которую юношей он восторженно приветствовал. Он видел могучий подъем народных масс в годы революции, он наблюдал движение целых наций во время антинаполеоновских кампаний. Шуберта еще не было на свете в дни якобинской диктатуры. Когда в Европе развернулись национально-освободительные войны, он не успел еще выйти из отроческого возраста. Гул общественного брожения в очень ослабленной степени доносился сквозь глухие стены венского конвикта — закрытого казенного учебного заведения, где воспитывался будущий композитор (сам Шуберт называл конвикт тюрьмой).

Венский конгресс погрузил Европу в беспросветную политическую ночь. Вена стала цитаделью континентальной контрреволюции, и в ней свирепствовал Меттерних, вдохновитель Священного союза.

В границы Вены замкнулась почти вся творческая деятельность молодого мастера. Шуберт болезненно испытывал на себе давление гнетущей общественной обстановки, чувствовал, по собственным его словам, «бесплодность и ничтожество жизни, характерные для нашего времени». Он выразил в музыке трагическое ощущение эпохи. Но его возмущение не вылилось в революционный протест, как у Бетховена. Шуберт не видел реальных сил, способных изменить положение вещей, да их в то время и не было в действительности, окружавшей его. Страна, зажата в полицейские тиски, завинчиваемые с каждым годом все туже, еще долго не могла подняться из мертвой спячки.



Общественная игра в Атценбругге
Аквадель Л. Купельвизера. 1821
У клавира — Ф. Шуберт

Но чем больше сгушалась реакция, чем острее реагировал на неустроенность и язвы жизни композитор, тем драматичнее и мужественнее становилась его музыка. И кто знает, доживи он до 1830 года, когда повеяло свежим ветром извне, не говоря уже о 1848 годе, когда волнения захватили и самую столицу Австрии, не возобладали ли бы в его творчестве идея борьбы, та революционная идея всенародной борьбы, которую через всю свою жизнь пронес его старший современник Бетховен. Но Шуберт умер, не достигнув 32 лет. В этом возрасте Бетховен, успевший написать лишь одну симфонию, только подошел к порогу «нового пути» — периоду полной зрелости — и не создал еще ни «Аппассионаты», ни Героической.

Последняя симфония Шуберта (биографы расходятся в том, когда она была написана, — в год смерти композитора или тремя годами раньше) показывает, как много сил, оптимизма и света было в душе венского композитора, как крепки были его связи с народом и тверда его вера в народ. И если некоторые произведения Шуберта потрясают трагедийностью, выражением неудовлетворенности, тоски и одиночества, то другие его произведения, хронологически параллельные им, подкупают жизнерадостностью, общительностью и народной почвенностью.

Далекий от аристократических салонов, враждебный торгашескому миру, Шуберт сдружился с рядом прогрессивно мыслящих, свободолобиво настроенных людей, сочувственно поддерживавших самые лучшие его стремления. В стихийно образовавшийся кружок входили поэты, художники, ученые, музыканты, одаренные и любознательные дилетанты. Товарищем Шуберта по кружку был видный художник Мориц Швинд, запечатлевший композитора в ряде зарисовок. В последние годы жизни Шуберта с этим кружком сблизился крупнейший австрийский драматург Франц Грильпарцер.

Молодые люди собирались для чтения и бесед, для музицирования и танцев. Порой, в узком кругу, обсуждались злободневные вопросы. В большой, пестрой и шумной компании на домашних вечеринках, или в уютном ресторане, или на загородной прогулке молодежь отдавалась безудержному веселью. Полиция не оставляла без внимания эти собрания кружка, бросавшего своим существованием вызов зловещему меттерниховскому порядку. Один из товарищей Шуберта, революционный поэт Иоганн Зенн, был арестован и выслан. Шпионы держали литературные и музыкальные вечера друзей под неослабным наблюдением.

Музыкальные собрания кружка, на которых исполнялись произведения Шуберта, получили название шубертиад. Сюда приносил великий и скромный песенник свежие плоды своего неиссякаемого вдохновения, нередко тут же им сочинялись песни, импровизировались фортепианные миниатюры, здесь рождались сотни его немецких танцев, лендлеров, вальсов, галопов и экосезов, из которых далеко не все (но все же свыше трехсот!) уцелели. Отсюда распространялись в столице и провинции, передавались из рук в руки автографы и копии бесчисленных шубертовских песен, возбуждавшие интерес к себе, легко завоевывавшие любовь и признание в самых широких слоях демократического общества, особенно среди интеллигенции.

Вслед за «Лесным царем» друзья композитора выпустили серию других его романсов. Некоторые певцы пропагандировали его сочинения в своих концертах (часто просто на домашних вечерах). Считаясь с возрастающей популярностью песенного творчества Шуберта и учитывая возможность извлечь из его музыки хороший доход, издатели стали более охотно печатать произведения венского музыканта. Появились отклики в газетах и журналах. Состоялся первый авторский концерт — 26 марта 1828 года — ровно через год после смерти Бетховена и меньше чем за восемь месяцев до смерти самого Шуберта. Увы, этот концерт оказался единственным.

Как и Моцарт, но еще в более раннем возрасте, Шуберт безвременно погиб, сраженный болезнью, а еще более того — жестоким, враждебным таланту и творческой свободе строем.

Надпись Грильпарцера, высеченная на памятнике под бюстом творца «Неоконченной» симфонии, гласила:

Смерть похоронила здесь богатое сокровище,
Но еще более прекрасные надежды.

Краткий список произведений Шуберта

Для оркестра: 8 или 9 симфоний, не считая незавершенных эскизов, — 1813, 1815, 1815, 1816 (Трагическая), 1816, 1818, 1822 («Неоконченная»), 1825 («Гаштейнская» — утеряна? тождественна с последующей, большой до-мажорной?), 1828 (1825—28?); 7 концертных увертюр, в том числе 2 «в итальянском стиле» 1827

Ансамбли: для струнных инструментов — квинтет 1828, 15 квартетов, не считая утерянных, в том числе квартет ре минор с вариациями на тему романса «Смерть и девушка» 1826; для фортепиано и струнных — квинтет Форель 1819, 2 трио; для струнных и духовых — октет 1824; для скрипки и фортепиано — соната 1817, 3 сонатины 1816, фантазия 1827 и др.

Для фортепиано: 15 сонат, не считая незавершенных, в том числе сонаты ля мажор и си-бемоль мажор 1828; фантазия Скиталец 1822; 6 музыкальных моментов 1823—27; 8 экспромтов 1827; вариации, марши, вальсы, лендлеры, немецкие танцы, экосезы, галопы и др.; для фортепиано в 4 руки — 2 сонаты 1824, Венгерский дивертисмент 1824, фантазия фа минор 1828, увертюры, фантазии, вариации, полонезы, рондо и др.

Для сцены: 18 произведений, в том числе оперы — Альфонсо и Эстрелла 1822, Фьеррабрас 1823, музыка к драматическим пьесам — Волшебная арфа 1820, Розамунда из Кипра 1823

Хоры, вокальные ансамбли; мессы и другие церковные произведения; кантаты, в том числе Победная песнь Мириам 1828

Для голоса с фортепиано: свыше 600 романсов, в том числе: циклы — Прекрасная мельничиха (Мюллер) 1823, Зимний путь (Мюллер) 1827, сборник — Лебединая песнь (Рельштаб, Гейне, Зейдль) (1828, составлен и издан посмертно)

ШУМАН

Финал «Карнавала», самого популярного произведения Шумана, озаглавлен: «Марш давидсбюндлеров против филистимлян». Это заглавие — символ творчества, деятельности и жизни ярчайшего немецкого композитора-романтика.

Давидсбюндлеры — члены Давидова союза, воображаемого «духовного братства» передовых художников, в которое автор «Карнавала» объединил близких ему по духу музыкантов — не только своих соратников-современников, но и любимых композиторов минувших эпох. По старой национальной традиции, восходящей к средневековым цехам, он назвал это братство именем библейского царя — воина и псалмопевца Давида. А ненавистных филистеров — ничтожных обывателей, самодовольных мещан, надутых титулованных тупиц — он окрестил созвучным им именем филистимлян — по названию племени, враждебного Давиду.

Против мира филистимлян, против бюргерского убожества и салонной пошлости, против всего, что мертвит и унижает

искусство, превращает его в банальность и пустоту, направил Шуман свой пылкий, воинственный «Марш» — победное шествие давидсбюндлеров, мужественных и страстных поборников прогресса в искусстве и жизни.

Немецкие филистеры... Это над ними так едко издевался Гейне. Это их так гротескно изображал Гофман. Это о них с презрительной иронией писал Жан Поль, немецкий романист, любимый писатель Шумана. Современные «филистимляне» соединили в себе косность феодальной консервативной среды и гнусность буржуазного практицизма. Царство «бессердечного чистогана», как называл Маркс торгашеский буржуазный мир, иссушало и растлевало души. Оно было враждебно поэзии, светлым мечтам, искренности человеческих отношений.

О пусть я кровью изойду,
Но дайте мне простор скорей.
Мне страшно задыхаться здесь
В проклятом мире торгашей...

(Г. Гейне. Аппо 1829.
Перевод В. Левика)

Этому взволнованному голосу Гейне вторил Шуман — и своей бурной, порывистой, протестующей музыкой, и своими литературно-музыкальными выступлениями, обличающими «бесстыдство пошлости» и зовущими к «свободной сильной стихии». Шуман восставал против «расслабляющего воздуха салонов», «удушливой дворцовой атмосферы», затхлости немецких провинциальных «медвежьих углов».

«Молодость и движение» — под таким девизом вышел в свет «Новый музыкальный журнал», основанный двадцатичетырехлетним Шуманом в 1834 году в Лейпциге. На протяжении десяти лет молодой композитор был главным редактором и основным автором этого боевого органа передовой музыкальной мысли. Статьи, заметки, литературные зарисовки Шуман и его друзья подписывали вымышленными именами участников Давидсбунда. В лице импульсивного, дерзко-своевольного Флорестана и мечтательного, вдумчивого Эвзебиуса выступал сам Шуман.

«Шапки долой, господа, перед вами гений!» — так писал Шуман о молодом Шопене в своей первой статье, опубликованной еще в 1831 году.

«В каждую эпоху действует свой тайный союз родственных душ. Сомкните же крепче ряды, вы, принадлежащие к нему, чтобы правда искусства сияла все ярче, радуя мир и даруя ему счастье». Этими словами закончил Шуман последнюю свою статью, опубликованную в 1853 году под названием «Новые пути». В ней он приветствовал Брамса — юношу, «колыбель которого охраняли грации и герои».

Критик-пропагандист Шуман неустанно поддерживал все новое, свежее, талантливое. С той же принципиальностью он



Роберт Шуман

отстаивал значение творчества великих мастеров прошлого. Новаторы своего времени, они были классиками и учителями для последующих поколений. Их музыка живет и помогает в современной борьбе за высокие идеалы музыкального творчества, за смелость и свежесть художественной мысли. Эти позиции защищали Шуман и его «Новый музыкальный журнал».

Борясь за подлинную поэзию искусства, давидсбюндлеры изобличали и высмеивали посредственность и педантизм, рутину и эпигонство, все проявления филистерства — «музыкального и прочего».

Первый бой с буржуазной идеологией Шуману пришлось выдержать в своей собственной семье.

Роберт Шуман (1810—1856) родился в Цвиккау, небольшом городе саксонского королевства, в семье книгопродавца и издателя. Отец умер, когда юноша еще учился в гимназии. По настоянию матери Роберт поступил в Лейпцигский университет, чтобы подготовить себя к респектабельной и доходной должности провинциального судейского чиновника. Но в душе студент-правовед оставался верен музыке, которая пленила его с детства.

«Ах, мама,— писал будущий композитор в 1829 году,— ...факел прекрасного гения звуков постепенно угасает во мне... И все-таки, поверь мне, если бы я когда-нибудь совершил кое-что на земле, то это было бы в области музыки».

Прошел год занятий в Лейпцигском, потом еще один год в Гейдельбергском университете. Предстояло вернуться в Лейпциг, чтобы продолжить юридическое образование. Но «хлебная наука» по-прежнему не прельщала музыканта.

«Теперь я стою на распутье и со страхом задаю себе вопрос: «Куда?» — Если я спрашиваю своего гения, то он указывает на искусство, и я думаю, что это — правильный путь» (письмо к матери от 1830 года).

И с этого пути ничто не могло его совлечь: ни уговоры матери, ни давление старших братьев, ни вмешательство опекуна-купца, ни меры материального воздействия со стороны семьи и связанные с этим лишения и бедствия. Исход «двадцатилетней борьбы между поэзией и прозой» («или назови это музыкой и юриспруденцией», — писал он матери) был определен зовом и волей его гения: «поэзия» одержала верх над «прозой».

Поддержку Шуману в его неудержимом влечении к искусству оказал его учитель Фридрих Вик, видный фортепианный педагог. В доме Вика Шуман поселился по возвращении в Лейпциг. Но именно в этом доме развернулась новая, более ожесточенная и полная драматизма война между «поэзией» и «прозой», между свободным и искренним чувством и бездушным практическим расчетом. Конкретно — между Робертом,

полюбившим дочь своего учителя, и отцом девушки, музыкантом старого пошиба, человеком бюргерских предрассудков и филистерской корысти.

Клара Вик, юная музыкантша, ответила на чувство старшего друга взаимностью, но отец решительно воспротивился их браку. Он рассчитывал на выгодную партию для своей дочери, а у Шумана не было ни богатства, ни титула.

Пять лет продолжалась «борьба за Клару», как называют биографы композитора эту полосу его жизни. Она наполнена бурными объяснениями и дипломатическими маневрами, насильственной разлукой влюбленных и их тайной перепиской, притеснениями отца, страданиями дочери, мучительными переживаниями молодого человека, наконец, длительным и унижительным судебным процессом. Высший апелляционный суд Саксонии признал право Роберта и Клары на брачный союз, и молодые обвенчались в 1840 году в небольшой деревенской церкви близ Лейпцига.

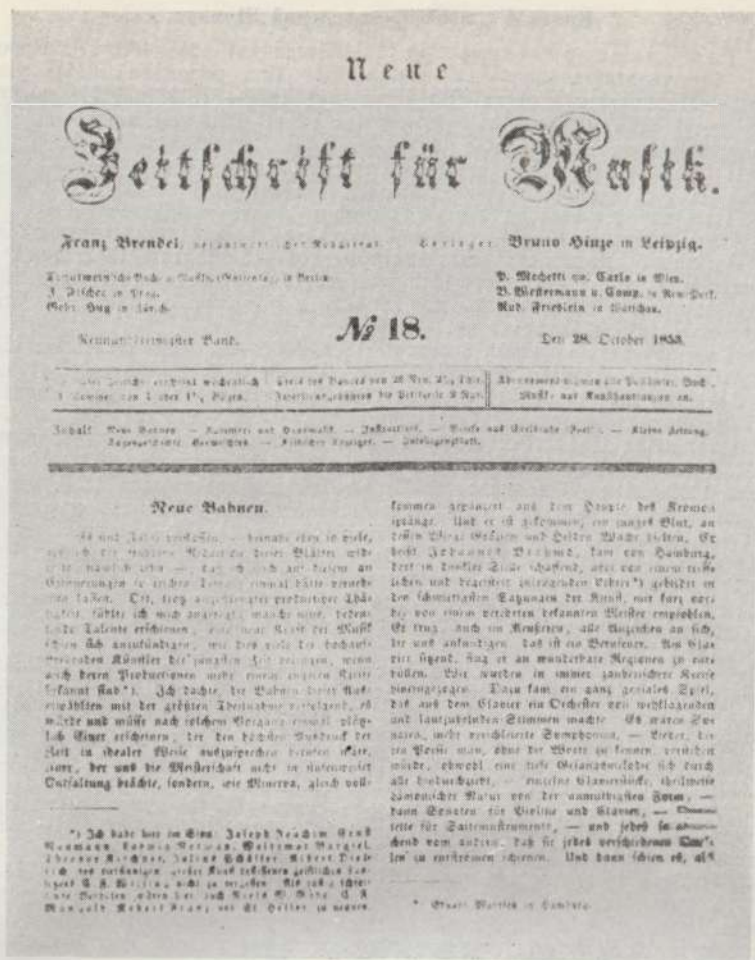
30-е годы — период мятежа давидсбюндлеров, борьбы композитора за признание, борьбы Роберта за Клару — вызвали к жизни лучшие фортепианные произведения Шумана.

1840 год — год сильнейшего обострения конфликта и победы человеческого сердца над мещанским деспотизмом — положил начало песенной лирике Шумана и ознаменовался ее высшими достижениями.

В дальнейшем появились шумановские симфонии, концерты, камерные произведения, крупные вокально-симфонические и хоровые композиции. Но, несмотря на великопепные успехи, последующие годы уступали в значительности завоеваний творчески напряженному десятилетию 1831—1840 годов. Упадок сил проявился и в общественной деятельности, и в личном самочувствии композитора. Все больше давали себя знать странные явления в области психики, приведшие к катастрофе. Но она наступила не сразу.

В 40-е годы, наряду с интенсивными занятиями композицией, Шуман отдался педагогической работе в Лейпцигской консерватории (впрочем, кратковременной), совершил концертные поездки с женой, завоевавшей мировое имя как пианистка (в 1844 году супруги посетили Россию). В то же время участились приступы нервной болезни. Роберт и Клара переехали в более спокойный Дрезден, а затем, после нового кризиса, в еще более тихий Дюссельдорф. Шуман руководил хорами, дирижировал оркестром, но общение с людьми все больше обременяло его, он искал уединения.

Революционный водоворот 1848—1849 годов в Дрездене, захвативший молодого Вагнера, не смог пробудить политической активности Шумана. Вождь мятежного «духовного братства» удалился в предместье саксонской столицы. Но свое неподдельное сочувствие борцам за свободу композитор смело



Последняя статья Шумана — «Новые пути»
Страница журнала. 1853

выразил в звуках — революционных хорах и республиканских маршах.

После вспышки творческой энергии в начале 50-х годов наступил душевный кризис. Движимый безотчетным страхом и безысходной тоской, Шуман кинулся с моста в воды Рейна. Его спасли рыбаки. Жена отвезла его в психиатрическую лечебницу в Энденихе близ Бонна. Там после двух лет депрессии закончилась тревожная жизнь музыканта с «двойственной натурой» — порывистого Флорестана и меланхоличного Эвзебиуса.

Краткий список произведений Шумана

Для оркестра: 4 симфонии 1841 (Весенняя), 1846, 1850 (Рейнская), 1841—51; увертюра, скерцо и финал 1841 (2-я редакция 1845); увертюры — Мессинская невеста (по Шиллеру) 1850—51, Юлий Цезарь (по Шекспиру) 1851, Герман и Доротея (по Гёте) 1851 (см. также ниже — Манфред, Фауст, Праздничная увертюра)

Для фортепиано с оркестром: концерт 1845 и др.

Для скрипки с оркестром: концерт 1853 (издан 1937) и др.

Для виолончели с оркестром: концерт 1850

Для четырех валторн с оркестром: концертштюк 1849

Ансамбли: для струнных инструментов — 3 квартета 1842; для фортепиано и струнных — квинтет 1842, квартет 1842, 3 трио — 1847, 1849, 1851, пьесы-фантазии 1842, 2 сонаты для скрипки и фортепиано 1851; ансамбли с кларнетом, гобоем, альтом и др.

Для фортепиано: 3 сонаты 1835, 1835—38, 1836; фантазия 1838; циклы пьес — вариации на тему Abegg (Абегг) 1830, Papillons (Бабочки) 1831, этюды по капризам Паганини 1832, Интермецци 1832, шесть концертных этюдов по капризам Паганини 1833, Симфонические этюды 1834, Карнавал 1835, Давидсбюндлеры (1837), Fantasiestücke (пьесы-фантазии) 1837, Детские сцены 1838, Крейслериана 1838, Новеллеты 1838, Ночные пьесы 1839, Венский карнавал 1839, Альбом для юношества 1848, четыре марша 1849, Лесные сцены 1849, Пестрые листки 1836—49, Листки из альбома 1832—45 (изданы 1854) и др.; для фортепиано в 4 руки — Восточные картины 1848, 12 пьес для детей 1849, Бальные сцены 1851, Детский бал 1853; для 2 фортепиано — анданте и вариации 1843

Для сцены: опера — Геновева 1848 (поставлена 1850); музыка к «Манфреду» Байрона 1848—49 (увертюра и 15 номеров — антракт, хоры, ансамбли и мелодрамы)

Для хора (и солистов) с оркестром: оратория — Рай и Пери (по Муру) 1843; Реквием Миньоны (из «Вильгельма Мейстера» Гёте) 1849; Сцены из «Фауста» Гёте 1844—53 (увертюра, 3 сцены из 1-й части поэмы, 10 отрывков из 2-й части); Странствие Розы. Сказка по поэме Хорна 1851; Праздничная увертюра на рейнскую застольную песню (В. Мюллер) 1853; месса, реквием, баллады, песни

Для голоса с фортепиано: свыше 200 романсов (около 35 сборников). В том числе циклы: Круг песен (Гейне) 1840, Мирты (Рюккерт, Гёте, Мозен, Бёрнс, Гейне, Байрон, Мур) 1840, Круг песен (Эйхендорф) 1840, Любовь и жизнь женщины (Шамиссо) 1840, Любовь поэта (Гейне) 1840, 12 стихотворений из «Весны любви» Рюккерта 1841, Испанский лидер-шипль (для одного или нескольких голосов с фортепиано) 1849, Альбом для юношества 1849, Испанские любовные песни (для одного или нескольких голосов с фортепиано в 4 руки) 1849 и др.

Вокальные ансамбли и хоры: около 120

Литературные труды: Собрание статей о музыке и музыкантах, 4 тома (первое издание 1854); сюда входит книжка Жизненные правила для музыкантов (впервые издана в 1850)

МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДИ

«...Это Моцарт девятнадцатого столетия, самый светлый музыкальный талант, который яснее всех постигает противоречия эпохи и лучше всех примиряет их».

Так писал о Мендельсоне Шуман, сам остро ощущавший противоречия действительности и бурно реагирующий на них.

Среди романтиков Мендельсон был самым сдержанным и уравновешенным.



Феликс Мендельсон-Бартольди

Жизнь у него сложилась совсем иначе, чем у Шуберта и Шумана.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809—1847) родился в вольном городе Гамбурге в богатой и культурной еврейской семье. Дед его Мозес Мендельсон был знаменитый философ, отец Авраам — основатель крупного банкирского дома, мать Леа — дочь берлинского банкира. В 1811 году семья переехала в Берлин; спустя пять лет Феликс и его сестры были крещены; к своей фамилии Мендельсоны присоединили фамилию Бартольди, которую носил дядя Феликса со стороны матери.

Феликс получил разностороннее и систематическое образование дома и в университете, с детства общался с цветом интеллигенции, посещавшей салон Мендельсонов — крупнейший центр столичной музыкальной жизни, постоянно расширял свой интеллектуальный кругозор и эстетический вкус, совершал путешествия по Германии, Франции, Англии, Италии, Швейцарии. Он счастливо развивался как музыкант и поразительно рано созрел: одно из совершеннейших симфонических произведений романтического направления, творение, в котором уже полностью определился самостоятельный стиль Мендельсона, — увертюра «Сон в летнюю ночь» была создана композитором в возрасте семнадцати лет. Уже в молодые годы он получил европейское признание как классик.

Как и Шуман, Мендельсон всем существом отрицал обывательщину и ненавидел «придворный сброд» (его собственное выражение). Он поднялся над породившей его буржуазной средой. Он стал одним из выдающихся музыкальных просветителей XIX века.

В отличие от Шумана, Мендельсон не прибегал к публицистике. Он развернул широчайшую деятельность в самых различных областях музыкальной практики — как дирижер, пианист, педагог, руководитель музыкальных празднеств (Дюссельдорф, Кёльн, Франкфурт-на-Майне, Шверин, Бирмингам). Он основал в Лейпциге первую немецкую консерваторию (1843), стал ее директором и получил признание как глава лейпцигской композиторской школы.

Мендельсон пользовался огромным авторитетом и любовью многих людей. Но на его пути встречались и тернии: узколобые обыватели, тупые чиновники, спесивые шовинисты причиняли ему немало неприятностей. При выборе директора Берлинской певческой академии после смерти Цельтера (учителя Мендельсона) ему предпочли музыкального ремесленника. В 40-е годы композитор получил приглашение руководить музыкальным отделением реорганизуемой Берлинской академии наук и был назначен прусским королем на должность генерального директора музыки в Берлине. Однако из-за бюрократических проволочек реорганизация академии

затянулась, вокруг Мендельсона плелись интриги, сухая и казенная атмосфера прусской столицы вообще тяготила композитора, и он снова вернулся в Лейпциг. Здесь наибольшее внимание он отдал молодой консерватории, ставшей вскоре моделью и образцом для музыкальных учебных заведений всего мира.

Поборник идейности и народности искусства, ревнитель высоких традиций немецкой культуры, Мендельсон мужественно отстаивал веру в непреходящее значение классики и в то же время с трогательной заботой выдвигал композиторскую молодежь. Просветитель-проповедник, он возвышенностью убеждений и целеустремленностью напоминал пророка, героя своей оратории «Илия».

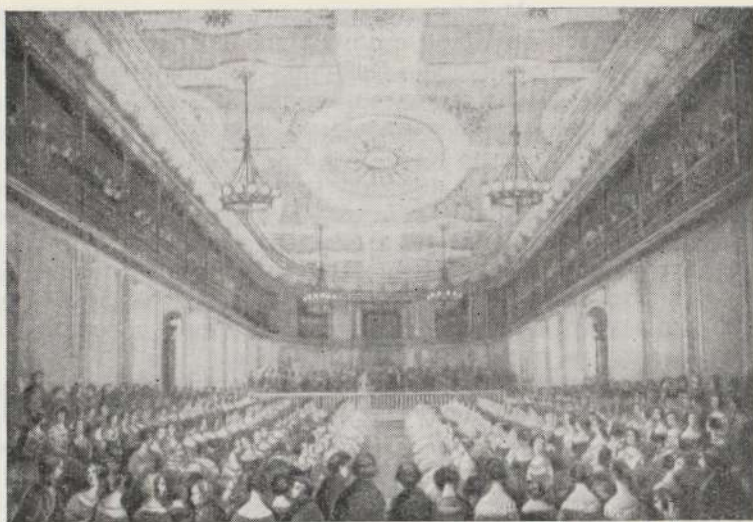
Мендельсон положил начало возрождению Баха и впервые познакомил мир с симфоническим творчеством Шуберта. Под его управлением состоялись исполнения «Страстей по Матфею» Баха в Берлине в 1829 году и до-мажорной симфонии Шуберта в Лейпциге в 1839 году.

Когда в 1830 году Мендельсон посетил Вену, он был крайне огорчен отношением многих музыкантов к великим мастерам прошлого. Он писал домой: «Даже лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной ноты Бетховена, а когда я высказал мнение, что он и Моцарт чего-нибудь да стоят, меня удивленно спросили: ах, так вы любитель классической музыки? — Да, классической, ответил я».

Поверхностной виртуозности и легкой салонности Мендельсон противопоставил идеал содержательного и благородного искусства. Таким для него было великое наследие мировой классики, к такому искусству он звал и современников.

В собственном творчестве он сознательно стремился сочетать серьезное и доступное. В музыкальный быт Германии вошли его ценные произведения для любительских хоров. Его сорок восемь «Песен без слов» стали настольной книгой пианистов. Его красивая и выразительная вокальная лирика ввела в концертный и домашний репертуар многие замечательные образцы немецкой поэзии. В его красочных и тонких симфонических произведениях — от «Сна в летнюю ночь» и «Фингаловой пещеры» до Итальянской и Шотландской симфоний — открылись новые возможности художественного видения мира. И в «массовых» жанрах и в высших формах камерной и оркестровой музыки Мендельсон неизменно проявлял себя как строгий воспитатель вкусов и вдохновенный художник-новатор.

Не все в творчестве и художественном мировоззрении Мендельсона отвечало высшим требованиям эпохи. Больше чем на других выдающихся композиторах-романтиках, на нем сказало воздействие исторической ограниченности. Лейпцигскому мастеру присущ был дух умеренности, впитавший в себя ти-



Концерт в Гевандхаузе
Лейпциг. 1846

пичные особенности немецкого бюргерского либерализма 1830—1848 годов. И все же Мендельсон, при всей своей склонности к «примирению противоречий», при уклоне порой в сентиментальность, оставался передовым деятелем, тесно связанным с прогрессивным общественным движением. Он был одним из тех, кто указал немецкой и мировой музыке новые пути.

Краткий список произведений Мендельсона-Бартольди

Для оркестра: 5 симфоний 1824, 1840 (симфония-кантата — Хвалёная песнь), 1830—42 (Шотландская), 1833 (Итальянская), 1830 (Реформационная, с хоровым финалом); юношеские симфонии — 11 для струнного оркестра и одна для большого оркестра (не изданы); увертюры — Сон в летнюю ночь 1826, Гебриды (Фингалова пещера) 1830—32, Морская тишь и счастливое плавание 1832, Прекрасная Мелуззина (Сказка о прекрасной Мелузине) 1833, Рюи Блаз 1839; марши и др.

Для фортепиано с оркестром: 2 концерта 1831, 1837; Блестящее каприччо, Блестящее рондо, Серенада и Аллегро джокозо

Для скрипки с оркестром: концерт 1844; юношеский концерт 1822 (издан 1952)

Ансамбли: для струнных инструментов — октет 1825, 2 квинтета 1826—32 и 1845, 6 квартетов 1829—47, 4 пьесы для квартета (7-й квартет) 1843—47, юношеский квартет 1823; для фортепиано и струнных — секстет 1824, 3 квартета 1822—25, 2 трио 1829, 1845; сонаты для скрипки и фортепиано, для виолончели и фортепиано и др.

Для фортепиано: 48 песен без слов (8 тетрадей, 1-я 1830, издана 1834, последние две тетради изданы посмертно); Серьезные вариации 1841; Рондо-каприччиозо, сонаты, прелюдии и фуги и др.

Для органа: 6 сонат 1845; прелюдии и фуги

Для сцены: опера — Свадьба Камачо 1825, поставлена 1827; лидер-шпиль — Возвращение с чужбины 1829; 5 зингшпелей; музыка к драматическим пьесам, в том числе к комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспира 1842, исполнена 1843 (помимо увертюры — 4 номера для оркестра и 2 для хора, мелодрамы)

Для хора (и солистов) с оркестром: оратории — Павел 1836, Илия 1846; кантаты, в том числе Первая Вальпургиева ночь 1832—43; церковные произведения (также для хора с органом и без сопровождения)

Произведения для голоса с фортепиано (свыше 80 романсов), с органом (ок. 10), для вокальных ансамблей (ок. 60), мужского хора

ПАГАНИНИ

Жизнь этого необыкновенного скрипача была легендой.

Даже если не верить слухам о его личном участии в тайной революционной секте карбонариев, даже если отбросить зловещие вымыслы вроде молвы об убийстве им возлюбленной и заключении в тюрьме, не толковать превратно его внезапных исчезновений на два-три года — то из-за увлечения неизвестной женщиной, то под действием душевной депрессии, — все же биография величайшего мастера смычка остается насыщенной ослепительными, как молния, и бурными, как ураган, событиями, столь же легендарными, сколь и трагическими.

Никколо Паганини (1782—1840) — генуэзец, как и Христофор Колумб.

Будущий художник звуков родился в мрачном и извилистом переулке, носящем название «Улица черной кошки». На четвертом году он тяжело заболел. Бесчувственное тело мальчика облекли в саван и готовы были положить в гроб, но легкое содрогание возвестило, что душа ребенка не угасла...

Гениальный генуэзец закончил свой жизненный путь на юге Франции, в Ницце. Он тщетно пытался побороть смертельную болезнь, мучившую его годами. В последние часы жизни его посетили врач, священник и судебный исполнитель. Чиновник-исполнитель угрожал отнять у исполнителя-артиста его любимые музыкальные инструменты, подвести роковую черту под затеянными против него скандальными судебными процессом. Доктор бессилён был помочь больному, остановить разрушительный процесс болезни. Священник пришел врачевать душу, увещевать закоренелого атеиста причаститься. Паганини, давно потерявший голос из-за горловой чахотки, не мог — да и не захотел — произнести имени Иисуса и Марии.

Католический клир отлучил музыканта от церкви и запретил похороны. Четыре года лежало набальзамированное тело среди трупов прокаженных. После долгих хлопот близким удалось получить у папы разрешение на перенос праха в Италию. Останки великого итальянца тайно захоронили в одном месте, потом в другом — и так четыре раза предавали земле, пока



Никколо Паганини

они не нашли наконец вечное успокоение на новом кладбище в Парме.

Сын владельца мелочной лавки, Паганини оставил после себя миллионное состояние и роскошную виллу близ Пармы. Virtuoz нажил богатство исключительно артистическим трудом. Но какого напряжения сил стоил ему этот труд!

Отец Паганини, как и отец Бетховена, старался извлечь выгоду из таланта чуда-мальчика. Но юный музыкант не дал сбить себя с пути искусства.

На протяжении трети века разъезжал он по Италии, гипнотизируя своим смычком и демоническим обликом толпы слушателей. Слава о чарорее распространилась по Европе. Вместе с правдивыми рассказами о необычайном мастерстве скрипача, которые казались фантазиями, передавались небылицы о сверхъестественных связях, принимавшиеся за правду. Клевета об умерщвлении любовницы так же упорно преследовала Паганини, как клевета об отравлении соперника не оставляла в покое Сальери. Легенду о Паганини — убийце и каторжнике ввел в литературу Стендаль. Скрипачу не один раз приходилось выступать в печати с протестом против инсинуаций.

В 1828 году Паганини впервые пересек Альпы. Начались триумфальные гастроли: Австрия, Чехия, Германия, Польша... Париж три года с нетерпением ждал приезда скрипача, которого вскоре Бальзак сравнил с Наполеоном. Берлиоз так описывал его вторжение в музыкальную столицу мира:

«...Он появился во Франции при грохоте падения династии и вступил в Париж вместе с эпидемией холеры... Поразив воображение и сердца парижан с такой силой и так по-новому, Паганини заставил их забыть даже о смерти, которая витала над ними. Впрочем, все способствовало распространению его славы: стройный и колдовской внешний облик, тайна, окружавшая его жизнь, сказки, распускавшиеся о нем, даже преступления, в которых его враги имели глупую дерзость обвинять его, и чудеса таланта, который опрокидывал все общепринятые представления, с презрением отбрасывал всех известных предшественников, провозглашал невозможное и осуществлял его» («Вечера в оркестре»).

После завоевания Парижа Паганини, этот император виртуозов, переплывает Ла-Манш и подчиняет власти своего смычка население Британских островов. Он играет неустанно: за девять месяцев — сто тридцать два концерта. Несколько раз пересекает он канал туда и обратно, не давая опомниться зачарованным слушателям.

Спустя три года после своего появления в Париже скрипач прекращает карьеру виртуоза. Правда, он не отказывается от участия в благотворительных вечерах. Года через три он соглашается выступить на родине. Но после нескольких концертов покидает эстраду, на этот раз окончательно. Последнее



Концерт Паганини в Вене
Карикатура И. П. Лизера. 1828

публичное выступление артиста состоялось за три года до его смерти.

Среди историй, связанных с именем Никколо Паганини, наибольшее впечатление производят рассказы о его игре. Лист, Шуберт, Россини, Мендельсон, Шуман, Шопен, Мейербер, Берлиоз, виднейшие представители европейской интеллигенции были покорены искусством великого скрипача — неслыханным по новизне, недостижимым по виртуозности, магическим по воздействию.

«Это было божественно, это было дьявольское вдохновение! — писал немецкий писатель Людвиг Бёрне после концерта Паганини. — Публика обезумела, да он и впрямь сводит с ума. Ему внимали затаив дыхание, и неизбежное биение сердца раздражало, мешая слушать».

«Какой человек, какой скрипач, какой художник! — восклицал Лист. — О боже, сколько муки, сколько горя, сколько страдания выражают эти четыре струны!.. И его выражение, его способ фразировки и, наконец, душа».

Многим чудились в облике Паганини черты гофмановского героя, неистового капельмейстера Крейсlera; иные уподобляли Паганини Фаусту, продавшему душу за искусство обольщения. Сравнивали его и с самим дьяволом: «Так должен был

играть на скрипке гётевский Мефистофель», — писал поэт и критик Рельштаб.

Как велика была сила воздействия этого скрипача, красноречиво говорит тот факт, что римская курия не устояла от соблазна обратить ее во славу святой церкви. Музыканту со столь страшной репутацией был пожалован высший католический знак отличия — папский орден «Золотой шпоры». С этим крестным знаменем Никколо-чудотворец и отправился в крестовый поход на Север.

Концертный репертуар Паганини состоял из его собственных композиций. Ему принадлежат 24 каприччи для скрипки соло, несколько концертов для скрипки с оркестром, многочисленные сонаты (для скрипки с фортепиано, для скрипки с гитарой, для скрипки с оркестром). Паганини исполнял также скрипичные пьесы, написанные для одной струны (четвертой, самой низкой по звучанию) в сопровождении оркестра. Это сонаты «Наполеон», «Мария Луиза», «Военная соната» и «Соната-молитва» (интродукция и вариации на тему молитвы из оперы Россини «Моисей»).

Чужие произведения Паганини исполнял редко, а во время заграничных гастролей и вовсе отказался от них. Вместе с тем он не хотел, чтобы другие скрипачи исполняли его музыку. Издав до 1820 года пять опусов, он в дальнейшем не публиковал свои сочинения. Часть его рукописей была обнародована посмертно. Некоторые произведения не дошли до нас; в их числе излюбленная пьеса репертуара молодого Паганини — вариации на тему французской революционной песни «Карманьола».

Когда девятнадцатилетний Паганини навсегда покинул отчий дом, он направился в город Лукку, где незадолго перед тем была провозглашена республика. Здесь артист выступил на музыкальном празднестве с исполнением своего скрипичного концерта. Местный аббат отметил это выступление в дневнике, назвав Паганини «генуэзским якобинцем».

В Ферраре в 1812 году Паганини после концерта был выдворен полицией из города. В 1818 году губернатор Туррина после двух концертов запретил его дальнейшие выступления. В 1820 году скрипачу дали разрешение на концерт в Палермо, но одновременно предложили полиции «тщательное наблюдение за деятельностью Паганини».

Вероятно, бдительность властей была вызвана тем возбуждением, которое охватывало толпу при слушании «полубожественной, полудьявольской» игры скрипача. Возможно, тревожил репертуар — не только «Карманьола», но и варьирование арий Россини, наполненных патристическим освободительным пафосом, или такие пьесы, как вариации «Ведьма», ввергавшие слушателей в жуткий трепет. Может быть, не остались незамеченными связи музыканта с известными по-

борниками свободы, например с писателем-революционером Уго Фосколо.

Как бы то ни было, Паганини приходилось быть осмотрительным. Во время парижских гастролей 1831 года к нему обратилось Общество освобождения Италии с предложением принять участие в концерте в пользу итальянских беженцев. Паганини, после некоторых колебаний, ответил отказом. Патриоты резко осудили соотечественника. Однако два года спустя, в иной, более спокойной, обстановке Паганини выступил в аналогичном благотворительном концерте.

Паганини имел смелость отвергать просьбы венценосцев. По приезду в Париж он получил приглашение сыграть в королевском дворце — такова была традиция. Но скрипач, не желая ослабить эффекта своего первого появления в публичном концерте, отклонил приглашение, сославшись на недомогание. В Лондоне, когда ему передали предложение английского короля выступить при дворе за половину требуемого им гонорара, Паганини ответил: «Его величество может услышать меня за значительно меньшую сумму, если посетит концерт в театре».

Дважды в течение своей жизни Паганини, обуреваемый романтическими мечтами, пытался представить себе княжеский двор как некий «музыкальный рай». Первый раз это было в юные годы, когда княгиня Элиза, водворенная ее братом Наполеоном I на престол в Лукке, пригласила Паганини на должность директора придворной оперы и личного солиста ее высочества. Пышный светский быт в этом миниатюрном Париже не ослепил Паганини. Служба у княгини (и любовницы) не сулила больших перспектив скрипачу и дирижеру, обремененному многочисленными придворными обязанностями. После четырех утомительных лет оседлой жизни в Лукке Паганини вновь вырвался на волю...

Позже, в середине 30-х годов, он согласился возглавить придворный театр и придворный оркестр в Парме, приняв предложение великой герцогини Марии Луизы. Паганини разработал даже широкий план реорганизации симфонического и оперного оркестра, пропаганды серьезной музыки, создания музыкальной академии. Однако его усилия натолкнулись на козни камарильи, и план рухнул.

Катастрофическим оказалось его столкновение с капиталистическим деловым миром. Артиста уговорили стать главным пайщиком организованного в 1837 году акционерного предприятия, которому присвоили наименование «Казино Паганини». Миллионера-скрипача прельстила, не меньше чем прибыль, возможность превратить посещаемое широкой публикой развлекательное заведение в художественно-просветительный центр. Однако партнеры Паганини под вывеской клуба изящных искусств завели игорный дом. Нагрянула полиция,

казино опечатали. Суд приговорил Паганини к уплате такой чудовищно огромной суммы кредиторам общества, что ему угрожало заточение в долговую тюрьму. Процесс тянулся до самой смерти композитора. Этот скандал получил широкую огласку в прессе, которая на протяжении всей артистической жизни Паганини охотно публиковала сенсационные истории о загадочных поступках, любовных похождениях, адских сношениях и фантастическом искусстве легендарного скрипача.

Паганини-чародей — ходячая тема современных ему новелл, фарсов, анекдотов, карикатур.

Истинный Паганини — властитель романтических душ, неподражаемый мастер, гениальный художник. О нем с восхищением и глубоким пониманием писали крупнейшие музыканты, литераторы, деятели культуры. Этот гениалец вошел в историю музыкального искусства как Колумб новой эры.

Краткий список произведений Паганини

Для скрипки соло: 24 каприччи 1801—02 (новая редакция 1807) и др.

Для скрипки с оркестром: 5 концертов 1811, 1826 [с рондо «Колокольчик» («Кампанелла»)], 1826, 1829, 1830; сонаты в том числе Весна 1838 или 1839 (издана для скрипки и фортепиано); сонаты на 4-й струне: Наполеон 1807 (издана для скрипки и фортепиано), Мария Луиза 1816 (с малым оркестром и гитарой), Соната-молитва 1818 ли 1819, Военная соната 1825 или 1826; вариации и др.

Для скрипки с фортепиано: сонаты, вариации и др.

Для скрипки с гитарой: 32 сонаты, дуэты и др.

Для гитары: менуэты, сонатины, вариации, мелкие пьесы

Ансамбли: 3 смычковых квартета, 21 квартет для скрипки, альты, гитары и виолончели, трио, дуэты

(Многие произведения не изданы, частично утеряны)

БЕРЛИОЗ

Осенью 1821 года восемнадцатилетний Гектор Берлиоз, сын доктора из Кот-Сент-Андре, что на юго-востоке Франции, покинул родной городок и направился в Париж, чтобы прослушать курс медицинских наук в университете.

Но разве о врачебной карьере, о будничной больничной или кабинетной практике мечтал этот юноша с вулканическим темпераментом, ровесник стендалевского Сореля и бальзаковского Растиньяка, столь же настойчивый в достижении цели, как эти честолюбивые выходцы из провинции, но несравненно более возвышенный, лишенный корысти и готовый свершить все ради преобразования музыки, величия родины и блага человечества?

Писатели-романтики искали для драм и романов сюжеты с исключительными характеристиками, бурными эмоциями, контрастами идеального и гротескного.

Жизнь Берлиоза — великолепный материал для романтического произведения о музыканте с мировой скорбью на челе и бунтарской кровью в жилах.

Сам композитор запечатлел в звуках некоторые интимные страницы своей биографии.

«Эпизод из жизни художника» — так названа большая фантастическая симфония Берлиоза, содержание которой композитор изложил в литературной программе. Герой симфонии — «молодой музыкант с болезненной чувствительностью и пламенным воображением». Неистовство страсти, любовное отчаяние, радостная греза, ревнивый гнев — в этом смятении сильных чувств отражена «большая драма жизни» самого Берлиоза, до безумия увлеченного в то время английской актрисой Гарриет Смитсон, вдохновенной Офелией из шекспировской трагедии, будущей женой Берлиоза.

Симфония «Гарольд в Италии» навеяна столько же поэмой «Паломничество Чайльд Гарольда», как и непосредственным знакомством композитора с Италией, где он провел полтора года в качестве стипендиата парижской Академии изящных искусств. Впечатления от горных пейзажей, характерные картины итальянского быта, личные переживания музыканта — «изгнанника под гарольдовым плащом» — таковы мотивы этой романтической музыкальной автобиографии.

Жизнь гениального композитора, выдающегося дирижера и блестящего критика Гектора Берлиоза (1803—1869) была исполнена мучительной и нескончаемой борьбы с буржуазной прозой, лавочной моралью, бесстыдной профанацией искусства.

Бунт против ветхозаветных предрассудков Берлиоз, как и Шуберт и Шуман, но с еще большим ожесточением, поднял раньше всего в родительском доме. Отец, человек интеллигентный и гуманный, поощрял его музыкальные занятия, но не мог допустить мысли, что музыка станет профессией его сына. Совершенно нестерпимой эта мысль была для матери, фанатичной католички, высокомерной буржуазной провинциалки. Когда Гектор твердо решил оставить занятия в университете и поступить в консерваторию, мать прокляла сына и отреклась от него.

Но юноша уже определил свой путь. Ему светили маяки — великие творения, которые он с упоением слушал в парижском театре. «Выходя из Оперы,— вспоминал Берлиоз,— я поклялся, что, несмотря на мать, отца, дядей, теток, дедов, бабушек и друзей, я буду музыкантом!»

Тернист был его артистический путь. Но композитор неудержимо шел вперед. «Идти силой против моей воли, когда я возбужден,— писал он в «Мемуарах»,— так же бесполезно и опасно, как пытаться сдержать взрыв пороха, сжимая его в пушке».



Гектор Берлиоз

Четыре раза штурмовал Берлиоз Академию изящных искусств, прежде чем завоевал Большую Римскую премию. Бесчисленное количество раз он добивался должности — то оперного дирижера, то театрального антрепренера, то главного инспектора музыкального обучения в начальных школах, то руководителя певческой капеллы, то профессора консерватории... Но самое большее, что он достиг в служебной карьере, это должность помощника библиотекаря в Парижской консерватории.

Сколько сил пришлось затратить композитору на поиски заказов! Вот один из примеров: через несколько лет после июльских событий 1830 года правительство решило почтить память жертв революции исполнением нового «Реквиема». Тщетны были усилия Берлиоза получить заказ. Только благодаря вмешательству графа Гаспарена, бывшего префекта департамента Изер (из этой провинции был родом Берлиоз), власти согласились поручить написание траурной мессы автору Фантастической симфонии. Колоссальное произведение было готово, начались репетиции, и вдруг было объявлено, что исполнение отменяется. «У меня украли мое настоящее и мое будущее», — в отчаянии писал Берлиоз отцу. Помогла протекция писателя Александра Дюма-отца, секретаря наследника престола. «Месса о мертвых» была включена в программу новой, случайно подвернувшейся траурной церемонии (1837).

Обуреваемый жаждой деятельности, Берлиоз брался за руководство то одним, то другим концертным обществом, но все они жили недолго, терпели крах. Композитор стучался в двери оперных театров Парижа. С трудом он вырвал заказ на сочинение оперы «Бенвенуто Челлини» (опять «эпизод из жизни художника!»). И снова композитору пришлось пережить унижительные и долгие злоключения, пока не открылся занавес Большой оперы перед его сценическим первенцем (1838). То, что услышали и увидели зрители в этом спектакле, было невероятно свежо, оригинально, талантливо. Но это и погубило детище Берлиоза. После нескольких представлений опера, освистанная публикой, сошла со сцены. Доступ Берлиозу в «Гранд-Оперу» был закрыт навсегда.

Драматическая легенда «Осуждение Фауста» предназначалась для театрального спектакля. Однако композитору не удалось увидеть ее при свете рампы. Пришлось организовать силами солистов, хора и оркестра дорогостоящее концертное исполнение (1846). Знатоки высоко оценили новаторское произведение, но обывательская публика осталась равнодушной. В результате — материальный провал.

Четверть века ждал Берлиоз случая выступить в театре с новым произведением. Наконец, в 1862 году ему представилась такая возможность, однако не в «парижском аду», а на немецком курорте Баден-Бадене. Веселящаяся курортная

публика познакомилась с его оперой на сюжет комедии Шекспира «Много шума из ничего». Композитор, опасаясь злословия, изменил название. Опера «Беатриче и Бенедикт» была принята очень хорошо. Ее поставили также в Веймаре, где в свое время шел и «Бенвенуто Челлини». Берлиоз предложил «Беатриче и Бенедикта» парижской Комической опере, но театр после проволочек отказался от нее.

У французского мастера лежала без движения монументальная опера «Троянцы». В 1863 году парижский Лирический театр согласился показать ее. Но оперу разделили на две части, поставили только вторую часть, а на последующих спектаклях делали все новые и новые купюры. Произведение понравилось публике, но интерес длился недолго, и спустя полтора месяца «Троянцы» исчезли из репертуара. Полностью двухчастный оперный цикл был поставлен через двадцать один год после смерти Берлиоза и не на родине композитора, а снова в Германии, в небольшом городе Карлсруэ, с текстом, переведенным на немецкий язык.

У Берлиоза имелись искренние почитатели и непримиримые враги. Его грандиозные замыслы, его экспансивная «взъерошенная» музыка, неслыханно новый музыкальный язык «великого еретика» (З. Неедлы) не могли оставить всех равнодушными. Горячий отклик вызвала величественная и смелая Траурно-триумфальная симфония. Прочную победу композитор одержал библейской ораториальной трилогией «Детство Христа». «Великий гений нашей эпохи» — так называли Берлиоза наиболее проницательные соотечественники. Среди друзей музыканта были такие видные поэты, как Альфред де Виньи, Теофиль Готье и Огюст Барбье, писатели-романисты, драматурги, критики. На его парижских концертах присутст-



«Берлиоз, человек-оркестр»
Карикатура Бенжамена. 1838

вовали Лист, Паганини, Глинка, Вагнер. Все они высоко ценили творчество французского композитора.

А наряду с этим Берлиозу приходилось выслушивать обидные клички, вроде «паяц», «авантюрист». Даже некоторые родственные ему натуры, как живописец-романтик Делакруа, не стеснялись называть его музыку «героическим кавардаком».

Не один раз отвергали кандидатуру Берлиоза при выборах в Институт Франции — высшую национальную научную корпорацию, объединяющую пять академий. (Делакруа также долго не допускали в Академию.) Только в 1858 году после четырех туров баллотирования автор «Детства Христа» набрал нужное количество голосов и вошел в когорту «бесмертных».

Московская газета 1847 года писала, что французскому симфонисту присущ «дух терроризма против старого». Но «старого» только в смысле устарелого, отжившего. Великим искусством прошлого Берлиоз неизменно восхищался и активно его пропагандировал. Волшебная палочка дирижера вызывала из забвения нетленные творения Глюка, Генделя, Бетховена. По ее мановению открывались врата жизни музыкальным новинкам. В 1845 году Берлиоз познакомил пятитысячную аудиторию цирка Елисейских полей с отрывками из опер Глинки (он же написал первую на Западе статью о русском композиторе).

Своим концертам-фестивалям Берлиоз придавал отчетливо выраженную художественно-просветительную направленность. Склонность к грандиозному сказалась и здесь. Так, в 1844 году в Зале машин на Всемирной промышленной выставке в Париже концертную программу исполнили хор в 1200 человек и гигантский оркестр под управлением Берлиоза. Успех был оглушительный.

Но даже сенсации не спасали композитора от нужды. После исполнения одного из наиболее выдающихся произведений берлиозовской музыки — драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839) — ее создатель писал своему другу: «Решительно, серьезное искусство не может прокормить человека».

Жорж Санд прекрасно отзывалась о Берлиозе в «Письмах путешественника» (1834—1836): «Берлиоз — большой композитор, гениальный человек, подлинный артист... Он очень беден, очень смел и очень горд».

В 1842 году началась полоса концертных поездок Берлиоза по Европе. Virtuозов-солистов в то время было много. Берлиоз представлял собой новый тип странствующего музыканта — симфонического дирижера. Жизнь на колесах отнимала много времени от творческого труда. Но надо было упрочить свое материальное положение и вывести в большой свет

свои музыкальные детища, мало оцененные или не признанные на родине.

В пропагандистско-дирижерской деятельности, как и в художественно-творческой, Берлиоз мужественно выступал как знаменосец высокого искусства. Он знакомил публику Германии, Австрии, Чехии, Венгрии, Бельгии, Англии, России со своими оригинальными произведениями и исполнял избранные шедевры классического искусства. И надо признать, что в чужих странах его принимали более радушно, чем в собственном отечестве.

Особенно тронул Берлиоза прием в России. Композитор отправился сюда в 1847 году по совету Бальзака (между прочим, писатель дал ему шубу для защиты от северных морозов). Выступления дирижера в Петербурге и Москве сопровождались овациями, а финансовые результаты поездки превзошли ожидания.

«И ты моя спасительница, Россия!» — провозгласил Берлиоз в «Мемуарах».

Спустя двадцать лет Берлиоз снова посетил Россию. Видные русские музыканты и особенно молодежь из «Могучей кучки» приветствовали маститого новатора как одного из вождей музыкального прогресса.

Важная сторона деятельности Берлиоза — музыкально-литературная работа. На протяжении сорока с лишним лет композитор неподкупно и бескомпромиссно выполнял ответственную и тяжелую миссию музыкального критика. Он защищал все передовое и громил все пошлое, мелкое, мертвенное. Больше тридцати лет он состоял постоянным сотрудником парижской «Газеты дебатов» («Journal des Débats»). Многие статьи, фельетоны, корреспонденции Берлиоза вошли в составленные им сборники «Вечера в оркестре», «Гротески музыки», «Сквозь песни» и в изданный посмертно сборник «Музыканты и музыка», а некоторые статьи включены им в «Мемуары» — блестящий музыкально-литературный труд композитора-публициста.

Результаты критической деятельности Берлиоза огромны. Однако для самого композитора обязанность поставлять к каждому воскресному номеру очередной обзор повседневных, подчас ничтожных музыкальных явлений была тягостной.

«Сколько зря потерянных сил!.. сколько зря потраченного времени!» — жаловался композитор, называя себя «поденщиком прессы».

На склоне лет писал он сыну: «Я так болен, что перо каждый миг выпадает у меня из рук, а приходится тем не менее принуждать себя писать, чтобы заработать свои жалкие сто франков и сохранять свое вооруженное положение против стольких негодяев, которые уничтожили бы меня, если бы не боялись так».

Спустя десятилетие после его смерти Флобер писал Мопассану: «Прочтите же «Переписку» Берлиоза. Вот человек! Как он ненавидел буржуа! Почтище Бальзака!»

Берлиоз принадлежал к поколению воинствующих демократов типа Гюго и Бальзака. Он жил в период реставрации Бурбонов (после крушения империи Наполеона), буржуазной монархии Луи Филиппа (1830—1848), бонапартистской Второй республики (1848—1852) и Второй империи Луи Наполеона (1852—1870), когда особенно расцвели спекуляция и коррупция, бессовестная капиталистическая эксплуатация и бесчестное политиканство.

В молодые годы композитор был захвачен революционным подъемом (героическая сцена «Греческая революция», обработка «Марсельезы», «Реквием» и Траурно-триумфальная симфония). К революции 1848 года он отнесся сдержанно, даже холодно. Но два года спустя он пишет хор «Угроза франков» на собственный текст, направленный против самовластья свергнутых королей и прославляющий «вооруженный огнем и железом» народ. Еще через несколько лет, поддавшись иллюзиям, он сочиняет «Императорскую кантату» в честь Наполеона III. Противоречия сознания мелкобуржуазного интеллигента сказались в последний период его жизни с большой силой.

«Усталый, сожженный, но всегда горящий, полный энергии» (по автохарактеристике в «Мемуарах»), Берлиоз все же не бросился в объятия католического клерикализма, как Лист, не примкнул к политической реакции, как Вагнер. Культу свободы он остался верен до конца. «Свобода сердца, ума, души, всего! ...Свобода истинная, абсолютная, неизмеримая...» — писал в тех же «Мемуарах» композитор-мечтатель, романтик до мозга костей.

Краткий список произведений Берлиоза

Для оркестра: симфонии — Фантастическая (Эпизод из жизни художника) 1830, Гарольд в Италии 1834 (для альта с оркестром), Ромео и Джульетта, драматическая симфония 1839 (для оркестра, солистов и хора), Траурно-триумфальная симфония (для духового оркестра, по желанию со струнными инструментами и хором) 1840; увертюры — Уверсаль ок. 1827, Тайные судьи ок. 1827, Король Лир 1831, Роб-Рой 1832, Корсар 1844, Римский карнавал 1844

Для скрипки с оркестром: романс — Мечта и Каприз 1839

Для сцены: оперы — Бенвенуто Челлини 1838, дилогия Троянцы: Взятие Трои 1855 (поставлена 1863) и Троянцы в Карфагене 1859 (поставлена 1890), Беатриче и Бенедикт 1862; монодрама для чтеца с участием хора, солистов-вокалистов и оркестра — Леллио, или Возвращение к жизни 1832

Для хора (и солистов) с оркестром: драматическая легенда (оратория) — Осуждение Фауста 1846; ораториальная трилогия — Детство Христа 1854; реквием 1837; телеум 1855; 6 кантат, в том числе Греческая революция 1826, Императорская кантата 1856; обработки — Марсельеза 1830 и др.

Для голоса с фортепиано: 31 романс, в том числе Ирландские мелодии по Т. Муру (частично для двух голосов, а также различные переложения) 1829—30, цикл Летние ночи (1834, издание 1841; с оркестром 1843—1856)

Литературные труды*: Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке 1844 (дополнение — Дирижер оркестра 1856); Музыкальное путешествие в Германию и Италию 1844; Мемуары 1870 (посмертно); сборники статей — Вечера в оркестре 1853, Гротески музыки 1859, Сквозь песни 1862, Музыканты и музыка 1903 (посмертно)

ЛИСТ

«...Наш век болен и мы больны вместе с ним».

Этот беспощадный диагноз принадлежит Листу, благородному рыцарю музыкального романтизма. Лист писал так в ответ Гейне, который в одной из своих статей 1837 года упрекнул венгерского музыканта в шаткости воззрений, в легкости перехода от одной идеологической привязанности к другой. Лист не отверг обвинения, но напомнил Гейне об аналогичных колебаниях самого поэта. С присущей ему пронизательностью он усмотрел в этой неустойчивости знамение времени.

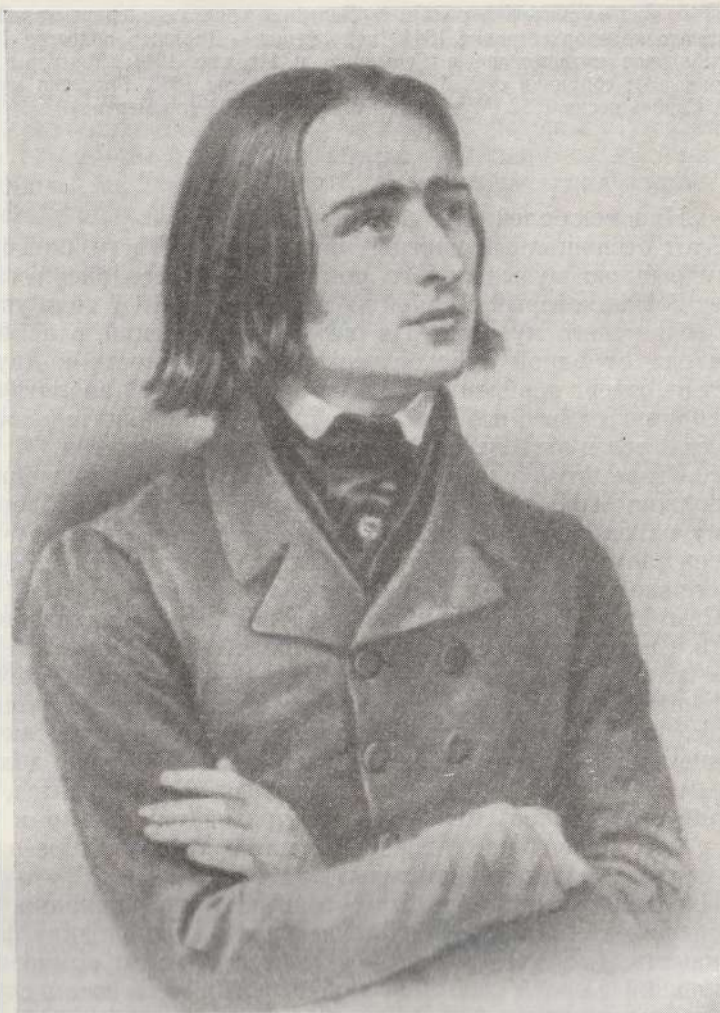
«...Разве это обвинение, возводимое Вами на меня одного, не должно было бы быть по праву и справедливости брошено всему нашему поколению?.. Разве все мы вместе... не сидим «очень плохо» между прошлым, о котором мы не желаем более ничего знать, и будущим, которого мы не знаем?»

Сам Гейне острее, чем кто-либо иной, выразил раздвоенность и надломленность «молодых людей XIX века».

«Ах, дорогой читатель, — писал поэт, — если уж ты хочешь сокрушаться об этой надорванности, то уже лучше сокрушайся о том, что весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым плачевным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось цельным, тот признается только в том, что у него прозаичное, далекое от мира, припрятанное в угол сердце» («Путевые картины»).

Ни один музыкант не был соткан из таких кричащих противоречий, как Лист — «наполовину цыган, наполовину францисканец» (монах), как говорил о себе сам композитор. Искренний в своей огромной любви к людям, в своем служении искусству, он не был лишен поэзы и не пренебрегал расчетом на внешний эффект («этот венгерец немножко актер», — говорил о нем Бальзак и добавлял при этом: «...но искренний актер»). Лист был верен высоким идеалам и в то же время не испытывал глубочайшее разочарование. Он горел революционным энтузиазмом — и пытался «примирить действительность с небесами». От социалистических мечтаний в духе Сен-Си-

* В отличие от музыкальных произведений, где указаны годы завершения сочинений, при литературных трудах даны даты первых публикаций.



Ференц Лист

мона он кидался в объятия христианского социализма Ламартина. Увлечение созерцательной романтикой Ламартина уживалось у него с восхищением вольнолюбивым активным романтизмом Гюго. Всеобъемлющий гуманизм Листа затуманивался порой религиозной мистикой, смирение перед богом подтачивалось мефистофельским скепсисом.

Весь мир был поражен, когда Лист на вершине своей пианистической славы, в разгар кипучей концертной деятельности, охватившей почти всю Европу, вдруг резко прервал выступления и навсегда отказался от карьеры виртуоза (это случилось в 1847 году после концерта в Елисаветграде, на Украине, в середине жизненного пути пианиста). И снова мир был изумлен, когда узнал, что знаменитый музыкант принял духовный сан аббата (в 1865 году в Риме).

Но ни малый постриг, ни временное уединение в монастыре не означали конца его музыкальной жизни. Аббат продолжал продуктивно творить. Он сочинил не только ораторию «Христос», но и второй и третий «Мефисто-вальсы», пронизанные дьявольской усмешкой. Он продолжал преподавать, дирижировать, появляться за роялем, поддерживал общение с широким кругом музыкантов из всех стран Европы, всемерно содействовал развитию национальной музыкальной культуры на своей венгерской родине. Он помогал соотечественникам-патриотам и выказывал сочувствие итальянским революционерам-гарibaldiйцам. Под черной сутаной по-прежнему билось горячее сердце.

При всей раздвоенности души, отразившей «надорванность мира», при всех идейных метаниях, порожденных «больным веком», основное направление многогранной и долголетней деятельности Листа оставалось глубоко прогрессивным.

Еще в 1835 году Лист выступил с серией статей, в которых дал резкую критику музыкальной жизни в условиях буржуазного общества. Статьи были опубликованы под общим названием «О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе».

«...Страдание, унижение, горечь, нищета, одиночество и преследование — удел артиста, — писал Лист. — ...Препятствия, эксплуатация, введенные во вред ему экономические реформы, несовершенные и неудовлетворительные законы, пути и оковы — удел искусства».

Корень всех зол Лист видит в буржуазном укладе жизни. Он бичует «пришедший в движение буржуазный вандализм», протестует против «гнетущей несправедливости», которая «оскорбляет художника». Он пишет, что служить на потребу власть имущим — это смерть для истинного художника, что большой художник — антипод буржуазного строя.

Характерно, что свою критику Лист основывает на примере Франции — страны, в которой музыкальная жизнь ки-

пела наиболее интенсивно и где влияние буржуазных отношений на искусство сказывалось с полной отчетливостью.

Разоблачая вопиющие недостатки в деятельности парижских и провинциальных музыкальных учреждений, Лист выдвигает целую программу преобразований, направленных на всестороннюю демократизацию, на возвышение роли музыкального искусства в общественной жизни. Он призывает всех музыкантов «объединиться в общий братский союз, в святой союз, всемирный союз...».

Борьбе за высокое достоинство музыканта, за свободу, прогрессивную направленность, идейную окрыленность музыкального творчества посвятил всю свою замечательную жизнь Ференц Лист (1811—1886).

Он родился в венгерской деревне Доборьян близ города Эденбурга (Шопрона). Его отец занимал пост смотрителя овчарни у князя Эстергази — представителя того самого рода, на службе у которого состоял на протяжении тридцати лет Йозеф Гайдн. Мать Листа была дочерью австрийского булочника. Гениальное дарование мальчика обнаружилось рано, и он вскоре мог оспаривать у юного Мендельсона честь называться «вторым Моцартом». Ему еще не исполнилось восьми лет, когда он начал выступать в концертах. Несколько венгерских магнатов в Пресбурге (ныне Братислава) назначили маленькому соплеменнику стипендию, чтобы он мог получить музыкальное образование в столице. Однако эта помощь оказалась недостаточной. Семья испытывала нужду. Черствый вельможа Эстергази отказал в материальной поддержке и был недоволен отлучками своего служителя, который сопровождал сына в поездках по городам австрийской империи (мальчик провел два года в Вене, где брал уроки игры на фортепиано у Карла Черни, ученика Бетховена, а музыкальной теорией занимался у Антонио Сальери, учителя Бетховена и Шуберта). Отец Листа вынужден был оставить свою многолетнюю службу у князя, и вся семья в конце 1823 года переехала в Париж.

В Парижскую консерваторию Листа не приняли как иностранца. Для мальчика это явилось тяжелым ударом. Тем более отрадными были триумфы юного виртуоза в парижских салонах и вскоре затем на публичных эстрадах Франции, Англии, Швейцарии. Лист стал известен также как композитор. Он занимался частным образом у Фердинандо Паэра, итальянского оперного композитора, капельмейстера итальянской труппы в Париже, и чешского композитора и теоретика Антонина Рейхи, профессора Парижской консерватории.

В концертной деятельности Листа самым насыщенным было десятилетие с 1838 по 1847 год — время больших и шумных артистических поездок по всему континенту, по многим странам, от Британских островов до берегов Черного моря.

Игра Листа гипнотизировала публику. Пианиста сравнивали с огнедышащим вулканом. Он пожинал лавры и в музыкальной столице мира Париже и в далекой Турции. На улицах Берлина Листа чествовали больше, чем прусского короля, из-за чего, по свидетельству современника, «двор и знать были вне себя...». С энтузиазмом встречали его в Петербурге и Москве. Вся Венгрия приветствовала величайшего своего сына, и после его концертных выступлений в городах происходили народные манифестации.

Почему же не знавший себе равных пианист так решительно пререк триумфальный путь виртуоза? Решение Листа несомненно было продиктовано его общим отношением к положению артиста в обществе и его представлениями о призвании подлинного художника.

Еще в 1829 году, в ранний период своей концертной деятельности, он писал Жорж Санд: «...Я ощутил горькое отвращение к искусству, каким я его пред собою увидел: униженному до степени более или менее терпимого ремесла, обреченному служить источником развлечений избранного общества. Я согласился бы быть кем угодно, но только не музыкантом на содержании у важных господ...»

Листу претило, что исполнитель-музыкант был «связан в полете своей фантазии», повсюду встречал «препятствия к гармоническому развитию своих способностей», что ему суждено «попадать в неприятные и оскорбительные ситуации, возникающие в результате ежедневного и непосредственного общения с публикой». Было бы безумием (писал Лист своему другу-сверстнику скрипачу Жозефу Массару) «разделять иллюзии относительно возможности каких бы то ни было улучшений в ближайшие годы. Здесь, как и везде, деньги решают все».

Концертирующий пианист, окруженный гулом повсеместных оваций, с наслаждением отдававшийся всем рассеяниям кочевой светской жизни, в отчаянии признавался своей близкой подруге Мари д'Агу (писательнице Даниель Стерн): «Я не знаю, что мне сделать, чтобы выпутаться из этой карьеры виртуоза» (письмо 1842 года).

Великий артист нашел силы, чтобы покончить с «ремеслом шута и салонного развлекателя» (из письма к Ламенне), с карьерой «странствующего музыканта», «бесполезного падалина», «ненужного трубадура», который добавляет «звуки своей гитары к раздирающим мир социальной дисгармонией хаосу и беспорядкам» (из письма к Массару).

Лист восстал против своей славы пианиста еще и потому, что она затмевала его же собственную известность композитора. Редко кто представлял в годы триумфов виртуоза масштабы необычайного творческого дара автора блестящих фортепианных транскрипций и фантазий. Многие и в более позд-



Веймар. Старое здание театра

ние годы признавали Листа только как исполнителя и мало ценили как творца. Прекратив турне, Лист стал добиваться признания своего художественного творчества, идейный смысл которого видел в дальнейшем развитии высоких эстетических принципов Бетховена. Лист придавал искусству большое социальное значение, считал художника глашатаем передовых идей, требовал от композитора, чтобы струны его лиры были приведены «в соответствие с звучанием времени».

Композитор-новатор, Лист расширил границы музыкального творчества. Он значительно обогатил мир образов и средства выразительности фортепианной музыки, включил в нее классические транскрипции и переложения симфонических, оперных и песенных произведений, создал много оригинальных композиций в новых формах. Обратившись к оркестровой музыке, он положил начало программной симфонической поэме. Он поставил своей задачей «обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией». Он написал также самобытные произведения для пения — хорового и сольного. Творчество Листа ознаменовало большой шаг вперед в эволюции музыкальной речи и музыкальных форм, подобно тому, как его «ораторское» исполнительское искусство составило новую большую эпоху в истории пианизма.

Прекратив скитания по свету и шумную жизнь виртуоза, Лист отнюдь не отказался от публичных выступлений. Композитор-проповедник, он остался артистом-агитатором. Свою пианистическую деятельность он целиком подчинил исполнению тех новых и старых произведений, с которыми связывал прогресс искусства. С этой же идейной установкой он стал

за дирижерский пульт и принял на себя руководство оперными спектаклями и симфоническими концертами. Свое исполнительское творчество он, подобно Мендельсону и Берлиозу, рассматривал как просветительную миссию.

Центром активной и неутомимой деятельности Листа с 1848 года становится Веймар, город Гёте и Шиллера. Здесь Лист осуществляет постановку близких ему по духу оперных произведений Вагнера, Берлиоза, Шумана, а также многих произведений старых классиков. В симфонических концертах Лист знакомит публику с произведениями современных композиторов, особенно романтиков, с классическими шедеврами. Исполняет он и свои, написанные в Веймаре, симфонические поэмы. Он, подобно Шуману и Берлиозу, неустанно выступает как критик-пропагандист. Свои взгляды и свой опыт он передает многочисленным ученикам-пианистам, стекавшимся в Веймар из разных стран (Лист занимался со всеми бесплатно). Из школы Листа вышло немало прославленных музыкантов. Сюда, в Веймар, к Листу приезжали гости из разных стран, среди них — выдающиеся деятели культуры, много черпавшие из музыкального и духовного общения с великим музыкантом.

В Веймаре вокруг Листа сплотилась группа музыкантов, выступившая в поддержку принципов программной симфонической музыки и вагнеровской музыкальной драмы (одним из активных деятелей ее был пианист, дирижер и композитор Ханс Бюлов, ученик, зять и друг Листа). Веймарская школа противопоставила себя лейпцигской школе, образовавшейся из последователей Мендельсона и со временем застывшей на академических умеренно-романтических позициях (среди ее предшественников был композитор, дирижер и пианист Карл Рейнеке). Веймарская школа была ярким врагом слащаво-сентиментального и бездушно-ремесленного творчества, получившего в то время довольно широкое распространение в немецкой музыке. В 1854 году сторонники Листа объединились в Нововеймарское общество, а в 1861 году, во время музыкального праздника в Веймаре, основали Всеобщий немецкий музыкальный союз.

Колоссальный размах деятельности Листа в Веймаре находился в резком контрасте с весьма скромной обстановкой этой захолустной тюрингской столицы. Двенадцать тысяч жителей, миниатюрный герцогский двор, жалкое мещанство, сонная общественная жизнь и далеко не первоклассный театр. Нужна была энергия Листа, чтобы превратить этот заурядный город в форпост передовой художественной культуры.

Мероприятия Листа встречали оппозицию придворных кругов и музыкальных ретроградов. Его реформаторские попытки наталкивались на препятствия, холодное равнодушие, интриги. Дело дошло до обструкции на одном из спектаклей. После десяти лет напряженных усилий Лист сложил с себя

полномочия придворного капельмейстера (в этой должности он официально числился еще с 1842 года), а спустя еще несколько лет, в 1861 году, покинул Веймар.

Последующие годы он жил то в Риме, то в Будапеште, то снова в Веймаре, посещал и другие города. И повсюду токи его удивительной энергии активизировали музыкальную жизнь, подкрепляли все живое, передовое.

«У этого человека,— писал В. В. Стасов,— натура была такая высокая, великая, глубокая, как это лишь редко бывает на свете. У него сердце было широко наполнено любовью и интересом ко всему и всем, что было великого в искусстве, его доброжелательство и потребность выдвигать на вид целому миру все даровитое и замечательное — было безмерно...»

«...Он был великодушен, как никто,— широкая и великая была душа»,— сказал о Листе Антон Рубинштейн.

Краткий список произведений Листа

Для оркестра: Фауст-симфония в трех характеристических картинах (по Гёте) 1854 (заключительный хор 1857); симфония к «Божественной комедии» Данте 1856; симфонические поэмы — Что слышно на горе (Горная симфония) 1847 (4-я редакция 1856), Тассо. Жалоба и Триумф 1849 (4-я редакция 1854), Прелюды 1848 (не позже; 4-я редакция 1854), Прометей 1850 (последняя редакция 1855), Мазепа 1851, Праздничные звучания 1853, Орфей 1854, *Héroïde funèbre* (Плач о героях) 1854, Венгрия 1854, Идеалы 1857, Битва гуннов 1857, Гамлет 1858, От колыбели до могилы 1882; два эпизода из «Фауста» Ленау: Ночное шествие и Танец в деревенском кабачке (Мефисто-вальс) ок. 1860, второй Мефисто-вальс 1881, торжественные марши, венгерские марши, в том числе Ракоци-марш 1865 и др.

Для фортепиано с оркестром: концерты — 1-й (ми-бемоль мажор) 1849 (не позже; наброски ок. 1830, 3-я редакция 1856), 2-й (ля мажор) 1839 (5-я редакция 1861); Пляска смерти. Парафраза на *Dies irae* 1849 (не позже); фантазия на венгерские народные мелодии 1852; обработки произведений других авторов

Для фортепиано: соната 1853; циклы пьес — Альбом путешественника (3 тетради) 1835—36, Годы паломничества. 1-й год. Швейцария 1835—54, 2-й год. Италия 1838—49 (сюда входит фантазия-соната По прочтении Данте 1838; добавление — Венеция и Неаполь, три пьесы 1859), 3-й год 1867—77, Большие этюды по Паганини 1851 (1-я редакция 1838), Этюды трансцендентного исполнения 1851 (1-я редакция не позже 1838), Видения 1838, Утешения ок. 1849, Поэтические и религиозные гармонии 1845—52, Легенды 1863 (не позже), Рождественская елка 1874—76, Венгерские исторические портреты 1870—86; 19 венгерских рапсодий 1847—53 и (с 16-й) 1882—85; Испанская рапсодия 1863; 2 баллады, несколько циклов вариаций, пьесы на национальные мотивы, танцевальные пьесы, марши, ноктюрны, духовные и др. пьесы, обработки своих и чужих произведений; для фортепиано в 4 руки — переложения оркестровых, фортепианных, хоровых и др. произведений; для 2 фортепиано — Патетический концерт 1856 (не позже; по Большому концерту-соло 1849); переложения симфонических произведений

Произведения для органа, для скрипки и фортепиано и др.

Для сцены: опера — Дон Санчо, или Замок любви 1825

Для хора (и солистов) с оркестром: оратории — Легенда о святой Елизавете 1862, Христос 1866; легенда — Святая Цецилия 1874; Торжественная месса для освящения базилики в Гране 1855, Венгерская

коронационная месса 1867, Торжественная кантата к открытию памятника Бетховену в Бонне 1845, К празднованию столетия Бетховена (2-я бетховенская кантата) 1870, кантата — Венгрия, и другие светские и церковные хоровые произведения с инструментальным сопровождением и без него

Для голоса с фортепиано — ок. 90 романсов

Мелодекламации (с оркестром, с фортепиано) и др. произведения

Литературные сочинения (6 томов), в том числе: Путевые письма бакалавра музыки 1837—39, Фредерик Шопен 1851 (1852, 1879), «Летучий голландец» Рихарда Вагнера 1854, Берлиоз и его симфония «Гарольд» 1854, Роберт Шуман 1855, Джон Фильд и его ноктюрны 1859, Цыгане и их музыка в Венгрии 1860 (1881)

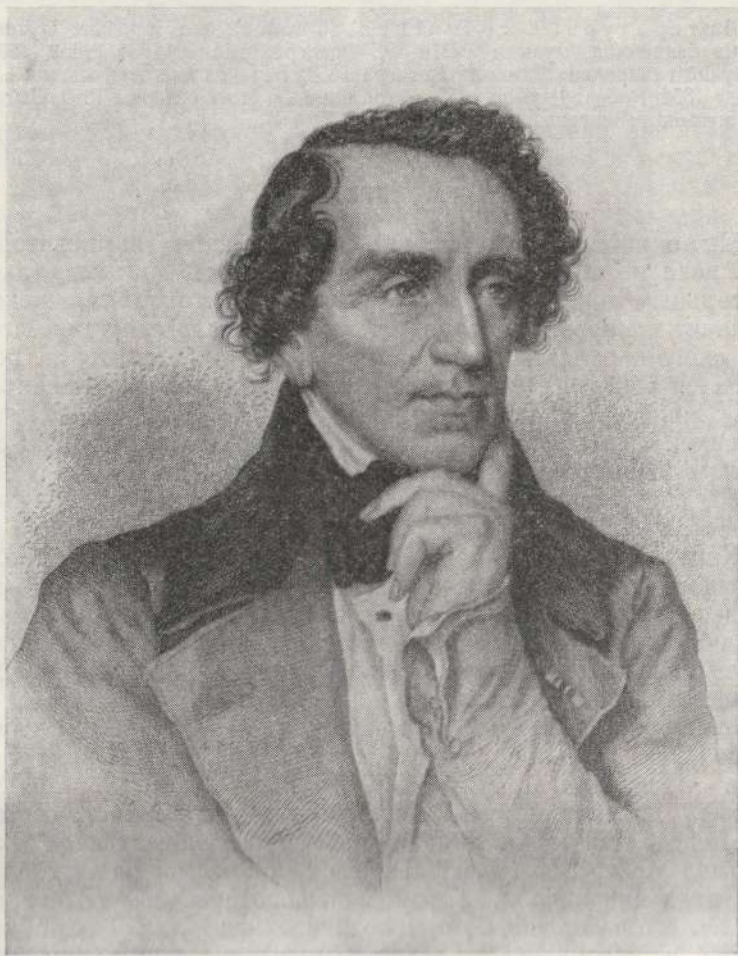
МЕЙЕРБЕР

Ни один из прославленных европейских композиторов XIX века не обладал такой исключительной властью, таким всесильным влиянием, как Мейербер, диктатор парижской, а значит и мировой, оперной сцены, «генеральмузикдиректор» прусского королевского двора. И никто из музыкантов не подвергался в такой степени жесточайшим нападкам, безжалостному поношению, как этот крупнейший мастер европейской большой оперы. Его обвиняли во всех смертных грехах: холодном расчете, приспособленчестве, эклектизме, отсутствии вкуса, отсутствии национальной чести, ставке на внешний эффект, организации этого успеха средствами коррупции.

Конечно, в жизненном поведении и творческом методе большого художника были уязвимые места, чрезвычайно типичные для его эпохи. Но они раздувались, извращались и выпячивались его недоброжелателями, конкурентами и не в последнюю очередь — принципиальными противниками его художественного направления.

Мейербер (1791—1864) родился и вырос в буржуазной среде. Отец его — берлинский заводовладелец и банкир Бер, мать происходила из семьи берлинского богача Мейера Вульфа Либмана, который вместе с частью громадного состояния передал внуку часть своих имен. Мальчика назвали Якоб Либман Мейер Бер (Beer). Первое имя композитор впоследствии итальянизировал, а имя Мейер, которое было основным именем его в детстве, он присоединил к фамилии. Так образовалось и укрепилось в истории музыки звучное прозвище Джакомо Мейербер.

Культурная обстановка еврейской семьи и прекрасное общее и музыкальное образование способствовали раннему развитию одаренного пианиста и композитора. Овладев теорией композиции и написав ряд сочинений в различных жанрах, в том числе две оперы, Мейербер покинул свою косную, социально-отсталую родину и направился в Италию, чтобы научиться образцовый вокально-театральный стиль. Эту задачу он выполнил блестяще, о чем свидетельствуют шесть его удач



Джакомо Мейербер

на лучших сценах Италии. Последняя итальянская опера Мейербера «Крестоносец в Египте» (1824, Венеция) вскоре появилась на сцене Итальянского театра в Париже. Сюда, в Мекку европейской художественной интеллигенции, решил перенести свою деятельность композитор, уверенно шедший к намеченной цели.

Несколько лет он тщательно штудировал французскую литературу, музыку, театр, вживался в национальные традиции новой родины, готовил создание французской оперы на уровне высших достижений современной художественной культуры.

Это был период кипения страстей, бешеных порывов романтизма (Гюго, Дюма-отец, Делакруа, Берлиоз), формирования реализма (Стендаль, Бальзак), появления в Париже яркой кометы — Паганини. Это было время подготовки и свершения Июльской революции и утверждения буржуазной монархии.

На гребне общественного подъема Мейербер выступил в 1831 году с большой романтической оперой «Роберт-Дьявол». Постановка произвела неслыханную сенсацию. Она знаменовала новую эпоху в истории французского и всего мирового музыкального театра.

Вершина большой оперы — «Гугеноты» Мейербера (1836), произведение прогрессивное по идейной концепции и художественному новаторству. Снова феноменальный успех. Правда, для организации успеха своих опер в Париже сам Мейербер немало потрудился. Он не останавливался ни перед расходами на постановку (для «Роберта-Дьявола» он соорудил личным изданием сценический орган стоимостью в 60 000 франков), ни, как утверждают, перед затратами на прессу, клаку, администрацию.

«Он кивнет головой,— писал Гейне,— и все тромбоны больших газет зазвучат в унисон; он мигнет глазом — и все хвалебные скрипки запиликают наперебой; он лишь тихонько пошевелит левою ноздрей — и из всех фельетонных флажолетов польются сладчайшие звуки лести... Да, в такой степени, как наш Мейербер, еще ни один композитор не владел инструментовкой, то есть искусством пользоваться всевозможными людьми, и самыми малыми и самыми великими, превращая их в инструменты и из сочетания их магически извлекающая единодушный клич всеобщего признания, почти баснословного» («Лютеция»).

Это сказано зло, разяще, но обнажает лишь одну, и не самую существенную, сторону дела. Каким бы «капельмейстером мейерберовой славы» ни был сам «великий Джакомо», успех его произведений не оказался бы столь прочным и влияние его на крупнейших композиторов не было бы столь значительным, если бы в самой музыке его не была заложена великая жизненная сила. Прошло сто лет после смерти Мейер-

бера, а его «Гугеноты» продолжают украшать мировой оперный репертуар, и беспристрастная критика воздаст должное многим великолепным страницам его лучших произведений.

Свой трезвый практицизм и деловую энергию Мейербер всем творческим пылом направлял на достижение высокого совершенства спектаклей. В его операх царит умный расчет, порой чрезмерно рассудочный, но не заглушающий подлинного вдохновения. Он основан на безукоризненном театральном чутье, психологической проницательности, умении максимально использовать сценические ресурсы и мобилизовать все средства музыкальной выразительности. Долгая компоновка и шлифовка партитуры, безупречная тщательность постановки, расчетливая эффектность оформления, отточенность артистического исполнения — все было подчинено целям эстетического воздействия на зрителей-слушателей. Как предприниматель, организатор, художественный руководитель и дирижер, выходец из Германии Мейербер во многом напоминал другого пришельца в Париж — флорентийца Жана Батиста Люлли, основоположника французской большой оперы (XVII век).

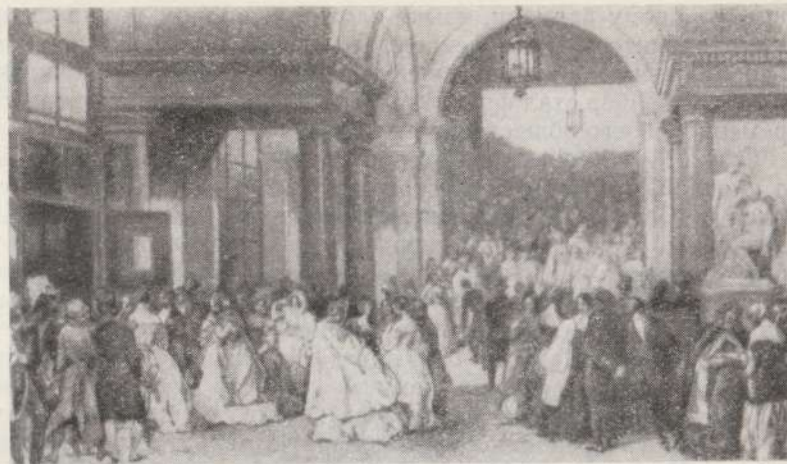
Тот же Гейне сказал о Мейербере: «Это — человек своего времени, и время, которое всегда умеет выбирать своих людей, шумно подняло его на щит и провозгласило его господство».

Строгий в своих оценках Глинка так отозвался о Мейербере-дирижере: «Надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях».

Современники отметили немало привлекательных черт в натуре «великого Джакомо». Когда в 1842 году ему был пожалован титул генерального директора музыки в Берлине, он отказался от ордена в три тысячи талеров в пользу оркестра. Мейербер не раз использовал свое влияние для помощи другим художникам. Он оказал активную поддержку Вагнеру в Париже и Берлине. Впоследствии Вагнер больше всех приложил усилий для того, чтобы очернить Мейербера с позиций шовинизма (статья «Еврейство в музыке»).

Еще Вебер, товарищ Мейербера по учению у теоретика и композитора Фоглера в Дармштадте, упрекал уехавшего в Италию собрата в измене немецкому искусству. Но Мейербер, чьи две юношеские оперы провалились в Германии, не был первым, кто искал удачи в других странах. Не говоря уже о немцах Генделе и Глюке, итальянцах Керубини и Спонтини, венгре Листе, ирландце Фильде, можно указать на молодого Вагнера, который в 30-х годах, как раз в период парижских триумфов Мейербера, отвернулся от немецкой оперы и пробовал, хотя и безуспешно, проложить себе путь в Париже.

Оперы Мейербера, отразившие либерально-гуманистические тенденции, не лишены идейных изъянов. Особенно непри-



Париж. «Гранд-Опера»
Разъезд после окончания спектакля

глядны они в «Пророке». Выше уже было сказано, что народное восстание оказалось в этой опере оклеветанным. Характерно, однако, что хулители Мейербера меньше всего порицали его за подобные проявления буржуазной идеологии.

Творец историко-романтической оперы, композитор-новатор, Мейербер шел навстречу разносторонним вкусам эпохи. Он отдал дань увлечению романтической красочностью и одновременно требованиям роскоши. Он включил в свое музыкально-зрелищное хозяйство наследие пышного ампира, эффекты чувствительной мелодрамы, вокальный блеск бельканто. «Немец в гармонии, итальянец в мелодии, француз в ритмике» (по характеристике Х. Римана), Мейербер не боялся уступок буржуазной публике. Но он сам, в свою очередь, диктовал эстетические законы, которые вошли в конституцию мирового оперного искусства XIX века. Он не вел, как Шуман, непримиримой войны с филистерством и не шел по линии наибольшего сопротивления, как Берлиоз. Он был истинным апостолом компромисса.

Таким его приняла Франция Июльской монархии и Второй империи, для официальной культуры которой одной из характернейших примет был именно компромисс. Спустя год после смерти Мейербера непременный секретарь Академии изящных искусств Бёле в торжественной речи памяти великого композитора сказал: «Отбирать, отбирать повсюду и создавать новые красоты при посредстве старых элементов — таков закон эпох, хотя и плодотворных, но наследующих великим столетиям... Мейербер воплощает этот эклектизм с мощью, в которой ему еще не было равных. Он говорит на языке, направля-

щемся нашему времени, языке сложном, полном реминисценций и нарочитостей, утонченном, красочном, более обращенном к воображению, чем трогающем сердце. Сделавшись эклектиком, Мейербер стал французом». Уточним: французом своего времени и своего общественного круга.

Связь Мейербера с его второй родиной оказалась настолько прочной, что даже после того, как композитор снова поселился в Берлине, возглавив музыкальную жизнь прусской столицы, в своих личных творческих планах он по-прежнему ориентировался на Париж. Именно для парижской «Гранд-Опера» он предназначил своего «Пророка». Главный музыкальный руководитель Берлина написал всего лишь одну немецкую оперу («Лагерь в Силезии»). На сцене парижской Комической оперы («Опера комик») увидела свет его опера «Прощение Плоэрмея» («Динора»). Долго и тщательно готовил Мейербер последнюю свою оперную партитуру — «Африканка». Маэстро прибыл в Париж, чтобы лично руководить репетициями монументального спектакля в «Гранд-Опера». Но помешала смерть. Премьера состоялась почти через год после кончины автора. Успех был обычный для мейерберовских новинок — огромный, ошеломляющий.

Поздние произведения Мейербера показали, что прославленный композитор не остановился в своем творческом росте. Снова обнаружилась замечательная способность мастера чутко улавливать новые художественные веяния. В его операх 50—60-х годов проявилась общая тенденция современного французского музыкального театра к более глубокой и тонкой передаче душевных состояний, к выдвиганию на первый план лиризма. Сказался интерес к восточной экзотике («Африканка»), народно-бытовому жанру, питаемому фольклором, изысканности гармонических и инструментальных средств («Динора»). Развивая характерные романтические традиции, Мейербер предвосхищал достижения последующих поколений мастеров симфонической живописи.

Краткий список произведений Мейербера

(с датами завершения и постановки опер; при несовпадении их дата завершения указывается в скобках)

18 опер, включая 2 не поставленные. В том числе: Обет Иевфая 1812. Крестоносец в Египте 1824. Роберт-Дьявол (1830) 1831. Гугеноты (1835) 1836. Лагерь в Силезии (Филка; комическая опера) 1844. Пророк (1848, переделка 1849) 1849. Северная звезда 1854 (музыка частично из Лагеря в Силезии). Прощение Плоэрмея (Динора; комическая опера) 1859. Африканка (1842, 1860) 1865 (посмертно)

Балет, монодрама, театральная музыка, в том числе к драме «Струэнзе» М. Бера (брата композитора) 1846, оркестровые произведения, хоры, романсы

Раздел четвертый

В БОРЬБЕ ЗА РОДИНУ И РОДНОЕ ИСКУССТВО

РОССИИ

«Итальянщина»... Этой презрительной кличкой было заклеено в XIX веке оперное искусство Италии, затопившее все подмостки мира. Наводнение началось еще в XVII веке. В следующие столетия оно распространилось по всему континенту, по всему миру...

Мастера бельканто блистали в итальянских операх на сценах Вены и Лондона, Парижа и Петербурга, Мадрида и Стокгольма. Они проникли на Украину и на Кавказ, в Турцию и в Египет, достигли Северной и Южной Америки, добрались до Австралии.

Звучный перечень имен, гремевших по эту сторону Альп, продолжили в XIX веке десятки и сотни одаренных, талантливых и гениальных итальянских вокалистов, композиторов и дирижеров. Керубини навсегда остался в Париже, Кавос — в Петербурге. Спонтини связал свою судьбу сначала с Парижем, затем с Берлином. Россини, постоянный композитор неаполитанского театра «Сан-Карло», завершил свою композиторскую оперную деятельность в Париже; там же была поставлена последняя опера Беллини. Доницетти делил свои труды между Италией, Францией и Австрией. Меркаданте работал в Италии и Португалии, поставлял оперы для Вены и Парижа. Верди писал не только для итальянских сцен, но и для театров Парижа, Лондона, Петербурга и Каира.

«Вечно цветущий поющий лес». Такое определение итальянской опере дал Гейне. Весь мир наслаждался сладостными и темпераментными звуками южных мелодий, восхищался виртуозным блеском итальянского красивого пения. Но среди безумия итальяномании раздавались страстные голоса протеста против культа иноземной оперы.

Вот два диаметрально противоположных отклика на появление «Севильского цирюльника» в Европе.

«...Все так прекрасно, неподражаемо, что невозможно уехать из Вены», — писал Гегель, восхищенный и музыкой Россини, и итальянскими голосами: «...какой стиль, изящество, легкость, сила, звук — это надо слышать!..»

А юный Берлиоз, пылая ненавистью и отвращением, готов был «подвести мину» под Итальянский театр в Париже «и взорвать его в один прекрасный вечер со всей его россинистской публикой».

Еще только нарастала новая мощная полоса триумфов итальянской оперы в Европе, но уже крепло сопротивление музыкальному «империализму». Поднялись поистине национальные освободительные войны в европейском музыкальном театре. Жаркие и упорные авангардные бои против «итальянщины» развернулись в Германии, где выступили Вебер и Вагнер, и в России, где пришельцев штурмовали Одоевский, Чайковский, Стасов. Глинка, который в молодые годы, живя в Италии, упивался оперными мелодиями Беллини и Доницетти и голосами первоклассных вокалистов, позднее возмущался «модной итальянской музыкой» и порицал «напыщенных своими мнимыми достоинствами» итальянских «певунов».

Дары итальянской оперы не могли искупить вреда, который они причиняли национальной опере других стран. И дело не только в том, что преклонение перед чужеземным принижало свое, родное. Передовые музыканты выступали с принципиальной идейной и эстетической критикой итальянского оперного искусства. Они изобличали поверхностность и убожество модных произведений, пагубность одностороннего увлечения вокалом в ущерб содержательности, трафаретность и банальность избыточной продукции преуспевающих маэстро. Они восставали против превращения высокой идейной трибуны театра в питомник вокальных канареек, против подмены глубокого художественного восприятия бездумным чувственным наслаждением.

В пылу борьбы наряду со справедливо суровыми приговорами произносились крайние, незаслуженно обидные оценки. Как бы ни были велики недостатки итальянской оперы, особенно сочинений, принадлежащих перу второстепенных и третьестепенных композиторов, какую бы отрицательную роль ни играл в конкретной исторической обстановке музыкальный импорт, нельзя умалить выдающихся достижений творчества и искусства музыкальной Италии XIX века. Итальянцы законно гордятся отечественной оперной классикой, вошедшей в золотой фонд мирового искусства. Лучшее, что создала Италия в этой области, было связано, как и у других народов, с национально-освободительной борьбой, с усилиями передовых деятелей в достижении правдивости, народности и действительности искусства.

Описывая времяпрепровождение Евгения Онегина в Одессе, Пушкин от лица своего героя говорил:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в Оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...

(«Путешествие Онегина»)

«Европы баловень» — таким и был он, «divino maestro» — «божественный маэстро», как назвал его другой поэт, приветствовавший в его лице «солнце Италии, расточающее свои звонкие лучи всему миру» (Гейне).

Мировая слава пришла к Россини в посленаполеоновский период Реставрации, в годы жесточайшей меттерниховской реакции. И сливки светского общества, и буржуазные обыватели устали от революционных потрясений и военных передраг, и всеми овладела жажда наслаждений, развлечений и сладостных грез.

Как писал еще в середине прошлого века немецкий историк Риль, «всюду сказалось утомление трагическим пафосом и высокомерием наполеоновской школы на сцене и в жизни. Люди хотели утолить жажду у фонтана ласкающего искусства и забыться в его благозвучии». Автор добавляет: «Где же было искать подобного удовлетворения, как не в операх Россини?»

Блестящий россиниевский стиль освежил искусство Европы, влил в него кипучую жизнерадостность, искрящееся остроумие, пенящуюся страсть. Пусть охмелевшая после Венского конгресса аристократическая публика и буржуазная знать воспринимали музыку итальянского композитора неглубоко, легкомысленно. Но были и серьезные ценители искусства, которые всем своим существом отдавались «россиниевскому опьянению». К ним принадлежали поэты Гейне и Пушкин, писатель Стендаль (автор книги «Жизнь Россини»), философ Гегель, композитор Шуберт и многие другие представители европейской интеллигенции.

Вместе с тем у Россини и при жизни, и после его смерти находилось немало идейных противников. Вот что, например, писал о нем Вагнер: «Этот необыкновенно ловкий изготовитель искусственных цветов, делающий их из бархата и шелка,



Джоаккино Россини

окрашивавший обманчивыми красками и орошавший их сухие чашечки благовонным составом так, что они благоухали, как настоящие цветы,—этот великий художник был Джоаккино Россини».

Некоторая доля истины в этом недружелюбном «словословии» есть. У Россини встречались пустоцветы в виде избитых колоратур, избитых каденций и внешне эффектных общих мест. Но если бросить на одну чашу весов все эти уступки традиции, моде, условиям театральной практики и прихотям певцов, а на другую положить то новое, подлинно прекрасное и неувядаемо ценное, что подарил миру щедрый гений Россини, то станет очевидным неизмеримо великое достоинство художественного творчества автора «Севильского цирюльника» и «Вильгельма Телля».

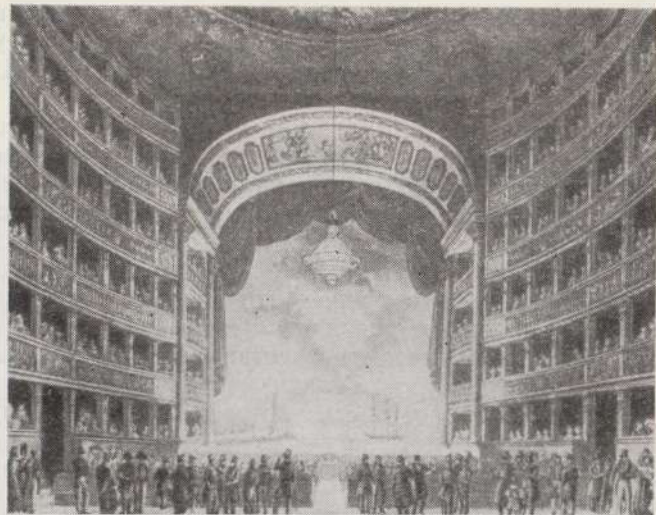
Активная жизнерадостность, которой пронизана музыка «пéзарского лебеда» (Россини — уроженец города Пёзаро в Центральной Италии), не может быть сведена к беспечному гедонизму. Она прежде всего — обнаружение здоровых сил народа, его оптимизма, его надежд. Поэтому такой живой отклик вызывали искрометные звуки «божественного маэстро» в сердце каждого итальянца в годину национального унижения.

Проницательно писал Гейне: «Divino maestro, прости моим бедным соотечественникам, которые не видят твоей глубины,—ты прикрыл ее розами и потому кажешься недостаточно глубокомысленным и основательным, ибо ты так легко порхаешь, так боготкрылен!» («Путевые картины»). И в другом месте: «Как источник Аретузы сохранял свою извечную сладость, хотя через него и протекали горькие воды моря, так и сердце Россини сберегло свою мелодическую прелесть и сладость, хотя ему вдоволь пришлось напиться из всех чаш, полных житейской полыни» («Лютеция»).

Даже виртуозные фиоритуры, за которые так часто укоряли итальянского мастера, и те далеко не всегда служили простым цветистым орнаментом. В этом безудержном потоке звуков находил выход лирический порыв, получала выражение бьющая через край радость жизни. Не кто иной как Россини, сопротивляясь произволу примадонн, ограничил виртуозные отсебятины вокалистов и заставлял исполнять только те пассажи, которые он сам выписывал в нотах. И главное, композитор мастерски применял колоратурные ходы для музыкально-драматической характеристики, будь то кокетливо-капризная Розина, или лирически пылкий Альмавива, или темпераментный Фигаро.

Тот, кого нередко считали потакателем вкусов оперной публики, в действительности был преобразователем музыкального театра.

Можно сказать, что Джоаккино Россини (1792—1868) ро-



Неаполь. Театр «Сан-Карло»
Внутренний вид

дился на театральных подмостках. Его отец играл на валторне в оркестре бродячей оперной труппы, мать, дочь булочника, пела в той же труппе. Семья приобщила «пезарского лебеда» к театру, музыке, труду (композитор служил мальчиком у кузнеца) и привила ему вкус к свободе. Отец Россини за участие в революционном движении сидел в крепости.

Талант Джоаккино развивался стремительно: пение в хоре, игра на клавесине и скрипке в оркестре, дирижирование оперным оркестром в кочующей труппе, руководство любительским музыкальным обществом («Академия единоподушных»), изучение музыкальной теории, самостоятельное ознакомление с творчеством итальянских и венских мастеров (особенно обожаемого Моцарта), композиторские опыты и, наконец, в год окончания восемнадцатилетним музыкантом Болонского музыкального лицея — постановка оперы на венецианской сцене.

Россини быстро становится знаменитостью. В баснословно короткие сроки он создает одну за другой комические и серьезные оперы. На сочинение и изготовление партитуры «Севильского цирюльщика» ушло меньше трех недель, а в ней было 600 страниц — и каких страниц! Это — семнадцатая опера двадцатилетнего композитора. Она была поставлена в 1816 году в Риме. В том же году в Неаполе увидела свет его опера «Отелло», сочиненная за такой же срок, а между обоими произведениями появилась еще одна его опера!

«Севильский цирюльщик» — венец оперы-буффа. Все лучшее, что накопила за сто лет итальянская музыкальная ко-

медия, все жизнеспособное, что коренилось в национальном музыкальном быту, вся живость и увлекательность южной мелодики — соединились в этой «бесценной жемчужине итальянской музыки» (Чайковский). Обогащенные композитором многообразные вокальные средства (кантилена, колоратура, скороговорка), приемы прозрачной и контрастной оркестровки, мастерская техника ансамбля — все служило целям жизненной характеристики лиц и обрисовки неустойчиво разветвляющегося действия. «Великий насмешник», как его назвал Бальзак, с блеском воссоздал атмосферу веселья и сатирическую едкость одноименной комедии Бомарше. В итальянской комической опере с новой силой воспрянул демократический дух французской пьесы, в свою очередь отталкивавшейся от итальянской оперной драматургии (известно, что Бомарше замыслил свою комедию как оперное либретто). Центральный персонаж оперы — потомок ловких и жизнерадостных слуг старинных итальянских комедий и вместе с тем герой нового времени — предприимчивый делец без претензий на политическое морализирование, к которому питал склонность его французский прототип. Демократизм этой оперы-буффа лишен публицистической закваски. Впрочем, гротескная комически-зловещая фигура монаха-музыканта дона Базилио, гроссмейстера клеветы, не могла не восприниматься в Риме, центре Папской области — да и не только там! — как злободневное изобличение иезуитской подлости.

Идеи подымавшегося национально-революционного движения нашли отражение в операх Россини «Танкред», «Итальянка в Алжире», «Моисей в Египте», «Магомет II».

И патриотические сцены опер, и созданный Россини в 1815 году Гимн независимости, и смутные слухи об участии композитора в неаполитанской Национальной гвардии в 1821 году не могли не насторожить австрийские власти. В специальном циркуляре указывалось: «Известно, как заражен революционными идеями знаменитый композитор Россини, находящийся в настоящее время в Неаполе». Полицейским чинам предписывалось установить за ним «строжайший надзор» и «особенно тщательно» проследить, «кто те лица, с которыми, стремясь дать выход своему революционному энтузиазму, установил Россини связь».

Внушительно и громогласно зазвучал освободительный призыв пезарского маэстро в его лебединой песне для театра — «Вильгельме Телле». Призыв донесся в Италию из Парижа, где эта опера была поставлена в 1829 году на французском языке. Пафос героического произведения непосредственно был внушен предгрозем новой французской революции, но в не меньшей мере и крепкой думой композитора о поработанной отчизне. Угнетатели его родины — те же австрийцы, под игом которых стонали соплеменники Телля. Борьба швейцарских

кантонов — пример для итальянских патриотов. Монументальная опера Россини соединила в себе реалистическую правдивость и романтическую возвышенность, героику и народность, богатство музыкально-сценических форм и новизну красочной музыкальной палитры.

К «Вильгельму Теллю» Россини пришел через ряд крупных достижений. Композитор переработал опыт итальянской, французской и немецкой оперы, элементы мелодрамы («Сорока-воровка»), нововведения романтиков («Дева озера»), приобщился к театру Шекспира («Отелло, или Венецианский мавр»). Доведя до кульминации комическую оперу, он преобразил и серьезную оперу. В его творчестве представлен и «промежуточный» жанр — опера-семисерия (буквально — полусерьезная опера). Пребывание в Вене в 1822 году и поселение в Париже в 1824 году расширили художественный диапазон его искусства. Для Парижа он переделал две свои прежние оперы и написал две новые. Этим и завершился путь Россини как театрального композитора.

Когда появился «Вильгельм Телль», Россини исполнилось 37 лет. Это была его 38-я опера (если включить сюда и упомянутые две переделки). Он жил еще 39 лет, не сочинив больше для сцены ни одного произведения. Лишь изредка он брался за перо, чтобы написать романс или дуэт (сборник «Музыкальные вечера», 1835), или шутливую фортепианную пьесу (несколько альбомов под общим титулом «Грехи старости»), или хор, ансамбль, марш.

Только два крупных произведения были им созданы во второй половине жизни — «Стабат матер»* (1832, дополнено в 1841) и «Маленькая торжественная месса» (1863). Первое из этих произведений носит черты типично россиниевского, мелодически привлекательного оперного стиля, а второе произведение, которое автор рассматривал как «последний смертный грех» своей старости, он сопровождал юмористически-трогательным обращением к богу, где каялся, что рожден для комического театра — «ты хорошо это знаешь!». Творец «Севильского цирюльника» не мог и не хотел убить в себе пере смешника.

Чем объяснить, что увенчанный славой властелин оперы так неожиданно распрощался с театром? Историки и биографы ломают голову над загадкой, для решения которой точных данных нет. Сам композитор уклонялся от ответа на этот вопрос, сводя дело к шутке.

Сейчас же после 1830 года у парижан появился новый оперный кумир — Мейербер. Россини ушел с дороги, предпочтя соперничеству разведение редких сортов рыбы и другие сибаритские занятия.

* Stabat mater (dolorosa), в переводе с латинского — стояла мать (скорбящая).

После 1830 года композитор жил попеременно в Болонье, Флоренции и Париже, с 1855 года оставался в Париже до конца жизни. Спустя девятнадцать лет после смерти прах композитора был перенесен на родину и захоронен в пантеоне церкви Санта-Кроче во Флоренции рядом с останками Микеланджело и Галилея.

* * *

Звезда Россини еще сияла в полном блеске, когда на небосклоне Сицилии поднялось новое светило — не столь ослепительное, но все же очень яркое и пленительное. Это — Винченцо Беллини, уроженец Катании, потомственный музыкант, воспитанник Неаполитанской консерватории.

Если Россини выразил огненный пыл и искрометный смех Италии, то Беллини передал печаль и гнев истерзанной родины.

Энгельс как-то писал о «беллиниевских lamentациях». В проникновенно-певучих, нежных мелодиях сицилийского композитора, — а в них и заключена почти вся выразительность скромной, лишенной нарядности музыки Беллини, — звучит томительная мечтательность, трогательная скорбь, но также и затаенная ненависть, воинственный порыв. Элегическое творчество Беллини окрашено романтикой, питаемой страстной любовью к родине и мечтой об ее освобождении. Лирическая кантилена Беллини, поднимавшая бельканто на новую ступень, привлекла симпатии Глинки и оставила отпечаток в мелодике Шопена.

(По предсмертной воле Шопена тело польского музыканта было погребено на парижском кладбище Пер-Лашез рядом с могилой его друга Беллини.)

Винченцо Беллини (1801—1835) — один из тех лириков-музыкантов, чей жизненный путь длился недолго. Не дожив до 34 лет, композитор успел увидеть на большой сцене свои десять опер. Первая из них была поставлена в 1825 году. Лучшие его оперы — «Сомнамбула» и «Норма» (для Милана) и «Пуритане» (для Парижа, Итальянский театр) — появились уже после «Вильгельма Телля» Россини.

Весь музыкальный Париж во главе с Россини, Керубини и Мейербером стоял у гроба рано ушедшего композитора. Вся Италия и ее друзья оплакивали смерть музыканта, любовь к которому почти сравнялась с обожанием «пезарского лебедя».

* * *

После отхода Россини от театра и кончины Беллини на правом фланге итальянской оперы оказался Гаэтано Доницетти (1797—1848), бергамасец по месту рождения и обучения (он занимался также в Болонье), профессор Неаполитанской консерватории.



Винченцо Беллини



Гаэтано Доницетти

Его имя стало известно раньше, чем имя Беллини. С 1818 по 1844 год в театрах Италии и других стран поставлено было около 65 опер Доницетти (последние четыре года композитор не писал из-за психического расстройства). Параллельно он сочинял мессы, кантаты, хоры, оркестровые и камерные произведения. Среди театрального наследия композитора можно выделить немало отличных произведений. Особенной благоклонностью публики пользовались оперы «Любовный напиток» по комедии Скриба (Милан), «Лукреция Борджа» по драме Гюго (Милан), «Лючия ди Ламмермур» по роману Вальтера Скотта (Неаполь), «Дочь полка» — французская комическая опера (Париж), «Фаворитка» — французская большая опера (Париж), «Линда из Шамуни» — итальянская опера-семисерия (Вена) и «Дон Паскуале» — лучшая после Россини итальянская опера-буффа (Париж).

Театральный темперамент, сильный драматизм, переходящий временами в мелодраматизм, легкая и блестящая мелодика, эффектная вокальная виртуозность — все это создавало Доницетти успех на всех сценах мира. Талантливый композитор отдал дань различным оперным жанрам и национальным стилям. Он охотно включал в свою музыку ритмы и обороты, характерные для бытовых жанров — итальянских канцонетт, романсов, вальсов. Однако в целом его оперное творчество обнаружало определенное отставание от художественных задач, выдвинутых современным ему европейским искусством, заметное снижение идейного уровня итальянского музыкального театра. Вновь поднял этот уровень Верди.

Краткий список опер (с датами постановок)

Россини

38 опер, в том числе: Вексель на женитьбу 1810, Шелковая лестница 1812, Синьор Брускино 1813, Танкред 1813, Италиянка в Алжире 1813, Турок в Италии 1814, Елизавета, королева английская 1815, Севильский цирюльник (Альмавива, или Тщетная предосторожность) 1816, Отелло, или Венецианский мавр 1816, Золушка, или Торжество добродетели 1817, Сорока-воровка 1817, Моисей в Египте 1818, Дева озера 1819, Магомет II 1820, Семирамида 1823, Осада Коринфа 1826 (переделка оперы Магомет II), Моисей 1827 (переделка оперы Моисей в Египте), Граф Ори 1828, Вильгельм Телль 1829 (две оперы Россини были составлены из музыки к прежним его операм)

Беллини

11 опер, в том числе: Пират 1827, Чужестранка 1829, Капулетти и Монтеки 1830, Соннамбула 1831, Норма 1831, Пуритане 1835 (одна из опер Беллини была поставлена на частной сцене)

Доницетти

70 опер, в том числе: Анна Болейн 1830, Любовный напиток 1832, Торкватто Тассо 1833, Неистовый с острова С. Доминго 1833, Лукреция Борджа 1833, Марино Фальеро 1835, Лючия ди Ламмермур 1835, Дочь полка 1840, Фаворитка 1840, Линда из Шамуни (1842), Дон Паскуале 1843 (несколько опер Доницетти не было поставлено)

Еще в XVIII веке прозвучала чудесная мелодия моцартовской «Волшебной флейты». В начале XIX века раздался героический набат бетховенского «Фиделио». Но ни эти великие творения, ни другие попытки утвердить в немецком театре немецкую оперу не принесли еще решающих побед. На сценах Германии и Австрии по-прежнему царила итальянская опера. В итальянской манере писали произведения и отечественные оперные композиторы. Немецкое оперное искусство находилось в довольно жалком состоянии. Нетерпимость такого унижительного положения стала особенно остро ощущаться в годы подъема национального самосознания. Решить задачу утверждения подлинно национального музыкального театра в Германии выпало на долю автора патриотического песенного цикла «Лира и меч», композитора Карла Мариа фон Вебера (1786—1826).

Вебер, как и Россини, был рожден для театра. Вместе с отцом — скрипачом, капельмейстером, руководителем странствующей театральной труппы, и матерью — певицей — он с детства разъезжал по белу свету, знакомился с театральным бытом, законами сцены, вкусами и запросами публики. Сам он с восемнадцатилетнего возраста работал во многих немецких городах в качестве оперного дирижера (с 1813 года в Праге, а с конца 1816 года в Дрездене). Блестящий пианист и автор эффектных романтических фортепианных пьес, он концертировал по городам Германии, Австрии, Швейцарии и Скандинавии. В разных местах, у многих педагогов он брал уроки музыки. Наибольшее значение для него имели занятия в Вене и Дармштадте у аббата Фоглера, видного органиста, теоретика и композитора, знатока мирового музыкального фольклора, человека передовых музыкальных воззрений.

В 1800 году в Фрейберге была поставлена опера «Лесная девушка», произведение четырнадцатилетнего композитора. Вслед за ней последовал ряд дальнейших музыкально-сценических произведений Вебера, исполненных в Аугсбурге, Франкфурте, Мюнхене и других городах Германии. Петливый путь привел непоседливого музыканта из родного городка Эйттина (герцогство Гольштейн) в столицу Пруссии. В 1821 году в Берлине была поставлена опера «Вольный стрелок» («Волшебный стрелок», «Фрейшюц»). Она определила направление немецкого оперного искусства и оказала влияние на судьбу романтической оперы всего мира.

У Вебера были предшественники в этой области. В 1816 году увидели свет две немецкие оперы: в Берлине — «Ундина» Эрнста Теодора Амадея Гофмана, знаменитого писателя, музыкального эстетика, композитора, дирижера и живописца, в Праге — «Фауст» Луи Шпора, крупного скри-



Карл Мариа фон Вебер



Сцена из первого действия оперы «Вольный стрелок» Вебера
Лубок (в оригинале цветной)

пача, плодovитого композитора, дирижера и педагога. В обоих произведениях нащупываются приемы, которые останутся в арсенале романтической оперы. Но коренного обновления жанра не произошло. Этой цели достиг «Вольный стрелок».

Родной быт, родная природа, песни и танцы в народном духе, близкие с детства поверья, верный национальный колорит — все это встречало горячий отклик, увлекало воображение зрителей и слушателей оперы. Со сцены повеял запах лесных чащ, раскрылись тайны дразнивших воображение ущелий, донесся знакомый звук охотничьих рогов. Крестьяне кружатся в народном вальсе, поют хоровые песни. Раздается мотив популярного пражского марша. Из страшной «Волчьей долины» появляется мрачный персонаж немецкого и чешского сказочно-легендарного фольклора — дьявольский черный охотник. В основу либретто была положена новелла немецкого писателя Апеля, написанная по фольклорным поэтическим мотивам. Действие происходит в Богемии (Чехии).

Бытовая реальность переплетена в опере с фантастикой. В горный лесной пейзаж вписаны романтические фигуры стрелка Макса с его раздвоенной, смятенной душой и Агаты, его невесты, охваченной тревожным предчувствием и неизъяснимым томлением. Продуманно-точный сценический расчет, изобразительно-меткая оркестровка, красочная гармония, доходчивые мелодически-выразительные темы — все поставлено

на службу музыкально-драматической характеристике. Как по художественным образам, так и по музыкальному языку «Фрейшюц» — произведение глубоко национальное и подлинно демократичное.

Опера Вебера сразу же обошла все крупные сцены страны и имела всенародный успех. Такого широкого общественного резонанса не вызывала ни одна немецкая опера до «Фрейшюца» за двести лет существования музыкального театра в Германии.

Но к радости композитора примешивалась горечь. В условиях абсолютизма многое в судьбах оперного театра зависело от королевского дома. А «дворцовые» голоса звучали не вполне в унисон с общим хором одобрения. К «Вольному стрелку» и его творцу отнеслись в «верхах» довольно сдержанно. «Не знаю, в чем тут дело, — говорил Вебер, — но у сильных мира сего мне положительно не везет».

Незадолго до постановки «Вольного стрелка» в прусскую столицу на должность генерального директора музыки был приглашен итальянец Спонтини, придворный капельмейстер французского короля Людовика XVIII, а ранее — директор Итальянской оперы в Париже, до того — капельмейстер Жозефины, супруги Наполеона. Почти накануне премьеры «Вольного стрелка» была поставлена опера Спонтини «Олимпия». По пышному блеску этот спектакль затмил все, что доселе ставилось на берлинской сцене. Он вызвал колоссальный фурор. Тем более внушительной и знаменательной оказалась победа веберовской национальной оперы.

В одном отношении «Фрейшюц» все же не мог соперничать с творением Спонтини. «Олимпия» — большая опера, целиком музыкальная. «Фрейшюц» — опера с разговорным диалогом типа зингшпиля (как и «Волшебная флейта», «Фиделио», «Ундина»).

Как бы в ответ на «Олимпию» Вебер написал большую немецкую оперу «Эврианта» со сквозным музыкальным развитием. Она была поставлена в Вене.

В музыкальном отношении Вебер сделал в «Эврианте» еще один шаг вперед. Теснее сблизилась драматическая музыка и драматическая поэзия. Особенно удалась композитору обрисовка отрицательных персонажей. Обличение носителей зла и коварства оттеняло моральную идею — торжество любви и верности. Но как раз в идейном содержании оперы с полной очевидностью открылись теневые стороны немецкого романтизма с его идеализацией рыцарской старины, отвлеченным гуманизмом и мистикой. «Эврианта» не стала народно-героической оперой, о которой мечтал композитор. Все же она наметила одну из линий развития национального театра, продолженную Вагнером в его рыцарских операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин».

Романтической мечтой о счастье и красоте овеяна сказочная опера Вебера «Оберон». Она написана по поэме немецкого писателя Виланда. Изящная музыка оперы искрится тонкими и воздушными переливами красок.

Постановка «Оберона» в Лондоне была последней радостью композитора. Через восемь недель после премьеры Вебер умер от чахотки. Ему не было полных сорока лет.

Болезнь легких сразила и Шопена. Как и Вебер, он на сороковом году жизни очутился в сыром и туманном Лондоне. Меньше чем через год его не стало. Он умер в Париже.

Краткий список произведений Вебера

Для оркестра: 2 симфонии 1807; увертюры — Властелин духов 1811, Юбилейная 1819

Для фортепиано с оркестром: 2 концерта 1810, 1812, концертштюк 1821

Для духовых инструментов с оркестром: для кларнета — 2 концерта 1811, концерттино 1811; для фагота — концерт 1811; для валторны — концерттино 1806 (переработано 1815); и др.

Ансамбли: для струнных инструментов с кларнетом (квintет), с фортепиано (квартет) и др.

Для фортепиано: 4 сонаты 1812—22; Приглашение к танцу 1819; Блестящее рондо, Блестящий полонез, 8 циклов вариаций, танцы, дуэты и др.

Для сцены: оперы — Лесная девушка, 1800, Петер Шмоль и его соседи 1803, Сильвана 1810, Абу Хасан 1811, Вольный стрелок 1820 (поставлена 1821), Три Пинто 1821 (не окончена, завершена Малером, поставлена 1888), Эврианта 1823, Оберон 1826; музыка к драматическим пьесам, в том числе к «Турандот» Гоцци — Шиллера 1809, к «Прециозе» Вольфа 1821

Кантаты, мессы, романсы и песни с фортепиано и с гитарой, хоры, в том числе песни для мужских голосов — Лири и меч 1814, вокальные ансамбли, оперные сцены и арии, обработки шотландских песен для пения с инструментальным ансамблем и др.

Литературные сочинения, в том числе неоконченный роман «Жизнь музыканта» (изданы фрагменты)

ШОПЕН

Родина Шопена — Польша. В Польше прошли детство и ранняя юность музыканта. Вторая половина жизни Шопена связана с Францией, родиной его отца.

Мать Шопена — полька, из обедневшей дворянской семьи. Отец — француз, сын лотарингского крестьянина, принявший боевое крещение в польской повстанческой армии Костюшко.

Тело Шопена покоится в Париже. Сердце Шопена, согласно последней просьбе польского патриота, захоронено в Варшаве.

...Стоит в Варшаве церковь. Там стена
Скрывает человечества святыню —
Шопена сердце. Тишина полна
Биеньем сердца этого донныне.

(М. Рильский. Сердце Шопена.
Перевел с украинского П. Карабан)

Когда поздней осенью 1830 года двадцатилетний Шопен покидал свою родину — увы, навсегда, — в предместье Варшавы его встретили друзья во главе с учителем Юзефом Эльснером, которые исполнили на прощание специально сочиненную Эльснером кантату с таким обращением:

Хотя покидаешь ты наши края,
Но сердце твое остается средь нас...

Сердце гениального композитора осталось жить в его музыке, запечатлевшей трагическую судьбу и гордые надежды Польши, запах ее земли и трепет души ее народа.

Не похоронено, вечно живое
В звуках, что в блеске весенней зари
Польша поэт вдохновенно творил,
В песнях, что щедро земле раздарил, —
Вот оно, слышите? — вечно живое!

(А. Граши. Здесь похоронено сердце Шопена.
Перевел с армянского К. Мурзиди)

Фридерик Шопен (1810—1849) родился под Варшавой, в графском имении Желязова-Воля, где его мать, дальняя родственница владельцев имения, служила экономкой, а отец был воспитателем хозяйских детей. Уже на первом году жизни композитора семья Шопенов переехала в польскую столицу.

Рассказывают, будто маленький Фридерик, еще не научившийся говорить, с волнением отзывался на звуки рояля. Шопену было семь лет, когда появился в печати его первый полонез. По этому поводу варшавская газета писала, что сын профессора французского языка и французской литературы в лицее — «подлинный музыкальный гений». Теми же словами наградили девятнадцатилетнего пианиста и композитора в год окончания им Главной музыкальной школы его учитель по композиции Эльснер. Как о гении писали о Шопене после его концертных выступлений 1829 года венские музыкальные критики. В следующем году, в связи с исполнением концерта ми минор, варшавская газета опять повторила это слово. А еще спустя год вся молодая Европа устами Шумана приветствовала славянского музыканта восторженным возгласом: «Шапки долой, господа, перед вами гений!»

Так вступил в мир композитор, которому суждено было выполнить великую историческую миссию — вписать голос Польши в классическую полифонию народов всего мира.

Центром деятельности Шопена стал Париж — «город, который в самом деле является, как выразился Луи Блан, сердцем и мозгом мира» (Ф. Энгельс).

«Нам вспоминается, — писал Лист о парижском дебюте Шопена 1832 года, — его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли полностью выразить наш энтузиазм пе-

ред лицом этого таланта, который, наряду с счастливыми новшествами в области формы, открыл новую эру в развитии поэтического чувства» («Ф. Шопен»).

Концертная деятельность не заняла главного места в жизни Шопена. Артист иногда появлялся на большой эстраде, играл в аристократических салонах, но тяготился публичными выступлениями. «Толпа меня пугает», — признавался он Листу. Он чувствовал себя неуютно не только перед «большой публикой», состоявшей из незнакомых ему людей, но и перед избранной аудиторией салонов, «среди этих красивых господ, завитых и напомаженных, среди прекрасных этих дам, декольтированных и надушенных...» (Лист). Он любил играть в кругу близких людей, дружески ему сочувствующих и понимающих. Перед ними он раскрывался и как пианист-поэт, и как вдохновенный творец. Он изумлял их богатством своих импровизаций. Его товарищ Юлиуш Фонтана, издатель его посмертных сочинений, утверждал даже, что лучшие произведения Шопена — «лишь отблески и отголоски его импровизаций».

Уезжая из Варшавы, Шопен простился со своей возлюб-



Колонна, в которой с 1879 года хранится сердце Шопена. Костел св. Креста, Варшава



Варшава. Казимиров дворец (Варшавский лицей)
1824

ленной, певицей, ученицей консерватории. С нею в первое время пребывания на чужбине были связаны мечтания добровольного изгнанника. Но спустя год до него дошли слухи о том, что подруга предпочла ему богатого шляхтича. Пришлось распространиться и с мечтаниями.

Несколько лет спустя Шопен встретился с другой соотечественницей. Увлечшись, он сделал предложение юной графине. Ее родители медлили с ответом. То ли они не хотели связывать судьбу своей дочери с высокоталантливым, но не высоковельможным музыкантом, то ли их страшила болезнь, угрожавшая жизни хрупкого молодого человека,— так или иначе пришлось Шопену пережить новое глубокое разочарование.

Счастье и горечь любви в полной мере познал Шопен в своей близости с Авророй Дюдеван, урожденной Дюпен, известной в литературе под мужским псевдонимом Жорж Санд. Талантливая писательница романтического направления, поборница свободы, художественно одаренная натура, обладавшая и музыкальными способностями, Жорж Санд сыграла большую роль в жизни Шопена. Роман их начался в 1838 году и длился девять лет. Постоянное общение в Париже, длительные пребывания в Ноане (поместье писательницы на юге Франции), трогательная забота друг о друге, духовная близость на почве высоких художественных стремлений, а затем



Жорж Санд

размолвки, коренившиеся в резком различии их натур и приведшие к полному разрыву,— таковы внешние грани этой большой полосы жизни композитора, которая совпадает с периодом высшего расцвета его творчества.

Удар, нанесенный разрывом, сильно подточил здоровье композитора, ухудшавшееся с каждым годом. Много жизненной энергии поглотили у него уроки фортепианной игры, которые он давал ради заработка. Немало забот причиняли ему отношения с издателями-торгашами, старавшимися поживиться на его творческом труде. Его болезни сопутствовала нужда.

В музыке Шопена, лирически страстной, отразились личные переживания композитора, радости и слезы его любви. Но не это наполнило глубиной и величием его бессмертное творчество. В его большое и чуткое сердце вложил свое горе народ, в его восприимчивый мозг запала и вжилась там всепоглощающая дума о родине.

Голосом Шопена поет весь польский народ — примерно в таких словах выразил эту мысль Антон Рубинштейн, который назвал Шопена «эоловой арфой польского восстания».

Ветры родины достигали струн этой арфы и извлекали из них волнующие прекрасные звучания.

Шопен покинул родину накануне восстания. При вести о начале революции его друзья возвратились в Польшу, чтобы принять участие в боях. Были такие порывы и у него. Но он мог сделать для родины несравненно больше как герольд революции на всемирной арене, чем как инсургент с пистолетом или факелом в руке на варшавской баррикаде. Так думали и его друзья. Он остался за рубежом своей родины. Его полонезы, мазурки, баллады, все его произведения, в которых звучала душа Польши, — это музыкальные прокламации, апеллировавшие к совести Европы в защиту несчастной страны. В те тяжкие дни, когда в Варшаве были закрыты университет и лицей, когда в стране запрещено было слово Мицкевича, звуки Шопена вселяли полякам веру в свои силы, говорили сильнее слов.

Недаром Шуман писал: «Если бы могущественный самодержавный монарх севера знал, какой опасный враг угрожает ему в шопеновских произведениях, в простых мелодиях его мазурок, он запретил бы его музыку. Произведения Шопена — это пушки, спрятанные в цветах».

Быть может, для того, чтобы привлечь Шопена на свою сторону, «самодержавный монарх севера» Николай I предложил ему через посла в Париже должность и звание «первого пианиста его величества императора России». Музыкальный посол Польши в Европе — Шопен ответил царскому послу: «Хотя я не принимал участия в революции 1831 года, так как был еще слишком молод, однако сердцем я был с теми, кто ее делал».

В восстании 1830—1831 годов активно участвовали многие честные и прогрессивные польские патриоты.

Друг Шопена, литературный критик-романтик и публицист-демократ Мауриц Мохнацкий призывал к бунту беднейшую часть населения Варшавы. За оружие взялись студенты, ремесленники, рабочие. Поднялись польские полки. Руководило восстанием дворянство.

Историческую роль польского шляхетского освободительного движения той эпохи правильно определили Маркс и Ленин.

«Пока народные массы России и большинства славянских стран, — писал Ленин, — спали еще непробудным сном, пока в этих странах не было самостоятельных, массовых, демократических движений, шляхетское освободительное движение в Польше приобретало гигантское, первостепенное значение с точки зрения демократии не только всероссийской, не



Фридерик Шопен

только всеславянской, но и всеевропейской» («О праве наций на самоопределение»).

Русские войска отступили перед натиском национальных сил. Варшава была свободна. Но после девяти месяцев самоуправления Польша снова оказалась под пятой Николая. Начались свирепые репрессии. Над страной нависла мрачная ночь.

В трагедии Польши повинны не только царские каратели, но и польские аристократы, узурпировавшие верховную власть в правительстве, сейме и военном командовании. Боясь своего народа, страшась социальных преобразований, польская знать своими трусливыми действиями и прямой изменой обрекла освободительное движение на поражение.

Палачи русских декабристов стали палачами польских революционеров. Боль и гнев лучших людей России слились со стоном и неугасшим возмущением варшавян. Поэт Адам Мицкевич с горячими словами солидарности обратился «К русским друзьям» в своей поэме «Дзяды». Русские революционные демократы и позднее марксисты неизменно выражали сочувствие польскому народу.

Глинка и другие русские музыканты усматривали в творчестве Шопена «родную жилку», сблизившую с ним их музыку.

Шопен отозвался на восстание не только в тех произведениях, которые вылились под непосредственным впечатлением известий о варшавских событиях начала 30-х годов. Потрясения вызвали решительный перелом во всем его творчестве. К композитору сразу пришла зрелость. В музыке Шопена зазвучала глубоко трагическая и мужественная нота. И когда позднее в его второй сонате вслед за тревожным смятением и ожесточенным натиском первых частей раздалась захватывающие звуки знаменитого похоронного марша, все ощутили, что «не смерть одного лишь героя оплакивается здесь... а пало все поколение...» (Лист).

Готовые пасть за свободу в чистейшей из битв
Бойцы атакуют. Кровь льется. Сраженья кипят.
Но сил не хватает. Неправый опять победит:
Играют Шопена.
...Хоронят бойцов — тех, кто пал за свой гордый народ.
И ветер о скорби притихшим деревьям поет,
Над бездной времен — безучастных снежинок полет:
Играют Шопена.

(Кайсын Кулиев. Играют Шопена.
Перевел с балкарского Н. Коржавин)

Как великая жизненная задача встал перед Шопеном национальный эстетический идеал.

Еще в 1830 году Мохнацкий писал об отражении в варшавских произведениях Шопена польской природы и польского

фольклора: «Чтобы с тончайшим исполнением и гениальным творчеством сочетать столь прекрасную простоту родных напевов, как это сделал Шопен, надо обладать проникновенной чуткостью, надо чувствовать красоту наших полей и лесов, надо было слышать песни польского крестьянина».

Эти нити не оборвались на чужбине. Такова была сила восприятия родных звуков, родной речи, характера, темперамента, душевного строя, общественного быта сородичей, что на протяжении всей дальнейшей жизни в отрыве от родины композитор не только сохранил верность национальной природе, но и выразил ее с полнотой и совершенством, каких не достигал ни один польский художник ни до, ни после него.

Видения далекой родины постоянно оживлялись задушевными беседами с польскими эмигрантами и гостями, перепиской с близкими, восприятием идей и образов национальной поэзии, беллетристики, публицистики и исторической литературы.

Умственная и художественная атмосфера Парижа, общение с цветом европейской интеллигенции, критическое постижение современной и прошлой музыки (из классиков он особенно любил Моцарта и почитал Баха) — все это способствовало восхождению Шопена на самую вершину мировой культуры.

Эльснер писал своему ученику: «...я хотел бы дожидаться оперы твоего сочинения, не только ради увеличения твоей славы, но и для той пользы, которую она принесла бы музыкальному искусству вообще, особенно если сюжет ее будет взят из польской истории».

О том же писали ему родные, друзья и среди них Мицкевич, настаивавший, чтобы Шопен писал оперу на польский сюжет.

Но Шопен ясно видел свое призвание в фортепианном искусстве. Сосредоточив в этой сфере всю свою творческую работу, он окончательно утвердил ведущую роль фортепиано среди современных инструментов, необычайно расширил эмоционально-образное содержание фортепианной музыки, обогатил и обновил ее выразительные средства, формы и жанры — от мелких пьес (этюд, прелюдий) и танцевальных произведений до баллады и сонаты. Именно в этой области музыкального творчества он прославил себя как национальный художник и оказал колоссальное влияние на эстетическое миросозерцание музыкантов Польши, всех славянских стран и государств всего мира.

Краткий список произведений Шопена

Для фортепиано с оркестром: концерты — № 1 1830, № 2 1829 и 4 др. пьесы
Ансамбли: для фортепиано, скрипки и виолончели — трио 1829; для виолончели и фортепиано — соната 1846 и 2 др. пьесы

Для фортепиано: 3 сонаты — 1827—28 (издана 1851), 1839, 1844; фантазия фа минор 1841; концертное аллегро 1841; 4 баллады, 4 скерцо, 4 экспромта, 16 полонезов, 17 вальсов, 21 ноктюрн, 26 прелюдий (в том числе 24 прелюдии 1839), 27 этюдов (в том числе 12 этюдов 1829—32 и 12 этюдов 1832—36), 58 мазурок, баркарола, колыбельная, болеро, тарантелла, ряд экосезов, рондо, вариаций и др.

Для голоса с фортепиано: 19 песен

ЛИСТ

Венгерец Ференц Лист (или Франц Лист, как его звали при жизни, или Франциск Лист, как гласит латинская метрическая запись) не говорил на родном языке. Но его имя с гордостью и любовью произносится каждым венгром.

На склоне лет композитор сказал: «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».

Крупнейший представитель венгерской культуры, Лист вошел в историю как самый многоликий европейский музыкант XIX века. Его небывало-яркое пианистическое искусство было неотъемлемой частью художественной жизни Парижа. Его симфонизм и вокальное творчество — важный этап в развитии немецкой музыки. Его педагогическая школа по составу учеников, по своим историческим предпосылкам и реальным результатам выходила далеко за национальные рамки. В Венгрии Лист жил только первые десять лет жизни, а затем лишь временами наезжал сюда. Основная деятельность его протекала в Париже и Веймаре, с более или менее продолжительным пребыванием в других местах («годы паломничества» в Италии и Швейцарии) и частыми артистическими поездками по Европе. Сын венгра и австрийки, Лист — истый европеец по умственному и эстетическому воспитанию, по жизненным связям, по деятельности и творчеству.

Но Лист имел все основания считать себя мадьярским музыкантом.

Таким был он и в глазах соотечественников.

Музыкант всемирно знаменитый,
Верен ты стране своей родной,—

обращался к Листу основоположник венгерского романтизма поэт Вёрёшмарти после триумфальных выступлений пианиста в Пеште (Будапеште) в конце 1839 и начале 1840 года.

Современники ощущали в патетической, огненной игре Листа не только пыл «страны восстаний» (Франции), откуда возвратился этот титан звуков, не только пафос мятежного французского романтизма, но и боль и гнев истинного пат-



Ференц Лист в национальном венгерском costume

риота поработенной и гордой родины, горячую кровь национальной музыки Венгрии.

Ты, который миром звуков правишь,
Если хочешь вспомнить о былом,
Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грянул, как борьбы великой гром,
И в разливе яростного гнева
Торжества слышались напевы.

(М. Вёрёшмарти. Ференцу Листу.
Перевёл с венгерского Л. Мартынов)

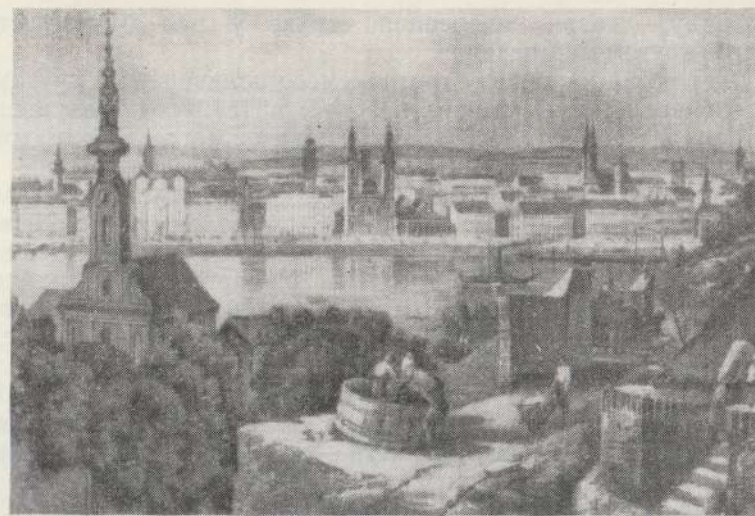
Исполнение Листом знаменитого «Ракоци-марша» в Венгрии настолько вздымало концертную аудиторию, что австрийская цензура запретила печатать сделанную им обработку. Мотив революционного марша Лист неоднократно использовал в других своих сочинениях. Одно из них — «Венгерская коронационная месса». Она была написана по официальному заказу в ознаменование австро-венгерского соглашения 1867 года. По существу, соглашение это явилось сделкой привилегированных классов Венгрии с австрийскими угнетателями. Введя в коронационную мессу боевой мотив куруцев — борцов за национальную независимость, Лист фактически подменил тему соглашения темой сопротивления.

Уже на склоне лет Лист написал «Венгерскую королевскую песню» для баритона (а также для хора). Она предназначалась к открытию нового здания Будапештского оперного театра, но ее исполнение было запрещено из-за использованной революционной куруцкой песни.

Мир знает Листа прежде всего как автора популярных венгерских рапсодий. Эти замечательные произведения вполне заслужили свою всесветную славу. Но ими отнюдь не исчерпывается круг национальных сочинений мадьярского музыканта. Листу принадлежат траурно-героические пьесы и марши патриотического характера, музыкальные эпитафии национальным деятелям (в том числе «Памяти Петёфи» для фортепиано), фортепианный цикл «Венгерские исторические портреты», крупные композиции — кантата «Венгрия», симфонические поэмы «Венгрия» и «Битва гуннов», национальные мессы, обработки народных мелодий и произведений соотечественных композиторов.

Излюбленные обороты венгерского песенно-танцевального фольклора и городской инструментальной музыки нашли отражение во многих других сочинениях Листа, даже не связанных с венгерской тематикой.

Все творчество Листа в целом, как ни сильны были его связи с французской и немецкой культурой, является законным достоянием венгерской нации. В нем претворены не только элементы музыкального фольклора, но и черты духовного облика мадьярского народа.



Пешт
Середина XIX века

Лист был близок со многими поборниками национального искусства своей родины. Дружны с ним были композитор Михай Мошоньи, скрипач Эде Ременьи. Постоянную поддержку встречал у него композитор и дирижер Ференц Эркель. Контакт поддерживали с ним венгерские писатели и художники.

При содействии Листа в Пеште были открыты консерватория (1840), филармония (1853) и музыкальная академия (1875), которую он возглавил в качестве президента. Лист часто выступал в венгерской столице как дирижер и пианист.

Имя Листа занесено на доску почета многих стран мира. Помимо Франции, где Лист созрел как художник, помимо Германии, которой он отдал лучшие годы жизни, великий венгерец внес вклад в музыкальную культуру Швейцарии (одно время Лист преподавал в Женевской консерватории) и Италии, братски поддерживал борцов за национальную музыку Чехии, Польши, Норвегии, Испании, молодых французских и немецких музыкантов, американского пианиста и композитора Мак-Доуэлла. Исключительную роль сыграл Лист в жизненной и творческой судьбе Вагнера, которого считал крупнейшим своим соратником. Многим был ему обязан и Берлиоз. Своими союзниками Лист считал всех, кто смело прокладывал новые пути в искусстве, кто отстаивал независимость и достоинство художника национальной школы.

Больше, чем кто-либо из выдающихся музыкантов XIX века, сделал Лист для пропаганды на Западе русской музыки, которую он очень высоко ценил. «У вас, — говорил он

Бородину,— живая жизненная струя; у вас будущность, а здесь кругом мертвечина».

Лист встал на защиту третируемого придворными кругами Петербурга Глинки. Много позднее, в 1879 году, он писал сестре русского композитора: «Глинка остается патриархом-пророком музыки в России».

Горячие симпатии питал Лист к Новой русской школе («Могучей кучке»). С восхищением отзывался он о произведениях Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова, глубоко сочувствовал новаторским поискам Мусоргского, находился в дружеских отношениях со Стасовым. Он тепло приветствовал первые сочинения юного Глазунова. В свою очередь представителем Новой русской школы больше всех сделали для признания творчества Листа в России. В 1873 году русские музыканты приветствовали Листа в связи с пятидесятилетием его художественной деятельности — как «гениального композитора и исполнителя, расширившего пределы искусства» и как «вождя в борьбе за жизнь и прогресс в музыке».

Лист воздавал должное «дивному таланту» Николая Рубинштейна (московский пианист, наряду с Балакиревым, был крупнейшим пропагандистом фортепианного творчества Листа в России) и феноменальному дарованию Антона Рубинштейна (пианистическое искусство Антона Рубинштейна Лист ценил значительно выше, чем его композиции).

Среди выдающихся учеников Листа, наряду с немецкими, венгерскими и другими европейскими пианистами, не последнее место занимают русские. К числу любимых учениц Листа принадлежала талантливая пианистка Вера Тиманова. У него же совершенствовался выдающийся пианист Александр Зилоти, один из учителей Рахманинова.

ВАГНЕР

Ни Шуман — мечтательный Эвзебиус и импульсивный Флорестан, ни Лист с его неиссякаемым человеколюбием и мефистофельским скепсисом, ни Берлиоз, обращавшийся в революционном порыве ко всем, «у кого есть голос, сердце и кровь в жилах», и тут же замыкавшийся, подобно Чайльд Гарольду, в одиночестве, — никто из музыкантов XIX века не прошел такого извилистого, изрытого ухабами пути, не метался так между открытым бунтом и откровенной реакцией, как Рихард Вагнер.

Новатор в искусстве и радикал в политике, Вагнер принял непосредственное участие в дрезденской майской революции 1849 года. Он выступил в газете с призывом свергнуть существующий строй. Он расклеивал революционные прокламации, пытался поджечь дворцовые здания, уговаривал правительственные войска сложить оружие, сообщал с городской башни



Рихард Вагнер

восставшим о ходе боев. Когда пала сраженная пулей девушка, он подхватил из ее рук красное знамя — символ восстания...

И был другой Вагнер — крайний реакционер, воинствующий шовинист, фаворит баварского короля и идейный союзник германского императора.

Фейербахианец, бакунист, утопический социалист в молодости, гневный и яростный обличитель капиталистической эксплуатации, «гнилого общественного строя — бездушного и противоестественного», ненавистник всеобщей лизости и продажности, «всего пошлого, мещанского, бесстыдного и жалкого во всей нашей благословенной действительности»... И последователь пессимистической философии Шопенгауэра, защитник родовой прусской аристократии, глашатай национализма. Сперва государственный преступник, которому закрыта дорога на родину, потом, по выражению Маркса, «государственный музыкант».

«Искусство и революция» — так называлось программное эстетическое и публицистическое произведение Вагнера, написанное в 1849 году, в пылу еще не остывшего революционного возбуждения. Оно бичевало современное искусство, развращенное «индустрией», клеймило христианство, «самой выдающейся, самой отличительной чертой» которого «является лицемерие» и дух которого враждебен художественному творчеству. Выход для современного искусства Вагнер видел в мировой социальной революции.

«Религия и искусство» — так называлось произведение, написанное спустя тридцать лет патриархом позднего романтизма, уповающим на возрождение истинной религиозности, сущность которой, по его убеждению, может раскрыть с несравненной точностью только музыка.

В лучшую пору своей жизни Вагнер провозглашал высокие цели искусства как зеркала общественной жизни. Освобожденное от светской мишуры и буржуазной ржавчины, искусство, по мысли Вагнера, должно быть проникнуто подлинной человечностью, нести возвышенные идеи и будить творческие силы нации. Великие художественные замыслы Вагнера и прогрессивные стороны его оперной реформы сложились под влиянием передовых устремлений. В музыкальной драме композитор-поэт видел тип всечеловеческого синтетического художественного произведения будущего. Он мечтал о всенародном, массовом, общедоступном музыкальном театре, чуждом коммерческих интересов и превращающем место праздного развлечения в храм искусств. Но когда идея нового театра была реализована («Дом торжественных представлений» в Байрейте), то оказалось, что вагнеровский храм доступен лишь для избранной состоятельной публики.

Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество Ваг-

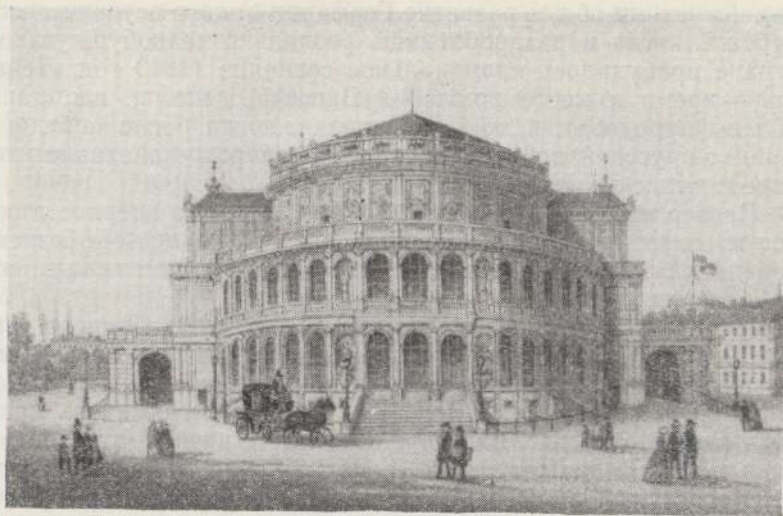
нера отразили общее развитие Германии от того исторического рубежа, когда в раздробленной феодально-мелкобуржуазной стране пробудилось национальное сознание (1813 год, Лейпциг — время и место рождения Вагнера, дата и плацдарм «битвы народов»), и до того периода, когда после победы в франко-прусской войне упрочилось юнкерско-капиталистическое германское государство.

Вагнер жил семьдесят лет (1813—1883). Его оперное творчество охватывает полвека. Для того, чтобы легче обозреть тернистый путь музыканта, целесообразно размежевать его на периоды.

Ранние годы (двадцать лет). Артистическая среда (отчим — актер). Беспорядочное образование: учился поочередно в нескольких школах, ни одну не окончил, поступил в Лейпцигский университет для изучения философии, но очень мало занимался науками. Увлечение поэзией (с двенадцати лет сочинял стихи), драматургией (в подражание Шекспиру сочинил трагедию, в которой сорок два человека умирают во время действия, большинство из них затем участвуют в виде призраков), наконец, музыкой. Пятнадцати лет услышал увертюру Бетховена и решил стать композитором; спустя два года сочинил увертюру, в которой каждые четыре такта раздавался громовый удар литавр, — впоследствии Вагнер назвал это произведение «кульминационным пунктом своего тогдашнего безрассудства». Овладел игрой на фортепиано и скрипке. Всего лишь полгода систематически обучался теории музыки (у кантора церковной школы). К концу первого периода Вагнер — автор нескольких пьес для фортепиано, оркестра, пения. Его симфония была с успехом исполнена в концерте.

Годы скитаний (десять лет). Вагнер — оперный капельмейстер в немецких городах и затем в Риге. Начало оперного творчества и критической деятельности. Женитьба на актрисе. Бегство в Париж от кредиторов. Тщетные попытки добиться постановки опер на парижской сцене (не помогла и поддержка Мейербера). Случайные заработки от аранжировок и переписки нот. Корреспонденции в немецкие и французские газеты. Жизнь впроголодь. Горькое признание: «Бедный честно работающий художник не приобретет успеха в Париже».

Деятельность в Дрездене (1842—1849). Успех постановки оперы «Риенци» и назначение на должность королевского капельмейстера. Вагнер в качестве дирижера направляет по новому художественному руслу работу оперной труппы, ведет настойчивую борьбу против рутины, но его новаторские устремления вызывают сопротивление. Публика холодно принимает оперы «Летучий голландец» и «Тангейзер», а «Лоэнгрин» не допускается на сцену (позднее эта опера была поставлена Листом в Веймаре). Вагнер примыкает к



Дрезден. Оперный театр

радикалам, участвует в восстании, затем бежит из саксонской столицы.

Жизнь эмигранта в Швейцарии (десять лет). Период важнейших теоретических работ и обдумывания грандиозных творческих планов. Сначала, на протяжении пяти лет, ни одной строчки оперной музыки, затем возвращение к творчеству с новых идейных и эстетических позиций. В этот период его материально поддерживает Лист, помощь оказывают также близко знакомые женщины. Самой романтической была его любовь к Матильде Везендонк, вдохновившая композитора на создание музыкальной драмы «Тристан и Изольда».

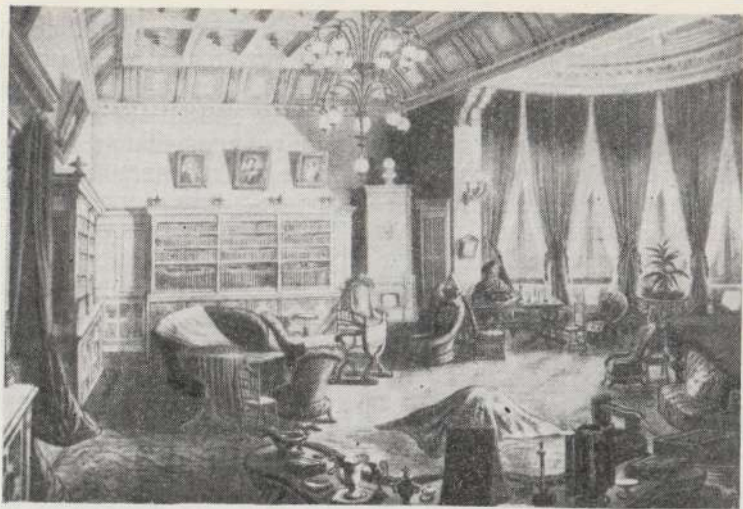
Новые скитания (пять лет). Провал «Тангейзера» в Париже. Путешествия во многие европейские страны, в том числе в Россию, где его ждали большие художественные и материальные удачи, и в Германию, куда ценой унижительных прошений и по протекции высокопоставленных лиц ему удалось возвратиться. В эти годы возрастает слава Вагнера как симфонического дирижера.

Вознесение и падение в Мюнхене (1864—1865). Крутой поворот в жизни Вагнера, связанный с воцарением на баварском престоле Людвига II. Еще будучи наследным принцем, экзальтированный мечтатель создал себе идеал в лице лучезарно-божественного рыцаря Лоэнгринга и до самозабвения уверовал в гений Вагнера. Царственный идеалист стал фанатичным прозелитом националистически-романтических идей музыканта. Едва облачившись в пурпурную ман-

тию, он призвал творца «Лоэнгринга» в Мюнхен, привлек его к себе как ближайшего советника и установил в своем государстве культ Вагнера. Его увлечение теориями и музыкой преобразователя музыкальной драмы не знало меры и границ (после смерти Вагнера психически неуравновешенный монарх покончил с собой). Композитору была предоставлена возможность в широком масштабе реализовать задуманную оперную реформу. Этапом на ее пути явилась постановка музыкальной драмы «Тристан и Изольда» под управлением Ханса Бюлова. У Вагнера были убежденные приверженцы и непримиримые враги. В самом Мюнхене против него поднялась оппозиция — столь ожесточенная и коварная, что король вынужден был, крепя сердце, согласиться на удаление своего кумира.

Уединение в Швейцарии (1866—1872). Обеспеченный королевской ссудой и ежегодной пенсией, Вагнер поселяется в тихом и живописном месте. Сюда приезжает его подруга Козима — дочь Листа и жена Бюлова. После смерти жены Вагнера Козима решает открыто связать свою судьбу с близким ей человеком, который значительно старше ее (Козима Вагнер умерла в 1930 году на девяносто третьем году жизни, пережив второго мужа на сорок семь лет). События личной жизни композитора осложняют его отношения со многими друзьями и вызывают временный разрыв с Листом. Виллу Вагнера в швейцарской деревушке Трибшен однажды тайно посетил баварский король. Вагнер по-прежнему пользовался беспредельным влиянием на венценосца, и не только в вопросах искусства, но и дипломатии. Беседы Людвига с Вагнером способствовали укреплению прусской ориентации баварской политики, что положило начало возрождению германской империи. После неудачной войны Баварии с Пруссией непосредственный виновник конфликта и бесславного мира — враждебный Вагнеру министр ушел в отставку, и Вагнеру вновь был открыт доступ в Мюнхен. На мюнхенской сцене появились «Лоэнгринг» и «Тангейзер» под образцовым управлением Ханса Бюлова. Под его же руководством была поставлена опера Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868). Но враждебная группировка, недовольная возобновившейся реформаторской деятельностью Вагнера и озлобленная королевскими почестями композитору, подняла новую кампанию против него и заодно против Бюлова, скандализируя также их семейные отношения. Вагнеру, а вслед за ним Козиме, матери его двух детей, пришлось снова покинуть Мюнхен. Год спустя у них в Швейцарии родился сын, которого нарекли Зигфридом, по имени героя «Кольца нибелунга» (старшую дочь звали Изольдой, вторую дочь Евой, в честь героинь «Тристана» и «Мейстерзингеров»). А еще через год Козима официально стала женой Вагнера.

Байрейтское торжество (1872—1883). Эти годы



Байрейт. Вилла «Ванфрид» Р. Вагнера
Интерьер

венчают дело жизни Вагнера. Его оперы утверждаются на многих сценах мира. Композитор поселяется в тихом баварском городе с тем, чтобы воздвигнуть здесь необычный по устройству театр для оперных представлений. Подарки от баварского короля, помощь Листа, предпринявшего специальные концертные выступления, система патронатских свидетельств, привлекающая средства меценатов, сеть вагнеровских кружков по всей Германии, расширившая материальный фонд предприятия,— все это позволило провести в жизнь широко задуманный план. Ежегодно с 1876 года до наших дней (за исключением периодов двух мировых войн) в Байрейте проводятся вагнеровские фестивали, на которые стекаются гости со всех концов света. Вслед за циклом «Кольцо нибелунга», состоящим из музыкальных драм «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов», Вагнер создал для исполнения в Байрейте торжественную сценическую мистерию «Парсифаль», представленную в 1882 году. Байрейт стал центром мировой вагнеровской пропаганды. Здесь была основана специальная газета «Байрейтский листок». В год смерти Вагнера (1883) возникло Всеобщее вагнеровское общество.

Такова внешняя канва бурной и переменчивой жизни великого композитора.

Резкими изгибами прочерчена кривая его духовной жизни. Начав как романтик в духе Вебера и Гофмана («Феи»), Вагнер вскоре повернулся спиной к фантастике, распрощался с поисками национального стиля и взял курс на итальянца

Беллини и француза Обера в комической опере, офранцузившегося итальянца Спонтини и офранцузившегося немецкого еврея Мейербера — в большой опере. Он породнился с либеральным движением «Молодая Германия» и в своей трагической историко-революционной опере «Кола Риенци» вывел народного римского трибуна-республиканца, непонятого и преданного толпой. Комическая опера «Запрет любить», которую в поздние годы автор объявил «грехом молодости», полна чувственного пыла и осмеивает ханжество в лице немца — наместника итальянского княжества (опера написана по комедии Шекспира «Мера за меру»).

В темпераментных и едких статьях Вагнер звал музыкантов к реальной действительности: «Наши современные романтические рожи представляют собой дурацких мертвецов в саванах. Бросьте с ними возиться — ищите свои замыслы в живых кипящих человеческих страстях...» Он требовал от композиторов певучей вокальной мелодии: «Пения, пения и еще раз пения, вы, немцы!»

После трех лет пребывания в «парижском аду» Вагнер снова решительно меняет веки. Озлобление против капиталистической действительности, ненависть к современной французской и итальянской опере, разочарование в идеях «Молодой Германии» вызывают в нем прилив национальных чувств и новую вспышку романтизма. Это — период «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина», период создания большой немецкой оперы, основанной на романтике национальных легенд. В эти же годы расцвета гения Вагнера намечаются контуры «Кольца нибелунга», возникает идея «Мейстерзингеров», внимание композитора привлекает тема «Тристана».

К концу дрезденского периода в сознании Вагнера происходит новый сдвиг. Если раньше романтический протест против действительности сменялся гордым отречением от борьбы (история рыцаря Лоэнгрин, посланца небес), то теперь оппозиция выливается в реальный бунт. Вагнер изучает материалистическую философию Фейербаха, увлекается антикапиталистическими учениями, воспринимает бунтарские политические идеи, сближается с радикальными немецкими кругами, польскими революционными эмигрантами, русским анархистом Бакуниным, участвует в тайных собраниях. И наконец, он появляется на баррикадах.

Через искусство Вагнер пришел к революции. Революция дала направление его искусству. В ближайшие годы окончательно созревает система преобразования театра (музыкальная драма вместо оперы), появляются основные программные теоретические работы («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма»), разрабатывается величественный план главного творческого труда всей жизни композитора — эпопеи «Кольцо нибелунга».

Тема этого оперного цикла та же, что и цикла романов Бальзака «Человеческая комедия», — власть золота. Освободить мир от величайшего зла, от жажды наживы и жажды власти, от проклятия, которое несет с собой золотое кольцо нибелунга, может свободный человек. Это — отважный, не знающий страха Зигфрид. О Зигфриде, герое национального эпоса, еще в старину были сложены поэмы и песни. Его воспевали в стихах и драмах немецкие поэты XIX века. Зигфриду, любимцу передовой современной молодежи, обуреваемому «жаждой подвига», посвятил пламенные строки Фридрих Энгельс.

Героический эпос о Зигфриде и нибелунгах заинтересовал Вагнера еще в 1845 году. Спустя три года композитор написал первый вариант оперного текста, а еще через четыре года создал либретто всего оперного цикла. Сочинение музыки заняло последующие два десятилетия. Полная постановка была осуществлена через тридцать лет после возникновения первых набросков плана.

Многое изменилось за это время в политической и социальной жизни страны. Германия пережила не увенчавшуюся победой революцию и пошла по реакционному прусскому пути развития капитализма. Крутую идейную и художественную эволюцию претерпел и сам композитор.

Мировоззрение Вагнера никогда не отличалось законченностью и выдержанностью. Уже в первые годы изгнания он, продолжая взывать к всечеловеческой революции, одновременно подает верноподданнические ходатайства о помиловании. В середине швейцарского десятилетия эмиграции наступает полный кризис — пессимистическая перестройка, политическое ренегатство, примирение с обскурантизмом. Музыкант и публицист, он по-прежнему клеймит капитализм, но источник бед видит в иудействе и демократии, а идеал — в прусской монархии и германском национализме.

Коренным образом пересматривается концепция «Кольца нибелунга»: над миром тяготеет роковое проклятие, борьба тщетна, все обречено на гибель. Не отважный Зигфрид, а дряхлый бог Вotan, олицетворение жажды власти и воплощение безволия, выдвигается на передний план. Гибель богов знаменует гибель надежд на будущее.

Художник Вагнер следует за философом Вагнером, но до конца ему не подчиняется и вступает с ним в борьбу. Стихийная мощь музыкального выражения и жизненная правда художественных образов, психологических мотивов, драматических характеристик искупают идеологические пороки. Сколько раз за двадцатилетний мучительный путь созидания партитуры «Кольца нибелунга» Вагнер, разрывая философские пути, возвращался к реальным прообразам. Верным и острым чутьем художника он воспроизводил сложный духовный мир

героев — богов, людей и «детей тумана», мифических карликов подземного царства — нибелунгов. Их всех наделял он вполне человеческими страстями, характерами, помыслами. Окружающая природа оживала в симфонических звучаниях, могучая и поэтичная.

То же относится к лучшим сценам «Тристана» и «Парсифаля», обладающим потрясающей силой эмоционального убеждения. Да, «Парсифаль» окутан мистическим туманом, в «Тристане» — яд пессимизма, но как много в них чувственной красоты, живописной картинности, глубины человеческих переживаний! «Изображал ли он любовь или бешеную ненависть, жадность или полет к свободе и т. д. — он вкладывал все это в импонирующие большие образы и возвышал до таких обобщений, которые делали изображаемые им чувства общезначимыми» (А. Луначарский. Путь Рихарда Вагнера).

Освобожденная от мифологии и фантастики подлинная жизнь в ее конкретной исторической и бытовой обстановке предстала в одном из поздних сочинений Вагнера — опере о нюрнбергских «мастерах пения» из средневековой бюргерской среды. И хотя за двадцать с лишним лет — от своего возникновения до завершения — замысел оперы видоизменился под влиянием усиливавшихся националистических настроений, эта монументальная музыкальная комедия возродила и освежила здоровые творческие силы композитора и прославила прогрессивное, вдохновенное и свободное искусство немецкого народа.

Таким было искусство Вагнера, таким был сам Вагнер во всем его величии и славе, в его противоречиях и заблуждениях.

«Страдальческий и великий, подобно тому веку — девятнадцатому, чьим совершеннейшим выражением он является, стоит у меня перед глазами духовный облик Рихарда Вагнера. Этот образ видится мне изборожденным всеми чертами века, обремененным всеми его страстями, и мне трудно разграничить любовь к творчеству Вагнера, одному из величайших в своей спорности, многообразнейших и увлекательнейших проявлений художественного гения, от любви к тому веку, большую часть которого заполняет его жизнь, эта беспокойно-скитальческая, полная терзаний, одержимая и непонятная жизнь, завершающаяся в сиянии мировой славы» (Томас Манн. Страдания и величие Рихарда Вагнера).

Краткий список произведений Вагнера

Для оркестра: симфония 1832; увертюры, в том числе: Христофор Колумб 1835, Polonia (Польша) 1836, Rule Britannia (Правь, Британия) 1837, Фауст 1840 (новая редакция 1855); марши, в том числе: Императорский марш 1871, Большой торжественный марш (к 100-летию провозглашения независимости Соединенных Штатов Северной Америки) 1876; для малого симфонического оркестра: идиллия Зигфрид 1870

Для сцены: оперы (с датами завершения и постановки; при несопадении их дата завершения указывается в скобках) — Феи (1833) 1888 (посмертно), Запрет любить, или Послушница из Палермо 1836, Кола Риенци, последний трибун (1840) 1842, Летучий голландец (1841) 1843, Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге (1844) 1845, Лоэнгрин (1848) 1850, торжественное сценическое представление — Кольцо нибелунга (тетралогия, точнее, трилогия с прологом или вступлением); канун — Золото Рейна (1854) 1869, первый день — Валькирия (1856) 1870, второй день — Зигфрид (1871) 1876, третий день — Сумерки богов (Гибель богов) (1874) 1876, Тристан и Изольда (1859) 1865, Нюрнбергские мастерзингеры (1867) 1868, торжественное сценическое священное представление — Парсифаль 1882

Для хора (и солистов) с оркестром: Новогодняя кантата 1835; с фортепиано — 7 композиций к «Фаусту» Гёте 1832; для мужского хора и др.

Для голоса с фортепиано: романсы, в том числе: Два гренадера 1840, 5 стихотворений для женского голоса (М. Везендонк) 1857—58

Произведения для фортепиано (в том числе сонаты) и др.

Литературные сочинения (16 томов), в том числе: Паломничество к Бетховену 1840, Искусство и революция 1849, Художественное произведение будущего 1850, Еврейство в музыке 1850, Опера и драма 1851, Обращение к друзьям 1851, О симфонических поэмах Ф. Листа 1857, О государстве и религии 1864, Немецкое искусство и немецкая политика 1868, О дирижировании 1869, Бетховен 1870, Моя жизнь 1870, О применении музыки к драме 1879, Религия и искусство 1880—81

Раздел пятый

ОСНОВАНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

ГЛИНКА

«...В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки художников слова, звуков, красок. Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка и прекрасный Брюллов».

Этими именами начинается Горький перечень выдающихся деятелей русского искусства, включающий и «неподражаемого Мусоргского» и «великого лирика Чайковского» (статья о русском искусстве, напечатанная в июле 1917 года).

«Волшебник Глинка» — первый гений отечественной музыки. Его появление дружно приветствовали лучшие люди русской нации. На чествовании автора «Ивана Сусанина» в кругу петербургской интеллигенции Пушкин, Жуковский, Вяземский и Михаил Виельгорский сочинили восторженно-щутливые стихи во славу Глинки, а Владимир Одоевский положил их на музыку в виде четырехголосного канона. Одоевский же провозгласил тост: «В честь Михаила Ивановича Глинки — творца русской оперы, открывающей новый период в отечественном музыкальном искусстве».

Пророчество выдающегося музыкального критика прозвучало еще более внушительно в его газетном выступлении. Одоевский писал об «Иване Сусанине»: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»



Михаил Иванович Глинка

Русская профессиональная музыка существовала и до Глинки. Много веков развивалось на Руси церковное пение. Крупнейший мастер хоровой музыки Бортнянский перенес ее традиции в XIX век (он дожил до 1825 года — в этом году появился первый классический романс Глинки «Не искушай меня без нужды»). Много десятилетий ставились на сцене русские оперы. Их создавали сначала иностранные мастера, а затем отечественные авторы, из которых в XVIII веке самым замечательным был Фомин. В начале XIX века виднейшую роль в русском музыкальном театре играл Кавос, автор первой оперы о Сусанине. Ему же принадлежит несколько сказочных русских опер («Князь Невидимка», «Илья-богатырь», «Добрыня Никитич», «Жар-птица») и много балетов.

Непосредственный предшественник Глинки на оперном поприще — Верстовский, руководитель императорских театров в Москве (Большого и Малого). За год до глинкинского «Ивана Сусанина» появилась самая популярная из шести опер Верстовского — «Аскольдова могила».

Пора юности Глинки совпадает с кратковременным процветанием оперы-водевиля (виднейшие представители — Верстовский и Алябьев*) и началом расцвета бытового романса. Предвозвестником нового периода русской вокальной лирики явились слепой музыкант Жилин, автор сентиментальных романсов, Плещеев, автор вокальных баллад, и Кашин, неутомимый аранжировщик и сочинитель русских песен, «ветеран народного песельничества». В 20-е годы выдвинулась целая группа мастеров бытового романса. К ней принадлежали те же Верстовский и Алябьев, несколько представителей музыкальной семьи Титовых и ряд других более или менее значительных композиторов.

В 30-е годы, параллельно с Глинкой и Алябьевым, пишут популярные романсы Варламов и Гурилев. «Красный сарафан» Варламова, «Однозвучно гремит колокольчик» Гурилева, как и появившийся ранее «Соловей» Алябьева, проникают во все уголки России. По стилю это еще предклассический, доглинкинский период русской вокальной лирики. То же можно сказать и об опытах создания русской симфонии (Виельгорский, Алябьев), о камерных ансамблях (Гебель, Алябьев) и об остальных жанрах творчества ближайших предшественников и старших современников Глинки.

Глинка — переобразователь всей русской музыки: оперной и балетной, симфонической и хоровой, камерно-вокальной и камерно-инструментальной. Как Пушкин создал новый русский литературный язык, так и Глинка — новую русскую музыкальную речь. Как Пушкин, Глинка вобрал в себя все лучшее, что было накоплено в отечественной культуре до него, освоил цен-

* См. портрет А. А. Алябьева на стр. 281.



Катерино Альбертович Кавос

нейшее, что дала ему современная мировая культура, напоил свое творчество передовыми идеями эпохи и вложил в него свой исполинский, изумительный, многогранный дар.

Над колыбелью Глинки звенели песни Смоленщины. Композитор родился майским утром 1804 года в селе Новоспасском Ельнинского уезда — имени отца, капитана в отставке. Ему певала песни и сказывала сказки няня Авдотья Ивановна — совсем как Пушкину его Арина Родионовна. Он заслушивался колокольным звоном сельской церкви, с малолетства привык к церковному пению и с восхищением воспринимал согласную игру домашнего крепостного оркестра. Оркестр, принадлежавший жившему по соседству дяде Глинки, исполнял разнообразный репертуар — увертюры, квартеты, танцы, русские песни. «...И может быть эти песни, слышанные мною в ребячестве,— вспоминал на склоне лет Глинка,— были первой причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

Чтобы богатая индивидуальность и самобытная националь-



Алексей Николаевич Верстовский

ность получили выражение в художественном творчестве крупного масштаба, необходима высокая духовная культура и законченный профессионализм. Во всех этих отношениях Глинка стоял несоизмеримо выше всех своих предшественников.

Росту национального искусства мешало не только пассивное подражание иностранным образцам. Сильным тормозом был дворянский дилетантизм. Музыка все еще не представлялась серьезной отраслью творческого труда и общественной деятельности. Не только рядовые любители пения и музыки, но и просвещенные музыканты с широким образованием и солидной композиторской техникой, подобные графу Михаилу Юрьевичу Виельгорскому, и даже такие мастера камерной и симфонической музыки, как Алябьев (сын сенатора и гвардейский офицер), в глазах светского общества продолжали оставаться amateurs, дилетантами, любителями. Среди сочинителей романсов и легких фортепианных пьес многие, действительно, не возвышались над заурядным любительством, не выходили за рамки светского и салонного музицирования. От



Александр Егорович Варламов

музыки не требовалось большего, чем умеренной чувствительности, приятного развлечения, а также и технической доступности. Композитор, который решительнее всех преодолел барское отношение к музыке и поднял ее на уровень высшего артистизма, был Глинка. С ним отечественная музыка достигла полной зрелости, стала вровень с пушкинской поэзией и впервые вышла на мировую арену.

В возрасте четырнадцати лет Глинка переехал в Петербург, девятнадцати лет завершил общее образование, двадцати пяти лет оставил службу в канцелярии путей сообщения, чтобы целиком отдаться музыке. Его музыкальное образование началось еще в деревне и неослабно продолжалось в столице под руководством различных педагогов, а главное, путем жадного поглощения всего лучшего, что доводилось ему слушать и самому исполнять. Чуткий слух молодого музыканта критически просеивал воспринимаемые впечатления.

В 1830 году Глинка впервые выехал за границу. Три года он изучал в Италии вокальное искусство и оперу, затем пол-



Александр Львович Гурилев

года совершенствовался в композиции у берлинского теоретика-педагога Зигфрида Дена, «первого музыкального знахаря в Европе», по словам Глинки. Позднее, после создания «Руслана», Глинка два года провел в Испании, где с увлечением знакомился с красочной народной музыкой и плясками южной страны. Дважды он жил в Париже, дважды в Варшаве. До последних дней он расширял свои познания в классической музыке, следил за новинками современной музыкальной литературы, овладевал новыми высотами мастерства. За год до смерти он решил вновь заняться упражнениями в полифонии и в древних церковных ладах, чтобы «связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака» (так формулировал он свою задачу в одном из писем). Речь шла о преобразовании еще одной области национального искусства — церковной хоровой музыки. Маститый композитор выехал в Берлин, где пользовался советами своего старого учителя Дена. В Берлине Глинка и умер в 1857 году.

Чем больше русский мастер подчинял себе опыт мирового



Михаил Юрьевич Виельгорский

музыкального творчества, тем крепче он утверждался на новых путях развития самобытного искусства. Уже из первой своей поездки за границу он вернулся с ясным пониманием целей и твердой решимостью осуществить их. Он приступил к созданию «отечественной героико-трагической оперы», как он назвал в своем плане («программе») задуманную им оперу об Иване Сусанине. 27 ноября 1836 года опера была поставлена на сцене петербургского Большого театра. С этого дня ведется летоисчисление новой музыкальной эры.

Под прямым давлением императорского двора и лично Николая I опера Глинки при постановке получила название «Жизнь за царя». Монархическую тенденцию внес в содержание оперы автор либретто барон Розен, секретарь наследника престола. Эти наслоения исказили идею произведения, но все же не извратили его сущности, воплощенной в общем замысле и самой музыке.

«Иван Сусанин» — национальная эпопея, увековечившая патриотический подвиг крестьянина. Центральная сцена оперы — Сусанин с поляками в лесу. Сюжет и идея этой сцены навеяны думой Кондратия Рылеева «Иван Сусанин». Поэт-декабрист, погибший на царской виселице, вложил в уста легендарного героя полные высокого значения слова:

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело
И радостно гибнет за правое дело...
Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на русской земли!
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит.

Глинка любил родину той любовью, которая пылала в сердцах Грибоедова и Пушкина, воодушевила на подвиг декабристов, рождала ненависть к черным силам, осквернявшим отчую землю и тиранившим народ. Глинка не состоял в тайном обществе, но он дружил с некоторыми заговорщиками, а в день восстания простоял несколько часов на Сенатской площади. Воспитателем Глинки в Благородном пансионе был декабрист Кюхельбекер. По свидетельству пансионского товарища, Глинка «не сочувствовал никаким Бурбонам». Сестра композитора рассказывала: «Одна его мысль была, одно желание, чтоб народ был вольный...»

Для идейного замысла «Ивана Сусанина» показательно то, что стан русских представлен в опере только простым народом, а вражеский польский лагерь — панями и их войском.

Хорошо писал позднее Герцен: «Кто не помнит оперу Глинки? С одной стороны, великорусское село, мир в сборе, мужички толкуют о земском деле, о земской беде... поются унылые песни хором, тишина, бедность, грусть и в то же время готовность постоять за свою землю. С другой — польская ставка, все несется в мазурке, шпоры гремят, сабли гремят, притоптывают каблуки... а за ставкой опять поля, избушка на косогоре, дымящиеся овины, тихий хоровод под бесконечную песню... и мужичок, оттачивающий топор на супостата».

Эпилог оперы изображает Москву в день венчания на царство Михаила Романова. Осью эпилога служит скорбный рассказ о смерти Ивана Сусанина, спасшего царя. Но царь в опере не живое действующее лицо, а политический символ. Подвиг костромского мужика — не слепой верноподданнический акт, а целеустремленный героический порыв во имя спасения всей Руси, избавления родной земли от захватчиков. Гимном родине звучит непревзойденный народный хор «Славься», которым начинается и завершается эпилог национальной эпопеи Глинки.

Величие Руси, ее исполинскую ширь и мощь, ее сказочную красоту и неповторимую самобытность воспел Глинка в «Рус-лане и Людмиле», первой в истории опере на пушкинский сюжет.

Композитор глубоко переосмыслил содержание юношески-игривой поэмы Пушкина. Сохранив непосредственность и жизнерадостность стихотворной сказки, Глинка придал фантастической фабуле былинно-величавое выражение. Он внес в оперу богатырскую доблесть и проникновенный лиризм. Славянский характер раскрылся в глинкинской опере многогранно — в грации и отваге, в ласковости и пыле, в суровой сосредоточенности и несокрушимой силе. А рядом со славянским Востоком, полулегендарной Киевской Русью и суровым русским Севером предстал во всей своей упоительной неге и красочной пышности азиатский Восток.

«О верьте мне! — писал Одоевский после премьеры «Руслана», — на русской почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся взползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет — лишь один раз в столетие».

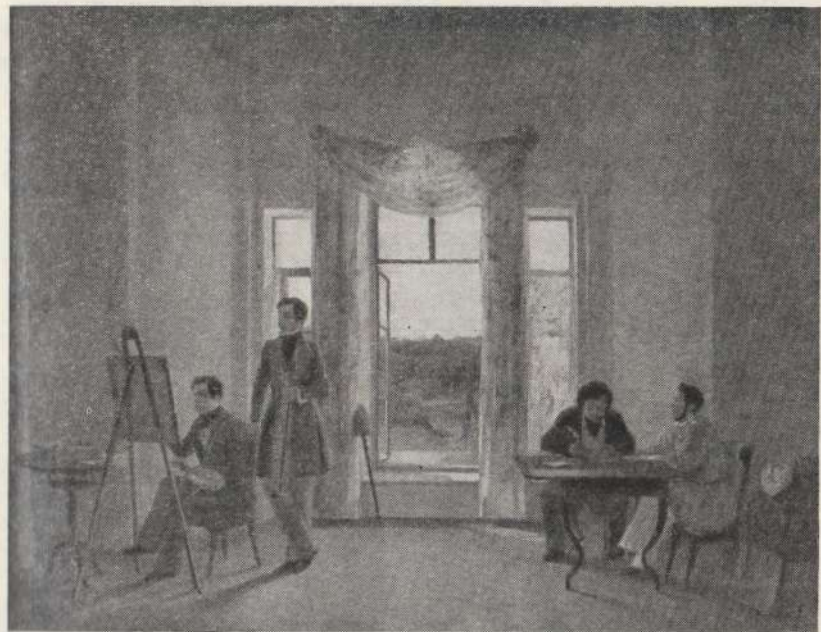
Черви на стебле — тупицы из «высшего света» и их прихвостни. Это они называли благородную национальную музыку «Сусанина» кучерской музыкой («c'est la musique des cochers»), на что композитор отвечал: «это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ». Невежды находили гениальную музыку «Руслана» мудреной и скучной. Начальство посылало провинившихся офицеров на спектакли «Руслана» вместо гауптвахты.

«Все желало и желает успеха г. Глинке, кроме высшей публики», — резюмировал Одоевский.

Вокруг «Руслана» кипели жаркие бои. Споры велись и среди передовых музыкантов. Одни усматривали в опере драматургические просчеты. Другие обосновывали закономерность ее структуры своеобразием сказочно-эпического жанра. Но все знатоки единодушно восхищались музыкой, беспрецедентной по богатству, свежести и красоте, не имевшей себе равной в современном мировом оперном театре. Круг приверженцев Глинки все возрастал; столичная же знать и реакционная печать относились к опере великого композитора пренебрежительно и враждебно.

На обоих операх Глинки зиждется фундамент русской оперной сцены. Отсюда исходят две важные магистрали отечественного музыкального театра: от «Ивана Сусанина» — национальная историко-героическая опера, от «Руслана и Людмилы» — национальная сказочно-легендарная опера. Академик Асафьев указывал, что оба эти творения Глинки относятся друг к другу, как «Илиада» к «Одиссее» — эпос патриотический к эпосу странствований.

От опер Глинки, особенно от «Руслана» с его богатырской, ослепительной, полетно-вихревой увертюрой, с его роскошными танцами, антрактами, «Маршем Черномора», — ведет начало и



В Качановке
Картина В. И. Штернберга. 1838
Справа сидит Глинка

русский классический симфонизм. Одно из основополагающих произведений этого симфонизма — музыка Глинки к трагедии Нестора Кукольника «Князь Холмский», русская параллель к бетховенскому «Эгмонту».

«В «Князе Холмском», — писал Чайковский, — есть множество черт, напоминающих кисть Бетховена... В этом произведении Глинка является одним из капитальнейших симфонистов нашего века».

Симфонизм представлен у Глинки такими неувыдаемыми творениями, как «Вальс-фантазия», две увертюры на испанские темы — Арагонская хота и «Ночь в Мадриде» — и фантазия на темы двух русских песен, свадебной и плясовой, известная под названием «Камаринская».

Все эти произведения поэтически обобщают образы реальной жизни, живописно отображают быт, природу и характер народа. Они праздничны по тону, блестящи и изящны по колориту, вдохновенны и увлекательны по творческой фантазии.

В «Камаринской» Глинки, по словам Чайковского, — вся русская симфоническая школа, как весь дуб — в желуде.

Знакомство зарубежной публики с музыкой Глинки началось еще в годы юности композитора. Во время пребывания будущего автора «Сусанина» в Италии там исполнялись и печатались его новые романсы, арии, фортепианные пьесы и камерные ансамбли. Позднее Глинка имел возможность показать в парижских концертах фрагменты из своих опер. «Может быть, другие будут счастливее в своих дебютах,— писал Глинка на родину,— но я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России».

Берлиоз в статье о Глинке отнес его к числу «превосходнейших композиторов нашего времени».

Именем Глинки начинается летопись русского классического романса. На оперном и камерном вокальном репертуаре Глинки созрела русская певческая школа. Со многими видными певцами и певицами он сам занимался, направляя их художественное развитие и совершенствуя их вокальное мастерство. И своими произведениями, и своими принципиальными суждениями Глинка способствовал формированию русской музыкальной критики.

Книг и статей Глинка не оставил, если не считать автобиографических «Записок» и педагогических заметок. Но к его живому слову прислушивались окружающие, особенно молодежь. Глашатаями эстетических воззрений композитора выступали в печати его друзья и последователи. Среди них — Одоевский, позднее Серов и Стасов. Каждый из приверженцев сохранял самостоятельность взглядов, но решающее влияние на направление их критической деятельности оказал Глинка. Ближайшим преемником Глинки стала группа «русланистов» во главе с Балакиревым — могучая Новая русская музыкальная школа. По глинкинскому пути пошел и Чайковский.

«...Явился великий человек, который, заключая в себе совокупность, словно экстракт сил народных, встал и пошел творить чудеса — то, что ему было внушаемо духом народным, и вместе стал будить спящих соотечественников на новую работу. Это был Глинка».

Он в такой степени соответствовал потребностям времени и коренной сущности народа, что начатое им дело процвело и выросло в самое короткое время и дало такие плоды, каких неизвестно было в нашем отечестве в продолжение столетий его исторической жизни» (В. В. Стасов. Искусство XIX века).

«Мелодии Глинки вошли в народное сознание: они живут» (Б. В. Асафьев).

Шуточный канон

1836 год

Музыка В. Ф. ОДОЕВСКОГО

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка,
Веселись, Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор!

(Стихи Мих. Ю. Виельгорского)

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея — Глинку
От Неглинной — до Невы.

(Стихи П. А. Вяземского)

В честь столь славные новинки
Грять, труба и барабан.
Выпьём за здоровье Глинки
Мы глинтвенну стакан!

(Стихи В. А. Жуковского)

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не сможет в грязь.

(Стихи А. С. Пушкина)

Краткий список произведений Глинки

Для оркестра: симфония на две русские темы 1834 (завершена Шебалиным, издана 1948); Арагонская хота (Блестящее каприччио на тему арагонской хоты) 1845; Ночь в Мадриде (Воспоминание о летней ночи в Мадриде) 1848, 2-я редакция 1851; Камаринская, скерцо для оркестра (Фантазия на темы двух русских песен — свадебной и плясовой) 1848; Вальс-фантазия (первоначально для фортепиано 1839, оркестровые версии 1845, 1856) и др.; инструментовки чужих произведений, в том числе «Соловей» Алябьева для голоса с оркестром

Ансамбли: для струнных инструментов — квартет ре мажор 1826 (не позже), издан 1948 (редакция Мясковского и Ширинского), квартет фа мажор 1830, издан 1878; для фортепиано и 5 струнных инструментов — Блестящий дивертисмент на темы из оперы «Сомнамбула» Беллини 1832, секстет 1833; септет для гобоя, фагота, валторны, 2 скрипок, виолончели и контрабаса 1823; серенада на темы из оперы «Анна Болейн» Доницетти для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели и контрабаса 1832; Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота 1832, издано 1878; соната для альты и фортепиано 1828 (не позже; завершена Борисовским, издана 1932)

Для фортепиано: вариации, вальсы, мазурки и др.; произведения для 2 фортепиано

Для сцены: оперы — Иван Сусанин (Жизнь за царя) 1836, Руслан и Людмила 1842; музыка к драматическим спектаклям, в том числе к трагедии «Князь Холмский» Кукольника 1840, исполнена 1841 (увертюра, 4 антракта, 2 песни Рахили, песня Ильинишны)

Произведения для хора (и солистов) с оркестром, для вокального соло с оркестром, для хора без сопровождения, вокальные ансамбли

Для голоса с фортепиано: 69 романсов и песен (включая Еврейскую песню — одну из песен Рахили, позднее включенную в музыку к «Князю Холмскому»), в том числе цикл Прощание с Петербургом (Кукольник) 1840; ок. 10 итальянских арий

Литературные сочинения: Записки 1854—55 (опубликованы 1870); Заметки об инструментовке (запись А. Н. Серова) 1852 (опубликованы 1856)

Раздел шестой

РОМАНТИЗМ

РОМАНТИЗМ КАК НАПРАВЛЕНИЕ

Существуют два близких и взаимосвязанных понятия — романтика и романтизм. Часто эти понятия отождествляют, но было бы правильнее разграничить их.

Романтика — бесконечно широкое и чрезвычайно многоликое явление, гораздо более объемное, чем романтизм. Романтикой окрашены дерзновенные порывы и отважные свершения передовых людей прошлого. Романтикой одушевлены героические подвиги и смелые мечтания наших лучших современников. О революционной романтике народных масс писал Ленин.

Но есть и романтика иного рода: влечение к неопределенному, отжившему или абстрактно-идеальному, зыбкая и немощная фантазия.

Романтика всегда связана с мечтой. Но в одних случаях мечта вырастает из реальной жизни и опирается на нее, она осуществима и есть воля к ее достижению. Такова революционная романтика. В других случаях мечта уводит от действительности, представляется несбыточной, и воля расплывается в бездейственном томлении. Такова реакционная романтика.

Романтическим революционным накалом сверкают многие прогрессивные художественные творения. Бесплотной и бесплодной иллюзорностью окутаны туманные произведения реакционного романтического искусства.

Романтизм — явление исторически более ограниченное, но столь же внутренне противоречивое. Оно вмещается в один век — девятнадцатый, преимущественно в первую его половину.

Полнее всего романтизм раскрылся в литературе, музыке, театре. Но он сказался и в живописи, науке, философии, даже в политике. Экономическому романтизму посвятил одну из своих научно-публицистических работ Ленин.

Как определенное идейное движение в культуре романтизм



Эрст Теодор Амадей Гофман

сложился на рубеже XVIII и XIX веков. Он сразу принял оппозиционную направленность. Романтики не мирились с окружающей их действительностью. Одни бежали от нее, другие против нее бунтовали.

Причин для недовольства и возмущения было много. Некоторых утратила революционная буря конца XVIII века, и они тосковали о старых средневековых порядках. Другие пережили страшное разочарование в результатах буржуазной революции, которая вместо желанного мира, всеобщей свободы принесла разгул бессовестной корысти. Кое-кто унесся в обманчивые выси индивидуальной «духовной свободы». Но были и такие, кто пламенно звал к ломке и переделке общественного устройства.

Всем романтикам было присуще отвращение к новому буржуазному строю. Но в одних случаях отвращение питалось аристократической реакцией, желанием повернуть назад ко-

Раздел шестой

РОМАНТИЗМ

РОМАНТИЗМ КАК НАПРАВЛЕНИЕ

Существуют два близких и взаимосвязанных понятия — романтика и романтизм. Часто эти понятия отождествляют, но было бы правильнее разграничить их.

Романтика — бесконечно широкое и чрезвычайно многоликое явление, гораздо более объемное, чем романтизм. Романтикой окрашены дерзновенные порывы и отважные свершения передовых людей прошлого. Романтикой одушевлены героические подвиги и смелые мечтания наших лучших современников. О революционной романтике народных масс писал Ленин.

Но есть и романтика иного рода: влечение к неопределенному, отжившему или абстрактно-идеальному, зыбкая и немогущая фантазия.

Романтика всегда связана с мечтой. Но в одних случаях мечта вырастает из реальной жизни и опирается на нее, она осуществима и есть воля к ее достижению. Такова революционная романтика. В других случаях мечта уводит от действительности, представляется несбыточной, и воля расплывается в бездейственном томлении. Такова реакционная романтика.

Романтическим революционным накалом сверкают многие прогрессивные художественные творения. Бесплотной и бесплодной иллюзорностью окутаны туманные произведения реакционного романтического искусства.

Романтизм — явление исторически более ограниченное, но столь же внутренне противоречивое. Оно вмещается в один век — девятнадцатый, преимущественно в первую его половину.

Полнее всего романтизм раскрылся в литературе, музыке, театре. Но он сказался и в живописи, науке, философии, даже в политике. Экономическому романтизму посвятил одну из своих научно-публицистических работ Ленин.

Как определенное идейное движение в культуре романтизм



Эрст Теодор Амадей Гофман

сложился на рубеже XVIII и XIX веков. Он сразу принял оппозиционную направленность. Романтики не мирились с окружающей их действительностью. Одни бежали от нее, другие против нее бунтовали.

Причин для недовольства и возмущения было много. Некоторых устрашила революционная буря конца XVIII века, и они тосковали о старых средневековых порядках. Другие пережили страшное разочарование в результатах буржуазной революции, которая вместо желанного мира, всеобщей свободы принесла разгул бессовестной корысти. Кое-кто унесся в обманчивые выси индивидуальной «духовной свободы». Но были и такие, кто пламенно звал к ломке и переделке общественного устройства.

Всем романтикам было присуще отвращение к новому буржуазному строю. Но в одних случаях отвращение питалось аристократической реакцией, желанием повернуть назад ко-

лесо истории. В других случаях оно выражало протест демократии и соединялось с горячей ненавистью к уцелевшим феодальным учреждениям, гнету помещиков и бюрократов. Одни клеймили философию века Просвещения как духовную заразу, а революцию изображали как хаос. Другие считали себя наследниками великих идей Просвещения и детьми славной революции; свою задачу они видели в возрождении прогрессивных традиций прошлого века в противовес черным силам современности. Одни разуверились в прогрессе, проклинали разум и насаждали мистику. Другие апеллировали к чувствам, но не отвергали мысли и звали в разумное царство утопии. И те и другие именовали себя романтиками.

Писатель и музыкант Эрнст Теодор Амадей Гофман, зачинатель романтической музыкальной критики, писал в своей «Крейслериане»: «Какого художника занимали когда-либо политические события дня? Он жил только своим искусством и только с ним шел по жизни. Но тяжелое роковое время зажало человека в железный кулак, и боль исторгает из него звуки, которые прежде были ему чужды».

Это верно, но только отчасти. Художники и раньше не стояли в стороне от политической жизни. Не только ближайшие предшественники романтиков — современники и участники французской революции 1789 года, но и более ранние деятели, идеологи эпохи Просвещения, активно жили общественными интересами. Передовые люди XVIII века твердо верили в прогресс, победу разума и справедливости, в грядущее торжество свободы, равенства и братства. Они были убеждены в том, что гармония между личностью и обществом вполне достижима.

XIX век подорвал эту веру. Обнажилась изнанка буржуазного прогресса. Будущее представлялось мрачным. Романтики остро ощущали коллизии действительности.

Тот, кто не утратил мужество и надежду, видел в отдалении туманную идиллию. Но реальные пути в утопическое будущее не были ясны. Цельность оптимистического мировоззрения была разрушена. Диссонанс между личностью и обществом казался теперь неразрешимым.

Еще в XVIII веке деятели «Бури и натиска» («Sturm und Drang») написали на своих знаменах лозунг свободы личности. Индивидуализм «штюрмеров» означал духовное восстание демократии против деспотизма полицейско-феодального общества. Тема разлада человека с обществом отразилась и в бунте шиллеровских разбойников, и в скорби гётевского Вертера. Она нашла преломление в музыкальном творчестве, в частности у Моцарта, творца «Дон Жуана» и лирико-патетической соль-минорной симфонии.

В XIX веке защита прав и достоинства человека велась в новой обстановке. С развитием буржуазного строя усилились

противоречия социальной жизни. Личность страдала и от гнета абсолютизма, и от цинизма торгашеского мира, и от национального притеснения.

Многих передовых художников не покидало трагическое ощущение жизни, чувство тоски, разочарования, одиночества. Романтический протест против насилия над человеком нередко принимал форму антагонизма личности и среды, противопоставления частного гражданскому. Это порождало «мировую скорбь» байроновского бунтаря-одиночки, презрение к светской «черни» и низкой «прозе» жизни пушкинского «поэта».

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
(А. Пушкин. Поэту)

Это приводило к противопоставлению искусства и жизни, возвышению искусства над жизнью.

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.
(А. Пушкин. Поэт и толпа)

С другой стороны, это оберегало искусство от буржуазной пошлости и практицизма, сохраняло его чистоту и высокое назначение.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта востепенится,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...
(А. Пушкин. Поэт)

Стадной косности, обезличивающему филистерству, казенной нивелировке художники-романтики противопоставили живую человеческую индивидуальность во всей полноте ее эмоций и помыслов, в ее неудовлетворенности и горении, в ее близости к природе, родному быту и народному творчеству.

Отстаивание индивидуальной свободы часто смыкалось с гражданской борьбой за социальное и национальное освобождение. Отечественные кампании против наполеоновских вторжений, война угнетенных народов против австрийского, испанского, шведского, английского, турецкого владычества, против русских жандармов, движение за воссоединение Италии, за объединение Германии, за возрождение Чехии, Венгрии, Польши, Бельгии, Норвегии, Ирландии, Сербии, Болгарии и



Эжен Делакруа

других закабаленных стран вздымали волны национальной романтики. На широкий простор общественных интересов внесли литературу и искусство социальные революции начала 30-х и конца 40-х годов прошлого века. Творчество романтиков окрыляли возвышенные общечеловеческие идеалы, вдохновлял активный революционный протест.

Байрон наделил гордой силой Чайльд Гарольда и Манфреда, а Кайна и Дон Жуана он превратил в героических мятежников. Гражданским пылом проникнуты произведения Гюго и Шелли, Альфьери и Петёфи. Декабристы и Пушкин воспели золотую вольность.

В бурном половодье романтического творчества смешались разнородные потоки. Они то перекрещивались и сливались, то отталкивались в противоположных направлениях. Одни течения несли мутные воды регресса, другие вели к неизведанным берегам. Мирные ручейки благоприятствовали уединению, навеивали тихую мечтательность. Шумные водопады опрокиды-

вали окаменевшие каноны, открывали шлюзы страстям — порог за порогом они прорывали новые глубокие русла художественной деятельности.

Интенсивность и направленность потоков, разлившихся по разным землям, немало зависели от специфических местных условий и сложившейся исторической обстановки. У итальянцев все было подчинено борьбе за освобождение, объединение и возрождение родины. Французов волновали социально-политические проблемы. Немцы в большей степени, чем художники романских стран, увлекались средневековой стариной и легендарной фантастикой. Но в каждом потоке внутренние различия и противоречия были более значительны, чем то, что отличало одну национальную романтическую школу от другой.

Даже в рамках творчества одного художника нередко совмещались противоположные тенденции: демократизм и индивидуализм, новаторство и апология старины, влюбленность в реальную жизнь и пристрастие к фантастике.

Необычайное, своеобразное, идеальное; исконное в народном быте, тайное в природе и сокровенное в душе; далекое во времени (минувшие века) и в пространстве (чужие края) — вот что манило многих художников XIX века и объединяло в одну большую, хотя и не спаянную тесно, романтическую семью.

Романтизм открыл новые грани реального мира и в то же время расширил пределы мира чудес.

Романтизм и реализм — явления не взаимоисключающие, хотя и различные. Как романтика связана не только с романтическим стилем, так и реалистичность свойственна не одному только реализму. Надо различать реализм как законченный стиль, сложившийся в XIX веке и пришедший на смену романтизму, и реализм как проявление правдивого, объективного отражения реальной жизни. Реалистичность в той или иной мере присуща разным художественным стилям и в большой степени — прогрессивному романтизму.

Романтики исследовали все уголки человеческого сердца и сделали искусство более горячим, эмоциональным, душевно открытым. Они подвергли анализу трагические противоречия в жизни человека и всего общества в целом. Реальные пути в утопическое будущее им не были ясны, но они остро реагировали на коллизии реальной жизни, на все проявления разлада личности с ее окружением; и выражая сомнения, горечь, тревогу, они привлекали внимание к неблагополучию и зывали к совести человечества.

Романтики искали сближения с народом. С большой пылкостью наблюдали они нравы и обычаи простого городского и сельского населения. С достоинством воскрешали они духовные традиции своей страны. Они возродили отечественный эпос и наполнили искусство образами народной фантастики.

Национальное стало путеводной звездой романтизма, народное — его живительной силой. В минуту национального унижения Германии после разгрома Наполеоном прусских войск под Иеной событием явился выход в свет сборника текстов народных песен «Чудесный рог мальчика», составленного романтиками Арнимом и Brentано. В отличие от «Голосов народов в песнях», изданных в XVIII веке Гердером, здесь были собраны исключительно немецкие песни, представленные более полно и многообразно. Аналогичные издания появились затем в других странах. Публиковались также нотные сборники народных песен. Но едва ли не большее значение для распространения и культивирования народного музыкального творчества имели произведения композиторов, в которых непосредственно цитировались или творчески переинтонировались напевы родной страны.

Огромный интерес проявили романтики и к особенностям жизни и культуры других народов — соседних и отдаленных. Более разносторонне, чем предшественники, они отразили в своем творчестве иноплеменный фольклор.

Вместо «людей вообще», вневременных и внациональных героев классицизма, романтики вывели на сцену людей определенных эпох и конкретных стран. Музыка был придан исторический, национальный и местный колорит.

Романтики передали в звуках дыхание и краски полей, лесов, гор и морей. Они стремились раскрыть тайны природы в живых реальных и фантастических образах. Многие в их фантастике — от творческих причуд и индивидуальной выдумки художника. Но многое — и от постижения, личного переосмысления народного коллективного мифотворчества, традиционных поверий и суеверий, сказочности и демонологии.

Очень наглядно, с большой непосредственностью и в то же время с артистическим блеском выявлены различные стороны романтического мирозерцания в «Вольном стрелке» Вебера. По сравнению с операми прежнего времени эта бытовая и вместе с тем фантастическая опера — большой шаг вперед к бытовой конкретности и национальной характерности. В «Вольном стрелке» ярко сказалось новое понимание народности, новое восприятие природы и новое отношение к миру чудес.

Романтичны такие жанры, как ноктюрн («музыка ночи») и рыцарский романс (отголосок средневековья). Романтичны баллады и балеты об утопленницах и феях, оперы о демонических искусителях и небесных посланцах. Но не менее того характерны для творчества романтиков героические поэмы, насыщенные пафосом революционных взлетов, патриотические оперы и агитационные песни, отражающие энтузиазм освободительной борьбы, картины массовых празднеств и красочного народного быта.

«Обыденное — смерть искусства», — провозгласили роман-



Виктор Гюго

тики устами Гюго. Художники-новаторы, они преодолевали обыденное крайним усилением типических черт, резкостью красок, гиперболизацией характеров. «Переизбыточность блаженства нарастает до дифирамба, погруженного в священное пламя» — так комментировал Лист одну из своих «поэтических и религиозных гармоний». Скорбь, скепсис, восторг, экстаз доведены у Листа до высшей экспрессии. Невероятно напряжена страсть Тангейзера, Тристана — героев вагнеровских музыкальных драм. Необычайное возбуждение царит в «Крейслериане» Шумана. Лирический герой Фантастической симфонии Берлиоза пребывает в состоянии экзальтации. Оперные злодеи Вебера и Маршнера, дьяволы Мейербера и Листа, вагнеровский моряк-скиталец, берлиозовский отщепенец под гарольдовым плащом — фигуры демонические, исключительные.

Приверженность к исключительному — характерная, но не единственная черта нового стиля. Среди романтических героев

были и люди простые, обыкновенные. Обыкновенные, но не обыденные! Они приподняты над вседневной суетой, серыми буднями и пресными чувствами. Они опозитизированы, но в то же время вполне реальны. Шуберт раскрыл душевный мир деревенского парня в вокальном цикле «Прекрасная мельничиха», бедного юноши — в «Зимнем пути». Аналогичные циклы создал Шуман — «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины». Круг чувств скромного мечтателя — юноши или девушки — передан в веренице мендельсоновских «Песен без слов». Многие мазурки Шопена — картинки жизни его земляков.

Простота и натуральность выражения, психологическая проникновенность, высокое чувство меры — такие же существенные черты музыкального романтизма, как — в иных его проявлениях — гигантизм и гротеск, подчеркнута резкие контрасты и причудливые пропорции. Даже у «крайних» романтиков — Берлиоза, Листа, Вагнера — приверженность к исключительному не определяет всех сторон их многогранного творчества, которому в высокой степени были присущи жизненная убедительность и естественность.

Не все черты стиля одинаково обнаруживаются и обязательно присутствуют в творчестве каждого его представителя. То, что типично для одного, может быть чуждо другому. В пределах романтизма уживались не только разные творческие и национальные школы, но и разные индивидуальности, а на протяжении десятилетий менялись и школы, и сами художники.

Так, ранний австрийский (Шуберт) и немецкий (Вебер) романтизм отличался от среднего (Шуман, Мендельсон), а еще больше от позднего (Вагнер, Лист). В частности, для ранних романтических произведений не характерна философская усложненность, свойственная симфоническим поэмам (Лист) и музыкальным драмам (Вагнер) позднего периода («неоромантизма»). Да и в пределах каждого периода расходились между собой отдельные художники — те же Шуман и Мендельсон, те же Шуберт и Вебер — и в сфере деятельности, и в артистическом темпераменте, и в излюбленных мотивах творчества, и в понимании самой сущности романтики.

У некоторых музыкантов романтические тенденции со временем усиливались (Россини), другие, наоборот, отдавали им дань главным образом в юности (Верди). У Берлиоза в поздние годы романтический жар заметно остывает. В творчестве Вагнера романтизм прodelьывает огромную эволюцию и доходит до своей последней черты.

Каждый по-своему решал эстетические задачи. Создатель симфонической поэмы Лист излагал содержание музыкального замысла в литературных предисловиях, мастер романтической миниатюры Мендельсон был настроен против таких программ. Вебер, Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер были активны как кри-

тики-публицисты. Шуберт, Мендельсон, Фильд, Шопен избегали выступлений в печати.

Некоторые романтики относились холодно, а то и враждебно к творчеству инакомыслящих и инакочувствующих своих собратьев. Шопену, например, претила необузданность Берлиоза, Шумана шокировала эффектность Мейербера, Глинка не одобрял виртуозной «стукотни» Листа. Веймарская школа, которую возглавил Лист, напала на лейпцигскую школу, начало которой положил Мендельсон.

Никто из художников не может претендовать на то, чтобы его творчество было признано абсолютным эталоном романтического стиля. Одни из них более полно представляют этот стиль: «пылкий» Шуман, «неистовый» Берлиоз и «огнедышащий» Лист. Иных — например, Шпора, Буальдьё, Беллини — романтизм коснулся лишь одним крылом. Шуберт, как романтик, более глубок и принципиален, чем Мейербер, Шопен более собран, классичен, чем Шуман.

Романтик ли Глинка? На этот вопрос обычно склонны отвечать отрицательно. Глинку принято противопоставлять всем современным ему выдающимся западноевропейским композиторам как создателя особого национального реалистического и классического музыкального стиля. Такое упрощенное размежевание стилей абсолютно неправомечно.

Конечно, русские гусли творца «Камаринской» звучали не так, как лиры его зарубежных коллег. Но разве западные лиры все были настроены на один лад? Какой же романтик похож на другого? Вряд ли между Шубертом и Берлиозом, Мендельсоном и Листом, Паганини и Вагнером можно найти больше общего, чем между Шопеном, классиком польской национальной музыки, и Глинкой, классиком русской национальной музыки. Здесь слово «классик» применено не в смысле стиля (классицизма), а в более общем значении (образцовый представитель любого стиля). Но известно, что родоначальник польской музыкальной классики был представителем романтического стиля. К этому стилю тесно примыкает во многих своих характерных образцах и творчество основоположника русской музыкальной классики.

В Глинке сильна закваска классицизма, классического стиля. Ему чужды крайности индивидуализма, переизбыток страсти, мистика. Но ведь не эти черты определяют весь стиль романтизма, не они главенствуют в музыке композиторов-романтиков! Классическая закваска была сильна и у Шопена, Шуберта, Мендельсона.

Шуберт — романтик и Мендельсон — романтик. И вместе с тем они оба многими линиями своей лирики соприкасаются с классиком Гёте. Их сближает с патриархом немецкой поэзии полнокровие и пластичность, гармоничность и реализм художественных образов. Впрочем, у Гёте и в молодые «вертеров-

ские» годы, и в зрелый «фаустианский» период прорывались звучные романтические ноты.

Автор «Руслана и Людмилы» прошел в музыке путь от сентиментального романтизма Жуковского к зрелому романтизму Пушкина. Вместе с Пушкиным Глинка вышел за пределы романтизма. В «Иване Сусанине» он утвердил новый в русской музыке тип историко-реалистической оперы, нашедший дальнейшее развитие в творчестве его последователей. Среди великих созданий Глинки это произведение наименее близко к романтической школе. Но такие примеры нетрудно найти и в западной музыке. Вагнер после типично романтических опер «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда» и до сугубо романтической мистерии «Парсифаль» создал столь не соответствующую романтическим стандартам реалистическую историко-бытовую музыкальную комедию, как «Нюрнбергские мейстерзингеры». В свою очередь, Глинка после «Сусанина» написал «Руслана», где, как и в его вокальной лирике, как и в симфонических его пьесах, ярко проявились характерные черты русского национального романтизма. С каждым годом у Глинки, как и у Пушкина, крепло реалистическое начало. С Пушкиным роднило Глинку равновесие мысли и чувства, чистота и прозрачность стиля, гармония правды и красоты. Эта гармония, равновесие и чистота стиля присущи творчеству и таких романтиков, как Шопен.

Нельзя рассматривать каждую стилевую черту романтизма как исключительный признак, характерный только для данного стиля. Например, программная картинность, гармоническая и тембровая красочность свойственны также таким отличным от романтизма и разнящимся между собой школам, как русский реализм социально-критического направления (Мусоргский) и французский импрессионизм (Дебюсси). Многие особенности романтизма унаследованы последующими течениями, получив в иной художественной системе новое выражение.

Романтизм не отделен пропастью и от предшествующих художественных формаций. Ростки романтического мироощущения проступали уже в музыке венских классиков — у Гайдна, особенно у Моцарта, в большой мере у Бетховена, в наибольшей степени у позднего Бетховена. Аналогичные тенденции можно проследить во французской музыке до, во время и после революции, в частности у Керубини и Меюля. Романтики лелеяли эти близкие им ростки, но восприняли и развили также многие стержневые, типовые элементы классического стиля в их различных проявлениях — в лирике и драме, в эпосе и бытовом жанре.

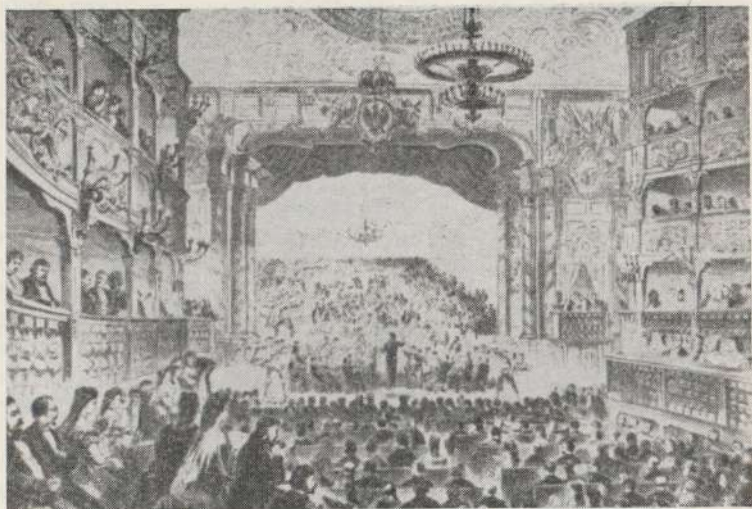
Музыканты-новаторы разделяли взгляды Гюго, провозглашившего в предисловии к драме «Кромвель» отказ от отживших стеснительных канонов классицизма и требование полной



Владимир Федорович Одоевский

свободы художественного творчества. Но они, как и Гюго, не были нигилистами. Они уважали великих мастеров прошлого, ценили их за глубину содержания и прогрессивность художественных средств. Они считали самих классиков романтиками — некоторые даже Гайдна, многие — Моцарта, все — Бетховена. Их активные натуры воспламеняла революционная страсть «Аппассионаты» и «Эронки», их сердца покоряла сила больших человеческих чувств всей бетховенской музыки. В Пасторальной симфонии, в увертюрах, в некоторых сонатах Бетховена они видели начало новой программной музыки, в девятой симфонии, завершающейся хоровым финалом, — утверждение высшего единства инструментальной музыки и поэтического стиха, в поздних бетховенских сонатах и квартетах — провозглашение свободы форм.

В 1810 году, еще до появления трех последних симфоний венского классика, Гофман написал очерк «Инструменталь-



Вагнер дирижирует исполнением девятой симфонии Бетховена на торжестве закладки здания «Дома торжественных представлений» в Байрейте 22 мая 1872 года (в старом Байрейтском оперном театре)

ная музыка Бетховена», где изложил новый взгляд на музыку Гайдна, Моцарта и Бетховена и на инструментальную музыку вообще. Русский писатель-романтик и музыкальный критик Владимир Одоевский опубликовал новеллу «Последний квартет Бетховена» (1831), Вагнер — новеллу «Паломничество к Бетховену» (1840), а тридцать лет спустя, к столетию со дня рождения композитора, статью, в которой изобразил Бетховена как провозвестника «освобожденной» музыки.

Романтики исходили из утвержденных Бетховеном классических типов и жанров инструментальной музыки, его принципов тематической разработки и симфонического развития. Но, как и Бетховен, они не остановились на унаследованном, а смело, в соответствии с новым содержанием музыки, преобразовывали и обновляли классические формы и принципы. С тем большей яростью они нападали на эпигонов классицизма.

Вслед за Бетховеном и возрожденным ими Бахом романтики подняли музыку на вершины интеллектуальной культуры. Они перекинули мост к высшим достижениям современной им поэзии. Они теснее связали музыку с литературой, со словом, с конкретными жизненными идеями. Они еще больше сблизили оперу с драмой и внедрили драматические формы в симфоническую музыку. Усилив внимание к душевному миру отдельной личности, они возвысили вокальную лирику, которая оказала заметное влияние и на инструментальную музыку.

Эпоха романтизма — эпоха расцвета программной музыки, то есть музыки, в которой направляющую роль играет мысль, выраженная в заголовке или специальном тексте (программе). Но это музыка без слов, без пения — инструментальная музыка.

Романтики выдвинули — также вслед за Бетховеном — инструментальную музыку на почетное место. Это нашло выражение в первостепенном значении симфонизма, в огромном подъеме фортепианного творчества, а также в той роли, которую стали играть инструменты в вокальной музыке: фортепиано — в песне-романсе, оркестр — в опере.

Для романтиков музыка — самое романтическое из искусств. Так относились к ней не одни только музыканты. Так рассматривали ее и литераторы, эстетика, философы. Они объясняли первенство музыки тем, что язык звуков, эмоционально непосредственный и мощный, наиболее способен выразить неизъяснимое, подсознательное, тайное и интимное, в чем и видели сущность романтического восприятия мира. «Ты — выраженный в звуках праязык природы!» — обращался к музыке Гофман.

Казалось бы, такой подход мог увести музыкальное искусство в туманные дали. Но этого не случилось: в музыке меньше всего сказались отрицательные тенденции романтизма. Передовые течения романтизма господствовали в ней. То, что вело вспять или уводило в сторону, — апология феодального средневековья, христианская мистика, крайности индивидуализма, пессимизм, — лишь частично проявлялось в произведениях отдельных представителей романтизма, но не определяло основного содержания их, в целом прогрессивного, творчества.

Романтизм — блестящая и славная эпоха в поступательном движении музыкального искусства.

ГЕРОИКА И ЛИРИКА

Гражданские мотивы

В «Вильгельме Телле» Россини, «Норме» Беллини, «Риенци» Вагнера, «Ломбардцах» и «Битве при Леньяно» Верди, Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза, кантате «Венгрия» Листа, двенадцатом этюде Шопена, республиканских хорах и маршах Шумана — во всех этих произведениях революционной музыкальной романтики получила яркое выражение патетика мощных порывов масс.

Титанизм страстей сблизил романтическую музыку с байроновскими поэмами, бунтарская горячность роднила ее с драматургией Гюго, патриотический подъем — с современной ей



«28 июля 1830 года» («Свобода на баррикадах»)
Картина Э. Делакруа. 1830

польской, итальянской, венгерской, а также русской декабристской литературой.

В революционных произведениях композиторов горел тот же огонь, что и в картине Делакруа «Свобода на баррикадах» или в монументальном рельефе Рюда «Марсельеза».

Область гражданского искусства включает и национальные эпосы, подобные «Ивану Сусанину» Глинки, и философско-этические произведения вроде симфонических поэм Листа или ораторий Мендельсона, и отдельные пьесы камерного репертуара, в которые вторгаются политические мотивы («Марсельеза» в «Венском карнавале» Шумана).

Народно-героический симфонизм Бетховена нашел продолжение в последней симфонии Шуберта (до мажор). Это, по словам Чайковского, «гигантское произведение, отличающееся и громадными размерами, и громадной силой, и богатством вложенного в него вдохновения». Романтическая по духу симфония Шуберта лишена того динамического напряжения, той интенсивности развития музыкальных мыслей, которые свойственны героическим творениям Бетховена. Достоинства и сила ее — в другом. Это — многокрасочная звуковая панорама, в которой победно-торжественные звучания чередуются с приветливо-лирическими, фанфары и ритмы маршей перекрещи-



«Марсельеза» («Выступление добровольцев в 1792 году»)
Каменный рельеф Ф. Рюда на Триумфальной арке
на площади Этуаль в Париже. 1836

ваются с мотивами песен, романсов, танцев. Стасов видел в торжественно-маршевых, эпико-героических эпизодах до-мажорной симфонии отражение военных впечатлений эпохи. Согласно его характеристике, симфония Шуберта истинно гениальна «по вдохновению, по силе, по порыву, по красоте, по выражению «народности» и «народной массы» в первых частях и «войны» в финале».

Грандиозным революционно-жанровым плакатом представляется последняя симфония Берлиоза — Траурно-триумфальная. Она продолжает национальные традиции массового искусства эпохи великой революции и преемственно связана с народно-героическим симфонизмом Бетховена. Еще больше, чем симфония Шуберта, она отличается от классического стиля и по характеру музыки, и по форме. Основа героики Бетховена — драматизм борьбы. Содержание симфонии Берлиоза сформулировано в ее названии. Это — народная скорбь и народное торжество. Траурно-триумфальная симфония состоит из трех частей: похоронный марш, надгробное слово (соло тромбона) и апофеоз. Произведение написано для громадного духового оркестра (с присоединением, по желанию, струнного оркестра, а также хора) и рассчитано на исполнение под открытым небом для многотысячной аудитории.

Другие композиции Берлиоза траурного и триумфального характера еще более монументальны. Таков «Реквием» для мощного хора (двести человек), огромного симфонического оркестра (сто сорок человек) и дополнительно четырех оркестров из медных духовых и ударных инструментов. Таков и «Тедееум» для трех хоров с оркестром и органом. Оба произведения написаны на традиционный латинский церковный текст, но по своему духу имеют мало общего с католическим культом. Они проникнуты революционным пафосом и глубоко человеческой гражданской лирикой.

Прометеевский огонь свободы, пламеневший во многих увертюрах Бетховена и порой вспыхивавший в творчестве Шуберта (песня-поэма «Прометей» на стихи Гёте, не сохранившаяся кантата «Прометей»), вновь запылал в симфонических поэмах Листа. В листовском «Прометее» воспеты отвага, воля и упорство, преодолевающие невероятные муки и приносящие человечеству счастье. В «Прелюдах» прославляется героика жизненной борьбы и торжество человеческого подвига. В «Тассо» утверждается величие творческой силы человека.

По сравнению с волевой собранностью бетховенского симфонизма, героические образы Листа отличаются патетической приподнятостью, подчас даже выпренности. Но они рельефны и типичны в своей романтичности.

В фортепианных произведениях Шопена героические образы приобрели трагическую окраску. Остро выражены отчаяние, горькая печаль поражения, но также и жертвенное муже-

ство, несгибаемое достоинство, пламенный гнев. Больше чем кто-либо другой из романтиков, Шопен сохранил бетховенскую внутреннюю динамику и ярче всех передал драматическое напряжение борьбы.

В центре идейного замысла второй сонаты Шопена — панихида. Именно так, как национальная гражданская панихида, воспринимается всемирно известный похоронный марш. Он занимает третье место в четырехчастном цикле сонаты си-бемоль минор, этой своеобразной романтической «Аппассионаты». Траурным звукам величавого марша предшествуют две эмоциональные картины: неукротимая ярость и отчаянный отпор — в первой части, грозная неумолимость, мольба и покорность — во второй части. После скорбной и гордой поступи марша, после всепоглощающей просветленной печали (средний эпизод) и снова погребального звона, тяжелых вздохов — жуткое вихревое движение финала. Не радость освобожденного народа, сменяющая похоронное шествие в Героической симфонии и двенадцатой сонате Бетховена; не шумный апофеоз Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза; не торжественная кода после эпизода смерти в «Тассо» Листа. Здесь, у Шопена, почти бесплотная, лишенная мелодии и избегающая гармонии трагическая концовка — стремительное унисонное движение вполголоса. Что это, кладбищенские ночные тени? Или пепел, разносимый ветром? Пожалуй, можно согласиться с Антоном Рубинштейном, которому финал сонаты си-бемоль минор представлялся как «гениальное изображение ветра, бесконечными струями проносащегося одинаково над могилами героев и безвестно павших в бою воинов».

Торжественно-скорбной поступью начинается фантазия фа минор Шопена — поэма национального сопротивления. В ней есть и эпическое величие, и личная печаль, и драматизм борьбы. В фантазии с наибольшей полнотой выявилась одна из особенностей шопеновского стиля — взаимопроникновение маршевой героики и песенной лирики. Начавшись певучим маршем, фантазия через ряд постепенно уплотняющихся, контрастирующих между собой образов приходит к новому маршу — упруго-волевому и затем еще к одному — ликующему. Еще шире разворачивается трагедийное действие, разражается катастрофа. В конце — умиротворенно-грустное просветление.

Патриотическая героика наполняет многие шопеновские полонезы, баллады, даже экспромты, прелюдии, этюды, скерцо и ноктюрны. Из баллад исследователи особенно выделяют в этом смысле первую балладу, из скерцо — первое скерцо. Оба произведения, как и двенадцатый этюд, написаны вскоре после разгрома польского восстания.

Полонезы (их у Шопена десять, не считая очень ранних) величественны подобно монументам, столь же картинны, как живописные полотна, и так же вдохновенны, как поэмы — во-

индивидуально-лирические, рыцарски-доблестные, драматически-взволнованные, сурово-трагические, сверкающе-праздничные. Среди ноктюрнов Шопена выделяется трагедийно-патетической лирикой и балладной контрастностью настроений ноктюрн до минор. К числу героических этюдов, помимо двух доминорных (двенадцатого и двадцать четвертого), принадлежит ля-минорный (двадцать третий), титанический по силе, оркестровый по звучности. Это подлинная картина битвы, еще более наглядная, чем финал бетховенской «Аппассионаты», который родственен ей по стихийному напору энергии. Характерна маршевая основа этого этюда, как и некоторых ноктюрнов, полонезов, эпизодов баллад.

Главную тему бетховенской «Аппассионаты» близко напоминает мелодия ре-минорной прелюдии («Аллегро аппассионато»), завершающей двадцатичетырехчастный цикл Шопена. Среди прелюдий этого цикла есть немало трагических и подъемных, и все же такой потрясающей мощи, такой вулканически-грозовой атмосферы, как в этой, стальным резцом высеченной, гравюре, Шопен вообще больше и не достигал.

Замечательный образец гражданской лирики — баллада «Два гренадера» Шумана на стихи Гейне. Суровое мужество, солдатская скорбь, драматическое волнение, героический подъем — все то, чем так властно захватывает это бетховенское по духу и романтическое по колориту вокальное произведение, заключено также и в фортепианных «Симфонических этюдах» Шумана. В двенадцати пьесах вариационного цикла преобразуется одна музыкальная тема, развиваясь «из похоронного марша в величавое победное шествие» (слова самого композитора). Здесь, как и в триумфальном шествии середины шумановской фантазии до мажор, как и в финальном марше «Карнавала», юношеское воодушевление наполнено энергией действия в духе современного Шуману движения «Молодой Германии».

Песня-романс

Как ни широко представлена в музыкальном романтизме гражданская тематика, едва ли не большее место занимает в нем поэзия личных чувств. Лирика раскрылась прежде всего в романсе.

Из второстепенного вида творчества, к которому крупные композиторы обращались от случая к случаю, романс превратился в жанр высокого художественного ранга. Он стал равноправен с сонатой, концертом, квартетом. Раньше романс принадлежал к музыке быта. Теперь он был поднят на уровень камерного репертуара. Уже Бетховен обогатил романс, песню (Lied). Но только романтизм вызвал подлинный расцвет вокальной лирики.

Начало положил Шуберт. Симфонист, мастер фортепиан-



Заглавный лист одного из старых венских изданий вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта

ной, камерно-ансамблевой, хоровой и театральной музыки, Шуберт сделал романс ведущей отраслью своего творчества. Первый классический образец шубертовской лирики — «Гретен за прялкой» на текст из «Фауста» Гёте (1814).

Никогда еще душевное состояние не воплощалось в романсе с такой глубиной и правдивостью, с таким драматическим напряжением, как в этом произведении семнадцатилетнего мастера. Сосредоточенно-скорбная мелодия, поддержанная монотонным и в то же время беспокойным аккомпанементом, передает и безысходность горя, и томление, переходящее в смятение, порыв, тревогу, отчаяние, — все оттенки любовной тоски девушки, вспоминающей ушедшее счастье. Возвращаясь к одной и той же неотвязной музыкальной фразе («Мой покой пропал, на сердце тяжело»), мелодия с каждой новой строфой достигает все более высокой, напряженной кульминации и завершается в итоге тем же мотивом неотвратимости («Мой покой пропал...»).

Полным контрастом этому произведению служит романс «Ты мой покой» (слова Рюккерта). Спокойная, по-шубертовски пластичная мелодия на плавном фоне передает ощущение тихого счастья, мирного блаженства.

Вокальная лирика Шуберта включает наивную «Полевую розочку» (Гёте), трагический «Ее портрет» (Гейне), скорбный диалог «Смерть и девушка» (Клаудиус), шаловливую «Форель» (Шубарт). Есть тут и лирический пейзаж (многочисленные утренние, вечерние, ночные, весенние, зимние песни, серенады, баркаролы), философская лирика («Боги Греции» Шиллера), баллада («Лесной царь» Гёте), циклические повествования — «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на стихотворения Вильгельма Мюллера, немецкого романтика.

Двадцать песен цикла «Прекрасная мельничиха» — как бы двадцать записей в музыкальном дневнике. Здесь запечатлена история любви и страданий мельничного подмастерья-батрака. От песни к песне расцветает сердечное влечение юноши к прекрасной дочери хозяина-мельника. Любовь сияет весенними красками, наполняет сердце полнотой счастья. Но появляется соперник — охотник. Красавица увлекается им. Наивный, простосердечно-радостный тон рассказа сменяется взволнованным, драматичным. Смятение, разочарование, скорбь нарастают от песни к песне.

В отличие от «Прекрасной мельничихи», где на протяжении большей части цикла все же удерживаются и даже нарастают бодрые и ликующие чувства, в «Зимнем пути» сразу устанавливаются, а затем значительно сгущаются безрадостные настроения. В двадцати четырех лирических записях этого вокального «путевого дневника» излиты страдания человека, сломленного горем. Здесь подчеркнут социальный момент. Отвергнутый богатой невестой, несчастный пришелец покидает город и отправляется в бесцельное странствие. Одиноким путник блуждает среди холодной, омертвевшей природы без надежд, простившись с иллюзиями, не находя сочувствия и утешения.

Каждое звено в этих лирических повествованиях — законченный и высокосовершенный художественный образ. Вообще среди шубертовских песен-романсов — а их у него более шестисот — шедевры насчитываются десятками, если не сотнями. Больше всего романсов — свыше семидесяти — Шуберт написал на слова Гёте. Лирика величайшего немецкого поэта нашла у него многостороннее воплощение. Не столь характерны в целом шиллеровские романсы Шуберта (их более сорока). Много удачных произведений написано Шубертом на стихотворения менее известных поэтов, в том числе его друзей — Франца Шобера, Иоганна Майрхофера и других.

Бесподобны шесть романсов Шуберта на стихи Гейне. Они созданы композитором в последний год жизни. Только один из них выделяется жизнерадостным характером («Рыбачка»). Все остальные выражают скорбь. Она доходит до ужаса и отчаяния в «Двойнике», непревзойденном образце немецкой трагической лирики XIX века.



Иоганн Вольфганг Гёте

За одиноким страдальцем, покинутым его возлюбленной, неотступно следует призрак — двойник печальный, бледный.

Двойник. Ты призрак. Иль не довольно
Ломаться в муках тех страстей.
От них давно мне было больно
На этом месте столько ночей.

(Перевод А. Блока)

Выразительно-речевой и мелодически насыщенный напев, скованный похоронно-мерными, все более и более напрягаемыми аккордами, дает острое ощущение нарастающего душевного смятения, неутолимой боли...

Широкие круги поэзии охватило вокальное творчество Шумана. Еще в большей степени, чем Шуберт, Шуман обладал даром художественного перевоплощения. Он умел выразить музыкальными средствами специфические черты стиля каждого поэта, будь то Гейне или Гёте, Эйхендорф или Рюккерт, Байрон или Бёрнс. Столь же индивидуализирован каждый

Вокальная лирика Шуберта включает наивную «Полевую розочку» (Гёте), трагический «Ее портрет» (Гейне), скорбный диалог «Смерть и девушка» (Клаудиус), шаловливую «Форель» (Шубарт). Есть тут и лирический пейзаж (многочисленные утренние, вечерние, ночные, весенние, зимние песни, серенады, баркаролы), философская лирика («Боги Греции» Шиллера), баллада («Лесной царь» Гёте), циклические повествования — «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на стихотворения Вильгельма Мюллера, немецкого романтика.

Двадцать песен цикла «Прекрасная мельничиха» — как бы двадцать записей в музыкальном дневнике. Здесь запечатлена история любви и страданий мельничного подмастерья-батрака. От песни к песне расцветает сердечное влечение юноши к прекрасной дочери хозяина мельника. Любовь сияет весенними красками, наполняет сердце полнотой счастья. Но появляется соперник — охотник. Красавица увлекается им. Наивный, простосердечно-радостный тон рассказа сменяется взволнованным, драматичным. Смятение, разочарование, скорбь нарастают от песни к песне.

В отличие от «Прекрасной мельничихи», где на протяжении большей части цикла все же удерживаются и даже нарастают бодрые и ликующие чувства, в «Зимнем пути» сразу устанавливаются, а затем значительно сгущаются безрадостные настроения. В двадцати четырех лирических записях этого вокального «путевого дневника» излиты страдания человека, сломленного горем. Здесь подчеркнут социальный момент. Отвергнутый богатой невестой, несчастный пришелец покидает город и отправляется в бесцельное странствие. Одиноким путник блуждает среди холодной, омертвевшей природы без надежд, простившись с иллюзиями, не находя сочувствия и утешения.

Каждое звено в этих лирических повествованиях — законченный и высокосовершенный художественный образ. Вообще среди шубертовских песен-романсов — а их у него более шестисот — шедевры насчитываются десятками, если не сотнями. Больше всего романсов — свыше семидесяти — Шуберт написал на слова Гёте. Лирика величайшего немецкого поэта нашла у него многостороннее воплощение. Не столь характерны в целом шиллеровские романсы Шуберта (их более сорока). Много удачных произведений написано Шубертом на стихотворения менее известных поэтов, в том числе его друзей — Франца Шобера, Иоганна Майрхофера и других.

Бесподобны шесть романсов Шуберта на стихи Гейне. Они созданы композитором в последний год жизни. Только один из них выделяется жизнерадостным характером («Рыбачка»). Все остальные выражают скорбь. Она доходит до ужаса и отчаяния в «Двойнике», непревзойденном образце немецкой трагической лирики XIX века.



Иоганн Вольфганг Гёте

За одиноким страдальцем, покинутым его возлюбленной, неотступно следует призрак — двойник печальный, бледный.

Двойник. Ты призрак. Иль не довольно
Ломаться в муках тех страстей.
От них давно мне было больно
На этом месте столько ночей.

(Перевод А. Блока)

Выразительно-речевой и мелодически насыщенный напев, скованный похоронно-мерными, все более и более напрягаемыми аккордами, дает острое ощущение нарастающего душевного смятения, неутолимой боли...

Широкие круги поэзии охватило вокальное творчество Шумана. Еще в большей степени, чем Шуберт, Шуман обладал даром художественного перевоплощения. Он умел выразить музыкальными средствами специфические черты стиля каждого поэта, будь то Гейне или Гёте, Эйхендорф или Рюккерт, Байрон или Бёрнс. Столь же индивидуализирован каждый



Генрих Гейне

образ шумановской музыки — радостное вдохновение любовного «Посвящения», жгучая скорбь «еврейской песни» Байрона («Душа моя мрачна»), народная бытовая картинка («Воскресный день на Рейне») или драматическая сценка («Музыкант»). По сравнению с Шубертом, лирика Шумана более интимна, субъективна, психологически детализирована. Гибкая вокальная декламация и развитой аккомпанемент передают мельчайшие смены настроений и нюансы поэтического текста.

Лирика Шумана созвучна поэзии Гейне: та же сосредоточенность страсти, острота образа, такой же эмоциональный диапазон — от сладчайшей грезы и радостного беспокойства до трагического потрясения. Композитору близка гейневская мужественная собранность в отчаянии («Я не сержусь»), равно как и гейневская горькая ирония («Вы злые, злые песни»). Девять стихотворений из «Страданий юноши» Гейне образовали шумановский «Круг песен», шестнадцать стихотворений

«Лирического интермеццо» — вокальный цикл «Любовь поэта». Каждый цикл — это повесть о неразделенной любви. Таково же содержание еще одной новеллы на стихи Гейне — маленького песенного цикла «Бедный Петер».

Иной тонус — в цикле «Любовь и жизнь женщины» на стихи Шамиссо. В восьми песнях-романсах последовательно рассказывается о зарождении и расцвете женской любви, о счастье замужества и радости материнства. Последняя песня вносит резкий контраст: женщина скорбит о смерти любимого. Сосредоточенность в выражении неизбывного горя передана здесь с той же впечатляющей лаконичностью, что и в напевной декламации романса «Во сне я горько плакал» — одной из кульминаций другого шумановского цикла («Любовь поэта»). Музыкальная новелла на стихи Шамиссо завершается фортепианным послесловием: еще раз проходит тема первой песни — воспоминание о весне любви.

Вокальную музыку Шуберта и Шумана дополняют ансамбли и хоры. Они во многом родственны романсам этих композиторов.

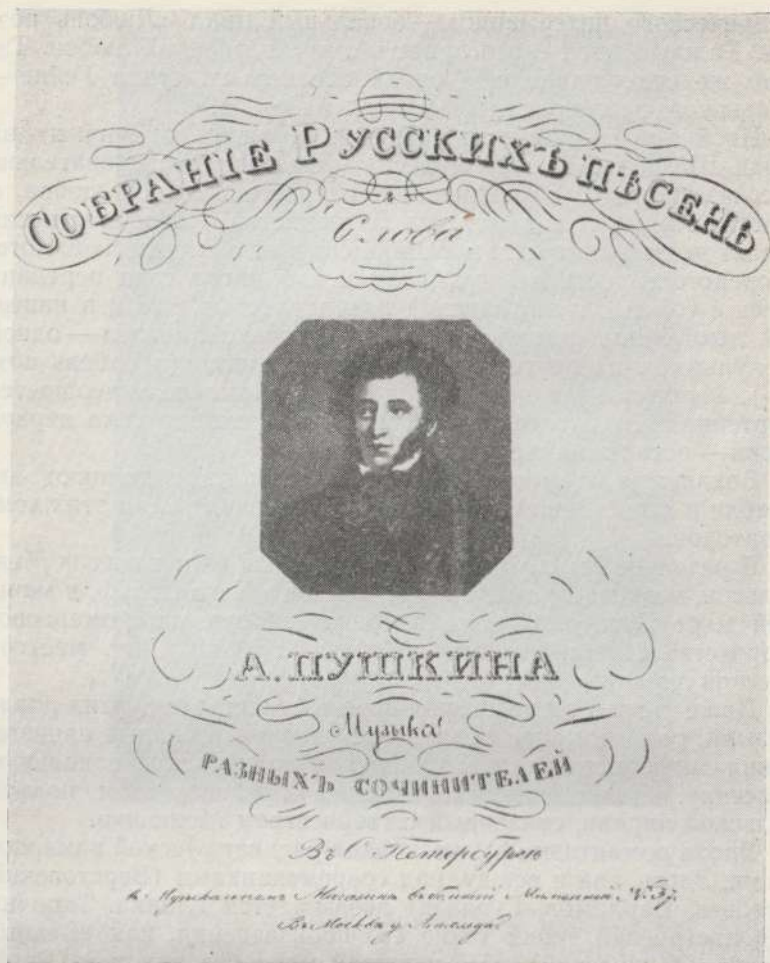
В развитие немецкого романса крупный вклад внесли Мендельсон, позднее Брамс, Роберт Франц и Хуго Вольф, в меньшей мере Вагнер. С немецкой поэзией связано романсовое творчество Листа, отчасти и Антона Рубинштейна, мастера русской лирики.

Даже те, кто сосредоточил свое творчество в других родах музыки, ради романса делали отступления. Сольные произведения симфониста Берлиоза украсили французскую вокальную классику. Песни пианиста Шопена предвосхитили подъем польской лирики, связанный с творчеством Монюшко.

Эпоха романтизма ознаменовала расцвет русской камерной песни. Здесь, как и всюду, над современниками (Верстовский, Алябьев, Варламов, Гурилев) возвышается Глинка. Типичны для настроений эпохи такие его произведения, как «Бедный певец» (Жуковский), «Не искушай меня без нужды» (Баратынский), «Сомнение» (Кукольник). Многогранны по художественным образам десять романсов Глинки на стихи Пушкина («Я помню чудное мгновенье», «В крови горит огонь желанья», «Ночной зефир», «Мери», «Адель» и другие).

Поэзия Пушкина — маяк для лирики Глинки, как для Шуберта — Гёте, для Шумана — Гейне. В романсах Глинки по-пушкински воспета радость бытия. Печаль его светла, страсть искренна и вдохновенна. Пушкинским жизнеощущением проникнуты все лучшие песни Глинки, даже если их слова (или подтекстовки к готовым мелодиям) принадлежали Кукольнику (вокальный цикл «Прощание с Петербургом»).

Русская песенность — основа мелодики Глинки. Там, где это диктовалось тематикой, вплетались ритмы польской мазурки, мотивы украинской думки, обороты «цыганского» ро-



Заглавный лист нотного сборника «Собрание русских песен»
1829

манса. География лирики Глинки простиралась далеко на Кавказ и за Пиренеи, к финским берегам и к венецианским каналам. Об этом подробнее — в разделах «О чужих странах и людях» (Запад и Восток).

Лиризация симфонии

Лирика подчинила себе все области романтической музыки.

Влияние романса заметно в крупных вокально-симфонических композициях Шумана, ораториях Мендельсона, операх Вебера и Буальдьё, Верстовского и Глинки.

С лирикой оперных арий Беллини («Норма») и Герольда («Луг писцов») перекликается пение клавиш Шопена.

Многие темы шубертовских сонат, симфоний, ансамблей — подобия вокальных мелодий. Они столь же певучи, имеют такую же структуру, как и романс. Да и голоса, сопутствующие мелодии, нередко излагаются в симфонии или квартете Шуберта так, словно это фортепианный аккомпанемент романса.

В квартете ре минор Шуберт ввел мелодию своего романса «Смерть и девушка», в фортепианный квинтет — мелодию романса «Форель». Так же поступил Алябьев: в третий струнный квартет он включил мелодию «Соловья».

Даже главная партия сонаты, квартета, симфонии (как правило, динамичная) у романтиков порой воспринимает лирическую мелодийность. Примеры — у Шуберта в некоторых лучших его фортепианных сонатах, у Шопена, Мендельсона и Шумана — в концертах.

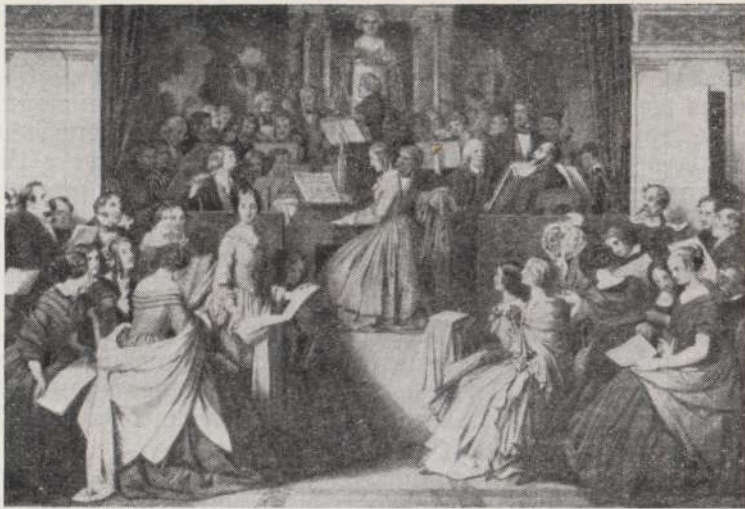
Но особенно часто на романс похожа побочная, традиционно-лирическая партия. По яркости и значительности она нередко перевешивает главную партию. Такова побочная тема первой части симфонии до мажор Шуберта, неотразимая в своем мелодическом обаянии.

Тип лирико-романтической симфонии полностью определился в более ранней симфонии Шуберта, си минор, так называемой «Неоконченной». Хотя она вошла в музыкальную жизнь через много лет после смерти автора, уже после кончины Мендельсона, Шумана, Глинки и после появления всех симфоний Берлиоза и Листа, ее следует рассматривать как отправной пункт нового симфонического направления.

«Неоконченная» Шуберта — антипод героических симфоний Бетховена. Это симфония-романс. В ней непосредственно сказалась склонность романтиков к интимности. Содержание ее — мир личных чувств. Симфония лирична от первой до последней ноты. Все ее темы поют, начиная со вступительного унисона приглушенных струнных басов. Мелодии рельефны, как в романсе. Гармонии красочно сопоставляются, оркестровка колоритна, изложение концентрированно.

Все произведение пронизано томлением. Тревожное настроение в первой части нарастает и через ряд драматических всплеск достигает острой тоски. Внутренний контраст внесится светотенью минорной (главной) и мажорной (побочной) тем. Но ведущая роль в симфоническом развитии принадлежит мотиву вступления («эпиграфу»). Он звучит то как страстная мольба, то как грозная непреклонная воля.

Во второй части также светотень: идиллическая, просветленная главная тема (мажор), нежно-томительная побочная тема (минор). Но в целом коллизиям первой части здесь противостоит покой. В масштабе симфонии воспроизведены плюсы шубертовской лирики — тоска одиночества (как в «Грет-



Симфония
Фрагмент картины М. Швинда, 1852
Четвертый слева — Ф. Шуберт

хен за прялкой») и сладкая мечта («Ты мой покой»). Этим сопоставлением исчерпан замысел симфонии, в связи с чем отпала необходимость в продолжении цикла, то есть в третьей и четвертой частях. Вопреки присвоенному названию, «Неоконченная» симфония носит вполне завершенный характер. Двухчастный цикл встречался уже у Бетховена — в некоторых фортепианных сонатах. Но для симфонии он был нов. Этот тип остался уникальным как в творчестве Шуберта, так и во всем романтическом симфонизме.

В последней, до-мажорной симфонии Шуберт отходит от интимной замкнутости. Одновременно он возвращается к четырехчастному циклу. Лирика здесь лишь одна из сторон грандиозного замысла. Симфония включает и эпическую повествовательность, и жанровую описательность. То же можно сказать и о симфониях Шумана и Мендельсона. Но все же особенную прелесть романтическим симфониям придает лирика.

Медленные части последней симфонии Шуберта, Шотландской и Итальянской симфоний Мендельсона, всех четырех симфоний Шумана — настоящие романсы без слов. Шуман назвал одну из частей ре-минорной симфонии — Романсе. Так же озаглавлена средняя часть ми-минорного концерта Шопена для фортепиано с оркестром и средняя часть большой ля-мажорной сонаты Паганини для гитары в сопровождении скрипки.

Даже у монументалиста Берлиоза лирика в симфониях за-

нимает видное место. Замысел Фантастической симфонии — сугубо интимный: «грёзы» и «страсти» первой части, лирический танец второй части, субъективные переживания на фоне акварельно-тонкой пасторали третьей, и лишь дальше любовная лирика поглощается зловеще-мрачными картинами. Тема любви главенствует в симфонии «Ромео и Джульетта». Диапазон ее выражения необъятен. Нежнейший шепот сладких губ оркестр доносит столь же внятно, как и могучий зов страсти. «Соловей орлиного роста», — сказал о Берлиозе прощательный Гейне.

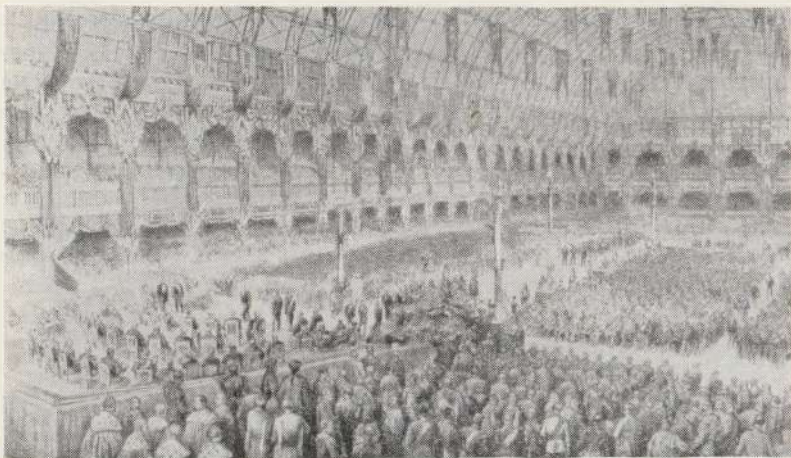
Монументальность и камерность

Казалось бы, лирическое самоуглубление должно было заставить всех романтиков уделить особенное внимание инструментальному ансамблю как типичному представителю камерного стиля. На деле же только одна группа композиторов тяготела к камерности, другая игнорировала ее или допускала только в области вокальной лирики. Вовсе не писали камерных ансамблей Берлиоз, Вагнер, Лист. Их творческие устремления были направлены в сторону оперы, оратории, симфонии и симфонической поэмы. Лист расширил до оркестровых пределов пианизм.

Многое здесь подсказывалось гражданской тематикой, многое было связано с воплощением грандиозных идей философского размаха. Проявлялось и присущее романтикам стремление к особой яркости художественной палитры. Подчас монументальность становилась гиперболически-колоссальной.

В музыкальном театре Россини, Обера, Галеви, Герольда и особенно Мейербера складывается романтическая гранд-опера («большая опера»). Оркестр Берлиоза, Мейербера, Листа и Вагнера достигает огромных размеров. Один час сорок минут длится исполнение драматической симфонии Берлиоза «Ромео и Джульетта». Представление оперы Вагнера «Риенци» занимает шесть часов. Оно распределяется на два вечера. На четыре спектакля рассчитано исполнение вагнеровского «Кольца нибелунга». Опера Берлиоза «Троянцы» — дилогия, его же оратория «Детство Христа» — трилогия.

Стремление к монументальности обнаружилось и в творчестве Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана. Однако оно не приобрело у них таких исключительных масштабов, как у названных выше симфонических и оперных авторов. Достижения Вебера и Шумана в большой опере нельзя признать вполне удавшимися («Эврианта» и «Геновева»). Шуберт вообще не добился существенных результатов в опере, хотя не один раз пробовал свои силы в музыкальном театре. Мендельсон не завершил своей единственной романтической оперы. Оркестровые произведения всей этой группы композиторов, не исключая

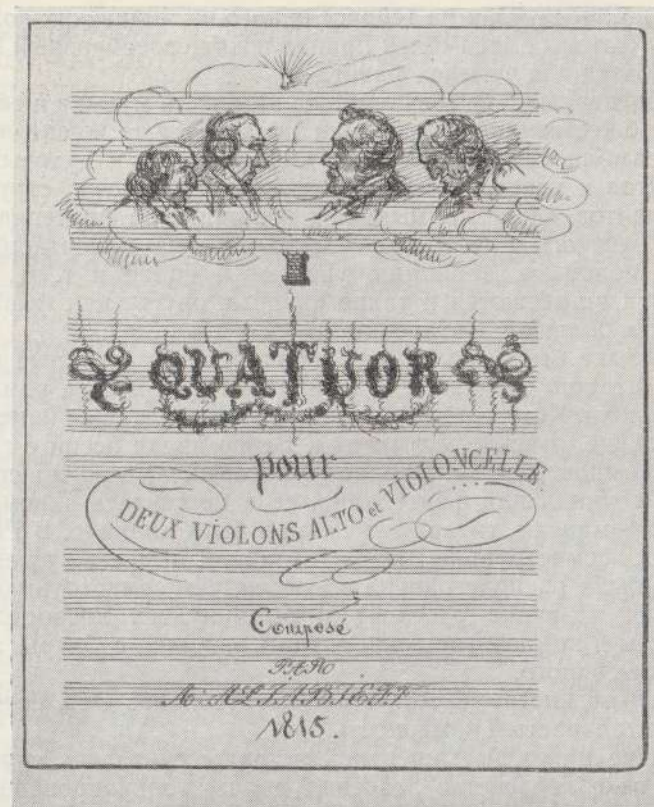


Париж. Дворец индустрии
Внутренний вид. Середина XIX века

даже монументальной симфонии до мажор Шуберта, носят на себе отчетливые следы влияния камерного стиля. Несомненно также зависимость от камерности ораторий и кантат Мендельсона и Шумана.

Камерный ансамбль словно создан для душевной «комнатной» беседы нескольких партнеров. Неудивительно, что столько чувства вложили лирики Шуберт, Мендельсон, Шуман в свои инструментальные дуэты, трио, квартеты и квинтеты. Интересно, что именно в камерной музыке эти композиторы достигли такой силы драматизма, какой не знала ни одна из их симфоний, кроме «Неоконченной» Шуберта, — но ведь и она «камерная» по характеру! Таковы три последних струнных квартета и струнный квинтет Шуберта, таков квартет Шумана для фортепиано и струнных инструментов — произведения, романтически преображающие традиции бетховенского стиля. Струнный октет (двойной квартет) Мендельсона — творение шестнадцатилетнего мастера, достойное пера будущего автора Шотландской симфонии и скрипичного концерта. Мендельсон оставил немало ансамблей — сонаты-дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстет. Шопен, который редко выходил за пределы пианизма, написал трио для фортепиано, скрипки и виолончели и три пьесы для виолончели и фортепиано, включая сонату.

Все ансамбли Глинки — от септетов до альтовой сонаты — появились в ранний («досусанинский») период его творчества. Часть ансамблей издана композитором в Италии, некоторые произведения опубликованы посмертно. Самое романтическое камерное произведение Глинки — Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота. Автор сопроводил его эпиграфом:



Заглавный лист первого квартета Алябьева
Автограф

«Я познал любовь только в страданиях, ею причиняемых» (в оригинале по-французски). Когда Глинка проигрывал это трио с музыкантами из театра «Ла Скала» в Милане (где произведение и было написано), один из участников ансамбля воскликнул: «Да ведь это отчаяние!» Лирическим пафосом проникнут и другой выдающийся ансамбль молодого русского композитора — секстет для фортепиано и струнных инструментов, созданный незадолго до трио. Но тонус его иной, более светлый.

Непосредственным предшественником Глинки в русской камерной музыке был Алябьев, автор замечательного фортепианного трио и струнных квартетов.

Некоторые ансамбли стоят на грани «комнатной» и «уличной» музыки. Таковы серенада и дивертисмент Глинки для шести — семи инструментов на итальянские оперные мелодии

(серенада прозвучала на террасе одного из миланских домов). К числу бытовых ансамблей принадлежит своеобразный квартет Алябьева для четырех флейт.

Развлекательно-бытовую линию камерной музыки в ее высшем художественном выражении представляют жизнерадостные ансамбли Шуберта — октет для струнных и духовых инструментов и квинтет «Форель» для фортепиано и струнных инструментов. Сюда примыкает и большинство фортепианных дуэтов венского романтика — всевозможные дивертисменты, марши, полонезы, вариации, увертюры, рондо и т. п., хотя среди них встречаются и такие крупные опусы, как фантазия фа минор, большой дуэт и сонаты.

К музыке быта восходят в своих истоках струнные квартеты с гитарой, созданные Паганини на самой заре романтической эпохи. Кстати, гитарой интересовались также немецкие, французские, русские музыканты. Вебер писал песни с гитарным аккомпанементом. Берлиозу, который за всю жизнь ничего не сочинил для фортепиано, если не считать аккомпанемента к романсам, гитара заменяла в быту пианино. В России появилась семиструнная гитара (западная — шестиструнная — меньше была распространена в России, чем семиструнная, получившая название русской) и выдвинулись превосходные гитаристы и композиторы для гитары, начиная с Сихры, Аксенова и Высоцкого.

Главным инструментом стало фортепиано. Оно сочетало монументальность и камерность.

Раньше царицей концертной эстрады считалась скрипка. В XIX веке первенство завоевал рояль, конкурировавший с оркестром.

Как камерный, домашний инструмент пианино, рояль — поверенный дум и чувств всего поколения романтиков.

О всеобъемлющем значении фортепиано писал глашатай литературного и музыкального романтизма Эрнст Теодор Амадей Гофман: «Не существует другого инструмента, который мог бы в таких звучных аккордах, как фортепиано, обнять все царство гармонии и в самых дивных формах и образах развернуть перед знатоком ее сокровища».

Впрочем, и у смычковых инструментов были качества, весьма ценившиеся лирически настроенными душами.

Гейне писал: «Скрипка — инструмент почти человечески капризный и находящийся, так сказать, в симпатическом соответствии с расположением духа скрипача: малейшее недомогание, самое легкое душевное потрясение, дуновение чувства находит здесь непосредственный отклик, и это, верно, происходит оттого, что скрипка, так близко прижатая к нашей груди, слышит и биение нашего сердца» («Лютеция»).

Но ни подключенная к человеческому сердцу скрипка, ни виолончель с ее певучим, как у человека, голосом не могли

в романтическую эру утвердиться так прочно в быту и на эстраде, как это удалось фортепиано — инструменту героини и инструменту лирики. Героини — в масштабе оркестра. Лирики, не нуждающейся в словах.

Песни без слов

«Lieder ohne Worte», «песни без слов» — музыкально-инструментальный жанр, введенный Мендельсоном. В нашей терминологии это скорее «романсы без слов». Большинство пьес такого рода по складу напоминает развитые типы романса. Некоторые родственны простой песне, иные — хоровой или ансамблевой песне.

«Песни без слов» — наиболее популярная часть творческого наследия основателя лейпцигской школы. По разнообразию они превосходят его же «песни со словами», хотя среди последних насчитывается немало прекрасных образцов вокальной лирики. Бестекстовые фортепианные «песни» Мендельсона столь же напевны и задушевные, как и его романсы, но нередко более богаты музыкальным содержанием. Работа над ними сопровождала весь творческий путь композитора. Издано восемь тетрадей его «Песен без слов». Сорок восемь пьес этого жанра отражают все стороны кристально ясного таланта композитора, его лирическую взволнованность, романтическую поэтичность, склонность к мечтательности, чувствительности.

Как у Шуберта образы романсов вошли в его фортепианную, ансамблевую и оркестровую музыку, так и у Мендельсона крупные музыкальные формы выбрали лирику его песен-романсов без слов.

Немало выразительных «бессловесных» романсов найдется и у Шумана. Можно указать на арию из первой и андантино из второй фортепианных сонат, интермеццо из «Венского карнавала», «Грезы» из «Детских сцен». Некоторые фортепианные пьесы Шумана называются романсами. Один из них — в том же «Венском карнавале».

Несомненно влияние вокальной лирики Шумана на его инструментальную, прежде всего фортепианную музыку. Но обогащение было взаимным.

Уже Шуберт поднял художественное значение аккомпанемента. Еще больше расширил права фортепианной партии Шуман. В некоторых романсах она столь самостоятельна и полнокровна, что ее можно исполнять как инструментальный романс. Таковы, например, «Орешина», «В замке», «Из еврейских песен».

Именно в таком смысле романс без слов культивировал Лист: романс в прямом значении слова, но без вокальной партии, вернее, с мелодией, перенесенной из голоса на инструмент. Подобное переложение называется транскрипцией (буквально,



Чайный стол
Рисунок Ф. Мендельсона
в альбоме его приятельницы,
с нотным автографом. 1844

с латинского — переписывание). Разумеется, «переписывание» было не механическим, а художественно обогащенным. Сохраняя основу подлинника, композитор-транскриптор использовал специфические приемы пианизма для компенсации вокального звучания, для развития выразительных и изобразительных элементов музыки.

При фортепианной обработке мелодия переносится в разные регистры, варьируется сопровождение, уплотняются аккорды, вводятся новые имитации, пассажи, украшения, гармонические детали.

Так, в романсе «Скиталец», там, где у Шуберта поется «Туман встает, шумят моря, шумят моря», Лист удваивает мелодию октавами, местами делает аккорды более густыми и, кроме того, дополнительно присоединяет к басу бурно нара-

стающие быстрые пассажи. Тем самым усиливается звуковая живопись, которая восполняет смысл изъятых словесного текста.

Исполнитель-пропагандист, Лист «переписал» для одного рояля десятки романсов Шуберта, романсы Бетховена, Шумана, Мендельсона, Франца, Шопена, Рубинштейна, «Соловья» Алябьева, а в сериях «Музыкальные вечера» и «Итальянские вечера» — песни Россини, Доницетти, Меркаданте. Он сделал аранжировки и своих собственных произведений. Часть их вошла в «Книгу песен для одного только фортепиано».

Листовские транскрипции романсов пополнили репертуар пианистов ценнейшими произведениями камерной вокальной музыки. Некоторые из них, например «Лесной царь» Шуберта, «Посвящение» («Песня любви») Шумана, а также три «сонета Петрарки» и три ноктюрна «Грезы любви» самого Листа, известны в фортепианном переложении Листа едва ли не больше, чем в оригинале.

Есть у Листа и оригинальные фортепианные пьесы типа «песен без слов». Таковы его «Утешения», навеянные, очевидно, одноименным стихотворным циклом французского поэта Сент-Бёва.

Инструментальная миниатюра и серии инструментальных пьес

Песня без слов, романс без слов — разновидности романтической миниатюры.

Для французских клавесинистов XVIII века миниатюра была основным видом инструментального творчества. Венские классики культивировали сонату, а мелкими, преимущественно танцевальными, формами занимались между прочим. Бетховен написал для фортепиано три серии «Багателей». Самое название их (в переводе с французского — «Безделушки») показывает, что он не брал всерьез этот «пустяковый» жанр, что, впрочем, не умаляет их художественной ценности.

Романтики перевели миниатюру в разряд высокого искусства. В фортепианном творчестве Мендельсона она заняла центральное место. Еще до выхода в свет первой тетради «Песен без слов» Мендельсона (1834) стали популярны небольшие пьесы Шуберта. Но, как часто бывало в истории музыки, начинателями новых жанров оказались не великие мастера, доставившие им мировую славу, а более скромные талантливые композиторы.

В первой трети XIX века в России жил ирландец Джон Фильд. Он сочинял для фортепиано пьесы мечтательного характера с певучей мелодией — ноктюرنы. Эти миниатюры предвосхитили и шопеновские ноктюرنы и мендельсоновские песни без слов. Некоторые из них первоначально именовались романсами.



Джон Фильд

В первой четверти XIX века в Вене жил чешский композитор Ян Воржишек. Он написал ряд экспромтов («Impromptus»). Они предшествовали шубертовским и шопеновским экспромтам.

Шубертовские миниатюры известны под названиями «экспромты» и «музыкальные моменты» («мгновения»). В сущности, это одно и то же: внезапно нахлынувшее чувство, мгновенно возникшее настроение, словом — лирическая импровизация.

Но ни в характере, ни в структуре шубертовских «импровизаций» нет ничего эскизного, расплывчатого. Это законченные и гармоничные по структуре, выпуклые по образам и полнокровные по эмоциональному содержанию композиции малой формы.

Шопен внес много нового в шубертовский экспромт и филдовский ноктюрн. Оба типа миниатюр выросли у него за рамки мелкой пьесы. Все четыре экспромта Шопена, как и



Ян Воржишек

многие его ноктюрны, содержат внутренние контрасты, смену настроений, нарастания чувств.

«Музыкальных моментов» у Шопена нет. Впрочем, к ним можно приравнять многие его прелюдии и этюды. В каждой пьесе этого рода выдержано одно настроение, сохранен один темп.

Прелюдия издавна служила вступлением к пьесе, например к фуге. Шопен сделал ее самостоятельной пьесой. Некоторые прелюдии предельно сжаты по форме при очень глубоком эмоциональном содержании. Это крохотные поэмы, маленькие трагедии, лаконичные афоризмы.

Этюд — упражнение для развития техники игры. Шопен превратил его в камерно-концертный жанр, сохранив при этом функции тренировки. В каждом этюде, как и в музыкальном моменте, выдержан один исполнительский прием (игра отрывистыми или связными октавами, гаммообразными или ломаными пассажами или терциями, или в характере кантилены).

Прелюдия более интимна, этюд более виртуозен. Впрочем, иная прелюдия не уступит этюду в виртуозной технике, а среди этюдов встречаются настоящие перлы певучей лирики, которые так и просятся на слова. Этюд ми мажор вокалисты освоили в виде романса («Грусть»). Шопен считал тему этого этюда своей лучшей мелодией, а Римский-Корсаков находил ее идеальной мелодией из всех, когда-либо существовавших в музыке. И это лишь... «этюд»!

Миниатюры Шуберта, Мендельсона и особенно Шопена разнообразны.

Как отметил русский музыкальный писатель Христианович, «Шопен создал свои гениальные прелюдии — 24 кратких слова, в которых сердце его волнуется, трепещет, страдает, негодует, ужасается, томится, нежится, изнывает, стонет, озаряется надеждой, радуется ласке, восторгается, снова печалится, снова рвется и мучается, замирает и холодеет от страха, немеет среди завываний осенних вихрей, чтобы через несколько мгновений опять поверить солнечным лучам и расцвести в звучаниях весенней пасторали...».

Много инструментальных миниатюр написано в танцевальной форме. Но роль и значение танца в музыке выходят за рамки миниатюры и потому танцевальным формам будет посвящена особая рубрика («Поэтизация танца»).

Музыкальные пьесы, не только миниатюры, сочинялись обычно сериями. Традиционное число их — шесть. Примеры из музыки XVIII века: Английские и Французские сюиты Баха, его же Бранденбургские концерты, Большие концерты Генделя, Русские квартеты Гайдна, его же Лондонские симфонии (две серии), квартеты Моцарта, посвященные Гайдну, а также первая серия квартетов Бетховена, появившаяся на рубеже двух веков. В каждой из этих серий — по шесть пьес.

Иногда количество пьес уменьшалось вдвое (Бетховен — три трио опус 1, три сонаты опус 2). Иногда — увеличивалось вдвое. Увеличивалось и вчетверо. Примеры: Корелли — четыре опуса по 12 трио-сонат, цикл из 12 сонат-дуэтов и цикл из 12 больших концертов. Локателли — 24 каприса для скрипки соло.

Романтики придерживались частично той же традиции.

В каждой тетради «Песен без слов» Мендельсона по шесть номеров. У Шуберта — шесть музыкальных моментов. Но экспромтов у него восемь (в каждом опусе по четыре).

Шопен объединял в одном опусе две-три и больше пьес, даже создаваемых одновременно. Иногда он выпускал в свет каждую пьесу отдельно. Так, обособленными опусами вышли четыре экспромта, относящиеся к разным периодам его творчества. Один из них, фантазия-экспромт, опубликован посмертно.

Имеются у Шопена и крупные серии — две тетради этюдов, по 12 в каждой, и цикл из 24 прелюдий во всех мажорных и

минорных тональностях. Прототип прелюдий Шопена — «Хорошо темперированный клавир» Баха, в каждом из двух томов которого по 24 прелюдии и фуги — также во всех тональностях, но в ином порядке. Прототип этюдов Шопена — 24 каприса для скрипки соло Паганини, а прототип для Паганини — упомянутые каприсы Локателли.

Каприс, по-итальянски каприччо (множественное число — каприччи), — жанр, близкий к экспромту, музыкальному моменту, прелюдии, а также этюду. Буквальное значение слова — каприз, прихоть.

Еще за двести лет до Паганини композиторы писали каприччи для органа, лютни, скрипки. Как правило, это были пьесы в свободной, «капризной» форме, бравурные и импровизационные, причудливо-прихотливые и жанрово-изобразительные. У Локателли это сольные вставки в концерты, иначе говоря — каденции (виртуозные импровизации). Паганини сделал с каприсами то же, что и Шопен позднее с этюдами. Собственно, каприс у Паганини это и есть виртуозный этюд. Шуман и Лист, обработав для фортепиано ряд каприсов Паганини (Шуман — две серии по шести каприсов, Лист — шесть пьес в двух редакциях), так и назвали их этюдами: Шуман — концертными, Лист — бравурными (позднее большими). Паганини посвятил свой опус 1 (24 каприса) «артистам», то есть профессиональным исполнителям, мастерам скрипичного искусства.

Как и у Шопена, «этюды» Паганини (каприсы) разнообразны по техническим заданиям, художественным образам, жанровым отличиям. Среди них имеются пьесы в танцевальном и романсово-лирическом роде, в характере пасторали и элегии, в ритме марша, в форме вариаций.

В числе пьес Паганини, обработанных Листом (пять каприсов и одно рондо), — популярная «Кампанелла» («Колокольчик»). Еще до создания этюдов Лист сочинил «Большую бравурную фантазию на «Колокольчик» Паганини». Фантазия была написана под непосредственным впечатлением игры великого скрипача. Музыкальный портрет виртуоза набросан Шуманом в головокружильной по технике пьесе «Паганини» из «Карнавала».

Лист и Шуман — мастера сюжетных миниатюр. Оба они обычно объединяли свои фортепианные пьесы в серии и циклы.

Фортепианный цикл — подражание вокальному. Приоритет в создании цикла произведений для голоса с фортепиано принадлежит, по-видимому, Шуберту: в 1813 году появились его три романса «Дон Гайзерос», объединенные общей темой (тексты из романа «Волшебное кольцо» Ф. де ла Мотт Фуке). Более значителен шестичастный цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» (1816). Но ни в той, ни в другой серии романсов нет последовательного развития сюжета. Сквозное разви-

тие, проведенное через ряд самостоятельных романсов, осуществил Шуберт в «Прекрасной мельничихе» и «Зимнем пути». Вслед за ним — Шуман, наиболее законченно — в вокальной новелле «Любовь и жизнь женщины».

Но прежде чем Шуман последовал примеру Шуберта в вокальной музыке, он перенес его опыт в фортепианное творчество. Первые же два опуса Шумана — циклы для фортепиано («Abegg» и «Papillons»). Драматургию цикла он применил и в сюитах («Венский карнавал»), и в вариациях (особенно последовательно в «Симфонических этюдах»). Различные по характеру пьесы могли быть связаны однородностью жанра («Интермецци»), общностью колорита («Восточные картины»), могли быть свободно собраны по прихоти фантазии автора («Пьесы-фантазии»), объединены тематическим заданием («Детские сцены») или сюжетным стержнем («Карнавал»).

КОНЦЕРТНЫЙ СТИЛЬ РОМАНТИЗМА

Виртуозность нового типа

«Паганини — поворотный пункт виртуозности».

Эти слова Шумана относятся не только к скрипичной игре и даже не к одному только исполнительскому искусству. Они в равной мере приложимы к музыкальному творчеству — не только к скрипичному, а вообще к инструментальному, в том числе к фортепианному. С Паганини начинается эпоха романтической виртуозности в музыке.

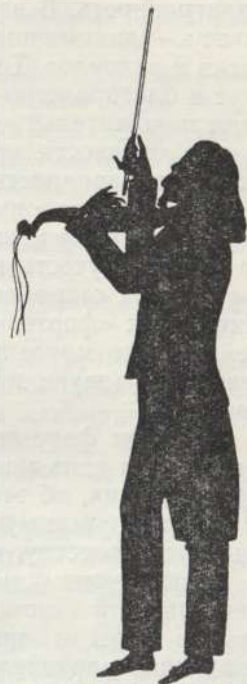
Виртуозность не сводится к технике искусства. Это также качество его эмоционального строя. Именно сила эмоций вызвала виртуозность нового типа.

Музыкальный критик XIX века писал о Паганини: «Сущность его музыкального характера составляет страсть. И страсть всегда решительно преобладает во всех его созданиях; то она стонет мрачной бурей, то разгорается светлым пламенем. Особенное раздолье ему в самых резких контрастах. Для него не существует слишком резких диссонансов ни в своей игре, ни в аккомпанементе. За самым сильным фортиссимо часто следует едва слышный лепет, за самую свирепую демонскую бурю — самая задушевная мелодия» (Б. Дамке. Музыкальные воспоминания).

Другой современник Паганини, музыкальный критик Улыбышев заметил: «Скрипка просится в фортепиано. Да, точно как и фортепиано помогает прав полного оркестра. Это совершенно согласуется с духом времени. В наше время все как-то стремится к постепенному расширению своих границ».

Даже на одной струне Паганини удавалось создавать целые поэмы (сонаты) — правда, в сопровождении фортепиано или оркестра. На четырех струнах он творил «симфонические»

чудеса. В его капризах, вариациях и концертах полнозвучно использован весь диапазон инструмента. Паганини проявлял необычайную изобретательность в контрастной игре регистрами. Он искусно применял различные способы извлечения звука — связные, ударные, отскакивающие и летучие штрихи, игру смычком на грифе и у подставки, сочетание движения смычка с «щипками» левой руки, вибрацию и стремительное скольжение по звукоряду. Будучи прекрасным гитаристом, Паганини перенес в скрипичную технику ради усиления красочности и динамичности звучания некоторые приемы гитарной игры. Если нужно было увеличить яркость и блеск, он повышал настройку всех струн на полтона. Виртуоз ввел в скрипичную музыку двойные флажолеты (высокие призвуки), сплошные ряды смежных аккордов, небывалые пассажи. «Пассажи звучали у Паганини подобно выстрелу из пистолета», — рассказывал скрипач Эрнст.



Силуэт Паганини

Так в культуре звучит и поныне
Древний лук, свиставший негромко,
И стрелял из него Паганини
В людские сердца без промаха.

(И. Сельвинский. Паганини)

«Паганини научился выражать свою душу звуками», — говорил Стендаль. Эти слова очень точно выражали сущность музыки Паганини.

Романтической приподнятостью, роскошью звуковых красок отмечена фортепианная музыка современника Паганини — Вебера. Концертам, сонатам, вариациям Вебера присуща брильянтность (блеск), которая в той или иной степени проявилась в творчестве многих композиторов первой половины XIX века. Даже в названиях произведений это подчеркнуто: «Блестящее рондо» и «Блестящий полонез» Вебера, «Блестящее рондо» Глинки (для фортепиано), «Блестящее рондо» и «Блестящее каприччо» Мендельсона, «Большой блестящий полонез» Шопена (для фортепиано с оркестром).

Брильянтность основана на отчетливой подвижной пальцевой технике. Она придает звуковой палитре сверканье и

филигранность. В виртуозных пьесах ее дополняет бравурность — динамичные звуковые мазки, бурные пассажи, шквал октав и аккордов. Там, где господствуют строгий эстетический вкус и благородство выражения, бриллиантность и бравурность дают положительные художественные результаты. Но они таят в себе опасность превращения в поверхностную лакировку, внешнюю нарядность, общие места. В руках модных виртуозов, наполнивших салоны и эстрады, бриллиантность выродилась в нестерпимую манерность, пустую мишуру, а бравурная техника — в трескучесть и трюкачество. И в игре, и в музыкальных пьесах этих «акробатов рояля», как их называли Мендельсон и Лист, этих «фортепианных колотильщиков», как их окрестил Гейне, было много показной эффектности, внешней изобразительности (звуки природы, шумы баталий и т. п.), ложного пафоса.

На этом фоне выступил Лист. Юный пианист в какой-то мере отдал дань моде. Об этом говорят некоторые ранние его произведения, об этом свидетельствуют и отзывы о его игре. Но в гениальном музыканте все больше нарастало сопротивление пустозвонству, фиглярству, профанации романтизма.

Толчок новому направлению исполнительской и творческой деятельности Листа дал Паганини. Впечатление от вдохновенной игры и оригинальных произведений удивительного скрипача было ошеломляющим.

«Уже 14 дней,— писал Лист своему другу,— мой ум и мои пальцы работают, как двое каторжников... Ах! если я не сойду с ума, то ты найдешь во мне опять художника! Да, художника, которого ты требуешь, художника, каким он теперь должен быть».

Был еще один великий музыкант, который послужил примером восторженному пианисту. Он «принес нам столько чудесных поэтических откровений, а искусство повел по путям, дотоле никому не известным».

Это слова самого Листа из его книги о Шопене. Артист тончайшего вкуса, взыскательный и бескомпромиссный, Шопен отринул фальшивую виртуозность и сохранил из техники пианизма лишь то, что способно было выразить вдохновенную идею. Он неизмеримо обогатил эту технику. Своей изумительной игре и своим чистым, как алмаз, композициям он придал необыкновенную многогранность и богатство колорита. Почти всецело посвятив себя пианизму, он сделал рояль отзывчивым на трепет души и на неподдельный пафос. Универсальное виртуозное мастерство Шопена — пианиста и автора фортепианной музыки — неотрывно от воплощенных им высоких художественных замыслов.

И Паганини, и Шопен дали Листу очень многое. Но слишком могучей творческой натурой был мадьярский музыкант, чтобы только подчиниться образцам. У него были свои соб-

ственные идеалы. И то, что он совершил, явилось переворотом в фортепианном искусстве.

«Влияние Листа на судьбы рояля было огромно,— писал Сен-Санс.— Я могу сравнить с этим влиянием лишь революцию, произведенную Виктором Гюго в механике французского языка... Мы особенно обязаны и должны быть благодарны Листу за самое полное в пределах возможностей рояля введение оркестровых звучаний».

О том же писал Стасов: Лист создал «из фортепиано неведомую и неслыханную вещь — целый оркестр».

Шуман говорил о «симфонической трактовке» Листом фортепиано.

Первый, кто увидел в фортепиано оркестр, был Бетховен. Но ни современное ему, ни ближайшее поколение пианистов не пошло за ним по пути симфонизации клавирного стиля и пренебрегло тем, что было найдено Бетховеном. Лист заново открыл симфонические возможности фортепиано и использовал их в колоссальном масштабе.

«В диапазоне своих семи октав,— говорил Лист,— оно содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, осуществляемых объединением сотен музыкантов».

Но можно ли механическим перенесением голосов оркестра на клавиатуру добиться мощи, богатства тембров и сложного взаимоотношения звуков оркестра?

В том-то и заслуга Листа, что он нашел специфические приемы, при помощи которых рояль, сохраняя все своеобразие звучания, обретает подлинную оркестральность. Ни у кого раньше, даже у Бетховена, не использовалось так всесторонне звуковое поле инструмента, как у этого «Паганини фортепиано». Разнообразие тембров оркестра Лист заменил искусной комбинацией всех регистров (от крайнего нижнего до крайнего верхнего) и столь же эффективной комбинацией звуков в аккордах, пассажах, скачках. Он творчески освоил все динамические достижения усовершенствованного в XIX веке рояля и добился грандиозности, широты и великолепия звучания.

Единый взмах обеих рук вдоль всей клавиатуры: сначала арпеджи (аккорды в разбивку), затем упор многих пальцев на многозвучном аккорде. Захватывается огромный участок клавиатуры.

Длинная лестница октав или аккордов, исполняемых попеременными ударами перекрещивающихся рук. Так же, накладываемыми чередующимися руками, достигается аккордовая трель.

Несколько параллельных комплексов аккордов, требующих для своего изложения три и даже четыре нотных стана вместо обычных для рояля двух станов (нотных носцев). Например, два комплекса выдержанных аккордов, умножающих мелодию;



Фрагмент литографии «Утро у Листа»
1846

промежуточные созвучия аккомпанемента; и еще один комплекс пассажей, фигураций, орнамента.

Звуки мелодии в среднем голосе попеременно берутся то левой, то правой рукой, и каждая из рук окружает мелодию гармоническим сопровождением снизу и сверху.

Широким жестом разворачивается гамма — беглым движением всех пальцев или же скольжением одного пальца (а то и двух) по клавиатуре (глиссандо).

Примеры подобного достижения полнозвучия и красочного многообразия у Листа бесчисленны.

Многие технические приемы Лист ввел в этюдах — по каприсам Паганини и в оригинальных двенадцати пьесах высшего

исполнительского мастерства («Этюды трансцендентного исполнения»). Его этюды были своего рода техническими лабораториями, опыты которых предназначались для публичной демонстрации. Но композитор-новатор искал новое почти в каждом своем произведении, непрерывно обогащая фортепианную фактуру.

В каприсе «Охота» Паганини скрипка имитирует звучание флейты на двух верхних струнах, валторны — на двух нижних. В пьесе «Долина Обермана» Листа левая рука пианиста ведет виолончельную тему, затем правая рука подражает гобою. Таковы авторские указания в нотах. Подобного рода ремарки у Листа встречаются часто: *quasi tromba* (как бы труба), *quasi fagotto*, *quasi campanella*, имитации органа, цимбал, колоколов и т. д. Но и у Паганини, и у Листа главный источник колорита — собственные краски их инструмента — смычкового (скрипка) или клавишно-струнного (рояль).

Специфическое орудие фортепианной техники — педаль. Еще в начале XIX века педалью пользовались скупой. Ограничивались простым усилением (или ослаблением) и продлением звуков. Больше других композиторов оценил динамические ресурсы педали Бетховен. Он использовал ее и в конструктивных целях — для объединения в одном звучании многих звуков, для сочетания разных регистров.

Романтики включили педаль на полную мощность. Этому способствовал технический прогресс инструмента. Открылась неоценимая способность педали варьировать звуковой спектр, сочетать различные оттенки фортепианного тембра, создавать отдаленный фон — как бы звуковую перспективу. С помощью педали смешивались звуки, наслаивались гармонии и делались более выпуклыми мелодические фразы. Педаль позволяла долго выдерживать одну гармонию и, напротив, оттенять смену созвучий. Применялась и полупедаль, и приглушающая левая педаль ради особых колористических эффектов.

Без резонансового звучания, достигаемого при нажатии педали, трудно представить себе воплощение таких пьес, как ля-бемоль-мажорный этюд Шопена с его «поющей гармонией», или пьесе Шумана «Вечером», где мелодия парит, поддерживаемая воздушным сопровождением, или ноктюрн «Женевские колокола» Листа.

Педаль позволяла Листу «умножать пальцы», то есть удерживать одновременно множество тонов, свободно переносить руки из одного края клавиатуры в другой, перекрещивать и перекладывать их. Это давало возможность распределить мелодию между двумя руками, не лишая ее связности, и поручать сопровождение не одному только басу, а всей совокупности регистров, как в оркестре. Тем самым увеличивалась полнота, объемность и мощь звучания.

Предел приближения рояля к оркестру в творчестве Ли-

ста — симфонические клавираусцуги, то есть переложения симфоний для фортепиано.

«...Имевшиеся до сих пор переложения,— писал Лист,— было бы гораздо лучше назвать разложениями».

Говоря о первом своем крупном переложении (Фантастическая симфония Берлиоза), Лист подчеркнул: «Я назвал свой труд фортепианной партитурой, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний».

Шуман правильно увидел в фортепианной партитуре Фантастической симфонии совершенно новый принцип художественной аранжировки и принципиально новое использование ресурсов инструмента при «симфонической трактовке фортепиано».

В таком монументально-концертном стиле Лист сделал переложения всех симфоний Бетховена, увертюры Вагнера, Вебера и Берлиоза.

Виртуозно-симфонический стиль охватил все жанры пиа-нистического творчества Листа, в том числе самый показательный жанр — концерт.

Преобразование концерта

Концерт — виртуозная соната или симфония для солирующего инструмента и оркестра. В репертуаре солиста это наиболее масштабная композиция, а среди крупных инструментальных композиций — наиболее доступный для массовой аудитории жанр.

Классики ценили демократическую природу этого жанра. В их концертах содержательность сочеталась с эффектностью, выразительность — с техническим блеском. Романтики внесли в этот жанр новую экспрессию, новые композиционные приемы.

Концерт основан на контрастной смене и соединении индивидуальной и коллективной игры. Структура концерта с его лирическими монологами (соло), виртуозными импровизациями (каденциями), драматическими диалогами и ансамблями (сочетаниями инструментов), монументальными «хоровыми» сценами (оркестровыми тутти) таит неисчерпаемые возможности для создания зрелищно-подобного, драматизированно-эстрадного музыкального «представления». Романтики великолепно использовали эти возможности. Первое слово принадлежало Паганини, творцу романтической концертности.

«Мелодия Паганини — это большая итальянская мелодия, но у него она звучит несравненно более трепетно-страстно, более взволнованно, нежели в самых прекрасных сочинениях оперных композиторов его страны. Его гармония — всегда яс-



Луи Шпор

ная, простая и необычайно звучная... Оркестр Паганини блестящ и выразителен, не будучи шумным».

Эти слова сказаны Берлиозом, превосходнейшим знатоком оркестра. В том же очерке из книги «Вечера в оркестре» Берлиоз замечает: «Нужно было бы написать целый том, чтобы показать все те новые эффекты, остроумные приемы, благородные и величественные формы, оркестровые комбинации, которые имеются в сочинениях Паганини и о которых до него даже не подозревали».

В творчестве основоположника немецкой скрипичной школы XIX века Луи Шпора заметно сказались присущая немецким романтикам мечтательность, порой переходящая в сентиментальность. Среди его пятнадцати концертов для скрипки с оркестром примечателен концерт «в форме вокальной сцены» — еще одна иллюстрация влияния вокальной музыки на инструментальную в век романтизма.



Иоганн Непомук Гуммель

В области пианизма на полпути между двумя вершинами — Моцартом и Шопеном, но не на столь значительной высоте, — стоят фортепианные концерты Гуммеля (ученика Моцарта) и Фильда (воспитанника мэтра лондонской пианистической школы итальянца Клемента). Рядом с изящными концертами Гуммеля и Фильда возвышаются эффектные театрально-приподнятые концерты Вебера.

Для Вебера с его «мечтательной, нервной и блестящей поэзией» (Р. Роллан) особенно показателен концертштюк (концертная пьеса) для фортепиано с оркестром.

Вебер выдвинул на большую концертную эстраду кларнет. Для кларнета и для других духовых инструментов он писал концерты (соло с оркестром).

Шопен в молодые годы написал два концерта для фортепиано с оркестром. Они внесли свежую лирическую струю в этот жанр. Ее усилили Мендельсон в скрипичном концерте и

Шуман в фортепианном и виолончельном. Эти произведения составляют гордость концертной литературы XIX века.

Отправным пунктом для Шопена и Мендельсона, как и для Гуммеля, Фильда, Шпора, были концерты Моцарта. Шуман и Лист продолжали линию Бетховена.

Лист в своих больших одночастных концертах завершил эволюцию романтической концертности. Еще больше, чем Шуман в «Симфонических этюдах», он обогатил техническую оснащенность фортепианной партии и применил в ней оркестровые приемы. Вместе с тем он расширил функции оркестра как равноправного партнера. Оба его «симфонических концерта» для фортепиано и оркестра — более горделиво-героичный первый (ми-бемоль мажор) и более лирически углубленный второй (ля мажор) — отличаются патетическим драматизмом и гигантской виртуозностью.

Тип «симфонического концерта» был в известном смысле предуказан симфонией для альтя соло и оркестра «Гарольд в Италии» Берлиоза. Собственно, симфония и была задумана как концерт, точнее, соната для альтя с оркестром. Берлиоз писал произведение по предложению Паганини, но скрипача не устраивала необычно большая роль оркестра в ансамбле, и он отказался от исполнения. Это не помешало ему после исполнения симфонии броситься перед композитором в концертном зале на колени, чтобы выразить свое восхищение произведением.

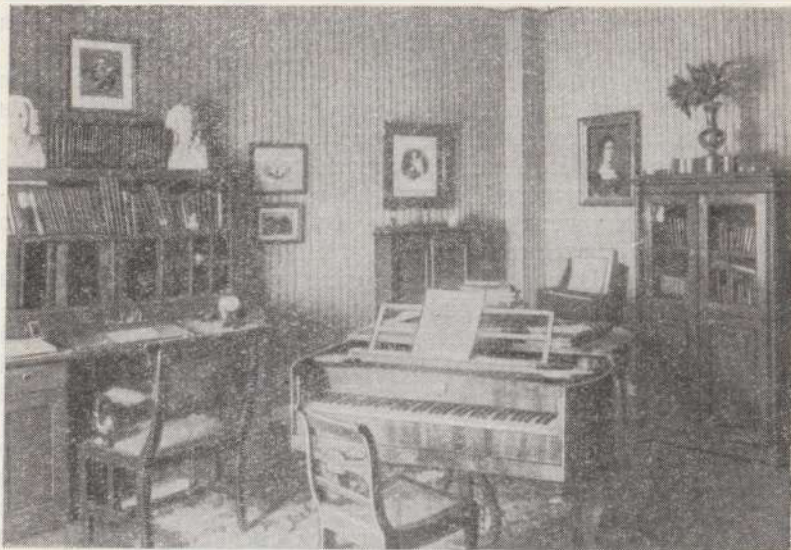
Романтические вариации

Темы с вариациями — старинный жанр. Вариации писали и классики.

Паганини внес и сюда романтичность, характерность, виртуозность. В форме вариаций написана последняя пьеса из его первого опуса. Этот каприз № 24, шедевр молодого скрипача-композитора, привлек внимание не только Листа, переделавшего его в «бравурный» фортепианный этюд, но и Брамса (вариации для фортепиано) и Рахманинова (рапсодия для фортепиано с оркестром).

Среди лучших произведений Паганини для скрипки с оркестром — вариации «Моисей» и «За все тревоги» на оперные мотивы Россини, «Ведьма» на мотив из балета Зюсмайра, «Венецианский карнавал» на мотив популярной баркаролы. Уроженец Генуи, Паганини обработал для скрипки с гитарой генуэзскую песню «Барукаба» в виде цикла из 60 вариаций.

Вариации и фантазии на популярные мотивы, преимущественно оперные и балетные, имелись в репертуаре каждого концертанта — пианиста, скрипача, виолончелиста. В большинстве случаев салонные виртуозы не шли дальше поверхностного технического украшения и манерного изящества. В глазах серьезных музыкантов и настоящих ценителей музыки эти



Рабочий кабинет Р. Шумана

жанры были изрядно дискредитированы. Дешевой продукции музыкальных канатоходцев истинные художники противопоставили классические принципы варьирования и романтическое новаторство.

Мендельсон демонстративно дал одному из своих произведений на оригинальную тему название «Серьезные вариации». Глинка писал вариации на оперные мотивы, главным образом, в молодые годы. Несколько мелодий из опер обработал юный Шопен, но лишь одному из произведений этого рода композитор придал серьезное значение — вариациям для фортепиано с оркестром на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан». Именно по поводу них Шуман провозгласил: «Шапки долой, господа, перед вами гений!»

Сам Шуман написал в виде темы с вариациями свой первый опус — «Abegg». Это поэтичное произведение, сразу четко выявившее художественную индивидуальность автора, не имеет ничего общего с модным салонным жанром. Уже самый выбор темы характерен для композитора-новатора. Это, конечно, не какой-то там навязанный в ушах оперный мотив, а звуковая «расшифровка» фамилии девушки, приглянувшейся музыканту, — Меты Абега (a — b — e — g — g, то есть ля — си-бемоль — ми — соль — соль). Тема эта даже не столько варьируется, сколько служит трамплином для лирических импровизаций.

Еще более условный вариационный тип представлен в «Карнавале». Подзаголовок этого цикла гласит: «Маленькие

сцены на четыре ноты». Четыре ноты в буквенном обозначении: s (произносится es) — c — h — a (иначе говоря: ми-бемоль — до — си — ля) — составляют музыкальные «зерна» фамилии Шумана (Schumann). В другом сочетании букв: as — c — h (ля-бемоль — до — си) — образуется название чешского города Аш (Asch), где жила Эрнестина фон Фриккен, одно из увлечений юного композитора. Путем различной комбинации букв нот и их разнообразной ритмической группировки возникает то одна, то другая тематическая ячейка. Из сопоставлений звуков каждый раз вырастает новая музыкальная мысль, новая «маленькая сцена». Одна из сцен — «А. S. C. H. — S. C. H. A. (Танцующие буквы)». «Вариации, но без всякой темы» — так определил Шуман свою фортепианную «Арабеску» в письме к Кларе Вик.

(На тему Клары Вик Шуман сочинил вариации, вошедшие в его третью фортепианную сонату.)

Новаторство Шумана замечательно проявилось в «Симфонических этюдах» для фортепиано. Иначе они называются «Этюды в форме вариаций». В качестве темы композитор избрал мелодию вариаций для флейты музыканта-любителя Фриккена, отца Эрнестины. Но как преобразилась эта внешне незамысловатая мелодия в руках гениального мастера! Выше отмечалась широта «симфонического» развития темы от похоронного марша до победного шествия. Уже в первом проведении мелодия приобретает новый величественный облик. В ходе же вариационной разработки она обрастает множеством голосов, пассажей, фигураций, аккордов, звучащих наподобие групп инструментов симфонического оркестра. Ее дополняют страстные «флорестановские» мелодии, а в финальном этюде она уступает главное место теме Айвенго из оперы Маршнера «Храмовник и еврейка». Шуман придал музыке героической арии-романса еще более энергичный и красочный характер.

Фантазии и парафразы на оперные мотивы

Не в пример другим композиторам-романтикам Лист упорно культивировал на протяжении всех лет своей концертно-виртуозной деятельности обработку популярных мотивов. В программах его выступлений большое место занимали импровизации и сочинения на любимые публикой мелодии. Лист написал множество фантазий, парафраз (род фантазий), «воспоминаний» на темы из опер Моцарта, Спонтини, Россини, Пачини, Беллини, Доницетти, Галеви, Обера, Мейербергера, Гуно. Он обработал эпизоды из музыки Бетховена к пьесе «Афинские развалины», из опер Вебера, Берлиоза, Генделя, Вагнера, Мошоньи, Эркеля, Раффа.

Транскрипции романсов, даже наиболее свободные, вариационно обогащенные, представляют собой переложения чужих

произведений. Таковы и листовские обработки некоторых номеров из опер, например полонеза из «Евгения Онегина» Чайковского или марша Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки. Это как бы гравюры с чужих картин.

Иное дело — парафразы и фантазии. Они являются самостоятельными творениями, хотя и на чужие темы. Их можно сравнить с композициями на фольклорные мотивы. Такие композиции, как известно, рассматриваются как оригинальные произведения (пример — оркестровая фантазия Глинки «Камаринская»).

Среди листовских парафраз найдутся такие, в которых он в наибольшей степени поддался модному бравурно-поверхностному виртуозному стилю. Но лучшие произведения этого жанра сочетают виртуозный размах и блеск с глубиной драматического замысла и подлинной поэтичностью. Таковы его фантазия на темы из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта, «воспоминания» о «Дон Жуане» Моцарта, концертная парафраза «Риголетто» по Верди, «Большая драматическая фантазия» на темы из оперы «Гугеноты» Мейербера, «иллюстрации» к «Пророку» Мейербера и многие другие.

Лист использовал все средства и приемы фортепианной техники, поднятой им на небывалую высоту, для выпуклой и экспрессивной обрисовки драматических характеров. Вникая в замысел оригинала, он отказывался вместе с тем от пассивного копирования образов и от стилизации творческой манеры автора оригинала. Он создал собственную идейно-творческую концепцию и воплощал ее в индивидуальном стиле. Почерк Листа узнается во всех его фантазиях.

Фантазия-парафраза («реминисценции», «воспоминания») на темы из «Дон Жуана» — творческое переосмысление самой романтической оперы XVIII века в духе последовательного романтизма XIX века. Основатель романтической музыкальной критики Гофман посвятил этой опере новеллу «Дон Жуан». Он открыл в моцартовском герое «демонические» силы: «Мощное, прекрасное тело, образ, в котором светится искра божия и, как залог совершенного, зажигает упование в груди; душа, умеющая глубоко чувствовать, живой восприимчивый ум... Из столкновения божественного начала с сатанинским проистекает понятие земной жизни, из победы в этом споре — понятие жизни небесной. Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда, от которой бурливо бежит по жилам кровь, побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здешнего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение... Без усталости стремясь от прекрасной женщины к прекраснейшей; с пламенным сладострастием до пресыщения, до губительного дурмана наслаждаясь ее прелестями; неизбежно досадуя на неудачный выбор; неизменно надеясь

обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой. Он издавна презирал человека, а теперь восстал и на то чувство, что было для него выше всего и так горько его разочаровало».

Конечно, такая интерпретация целиком «земного» моцартовского персонажа в духе разочарованных индивидуалистов нового времени слишком далека от оригинала, но достаточно показательна для мировоззрения романтиков.

Напомним, что первая статья Шумана-критика была посвящена моцартовскому «Дон Жуану», вернее «опусу 2» Шопена — вариациям для фортепиано с оркестром на тему дуэттино Дон Жуана и Церлины «Là ci darem la mano» («Ну дай мне руку»). В этой «парафразе» семнадцатилетнего польского музыканта прорескивают зарницы нового мироощущения. Но энтузиаст Флорестан, от лица которого говорил Шуман, увидел в вариациях нечто большее в смысле воспроизведения деталей романтико-драматического сюжета, так что даже его собеседник Юлий, именем которого Шуман подписал статью, счел нужным заметить, что ощущения его друга «несколько субъективны»...

Напомним, кстати, и то, что одновременно с опубликованием шопеновских вариаций появилась пушкинская маленькая трагедия «Каменный гость», где старый сюжет получил оригинальное творческое воплощение, сочетавшее романтику и реализм.

Моцарт, при всем его движении в сторону романтизма, оставался все же сыном века Просвещения. Лист не мог разделить классической строгости и сдержанности. Он развил моцартовские темы в законченно-романтическом направлении — развил и тематически-музыкально, и образно-художественно.

Перед нами статуя Командора. Грозную силу носителя возмездия Моцарт дал почувствовать неумолимой повторностью одного и того же тона в речитативном пении статуи, мерностью холодных аккордов, сопровождающих его каменную поступь. Разверзается преисподняя, и подобно языкам пламени вспыхивают нарастающие ползущие хроматические гаммы (элементы демонизма здесь, безусловно, ощущаются!).

Лист раздувает пламя в бушующий шквал. Композитор-транскриптор пускает в ход октавные, терцовые, арпеджевые, тремолирующие пассажи, захватывая все клавиши, нажимая «на все педали». С неистовой силой звучат умноженные зловец-неподвижные тона, уплотненные аккорды возмездия. Каменный гость является на пиршество дерзкого Дон Жуана во всем своем демонизме.

Моцарт представил Дон Жуана и Церлину в очаровательной сцене обольщения. Лист довольно точно воспроизвел на фортепиано лирический дуэт севильского обольстителя и про-



Сцена на кладбище из оперы «Дон Жуан» Моцарта
Командор, Дон Жуан и Лепорелло
Гравюра с акварели И. Г. Рамберга

стодушно-лукавой крестьянской девушки, а затем в вариациях расцвел и обе эти фигуры, увеличил блеск и грацию, живость и страсть и непосредственно подвел к коронному номеру Дон Жуана, по случайной традиции называемому «арией с шампанским». У Моцарта ария сверкает в стремительно-бисерном полете. Лист сохранил всю ее живость и пыл, легкость и игривость, но он и в нее внес новое. Он варьировал ее, дополнил модуляции и переходы, довел звучание до форте-фортиссимо с тем, чтобы предельный накал юношеского задора внезапно сменить в самом конце парафразы потрясающе мощными ударами возмездия.

О том, какое впечатление производили на современников листовские парафразы в гениальном авторском исполнении, свидетельствует письмо молодого Александра Серова к его



Сцена в саду у Дон Жуана
из оперы «Дон Жуан» Моцарта
Дон Жуан и Церлина
Гравюра с акварели И. Г. Рамберга

другу Владимиру Стасову. Будущий музыкальный критик и композитор слышал Листа в 1842 году в Петербурге.

Лист «начал с ужасающего голоса совести в бессмертных аккордах, простых и сильных до невероятия! Наконец, эти странные завывания умолкают,—замолкли. Дон Жуан поет «Là ci darem la mano», и все вздохнули свободно — всех грудь была стеснена теми роковыми звуками, а теперь, что за нежность, что за сладость, что за нега! Церлина отвечает, и те же звуки говорят другим голосом, другою душою; вот начинается что-то похожее на вариацию, которой, однако, никто не осмелится так назвать, потому что драматизм и в ней заставляет забывать исполнение, и она так же необходима, как и моцартова тема. Опять голос Командора — опять грозная труба гнева небесного ...Дон Жуан старается

заглушить этот невыносимый зов разгульно вакхической песнею... Это не концерт, вовсе не концерт, это — опера, и еще какая!»

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

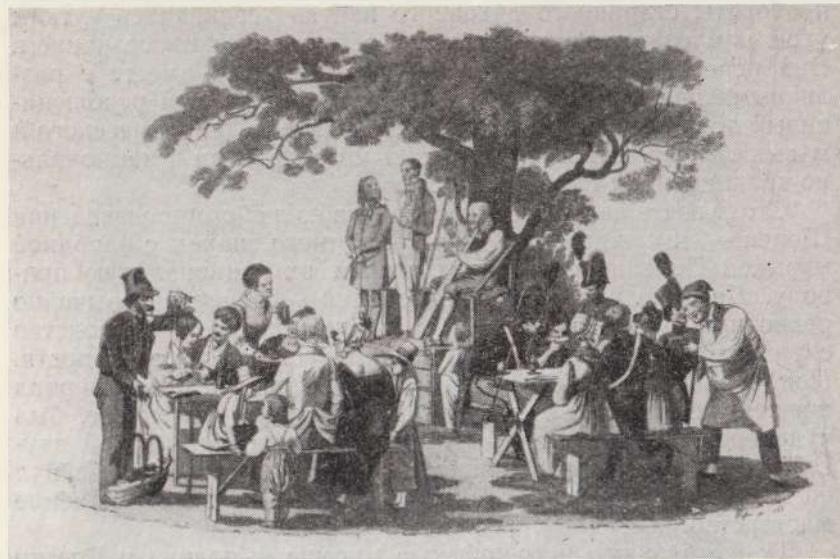
Народные истоки и межнациональные связи

Мелодии народа — источник стиля каждой национальной музыкальной культуры. С полной очевидностью это доказывают школы, которые выдвинулись на мировую арену в XIX веке, — русская, польская, чешская, норвежская и другие. Глинке, Шопену, Сметане, Григу суждено было стать основоположниками национальной классики в своих странах. В отличие от них австриец Шуберт, немец Вебер, итальянец Россини, француз Берлиоз застали свои музыкальные культуры уже в стадии классической зрелости. Тем более показательны их достижения. Романтики подняли музыку родных стран на ступень выше. Они теснее сблизили профессиональные ее формы с народным творчеством и заново завоевали важные области: в Германии — прежде всего оперу, в Австрии — прежде всего романс, во Франции — прежде всего симфонию.

Как национальную доблесть восприняли немцы новаторскую деятельность первого классика романтической оперы Вебера. Так же оценили наиболее проницательные современники историческую заслугу Шуберта, создавшего классическую школу романтического песенного творчества в Австрии, поднявшего вокальную лирику на художественный уровень общенемецкой поэзии и выдвинувшего романс как полноправный жанр в масштабе всей мировой музыки.

Вебер и Шуберт исходили из живого музыкального языка, которым пользовался народ в современном песенном обиходе, в повседневной музыкально-танцевальной практике, в бытовом музицировании. При этом они выделяли тот интонационный слой, который прочно коренился в народной культуре, был исконно присущ ей, органически соответствовал психическому складу и характеру соотечественников. Как Бах возродил демократическую природу старинного хора и возвысил его, так и Шуберт в своих романсах воссоздал во всей чистоте национальную песенность и гениально развил ее. Некоторые современники упрекали Шуберта в том, что его мелодии порой звучат «чересчур национально», «слишком по-австрийски», напоминают популярные мелодии с их «низменным» тоном. Композитор отвечал: «Это так и должно быть». Точно так же отвечал Глинка, когда его порицали за «мужицкий» тон подлинно русской музыки «Сусанина».

Музыка быта, наряду с народными песнями и танцами, включала марши, охотничьи сигналы, военные фанфары, цер-



Народная сцена в Пратере (сад в Вене)
1820

ковные напевы, театральные мотивы, репертуар уличных музыкантов, популярные романсы, наигрыши умельцев, пьесы любительского вокального и инструментального ансамбля. Все эти разнообразные элементы в той или иной мере участвовали в формировании музыкального языка эпохи. Между бытовой и профессиональной музыкой происходил постоянный обмен, устанавливалось взаимовлияние. Достаточно вспомнить, какое место занимали в творчестве Шуберта маршевые ритмы и формулы, какой вклад внес Шуберт в бытовой маршевый репертуар своего времени. То же и с вальсами Шуберта: национальные бытовые истоки их очевидны и в то же время иные из его созданий, как, например, «траурный» вальс, становились популярными задолго до того, как они появлялись в печати с именем композитора.

Шуберт знал народную, бытовую музыку не из старинных изданий и фольклорных сборников, а из живой современной практики.

Современная песня, современный танцевальный мотив — повседневно звучащий фольклор итальянских улиц и каналов, остерий и домашних очагов — питательная среда оперной музыки Россини и Беллини, Доницетти и Верди.

Многогранны связи инструментального и вокального стиля Берлиоза с национальной музыкой его страны. Несомненно, и песня французской провинции, и мотив парижского шансонье,

и обороты старинного духовного напева усваивались чутким ухом композитора и закреплялись его творческим сознанием. Они переплавлялись в оригинальной мелодии вместе с различными другими ферментами его стиля: музыкой революционных демонстраций, напевной декламацией драматического и музыкального театра, пасторальными ариеттами и национально-традиционной танцевальностью.

Стоит взять лишь несколько звуков из любого произведения Шопена — и каждый, кто хотя бы немного знаком с народной музыкой Польши, сразу же признает их национальную природу. Дело не в совпадении мелодий — Шопен чрезвычайно редко прибегал к готовым образцам. Поразительно сходство с фольклором при полной индивидуальной самостоятельности. Подобно Антею, Шопен прочно стоял на родной почве, черпал жизненные силы из соков земли и, подобно Антею же, был чудодейственным народным героем. Больше, чем любой другой, он взял от музыки Польши и больше, чем кто-либо, вернул ей, вложив в свои дары изумительный гений и неподражаемое мастерство.

Ту же великую историческую миссию выполнил в России Глинка. Народная песня вошла в русскую оперу еще на заре ее развития. Но никто до Глинки не проник так глубоко в строй народной русской музыки, не постиг так тонко своеобразия ее мелодий, подголосков, ладов, вариационной техники. Глинка воссоздал дух и характер русской народной песни, а лучше сказать — дух и характер народа, выраженный в устном музыкально-поэтическом творчестве. Имя творца русской классики стало нарицательным. Так, виднейшего композитора Кубы XIX века Игнасио Сервантеса, оригинально претворившего в своем творчестве сокровища национальных мелодий, называли «Глинкой кубинской музыки», а Сметану — «чешским Глинкой».

Глинка не отказывался от использования фольклорных мелодий в их подлинном виде. Но величие его искусства не в «цитатах», а в обобщении коренных признаков национального стиля, преломленных сквозь призму могучей индивидуальности.

Это понимали уже современники Глинки. В рецензии на первые спектакли «Ивана Сусанина» литератор Неверов писал: «Слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро...» О том же говорил Сергей Аксаков в письме к сыну: «Это музыка, в которой каждый звук мне родной, мой; я его слышал, пел или непременно услышу, спою».

Ни один мастер, каким бы крупным и самостоятельным он ни был, не мог ограничиться местным опытом. Вне связей с



Крестьянская пляска
Фрагмент картины В. А. Бера
Смоленская губерния. Середина XIX века

искусством других стран невозможно представить себе ни одну национальную школу мирового масштаба.

В творчестве Вебера многое идет от культуры венских классиков, корифеев парижской оперы и итальянских мастеров, так же как от национального фольклора и опыта непосредственных предшественников Вебера. В свою очередь, «Вольный стрелок», «Эврианта» и «Оберон» оказали влияние на всю мировую музыку.

Известно, что Мейербер ассимилировал многие музыкальные стили. Но как бы к нему ни относились его современники — благожелательно, как Лист, сдержанно, как Берлиоз, вначале заискивающе, а позднее грубо отрицательно, как Вагнер, — ни первый, ни второй, ни третий не могли не поддаться

влиянию его сильного таланта, особенно по части оркестровки, гармонии, музыкальной драматургии.

В XVII, XVIII веках музыкальная связь между Италией и странами немецкого языка была односторонней: композиторы Германии и Австрии учились у итальянских мастеров и ценились последними по степени овладения итальянским стилем. В XIX веке итальянская опера выглядела бы иначе, если бы Россини не знал музыки венских классиков и если бы Верди прошел мимо немецкой оперы.

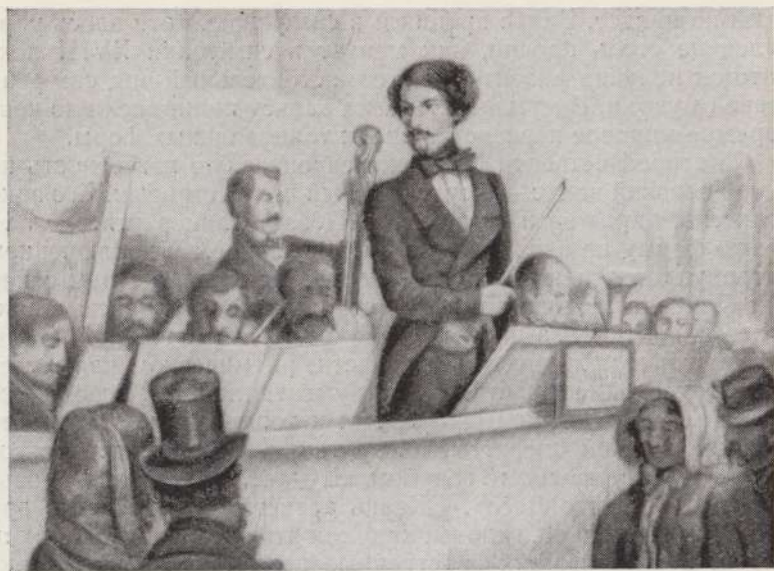
При всей оригинальности искусства Шопена в нем различимы следы воздействия Баха и Моцарта, Бетховена и Вебера, Россини и Беллини, Гуммеля и Фильда, Огиньского и Курпиньского.

Глинка внимательно изучал принципы бетховенского симфонизма, берлиозовский оркестр, итальянское бельканто, оперы и оратории предшествующего и своего века. Творчество Глинки осветило новые пути чешской, хорватской и польской оперы («великий основатель славянской оперы» — так назвала Глинку пражская газета). Оно оказало благотворное воздействие на испанскую композиторскую школу. Недаром лидер испанского музыкального возрождения XIX—XX веков Фелипе Педрель в статье «Глинка в Гранаде» ставил в пример достижения русских, подчеркнув, что их музыкальный гений «породил бесчисленное множество мастерских произведений, равных которым мы не найдем во всей мировой истории искусств».

* * *

Взаимодействие национальных культур — явление не новое в истории искусств. Оно сопутствует художественному развитию народов с самых древних времен и касается равно профессионального и народного творчества. Композиторы-романтики не первые проявили живой интерес к фольклору других стран — вспомним хотя бы их ближайших предшественников Гайдна и Бетховена. Но романтики питали к фольклору особое пристрастие, стремясь к этнографической определенности и бытовой конкретности художественных образов. Мелодии народов — важнейшее средство создания национального колорита в музыке, а о нем романтики заботились, как никто до них. На это уже обращалось внимание, об этом подробнее будет еще идти речь впереди. Здесь же подчеркнем, что к фольклору романтики постоянно тянулись в своих неустанных поисках характерного, свежего, красочного, своеобразного и разнообразного.

Творчество Глинки, Мендельсона и Листа дает особенно убедительные примеры этому.



Иоганн Штраус-сын дирижирует

Поэтизация танца

Нигде в музыке национальный наряд не выглядит так броско, как в танце. Танец лежит в истоках многих видов вокальной и инструментальной музыки — бытовой, концертной, театральной.

Многонациональная танцевальная сюита была популярнейшей циклической музыкальной формой XVII—XVIII веков. Из сюиты в сонату и симфонию перешел менуэт — главный общеевропейский танец эпохи, предшествовавшей Великой французской революции.

Классики уделяли танцевальным формам и ритмам большое внимание. Достаточно вспомнить седьмую симфонию Бетховена — «апофеоз танца», по выражению Р. Вагнера.

Романтики расширили сферу танцевальности в музыке. Они сделали достоянием профессионального искусства новые национальные пляски; внесли в танцевальную музыку лиризм, поэзию, богатую образность; использовали танец для выражения в музыке народных характеров и для конкретизации местного колорита.

Менуэт был оттеснен вальсом. Более одушевленный, страстный и интимный, чем менуэт, вальс широко распространился в бальном обиходе, концертном репертуаре и музыкальном театре (опера, балет, позднее оперетта, особенно венская). Многие инструментальные миниатюры и песенные жанры осно-

ваны на вальсе. Вальс проник и в симфонию, хотя здесь укрепился не столь прочно, как менуэт в симфонии XVIII века. Зато он получил развитие как самостоятельный вид симфонической музыки. В музыке XIX века вальсу принадлежало неоспоримое мировое первенство среди танцевальных форм.

Со второй четверти XIX века европейскую известность получил венский вальс — фортепианный и оркестровый. Его законодатель, дирижер и композитор Йозеф Ланнер утвердил типовую форму из пяти вальсов со вступлением и заключением: интродукция — цепь вальсов — кода. Соратник, а затем соперник Ланнера Иоганн Штраус (старший) сделал ритм вальса более пикантным, а инструментовку более утонченной. Обоих превзошел в мелодической прелести, ритмическом изяществе, гармонической свежести и инструментационном блеске «король вальса» Иоганн Штраус, сын и конкурент предыдущего, классик венской оперетты, автор таких популярных вальсов, как «На прекрасном голубом Дунае», «Венская кровь», «Сказки Венского Леса», «Жизнь артиста» и множество других. Вальсы, польки, галопы, кадрили этих композиторов-дирижеров, возглавлявших собственные концертно-бальные оркестры, представляют линию развлекательного искусства.

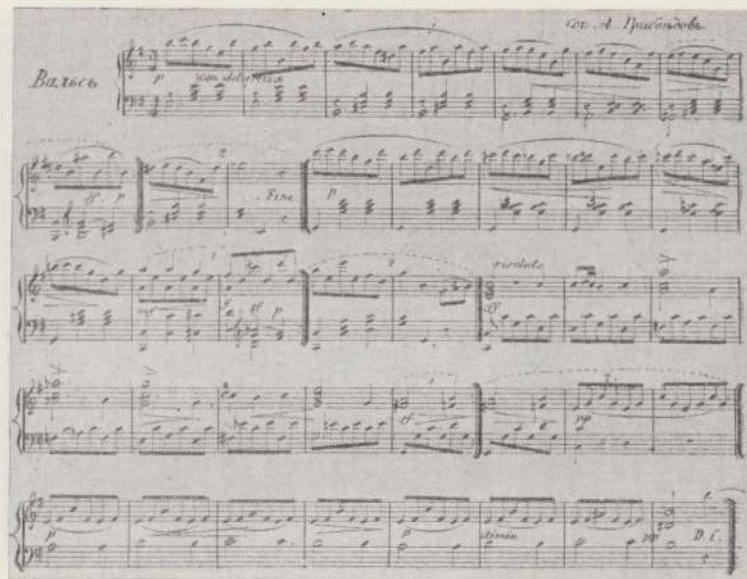
Другая линия — камерно-симфоническая. Она определилась в творчестве Шуберта, Вебера и последующих композиторов-романтиков.

Для австрийца Шуберта и немца Вебера, как и для венцев Ланнера и Штраусов, вальс был не столько общеевропейским, сколько национальным танцем. Он сложился в Австрии, Германии, Чехии еще во второй половине XVIII века в городском быту. Его прототипы — народные танцы, носившие названия «лендлер» (из области Ландль в Австрии), «дойчер» (немецкий танец) и другие. Танцы этого рода встречаются в творчестве венских классиков. Много лендлеров, немецких танцев, вальсов писал для фортепиано Шуберт.

Для Шуберта специфична теснейшая связь с бытом. Трудно решить, где у него кончается прикладная музыка для сопровождения танцев и где начинается танец как независимая форма фортепианной камерной музыки. В те танцы, которые гениальный венец целыми пачками импровизировал для товарищеских встреч, он вкладывал столько артистического мастерства, художественной выдумки и тонкого лиризма, что эти малые формы превращались в произведения большого искусства. Из его танцевальных миниатюр Лист составил цикл «Венские вечера. Вальсы-капризы по Шуберту».

Шуберт писал для фортепиано экосезы и галопы, для четырехручного исполнения полонезы и марши. Из его многочисленных маршей наиболее известен Военный марш ре мажор.

Танец и марш наравне с песней-романсом формируют стиль автора «Неоконченной» симфонии. Музыкальный момент фа



Вальс ми минор А. С. Грибоедова
Издание 1832 года

минор — лирическая полька, анданте до-мажорной симфонии — изящный марш. Ритмы маршевого шага и танцевального движения уловимы и в вокальной музыке Шуберта.

Вебер придал фортепианной танцевальной музыке виртуозную брильянтность, театральность и цикличность. Его «Приглашение к танцу» — музыкальная картина бала. Она построена в виде цепи вальсов со вступлением и заключением. В следующих один за другим коленах вальса много живости, увлечения, огня. Выразительно соло «виолончели» — мужчина учтиво приглашает даму на тур вальса, он же провожает ее на место после танца. Даму в этих эпизодах характеризует грациозная музыка, подражающая нежным звучаниям бального оркестра.

В качестве общеевропейского парадного бального танца в наследство от прошлых столетий перешел к XIX веку полонез. Фортепианный «Блестящий полонез» — произведение, типичное для стиля Вебера. Лист сделал переложение этого полонеза, присоединив к фортепиано оркестр.

В одной из сцен оперы «Вольный стрелок» чешские крестьяне танцуют лендлер. Некоторые арии и эпизоды этой оперы построены в формах и ритмах вальса или полонеза. В парижскую постановку «Вольного стрелка» была включена балетная сцена на музыке «Приглашения к танцу» в оркестровке Берлиоза.



«Комаринской мужик»
Лубок. 1869

Берлиоз предоставил вальсу место в симфонии (Фантастической). Здесь танец связан с программой: музыкант «встречает возлюбленную на балу, в шуме блестящего празднества». В «Бале» (вторая часть симфонии) преломлена типично французская элегантная танцевальность, поэтически одухотворенная и романтизированная автором.

Программный характер носят и хореографические эпизоды «Осуждения Фауста» Берлиоза. «Балет сильфов» из этой легенды — в ритме вальса.

Русский вариант симфонического вальса создан Глинкой. «Вальс-фантазия» — тонкое по вкусу, прозрачно инструментованное произведение, проникнутое мелодизмом сердечной романсовой лирики русского мастера.

Великолепные образцы национально-жанрового оркестрового стиля Глинки — его «Камаринская» на русские темы, польские танцы «Сусанина», восточные танцы «Руслана», иберийские танцы испанских увертюр. В «Камаринской» популярный «простонародный» плясовой мотив возведен на пьедестал мирового симфонизма. У нас будет еще не один повод вспомнить эту гениальную фантазию-скерцо.

Больше половины фортепианных миниатюр Глинки составляют танцы. Среди них — вальсы, мазурки, контрдансы, польки и другие модные танцевальные формы. Такие же миниатюры сочиняли и многие его соотечественники. В формах вальса,

болеро, полонеза, мазурки сочинялись бытовые романсы. Глинка довел эти жанры вокальной лирики до классического совершенства. Один из примеров вальса-романса — «В крови горит огонь желанья».

«Большой бравурный вальс», «Меланхолический вальс», «Маленький любимый вальс», «Вальс-экспромт», «Забывший вальс», «Листок из альбома в форме вальса» — таковы названия фортепианных вальсов Листа. Но самый характерный образец этого танца у Листа — «Мефисто-вальс». Венгерский композитор написал три «Мефисто-вальса» для фортепиано. Два из них существуют также в оркестровой версии.

Пианист-виртуоз воздал должное одному из самых модных эстрадных музыкально-танцевальных жанров своего времени — галопу (особенно известен его «Большой хроматический галоп»), популярным польским танцам — полонезу и мазурке, национальной венгерской пляске — чардашу. «Чардаш смерти» — аналог демоническим «Мефисто-вальсам».

Музыкальный материал венгеро-цыганского, а также испанского танцевального фольклора вошел в рапсодии Листа.

Танец родной страны — прародитель всей музыки Шопена. Как для Шуберта и Вебера вальс, так для Шопена полонез и мазурка были не местными вариантами общеевропейских жанров, а исконно национальными формами творческого самовыражения. Полонезом («пешим танцем») начал семилетний Шопен свой художественный путь, мазурка была лебединой песнью польского музыканта. Всю жизнь сопутствовали барду фортепиано эти два символа родины — гордый полонез и изящная мазурка — музыкальный герб и музыкальная эмблема Польши.

Полонез более аристократичен, мазурка более демократична. В мазурке сочетаются различные разновидности народного танца — мазур, куявяк, обэрек. Все они с характерными акцентами на слабых долях такта, особенно резкими и капризными в задорном, остро ритмованном мазуре. Куявяк и обэрек плавны и вальсообразны.

Мазурки Шопена — одновременно и танцы, и песни без слов. Они занимают такое же центральное место среди миниатюр польского композитора, как бестекстовые фортепианные «песни» в творчестве Мендельсона. Мазурок у Шопена гораздо больше, чем этюдов, прелюдий, ноктюрнов или сочинений любых других жанров (всего 58 мазурок).

Их можно разбить на две группы: картинки быта и лирические поэмы. Резкой грани между ними нет. Одни мазурки более непосредственно связаны с бытовым танцем — простым народным, реже светским бальным, иногда подражают игре сельского «оркестра» из скрипки и баса (виолончели или контрабаса, а то и волынки), воспроизводят жанровую сценку. Вероятно, пьесы этого рода имел в виду Шопен, когда называл



Полонез
Гравюра Л. А. Серякова

свои мазурки картинками. Другие, сохраняя ритм танца и жанровую образность, отдаляются от бытовой первоосновы в характере и даже в темпе, нередко замедленном и свободном. По отношению к таким мазуркам-поэмам применимо часто встречавшееся в музыке того времени название (Шопен сам не употреблял его) — воспоминание. Лирические мазурки Шопена — воспоминания о родине.

«Вот в ритмы мазурки, — пишет академик Асафьев, — вплетены грустные, типично славянские напевно-пластичные думы; вот сознание композитора касается граней сумрачной меланхолии. Вдруг — солнце, свет, трепет жизни, воздух полей, песня, танец, игра. Среди радостей — облако: проходя, оно затеняет лазурь неба, и в мелосе мазурки — тень скорби» («Мазурки Шопена»).

О полонезах Шопена уже шла речь. Большинство их — в сфере героики и драматизма. Но есть среди них и «шестьвия» с лирическим уклоном.

Ритмика польских танцев, особенно мазурки, отчеканена в фактуре многих пьес Шопена, даже нетанцевальных. Ее можно уловить и в шопеновских вальсах. Вальс — единственный танец, пользовавшийся у польского композитора постоянным вниманием наряду с полонезом и мазуркой.



Мазурка
Гравюра Л. А. Серякова

Единичными произведениями представлены у Шопена испанское болеро, итальянская тарантелла, английский контрданс, как и польский краковяк (двудольный танец, в отличие от всех названных выше трехдольных польских танцев; Шопен написал большое концертное Rondo à la Krakowiak для фортепиано с оркестром). Единственный менуэт у него — в первой сонате. Перечень танцевальных форм дополняют три ранних экосеза Шопена.

Вальсы у Шопена, как и мазурки и полонезы, двух родов. Одни — блестящие оживленные концертные пьесы. Они переносят на польскую музыкальную почву бриллиантовую пианистическую технику современных виртуозов и романтическую приподнятость, картинность и цикличность «Приглашения к танцу» Вебера. Некоторые из них так и озаглавлены автором — «Блестящий вальс» или «Большой блестящий вальс». Другие — лирические поэмы со скромной фактурой, в умеренном и медленном темпе. Они развивают, опять-таки на иной

основе и в более углубленном тоне, шубертовскую вальсовую певучесть.

Как Берлиоз возвысил французский вальс, а Глинка — русский, так Шопен дал образец польского вальса — сплава варшавско-венско-парижской музыкально-танцевальной культуры. Вальсы Шопена оказали влияние на европейскую музыку середины прошлого века не в меньшей мере, чем вальсы Шуберта и Вебера, Штрауса и Шумана.

Что касается Шумана, то речь идет не только о тех нескольких вальсах, которые встречаются среди «Листков из альбома» (наряду с лендлером и «Фантастическим танцем») или мелькают в «Карнавале» («Немецкий вальс», «Благородный вальс»). У Шумана нет отдельных, самостоятельных пьес, носящих название вальса и вообще какого-либо танца. Но в том же «Карнавале» именно вальс дает лейтритм (руководящий ритм) всему циклу пьес. Даже марш давидсбюндлеров, завершающий эти, создававшиеся в шуме лейпцигского карнавала, «сцены», — и тот в трехдольном ритме вальса!

В том же ритме построена первая из пяти «фантазий-картин» фортепианной сюиты, самым названием своим приглашающей на празднество в столицу вальса — «Faschingschwank aus Wien» («Венский карнавал»). В середине картины вальс приближается по характеру к маршу и перерастает в «Марсельезу», — но в том же вальсообразном, не маршевом ритме!

Естественно, что все «бальные» циклы Шумана — «Бальные сцены», «Детский бал», «Бабочки» — в стихии вальса. Она захватывает и некоторые «нейтральные» страницы шумановской музыки, начиная с темы первого же опуса — вариаций «Abegg».

Для Шумана особенно характерна поэтически-образная трактовка вальса. словно в симфоническом балете танец рисует характер, облик, лирическое переживание, поведение действующих лиц — будь то маски итальянской народной комедии (Арлекин, Коломбина) или маски самого композитора (Флорестан, Эвзебиус).

Шуман свободно перерабатывает разнообразные танцевальные ритмы и зачастую далеко уходит от бытового первоисточника. Это особенно видно в большом цикле из восемнадцати «характеристических пьес», первоначально называвшемся «Танцы давидсбюндлеров» (позднее просто «Давидсбюндлеры»). Конечно, это не танцы как таковые, а переплавленные ритмы вальса, польки, тарантеллы, мазурки и других, труднее узнаваемых или заново создаваемых танцевальных и пантомимных форм. Здесь давидсбюндлеры Флорестан и Эвзебиус выступают как творцы-новаторы, противопоставляющие свои оригинальные, смелые художественные создания дедовской рутине.



Сальтарелло

Гравюра с картины мадам Одебур-Леско. 1840-е годы

Это противопоставление в прямом виде проведено в финалах «Карнавала» и «Бабочек». В обоих финалах непосредственно сопоставлен с романтическим вальсом (в «Бабочках») или маршем-вальсом (в «Карнавале») примитивно грубоватый мотив старомодного танца «гросфатер» («дедушкин танец»). Им заканчивались в бюргерских семьях вечеринки. Танец сопровождался пением, повествующим о том, «как бабушка за дедушку замуж выходила».

Мендельсон, создававший миниатюры в песенном складе, не вписал свое имя в развитие собственно танцевальной музыки, но танцевальными ритмами он не пренебрегал. Их можно проследить и в Шотландской симфонии (вальсообразные темы), и в скерцо из «Сна в летнюю ночь» (воздушный вальс), и в Итальянской симфонии, где они служат целям национальной характеристики. Финал Итальянской симфонии — головокружительное сальтарелло, народный южный танец.

Ритмы итальянских танцев придают прелесть и живость скрипичным и гитарным опусам Паганини, канцонам России («Музыкальные вечера»).

Так или иначе все романтики подчинились стихии танца. Само собой разумеется, это относится и к оперным композиторам (о балетных и говорить нечего!). Единственное исключение — Вагнер. В опере «Риенци», предназначавшейся для Франции — страны с незывлемыми хореографическими тради-



Вацлав Томашек

циями,— еще были танцы. В зрелых музыкальных драмах Вагнер изгнал балет. Правда, в «Мейстерзингеры» допущен народный танец, но эта опера — не музыкальная драма в вагнеровском смысле. Только ради постановки «Тангейзера» в Париже крайний реформатор оперной сцены согласился на уступку. Правда, он ввел не обычный балет, а расширил хореографическую вакханалию в гроте Венеры. Уступка оказалась недостаточной. Спектакль провалился.

Рапсодии и фантазии на народные темы

Когда музыкальное или литературное произведение носит фрагментарный характер и его части или отрывки недостаточно связаны между собой, говорят о рапсодичности произведения. Это понятие произошло от древнегреческого слова «рапсод». Так называли исполнителей отрывков эпических произведений, «сшивателей песен» (впрочем, согласно иному толкованию, рапсод — певец с жезлом руке). Рапсодия в пер-



Венгерский танец

воначальном значении слова — пение или декламация эпических песен.

В XIX веке рапсодиями стали называть инструментальные музыкальные пьесы, «сшитые» из народных мелодий. Они не имеют строго установленной формы. Характерная черта их структуры — чередование контрастных тем-эпизодов. Однако при всей независимости эпизодов и свободе замысла композиция рапсодии обычно подчиняется цельному плану.

Первыми слагателями фортепианных рапсодий (еще сонатного типа) были чехи — Томашек и Ян Воржишек (кстати, по-чешски композитор — skladatael). Томашек писал для фортепиано также эклоги. Как и рапсодия, эклога — жанр, восходящий к античной поэзии: пьеса или поэма о пастушеской жизни. По разъяснению Томашека, он стремился отразить в эклогах душу родного «пастушеского народа». Такой же национальный характер придавали чехи своим рапсодиям. На высоту классики поднял этот жанр Лист. Его знаменитые девятнадцать венгерских рапсодий вошли в «патриотическую антологию» (собственные слова композитора).

Лист — истый рапсод XIX века. Подобно древнему певцу-сказителю, переходившему от одного отрывка к другому, венгерский композитор-пианист сменяет в фортепианной рапсодии одну национальную мелодию другой. Некоторые мелодии самим характером своим — взволнованной декламацией, импровизационностью, капризными ритмами и резкими переходами, длительными паузами и остановками на звуках — напо-



Вербункош
Рисунок. 1816

минают полуречевую манеру исполнения песен-сказов эпическими народными певцами. Аккомпанемент, сопровождающий такие напевы, подражает нередко переборам и аккордам народного инструмента. Патетическая экспрессия медленных лирических частей сменяется зачастую плясовым мотивом, остро ритмованным и резко акцентированным, то грациозным, то буйно-огненным. Динамика и темп постепенно нагнетаются, как при исполнении чардаша или палоташа венгеро-цыганскими оркестрами.

Музыкальный стиль, культивировавшийся этими оркестрами, известен под названием «вербункош». Название происходит от вербовочной музыки, то есть музыки, исполнявшейся во время вербовки в солдаты. Этот своеобразный стиль сложился в XVIII веке в результате сочетания старинных венгерских народных жанров (типа танца гайдуков или танца свинопасов) с элементами разнообразных ближневосточных,

балканских, славянских музыкальных культур, а также с примесью венско-итальянских элементов. Такому смешению способствовали в немалой степени цыгане. Стиль вербункош получил претворение в инструментальных пьесах цыганских скрипачей-композиторов, в мелодиях венгерских городских песен, в напевах, ритмах и темпах палоташа и чардаша, в боевых песнях и маршах куруцов — воинов национально-освободительной армии Ракоци (знаменитый образец — «Ракоци-марш»). Для вербункоша типично сопоставление свободной мелодии печального характера с чрезвычайно живым танцевальным мотивом, своеобразные ритмические фигуры из одной короткой и одной долгой ноты, гирлянды триолей, виртуозные импровизационные украшения, «венгерская», она же «цыганская», гамма, включающая один или два хода в полтора тона. Стиль вербункоша преломился во всей венгерской профессиональной музыке XIX века и получил блестящее развитие в рапсодиях Листа.

Глинка считал наиболее подходящей для создания национального симфонического произведения форму фантазии на народные темы. Такова «Камаринская» — вершина его симфонизма. В фантазии обработаны две темы — медленная (свадебная) и быстрая (плясовая, собственно «Камаринская»). Оригинальная по структуре, фантазия Глинки использует приемы сонатного развития, народной вариационности и подголосочной полифонии. Фантазиями на народные темы являются и обе испанские увертюры Глинки.

МУЗЫКА КАК ПОЭЗИЯ

Поэмность, программность

Говорим ли мы о миниатюрах Шуберта, Мендельсона или о симфониях Берлиоза, о пьесах из фортепианных циклов Шумана или о прелюдиях, мазурках, балладах Шопена, о виртуозных парафразах Листа или об оркестровых увертюрах Глинки, — мы уподобляем все эти различные романтические произведения поэмам. Как поэмы воспринимаются фортепианные фантазии, сонаты Шопена, Шумана, Шуберта, Листа.

Характерная черта романтической музыки — поэмность. Она заключается в яркой поэтической образности, вдохновенности, интенсивности эмоционального переживания. Она отражает многообразие и остроту жизненных впечатлений, психологическую наполненность и конкретность образов. Эта конкретность нередко подчеркивается в поэтическом названии произведения, но она присутствует и в тех «поэмах», которым такое название не придано. Стремление полно и разносторонне передать жизненное явление во всем богатстве его проявлений,

связей и граней толкает на поиски новых средств выразительности и новых, более свободных форм. Именно так возник один из типичнейших жанров романтической музыки, законченно воплощенный принцип поэмности, — симфоническая поэма.

Прообраз нового жанра — фантазия «Скиталец» Шуберта. Среди фортепианных пьес венского мастера «Скиталец» выделяется особой значительностью содержания, капиталностью, цельностью и новизной композиции. Произведение это соединило в себе особенности четырех жанров (сонаты, вариаций, концерта и собственно фантазии) и предвосхитило новый жанр — симфоническую поэму.

«Скиталец» — соната? Да, поскольку пьеса состоит из четырех ясно различных разделов, соответствующих и по строению и по характеру традиционным четырем частям сонатного цикла.

Вариации? Да, поскольку вариационный принцип пронизывает все произведение, а центральный углубленно-лирический раздел представляет собой обычные вариации на тему романса, давшего название этому фортепианному произведению.

Концерт? Отчасти. От концерта здесь — не совсем обычный для Шуберта виртуозный стиль. Симптоматично, что Лист, творец симфонической поэмы, превратил шубертовскую фантазию в поэму-концерт для фортепиано и симфонического оркестра.

Фантазия? Таково авторское обозначение жанра. Как фантазию это произведение характеризует свободная трактовка музыкальной формы. Четырехчастный цикл превращен в одночастную композицию, в которой один раздел непосредственно переходит в другой. Все разделы объединены одной темой — музыкальной темой романса «Скиталец». В полном виде она изложена в медленном лирическом разделе, где и варьируется. Но и все остальные темы фантазии — главная и побочная в первом разделе, темы «скерцо» и «финала» — все построены на элементах темы романса. Характер их разный, но основа общая. Смешанная структура и единство материала — признаки будущей симфонической поэмы. К симфонической поэме шубертовскую фантазию приблизило также наличие у нее программного замысла. Он предначертан содержанием романса, послужившего тематической основой произведения, и обозначен в его названии.

Программность — один из важнейших творческих принципов романтиков. Она сближала музыку с поэзией, философией и изобразительными искусствами, вносила в поэмность логическую определенность, наглядность и точность. Она увеличивала психологическую выразительность и конкретную изобразительность музыки, расширяла ее контакт с интеллектуальной культурой и делала тесней ее связь с жизнью.



Заглавный лист первого издания
«Альбома путешественника» Листа
1842

Программная музыка в широком смысле, то есть инструментальная музыка на определенную тему (сюжет), существовала и прежде. Почти все пьесы французских клавесинистов XVIII века, если это не просто танцы, имеют программные заголовки. Таковы «Вязальницы» и «Маленькие ветряные мельницы» Куперена, «Перекличка птиц» и «Египтянка» Рамо, «Кукушка» Дакена, «Дудочки» Дандриё. Немецкий композитор Кунау издал в 1700 году шесть клавирных сонат под названием «Музыкальное изображение нескольких библейских историй». Его современник итальянский композитор Вивальди внес программность в оркестровую музыку (концерты для струнного оркестра «Времена года»). У французского композитора Госсекса есть Охотничья симфония. Бах написал для клавира «Каприччо на отъезд возлюбленного брата». Но у

Баха, как позднее и у Гайдна, автора симфоний «Утро», «Полдень», «Вечер», программная музыка как таковая — исключение. У Моцарта ее вообще нет.

Значительный этап в развитии программности в музыке — творчество Бетховена. Правда, и Бетховен большей частью не расшифровывал идейного содержания своих произведений и лишь иногда обозначал его в самой общей форме — симфония «Егоица» («Героическая»), соната «Аппассионата». Но некоторые произведения озаглавлены более конкретно. Так, 26-я соната носит название «Прощание, разлука и возвращение», шестая симфония определена композитором как «Пасторальная» и каждая ее часть имеет свой заголовок: «Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню», «Сцена у ручья», «Веселое сборище поселян», «Буря», «Пение пастухов. Радостные, благодарственные чувства после грозы».

Программный симфонизм исторически был подготовлен оперными увертюрами Глюка, Моцарта, Керубини, Меюля. Особенно велико в этом отношении значение увертюр Бетховена к опере («Леонора» — «Фиделио»), балету («Прометей»), драматическим пьесам («Эгмонт», «Кориолан»). Получив самостоятельность как концертные симфонические произведения, увертюры Бетховена подняли идейный уровень программной музыки.

Романтики и в этом отношении следовали за Бетховеном. Непосредственный вклад в программный симфонизм внесли своими оперными увертюрами Вебер («Фрейшюц», «Эврианта», «Оберон») и Россини («Вильгельм Телль»).

Трубадуром концертной романтической программности выступил Вебер в своем концертштюке. Сюжет этого своеобразного одночастного концерта для фортепиано с оркестром — типично романтический, средневековый: тоска женщины, ожидающей возвращения рыцаря из крестового похода, победный марш и радость встречи. Элементы программности содержит, как мы знаем, и «Приглашение к танцу» Вебера. Предвестником будущих программных поэм можно считать шубертовскую фантазию «Скиталец». Тенденция к программности заметна и в сочинениях Шопена. Несомненная связь его разножанровых фортепианных «поэм» с картинами и образами польской жизни. О смысловом содержании некоторых, правда, очень немногих, пьес Шопена нам известно из свидетельств окружавших его лиц, ссылавшихся на признания самого композитора.

Так, один из ранних биографов композитора сообщает программу второго экспромта Шопена. Над колыбелью сына склонилась молодая полька. Напевая песенку, она засыпает. Ей чудится волшебный хор, предсказывающий будущее ее младенцу. Герой в рядах отважных борцов за родину. Сон переходит в радостные грезы.

Музыка экспромта как нельзя больше соответствует этой программе. Только наличием сюжетного замысла можно объяснить неожиданное сопоставление столь разных и притом очень определенных по жанру эпизодов. Вначале — типичная колыбельная песня. Ласковый напев сопровождается покачивающимися двузвучиями. Он сменяется хоралом — пятиголосный хор парит в высоком женском или детском регистре. Резкий тональный сдвиг — вступает рыцарский марш. Шествие становится все более мощным. На его кульминации — мелодический оборот из знаменитого революционного этюда Шопена! Дальше снова крутой поворот — возвращается колыбельная. Аккомпанемент более плавлен, фигурация оживляется, широко распространяется, создает ощущение радостной окрыленности. К концу колыбельная «истаивает», повторяется нежный хорал. И в завершение — два сильных призывных удара.

Мелодия колыбельной проникнута славянской напевностью (ее очень напоминает «колыбельная» Левко из сцены на берегу озера в опере «Майская ночь» Римского-Корсакова — «Спи, моя красавица, сладко спи!»). В хорале — ритмы мазурки, в марше — интонации полонеза. Не остается сомнений в том, что сын, будущий герой, — поляк, а родина — Польша.

Уяснить идейный смысл тех или иных образов инструментального произведения нередко помогает вокальная музыка композитора. Так, в ля-минорном квартете Шуберта есть много общего с музыкой романса «Гретхен за прялкой». В ряде героико-трагедийных фортепианных пьес Шопена характер и последовательность музыкальных образов те же, что и в патриотической песне композитора «Летят листья с дерева» (слова поэта-романтика Винценты Поля).

Но какова бы ни была тайная программа отдельных инструментальных пьес, Шопен никогда не открывал ее ни в литературных изложениях, ни даже в названиях произведений. Он ограничивался только обозначением жанра — например, этюд, ноктюрн, мазурка, колыбельная. Более конкретно свои произведения он не называл. В этом же смысле и «Песни без слов» Мендельсона — такие же «пьесы без заглавия».

Но в области симфонической музыки тот же Мендельсон выступил одним из пионеров программности. Его увертюра «Сон в летнюю ночь», по комедии Шекспира, предназначалась не для театральной постановки, а для концертного исполнения. Вслед за ней композитор создал еще несколько концертных увертюр на темы из немецкой, шотландской и французской литературы. Из пяти симфоний Мендельсона четыре принадлежат к области программной музыки: «Хвалебная песнь» (симфония-кантата к четырехсотлетию книгопечатания), Реформационная (симфония с финальным хором к трехсотлетию Реформации), Шотландская и Итальянская.

Две последние — лучшие и наиболее характерные симфо-

нии немецкого романтика — живописуют природу и быт страны. К этому типу пейзажно-жанрового симфонизма примыкают и важнейшие увертюры Мендельсона: «Сон в летнюю ночь», «Гебриды» («Фингалова пещера»), «Морская тишь и šťastливое плавание», «Прекрасная Мелузина». Элементы фабулы, подсказанные легендой («Прекрасная Мелузина») или пьесой («Сон в летнюю ночь»), не получают в пейзажно-жанровых произведениях сюжетного развития — они присутствуют тут лишь в виде обобщенных образов. Так, в увертюре, навеянной комедией Шекспира, мы улавливаем таинственное движение духов природы и праздничное оживление реально-бытовых сцен, но само действие не воспроизводится. В танцевальном финале Итальянской симфонии изображена картина народного быта, но определенного сюжета, действия, фабулы в ней нет.

Иной тип симфонизма развит Берлиозом — повествовательно-драматический. Этот тип не исключает живописи природы и быта, — она занимает в нем большое место, — но основу сюжетно-развитой симфонии, поэмы, увертюры составляет последовательность событий, явлений, действий, объединенных определенной фабулой или драматургическим планом. Фабуле подчинены и пейзажно-бытовые сцены.

Программная симфония

Мендельсону принадлежит честь создания первой романтической концертной программной увертюры (1826). С именем Берлиоза связано создание первой романтической программной симфонии (Фантастическая симфония, 1830).

Сюжет Фантастической симфонии изложен композитором в литературном предисловии. Это и есть программа. Отсюда пошло название — программная музыка. Его вскоре стали применять и по отношению к тем повествовательно-драматическим и пейзажно-жанровым музыкальным произведениям, у которых предисловие отсутствовало. В таких случаях программой служило известное литературное произведение, на которое указывало название (пример — та же увертюра «Сон в летнюю ночь»). Предисловие со связным изложением сюжета или темы могло заменяться заголовками или краткими аннотациями к каждой из частей музыкального произведения. Такие заголовки-аннотации имеются уже в партитуре Пасторальной симфонии Бетховена. К программной музыке в широком смысле слова относят и те произведения, которые не имеют литературной основы, но тема которых сформулирована в их названии. Таковы Итальянская и Шотландская симфонии Мендельсона.

Берлиоз сам выдумал поистине фантастический сюжет первой симфонии. Сюжет оригинальный, отчасти автобиографический (любовь к актрисе Гарриет Смитсон), но кое-что в нем

навеяно литературными образами из произведений современных авторов, в частности французского романтика Шатобриана. В программе последовательно излагается содержание каждой части симфонии (в Фантастической пять частей, как и в Пасторальной Бетховена). В качестве образца литературного стиля романтической программы приведем текст вступления.

«Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется опиумом в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, сопровождаемый странными видениями, во время которого его ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду».

Экзальтированный музыкант вспоминает свою «вулканическую любовь». Ему кажется, что он вновь встретил свою возлюбленную среди пышного празднества. Он бежит от общества, ищет забвения в спокойной природе. Во сне он видит себя приговоренным к смерти. В крайнем озлоблении на мир, проклиная обманутую любовь, насмехаясь над утраченными иллюзиями, присоединяется он к дьявольской оргии и заставляет свою возлюбленную явиться в карикатурно-отвратительном облике среди фантастических чудовищ.

Одна за другой, согласно сюжетной схеме, следуют части симфонии: вступление и аллегро («allegro agitato ed appas-



Фантастическая симфония. Бал
Картина А. Фантен-Латура

sionato assai» — быстро, очень возбужденно и страстно) — «Грезы. Страсти»; вальс — «Бал»; пастораль — «Сцена в полях»; марш — «Шествие на казнь»; вакханалия — «Сон. Ночь на шабаше ведьм».

Сколько необычен для симфонии сюжет, столь оригинальна и музыка. Она не только полностью воплотила программу, но эстетически возвысила ее. То, что в словесном изложении представляется наивным и сумасбродным, в музыке облечено в образы благородной художественной красоты. Правда, гиперболзации чувств и причудливой игры фантазии и в музыке достаточно — здесь мы узнаем современника юного драматурга Гюго с его романтической необузданностью.

Симфония последовательно развивается от томительно-нежной музыки вступления, предвосхищающей своими интонациями лирику «интимных, но сильных драм» Чайковского, через «грезы и страсти», вальс и пастораль — к фантастическому кортежу, сопровождающемуся то мрачным и жестоким, то блестящим и оглушительным маршем, сменяющимся дикой свистопляской чертей и ведьм.

Музыкальным стержнем этой драматургической цепи является навязчивая идея, о которой автор говорит в программе. Любимая женщина становится для музыканта — героя симфонии — мелодией. «Идея фикс» проходит через все пять частей произведения. В своем полном виде, длительно и напряженно-страстно развиваясь, эта руководящая мелодия образует главную тему первой части симфонии — образ возлюбленной и одновременно выражение страсти героя. Из интонаций главной темы возникает бурная вторая тема. Мелодия повторяется в сцене бала, вплетаясь в романтический вальс. Она напоминает о себе в сцене деревенских полей. В момент, когда над головой осужденного заносится нож гильотины, отрезок мелодии всплывает в пронзительном тембре кларнета — последняя мысль о любви. Своим глумливым звучанием изуродованная «навязчивая» мелодия вторгается в дьявольски-разнузданную заупокойную мессу, перекликаясь с трагически-скорбным напевом католического реквиема, также вышучиваемым (знаменитая секвенция «Dies irae»).

При «чтении» этого драматизированного музыкального романа возникают самые разнообразные литературно-художественные ассоциации: от гротеска офортов Калло и Гойи до фантастики новелл Гофмана и «Вальпургиевой ночи» Гёте, от рафинированного психологизма Мюссе и Виньи до трагических образов Гюго («Последний день осужденного») и Томаса Мура («Не называйте его» — о казни вождя ирландских повстанцев Эммета). Есть общее у симфонии и с лирическими пейзажами школы барбизонцев (Теодор Руссо), и с контрастной драматургией Гюго и Шекспира, и не в последнюю оче-

редь с изобразительностью, характерностью и действенностью современного Берлиозу музыкального театра.

Ровесница «Эрнани», Фантастическая Берлиоза близка драме Гюго по накалу страстей, дерзкому новаторству и революционной роли в истории европейской художественной культуры. При всей субъективности и экстравагантности сюжета эта симфония — такая же «Исповедь сына века», как и одноименный роман Альфреда де Мюссе, такой же типичный документ «истории молодого человека XIX века», как и «Гений христианства» Шатобриана.

Сюжетный повествовательно-драматический симфонизм получил дальнейшее развитие в творчестве его основоположника. Симфонии «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», Траурно-триумфальная симфония, в отличие от первой симфонии Берлиоза, не имеют программ как таковых. Вместо них даны заголовки или краткие аннотации к частям произведения. В «Ромео», помимо этого, есть еще своеобразная вокальная программа-комментарий, включенная в состав самой симфонии как ее неотъемлемая часть. Хоровой речитатив в прологе, после оркестрового вступления, поясняет содержание прозвучавшей музыки и рассказывает о предстоящем «действии». По ходу рассказа оркестр демонстрирует тематический материал будущих сцен. Этот комментарий напоминает хор античной трагедии.

По определению автора, «Ромео и Джульетта» — драматическая симфония. Подобной симфонии раньше не было. В чем ее новизна? Не в драматизме содержания — музыка бетховенских симфоний в этом смысле не менее драматична. Берлиоз придает выражению специфически театральный смысл. Драматическая симфония, по Берлиозу, это симфония в форме драмы. Она строится как театральная пьеса, и ее части, разделы, эпизоды аналогичны действиям, сценам, явлениям спектакля.

Вступление изображает картину уличной схватки враждующих родов Капулетти и Монтекки, прерываемой вмешательством герцога. Вслед за инструментальной интродукцией идет хоровая интродукция — пролог со вставными эпизодами. Один из них — строфы в честь любви и ее поэта — Шекспира (так и в интродукции пушкинской оперы Глинки легендарный Баян прославляет будущего поэта, воспевшего Людмилу и ее вятзя). Дальше разворачивается симфоническое действие. Следуют «акты» трагедии: празднество у Капулетти; ночью в саду; эпизод — фея Маб, царица снов; погребение Джульетты; Ромео в склепе Капулетти; сцена на кладбище (спор родов, речь патера и клятва примирения).

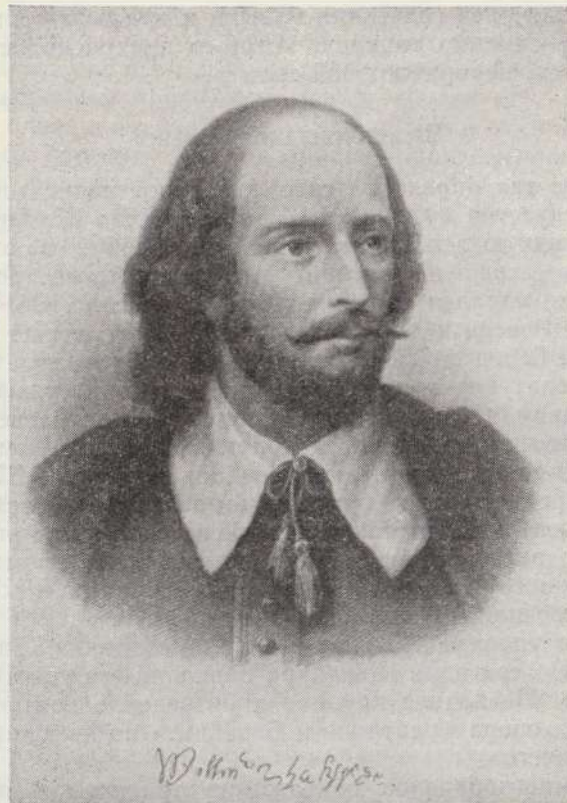
Последовательность главных частей «инструментальной драмы» в общем соответствует сонатно-симфоническому циклу: праздничный бал — динамичное аллегро с медленным



Сцена из четвертого действия трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира
Литография. 1827

вступлением (Ромео один); сцена свидания в саду — лирическое адажио; фея Маб — скерцо; траурный кортеж и сцена в гробнице — новая медленная часть (отклонение от нормальной схемы); сцена на кладбище — хоровой финал (как в девятой симфонии Бетховена). Эти части членятся на разделы и дополняются новыми эпизодами, что создает оригинальную музыкальную композицию театрализованной структуры.

«Античный» хор пролога в финале сочетается с двумя другими хорами — Капулетти и Монтекки. Пение введено в симфонию также и в виде эпизодических сольных партий: строфы контральто и скерцетто тенора (Меркуцио) с маленьким мужским ансамблем в прологе; речитатив и ариозо баса (патер Лоренцо) в финале. По ходу «действия» изредка вклинивается в музыкальную ткань хоровое звучание: молодежь, возвращающаяся с бала, напевает танцевальный мотив; возгласы хора сопровождают траурную процессию. По-оперному звучит финал.



Уильям Шекспир

Но это не опера, не оратория, не кантата. Это драма, выраженная прежде всего и преимущественно инструментальными средствами.

Разъясняя в предисловии к партитуре, почему он отказался от вокальных дуэтов в сценах сада и склепа, композитор упирал на то, что он «хотел придать своей фантазии свободу, которую позитивный смысл спетых слов не может ей предоставить». Он отдал предпочтение языку инструментов — «более богатому, более разнообразному, менее сдержанному и самой своей неопределенностью неизмеримо более могущественному в подобном случае».

Идея о превосходстве инструментальной музыки над вокальной — мысль, которую неоднократно высказывали романтики. Она столь же характерна для романтической эстетики, как и идея сочетания музыкального звука и поэтического слова в образах программной инструментальной музыки. До-

бавим: и как идея сочетания музыки и драмы в программной симфонии — именно та идея, которую прекрасно осуществил Берлиоз в своей «оркестровой драме».

Шекспиризация музыки

Берлиоз так определил свое жизненное назначение: «Внедрить в искусство музыки гений и могущество Шекспира».

Аналогичную задачу ставили перед собой в отношении всего искусства и литературы европейские романтики. В XIX веке начался шекспировский Ренессанс. Во Франции, Германии, России и других странах выходят новые переводы Шекспира. Герои его театра завоевывают подмостки мира. Защита литературно-сценического романтизма связывается с возрождением драматургии Шекспира в противовес отжившим академическим канонам холодного классицизма. Этому посвящают свои выступления Стендаль («Расин и Шекспир») и Гюго (предисловие к драме «Кромвель»). Русский поэт-декабрист Кюхельбекер ставил английского реалиста эпохи Возрождения выше современного английского романтика — «однообразного Байрона». «Народные законы» шекспировой драмы превозносил Пушкин.

Берлиоз увлекся Шекспиром еще до создания «Гарольда в Италии». По трагедии Шекспира написана его увертюра «Король Лир». Последнее крупное произведение композитора — комическая опера «Беатриче и Бенедикт» по комедии «Много шума из ничего».

Хотя многообразное содержание трагической повести о любви Ромео и Джульетты не могло быть вмещено в рамки симфонии и хотя пьеса Шекспира в музыкальном «переводе» Берлиоза не могла не впитать в себя романтических тенденций (Берлиоз — «Байрон звуков»), все же симфоническая трагедия знаменовала собой новый этап в творчестве композитора и способствовала шекспиризации всей европейской симфонической музыки. Шекспиризация выражалась в наполнении музыки жизненной конкретностью, реалистической яркостью характеров, сочностью контрастных красок. Она несла с собой и свободу форм. Подобно тому, как романтики, взирая на Шекспира, отбросили в театре классические «три единства» (времени, места и действия), так и Берлиоз в «Ромео и Джульетте» сбросил с себя «оковы» классической сонатной схемы и создал свободную «драматическую» симфонию.

Музыка симфонии по-шекспировски богата и разнообразна. Она достигает высшей одухотворенности в выражении страстной любви (музыкальная тема любви Ромео и Джульетты предвосхищает томление и порыв «Тристана и Изольды» Вагнера в аналогичной ночной сцене свидания). Выразительные хроматические интонации-линии тонко очерчивают фигуру

одинокое блуждающего юноши на фоне отдаленных звуков шумного праздника. Патетически звучит «воззвание» Ромео у тела мнимой умершей Джульетты в гробнице. Достоинством и умиротворением проникнуто пение патера. В «массовых» сценах — блеск и великолепие (бал), шутка и смех (Меркуцио с друзьями, песенка гостей, возвращающаяся молодежь), батальное оживление (уличное сражение), скорбь и слезы (траурные проводы), страсти вражды и экстаз клятвы (финал). Вскользь брошенная Шекспиром в пьесе мысль о царице снов выросла в легкое шутивное скерцетто Меркуцио, а затем в восхитительное романтическое оркестровое скерцо феи Маб. Многочисленные оригинальные приемы инструментовки, интонационные и гармонические новшества, оркестровые реплики, речитативы, лейтмотивы, вся выразительно-действенная музыкальная фактура, все изобразительные звуковые штрихи передают лирико-трагедийный «дуэт» влюбленных сердец и воссоздают окружающий их человеческий мир, тишину и шум ночи, изысканно-тонкое, «дематериализованное» сияние «космического» полета крошечной феи-повелительницы с ее феерической свитой.

Чрезмерная детализация сюжета в музыке таит опасность поверхностной иллюстративности, беглости характеристик, измельчания музыкального образа. Она может затруднить восприятие как подробностей, так и целого. Сила художественного обобщения и чувство формы у Берлиоза предотвращают эту опасность. И все же кое-где она дает себя знать. Так, местами в предпоследней картине (склеп) наблюдается излишняя дробность музыкального изложения, поспешная сменяемость образов без достаточного эмоционального закрепления их.

Драматическая симфония Берлиоза появилась в 1839 году. Спустя тридцать лет к бессмертному сюжету Шекспира обратился в симфоническом творчестве Чайковский. Его увертюра-фантазия — одна из величайших поэм любви. В отличие от Берлиоза, русский симфонист сосредоточивает внимание на немногих темах-образах, широкое и целеустремленное развитие которых раскрывает глубокий замысел и фабулу трагедии. Но это произведение принадлежит иной эпохе.

Симфоническая поэма

Знамя программного симфонизма от Берлиоза перешло к Листу.

Лист пропагандировал программность и словом и делом. Он выступал со статьями (в частности, о Берлиозе, Шумане) и писал программные симфонии и поэмы. Он поддерживал соратников, но шел своим маршрутом. Для Мендельсона характерна пейзажность, для Берлиоза — театральность, для Глин-

ки — национальная жанровость, для Листа же — предельная обобщенность идей. Разумеется, отличительные признаки не исключают остальных моментов — например, пейзажной изобразительности у Берлиоза и Глинки. Моменты изобразительности ярки и у венгерского композитора, в частности в его фортепианных пьесах раннего периода. Но Листа интересовало прежде всего раскрытие в музыке идей философско-этического порядка. Меньше внимания он уделял описанию внешней среды, воспроизведению конкретных событий и всего частного, индивидуального. «Гораздо важнее показать, как герой думает, чем каковы его действия» — эта мысль Листа дает ключ к его симфоническим поэмам и симфониям.

Разница между Листом и Берлиозом яснее всего видна на воплощении обоими композиторами темы «Фауста». Стремление Берлиоза к драматизации симфонии приводит его к симфонической опере-оратории «Осуждение Фауста». Французский мастер воспроизводит действие, дает картины реального быта и земной природы, адской пропасти и небесного рая. Большое место в драматической легенде занимают жанровые сцены — хоровод крестьян, шествие войск, хор пьяниц, хор солдат, песенка студентов, баллада девушки и крики соседей; музыкальные ландшафты — равнины, леса и пещеры; фантастические образы — балет сильфов, менуэт блуждающих огней, скачка в бездну. Сквозь действие, сквозь сюжет раскрываются психологические терзания и философские размышления Фауста, душевная драма Гретхен и интрига Мефистофеля. Как живые люди выведены герои действия, не исключая Мефистофеля с его песней, серенадой, арией, заклинанием и ансамблевыми партиями.

Лист в симфонии «Фауст» воспроизводит не фабулу, не быт, не природу, даже не фантастику как таковую, а психологические типы. Он дает три «характеристические картины» — три портрета главных действующих, вернее, не «действующих», а переживающих и размышляющих лиц. Это не столько индивидуальные характеры, сколько абстрактно-обобщенные типы, сгустки идей и эмоций. Фауст — воплощение сомнений и порывов, Гретхен — чистоты и невинности, Мефистофель — искушения и глумления. Об их взаимосвязях будет еще идти речь впереди.

Проблемно-психологический симфонизм Листа разносторонне выявился в том жанре, которому композитор уделит главное внимание в свои зрелые годы и который он сам же создал. Это — симфоническая поэма.

Если у романтиков встречались симфонии и программные и непрограммные (например, у Шумана), если концерты (у Листа в том числе) остались вне сферы программности, то симфоническая поэма — жанр исключительно программный.

Первым своим поэмам Лист, по примеру Фантастической

симфонии Берлиоза, предпосылал специальные программы — «духовные эскизы», как он однажды выразился. Программа поэмы «Что слышно на горе» составлена по стихотворению Гюго, «Тассо» — по трагедии Гёте «Торквато Тассо», «Прелюды» — по стихотворению Ламартина из цикла «Вторые поэтические размышления», «Орфей» — по античному мифу в оперной версии Глюка, «Прометей» — по драматическим сценам Гердера «Раскованный Прометей».

Темой поэмы «Праздничные звучания» послужило стихотворение Шиллера «Поклонение искусства».

В поэме «Идеалы» каждому разделу предшествует цитата из одноименного стихотворения Шиллера. Стихотворение Гюго «Мазепа» — программа одноименной поэмы Листа. К одному из глубочайших шекспировских образов композитор обратился в поэме «Гамлет».

Каждая тема, претворенная в систему музыкальных образов, получает у Листа философское освещение. В поэмах, как и в симфониях «Фауст» и «Данте», осмысливаются проблемы человеческой жизни, темы гражданского долга, этики и эстетики.

Выше уже отмечалась проблематика «Прелюдов», «Прометей», «Тассо». В «Горной симфонии» — так иногда называют поэму «Что слышно на горе» — идет речь о страждущем человечестве. Родину прославляет «Венгрия», мужеству ее сынов воздает должное «Плач о героях».

Весь симфонизм Листа проникнут высокой идейностью и гуманистической направленностью. Иногда в поэмах композитора сказывается присущий его мировоззрению абстрактно-идеалистический, отвлеченно-моральный подход. Так, в «Гор-



Полина Внардо в роли Орфея («Орфей» Глюка)



Мазепа
Картина О. Верне

ной симфонии» жизни «внизу», на земле, противопоставляются заоблачные «идеальные» высоты гор, где парит «свободный» дух. Но больше, чем в музыке, идеалистическая расплывчивость проявляется в программах. Музыка подчас дает более прогрессивное и реалистическое воплощение замысла, чем приложенный к ней текст. Таков, например, листовский «Мазепа». При всей символичности изображенного в поэме героя — привязанного к мчащемуся коню гетмана (олицетворение «превратности судьбы») — музыка содержит гораздо больше жизненно-рельефных черт, чем стихотворение Гюго и тем более дополнительные пояснения композитора. Музыка «Прометея» вовсе лишена того туманно-религиозного оттенка, который присущ ее программе и которого нет в литературном источнике поэмы.

Случалось, что словесное изложение замысла Лист доверял другим лицам. Программу «Плача о героях» написала подруга композитора, мистически настроенная Каролина Витгенштейн. Она совершенно превратно истолковала идею этой траурной оды героям революции.

Разительно несоответствие между словесной программой и музыкой в партитуре самой популярной поэмы Листа «Прелюды». Лист надписал на произведении: «по Ламартину». Подобных подзаголовков в других случаях нет. Но именно

здесь он оправдан меньше всего! Программа «по Ламартину» появилась уже после того, как композитор сочинил музыку. Первоначальный замысел поэмы связан со стихотворением поэта Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры, Волны, Звезды»). При окончательной доработке произведения Лист отклонился от литературного источника и подыскал для программы другое стихотворение — Ламартина. Оно было искусственно приложено к готовому музыкальному плану и еще более произвольно истолковано в предисловии. Здесь снова не обошлось без влияния Витгенштейн.

В программе «Прелюдов» жизнь человеческая истолкована как подготовка к «идеальной» загробной жизни, к тому «неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть». В самой же поэме нет ничего потустороннего: музыка рисует реальную жизнь и славит жизнь в ее цветении, любви, невзгодах, борьбе и победном утверждении.

Музыкальное строение «Прелюдов» типично для нового жанра. Что характерно в нем?

Прежде всего взаимопроникновение двух сонатных форм — одночастной (сонатное аллегро) и многочастной (циклической). Известно, что одночастная сонатная форма применяется, например, в увертюре или в первой части симфонии. В циклической сонатной форме строятся сонаты, симфонии и другие многочастные произведения. Поэма одночастна. Она развивается непрерывно, в едином музыкальном потоке. Но каждый ее эпизод самостоятелен и, по сравнению с партиями (темами) обычного сонатного аллегро, ярче контрастирует с другими эпизодами. По своему характеру эпизоды поэмы приближаются к соответствующим частям сонатного цикла, но не обособляются, как в сонатном цикле. Так, в «Прелюдах» лирическая побочная партия как бы замещает медленную лирическую часть симфонии, а героические эпизоды репризы — торжественно-эпический финал.

Усиливая различия и контрасты внутри одной части, Лист в то же время стремится внутренне спаять все эпизоды. Его метод — монотематизм. Этот метод означает создание различных по характеру музыкальных образов на основе одной темы. Все партии и разделы симфонической поэмы вырастают из мотивов главной темы. В «Прелюдах» основной мотив звучит уже во вступлении. Путем переработки элементов главной темы создаются совершенно иные по облику темы связующей, побочной, заключительной партий. В свою очередь, нежная тема побочной партии трансформируется в репризе в торжественно-героический марш (меняется ее динамика, темп, фактура и т. п.). Монотематизм — это род вариаций, очень свободных и резко характерных. Прообраз их — в фантазии «Скиталец» Шуберта.

Отталкиваясь от выработанных практикой форм, автор



Обручение Марии
Рисунок Г. Кремера с картины
Рафаэля (1504) на заглавном листе
фортепианной пьесы «Обручение» Листа
1858

По типу симфонической поэмы Лист создал одночастную фортепианную сонату и одночастный концерт.

Звучащие полотна, фрески, статуи

В одной из статей, опубликованных под заголовком «К Гектору Берлиозу», Лист писал: «С каждым днем во мне укреплялось и мыслью, и чувством сознание скрытого родства между произведениями гениев. Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена... Тициан и Россини предстали мне звездами одинакового лучепреломления... Данте нашел свой отголосок в изобразительном искусстве у Орканьи и Микеланджело; быть может, однажды он найдет его в музыке какого-нибудь Бетховена будущего».

Надежда автора цитированных слов имела основания: в то

программного произведения гибко приспособливает их к развитию сюжета. Вот план «Прелюдов»: вступление — пробуждение жизни (мелодия вступления, по образному выражению Серова, звучит «как утренний свет, когда денница едва забрезжилась на горизонте»); главная партия — волевой образ мужественного человека; побочная партия — тема любви; разработка — ряд вариаций, где образы жизненных бурь и страданий сменяются картиной отдыха на лоне природы; реприза — возвращение тем экспозиции, но в обратном (зеркальном) порядке и в преображенном виде — героическое утверждение могущества человека.

время им уже были набросаны эскизы фантазии-сонаты «По прочтении Данте». Позднее «Бетховен будущего» написал симфонию к «Божественной комедии» Данте. Этими произведениями Лист внес вклад музыканта в общее дело «возрождения Данте», начатое литераторами - романтиками.

Говоря о воспроизведении в звуках шедевров изобразительного искусства, сам Лист был уже подготовлен к решению этой задачи. В его фортепианном альбоме имелись музыкальные отображения искусства великих мастеров итальянского Возрождения: алтарный образ Рафаэля «Обручение Марии», украшающий ныне картинную галерею Брера в Милане, и статуя Лоренцо Медичи на его гробнице, установленной в капелле Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (за этой статуей еще в XVI веке закрепилось название «Мыслитель» — так и у Листа в его «Годах паломничества»).

Скульптурные и живописные работы современника Данте Орканьи во флорентийских церквях должны были вдохновлять композитора при создании фантазии-сонаты, посвященной великому поэту-флорентийцу. Под впечатлением фрески Орканьи «Триумф смерти» им же написана «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром.

Палитру симфонического оркестра Лист использовал для «транскрипции» картины художника Каульбаха «Битва гуннов» и рисунка художника Зичи «От колыбели до могилы» в



Лоренцо Медичи
Рисунок Г. Кремера со статуи
Микеланджело
(гробница Медичи, 1520—1534)
на заглавном листе фортепианной пьесы
«Мыслитель» Листа
1858

одноименных поэмах (рисунок Зичи украсил заглавный лист поэмы).

Картина живописца Штейнле «озвучена» Листом в легенде для фортепиано «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам». На замысел оратории «Легенда о святой Елизавете» повлияла фреска Швинда.

Вполне вероятно предположение, что, создавая «Мазепу», венгерский композитор, помимо литературных внушений, находился под впечатлением картины французского живописца-баталиста Ораса Верне. На ней изображен привязанный к лошади гетман, за которым несется стая волков.

Фортепианные картины

Значительная часть огромного фортепианного наследия Листа принадлежит к программной музыке. В остальной части преобладают пьесы фольклорно-бытового происхождения — рапсодии, танцы, обработки национальных мелодий.

Пьесы сгруппированы в собрания, циклы, серии: «Альбом путешественника», «Годы паломничества», «Рождественская елка», «Поэтические и религиозные гармонии», «Венгерские исторические портреты». В этих собраниях каждая пьеса имеет отдельное название. Иногда композитор ограничивается общим заголовком для группы пьес — «Видения», «Утешения».

Образные наименования имеют и некоторые концертные этюды Листа. Таковы из числа «этюдов трансцендентного исполнения»: «Мазепа» (первоначальная версия для рояля), «Видение», «Воспоминание» и группа картин природы — «Пейзаж», «Дикая охота», «Блуждающие огни», «Вечерние гармонии», «Метель». Сюда примыкают парафразы и фантазии.

Программны почти все циклы Шумана.

О Шумане, как о «программисте», Лист писал: «Он достиг величайшего чуда, он способен вызывать в нас своей музыкой те самые впечатления, которые породил бы самый предмет, чей образ освежается в нашей памяти благодаря названию пьесы».

Серии шумановских миниатюр — это своего рода музыкальные блокноты. Композитор заносил в них все то, что наблюдал в природе, что поражало его ум, трогало сердце, возбуждало фантазию, о чем он размышлял и что переживал, читая стихи, новеллы, романы.

«Музыке доступно все богатство и разнообразие реальных жизненных впечатлений», — неоднократно утверждал Шуман. Одна за другой возникали небольшие пьесы, из которых составлялись «Листки из альбома», «Пестрые листки», «Новеллеты», четырехручные сборники «Детский бал», «Бальные сцены», «Восточные картины». Иногда к роялю присоединялись другие инструменты, например в «Сказочных повествова-

ниях» — альт и кларнет (или скрипка). В двухручном «Альбоме для юношества» — несколько десятков пьес, рассчитанных на детей разного возраста.

Шуман обычно заботился о том, чтобы и исполнитель, и слушатель в точности знали, что именно изображается в данной маленькой новелле, сказочном повествовании, лесной, или детской, или карнавальной сценке. Это мог быть пейзаж («Вечером»), фантастический образ («Причуды»), бытовая фигура («Веселый крестьянин, возвращающийся с работы»), дума, настроение («Почему?», «Порыв»).

Вероятно, во всех случаях, когда Шуман заносил свои мысли и наброски в «музыкальные блокноты», перед его умственным взором стоял жизненный или литературный прообраз, его волновала вполне конкретная, «осязаемая» идея. Это относится и к тем случаям, когда Шуман, как часто Бетховен и всегда Шопен, считал нужным скрыть конкретный замысел под общежанровым названием. Или — сделать таинственный полунамек в виде эпитафии, как в фантазии до мажор, которой предпослана цитата из Фридриха Шлегеля:

Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху.

Или — дать условное название, подобное шифру. В «Карнавале» есть «номер», озаглавленный «Сфинксы». Вся «музыка» этого «номера» состоит из трех групп нот неопределенной длительности, по четыре или три ноты в каждой группе. Это, конечно, те самые звуки, которые входят в оригинальное написание города Аш и фамилии Шуман. Они отнюдь не предназначены для реального воспроизведения — это символ, не больше. (Впрочем, некоторые пианисты исполняют их в виде таинственно звучащих октав.)

Свой второй опус Шуман назвал «Papillons» («Бабочки» или «Мотыльки»). Что это означает? То, что мысль художника подобна мотыльку, вылетающему из куколки? Возможно, так, хотя уверенности в этом нет. Или, может, здесь изображены реальные бабочки, порхающие в поле? Но музыка дает очень мало оснований для такого представления. Можно это расшифровать и так: тут перед нами карнавальные маски, подобные тем, которые появятся потом в «Карнавале», «Венском карнавале» и «Давидсбюндлерах». Да, конечно, ведь в «Карнавале» один из номеров — «Papillons». Кроме того, по вполне достоверным сведениям, маленькие пьески этого фортепианного цикла воспроизводят атмосферу костюмированного бала, описанного любимым писателем Шумана Жан Полем в романе «Озорные годы». Об этом сообщают историки музыки. Но исполнители, не говоря уже о слушателях, — многие ли из



Жан Поль (Рихтер)

них знают об этом? Многим ли известна тайная программа цикла — забавная и трогательная история любви братьев-близнецов Вальта и Вульта к прелестной Вине, явившейся на бал в маске монахини?

В «Карнавале» каждый номер имеет свое название. В «Papillons» ни один из двенадцати номеров не озаглавлен. Лишь в финале, незадолго до конца, сделана приписка: «Шум карнавальная ночи умолкает. Башенные часы бьют шесть». Это намек на программу всего цикла. Но что о ней можно еще сказать?

Слушатель должен хорошо знать содержание романа, чтобы представить себе, что, например, третья миниатюра — это исполинский сапог, который сам себя надевает и носит. Впрочем, знать это не обязательно, как не обязательно искать конкретные сюжетные положения в «Крейслериане», название которой отсылает слушателя к Гофману. Важно и существенно то, что в музыке Шумана отчетливо зарисованы различные

психологические типы — будь они под прозрачной вуалью, как в «Карнавале», или замаскированы, как в «Papillons» (нежно-поэтичный Вальт и «резко сверкающий» Вульт — прототипы Эвзебиуса и Флорестана), или зашифрованы инициалами, как это сделано в первом издании «Танцев давидсбюндлеров» под каждым «танцем» (буквы «E.» или «F.», иногда обе вместе). В повторном издании «Давидсбюндлеров» Шуман снял эти инициалы, как и некоторые ремарки, вроде указания при девятой «характеристической пьесе»: «На этом Флорестан остановился, и болезненная улыбка скривила его губы» (весь мелодический рисунок этого номера — в нервных изломах) — или еще более субъективное замечание при последнем номере: «Это уж совсем лишнее, подумал Эвзебиус; но при этом блаженство светило в его глазах».

Очевидно, был определенный смысл в том, что композитор не хотел обнародовать или позднее снимал программу, которой обязано появление того или иного произведения. Надо думать, что в таких случаях автор опасался сузить в представлении слушателей содержание музыки, которая была способна возбудить более широкий и разнообразный круг ассоциаций и переживаний, чем тот, который вдохновил автора на сочинение ее. Он опасался, что словесная программа, менее богатая и выразительная, чем музыка, подсказанная ею, обеднит, сделает внешним и примитивным восприятие произведения. Да и всегда ли композитор имеет в виду вполне конкретный, подающийся точному словесному описанию образ?

«Те, кто думают, — писал Шуман, — будто композиторы берутся за перо и бумагу с жалким намерением выразить, изобразить или живописать то или иное, разумеется, заблуждаются».

И тем не менее Шуман, как и Лист, как и Берлиоз, был одним из самых убежденных приверженцев программности, с которой связаны многие лучшие произведения романтической музыки.

Ибо для романтиков программность — это поэзия, природа и жизнь в музыке.

Раздумья об искусстве

Что среди тем, привлекавших романтиков, особенно близка была им тема искусства, это понятно само собой. Тема эта — о могуществе, смысле и назначении искусства, о роли искусства в жизни и отношении его к идеалам. Это тема о самих художниках, их общественной миссии и личных судьбах.

Лист, музыкант-мыслитель и музыкант-публицист, ставил проблемы эстетики и в своем музыкальном творчестве, и в своих литературных выступлениях. Размышлениям об искусстве посвящены его симфонические поэмы «Праздничные зву-



Луи Дюпре в роли Бенвенуто Челлини
(«Бенвенуто Челлини» Берлиоза)
Эскиз костюма

чания», «Орфей», «Тассо», хор на слова Шиллера «К художникам». О положении людей искусства в современном обществе Лист говорит в цикле статей.

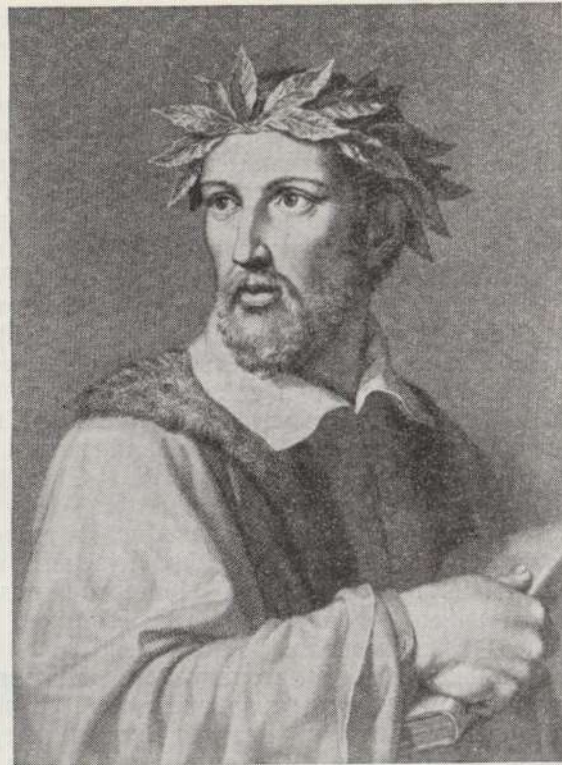
В художественных и публицистических высказываниях венгерского музыканта столько же горячей веры в высокое гуманистическое предназначение «праздничных звучаний», в могущество лиры Орфея и бессмертие истинного поэта-художника, сколько и скорбного сознания того, что зависимость искусства от прихоти власть и богатство имущих пагубна для художников и для самого искусства.

Горька судьба придворного феррарского поэта XVI века Тассо. Трагична судьба современного композитора-но-

ватора Берлиоза. О первом размышляет Лист в симфонической поэме, о втором пишет в статье, напечатанной в парижской музыкальной газете. С ним вполне согласен Серов, подчеркнувший, что французский симфонист «встречает в отечестве своем гонения и повторяет на себе известную истину, что гениальным художникам часто достается в удел венец терновых. Лаврами чело их украшается — обыкновенно — по смерти» («Письма из-за границы»).

Но разве не о том же писал в статьях, письмах и мемуарах сам Берлиоз, ссылаясь на участь Моцарта и положение современных музыкантов? Не о высоком ли призвании художника идет речь в его опере «Бенвенуто Челлини», в которой воспроизводится эпизод из жизни флорентийского скульптора и ювелира XVI века? И не симптоматичен ли провал, который постиг на премьере этот, по выражению Листа, «насквозь пропитанный веселостью, иронией, вдохновением и поэзией музыкальный шедевр, равный которому можно найти лишь кое-где у великого Мольера!»

Берлиоз не в первый раз избирал героем произведения ху-



Торквато Тассо

дожника. Его Фантастическая симфония — «эпизод из жизни художника». Тот же герой появляется в сценической кантате-монодраме «Лелио, или Возвращение к жизни» (исполняют ее труппа на авансцене, хор, солисты-певцы и оркестр за занавесом). Музыкант, очнувшийся после сладких мечтаний и кошмарных видений, вызванных недостаточно сильной для самоубийства дозой опиума (согласно программе Фантастической симфонии), ведет монолог после «возвращения к жизни». Он отождествляет себя с Гамлетом, обличает всех карликов-рутинеров прошлого и настоящего и становится под знамя Шекспира и Бетховена, знамя современного новаторства. Как художественное произведение эта кантата в целом не принадлежит к шедеврам композитора. Она смонтирована из случайных музыкальных номеров, сохранившихся в портфеле автора и условно скрепленных патетической декламацией, не всегда непосредственно связанной с ними по содержанию. Но это произведение любопытно как эксцентричная эстетическая декларация романтика.

От лица вымышленного братства передовых художников, непримиримых к музыкальному филистерству, выступал в своих фортепианных произведениях и критических статьях Шуман. Именем этого братства назван один из лучших его циклов — «Давидсбюндлеры». Другой цикл — знаменитая «Крейслериана» — получил название по имени «безумного капельмейстера» Йоханнеса Крейсlera, героя новелл Гофмана.

Образ Крейсlera — одно из воплощений излюбленной темы романтического искусства — художник и общество, гений и толпа. На примере Тассо эту тему раскрыли после Гёте Байрон в поэме «Жалоба Тассо», Батюшков в стихотворении «Умиравший Тасс», Кукольник в драматической фантазии «Торквато Тассо». Лист в симфонической поэме «Тассо» сплел для своего героя венец из терна и лавровый венок. Первая часть поэмы («Жалоба») рассказывает о страданиях великого поэта, не признанного и преследуемого при жизни, вторая часть («Триумф») — о его посмертной славе. У Доницетти есть опера «Торквато Тассо» на сюжет Байрона.

Печальная судьба другого одаренного поэта, англичанина Томаса Чаттертона, заинтересовала французского писателя Альфреда де Виньи. По драме Виньи «Чаттертон» позднее написал оперу итальянец Леонкавалло, автор «Паяцев» (кстати, «Смейся, паяц» — также монолог о художнике!).

У истоков романтического литературного движения стоит любопытная фигура музыканта, созданного творческой фантазией рано умершего немецкого писателя Ваккенродера. Сам автор мечтал посвятить себя музыке, но должен был по воле родителей изучать юриспруденцию (жизненная ситуация Шумана!). На исходе XVIII века появилась его новелла «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берлингера». В отличие от самого Ваккенродера, его герою (как позднее и Шуману!) удастся стать музыкантом. Но капельмейстера и композитора окружает равнодушная, пошлая, ничтожная среда. В угоду ей он вынужден профанировать высокое искусство. «Достопримечательная музыкальная жизнь» одинокого, не понятого толпой энтузиаста, капельмейстера Йозефа Берлингера — эскиз судьбы капельмейстера Йоханнеса Крейсlera.

Мысль назвать свое произведение «Крейслерианой» пришла Шуману уже после того, как он сочинил музыку. Так же — мы уже знаем это — поступил и Лист, связав «задним числом» свои «Прелюды» со стихотворением Ламартина.

Чем же привлекли Шумана гофмановская «Крейслериана» (из «Фантазий в манере Калло») и его же «Житейские рассуждения кота Мурра, вкуче с фрагментами биографии Йоханнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» и сам герой этих произведений, мученик жизни Крейслер?



Капельмейстер Йоханнес Крейслер в домашнем платье
Автокариатура Э. Т. А. Гофмана. 1815
На клавире — партитура оперы Гофмана «Ундина»

Капельмейстер и композитор, чудаки и фантазеры, гении и сумасброды Йоханнес Крейслер — личность вымышленная. Но и Гофману, и Шуману по встречам и понаслышке были известны реальные музыканты подобного типа — одаренные неудачники, мятежные и эксцентричные, благородные и насмешливые, неуживчивые и эпатажирующие.

Духовным предком Крейсlera был Вильгельм Фридеман Бах, старший сын великого «лейпцигского кантора». Талантливейший музыкант окончил безалаберную жизнь в нищете и на грани безумия. Но это не единственный прототип Крейсlera. И в характере «безумного капельмейстера», и в его постоянной вражде с житейской философией ученых котов-филистеров, и в манере его творчества, как ее описывает Гофман, есть много такого, что нам известно из биографии творца этих фантастических новелл. Да и самому Шуману он был до-

вольно близок — пусть не целиком, а в каких-то характерных чертах. Шуману импонировали присущие этому экстравагантному энтузиасту одержимость музыкой, романтическое восприятие ее, ирония, презрение к музыкальной обывательщине, банальности, пустой моде. Ему сродни были постоянные метания от огненной искрометности к самозабвению в нежности, от пафоса к гротеску. Он не мог не сочувствовать страданиям музыканта, в странной судьбе которого отразились реальная запутанность человеческих отношений, диссонансы жизни и психологические коллизии.

Значит ли все это, что содержание восьми пьес, образующих цикл «Крейслериана», можно свести к портретным зарисовкам гениального безумца? Вряд ли это так. Не только потому, что название пришло позднее и не могло полностью совпасть с темой произведения. Можно предположить, что творческую фантазию композитора в процессе создания этих пьес будоражил более широкий круг образов. Но очень вероятно, что все это — гофмановские образы.

Из всех писателей новой школы Гофман наряду с Жан Полем сильнее всех повлиял на творчество молодого Шумана. Творческое родство композитора с Гейне выявилось позднее. Многие искры художественных озарений автора «Кота Мурра» попали на благодарную почву шумановской музыки. Не только идеи, образы, штрихи, но и названия шумановских произведений ведут к Гофману. «Крейслериана» — не единственный пример. Шуман любил называть свои пьесы «фантазиями» (таков подзаголовок «Крейслерианы»), «фантазиями-картинами» (подзаголовок «Венского карнавала»), «пьесами-фантазиями» («*Fantasiestücke*» — у нас эти циклы неточно называют «Фантастическими пьесами» или «Фантастическими отрывками»). Все эти пьесы связаны со старыми классическими музыкальными «фантазиями» отнюдь не больше, чем с литературными сочинениями Гофмана, которые писатель называл именно «пьесами-фантазиями» (в более простом переводе — «фантазиями»). Еще до того как Шуман ввел это жанровое наименование в музыку, Гофман назвал новеллы своей «Крейслерианы» в подзаголовке «фантазиями в манере Калло» («*Fantasiestücke in Callot's Manier*»).

Жак Калло — французский гравёр и рисовальщик, «возбудитель» реализма в искусстве XVII века и одновременно «праромантик». В искусстве Калло смелое обнажение жизни в ее противоречиях и контрастах переплеталось с изощренной фантастикой, причудливой выдумкой, гротеском. Но разве не таков был и стиль Гофмана? И не был ли задуман с самого начала крейслеровский цикл Шумана как род «фантазий в манере Калло» или «в духе Гофмана»?

Эмоциональный строй музыки «Крейслерианы» очень характерен. Обилие музыкальных тем — до двадцати! Резкие

контрасты между ними. Переходы от яростного бушевания к предельно искренней задушевности. Чрезвычайное возбуждение, ожесточенность, нетерпеливость; горделивые вспышки, сдерживаемые порывы, самоуглубление. Насыщенность тем щемящими диссонансами, нервными акцентами, «неусидчивыми» гармониями. Как бы запаздывающие басы, обнаженные мелодические вершины, ритмическая суета, а моментами тихие блуждания аккордов, туманные фигурации (вспоминается заголовок одного из разделов гофмановской «Крейслерианы» — «Крайне бессвязные мысли»). Бесперывная работа фантазии. Неостывающий жар. Негодование и гротеск, подлинное вдохновение и возвышенная страсть.

Кто бы ни был героем этого «жития художника» — полусумасшедший воитель против филистеров, или его творец, писатель-мистификатор Гофман, или колючий мастер типа Калло, или, наконец, сам автор музыкальной «Крейслерианы» — в этом типичнейшем произведении немецкого романтизма наша острая выражение тема судьбы художника в трудных социальных условиях современной жизни. Тема эта решена в духе страстного протеста против «филистимлян», в лице которых Шуман бичевал, по сути, не одних только педантов и рутинеров от искусства, но и всех рыцарей «золотого горшка» — этого гофмановского пародийного символа самодовольного и враждебного искусству буржуазного благополучия.

Еще один глашатай свободного, чуждого ханжеству искусства — знакомый нам герой оперы Вагнера «Тангейзер». В другой опере Вагнера — «Нюрнбергские мастерзингеры» — носителем романтического порыва предстает молодой рыцарь-певец Вальтер фон Штольцинг. Его жалкий антагонист — приверженец ремесленных формалистических традиций Бекмессер, имя которого стало нарицательным. Прототип Бекмессера — ювелир Фьерамоска из оперы Берлиоза «Бенvenuto Челлини». Бекмессер, однако, не представляет всей массы любителей музыки из ремесленных цехов. В лучшей своей части «мастера пения» — носители народного духа и живых национальных художественных традиций. Олицетворение вагнеровского идеала — поэт-мейстерзингер Ганс Сакс, гений и мастер, художник и ремесленник, соединяющий свободное творчество с рациональными законами искусства. Прототип вагнеровского Сакса — шумановский мастер Раро, один из давидсбюндлеров. Именем рассудительного, многоопытного маэстро Шуман подписывал некоторые свои статьи. Да и сам Давидсбунд — отголосок традиций мейстерзингеров, считавших свои объединения воскрешением братства полупоэтического царя-песнопевца Давида.

Уже до Вагнера его соотечественник Лорцинг опозтизировал крупнейшего представителя мейстерзанга в опере «Ганс Сакс». Он же написал лидершпиль (песенную оперу) «Сцены



Сцена из первого действия оперы
«Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнера
Вальтер фон Штольцинг поет перед мастерзингерами
Мюнхен. 1879

из жизни Моцарта». Как и Вагнер, Лорцинг писал музыку на собственные либретто. В обоих названных произведениях скромного предшественника Вагнера образы художников служат поводом для прославления немецкой культуры, национальных художественных традиций. Именно в этом — одна из главных идей вагнеровских «Мейстерзингеров». Одновременно с этой оперой появилась статья Вагнера «Немецкое искусство и немецкая политика», где та же национальная идея подчеркнута особенно решительно и тенденциозно.

Опера Вагнера более правдива, чем его статья. Основанная на народно-бытовом сюжете, она сосредоточила в себе прогрессивные реалистические черты искусства великого композитора. Она интересна как монументальная жанровая картина из музыкального быта. Почти в натуре воспроизводится здесь заседание цехового совета мейстерзингеров. Финал оперы с его массовым празднеством, шествием мастеров пения и конкурсом певцов-сочинителей (параллель к состязанию миннезингеров в «Тангейзере») — настоящий апофеоз народного немецкого искусства.

Эстетическую проблему затронул Вагнер и в опере «Лоэнгрин». Небесный рыцарь Лоэнгрин — такой же учитель жизни, как и пророк в оратории Мендельсона «Илия» или в более раннем пушкинском стихотворении «Пророк». Лоэнгрин нес из чудесного царства Граля скрижали «нового завета» человечности. Так и истинный художник, по мысли Вагнера, призван указывать людям путь к настоящей красоте и духовному прозрению. Миссию Лоэнгрин постигла неудача. «Я здесь показываю,— писал автор «Лоэнгрин» в «Обращении к друзьям», — трагическое положение художника в современной жизни».

Еще в лирике Шуберта звучал мотив одиночества художника. Композитор-песенник неоднократно обращался «К музыке», «К лютне», «К моему клавиру». Им воспеты — «Певец», «Певец у скалы», «Пение бардов» (мужской терцет). Для демократической музы Шуберта характерны фигуры бедных уличных артистов — «шарманщик», «уличный певец», гётевский арфист. У Шуберта три «Песни арфиста». Бродячий музыкант из «Годов учения Вильгельма Мейстера» привлек также внимание Шумана, Мусоргского, Рубинштейна и других композиторов.

На исходе своей краткой жизни Шуберт как-то сказал: «Что будет со мной, бедным музыкантом,— мне, пожалуй, придется на старости, как гётевскому арфисту, ходить из двери в дверь и просить подаяния на хлеб...»

В «Зимнем пути» одинокий страдалец встречает в пустынном селе озябшего шарманщика. Нищий уличный артист уныло вертит ручку убогой музыкальной машины. Это символ беспросветной судьбы героя песенного цикла. Но, вместе с тем,

не олицетворение ли это и трагического одиночества художника среди людского равнодушия в буржуазном обществе? Не двойник ли это самого Шуберта, наконец?

Хочешь, будем вместе горе мы терпеть?
Хочешь, будем песни под шарманку петь?

Этим обращением к шарманщику — то ли от лица мрачного путника, то ли от самого автора — завершается «Шарманщик», эпилог «Зимнего пути».

Большая социальная тема окрашивается в автобиографические тона.

Личную ноту внес Шуман в «послесловие» к романсу «Музыкант» по Андерсену. Эта драматизированная вокальная сценка — перл социальной лирики. Бедный скрипач играет на свадьбе девушки, отвергнувшей его любовь. В скупой и резко очерченной напеве трагически-праздничного вальса слышен голос напряженной струны скрипки, смятенного сердца музыканта. «Послесловие» гласит: «О боже, не дай никому испытать безумие! Ведь и я бедный музыкант!»

«Бедный певец» — так назвал Глинка один из своих ранних романсов сентиментально-романтического тона (текст из стихотворения Жуковского «Певец»).

Мечтам конец!
Погибло все! Умолкла лира!
Скорей, скорей в обитель мира,
Бедный певец!

Юный композитор написал это произведение в обстановке всеобщего уныния, вскоре после разгрома декабрьского восстания 1825 года. Он вложил в музыку глубокое волнение и патетику.

Возвышенный образ певца, выразителя дум народных, вылепил Глинка в интродукции (хоровом вступлении) к опере «Руслан и Людмила». Вещий Баян — запевала легендарно-эпической оперы — воскрешает «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» и обращается к будущему:

Но века пройдут
И на бедный край
Доля дивная
Низойдет.
Там молодой певец
В славу родины
На златых струнах
Запоет...

О каком «бедном крае» и о каком «младом певце» повествует Баян в своей величаво-суровой элегии, ясно говорят заключительные строфы:

И Людмилу нам
С ее витязем
От забвения
Сохранит.
Но недолог срок
На земле певцу,
Но недолог срок
На земле.
Все бессмертные
в небесах.

(Либретто
В. Ф. Ширкова)

На величественном здании своей пушкинской оперы Глинка установил прекрасную «мемориальную доску» в память «певца Руслана и Людмилы». Напоминание о трагической судьбе поэта, затравленного в «бедном краю», — акт мужественный и дерзкий. Лермонтов жестоко поплатился за свое гневное «На смерть поэта». Песнь Баяна «Есть пустынный край» не столь политически заострена, но все же более конкретна, чем посвященная Пушкину «Дума» Кольцова («Что, дремучий лес, призадумался?»). На сцене императорского театра прозвучал голос композитора — Баяна русской музыки — во славу «солнца русской поэзии», и этот голос был услышан Россией.

Романтический образ певца-гусяра найдет новое воплощение в музыке второй половины XIX столетия (музыкальная картина для оркестра «Садко» и одноименная опера Римского-Корсакова), а высокое гражданское призвание художника-творца будет снова утверждено к концу столетия во вдохновенном ариозо для баса с оркестром «Пророк» Римского-Корсакова на бессмертные пушкинские стихи с их священной заповедью: «Глаголом жги сердца людей».

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ИЛЛЮЗИИ

Автобиографичность

Лирический портрет — вовсе не обязательно автопортрет. Нельзя искать в каждом лирическом произведении намека на обстоятельства личной жизни его творца. Но часто стихотворение, песня, инструментальная пьеса непосредственно связаны с событием, пережитым самим автором. Примеры можно найти в творчестве Баха («Каприччо на отъезд возлюбленного брата» для клавира), Гайдна («Прощальная симфония»), Бетховена (вокальный цикл «К далекой возлюбленной»).

Для романтиков автобиографичность особенно характерна. Конечно, и романтиков нельзя всегда отождествлять с их лири-



Роберт и Клара Шуман
Рельеф Э. Ричеля

ческими героями. Но в искусстве XIX века чаще, чем это было раньше, темой лирического произведения становится случай из частной жизни автора, его личное переживание, его отношение к тому или иному лицу, его размышление о собственной судьбе. Страницы биографии художника-романтика можно прочесть не только в его лирике. Иногда частные, даже интимные события наполняют содержанием крупные произведения, вплоть до симфонии и оперы.

Автобиографические моменты могут быть выражены прямо или косвенно, узнаваться по ассоциации или по аналогии. В «Крейслериану» биографы композитора называют «Шуманианой». Сказанное выше о содержании этого цикла фантазий и о присвоении названия постфактум дает некоторые основания для такого «перенаименования». Известно, что Шуман ставил «Крейслериану» на первое место среди своих фортепианных произведений. Оценка эта субъективна и может быть оспорена. Но ее объективный смысл бесспорно знаменателен. По трагической шутке судьбы автор, усмотревший в собст-

венном произведении черты лика «безумного капельмейстера», сам кончил жизнь в больнице для умалишенных.

О первой своей сонате Шуман сказал: «На ней много следов пролитой когда-то крови моего сердца». Ее подзаголовок гласит: «Посвящается Кларе Флорестаном и Эвзебиусом». По поводу второй сонаты Шуман писал Кларе Вик: «Все твое существо ясно выражено в ней». Предпослав фантазии до мажор стихотворную цитату из Шлегеля, Шуман писал своей невесте: «Звук» в эпитафии — не ты ли это? Многие сочинения автора «Крейслерианы» — страницы его собственного жизнеописания.

В «Карнавале», «Давидсбюндлерах» и других произведениях Шуман создает серию автопортретов, пользуясь то сочной палитрой Флорестана, то нежной пастелью Эвзебиуса.

В том же «Карнавале» под масками Эстреллы и Кьярины выступают героини юного сердца композитора Эрнестина и Клара. Более раннее увлечение музыканта увековечено в его вариациях «Abegg».

Не случайно лучшие вокальные циклы Шумана появились в 1840 году, когда достигла апогея бурная лирическая эпопея композитора — «борьба за Клару». Год свадьбы — «год песен» — принес свыше десятка циклов Шумана. Среди них два на тексты Гейне, два на тексты Шамиссо и Эйхендорфа и цикл «Мирты» на слова разных поэтов.

Песни Шумана — интимные письма композитора. В них запечатлены тончайшие оттенки томления, трепета, радости и мук любви, ласковой умиротворенности и затаенной страстности, беспредельного отчаяния и безмерного счастья.

Только близкие друзья Шопена знали или догадывались об обстоятельствах, связанных с появлением некоторых его произведений. В письме к одному из друзей польский музыкант признался, что на сочинение вальса ре-бемоль мажор и медленной части концерта фа минор его вдохновил «идеал». В то время «идеалом» для юного пианиста была ученица Варшавской консерватории певица Констанция Гладковская. Несколько позже сердце музыканта пополнила графиня Мария Водзиньская. Ее «портрет», как предполагают, нарисован в четырнадцатом этюде (в свою очередь, даровитая Мария написала акварельный портрет Шопена). Встреча с ней запечатлена в одном из ноктюрнов, а расставание — в одном из вальсов. Оба произведения — образцы нежнейшей и изящнейшей шопеновской лирики.

Глинка написал в честь Екатерины Керн «Вальс-фантазию». Ей же посвящен его романс «Я помню чудное мгновение» на стихи Пушкина, обращенные к Анне Керн, матери Екатерины. Эти музыкальные произведения, как и романс «Если встречу с тобой» на текст Кольцова, выбранный подругой Глинки, — память их недолгой поэтической любви.

О поэте Альфреде де Мюссе, авторе романа «Исповедь сына века», В. Брюсов сказал, что он превратил в поэзию собственную жизнь и душу. О Берлиозе можно сказать, что он превратил в музыку жизнь своего сердца.

Берлиоз избрал для автобиографического романа форму симфонии. Мы знаем, что Фантастическую симфонию он назвал «эпизодом из жизни художника». Мы знаем также, что этим художником был не кто иной, как сам Берлиоз. Известна биографическая подкладка «Гарольда в Италии». Один из биографов композитора назвал эту симфонию «Берлиоз в Италии».

Роман из жизни Вагнера стимулировал создание его музыкальной драмы «Тристан и Изольда». Если за внешней сюжетной канвой легенды видеть суть любовной поэмы, то опере можно дать название «Рихард и Матильда». Тристан — это сам Рихард Вагнер, Изольда — Матильда Везендонк, жена его друга и покровителя, его возлюбленная. Чувство Вагнера вызвало отклик в сердце Матильды, однако молодая женщина, увлеченная необычайно яркой личностью композитора, не изменила мужу. Всю силу неудовлетворенной страсти вложил Вагнер в эту захватывающую пессимистическую поэму любви. В оперу частично вошла музыка лирического цикла романсов Вагнера на стихи Матильды Везендонк. Стихи эти — поэтическое признание в любви, музыка цикла — ответное признание.

Сам Вагнер считал себя то Летучим голландцем, героем своей оперы, то Лоэнгрином, героем другой своей оперы.

Идея «Летучего голландца» возникла у Вагнера во время его бегства из Риги в Лондон морем. Композитор услышал легенду о моряке-скитальце из уст матросов. Он знал эту легенду с детства, о ней напомнило ему чтение иронических «Мемуаров господина фон Шнабелевопского» Гейне, где говорилось о большом корабле «с распущенными кроваво-красными парусами», походившем «на темного великана в широком огненно-красном плаще», и о скорбном Голландце, мечущемся «среди безбрежной водной пустыни». Во время плавания Вагнер сам пережил шторм, подобный тому, что постоянно потрясал заколдованный корабль Голландца, обреченного на вечные блуждания в бурном океане.

Лоэнгрин для Вагнера столь же символичен, как для Шуберта уличный арфист или шарманщик. Говоря по поводу рыцаря Граля о трагическом положении художника в современной жизни, Вагнер имел в виду прежде всего самого себя.

И однако, какой бы частный характер ни носили все эти музыкальные исповеди и дневники, письма и воспоминания в виде романсов и фортепианных пьес, автобиографические романы и драмы в форме симфоний и опер, все они заключали в себе широкий общественный смысл. Герои их индивидуальны и в то же время социально типичны. Это люди своего века.

Типично романтической фигурой был композитор Алябьев. Музыкант — изгнанник, сосланный в 1828 году по ложному обвинению и несправедливому приговору в Сибирь, он отразил в своих произведениях настроения одиночества, уныния, тоски по родине, тоски по свободе. Личная тема изгнаничества нашла большой общественный резонанс. Настроения алябьевской лирики оказались созвучными чувствам людей, томившихся «во глубине сибирских руд», и многих их современников, тяжело переживавших крушение политических надежд и разгул николаевской реакции.



Александр Александрович Алябьев

Названия романсов Алябьева говорят сами за себя: «Песнь несчастного» (в Сибири несчастными называли ссыльных), «Живой мертвец» («Что грустишь ты, одинокий»), «Предчувствие» («Снова тучи надо мною», слова Пушкина), «Узник», «Северный узник», «Разлука», «Уединение», «Уныние»...

Романс, увековечивший имя Алябьева, был сочинен композитором в московской тюремной одиночке. В оригинальном виде (без виртуозных колоратур и с полным текстом Дельвига) «Соловей» — трогательная исповедь женщины, покинутой «миленьким дружкой». В том виде, как романс получил всемирную популярность, он приобрел иной смысл. Образ женщины, тоскующей в одиночестве (русская параллель к шубертовской Гретхен за прялкой), был заслонен заглавным персонажем — крылатым посланцем любви, вольной птицей, несущейся вдаль...

Мелодия «Соловья» отличается широтой звукоряда, широтой лада и душевной широтой. В ней — мягкость, нежность, чувствительность, но и активность и упругость. Она очень

распевна, «голосиста». В то же время — собранна, пластична, грациозна. Ее характерные мелодические формулы национально определены, типичны. Вместе с тем эту песню не смешаешь ни с одной другой — так неповторимо своеобразен ее музыкальный облик.

«Соловей» — романс с продолжением.

Перед отправлением в ссылку Алябьев написал «Прощание с соловьем», а в Сибири, незадолго до переезда на Кавказ, — «Прощание с соловьем на Севере». В новых романсах голосистая птица олицетворяет самого композитора, Соловья-Алябьева.

Приобретал ли частный случай обобщенное значение или общее воспринималось как личное — единство индивидуального и социального придавало лирике романтиков огромную идеологическую действенность.

Тема скитаний

«Тучки небесные, вечные странники» (Лермонтов) — символ романтической поэзии скитаний.

Фигура странника не нова в литературе, как и в жизни. Этот образ проходит сквозь все творчество Гёте. С ним связан особый жанр немецкого фольклора — *Wanderlieder* (песни странствий). Он коренится в средневековой поэтической традиции странствующих ремесленников и странствующих певцов-музыкантов (шпильманов). Традиция эта продолжала развиваться и в эпоху романтизма.

Гейне в своей литературоведческой работе «Романтическая школа» останавливает внимание на искусстве современных ему бродячих уличных певцов, безыменных творцов песен в народном духе: «Обыкновенно такие песни сочинял бездомный люд: бродяги, солдаты, странствующие ученики или подмастерья. В большинстве случаев это были именно бродячие подмастерья. Часто в моих пешеходных странствиях я водил знакомство с этими людьми и замечал, как они иногда, под влиянием какого-нибудь необычайного события, импровизировали отрывки народных песен или насвистывали на свободе. Их подслушивали птички, сидевшие на ветвях деревьев, и если потом проходил мимо другой парнишка, с посохом и ранцем, они насвистывали ему на ухо эту песенку, он допевал недостающие стихи, и вот песня готова. Слова падают с неба прямо на губы таким паренькам, и им стоит только их произнести, как слова эти оказываются еще поэтичнее, чем все прекрасные поэтические фразы, которые мы так мучительно измышляем в глубинах нашего сердца. Характер этих немецких подмастерьев живет и дышит в таких народных песнях. Это замечательный человеческий тип. Без гроша в кармане обходят они всю Германию, беззаботные, веселые и свободные».



«Я хочу, странствуя, испытать свое счастье...»

Гравюра с рисунка Л. Рихтера



«Скиталец»
Виньетка на заглавном листе второго издания
песен Шуберта опус 4

Нет ничего удивительного в том, что странствующие подмастерья, откликавшиеся в своем безыскусном песенном творчестве на все, что их окружало, пели и о самих себе, о своей вольной бродячей жизни.

Тема странствий и образы странников нашли отражение в демократической поэзии Вильгельма Мюллера, на чьи тексты написаны песни-романсы Шуберта, и в стихах Йозефа Эйхендорфа, вдохновивших Мендельсона, Шумана и Конрадина Крейцера на создание их *Wanderlieder*.

Романтики воспели веселых и унылых путников, непоседливых и симпатичных бродяг. Скиталец — излюбленный герой Байрона. Шаги скитальца оставили след на всем пути европейской музыки XIX века. Их поздний отклик — в «Песнях странствующего подмастерья» Малера для пения с оркестром.

Два веселых подмастерья впервые покидают отчий дом, отправляясь в дальний путь («Весеннее путешествие» Шумана — Эйхендорфа). Бодрый тон, маршевый ритм, фанфарная мелодия, ясная аккордовая гармония — отличительные черты шумановских песен странствий («Веселый путешественник», «Крылья, крылья!», «Свобода духа») и аналогичных фортепианных пьес Шумана.

Типичны шубертовские скитальцы — из знаменитого романса на слова малоизвестного поэта Шмидта из Любека и соответствующей фортепианной фантазии, из одноименного романса «Скиталец» на слова Фридриха Шлегеля и романса «Скиталец — луне» на слова Зейдля. Не менее характерны



Заглавный лист первого издания
романса «Зимняя дорога» Алябьева
1831

странствующий подмастерье-мельник и одинокий зимний путник из мюллеровских циклов Шуберта, равно как и старик из его же обеих «Ночных песен странника» на слова Гёте.

Следуя вечному закону жизни — движению, отправляется в путь юноша-мельник («Бродить по свету радость нам» — начало «Прекрасной мельничихи»). С иным настроением уходит из дому другой шубертовский скиталец — из цикла «Зимний путь» (начало цикла: «Чужим сюда я прибыл, чужим и в путь иду»).

Скитальцы следуют лесной тропой и полевой стежкой, бродят пустынными проселками и сквозь людные поселения. Они путешествуют верхом («Мальчик с чудесным рогом» Шумана), водным путем («Белеет парус одинокий» Варламова),

даже поездом — «новинкой» своего времени («Попутная песня» Глинки).

Дорога — образ романтической устремленности («Стремление вдаль» Шуберта). Дорога ведет в светлое будущее («Луч надежды» Алябьева), наполняет душу радостью («Отъезд» Шуберта). Но увы, далеко не всегда в пути рассеиваются «волнистые туманы» («Зимняя дорога» Алябьева), не легко изживается печаль («Однозвучно гремит колокольчик» Гурилева).

И снова доносится голос алябьевского «Соловья» — вольной птицы, несущейся вдаль...

Ты куда, куда летишь,
Где всю ночь пропоешь?

С русской мелодией, рвущейся, подобно птице, на простор чистого неба, перекликается итальянская «Ласточка-странница». Сердечная и грациозная канцона распевалась тосканскими узниками, заключенными в габсбургскую тюрьму. Обе песни появились в сходных исторических условиях: «Соловей» — после разгрома восстания 1825 года, «Ласточка» — после подавления революции 1848 года. Сами по себе они лишены политической окраски. Но искренне передавая томление одинокой души и устремленность к воле, простору, они звучали в тон эпохе.

Автор итальянской мелодии остался неизвестен. Стихотворение принадлежало писателю Томмазо Гросси. Вот начало слов:

Ласточка-странница,
Кто привел тебя на балкон,
Чтобы каждое утро петь
Эту жалобную песнь?
Что хочешь сказать мне на своем языке,
Ласточка-странница?

Пушкинского узника призывает его «грустный товарищ» — орел:

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!

Алябьев, «кавказский пленник», положил на музыку это стихотворение (романс «Узник»). Позднее он же, «оренбургский пленник», снова вспомнил вольную птицу в песне, названной им «киргизской»:

Зачем я не горный орел молодой,
С могучим полетом и силой — грозой! —

и другого «грустного товарища» в башкирской песне «Воронной иноходец»:

Ворон, ворон!
Друг печальный!

Обе песни обмениваются словами-образами со знаменитым лермонтовским «Желанием»:

Зачем я не птица,
не ворон степной...

В русской вокальной лирике Алябьев сильнее всех выразил трагическую тему скитаний. «Певец молодой, судьбой гонимый» — герой сибирского романса Алябьева «Иртыш» на стихи местного поэта. «Певец» сидит «у берега» бурной реки, вспоминает родину, тоскует о «сердце милой», мечтает о свободе...

Герой кавказского романса Алябьева «Сижу на берегу потока» (стихотворение французского поэта Парни в вольном переводе Дениса Давыдова) — изгнанник или странник, терзаемый ревностью, разочарованный, мстительный, — сидит «на берегу — и мыслю далеко», и меч в руке его «мутит струи потока»...

И в том и в другом романсе эмоционально приподнятая и выразительно мрачная музыка обрисовывает романтическую фигуру печального скитальца чайльд-гарольдовского типа. О каждом из этих героев можно сказать словами Лермонтова:

Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
(«Нет, я не Байрон, я другой...»)

Что толкало романтических героев на скитания? Одних, подобно художественным двойникам Байрона и Шопена, Пушкина и Лермонтова, вынуждали на изгнание политические обстоятельства. Других, как байроновского Манфреда, заставляли бежать демонические преступления. Многих гнала с насильственных мест тоска одиночества, отвращение к пошлой повседневности, жажда новых и ярких впечатлений, порыв к вольной, лишенной условностей и лицемерия, жизни, порыв в прекрасное далеко...



Силуэт Михаила Юрьевича Лермонтова
С портрета карандашом Д. П. Палена

...Я хочу подняться в горы,
Где живут простые люди,
Где свободно ветер веет
И легко усталой груди.
Я хочу подняться в горы,
К елям шумным и могучим,
Где поют ручьи и птицы
И несутся гордо тучи.
До свидания, паркеты,
Гладкие мужчины, дамы,
Я хочу подняться в горы,
Чтоб смеяться там над вами.

(Гейне. Путевые картины.
Часть первая: Путешествие по Гарцу.
Перевод В. А. Зоргенфрея)

Героев романтической музыкальной поэзии влекут просторы гор и долин:

Бурный поток,
Скалы кругом,
Лес вековой —
Вот здесь мой дом.

(Шуберт. Мой приют.
Слова Л. Рельштаба, перевод С. Заяицкого)

На призрачном корабле скитается по бурным волнам «вечный жид океана» из морской легенды, воссозданной в «романтической опере» Вагнера.

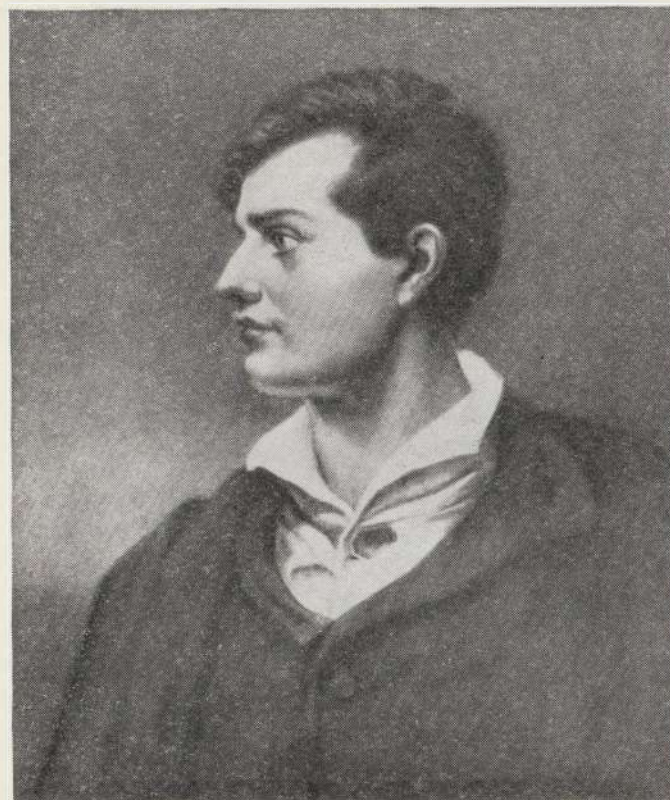
Печальный скиталец, жаждущий успокоения среди чужой природы и чужих людей,— герой симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии». Такой же мятущийся нелюдом, только еще более скорбный,— герой увертюры Шумана «Манфред». Сюжеты обоих музыкальных произведений подсказаны Байроном, властителем дум целого поколения.

Байронизм

Берлиоз показал Гарольда на фоне ликующей южной природы («Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости»), умиротворенного пения крестьян («Шествие пилигримов, поющих вечернюю молитву»), искренних чувств простых, морально цельных людей («Серенада горца своей возлюбленной»). Ничто не может заполнить душевной пустоты «лишнего человека», и он гибнет в горной пещере, окруженный разбойниками, осушив кубок с ядом («Оргия разбойников. Воспоминания о предшествующих сценах»).

В большой статье, посвященной «Гарольду» Берлиоза, Лист писал, что автор симфонии хотел изобразить «изгнанника, который не может бежать от себя самого и которого гонит с места на место

«The blight of life, the demon Thought»
[«Отрава жизни, демон мысли» —
слова из «Чайльд Гарольда» Байрона]



Джордж Байрон

Духовный брат Гарольда, герой Фантастической симфонии — разуверившийся в идеале художник-музыкант. В этом произведении, написанном на оригинальный сюжет, байронизма, пожалуй, больше, чем в симфонии о Чайльд Гарольде. Как и английский изгнанник, мятущийся музыкант чувствует свою отчужденность среди толпы (сцена бала), бежит в природу, спокойствие которой оттеняет его скорбное одиночество (сцена в полях). Его метания, отчаяние, душевные коллизии выявлены более драматично и остро, чем страдания меланхолично-мрачного скитальца «под чайльд-гарольдовым плащом».

В свете «роковой» байроновской проблемы — «личность и толпа» — предстает одиночество героя и в других произведениях Берлиоза: в симфонии по Шекспиру (переживания Ромео в контрасте с шумным весельем хозяев и гостей на празд-



Манфред и охотник
Литография О. Верне
1820

нестве) и в драматической легенде по Гёте (равнодушие Фауста при созерцании веселья крестьян).

Образ одинокого скептика, носителя мировой скорби получил законченное выражение в Манфреде. Шуман написал к драматической поэме Байрона «Манфред» увертюру и еще пятнадцать вокальных и инструментальных номеров. В увертюре дан законченный и цельный образ героя драматической поэмы.

У Байрона Манфред мрачен, замкнут и суров. Он полон презрения к людям, разочарован жизнью, но в душевной стойкости своей неуязвим. Шумановский Манфред так же демоничен в нелюдимости, так же не удовлетворен действительностью, но несколько мягче в томлении, более лиричен и взволнован.

Привлек к себе внимание романтиков и байроновский «Корсар». Образ романтического морского пирата запечат-



Фердинан Герольд

лели Берлиоз в концертной увертюре, Верди в опере и Адан в балете.

Другой разбойник, таинственный отщепенец — герой оперы французского композитора Герольда «Цампа, или Мраморная невеста». Своим демонизмом Цампа предвосхищает мейерберовского Роберта-Дьявола, появившегося на парижской сцене почти тотчас же вслед за ним. В то же время опера Герольда с ее увлекательно-страстной и изящной музыкой переосмысливает некоторые идейные мотивы и сюжетные положения моцартовского «Дон Жуана» (мраморная невеста, как и каменный гость, осуществляет возмездие) и отдаленно перекликается с шиллеровскими «Разбойниками». Кстати, эту драму времени «Бури и натиска» возродил в оперном театре XIX века Верди («Разбойники», как и «Корсар», принадлежат к второстепенным произведениям итальянского композитора).

Модная разбойничья тема, сниженная с высот героического бунтарства до авантюрной комедии — правда, музыкально блестящей,— нашла отражение в опере Обера «Фра-Дьяволо».

Тоска по идеалу

Глубокую музыкально-драматическую разработку трех разных типов романтических героев дал Вагнер в «Летучем голландце», «Тангейзере» и «Лоэнгрине». Эти произведения знаменовали расцвет немецкой национально-романтической оперы.

Кто бы ни был его герой — моряк-скиталец с душою мрачной, как у Манфреда, средневековый ли рыцарь-миннезингер Тангейзер, прославляющий чувственную любовь, или лучезарный рыцарь Лоэнгрин из таинственного идеального царства, — каждого избранника композитор-драматург одаряет живыми человеческими чувствами и усиливает лиризм его души.

Увертюра «Летучий голландец» — симфонический конспект всей оперы и одновременно музыкальный портрет героя. Вздыхающиеся волны звуков, вызывающие почти зрительное представление о бушующем океане, доносят душевную бурю самого голландца. Герой предстает в мятежном, гордом кличе — теме арии-монолога. Лирический мотив искупления перерастает в томительные вздохи предчувствия (из баллады Зенты, дочери норвежского моряка, избавляющей заколдованного капитана от рока). Фоном действия в опере служит, с одной стороны, стихия безбрежной водной пустыни, с другой — бытовая обстановка. Последнюю в увертюре представляет тема хора матросов.

Строгий и возвышенный хорал пилигримов начинает увертюру «Тангейзер». Хорал сменяется покаянной молитвой рыцаря-миннезингера, примкнувшего к религиозному шествию. Вскоре мотив раскаяния покрывается мощным звучанием той же суровой мелодии паломников. Удаляясь, мелодия стихает. Открывается грот Венеры во всем великолепии чувственного соблазна — от знойной неги до упоительного экстаза. Посреди вакханалии любви раздается страстный голос Тангейзера. Рыцарь поет восторженный гимн божественной Венере. Не один раз прозвучит в опере эта тема торжествующей земной любви. Но завершится опера религиозным мотивом — спасением Тангейзера в небесах. Соответственно хоральным апофеозом пилигримов заканчивается увертюра — «симфоническая поэма на сюжет оперы», как выразился Лист.

В «Лоэнгрине» вместо увертюры — сжатое вступление. Оно изображает одно только царство Граля с его посланцем Лоэнгрином и основано на одной теме — рыцаря света и добра. Тончайшее лучезарное звучание инструментов постепенно уплотняется, становится более «материальным» и приходит к героин-



Заключительная сцена из оперы «Летучий голландец» Вагнера
Постановка 1843 года, Дрезден

ческой кульминации, потом снова растворяется в эфирной гармонии. Музыка чарует возвышенной чистотой, рыцарственностью, красотой прозрачной полновзвучной ткани.

Светлый рыцарь является людям «сверху». Он должен остаться среди людей. Но прекрасная иллюзия сталкивается с неприглядной действительностью, и герой уходит в недостижимый мир.

Уже в первой романтической немецкой опере — «Ундине» Гофмана — воплощено страстное томление по несбыточному идеалу. Русалка принимает облик девушки. Она ищет счастья в человеческой любви. Но злой мир губит чистое чувство. Оклеветанная, проклинаемая людьми, Ундина вновь сливается с ручьем, откуда она вышла*.

* На этот сюжет (либретто Ф. де ла Мотт Фуке по его сказке, известной у нас в переводе Жуковского) написано несколько опер. Одна из них — «Ундина» Чайковского, ранняя опера композитора (на сцене не шла, партитура уничтожена автором).

Своеобразная трансформация образа Ундины — снежная девушка, жаждущая тепла человеческой любви, героиня «весенней сказки» драматурга Островского. Музыка к пьесе «Снегурочка» написал Чайковский (пьеса поставлена в Москве в 1873 г.), оперу на этот сюжет создал Римский-Корсаков (поставлена в Петербурге в 1882 г.).

В «Снегурочке» романтичен и самый образ сказочного существа, тянущегося к счастью, и конечный вывод о недостижимости идеала. Как Ундина растворяется в водном потоке, так и Снегурочка истает в лучах солнца. Но человеческое общество, с которым сталкивается русалка (как и Лоэнгрин), наделено пороками, Снегурочка же приходит в мир добрых людей. Берендево царство «Снегурочки» столь же идеально в своей моральной чистоте и красоте, как и царство Граля «Лоэнгина», но в отличие от него населено реальными, земными людьми.



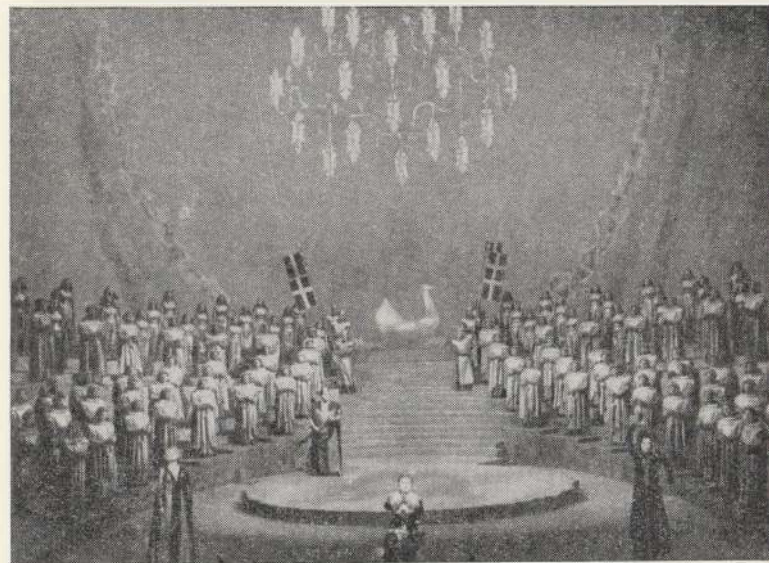
Сцена в Вартбурге из оперы «Тангейзер» Вагнера
Постановка 1845 года, Дрезден

Если в «Лоэнгрине» действие происходит на земле, то в «Парсифале» оно перенесено в мистическую горную страну. Герой этой «торжественной сценической мистерии» — непогрешимо святой и невозмутимо простодушный небожитель, не подверженный человеческим страстям и порокам. Парсифаль становится главой рыцарей Граля.

«Своим возникновением и ростом,— писал Вагнер,— «Парсифаль» обязан моему далекому бегству от мира. Какой человек в состоянии в течение целой жизни с веселым сердцем и спокойным умом погружать свой взгляд в недра этого мира организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом, лицемерием, и не бывает принужден порой отворачиваться с дрожью отвращения?»

Сын Парсифаля Лоэнгрин (в одноименной опере) приплывает к земному берегу на челне, влекомом лебедем, чтобы защитить прекрасную, нежную Эльзу от клеветы и гибели. Он спасает ее, но Эльза, поддавшись внушению злобной колдуньи Ортруды, жены графа Тельрамунда, нарушает данную ею клятву — не спрашивать у Лоэнгриня, как его зовут и откуда он пришел. Лоэнгрин отплывает на челноке, увозимом слетевшим сверху голубем, а Эльза, его невеста, падает бездыханная.

Эврианта, героиня одноименной оперы Вебера, и Геновева, героиня одноименной оперы Шумана, становятся, подобно Ундине и Эльзе, жертвами клеветы. Невинных женщин спасает чудо.



Сцена из третьего действия оперы «Лоэнгрин» Вагнера
Постановка 1962 года, Байреит

В «Летучем голландце» и «Тангейзере» мятущемуся и страдающему человеку приносит вечное успокоение жертвенная любовь женщины.

Героиню вокально-симфонической композиции Шумана «Рай и Пери» — изгнанную из рая и блуждающую по вселенной грешницу не искупает ни доставленная ею к воротам Эдема капля крови убитого тираноборца, ни принесенный ею в дар последний вздох любви невесты, прильнувшей в смертельном поцелуе к пораженному чумой юноше. Доступ в рай открывает Пери слеза преступника, которого растрогала молитва ребенка.

Так и байроновско-шумановский Манфред ищет забвения от душевных мук и взывает к тени возлюбленной, погубленной им. Прощение Астарты приносит желанную развязку.

Благотворная сила добра преодолевает в романтической «опере искупления» (и «оратории искупления») моральное зло — пагубную страсть, тяжелый рок, клевету.

Фаустианство

Коллизия «греховного» и «вечно женственного» поднята на философскую высоту в поэме Гёте «Фауст», послужившей литературно-драматической основой многих произведений романтического музыкального искусства.



Фауст и Мефистофель
Литография Э. Делакруа к «Фаусту» Гёте. 1827

Великое творение крупнейшего немецкого поэта опирается на старинную народную легенду о докторе, который продал душу черту в обмен на полноту земного могущества, знания и наслаждения жизнью. Легенда глубоко переосмыслена поэтом. У Гёте Фауст — мыслитель-жизнелюб, раздираемый внутренними противоречиями, но неудержимо стремящийся к достижению положительного идеала в созидательной деятельности и непрерывной борьбе. Необходимым условием спокойного движения вперед является отрицание. Идею отрицания, скепсиса олицетворяет Мефистофель, черт-философ, иронический двойник и неотвязный спутник Фауста. Цинизму Мефистофеля противостоит светлое, идеальное, «вечно женственное» начало в земном облике Маргариты. В грандиозной поэме Гёте поставлены коренные вопросы человеческого бытия, смысла жизни, исторического пути общества на перевале от средневековья к новому времени.

В 1813 году, вскоре после опубликования первой части драматической поэмы Гёте (1808), композитор Шпор написал оперу «Фауст» по той же народной легенде, обработанной уже в романе Ф. М. Клингера «Жизнь, деяния и нисхождение в ад Фауста» (постановка оперы состоялась спустя три года). В год напечатания второй части «Фауста» (1832—год смерти поэта) Вагнер сочинил семь композиций к поэме, а через десять лет — увертюру. На сюжет поэмы Гёте создано до десятка опер, а также ряд симфонических и вокально-симфонических произведений, в том числе Шумана, Берлиоза, Листа, Рубинштейна («Фауст», 1854). Еще в 1833 году в Лондоне был поставлен балет «Фауст» с музыкой Адана (позднее балет шел с музыкой других авторов).

Композиторы по-разному трактовали тему Фауста. Автор популярнейшей лирической оперы на сюжет Гёте, французский композитор Гуно лишь поверхностно затронул философскую проблематику и свел содержание поэмы к любовной драме. Композиторы-романтики акцентировали близкие им стороны идейной концепции произведения. Для них Фауст — символ постоянной неудовлетворенности, сомнений, исканий, неукротимых порывов и жесточайших разочарований.

«Я не знаю ни одного лирического произведения искусства,— писал Чайковский по поводу увертюры Вагнера «Фауст»,— где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях».

В романтическом портрете Фауста вырисовываются черты облика Манфреда. Особенно резко они выступают в творческой интерпретации Листа.

Гёте отозвался о Байроне и его «Манфреде» следующим образом: «Этот своеобразный талантливый поэт воспринял моего «Фауста» и, в состоянии ипохондрии, извлек из него особенную пищу».

Так же поступил Лист.

(Он уже однажды сделал байроническую прививку гётевскому сюжету: поэма «Тассо», написанная по Гёте к столетию со дня рождения немецкого поэта, отразила в известной мере и влияние «Жалобы Тассо» Байрона. Симптоматичен подзаголовок симфонического произведения: «Жалоба и Триумф».)

Симфоническая поэма «Мазепа» написана по стихотворению Гюго. Но обоим произведениям предшествовала одноименная поэма Байрона.)

Три картины (части) «Фауст-симфонии» — три портрета: Фауст — Гретхен — Мефистофель. В центре внимания — перинтонированный Манфред, то есть доктор Фауст. Психологическая характеристика девушки и черта оттеняет и дополняет обрисовку центрального героя произведения, помогает выявить сложный внутренний мир Фауста. Все образы связаны между

собой, как бы сочетаются в едином (диссонирующем!) душевном созвучии.

Начальный мотив, блуждающий по ступеням неустойчивой гармонии (увеличенных трезвучий), выражает сосредоточенное размышление, мучительные поиски решения проклятых «вечных вопросов». Напряженные темы первой части симфонии передают страстный порыв к действию, жажду неизведанного счастья, мужественное, гордое самоутверждение. Во второй части ненасытное томление и тревожное раздумье Фауста оттеняется чистотой идеальной женственности, а в третьей части оборачивается отрицанием всех благородных помыслов. Темы героя перелицовываются в гротескной, саркастической манере — обнажается изнанка фаустовской души. (Подобным же образом Берлиоз в финале Фантастической симфонии по-мефистофельски издевательски развенчивает образ возлюбленной, пародийно искажая ее лирическую тему.)

Грандиознейшее произведение всей романтической фортепианной литературы, соната си минор Листа — вся в сфере «фаустианской» проблематики. Героический подъем и мистическая отрешенность, возвышенное умонастроение и горькое разочарование, любовный экстаз и едкая насмешка — все вместилось в эту драму отчаянной внутренней борьбы. Героя драмы манит светлый идеал и разъедает неверие. В его сердце отзывается нежный голос Маргариты и отдается надругательский хохот Мефистофеля. Он возносится на небо, низвергается в ад, но вновь и вновь возвращается на землю, постоянный в своей раздвоенности, в своих исканиях и сомнениях.

Три года спустя после завершения «Фауст-симфонии» Лист дополнил ее заключительным хором, воспевающим победу «вечно женственного». Просветленно-мистический апофеоз соответствовал сюжету второй части поэмы Гёте (смерть Маргариты спасает душу Фауста) и давал этическое решение философски-драматической проблемы симфонии. Но по существу решение это было внешним со стороны идейной и необязательным со стороны художественной. Сам Лист предписывал исполнение хора лишь «по желанию».

Такой же переход от адских страстей к небесному блаженству — в листовской «Симфонии к Божественной комедии Данте». В этом произведении две основные части — «Ад» и «Чистилище». А вместо «Рая» — «преддверие рая», ослепительный светлый хор «Магнификат» на слова католической «песни блаженной девы Марии».

Заключительные хоры в обеих симфониях прокладывают путь к оратории Листа «Христос», католически-ортодоксальному эквиваленту вагнеровского «Парсифаля». Какое бы «просветление» и «умиротворение» ни несли эти «концовки» произведений и «вехи» позднего творчества композитора-аббата, однако центр тяжести его обеих симфоний и обеих сонат («По



Макс, Каспар и Самбель
Гравюра с иллюстрации И. Г. Рамберга
к опере «Вольный стрелок» Вебера

прочтении Данте» и «фаустианской»), как и всего его творческого пути, — в жизненных бурях и вихрях, в обнажении противоречий, в острейшем столкновении идеалов (одна из симфонических поэм — «Идеалы» по Шиллеру) и скепсиса (одно из романтических истолкований Шекспира — симфоническая поэма «Гамлет»).

Образ скептика-беса не оставлял в покое автора «Фауст-симфонии». Композитор возвратился к нему в «Мефисто-вальсе» («Танце в деревенском кабаке») — эпизоде из драмы австрийского писателя Ленау «Фауст». К концу жизни аббат написал еще два «Мефисто-вальса» и «Мефисто-польку».

Берлиоз в своей драматической легенде уделяет искусителю Фауста, пожалуй, не меньшее внимание, чем Лист. Разница в том, что черт у Берлиоза очеловечен, реален, осязаем,

как и у Гёте, в то время как у Листа он только обобщенный характер, психологический мотив.

Одно из самых ранних воплощений фаустианства и одновременно байронизма в музыке и музыкальном театре — молодой охотник Макс, главное действующее лицо оперы Вебера «Вольный стрелок». Страдающий, колеблющийся, он мечется между добром и злом. Ради светлой цели, чистой любви он заключает сделку с адом, продает душу дьяволу, являющемуся во плоти черного охотника.

Макс — предвестник героев Берлиоза, Мейербера (Роберт-Дьявол), Вагнера (Летучий голландец, Тангейзер), Шумана (Манфред), Листа (Фауст, он же у Берлиоза, Вагнера, Шумана).

С «фаустианской» стороны Максу родственны также чернокнижник пан Твардовский и скиталец Громобой, герои одноименных опер Верстовского. Оба они продали души дьяволу ради богатства и власти. Громобой вдобавок — и души своих детей. У него своя цель — отомстить варягам за жизнь погибшего отца и за притеснение славянского народа. Пан Твардовский пришел в оперу из польских легенд, Громобой — из баллады Жуковского «Громобой, или Двенадцать спящих дев», куда перекочевал, подвергшись русификации, из романа немецкого писателя Шписа. На сюжет второй части баллады Жуковского ранее тот же Верстовский написал оперу «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» — русский вариант «оперы искупления», столь типичной для немецкого романтизма. Вадим, призванный спасти невинные жертвы (двенадцать дочерей Громобоя), до некоторой степени превосходит вагнеровских рыцарей из царства Граля — Лознгрину и Парсифаля. Впрочем, лишь сюжетно, а не музыкально — он не поет в опере, а разговаривает (партия драматического актера). И в целом эта опера, несмотря на отдельные удачные места, не принадлежит к числу значительных явлений русского музыкального театра. В творчестве самого Верстовского ее вскоре затмила «Аскольдова могила», где национальные черты и художественные достоинства обозначились более определенно.

МИР ЧУДЕС

Фантастика, грезы, демонизм

Демоническая фантастика — мрачная, страшная и светлая, игривая — была известна и Шекспиру (ведьмы «Макбета», эльфы «Сна в летнюю ночь»), и Гёте (дьявол и «Вальпургиева ночь» в первой части и небеса во второй части «Фауста»). Особенно в почете она была у поэтов-романтиков.



Сцена в Волчьей долине из второго действия оперы «Вольный стрелок» Вебера
Гравюра с рисунка К. Либера

Художественную фантазию поэтов питала народная демонология, воплощенная в сказках, легендах, балладах, эпосе. Из этого источника — непосредственно и через фильтр литературы — черпала образы романтической музыка.

Отсюда — сюжетные мотивы первых немецких романтических опер Гофмана («Ундина»), Шпора («Фауст») и Вебера. В «Фрейшюце» («Вольном стрелке») — мрачная фантастика Волчьей долины с ее жуткими призраками и дьявольской охотой. В «Обероне» — тонкая феерия сказочного мира.

Сатанинскую линию музыкального романтизма в творчестве Вебера представляют персонажи «Фрейшюца»: черный охотник Самбель (он не поет в опере и обрисован только инструментальными штрихами) и его сообщник, коварный и беспутный охотник Каспар. Вариант Мефистофеля у Мейербера — черный рыцарь Бертрам, отец Роберта-Дьявола.

Для изображения чертовщины Вебер извлек из оркестра небывалые эффекты. Вслед за ним новые приемы музыкальной характеристики поэтической нечисти и inferнальных видений нашли другие оперные и симфонические композиторы: Маршнер в опере «Вампир» (самая «страшная» из романтических «опер ужасов»), Мейербер в опере «Роберт-Дьявол»



Декорация ко второму действию оперы «Оберон» Вебера
Эскиз художника Грeve

(оргия вставших из гробов монахинь), Берлиоз в Фантастической симфонии («Сон в ночь шабаша», сравни стихотворение Гюго «Шабаш ведьм»), он же в «Осуждении Фауста» (адская скачка). Более поздние примеры — «Иванова ночь на Лысой горе» (музыкальная картина для оркестра) Мусоргского и «Поганый пляс» (в балете «Жар-птица») Стравинского.

В неистовом разгуле стихийных сил с этой музыкальной демонистикой соперничают оргия бандитов из берлиозовского «Гарольда», штормы «Летучего голландца» и в еще большей степени вакханалия в гроте Венеры из «Тангейзера».

Если ущелья Волчьей долины «Фрейшюца» открывали доступ в таинственную жуть темного дьявольского мира, то озаренные лунным сиянием и солнечными лучами лесные прогалыны, водные потоки и воздушные струи «Оберона» вели в царство светлой чарующей мечты. Оркестр «Оберона» искрится изящными звуковыми красками.

Пристрастие романтиков к чарующим видениям симптоматично. В чем идейный смысл его — с полной ясностью раскрывает романс Шумана на слова Рейника «Возрождение поэта». Царица эльфов призывает поэта забыть о тяжелых буднях и отдаться прекрасной мечте.

В романсе Шумана «Лесной разговор» (Эйхендорф) манящую мечту олицетворяет Лорелея — героиня народной сказоч-



Лорелея
Гравюра с картины К. Зона

ной фантастики и романтической поэзии. К ней возвращается композитор в романсе «Лорелея» (Вильгельмина Лоренц).

Старинную легенду о рейнской русалке, сидящей на высокой скале и завораживающей своей мелодией рыбака, поэтично рассказал Гейне. Его стихотворение передал в музыке Лист (романс «Лорелея» для голоса с фортепиано или с оркестром). Звуки баркареры изображают воды Рейна, передают необоримое очарование красавицы русалки и рисуют гибель плывущего на лодке рыбака. Над оперой «Лорелея» последние годы жизни работал Мендельсон (остались фрагменты).

Не могла не увлечь романтиков и другая легенда — о феерусалке Мелузине. В элегантной концертной увертюре Мендельсона «Прекрасная Мелузина» образ феи вырисовывается в звуковых волнах реки.



Прекрасная Мелузина
Фреска М. Швинда
1868—1869

С удивительной силой звуковой изобразительности передана Вагнером фантастическая поэзия реки в «Золоте Рейна». Сказочный колорит картины оживляют русалки — «дочери Рейна».

Уильям Стерндейл Беннетт, «английский Мендельсон», написал увертюры «Наяды» и «Лесные нимфы».

Образ русалки не был нов для музыкальной сцены. Еще в конце XVIII века колоссальный успех имела поставленная в Вене «романтическая комическая народная сказка с музыкой и пением по старинному сказанию» — «Дунайская русалка» драматурга Хенслера и композитора Кауэра. Эта дилогия (две пьесы) получила широчайшее распространение и вызвала продолжения: «Нимфа Дуная» и «Гульда, королева русалок» (обе пьесы других авторов). В России «Дунайская русалка» была переработана в оперную тетралогию (четыре пьесы) «Русалка» («Днепровская русалка», «Леста, днепровская русалка») с добавочным текстом Краснопольского (четвертая пьеса — Шаховского) и дополнительной музыкой Кавоса и Давыдова. Популярность «Русалки» также была велика. Однако при всех романтических чертах этих произведений подлинно новым типом романтической оперы явилась только «Ундина» Гофмана.

В своем «Диалоге об опере» писатель-композитор привлек внимание к заманчивому для романтического художника миру старинных легенд и сказок. «Язык этого мира чудес, — писал Гофман, — должен быть гораздо выразительнее обыкновенного языка и, лучше всего, должен быть заимствован из чудного царства музыки, в котором действия и положения, выраженные могучим потоком звуков, охватывают и поражают нас гораздо большею, против обычного, силою...»

Наиболее интересные образы оперы Гофмана — русалка и водяной, наиболее интересная музыка в ней — задушевная лирика Ундины и «таинственных» сил природы — воды, леса.



Шарль Дидло

Мир чудес в балете

Где полнее всего мог раскрыться «мир чудес», как не в балете? Где, как не на балетной сцене, могли безраздельно царствовать ундины, русалки, наяды, сильфы, добрые и злые феи и волшебники?

Уже в творчестве балетмейстера Шарля Дидло началось перерастание старого сказочно-мифологического балета в романтический. Француз по происхождению, Дидло связал свою артистическую жизнь с Россией и вписал славную главу в историю русского балета. Современники называли его «Байроном балета». По отзыву Пушкина, балеты Дидло были «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной». Петербургский хореограф внес новый поэтический дух и картинную живописность в традиционный жанр анакреонтического балета (искусства, воспевающего радости жизни).

Дидло ставил балеты трагедийные, драматические, комедийные, историко-романтические. В 1823 году он инсцениро-



Авдотья Ильинична Истомина

вал для балета поэму Пушкина «Кавказский пленник» с некоторыми изменениями в сюжете. Музыка написал Кавос.

Из ранних постановок Дидло длительной популярностью пользовался балет «Зефир и Флора» с музыкой Кавоса, позднее с музыкой Венюа. В нем впервые русские зрители увидели полеты с движущимися крыльями.

Присутствовавший на премьере «Зефира и Флоры» в Эрмитажном театре в январе 1808 года маститый поэт Державин сразу же откликнулся на необыкновенную постановку вдохновенным дифирамбом:

Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа,
Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества
В неопisanном восторге
Мой лелеют, нежат дух?
Не богов ли я в чертоге?
...Духи вверх и вниз шурмуют,
Хороводы выются вкруг,
С дружбою любовь ликуют.

Балетмейстер-педагог воспитал плеяду замечательных русских танцовщиц и танцовщиков. Одухотворенно, легко, поэтично танцевала Флору, Дафну и Психею в постановках своего учителя юная Мария Данилова, первая ласточка романтического балета. Памяти балерины, очень рано умершей от туберкулеза, посвятили трогательные стихи Батюшков, Гнедич, Измайлов, Кaramзин.

В первой главе «Евгения Онегина» Пушкин описал петербургский театр — «волшебный край», где «и Дидло венчался славой». Поэт навеки запечатлел «душой исполненный полет» русской Терпсихоры:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Авдотья Истомина — исполнительница почти всех центральных партий в спектаклях, поставленных ее учителем Дидло, первая Черкешенка в балете «Кавказский пленник, или Тень невесты».

Екатерина Телешова, ученица Дидло и Колосовой, очаровала Грибоедова:

О, кто она? Любовь, Харита
Иль пери для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветер ее полет.
Звездой рассыплется мгновенно,
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окрыленной...

Истомина — Людмила, а Телешова — Нимфа в петербургской постановке балета «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Впервые это хореографическое произведение было создано в Москве в 1821 году балетмейстером Глушковским и композитором Шольцем. Это вообще первый балет и первое сценическое музыкальное произведение на пушкинскую тему.

Ученик и последователь Дидло, утверждавший народно-реалистические и романтические тенденции в хореографии, Глушковский нашел в поэме Пушкина новый для балета мир русской сказочной старины. Партитура содержала немало характерных и колоритных музыкальных элементов для создания национального волшебного зрелища. Пышный балет Глушковского оказался этапным в развитии хореографического искусства и имел длительный успех. Однако пушкинская поэма



Мария Тальони в роли Сильфиды
(«Сильфида» Ж. Шнейцхоффера,
Лондон, 1845)

не нашла в нем достаточно полного и вполне достойного ее воплощения. И сюжет, и персонажи были приурочены к традиционной оперной романтике типа «Днепровской русалки», а романтизм Пушкина воспринят сквозь призму романтизма Жуковского. Закономерно, что после «Низвержения Черномора» появился не менее характерный для Глушковского балет «Три пояса, или Русская Сандрильона» (сандрильона — золушка) на сюжет Жуковского, с музыкой того же Шольца.

Полное усвоение романтических устремлений ранней поэмы Пушкина и дальнейшее их развитие — заслуга Глинки, автора оперы «Руслан и Людмила». Танцы в этой опере — веха в истории балетной музыки.

Романтизм как законченное направление в балете определился в творческой деятельности балетмейстера Филиппо Тальони и его дочери, прославленной танцовщицы Марии



Карлотта Гризи и Жюль Перро
в балете «Эсмеральда» Пуны
(Лондон, 1844)

Тальони. Итальянцы родом, они работали в Париже, Вене, Петербурге и других европейских центрах. Их искусство всецело уносило зрителей в тот «мир чудес», который грезился Гофману. Типичны балеты их репертуара: «Сильфида» Шнейцхоффера, «Дочь Дуная» («Дева Дуная») Адана, «Тень» Маурера, «Бог и баядера» Обера.

В романтических балетах звучит тема трагического столкновения мечты с действительностью. Хрупкие, воздушные, отрешенные от всего земного героини парили в виртуозно легком, едва опирающемся на кончики пальцев танце, который создавал одухотворенный фантастический образ и выражал тончайшие оттенки чувства.

Кому не знаком типичнейший костюм балерины: легкая полупрозрачная юбка, крылышки за спиной и веночек на голове, мягкие туфли без каблуков? Это костюм Марии Тальони.



Фанни Эльслер в роли Флоринды («Хромой бес» К. Жюда, Париж, 1836)

Поньше очень популярен романтический балет, поставленный Перро и Коралли в Париже в 1841 году, — «Жизель» (музыка Адана). Другое его название — «Виллисы». Поверье о виллисах, призрачных танцовщицах, рассказал Гейне в очерке «Духи стихий» и затем в новелле «Флорентинские ночи».

Вот что сказано в новелле о виллисах: «Это — юные невесты, которые умерли ранее дня свадьбы, но сохранили в своей душе неутоленную страсть к танцам, такую властную, что по ночам они встают из своих гробов, толпами собираются на дорогах и в полночь предаются самым диким пляскам. Разодетые в подвенечные платья, с венками цветов на головах, со сверкающими кольцами на бледных руках, жутко смеясь, танцуют неотразимо прекрасные виллисы в

лучах месяца, и танцуют особенно неистово и иступленно, когда чувствуют, что час их плясок истекает и они снова должны вернуться в ледяной холод могилы».

По этому сюжету французский поэт Теофиль Готье написал либретто «Жизели». Заглавная роль предназначалась для итальянской танцовщицы Карлотты Гризи, артистки парижского театра, одной из виднейших представительниц романтического балета. С ее искусством были знакомы многие страны, включая Россию.

Гейне писал в «Лютеции»: «Если не считать удачного сюжета, заимствованного из сочинений одного немецкого автора, неслыханному успеху балета «Виллисы» более всех содействовала Карлотта Гризи... Да, у нее именно характер тех духов стихий, которых мы представляем себе вечно пляшущими и о величественных плясках которых народ рассказывает такие чудеса».

Жюль Жозеф Перро, муж Карлотты Гризи и один из со-

здателей «Жизели», имел дело, как и прочие хореографы его времени, с феями («Питомица фей»), русалками («Ундины»; оба балета на музыку Пуньи). Но он не был столь привержен к фантастике, как Филиппо Тальони. Стремясь к жизненности содержания, яркой эмоциональности, он часто обращался к реалистическим сюжетам, почти всегда романтической окраски. Он выбирал темы из Гюго («Эсмеральда» Пуньи), Байрона («Корсар» Адана), Гёте, Томаса Мура. Французский балетмейстер насытил пантомиму драматизмом и широко развил действенные танцевальные эпизоды (па д'аксьон). Сам он был острым характерным актером-танцовщиком: Пьер Гренгуар в «Эсмеральде», Дьяволино в «Катарине, дочери разбойника» Пуньи, Мефистофель в «Фаусте» (музыка сборная). Перро работал в разных странах и довольно долго в Петербурге.

Как Перро начертил иную линию романтической хореографии по сравнению с Филиппо Тальони, так балерине Тальони противопоставила иной тип танца знаменитая австрийская танцовщица Фанни Эльслер. Катарина и Эсмеральда в одноименных балетах Пуньи, Фенелла в опере Обера (заглавная партия немой), Эльслер вкладывала в свой пластичный и действенный танец большую живость, эмоциональность, виртуозный блеск. Артистка объездила многие города Европы и Америки, познакомилась со своим искусством и русских зрителей.

Славу романтического балета поддержали талантливые русские танцовщицы Елена Андреянова, Екатерина Санковская, датчанка Люсиль Гран, итальянка Фанни Черрито.

До сих пор говорилось главным образом о мастерах хореографии, а не о композиторах. Это закономерно, так как в балете того времени, в отличие от оперы, тон задавал не композитор, а постановщик — балетмейстер, он же обычно и автор либретто или сценария. Музыка имела прикладное значение в качестве сопровождения танцевального спектакля, в ней ценились удобство и четкость ритма, разнообразие движений и приятная мелодичность. Под непосредственным воздействием художественных замыслов и сценической практики хореографов балетная музыка XIX века усваивала новые штрихи внешней и психологической обрисовки фантастических и реальных лиц, характерные приемы отображения неземного мира и романтизированной природы.

Теофиль Готье писал о музыке второго акта балета «Жизель»: «Голубые лучи германской луны таинственно скользят по посеребренным нотам музыки и по озерным водам».

В лучших романтических балетах наметилось обогащение средств гармонии и инструментовки, индивидуализация образов, проникновение симфонизма в танец и пантомиму. Но уровень с оперой и симфонией балету стать не удалось. Только на исходе романтизма балет вышел в первые ряды мировой музы-

кальной классики. Решающее слово сказали Делиб, создатель «Копелии» и «Сильвии», и Чайковский, автор «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

Представляется парадоксом тот факт, что ведущие мастера музыкального романтизма, так охотно обращавшиеся в своей симфонической, оперной, фортепианной, вокальной музыке к танцу, совершенно пренебрегли балетом. Словно существовал какой-то международный заговор, участники которого объявили бойкот этому виду искусства — и австриец Шуберт, венгерец Лист, поляк Шопен, француз Берлиоз, русский Глинка, и немцы Вебер, Шуман, Мендельсон, Вагнер, и итальянцы Россини, Беллини, Доницетти, Верди, и представители других национальных школ. Очевидно, подчиненная роль музыки в тогдашнем балете не устраивала композиторов, а за реформу они по тем или иным причинам не решались браться.

Долгое время балет как самостоятельный вид искусства оставался уделом преимущественно второстепенных музыкантов, нередко из числа театральных капельмейстеров и штатных маэстро. Таким присяжным композитором балетной музыки при театрах Милана, Парижа, Лондона и последние двадцать лет жизни — Петербурга был Чезаре Пуньи (в России — Цезарь Пуни), автор 312 балетов. Один из его балетов — знаменитый «Конек-Горбунок» по сказке Ершова.

Во Франции самостоятельные балеты писали видные оперные композиторы: Галеви («Манон Леско»), Тома («Бетти»), Герольд (среди его балетов — «Сомнамбула», давшая сюжет опере Беллини, и «Спящая красавица» по сказке Шарля Перро, использованной спустя шестьдесят лет Чайковским) и особенно Адан. Плодовитый автор комических опер («Почтальон из Лонжюмо», «Будь я король», «Нюрнбергская кукла»), Адан писал музыку для балетов Тальони, Перро и других корифеев хореографии.

В первой половине прошлого века в России, как и в других странах, сочинение балетной музыки поручалось театральным дирижерам-композиторам. Три имени упоминались выше — Кавос в Петербурге, Шольц в Москве, Давыдов сначала в Петербурге, затем в Москве. Упомянем также Варламова, служившего помощником капельмейстера при московских театрах («Забавы калифа» и совместно с Гурьяновым «Мальчик с пальчик»). Во время пребывания в московской тюрьме Алябьев написал комический балет «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты». Интересный по музыке балет Алябьева, однако, недолго шел на сцене (либретто не сохранилось).

Балет в широком смысле слова включает и хореографические сцены опер. Им много места уделялось в парижской «большой опере», где блистали самые яркие звезды балета. Оперная танцевальная музыка нередко превосходила своей ху-

дожественной значительностью и прогрессивностью собственно балетную музыку. Немало таланта вложил в нее Мейербер (в молодости он написал и специальный балет для Берлина). Выдающуюся ценность имеют танцевальные эпизоды музыкально-драматических произведений и опер Берлиоза. Неувядаемо прекрасна балетная музыка Шуберта к драматической пьесе «Розамунда». И, наконец, превосходные балетные сцены из обеих опер Глинки, особенно «Руслана и Людмилы», — свежие и яркие по музыкальному материалу, масштабные по замыслу, симфонически обогащенные. И в этой области Глинке выпала честь выступить в качестве основоположника отечественной музыкальной классики.

Баллады и легенды

Баллады появились в XVIII веке. Это были совсем иные баллады, по сравнению с теми, что в старину слагались в Италии и Франции (танцевальные песни) и продолжали существовать в Англии (народные песни). Новые баллады представляли собой большие вокальные сказы. В ряде следовавших друг за другом различных по темпу, ритму, тональности эпизодов разворачивался драматизированный эпический или фантастический сюжет.

Такой жанр мог расположить к себе поэтов и композиторов — романтиков. В нем многое отвечало их художественным склонностям: яркая картинность и театрализованная сюжетность; подчеркнутая эмоциональность и эффектная изобразительность; смена художественных образов и контрастность эпизодов; свободная композиция; переходы от напевного пения к декламационному; введение в повествование прямой речи от имени «действующих лиц»; и не в последнюю очередь — страшная фантастика.

Баллады для голоса с фортепиано сочиняли Шуберт, Лёве, Шуман, Брамс. В русской музыке первой половины XIX века этот жанр представлен в творчестве Плещеева («Светлана», «Ленора»), Алябьева («Гроб»), Верстовского («Три песни скальда», «Черная шаль», «Ночной смотр»); классический образец — «Ночной смотр» Глинки. Текстами служили поэтические баллады Шиллера, Гёте, Бюргера и романтиков — немецких (Уланд, Гейбель), австрийских (Цедлиц), русских (Жуковский), польских (Мицкевич).

Но в этом жанре, пожалуй, явственнее чем где-либо обнажились уязвимые стороны литературного и музыкального романтизма, особенно его эпигонов. Штампованные аксессуарные призрачные фантастики и рыцарской героини заполнили сюжеты. Нажим на бурные страсти и острые ситуации вносил в музыку мелодраматизм. Выпячивание изобразительных эффектов приводило к поверхностной иллюстративности, импро-



Лесной царь
Картина М. Швинда. 1830

визационность превращалась в растрепанность, многоэпизодность — в клочковатость.

Исторический поворот в художественной эволюции баллады — «Лесной царь» Шуберта на текст Гёте (1815). В этом шедевре молодого мастера поражает идеальное единство в многообразии, равновесие всех психологических и описательных элементов, сочетание в композиции гибкости и цельности, непрерывного развития и стройности формы. Здесь достигнута высшая гармония эпической повествовательности, драматической действенности и лирической выразительности, органическое взаимопроникновение трагизма и романтики, фантастики и реализма.

В бешеной скачке мчится сквозь лес всадник с ребенком. Горячечный бред сына порождает страшное и в то же время неотразимо мнящее видение лесного царя. Безостановочно пульсируют созвучия, сопровождаемые басовыми взлетами. В единый образ сливаются дрожь больного мальчика, беспокойство несчастного отца и топот задыхающегося коня. Те же звуки передают тревожную атмосферу ночного леса.

Пленительно-ласковое пение царя на тихом и плавном звуковом фоне сменяется отчаянной мольбой ребенка. Его мотив заключен в границы двух высоких, предельно напряженных тонов. При последней реплике умирающего: «Боль причинил мне король лесной» — мотив прорывается к предельной вершине и



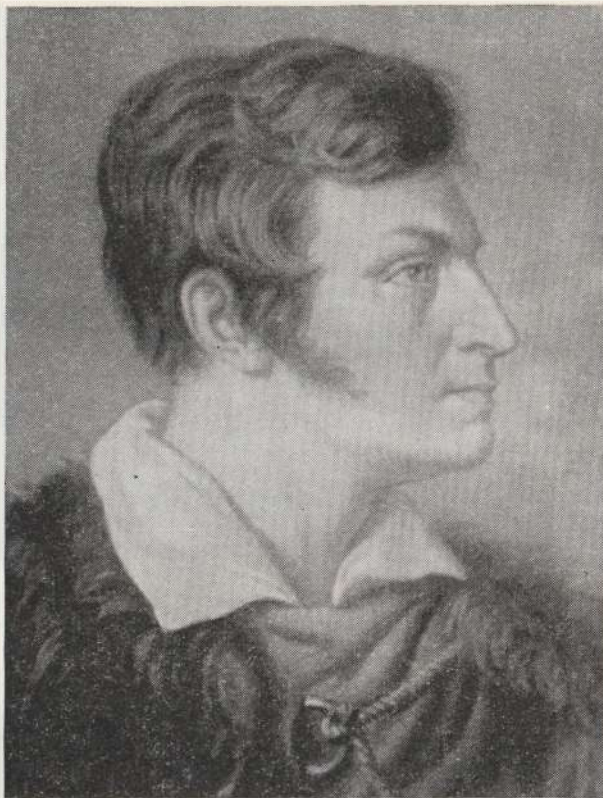
Баллада Зенты. Сцена из второго действия
оперы «Летучий голландец» Вагнера
Рисунок М. Эхтера

затем уступами низвергается. Буквально потрясает заключение — почти не пение, а говорок: «В его объятиях сын был мертв».

Все в этой балладе целенаправлено. Когда во второй и в третий раз раздается голос таинственного властелина, гармония меняет окраску — в одном случае светлеет, в другом, наоборот, как бы заволакивается туманом — оба раза уходит в отдаленную тональность, словно в иной мир. Нарастающее волнение сына сопровождается диссонирующими сочетаниями звуков; достигаемое невероятными усилиями хладнокровие отца передается уверенной сменой устойчивых аккордов, потрясаемых изнутри безостановочными ударами ритма — стучом охваченного тревогой сердца...

Для баллад характерен фантастический элемент (у Глинки: «В двенадцать часов по ночам из гроба встает император»). Но он не обязателен. Его нет, например, в балладе Шумана «Два гренадера». Лишена фантастики и позднейшая (90-е годы XIX века) «Баллада» Рубинштейна на слова Тургенева («Перед воеводой молча он стоит») — одно из увлекательных воплощений разбойничьей романтики.

Все это — сжатые эпические драмы, воспроизводимые одним исполнителем-певцом под аккомпанемент рояля (или оркестра). Существуют также баллады в виде мелодеклама-



Адам Мицкевич

ции — для чтеца с инструментальным сопровождением — у Шумана, Листа. Одно из произведений Листа — «Слепой певец» — написано по балладе Алексея Толстого «Слепой» (напечатано с русским и немецким текстами). Встречаются и баллады-кантаты: «Королевский сын» Шумана (по Уланду), «Первая Вальпургиева ночь» Мендельсона (по Гёте).

Баллада проникла и в оперу. В балладе-арии стянут узел драматического действия, сконцентрированы романтические элементы, заложена фантастическая жуть. Отсюда по всей музыкальной ткани тянется путеводная красная нить — ведущий тематический материал оперы. Известные образцы: в «Белой даме» — баллада о привидении в замке, в «Сомнамбуле» — баллада о призраке, в «Летучем голландце» — о моряке-ски-тальце. Позднее в «Пиковой даме» — баллада о трех картах.

Шопен ввел балладу в фортепианную музыку. Конечно, образцом тут послужила вокальная баллада. Но не только. Влияние могли оказать и думы — эпические песни-сказания



Мария Шимановская

славян. Непосредственное воздействие оказала поэзия, в первую очередь творения соотечественника Шопена — Мицкевича.

Уже отмечалось, что музой Мицкевича навеяна первая баллада Шопена. Конкретно биографы называют поэму «Конрад Валленрод», повествующую о борьбе Речи Посполитой против тевтонов.

Третья баллада Шопена, как полагают некоторые исследователи, возникла под впечатлением «Лорелей» Гейне. Другие связывают ее образы с поэмой «Свитезянка» Мицкевича. Кое-какие основания для таких предположений произведение Шопена дает. Однако в целом музыкальная драматургия данной баллады не соответствует вполне ни рассказанной Гейне легенде о рейнской русалке, ни воспроизведенной Мицкевичем народной балладе о волшебной красавице из озера Свитезь. Гораздо ближе к поэме Мицкевича вторая баллада Шопена. Сам композитор говорил Шуману, что его первая и вторая баллады созданы под впечатлением поэм польского поэта (Шуман не приводит названий этих поэм). Примечательно, что музыка второй баллады имеет некоторое сходство с вокальной балладой польской пианистки и композитора Марии



Ф. Шопен. Вторая баллада
Автограф. Первая страница

Шимановской «Свитезянка» на слова поэмы Мицкевича. Но и без того ясно: баллада Шопена в такой степени характеристична, изобразительна, контрастно драматична, соотношение ее образов настолько совпадает с сюжетом поэмы Мицкевича, что вряд ли можно сомневаться в конкретном содержании этого произведения.

Плавная, ласковая, звучащая вполголоса музыка-песня...
Лунное сияние в звуках...

Юноша с девою ходят в молчанье
Берегом озера Свитезь.

Полнейшая тишина. И вдруг — звуковой шквал:

Ветер качает темные ивы,
Бурно вздымаются волны.

Вновь возникает ласковая тема первого эпизода. Но теперь она не так безмятежна. Юноша не сдержал клятвы, увлекся красавицей, выплывшей из вод Свитезя. Гармоничное идиллическое пение раздваивается в диалоге-переключке, перерастает в страстный призыв, звучит жалоба, негодование...

«Юноша статный! Юноша милый! —
Девы слышны увещанья.—
Что ты здесь ищешь ночью, унылый,
В лунном блуждаешь сиянье?»

Снова зловещий ураган в музыке и дальше кульминационный драматически-бурный, ожесточенный эпизод:



Карл Лёве

Разом вскипели волны, бушуя,
Полные ярого гнева.
В черную бездну, в глубь водяную
Скрылись охотник и дева...

Загадочная свитезянка —
обращенная в русалку девушка,
мстящая юноше-охотнику
за измену.

Поэма заканчивается стихом:

Кто эта дева? — Не знаю.

Музыка после срыва на изломанном созвучии и долгой паузы («в черную бездну...») кончается кратким напоминанием напева любви («...эта дева?») и тремя мелодически спаянными аккордами, словно репликой — «Не знаю»...

Балладный тон, балладная контрастность образов, наконец, типичное для баллады сочетание повествовательных, драматических и лирических элементов — все это присуще не только четырем балладам Шопена, но в значительной мере и другим его произведениям, например фантазии фа минор, экспромтам, скерцо.

Балладам родственны легенды. Разграничить оба жанра трудно. Пожалуй, в легенде больше повествовательности, в балладе более развернута драматическая сюжетность. Замечательный образец — центральный эпизод первой части фантазии до мажор Шумана, обозначенный композитором «Im Legendeton», то есть в характере легенды. Повествование, вначале мерное, задумчивое, вскоре делается более взволнованным, достигая большой страстности. Параллельно усиливается и картинность. Слышатся призывные кличи труб, бешеный топот коней, возникает ощущение яростной схватки...

Сюжет легенды обычно подсказывается народным или церковным сказанием. Вокальные легенды с религиозным уклоном писал Карл Лёве, автор многих баллад. Лист, помимо двух баллад и двух легенд для фортепиано, создал ораторию «Легенда о святой Елизавете» и хоровую легенду «Святая Цецилия». Обе фортепианные легенды также окрашены в религиозные тона: «Святой Франциск Ассизский. Проповедь птицам» и «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам». (Кстати напомним, что Франциск — крестное имя самого Листа.)

Характерное для многих легенд скрещение религиозности с фольклором отражено и в фортепианном цикле Листа «Рож-

дественская елка» (снова традиционная дюжина пьес!). Здесь и старинные обрядовые песни, и праздничные картинки («Колокольный перезвон», скерцо «Зажигают елку»). Здесь же «рождественская» музыка полонеза и «елочная» музыка венгерского марша.

Скерцо и скерцозность

Для того чтобы представить в звуках сказочные существа, реющие в прозрачном эфире лесного царства, автор «Оберона» придал музыке скерцозность.

Скерцозность, буквально, — игривость, шутливость. Она бывает разной по характеру. У Вебера, в соответствии с заданием, скерцозность легкая, резвая, крылатая.

Воздушная скерцозность особенно типична для Мендельсона. Достигается она обычно стремительным и тихим движением «невесомых», отрывистых или шуршащих звуков. Скерцозность сказывается не только в скерцо, включая соответствующие части квартетов, октета, Шотландской симфонии, но и в некоторых финалах, например в последней части скрипичного концерта. В «скерцозной» увертюре «Сон в летнюю ночь», появившейся одновременно с «Обероном», царит та же волшебная поэтическая атмосфера, что и в опере-сказке Вебера. Позднее Мендельсон написал оркестровые и хоровые номера к комедии Шекспира и среди них свадебный марш, ноктюрн и скерцо. В скерцо грациозно вальсируют легкокрылые эльфы.

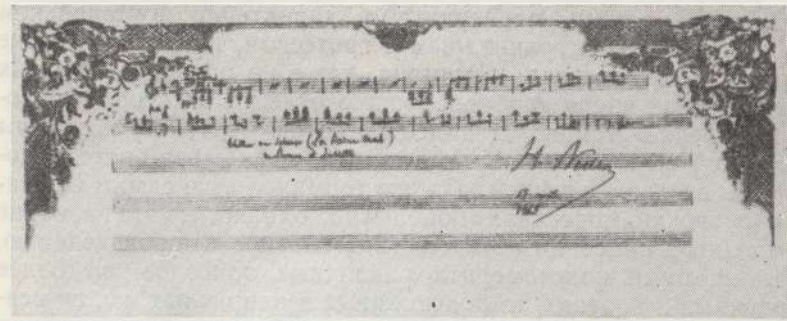
Видел эльфов я недавно,
В лунной мгле они летели,
Звонко их рожки звучали,
Колокольчики звенели.

Не в музыке ли Мендельсона подслушал Гейне звон эльфов? Мендельсон, в свою очередь, положил стихи поэта на музыку, создав очаровательное вокальное скерцо (романс «Новая любовь»).

В тонах мендельсоновского «Сна» написано скерцо светлого духа Ариеля из фаустовских сцен Шумана. Аналогичное скерцо — хор гениев в оратории «Рай и Пери». Обоим скерцо родственна фантастически-таинственная музыка феи Альп в «Манфреде» Шумана.

К тому же чарующе-причудливому миру принадлежат «блуждающие огни» и «хоровод гномов» из концертных этюдов Листа, «блуждающие огни» и «балет сильфов» из фаустовской легенды Берлиоза. В симфонии «Ромео и Джульетта» — блестяще-виртуозное скерцо Маб, царицы снов.

Иной характер носят скерцо Шопена. Они далеко ушли как от бетховенского, так и от мендельсоновского скерцо, хотя и сохранили немало общего с обоими прежними типами, особенно сонатные скерцо Шопена. Уже Бетховен придал сонатно-



Тема скерцо Маб из симфонии «Ромео и Джульетта»
Запись Г. Берлиоза в «испанский альбом» М. И. Глинки

симфонической «шутке» неслыханный размах, довел ее резвость до дерзости, контрастность до конфликтности, мужественность до героики. Он же, собственно, предварил и полетность феерических скерцо романтиков.

Шопен превратил скерцо в самостоятельную поэму. Он внедрил в нее лирику, патетику, огненную неукротимость. При этом он усилил и присущую скерцозности остроту ритмов и акцентов, неожиданность интонационных поворотов и регистровых сопоставлений. Не одобряя «преувеличений» Берлиоза, Мейербергера, Листа, Вагнера и буйства кисти Делакруа, Шопен в своих скерцо больше, чем где-либо дал волю несдержанной ярости, буйному капризу, резчайшим сменам настроений. В этом специфика шопеновской скерцозности. Скерцозная окраска не лишает его «поэм» ни глубокого драматизма, ни тончайшей душевности. Никогда страсть у Шопена не выпадает из-под строжайшего художественного контроля, не нарушает дисциплины мысли и не наносит ущерба безупречному вкусу.

Темп всех четырех шопеновских скерцо — presto (стремительно быстрый), в двух случаях — con fuoco (с огнем). Но в каждом скерцо есть большой замедленный или очень медленный эпизод с нежной мелодией колядки, или вальса, или хорала, или романса — то ли сладчайшей грезы, то ли отрадного воспоминания...

У Шумана обособленное скерцо — единичное исключение. Но как часть цикла скерцо постоянно встречается в его сонатах, симфониях, ансамблях, даже кантатах. Шуман развивал бетховенский тип мужественно-игривых «шуток», а также и более ранний гайдновский народно-плясовой прототип скерцо и более позднюю изысканную мендельсоновскую разновидность жанра.

Присущая Шуману ритмическая импульсивность и затейливая акцентировка как нельзя лучше отвечают этому роду

музыки. В остром, подчеркнутом, характерно шумановском скерцозном стиле, граничащем с гротеском, написаны многие страницы Флорестана — Шумана, даже не обозначенные как скерцо. К их числу свободно можно отнести некоторые «флорестановские» танцы «Давидсбюндлеров» — те, что помечены ремаркой «С юмором». К ним, кстати, как нельзя более подошло бы введенное в музыкальную терминологию самим Шуманом слово «Юмореска». Любопытно, однако, что это название композитор присвоил не пьесе типа скерцо, а произведению, состоящему из конгломерата различных эпизодов, то более сердечных и кротких, то более живых и капризных, но, во всяком случае, не носящих характера забавного приключения или смешного рассказа. Должно быть, немецкое слово «Нитог», от которого происходит название «Нитогеске», в данном случае надо понимать в другом его значении — не в смысле юмора, а как мимолетное настроение, каприз (подобно шубертовскому «экспромту» или «музыкальному моменту» и еще — подобно прокофьевским «мимолетностям!»). Шумановская «Юмореска» — прихотливое нанизывание таких «мгновений».

Для широты и вольности жанровых обозначений показательно, что Глинка назвал «Вальс-фантазию» в окончательной оркестровой редакции — скерцо. Если с понятием скерцо связывать затейливость ритмической группировки или прозрачность, легкость звучания, то такое наименование вполне оправдано.

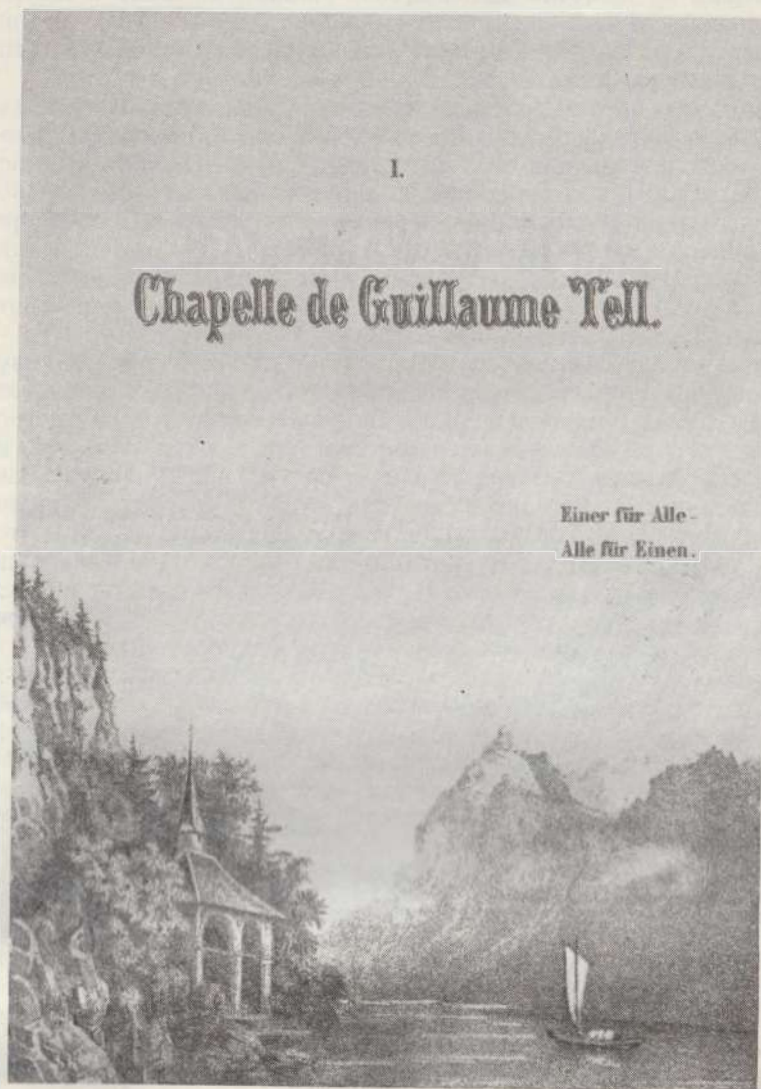
Еще больше оно применимо к «Камаринской» Глинки. Как свидетельствует Стасов, сам автор любил называть эту оркестровую фантазию «русским скерцо». По изящной и остроумной игривости «Камаринская» действительно скерцо, а по отчетливо выраженному национальному характеру — это классическое русское скерцо.

ДАЛЕКОЕ И БЛИЗКОЕ

О чужих странах и людях (Запад)

Первая пьеса шумановского цикла детских сцен называется «О чужих странах и людях». Это заглавие можно распространить на большую область музыки XIX века. Географические и этнографические наименования встречаются в заголовках многих увертюр и симфоний, фортепианных картин и рапсодий, вокальных циклов и отдельных романсов.

В музыкальной литературе путешествий отражены впечатления композиторов от их поездок в Италию (Берлиоз, Лист, Мендельсон, Глинка), Испанию (Глинка, Лист), Шотландию (Мендельсон), Швейцарию (Лист), Венгрию (Шуберт), на



Часовня Вильгельма Телля
Рисунок Г. Кремера на заглавном листе фортепианной пьесы
из цикла «Годы паломничества» Листа
1858

I

Au lac de Wallenstadt.

Thy contrasted lake
With the wild world I dwell in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring
L. Byron Ch. II.



На Валленштадтском озере
Рисунок Г. Кремера на заглавном листе фортепианной пьесы
из цикла «Годы паломничества» Листа
1858

Кавказ (русские композиторы). Однако не все произведения этого рода автобиографичны. Иногда это лишь творческие экскурсии в края, пленившие воображение авторов, но лично им не знакомые. Таковы, например, испанский и шотландский Запад, азиатский и африканский Восток в творчестве Шумана.

Тема путешествий возвращает нас к характерному образу одинокого скитальца. Но уже отмечалось, что не одна только «мировая скорбь» побуждала романтического героя оставлять родные края. Были и другие стимулы: ненасытное жизнелюбие, познавательный интерес, жажда новизны и остроты восприятия. Привлекали новые места, незнакомые люди, необычная красота природы. Любопытство возбуждали своеобразие жизненного уклада и оригинальность национального характера иных народов.

То, что «неутомимый бродяга» (так назвал Листа Берлиоз) увидел и что испытал за границей, он изложил в трех нотных тетрадах «Альбома путешественника»*. Позднее он переработал пьесы, дополнил их новыми произведениями и объединил в трех тетрадах «Годов паломничества». В первую тетрадь нового собрания вошли пьесы швейцарского цикла (на основе первой тетради «Альбома путешественника»), вторая тетрадь отразила итальянские впечатления композитора, а появившаяся в значительно более поздние годы третья тетрадь состояла из пьес на итальянские (Рим), венгерские и иные сюжеты.

Нетрудно заметить прямую связь нового названия альбома с заголовком поэмы Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Из этой поэмы заимствовано и большинство эпиграфов первой тетради «Годов».

Нельзя не обратить внимания на любопытное совпадение: маршрут «паломничества» Листа пролегал как раз по тем странам, которые посетил английский поэт после того, как ему пришлось покинуть родину. Это Швейцария, затем Италия.

Серия пьес Листа у нас известна под названием «Годы странствий». Но подлинное заглавие ближе к замыслу автора. Это не просто странствия, а именно паломничество к святым для художника местам — первозданным творениям божественной природы, вечным памятникам искусства, историческим достопримечательностям.

Пейзажи «с настроением», глубокие размышления, поэтическая лирика, народно-жанровые эпизоды — все это составляет содержание путевого сборника музыканта.

Швейцария: часовня Вильгельма Телля, Женевские колокола, Валленштадтское (Валленское) озеро, родник в горах, долина Обермана, пастораль, гроза, эклога (пастушеская песнь), тоска по родине.

* См. иллюстрацию на стр. 247.

Италия: ее парковая природа и архитектурно-декоративные сооружения (кипарисы и фонтаны виллы д'Эсте), ее поэзия (три сонета Петрарки, фантазия-соната «По прочтении Данте»), живопись («Обручение» Рафаэля), ваяние («Мыслитель» Микеланджело), музыка (канцонетта Сальваторе Розы, художника и поэта), фольклор (трехчастный песенно-танцевальный цикл «Венеция и Неаполь»).

Во времена Листа было принято облекать литературные произведения в форму эпистолярно-туристских очерков: «Путевые картины» Гейне, «Письма путешественника» Жорж Санд, «Письма из Франции и Италии» Герцена, «Письма об Испании» Василия Боткина, «Музыкальное путешествие» Берлиоза. В форме писем с дороги написан и нашумевший роман Сенанкура «Оберман», вдохновивший Листа на создание фортепианной пьесы «Долина Обермана». Лист писал свои «очерки» и нотами («Альбом путешественника»), и буквами (журнальные статьи, публиковавшиеся в виде писем путешественника и составившие цикл «Путевые письма бакалавра музыки»).

Когда-то англичанин Стерн назвал свой путевой дневник романом, давший наименование целому направлению, «Сентиментальным путешествием». Музыкальные очерки Листа, составившие «Годы паломничества», можно назвать «Романтическим путешествием».

В представлении музыканта-пилигрима романтичны сами страны, куда он отправился на поклонение: Швейцария — страна гор и озер, родина легендарного Телля и бессмертного Руссо; Италия — страна солнца и искусства, обетованная страна художников.

Романтично восторженное любование эстетикой природы, восхищение нетленными созданиями художественного гения человека, воодушевление примерами мужественной борьбы за свободу.

Взор музыканта не омрачен вселенской грустью. Только в «Долине Обермана» раскрывается гарольдовская душа лирического героя. Скитаясь по Швейцарии, тоскующий юноша болезненно ощущает свою оторванность от жизни. С Гарольдом сближает Обермана сам Лист, предпосылая музыкальной картине цитаты из обоих авторов — Сенанкура и Байрона. Любопытную «расшифровку» главной музыкальной темы «Долины Обермана» мы находим в опере Чайковского «Евгений Онегин»: с первой фразой Обермана почти буквально совпадает мелодия романтика-поэта Ленского «Что день грядущий мне готовит?»; только у Листа вся пьеса более мрачна и патетична.

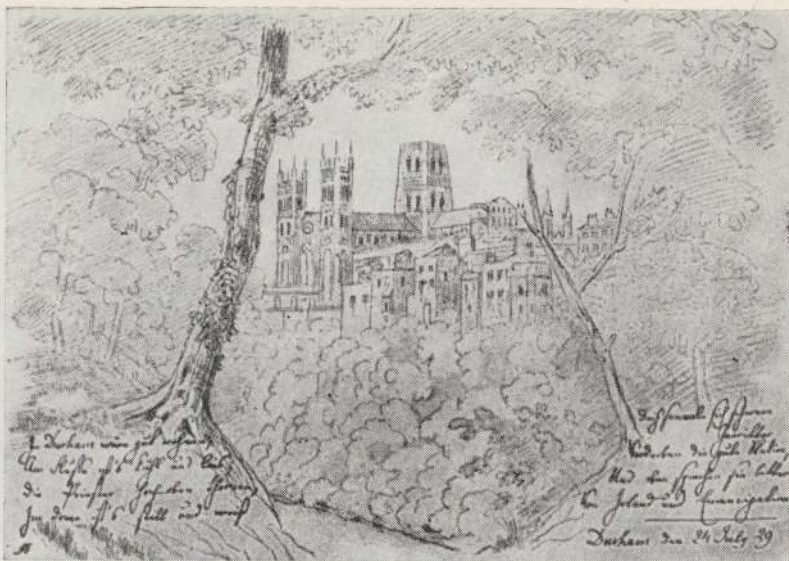
Эпиграфы, цитаты и подтекстовки заменяют в «Годах паломничества» специальные литературные пересказы (программы). Но загляните в названные выше «Путевые письма бакалавра музыки». Они писались как раз в те годы, когда



Сцена из оперы «Бенвенуто Челлини» Берлиоза
Гравюра. 1852

возникали листовские музыкальные картины Швейцарии и Италии. В статьях-письмах есть описание озера, на берегу которого вояжер слышал «меланхолическую жалобу волн, умирающих на скалистом берегу»; воспоминание о скольжении в темной гондоле по спящим водам венецианского канала, когда ухо, утомленное мертвым молчанием, жаждало хоть какого-нибудь шороха (вот где можно понять «высочайшую поэзию уныния!»); впечатления от благородного лика «Святой Цецилии», в котором запечатлен «символ музыки, музыки в полном блеске ее всемогущества», и от «Персея» — знаменитой статуи, история которой поведана в опере Берлиоза «Бенвенуто Челлини». Пусть это не то озеро, что в швейцарском цикле Листа, пусть это другая работа Рафаэля, и скульптура не Микеланджело, а его младшего современника Челлини — все равно, это же ведь одна среда, одна эпоха, один круг художественных образов. Прочтите письма «бакалавра» — и восприятие музыкальных изображений станет более ассоциативным и значимым.

Знаменательно, что свое музыкальное паломничество Лист начал с «Часовни Вильгельма Телля», украсив ее лозунгом: «Один за всех, все за одного». Первая редакция сборника («Альбом путешественника») открывалась не менее показательной картиной — «Лион», с девизом «Жить работая или умереть сражаясь». При окончательной обработке сборника



Дарем (Durham), Шотландия
Рисунок Ф. Мендельсона в путевом дневнике. 1829

эта пьеса, французская по сюжету, выпала из швейцарской тетради.

У Мендельсона самой увлекательной оказалась поездка в Шотландию. Первые впечатления юный мастер зафиксировал в нотах сразу же после знакомства с этой страной, не менее романтической, чем Швейцария и Италия. Окончательно он осмыслил свои наблюдения и переживания через два года — в увертюре «Гебриды», или «Фингалова пещера», и через двенадцать лет (настолько глубоки они были) — в Шотландской симфонии.

Творческую фантазию музыканта оживляли литературные ассоциации и исторические реминисценции.

Здесь все было необычно. Удивительные очертания и краски северного неба, гор, долин, морей, островов (Гебриды — многочисленные мелкие острова у побережья Шотландии с замечательными пещерами, из которых особенно славится Фингалова). Совершенно своеобразный уклад жизни. Легендарный поэтический эпос, самобытная музыка. Поражающие воображение поэмы Оссиана — имитация фольклора, искусно выполненная поэтом Макферсоном. Лирика Байрона, исторические романы Вальтера Скотта, песни национального поэта Бёрнса. Наконец, сама история страны, богатая волнующими событиями. При создании Шотландской симфонии композитора неотвязно тревожил трагический образ казненной шотландской



Нильс Гаде

королевы Марии Стюарт, знакомый по трагедии Шиллера. Дымка сумеречной мечтательности окутывает нежные мелодические линии и мягкие гармонические контуры симфонии. Ее не могут развеять ни драматическая напряженность отдельных эпизодов, ни радужная игривость скерцо с мелодией в «шотландском» пятиступенном (бесполутоновом) ладе, ни даже торжественное просветление коды финала.

Северный колорит с оттенком меланхолии и суровым пафосом присущ ранним произведениям датского романтика Нильса Гаде. Его увертюра «Отклики Оссиана» и первая симфония отразили поэзию скандинавских баллад. Оба произведения были впервые исполнены в 1843 году в Лейпциге под управлением Мендельсона.

Швейцарский колорит первого года странствий Листа и идиллических альпийских картин «Манфреда» Шумана был предвосхищен Россини в «Вильгельме Телле», а еще раньше Керубини в опере «Элиза, или Восхождение на ледник Сен-Бернара». «Фингаловой пещере» и Шотландской симфонии



Танец гитан
Картина Ф. Ружерона, Мадрид. 1871

Мендельсона предшествовали оперы на сюжеты поэмы и романов Вальтера Скотта — «Дева озера» Россини и «Белая дама» Буальде, а еще раньше на сюжеты поэм Макферсона «Оссиан, или Барды» Лесюэра и «Утал» Меюля. Россини ввел в «Телля» швейцарские и тирольские фольклорно-музыкальные элементы, в «Деве озера» дал стилизацию хора шотландских бардов. Буальде использовал для обрисовки быта шотландские народные мелодии.

«Белая дама» — самое характерное произведение французского музыкального романтизма до Берлиоза. Сюжет оперы связан с легендой о призрачной женщине, появляющейся в покинутом старом замке. Мягкий лиризм музыки овеян поэтической таинственностью. Шотландские народные сцены подчеркивают романтичность оперы.

В легендарно-патриотических операх Россини романтика Шотландии и Швейцарии окружена героическим ореолом борьбы за свободу.

Мир отважных людей с их сильными и цельными страстями, с их нравами, столь же своеобразными, как и вскормившая их природа, восхищал романтиков. Он нашел отражение в «Ирландских мелодиях» юного Берлиоза на стихи поэта-па-



Цыганский хор Ильи Соколова (Москва)
Акварель Г. Г. Гагарина. 1833

триота Томаса Мура и в песнях Шумана о суровых шотландских горцах на стихи Бёрнса. Вольную жизнь воспевают «Три цыгана» Листа (слова Ленау) и «испанский» романс Шумана «Контрабандист». У Листа есть Фантастическое рондо на испанскую тему («Контрабандист») для фортепиано — по песне Мануэля Гарсиа.

В творчестве Листа цыганский элемент тесно переплетается с венгерским, в творчестве Верстовского — с русским, как позднее в «Кармен» Бизе — с испанским. Цыганская вольница, опозитизированная Пушкиным, возбудила фантазию Виельгорского, Верстовского, Алябьева, написавших романсы на текст песни Земфиры «Старый муж, грозный муж» (оперы на сюжет «Цыган» Пушкина появились позднее, лучшая из них — «Алеко» Рахманинова). Вскоре после выхода в свет поэмы Пушкина Верстовский ввел цыганские персонажи в оперу «Пан Твардовский». Песни цыган из «Твардовского» получили популярность, особенно хор «Мы живем среди полей». Цыганки — героини балетов «Гитана» А. Томá и Ф. Бенуа, «Эсмеральда» и «Газельда» («Цыгане») Пуньи.

Шуману принадлежат два сборника романсов и вокальных ансамблей на тексты испанских поэтов в немецком переводе Гейбеля — «Испанский лидершпиль» и «Испанские любовные

песни». Композитор тонко передал поэзию испанской лирики. Кое-какие элементы испанской музыки также отражены в этих произведениях, но довольно внешне: Шуман и не ставил перед собой задачу воспроизведения испанской музыкальной специфики.

Довольно условный национальный характер носят вокальные и инструментальные болеро европейских композиторов XIX века. Ритмы испанского танца сближаются здесь с более привычными формулами полонеза. Интонации полонеза и мазурки можно различить и в болеро Шопена.

Заново открыл Испанию Глинка. Еще до поездки в Испанию автор «Сусанина» написал серенады «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир» на тексты из «Каменного гостя» («испанская» трагедия Пушкина позднее была полностью положена на музыку Даргомыжским). Глинка включил в вокальный цикл «Прощание с Петербургом» два романса на испанские сюжеты — болеро «О дева чудная моя» и фантазию «Стой, мой верный, бурный конь».

В Испании русский мастер провел два года. Воздухом романтического края напоены обе его симфонические увертюры — Арагонская хота и «Ночь в Мадриде» — плоды глубочайшего постижения и тонкого воспроизведения национальных особенностей испанского фольклора.

После Глинки к музыкальным сокровищам Кастилии, Андалусии, Гранады, Валенсии, Арагона, Каталонии и остальных местностей Испании обратились другие симфонисты Европы. От самого Глинки получил мелодию испанского марша Балакирев. Будущий глава «Могучей кучки» положил ее в основу своей Испанской увертюры. Блестящее Испанское каприччио для симфонического оркестра написал Римский-Корсаков.

Гораздо позже, чем Глинка, к иберийскому фольклору обратились французские симфонисты. Лало сочинил Испанскую симфонию для скрипки с оркестром, Сен-Санс — Арагонскую хоту, Шабрие — рапсодию «Эспанья», Равель, уже в XX веке, — Испанскую рапсодию, Болеро для оркестра и оперу «Испанский час», а Дебюсси — фортепианную пьесу «Вечер в Гранаде» и симфоническую пьесу «Иберия».

Лист, исколесивший во время концертных скитаний всю Европу, не миновал Испании. В год написания Глинкой Арагонской хоты (1845) он создал Большую концертную фантазию на испанские мелодии, а позднее — Испанскую рапсодию (обе пьесы для фортепиано).

Следует вспомнить и одно из поздних романтических отражений Испании (конец XIX века) — большую серию романсов австрийца Хуго Вольфа, последователя Шумана и Вагнера, — «Испанскую книгу песен». Он же создал аналогичную серию романсов — «Итальянскую книгу песен». Обе серии содержат 90 произведений на немецкие тексты. Они вызывают в памяти

написанные задолго до них «Испанские и итальянские повести» Альфреда де Мюссе.

Италия влекла романтиков не меньше, чем Испания. Как и во времена юности Гёте, Моцарта, Бортнянского, живописца Давида, скульптора Торвальдсена, туда устремлялись поэты, художники, музыканты всей Европы. На направление умов большое влияние оказал появившийся в 1807 году роман французской романтической писательницы мадам де Сталь «Коринна, или Италия».

Страну Петрарки и Рафаэля воспели даже те, кому не повезло побывать в ней, например, Бетховен, Шуберт, Шуман — у каждого из них есть гётевская «Миньона» из «Вильгельма Мейстера» с мечтой-порывом «Туда! туда хотела б, милый, я уйти с тобой...» («Знаешь ли край?»).

Довольно долго жили в Италии Берлиоз, Лист, Глинка, побывал там и Мендельсон. «Гарольд в Италии» парижского байрониста, «итальянский год» венгерского паломника, симфония немецкого туриста и юношеские ансамбли русского гостя — не единственные плоды северного искусства, согретые лучами южного солнца.

В своем творческом отчете о поездке по ту сторону Альп (Итальянской симфонии) Мендельсон воспроизвел ясный и красочный пейзаж южной страны, передал приветливость ее жизнерадостного народа, живость и грацию национальных танцев, очарование мелодичных песен.

Да и у Берлиоза страдания Гарольда в значительной мере оттеснены на задний план объективным показом ландшафта, быта горцев, картиной разбойничьей оргии.

Но нигде в симфонической музыке романтиков облик Италии не выступает с такой пластической рельефностью и жизненной полнотой, как в драматической симфонии «Ромео и Джульетта». Мастер музыкальной живописи Берлиоз воссоздал широкую историко-бытовую обстановку симфонического «действия». Ожила Верона треченто (XIV века) с ее улицами и садами, ее дворцами и склепами, благоуханием ночей и шумом балов. Предстали люди переломной эпохи с их темпераментами и характерами, кровавыми схватками и поэтичной любовью.

Посвятив Италии две симфонии, Берлиоз изобразил ее также в двух операх. Обе они отличаются сочным жанровым колоритом.

Написанная на шекспировский сюжет, обработанный довольно свободно, лирическая комедия о двух влюбленных строптивцах «Беатриче и Бенедикт» вводит нас в атмосферу солнечной Сицилии. Народное веселье, капризная лирика, трубы и гитары. И, разумеется, всемирно известная сицилиана. Грациозно-лирический танец исполняется на сцене, а кроме того звучит в антракте — в качестве симфонической пьесы.

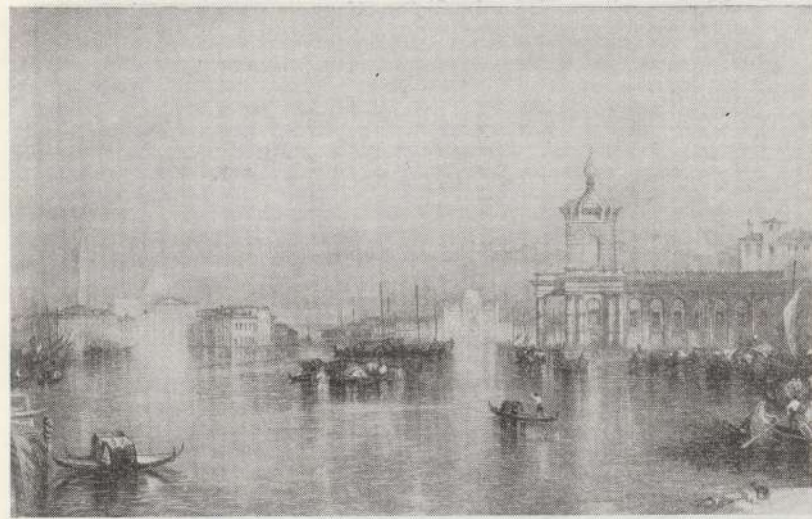


Карнавал в Риме
Гравюра Б. Пинелли

В виде симфонического антракта была задумана Берлиозом дополнительная увертюра к опере «Бенvenuto Челлини». Как самостоятельная концертная пьеса она известна под названием «Римский карнавал». И основная увертюра «Бенvenuto Челлини», и «Римский карнавал» переносят нас в Рим XVI века — на площади и улицы, где шумная, веселая толпа празднует масленицу. Главная тема «Римского карнавала» кружится в стремительном ритме сальтарелло — старинного танца центральной Италии. В том же ритме — главная тема «сцены счастья и радости» из первой части «Гарольда в Италии» («Гарольд в горах») и главная тема финала Итальянской симфонии Мендельсона.

Берег Неаполя, огнедышащий Везувий и пламенная тарантелла — такова обстановка и внутренняя настройка оперы Обера «Фенелла» («Немая из Портичи»). Пляску из южно-итальянского города Таранто популяризировали в XIX веке не только сами итальянцы (Россини), но и иноземные композиторы. Тарантеллой представлен Неаполь в маленьком цикле Листа «Венеция и Неаполь». Тарантелла звучит и в Итальянском каприччио Чайковского среди различных тем, изображающих красочный народный быт страны.

Над барками и гондолами венецианских каналов и лагун реют музыкальные флажки — баркаролы (гондольеры), пелу-



Венеция
Гравюра с картины У. Тёрнера

чие мелодии лодочников (гондольеров) и рыбаков. Мотив баркаролы «О мама, мама дорогая» разработан Паганини в «Венецианском карнавале». Баркаролы введены в оперы на венецианские сюжеты — «Отелло» Россини (по Шекспиру) и «Марино Фальеро» Доницетти (по Байрону). Песнь гондольера в опере Россини построена на народной мелодии. Она звучит за сценой и романтически окрашивает музыку всей картины. Транскрипция этой песни — канцона в «Венеции и Неаполе». В том же фортепианном цикле — гондольера, мелодия которой (возможно, народного происхождения) заимствована Листом из канцоны композитора Перуккини «Блондинка в маленькой гондоле». Эта мелодия была обработана еще Бетховеном для голоса и инструментального трио.

В первоначальном варианте «Венеции и Неаполя» имелась еще одна песня гондольера, которую Лист позднее использовал в симфонической поэме «Тассо». Ее скорбную и патетическую мелодию напоминает один из мотивов Итальянского каприччио Чайковского.

Плавные, мечтательные «песни венецианского гондольера» Мендельсона принадлежат к числу его популярнейших «песен без слов». У Мендельсона есть подобная же песня для голоса с фортепиано.

В жанре баркаролы написана фантазия для голоса с фортепиано «Венецианская ночь» Глинки на слова И. Козлова. Этот поэтический романс близок итальянским пейзажам рус-



Вид Сорренто близ Неаполя
Картина С. Ф. Шедрина. 1826

ского живописца Сильвестра Шедрина. Одна из частей «итальянского» секстета Глинки — также баркарола.

К итальянскому пейзажу Глинка вернулся в баркаролах «Уснули голубые» на слова Кукольника (из цикла «Прощание с Петербургом») и «Финский залив» на слова Ободовского. Последний романс — воспоминание на берегу северного залива о «полуденном крае».

Шопен не был в Италии, но образ Италии он творчески воспроизвел в баркароле. Известный пианист Таузиг усматривал в этой вдохновенной поэме для фортепиано звуковую запись любовной сцены с шепотом, признаниями, поцелуями и плеском воды.

«Заочные экскурсии» в город каналов совершили Шуман и Шуберт. Первый написал две венецианские песни, второй — мужской хор и одноименный романс «Гондольер».

Шуберт не выезжал за пределы габсбургского государства. Единственный край, где он некоторое время жил вне дома, — это Венгрия (она входила в состав Австрии). Творческие результаты знакомства Шуберта с венгерским и венгеро-цыганским фольклором — фортепианный Венгерский дивертисмент (в четыре руки). Отзвуки этого (также и чешского) фольклора слышны в его последней симфонии и в ряде ансамблей.

О произведениях Листа на венгерскую тематику мы гово-

рить здесь не будем: для мадьярского музыканта это не заграничная поездка, а возвращение на родину.

Берлиоз заставил отправиться в Венгрию доктора Фауста. Прихоть композитора была вызвана желанием нарисовать в первом действии «Осуждения Фауста» пейзаж венгерских равнин и ввести национальные сцены — крестьянский хоровод и шествие мадьярских повстанцев («Ракоци-марш»).

В опере «Иван Сусанин» Глинка последовательно провел на музыкальном материале сопоставление двух национальных лагерей. «Он, — писал Гоголь, — счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный напев русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки».

Действие «Вольного стрелка» происходит в Чехии. Местная обстановка ощущается на протяжении всей оперы. Для крестьянского марша Вебер выбрал мотив, широко популярный в Праге.

Вебер воздал должное испанской романтике в музыке к пьесе Вольфа «Прециоза». Он же сделал разведку на Восток.

О чужих странах и людях (Восток)

Восток манил романтиков — как западных, так и русских: «восточные поэмы» Байрона, «Лалла Рук» Мура, «Намуна» Мюссе, сборники «Восточные розы» и «Газеллы» Рюккерта, «кавказская поэзия» Пушкина, Марлинского, Лермонтова.

Классик Гёте, питавший еще в молодости интерес к Востоку, с особенным увлечением обратился к ориентальным темам в эпоху своего «обновления», наступившую в середине 10-х годов XIX столетия. Именно тогда он приступил к созданию обширнейшего цикла стихотворений, образовавших двенадцать книг «Западно-восточного дивана» (у народов Ближнего Востока диван — сборник стихотворений). В «Диван» вошло также несколько стихотворений поэтессы Марианны фон Виллемер, подруги Гёте, увековеченной им в образе Зулейки. Песни Зулейки из «Дивана» вдохновили на сочинение лирических романсов Шуберта, Мендельсона и Шумана.

Вебер в ранние годы сочинил Китайскую увертюру, которую он впоследствии приспособил для постановки пьесы Гоцци в переделке Шиллера «Турандот». Чары Востока открылись в волшебной опере «Оберон». В одной из сцен оперы Вебер воспользовался мелодией, привезенной с Востока каким-то путешественником. В целом, однако, ориентализм «Оберона» не вышел за рамки экзотики.

Еще меньше этнографической достоверности в опере Шпора «Иессонда», написанной на индийский сюжет, и в оратории Шумана «Рай и Пери», сказочное действие которой переносится из Индии в Египет, а оттуда в Сибирь.



Дж. Брейам в роли рыцаря Гюона
(«Оберон» Вебера,
Лондон, 1826)

опера Н. Афанасьева на этот сюжет).

«Кабардинская песня» рисует образ вольнолюбивого, смелого, воинственного народа. Своими характерными мелодическими, гармоническими и ритмическими элементами фольклорного происхождения романтическая песня Алябьева внесла свежую струю в европейскую музыку, предвещая более поздние достижения русских классиков. Спустя четверть века, в конце 50-х годов, Балакирев, продолжая романтическую традицию поэтизации вольнолюбивого Кавказа, создал одно из тончайших своих произведений — «Песню Селима» на текст из поэмы Лермонтова «Измаил-бей». В ней воспевается доблестный и несгибаемый юноша-джигит, преданный своему долгу и свободе.

У Алябьева имеются «кавказские» песни на стихи Пушкина (черкесская), Лермонтова (черкесская), Л. Якубовича (грузинская), а также на слова брата композитора Василия Алябьева («Черкес»). По фольклорным мелодиям башкир, турк-

Из русских музыкантов едва ли не первый отозвался на байроновские «восточные поэмы» Алябьев. Он написал романс «Любовник розы соловей» на текст песни из «турецкой повести» Байрона «Невеста Абидосская» в переводе И. Козлова.

Русских поэтов и композиторов особенно вдохновляли образы непокорных горцев Кавказа. Тот же Алябьев изобразил романтическую сценку схватки горцев с царскими войсками в «Кабардинской песне» («На Казбек слетелись тучи»). Текст ее взят из кавказской повести поэта-декабриста Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» (на сюжет этой повести Алябьев сочинил оперу, постановки которой он не мог добиться; позднее была поставлена

мен и казахов композитором созданы для голоса с фортепиано «Азиатские песни». Алябьеву принадлежат также музыкально-драматические сцены «Кавказский пленник». О балете хореографа Дидло и композитора Кавоса на измененный сюжет пушкинской поэмы («Кавказский пленник, или Тень невесты») уже говорилось.

Первое обращение Глинки к Востоку — романс «Не пой, красавица, при мне». Композитор обработал подлинную национальную мелодию, которую Грибоедов услышал в Грузии и подарил ему. Пушкин написал стихи специально для этой мелодии.

В музыке Глинки к трагедии «Князь Холмский» восточный элемент связан с образом красавицы еврейки Рахили. Две песни героини легли в основу увертюры и одного из оркестровых антрактов. Эпическая песня Рахили «С горних стран пал туман на долины» вошла также в цикл «Прощание с Петербургом». Стасов отнес ее к лучшим созданиям композитора: «несколькими гениальными ударами кисти он изобразил нам целую еврейскую национальность...».

Образ Рахили в «Князе Холмском» — первое воплощение еврейской темы в русской классической музыке, нашедшее продолжение в творчестве Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рубинштейна, Серова, Ипполитова-Иванова, Золотарева, Прокофьева, Шостаковича.

Ориентальная романтика ослепительно засияла в сказочно-эпической опере «Руслан и Людмила». Странствования отважного витязя, отправившегося на поиски похищенной невесты, приводят его в чудесную страну — дурманяще-томный и знойно-страстный Восток. Как бы фантастична и условна ни была эта волшебная страна, музыка ее национально конкретна.



Л. Э. Вестрис в роли Фатимы,
наперсницы дочери халифа
(«Оберон» Вебера,
Лондон, 1826)



Кавказский пленник
Гравюра С. Ф. Галактионова (пейзаж И. В. Ческого)
с рисунка И. А. Иванова к поэме Пушкина. 1823

Глинка обработал в восточных сценах оперы мелодии кавказского, турецкого, персидского, арабского происхождения. Столь же реально-образен былинный славянский мир в опере. Открытия Глинки в области музыкальной этнографии были закреплены и развиты Балакиревым, Бородиным, Мусоргским и Римским-Корсаковым. Путь на Восток был широко открыт.

На стыке русского и западного ориентализма — вокальный цикл Рубинштейна, известный под названием «Персидские песни». Эти двенадцать песен-романсов для голоса с сопровождением оркестра или фортепиано написаны русским композитором на немецкие тексты Боденштедта, представляющие собой переводы стихотворений азербайджанского поэта Мирзы Шафи. Позднее тексты Боденштедта перевел на русский язык П. И. Чайковский. «Персидские песни» — едва ли не лучшее в вокальной лирике Рубинштейна. Композитор продолжил поиски новых приемов музыкальной характеристики, на-



М. И. изучает восточную музыку
Из альбома «М. И. Глинка в карикатурах Н. А. Степанова»
1850—1854

чатые Алябьевым и Глинкой в их восточных романсах. Здесь и орнаментальные вокализы, и повторяющиеся триоли (как, например, в романсе «Клубится волною» из репертуара Шаляпина), и характерные тональные сопоставления, и подражания аккомпанементу национальных инструментов. Все эти находки обобщают типические черты музыкального искусства Ближнего Востока.

Из западных композиторов особенно тяготели к ориентальной тематике французы. Обострению их интереса к Востоку способствовала, несомненно, политическая обстановка — проникновение Франции в Африку, Переднюю Азию. Устанавливались тесные связи метрополии с колониями. Входила в моду восточная тематика. Но, помимо внешних обстоятельств, творческую мысль художников ориентировала на Восток их внутренняя эстетическая настроенность, романтическая иллюзия. В ориентальной экзотике люди находили отдушину от пошлой обыденности буржуазного окружения. На этой почве расцвела во Франции во второй половине XIX века ориентальная опера.

Живописцу Делакруа, в отличие от многих его собратьев, не посчастливилось попасть в «классическую» Италию. Но он очутился в 1832 году в Северной Африке. Путешествие при-



Фелисьен Давид

несло хорошие плоды. Возникла серия восточных картин художника: «Алжирские женщины», «Еврейская свадьба в Марокко» и ряд других.

В том же 1832 году вышла в свет поэма «Намуна» Мюссе на сюжет из египетского быта. Спустя сорок лет Бизе создал на ее основе оперу «Джамиле». Но еще до «Джамиле» Бизе дебютировал оперой «Искатели жемчуга», действие которой происходит на острове Цейлон.

Пионером французской ориентальной оперы явился Фелисьен Давид. В 1862 году была поставлена его «Лалла Рук» по одноименному «восточному роману» Томаса Мура. По тому же роману написана опера Рубинштейна «Фераморс», а одна из вставных поэм романа послужила раньше (1843) темой для оратории Шумана «Рай и Пери». Позднее (1865) была поставлена «Африканка» Мейербера.

В 1844 году Фелисьен Давид, еще не дебютировавший на оперном поприще, выступил с симфонией-одой «Пустыня» (ор-

кестр, хор, декламация). В этом нашумевшем произведении композитора-сен-симониста сказались не только общее увлечение условной экзотикой, но и нарождавшийся в те годы специальный интерес к характерным особенностям восточных музыкальных культур. Внимание к арабскому фольклору проявил композитор и исследователь Сальвадор-Даниель, проживший двенадцать лет (с 1853 года) в Алжире и оставивший ценные труды. Вернувшись в Париж, он принял участие в пролетарском революционном движении и умер славной смертью коммунара.

Тоска по родине

Как ни велик был интерес романтиков к фольклору, быту, культуре, природе других стран, больше всего их притягивала родная земля.

На чужбине, в изгнании, в странствиях их героев не покидала дума о родине.

Как счастлив тот, кто и в стране чужой
Родную почву чувствует под собой —

эту мысль Шуберт выразил в простой, задушевной мелодии народного склада («Скиталец — луне»).

Тоской по родине преисполнена музыка «Скитальца» (на слова Шмидта):

...Там все, что мило мне, живет
И все, что умерло, встает.
Звучит родная речь кругом,
Мой край, о где ж ты?

Шуберту вторит Алябьев в элегии «Где ты, прелестный край, родимая страна?» (слова неизвестного автора).

Более известна другая элегия Алябьева — «Вечерний звон». Текст ее — переведенное поэтом Козловым с английского языка стихотворение Томаса Мура, озаглавленное в оригинале «Вечерние колокола». В сборнике Мура оно помещено среди национальных песен (подзаголовок — «Колокола С.-Петербурга»). Истоки его — песня на греческом языке Георгия Афонского, грузинского писателя XI века. В XIX веке стихотворение Мура было переведено на многие европейские языки. В России популярна фольклорная песня на слова Козлова:

Вечерний звон, вечерний звон,
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом,
И как я, с ним навек простясь,
Там слушал звон в последний раз.

Мелодия родного неба — «Жаворонок» — звучит в романсовом цикле Глинки «Прощание с Петербургом».



Дерево
Рисунок М. И. Глинки

«Тоска по родине» — это название можно встретить в списках опер (Верстовский), фортепианных пьес (Лист), романсов (Шуберт, Фанни Мендельсон — сестра Феликса). Характерно и название «На чужбине» (Шуберт, Шуман).

Живший на чужбине Лист, вняв патристическому призыву поэта Вёрёшмарти («Ференцу Листу»), написал симфоническую поэму «Венгрия».

У Мендельсона есть лидершпиль «Возвращение с чужбины».

В оживленно-радостную Итальянскую симфонию Мендельсон включил элегию. Она выделяется среди частей симфонии своим меланхолическим тоном и особой национальной окраской. Быстрые части основаны на ритмах живых итальянских танцев, в медленной же части — типично немецкая, несколько



Вена. Вид с Бельведерского дворца
Картина Б. Беллотто (Каналетто)

сентиментальная мелодия. Нетрудно себе представить: путешественнику взгрустнулось в чужом краю при воспоминании об отчем доме...

Все творчество Шопена — страстная дума на чужбине об отчизне. Так воспринимаются его баллады и ноктюрны, сонаты и экспромты и особенно полонезы и мазурки — картины жизни польского народа, его история и быт, его трагедия и надежды...

Щемящая нота ностальгии звучит в элегических мелодиях опер, созданных Беллини за пределами его родины. Мысль об истерзанной Италии заставляла кипеть сердце Верди, рождая пафос его опер — всегда итальянских по духу, в какой бы национально-исторический костюм ни были наряжены их герои.

Скитания Руслана по дальним странам завершаются возвращением витязя в родной Киев. Тема былинного стольного города главенствует в опере Глинки: ею начинается и ею завершается эта русская Одиссея. Тему Руси пронесит Руслан сквозь всю свою партию.

...Вена, опоясанная лентами Дуная и раскинувшаяся в цветущей долине. В центре — величественный собор св. Стефана. На горизонте высокие горы. Такие образы всплывали в воображении Шумана при слушании до-мажорной симфонии Шуберта. «Когда я слушаю симфонию Шуберта с ее светлой, цветущей романтической жизнью, — писал Шуман, — город этот встает передо мной яснее, чем когда-либо...»

...Пейзаж Рейна, быт прибрежных местностей, народные гуляния и религиозные процессии — картины третьей симфонии Шумана, «Рейнской». Одна из ее частей — художественная фотография готического собора: величавое хоральное движение насыщенных аккордов, строгое сплетение мелодических линий — «стрельчатых сводов» звуковой архитектуры. «Хотя на созидание Кёльнского собора проходят целые века и множество поколений положили частичку своего труда для осущес-



Кёльнский собор

ствления этой грандиозной архитектурной концепции, но одна страничка великого музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник глубины человеческого духа, как и самый собор» (Чайковский).

В операх, ораториях, симфониях, хоровых и камерных произведениях романтиков постоянно звучит тема родины. Тема эта неисчерпаема.

Обращение к прошлому

Любовь к родине внушала уважение и интерес к прошлому.

Как все романтическое направление в целом, так и историзм романтиков-художников — явление далеко не однородное. Обращение к истории имело разные предпосылки и различный идейный смысл.

Мы знаем, как часто исторические примеры воодушевляли общественную борьбу, воспитывали патриотические чувства новых поколений, служили делу прогресса. Напомним о той роли, какую сыграли в разных странах оперы на сюжеты из национальной истории: «Танкред» Россини и «Битва при Леньяно» Верди в Италии, «Гугеноты» Мейербера и «Карл VI» Галеви во Франции, «Иван Сусанин» Глинки в России, оперы Эркеля в Венгрии, Сметаны в Чехии, Моношкo в Польше. В один ряд с ними нужно поставить и те произведения, где национально-освободительная тема раскрывалась (нередко из соображений политической маскировки) в сюжетах из иноземной истории. Так, француз Обер написал оперу о восстании неаполитанских рыбаков, итальянец Беллини — о восстании галльского племени, итальянец Россини — о восстании швейцарских кантонов.

Но история служила также убежищем для тех, кто бежал от современности, кого страшило будущее, кому было мило «доброе старое время».

Если прежде — в век Возрождения и в век Просвещения, в эпохи революции и наполеоновской империи, в периоды классицизма и ампира — внимание привлекала античность, а средневековье казалось временем тьмы и варварства, то теперь произошла реабилитация этого времени. Феодализм и рыцарство стали предметом идеализации и поэтизации. Вместо далеких античных героев на сцену вышли герои национальной истории и национального эпоса.

Не всем приверженцам средневековья старина представлялась в одинаковом свете. Для одних она была надежным оплотом крепостничества, церковничества и самодержавия в борьбе против социального прогресса. Другие искали в обманчивой патриархальности старого уклада жизни спасение от ужасающих противоречий буржуазной действительности и надеялись на осуществление демократических чаяний в попятном историческом движении. Третьи, в чьих сердцах не угас революционный пыл, открывали в национальной истории примеры героизма и народной доблести. В возрождении исконных традиций, отстаивании самобытности, защите национального достоинства сплелись и силы прогресса, и силы реакции. Они выступали то во взаимном антагонизме, то в причудливом симбиозе. Так, консервативные тенденции уживались с положительной деятельностью в области собирания и пропаганды поэтического фольклора и народной музыки; увлечение отжившими формами быта порой диктовалось потребностью воссоздать цельные, здоровые и могучие характеры.

Средневековый мир раскрылся в исторических романах Вальтера Скотта, исторических драмах Клейста, балладах Уланда. Его стремились воскресить немецкие и австрийские художники из группы «назарейцев», английские писатели и ху-



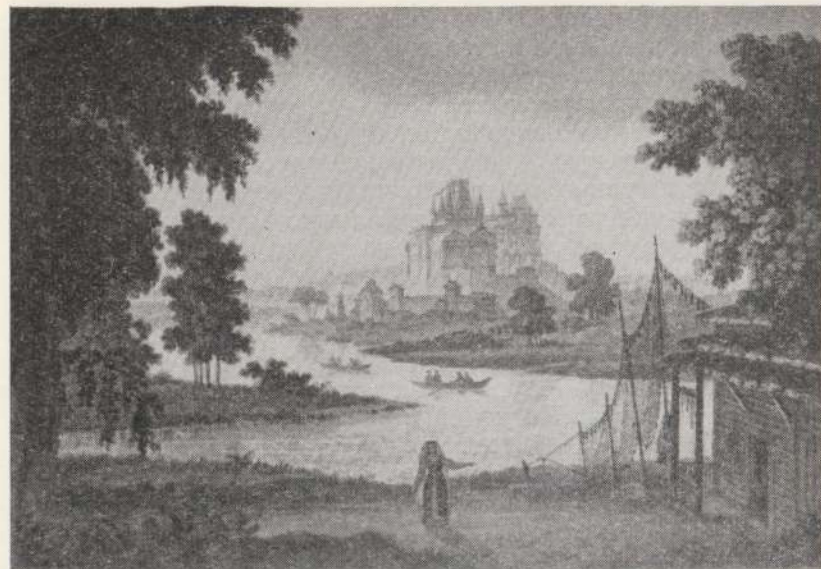
Сцена из оперы «Геновева» Шумана
Иллюстрация в лейпцигской газете 1849 года
(перед постановкой 1850 года)

дожники из группы «праерафаэлитов», русские литераторы из группы «славянофилов». В том или ином виде средневековая тема вошла в творчество Гюго и Байрона, Мицкевича и Жуковского. Внимание привлек национальный эпос типа русских былин, кельтских сказаний, скандинавских и исландских саг, немецких и французских поэм, чешских и польских легенд.

Рыцарская старина, опоэтизированная в полонезах Огинского и Шопена, служила школой гражданского воспитания патриотов. С ней связана идея минувшего и грядущего могущества поработенной родины. Та же идея одушевляет рыцарей-патриотов и легендарных героев в чешских операх Сметаны.

Тип рыцарско-героической оперы получил развитие у немецких романтиков. Таковы «Эврианта» Вебера, «Храмовник и еврейка» Маршнера, «Крестноносцы» Шпора, «Геновева» Шумана, «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Парцифаль» Вагнера. Сюда примыкает и рыцарская музыкальная драма Вагнера «Тристан и Изольда». Другой жанр немецкого романтического театра — легендарно-эпическая музыкальная драма (вагнеровский цикл «Кольцо нибелунга»).

Сюжеты для рыцарских и национально-мифологических опер композиторы черпали либо непосредственно в средневековой литературе и эпосе, либо в произведениях современных писателей, обращавшихся к темам средневековья. Больше всего материала дал XIII век: «Песня о нибелунгах», немец-



Декорация к первому действию
оперы «Аскольдова могила» Верстовского. Берег Днепра
Эскиз художника К. О. Брауна к постановке 1835 года
Москва, Большой театр

кие сказания о Тангейзере и о состязании миннезингеров в Вартбурге, баварская легенда о Лоэнгрине, рыцарский роман поэта-миннезингера Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», неоконченная рыцарская поэма Готфрида Страсбургского «Тристан», французская новелла «История Жерара де Невер и прекрасной и добродетельной Эврианты».

Шуман написал свою рыцарскую оперу по драмам Тика «Геновева» и Хеббеля «Жизнь и смерть святой Геновевы», Шпор — по пьесе Коцебу, Маршнер — по роману Вальтера Скотта «Айвенго».

Родственные произведения можно найти и в оперном искусстве других стран.

«Руслан» Глинки — своеобразный национальный тип «рыцарско-эпической оперы. В нем возвеличен витязь княжеской Руси. К славянской старине относится действие и более поздней русской оперы — «Рогнеды» Серова, и более ранней — «Аскольдовой могилы» Верстовского. Но если «Рогнеда» поддерживается магистрали монументально-эпического искусства, то «Аскольдова могила» находится в русле народно-бытовой оперы. В это русло направил европейскую романтическую оперу Вебер.

«Вольный стрелок» Вебера, как и его «Эврианта», обращен к минувшим временам, к старому укладу жизни. В «Эврианте» романтизирован средневеково-рыцарский мир, во «Фрейшюце» — быт простых людей. Там — героика и эпос, здесь — патриархальность и наивная поэзия народных поверий.

Демократическую линию немецкой народно-бытовой оперы продолжил Лорцинг, автор «Оружейника», «Двух стрелков», «Царя и плотника». На монументальную вершину вознес бытовую музыкальную комедию Вагнер, автор «Нюрнбергских мастерзингеров».

Образы древней хорватской истории воскрешены в опере Лисинского «Любовь и злоба» (мысль написать национальную оперу внушил славянскому композитору успех Глинки).

К национальной истории обратился Беллини в опере «Капулетти и Монтекки». Ее тема навеяна итальянскими новеллами эпохи Возрождения, привлечшими внимание и Шекспира («Ромео и Джульетта»).

Сюжет романтико-бытовой оперы Буальдьё «Белая дама» заимствован из двух романов Вальтера Скотта — «Гай Маннеринг» и «Монастырь». К творчеству крупнейшего исторического романиста обращались также Россини («Дева озера»), Доницетти («Лючия ди Ламмермур»), Берлиоз (увертюры «Уиверли» и «Роб-Рой»), Бизе («Пертская красавица»).

Живой отклик в музыке нашла драматургия Виктора Гюго, вождя демократического крыла французского литературного романтизма. Верди написал «Эрнани» (по одноименной исторической драме) и «Риголетто» (по драме «Король забавляется»), Доницетти — «Лукрецию Борджа», Мендельсон — увертюру «Рюи Блаз». На сюжет романа «Собор Парижской богоматери» написано много опер (включая «Эсмеральду» Даргомыжского) и балетов (включая «Эсмеральду» Пуньи).

Те качества, которые присущи литературным полотнам Скотта и Гюго, — широкий исторический фон, социальная типизация, бытовой колорит, национальная характерность, рельефность фигур и острота действия — были усвоены парижской «большой оперой», достигшей расцвета в творчестве Обера, Галеви, Мейербера. Ей оказались сродни и динамизм романиста Дюма-отца, и искусство интриги драматурга Скриба (главного либреттиста гранд-опера), и эмоциональность живописца Делакруа, и декоративность живописца Делароша. Историко-романтическая французская опера резко отличается от рыцарски-романтической немецкой оперы. В стиле гранд-опера написаны и некоторые оперы Вагнера («Риенци»), Доницетти («Фаворитка»), Чайковского («Опричник», «Орлеанская дева»), что не исключает проявления в этих произведениях ярких черт национального своеобразия.

«Большая опера», как ее создали Обер в «Немой из Портичи», Россини в «Вильгельме Телле» и развили Мейербер в



Заключительная сцена из оперы «Гугеноты» Мейербера
Рисунок А. Девериа

«Роберте-Дьяволе», «Гугенотах», «Пророке», Галеви в «Еврейке», «Королеве Кипра», «Карле VI», — это монументальный спектакль, сочетающий приподнятость чувств, героический пафос, напряженность и занимательность драматического действия с красочностью музыкальных характеристик, эффективностью сценического оформления, значительностью исполнительских масс — хора, балета и оркестра. На службу музыкальной драматургии были поставлены разнообразные средства выразительности и изобразительности: певучий и виртуозный вокальный стиль, драматически насыщенная мелодическая декламация, новаторские приемы гармонии и инструментовки, мастерство широких ансамблей. «Большая опера» вобрала в себя признаки многих музыкальных направлений XIX века. Она преломила в себе ампир Спонтини, романтику Вебера, бельканто и патетику Россини, Беллини, Доницетти, блеск опера-комик, традиции классического и находки современного симфонизма. В более поздних произведениях Мейербера отразился опыт Листа, Берлиоза, Вагнера, в свою очередь усвоивших ценные завоевания классика большой оперы.

Конкретность исторической обстановки, национального облика, бытовой среды, социального типажа, живость обрисовки характеров и жизненность действия — все это внесло новую

реалистическую струю в европейский музыкальный театр. Эти черты были общи и народно-бытовой романтической опере типа «Фрейшюца», и социально-исторической опере типа «Гугенотов». Национальный, местный колорит и историко-бытовая окраска отличали оперу XIX века от оперы XVII—XVIII веков. Достаточно вспомнить «Дон Жуана» и «Свадьбу Фигаро» Моцарта с их испанскими сюжетами, воплощенными вне национальной характеристики, или «Юлия Цезаря» Генделя и обе «Ифигении» Глюка с их общечеловеческой трактовкой условно-исторических античных персонажей.

Впрочем, и в романтической опере возникло направление, уводившее от историзма к абстрактной «всечеловечности». Вагнер считал историческую конкретность качеством, придающим явлениям внешний, преходящий характер и мешающим выразить их глубокую сущность. Наслоениям эпох он противопоставлял национальную мифологию, которая, по его мнению, отражала в обобщенном виде истинную человечность и позволяла передать возвышенные идеи, актуальные для современности, в универсальных образах вечных «мифов». Отсюда обращение реформатора оперы к легендам, философское насыщение и переосмысление их в духе нового времени. Несомненна идеалистическая окраска принципиального антиисторизма Вагнера.

Историко-романтическое направление довольно рано определилось в балете. В 10-х годах XIX века Дидло поставил спектакли «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» с музыкой Венюа (Лондон, Петербург) и «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» с музыкой Кавоса (Петербург). В обоих хореографических произведениях нашли отражение идеи свободолюбия. Любопытно, что под именем графа Рагоцкого в «Венгерской хижине» выведен вождь повстанческой армии Ракоци. Сюжет «Рауля де Креки» был неоднократно использован в опере и балете (в революционном 1789 году в Париже шла опера Далеирака, спустя два года в Венеции — балет Виганó, поставившего позднее балет «Творения Прометей» Бетховена). Партии в балетах «Венгерская хижина» и «Рауль де Креки» принадлежали к коронным ролям петербургской танцовщицы Колосовой.

В 1824 году Дидло задумал осуществить балет «Макбет» по Шекспиру. Но ему этого не разрешили. Постановка пьесы о царевнишке представлялась крамольной. В то время еще правил Александр I, царь-отцеубийца.

В 1827 году в Париже была поставлена опера «Макбет» Шелара, а спустя двадцать лет во Флоренции — одноименная опера Верди, где, как мы знаем, звучал патриотический дуэт с хором «Родину предали». К значительно более позднему времени относится симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Макбет».



Сцена из третьего действия оперы «Вильгельм Телль» Россини
Постановка 1944 года, Москва, Большой театр

Еще в 10-х годах Россини написал оперу «Отелло», а вслед за ним Виганó создал одноименный балет. К этой теме много лет спустя обратились Верди в опере и Дворжак в симфонической увертюре. Тема эта привлекает и современных нам композиторов.

Среди исторических сюжетов, разработанных Шекспиром, в музыке XIX века использованы также «Гамлет» — симфонические произведения Листа, Гаде, а также Чайковского, два траурных эпизода Берлиоза, ряд опер, из которых наиболее известна опера Томá; «Юлий Цезарь» — увертюра Шумана; «Ричард III» — симфоническая поэма Сметаны.

Музыкальный театр не прошел мимо комической фигуры Фальстафа — персонажа не только комедии Шекспира, но и его исторических хроник. Еще в XVIII веке этот герой появляется в «Виндзорских кумушках» Диттерсдорфа и в «Фальстафе, или Трех шутках» Сальери, а в XIX веке в нескольких операх, из которых наиболее известны «Виндзорские кумушки» Николаи и «Фальстаф» Верди.

Шиллер, непосредственный предвозвестник историко-романтического театра, дал опере XIX века сюжеты «Вильгельма Телля» (Россини), «Марии Стюарт» (Доницетти), «Разбойников» (Меркаданте, Верди), «Коварства и любви» («Луиза Миллер» Верди), «Дона Карлоса» (Верди) и «Орлеанской девы» («Жанна д'Арк») Верди и другие оперы, в том числе «Орлеанская дева» Чайковского; у Мошковского — про-

граммная симфония, у Шоссона — кантата «Жанна д'Арк»).

По историческим трагедиям Шиллера «Лагерь Валленштейна» и датского драматурга Эленшлегера «Ярл Хокон» композитор Сметана написал симфонические поэмы в жанре, установленном Листом, автором «Битвы гуннов» (тема этой поэмы Листа — борьба язычества и христианства). Центральное место среди симфонических произведений Сметаны занимает цикл из шести чешских поэм «Моя родина». Историко-патриотическая чешская тема была развита Дворжаком в увертюрах «Гуситской» и «Моя родина», а также в кантате «Гимн» (на текст стихотворения В. Галека «Наследники Белой горы»).

Во всех европейских странах, где в XIX веке складывались новые национальные музыкальные школы, историческая тематика играла первостепенную роль. Это показывают примеры таких стран, как Чехия, Венгрия, Польша, это иллюстрирует блестящий опыт русской оперы от Глинки до Римского-Корсакова. На историческом материале, как мы знаем, раскрывали актуальные патриотически-освободительные темы мастера итальянской оперы XIX века.

ЛИРИКА ПРИРОДЫ

Пейзаж и настроение

Рисовали ли романтики музыкальными красками панораму страны, изображали ли они на своих симфонических или оперных полотнах историческую картину или выражали тонами интимные настроения — их взор постоянно был обращен к природе.

«Природоведение» — важнейший раздел музыкального «страноведения». Вспомним хотя бы «географические» симфонии Мендельсона или музыку «путешествий» Листа. Вне ландшафта нельзя представить себе и россиниевского «Телля», и веберовского «Стрелка». Поэтичнее страницы вокальной лирики XIX века овеяны поэзией природы.

Для романтика пейзаж не только отблеск внешнего мира, но и резонанс человеческой души. Наглядная иллюстрация — пейзажи французского живописца Коро «Воз сена» и «Порыв ветра» в Музее изобразительных искусств в Москве.

Природа дает импульс переживанию, расцвечивает и очерчивает чувство, делает его более объемным, интенсивным. Но, проходя через фильтр души, она сама приобретает эмоциональную окраску, соответствующую данной психологической ситуации. Как сказал Гюго, «искусство властно истолковывает природу».

Пейзаж романтиков никогда не бывает нейтральным, будь



Порыв ветра
Картина К. Коро. Около 1865—1870

то монотонный колокольный «Вечерний звон» или «Полет валькирий», где горные тучи соревнуются в бешеной кавалькаде с титаническими воинственными всадниками:

Грозой гремел полет Валькирий.
(Б. Пастернак. Музыка)

Романтический пейзаж гармонирует с настроением человека. В шубертовской «Серенаде» («Песнь моя, лети с мольбою») нерасторжимо нега ночи и тепло души, чистота воздуха и искренность любовного признания. Тихие мерные гармонические созвучия фортепиано сопровождают певучую, полную чувства мелодию. Воздушный звуковой фон резонирует призывной песне и, подобно эху, имитирует мелодические концовки.

В фортепианной «Грозе» Листа бури природы уподоблены бурным чувствам, в пьесе «У родника» плещущая влага источника служит средством выражения внутреннего мира юноши (эпиграф из Шиллера: «В шелестящей прохладе начинаются игры юной природы»).

Но нередко пейзаж контрастно оттеняет переживание. В симфонической поэме Листа «Что слышно на горе» величественная природа противопоставляется страждущему и вопиющему человечеству (по Гюго — «пение природы» и «крик

рода человеческого»). У Берлиоза безмятежная идиллия полей подчеркивает внутреннюю смятенность героя Фантастической симфонии, пессимизм Гарольда, неудовлетворенность Фауста.

Вслушайтесь в дуэт пастухов (английский рожок и гобой, затем скрипки и флейты), вслушайтесь в музыку всей сцены деревенских полей в Фантастической, — какое тонкое ощущение летнего вечера, чистого воздуха, тишины, отдаленного раската грома... Вслушайтесь сосредоточенно: среди этой пасторали доносятся тревожные ноты — резкие речитативы басов вызывают «мрачные предчувствия», воспоминание о возлюбленной вносит в его душу смуту. Лирический пейзаж дан не сам по себе, а как звено в драматургической цепи: он призван, говоря словами композитора, «сделать еще более ощутимым молчание и тем самым удвоить впечатление беспокойной пещалы и скорбного одиночества».

Раздумье одинокого человека при созерцании природы среди деревенских полей, гор или леса, вдаль от «содома городов» — типично романтическая, «байроновская» ситуация. Она складывается и в «Гарольде» Берлиоза, и в «Манфреде» Шумана, и в фортепианных пьесах Листа. К одной из них («Женевские колокола») Лист избрал эпиграфом слова из «Чайльд Гарольда»:

Я больше не вижу в себе самом,—
Я часть того, что вижу...

«Байрон звуков» — Берлиоз оставляет наедине с природой не только Гарольда, но и Фауста (в «Фаусте» Гёте эта ситуация не столь выделена). Фауст приветствует пробуждение весны в лирическом монологе (сцена в полях) и прославляет могучие силы природы в одухотворенно-взволнованном «обращении» к ней (сцена в лесах и пещерах).

Ищет ли романтический герой в окружающем созвучия своим чувствам или хочет растворить себя во внешнем мире, грустит ли он или радуется — он всегда бежит к природе-утешительнице, природе-обновительнице, природе-созидательнице. Живая натура вызывает прилив жизненных сил, творческое вдохновение, дает радость и душевный покой. С ее цветением сливаются надежды и восторги любви.

Такой раскрывается природа в интродукции «Осуждения Фауста» — симфонической картине весны. «Весенние голоса» (так называется популярный вальс Штрауса) звучат у Паганини (соната «Весна» для скрипки с оркестром Паганини), Шуберта (романс «Весенние мечты»), Мендельсона («Весенняя песня» из песен без слов), Шумана («Весенняя песня» для юных пианистов). Первая симфония Шумана, по-весеннему бодрая и свежая, так и названа «Весенней». Много мелодий весны у Мендельсона — для сольного и ансамблевого пения. У него же — песни лета, осени, зимы. Для юных пианистов

Шуман написал также «Зимнюю пору». У Шуберта целый цикл — «Зимний путь».

В красках природы — почти вся песенная лирика романтиков.

Ароматом сада и ласковой любви веет от шумановских романсов «Цветов венок душистый», «Я утром в саду встречаю», «О если бы цветы угадали», «И розы и лилии», «Куст жасмина», «Мой сад».

Цветы и деревья поют любовные дифирамбы в вокальном цикле, носящем название «Мирты» (мирт — вечнозеленое растение с благоуханными белыми цветами). В этом цикле романсы «Орешина», «Лотос», «Ты как цветок» и другие.

Из букета миниатюр Шуман составил фортепианную «Цветочную пьесу» («Blumenstück»).

Цветы — живая канва «Прекрасной мельничихи». В дни счастья они благоухают («Цветы мельника»), в дни печали увядают («Засохшие цветы»). Зеленый цвет — цвет весны и любви («Любимый цвет»), он же цвет ленты на шляпе охотника-соперника («Злой цвет»).

Активное действующее лицо в музыкальной новелле Шуберта и Мюллера — ручей. Спутник, друг и наперсник мельника, ручей радуется и грустит вместе с юношей. Тихо катятся его воды, указывая мельнику путь («Куда»). Он ласково журчит, радостно волнуется, бурно отзывается на переживания влюбленного, успокаивает его, убаюкивает мерными всплесками воды («Благодарность ручью», «Моя!», «Ревность и гордость», «Мельник и ручей», «Колыбельная ручья»).

«Юноша у ручья» (Шуберт — Шиллер) советуется со своим другом. Ручей — «Посол любви» (Шуберт — Рельштаб).

Когда горе безутешно, то и природа одевается в траур.



Лето
Гравюра с рисунка Л. Рихтера

В «Зимнем пути» все кругом оцепенело. Ручей замерз, слезы застыли («Оцепенение», «У ручья», «Застывшие слезы»). Иней посеребрил волосы путника («Седины»). Холодный ветер треплет темные тучи («Бурное утро»). Повстречался «Путевой столб» — от него дорога к кладбищу («Постоялый двор»). Одинокая сосна, одинокая туча («Одиночество»), желтый лист, сорванный ветром («Последняя надежда»). Счастье — в прошлом («Весенний сон», «Воспоминание»), мир бездушен («Флюгер»), правда горька («Бодрость»), надежды обманчивы, как манящий огонек («Обман», «Блуждающий огонек», «Ложные солнца»).

Романтика ночи

Немало романтических пейзажей согрето солнцем — утренним, подымающимся на горизонте, или дневным, лучащимся с зенитной вышины.

Вот шубертовские романсы — «Утренний привет», «Утренняя серенада». Вот мендельсоновские — «Утренняя песня», «Утренний привет», шумановские — «В сиянье теплых майский дней», «Над Рейна светлым простором», «К солнечному лучу».

Но все же ясному свету дня романтики предпочитали загадочную тьму ночи.

Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

(Ф. Тютчев. Бессонница)

Ночь — это смятение души, таинственные движения природы, пробуждение стихийных сил, фантастические видения. Но это и покой, созерцание, мечтания. Возвышенная тишина ночи может гармонировать с душевной умиротворенностью, но может и контрастно оттенять беспокойство души.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

(М. Лермонтов.

Выхожу один я на дорогу)

Ночь — часы томительного одиночества и время любовных свиданий. Блаженная или мучительная пора, когда мысль то сосредоточена, то меланхолически рассеяна, когда чувства собраны в узел или, напротив, освобождены от узды разума, когда человек во власти бессонницы или грез — тревожных и сладких. Таковы лики романтической ночи в поэзии («Ночи» Мюссе, ночные мотивы поэм Мицкевича), живописи, музыке.

Все они явственно выступают в произведениях Шумана. Примеры из его фортепианной музыки — «Вечером», «Ночью», из вокальной лирики — «Сумерки», «Весенняя ночь» и «Лун-



Ноктюрн

Иллюстрация А. Фантен-Латура к первому действию оперы «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза

ная ночь». Параллели в живописи — у немецкого романтика-пейзажиста Фридриха: «Двое смотрящих на луну» и «Восход луны над морем».

Лунный свет и краски солнечного дня — символы-полюсы человеческих ощущений в «Лотосе» (Шуман — Гейне). В мягком таинственном мерцанье ночи предстает поэту хоровод эльфов («Возрождение поэта»), заблудившемуся охотнику — рейнская русалка («Лесной разговор»). Вспоминаются видения веберовского «Оберона», берлиозовского «Фауста», лунное сияние второй баллады Шопена, ноктюрн из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.

Уже в опере Меюля «Иосиф» ощущается романтическое восприятие тихой ночи (антракт). Ночная тишина струится нежным журчанием фонтана в «Лючии» Доницетти (вступление ко второй картине). Вспомним слова Готье о «голубых лу-

чах», таинственно скользящих «по озерным водам» в музыке балета «Жизель».

Нет ни одного участка музыки XIX века — от ноктюрна до симфонии, от романса до оперы, — куда бы ни проникли лучи ночных светил.

Медленная часть Весенней симфонии, по замыслу Шумана, рисует картину вечера. Центральный эпизод шекспировской симфонии Берлиоза (свидание Ромео и Джульетты в саду) — вдохновенная картина ночи. Огненной страстностью юга опалена «Ночь в Мадриде» Глинки.

Все это — оркестровые ноктюры.

Вокальные ноктюры: романсы Глинки «Венецианская ночь» и «Уснули голубые», «вечерние» и «ночные» песни Шуберта, Мендельсона и Шумана для голоса с фортепиано, «Ночная песнь» Шумана для хора и оркестра, мужские хоры Шуберта «Ночь» и «Лунный свет», ноктюры Россини из цикла «Музыкальные вечера», цикл Берлиоза «Летние ночи» и его же дуэт «Ночь ясна и спокойна» из «Беатриче и Бенедикта».

Но романтический ноктюры — это прежде всего жанр фортепианной музыки.

Ноктюры сочинялись и в XVIII веке. Это были оркестровые или ансамблевые сюиты. Они предназначались для исполнения на открытом воздухе вечером, ночью. У Моцарта, например, есть «Маленькая ночная музыка» для струнных инструментов. Такого рода ноктюры продолжали писать и в XIX веке.

Но появился новый тип ноктюрна — сольная инструментальная, преимущественно фортепианная, пьеса. В отличие от старого типа, романтический ноктюры оправдывал свое название не столько своим назначением (для ночного музицирования), сколько содержанием: это «ночная пьеса», она передает настроение ночи. Как лирически-созерцательные миниатюры, словно навеянные безмолвием ночи, возникли ноктюры Фильда. Первые его сочинения этого рода изданы в 1814 году.

В статье «Джон Фильд и его ноктюры» Лист писал: «Наименование «ноктюры» блестяще подходит к тем пьесам, которые Фильду пришлось в голову назвать этим именем. Ибо уже первые их звуки переносят нас в те часы, когда душа, освободившись от дневных тягот, погруженная в самое себя, возносится к исполненным таинственности областям звездного неба... В этих ноктюрах мы находим в чарующем соединении все те чувства, которые побуждали и сочинять и читать идиллии и эклоги».

Одни ноктюры Фильда, по словам Листа, напоены «сияющим счастьем», «избытком блаженства», в других словно чувствуешь горечь разлуки, о которой поэт говорит: «Разлука — это мир без солнца», третьи — пасторального характера, и их мелодии кажутся «отражающими смену красок занимающейся



Двое смотрящих на луну
Картина К. Д. Фридриха
Около 1819

утренней зари». К ноктюрам Лист причисляет и пьесу, опубликованную под заголовком «Полдень»; это «летняя ночь без темноты», так хорошо знакомая Фильду по Петербургу... А о самом авторе этих исполненных «спокойного блаженства нежности» пьес Лист образно говорит, что «он сам превратился в долгий ноктюры, чью безмятежную природу никогда не захватывали вихри, никогда не опаляла грозовая молния».

После Фильда и другие музыканты писали ноктюры разного характера и разного содержания. Но лишь «один гений, — подчеркивает Лист, — смог дать этому жанру вполне отвечающее его идее содержание — Шопен. Он вдохнул в него жизнь, тепло, грезы, на которые этот жанр способен, не причинив при этом ущерба ни его сладости, ни трепетности его дыхания... Шопен в своих ночных поэмах заставлял петь не только гармонии, являющиеся источником наших неиссякаемых радостей, но и гармонии, выражающие столь часто порождаемые последними терзания и муку. Его гений парит выше гения его предшественника, несмотря на тяжело раненные крылья и на то, что его сладость отравлена проглядывающей сквозь нее безысходностью».

Образы ночных поэм Шопена рождались во тьме и тиши страстной думой, пылкой мечтой, могучим порывом, глубоким, волнующим воспоминанием. Порой это сосредоточенная задумчивость, элегичность — то скорбная, то более светлая. Порой — душевная тревога, напор чувства, достигающий грозного накала. Иные ноктюрны основаны на контрастной смене эмоций. Но все они, без исключения, мелодичны и лиричны. Все выдержаны в неторопливом движении. Их — двадцать и одна «ночь». И каждая из «ночей» особенная, неповторимая.

Ночных пейзажей у Шопена больше, чем ноктюрнов. Вечерние, ночные настроения угадываются в некоторых эпизодах баллад, прелюдий, концертов. «...Какое-то мечтание в прекрасное весеннее время, но только ночью» — так охарактеризовал сам композитор медленную часть своего ми-минорного концерта.

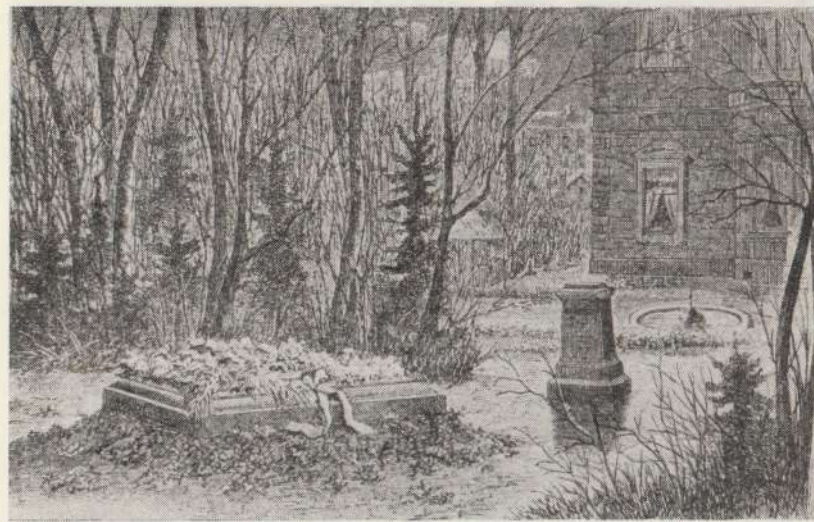
Писал ноктюрны и Лист. Три ноктюрна «Грезы любви» и ноктюрн «Женевские колокола» уже упоминались. К лунным поэмам нужно причислить и концертный этюд Листа «Вечерние гармонии».

Шуман назвал свои ноктюрны «Ночными пьесами» («*Nachtstücke*»), видимо, по аналогии с «Ночными рассказами» (в оригинале «*Nachtstücke*») Гофмана. Тайны ночи — их содержание. Смутные, неопределенные, они раскрываются каждому сообразно силе его воображения и фантазии. Лист расшифровывал их субъективно-романтически. «...В них мерцают скорее совиные глаза, чем звезды, — писал он в статье, посвященной Шуману. — Мы видим больше полыхание зарниц, чем светлячков, слышим скорее писк летучих мышей и завывание ветра в разбитых окнах на башне, нежели вздохи любви».

Крайнее выражение романтического культа ночи — «Тристан и Изольда», музыкальная драма Вагнера. Все действие окутано ночной тьмой. Центральный момент — дуэт Тристана и Изольды во втором акте — воспевание ночи, отождествляемой со смертью. Тьма — ночь — небытие прославляется как блаженство в заключительной сцене смерти Изольды.

В царстве дня не может быть счастья для влюбленных; они навсегда соединяются в царстве ночи. В реальной жизни любовь приносит муки; страсть ненасытна, неутолима, жизнь не может дать ей удовлетворения; смерть — желанная избавительница от мук. Такова концепция обреченности, которая пронизывает всю оперу от первого до последнего такта. Она кристаллизовалась у Вагнера под прямым воздействием пессимистической философии Шопенгауэра. Вагнеровский «Тристан» — заключительный аккорд того романтического реквиема ночи, первые звуки которого слышны в мистических стихотворениях немецкого поэта Новалиса «Гимны ночи».

Но Вагнер-музыкант выше Вагнера-философа и в этом своем музыкально-драматическом произведении. Всей мощью



Могила Рихарда Вагнера в парке виллы «Ванфрид» в Байрейте

своего исполинского таланта он выразил в музыке стихийное, безудержное, доходящее до пределов развитие «слепой воли» — сильной, всепоглощающей страсти, приносящей жестокие страдания и находящей единственный выход в отречении от жизни. Слушателя оперы, слушателя музыки (оркестровое вступление — сгусток лейтмотивов оперы — и финал — «Смерть Изольды» — исполняются в виде двухчастного симфонического цикла в концертах) покоряет и потрясает не антигуманистическая идея музыкальной драмы, а правдивое выражение страсти во всем многообразии ее проявлений, в ее напряжении и нарастании. Выразительность музыки «Тристана» огромна, лейтмотивы насыщены экспрессией, гармония основана на диссонантно напряженных созвучиях, их хроматически цепких связях и острых нагнетаниях. Опера насквозь симфонична, и музыка ее развивается как непрерывный звуковой поток.

Рыцарскую поэму Готфрида Страсбургского (немецкого поэта начала XIII века), которая легла в основу «Тристана и Изольды», Вагнер переработал в психологическую драму и поднял до высоты символического обобщения.

Поэзия леса и моря

Внешняя обстановка действия «Тристана» весьма характерна для романтической поэзии звуков. Первый акт происходит на палубе корабля в открытом море, третий акт — в замке

Тристана на берегу моря, средний акт — в тенистом парке во владениях короля Марка. Любовный дуэт центральной сцены Вагнер назвал «гигантской лесной мелодией».

Почти все действие музыкальных драм «Валькирия» и «Зигфрид» происходит в глубокой чаще лесов.

«Шелест леса» («Waldweben») — одна из симфонических картин в «Зигфриде». «Шелест леса» («Waldesrauschen») — один из программных концертных этюдов Листа.

Лес — излюбленное место художников-романтиков, особенно немецких.

Для немецкого, равно как и для чешского, фольклора лес столь же типичен, как для русского — степь, кавказского — горы, английского и скандинавского — море. Поэты и композиторы-романтики восприняли и продолжили народную традицию.

В теме леса переплелись: поэзия нетронутой природы, лирика уединения, волшебство таинственных причуд и охотничий быт.

Много любопытного ожидает слушателя в девяти фортепианных пьесах Шумана, образующих цикл «Лесные сцены». Вот робкие и нежные «Одинокие цветы». А рядом с ними — «Проклятое место» со смертельно бледными высокими цветами, один из которых горит багровым цветом — это кровь человеческая, ею вспоила его земля. (Так сказано в стихотворном эпиграфе из Хеббеля.) В музыке — затаенная тревога, возгласы мольбы, суровые реплики. Расстигается «Приветливый ландшафт». Стремительные и обрывистые музыкальные фразы выдают нетерпение «Охотника в засаде». Кажется, будто ощущаешь здесь и горячее дыхание еле сдерживаемых им гончих собак. Раздается бодрая, звучная «Охотничья песня». Слышится тонкий, изломанный, предостерегающий по-свист загадочной «Вещи птицы».

Лес населяют маленькие эльфы Вебера, Мендельсона, Шумана. В лес уводят баллады Шуберта («Лесной царь»), Мендельсона («Первая Вальпургиева ночь»), думается — и Шопена. Полон значения «Лесной разговор» Шумана.

Лесная обстановка второго акта «Сомнамбулы» Беллини подчеркивает романтическую оперу.

Поэзией русского леса овеяны шедевры отечественного оперного искусства более поздней эпохи — сказка «Снегурочка» и легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» выдающегося пейзажиста Римского-Корсакова.

В окружении леса происходит действие «Вольного стрелка» Вебера. Два начала противопоставлены в опере — доброе и злое. Соответственно показан и лес — со стороны светлой, приветливой и со стороны теневой, враждебной. Композитор применяет для изображения мрачной и фантастической природы причудливые диссонансы, резкие ударения, крайние регистры

духовых инструментов — зловещие низы и пронзительные верхи.

«Вольный стрелок» начинается певучим и гармоничным звучанием четырех валторн (немецкое Waldhorn — лесной рог). В воображении встает спокойный и мягкий лесной ландшафт. Такие же зрительные ассоциации вызывает красивая мелодия солирующих валторн в начале симфонии до мажор Шуберта. Четыре валторны сопровождают «Ночную песнь в лесу» Шуберта и «Охотничьи песни» Шумана, исполняемые мужским хором.

Таинственно-приглушенное звучание валторны («лесного рога») еще в начале века ввел в партитуру оперы «Оссиан» Леслиер, учитель Берлиоза, предвестник французского романтизма.

Соло валторны начинает оперу Вебера «Оберон». Это чарующий зов лесного царя, повелителя эльфов. В ночной тиши зарождается слабый звук. Постепенно он набирает силу и устремляется ввысь — на одну и тут же еще на одну ступень вперед... Как часто в романтической музыке будет звучать подобный символический сигнал томления!

Гуммель дал своей концертной фантазии для фортепиано с оркестром название «Чудесный рог Оберона». Вспоминается шумановский «Мальчик с чудесным рогом» (слова Гейбеля) и знаменитый сборник «Чудесный рог мальчика» Арнима и Брентано. В конце XIX века Малер положил на музыку стихотворения из этого сборника в виде вокально-оркестровых циклов и использовал некоторые тексты во второй, третьей и четвертой симфониях (с пением).

В первой сцене музыкальной драмы «Зигфрид» есть авторская ремарка: «Зигфрид в дикой лесной одежде, с серебряным рогом, внезапно, с шумом, появляется из леса». Выходу героя на сцену сопутствует сигнал рога. Не серебряного, правда, а медного — усовершенствованного оркестрового рога (валторны). В «Тангейзере» двенадцать валторн сопровождают охотничье шествие. Призывы рогов раздаются на сцене и в оркестре.

Звуковые имитации роговых сигналов с давних времен употребляются в музыке для изображения охоты и охотничьего быта. Бесчисленное множество их можно найти в полифонических вокальных ансамблях «качча» (буквально — охота) Раннего Возрождения. Гайдн и Госсек воспроизводили их в охотничьих симфониях, Гайдн также в оратории «Времена года», а Вивальди еще до него в большом концерте из оркестрового цикла «Времена года». Паганини, как мы знаем, имитировал музыку «флейтовых» и «валторновых» рогов в сольном скрипичном капризе «Охота».

Еще в конце XVIII века, задолго до Вебера, француз Меюль с успехом применил четыре валторны в увертю-



Зигфрид и Брунгильда
(музыкальная драма «Зигфрид» Вагнера)
С рисунка М. Кнута. Байрейт, 1876

Брентано), охотничьим хорам Вебера и Шумана, охотничьим фортепианным сценкам Мендельсона и Шумана.

* * *

Водные пейзажи музыкальных романтиков удивительно напоминают полотна живописцев-маринистов, скажем — Тёрнера или Айвазовского.

Основные образы этой стихии в музыке — покой и волнение. В водной глади и бурном потоке отражаются покой и волнение души человеческой.

Примеры многочисленны: ручей шубертовского мельника и гофмановской ундины; Рейн Шумана, Листа, Вагнера; Гвадалквивир в «Ночном зефире» Глинки; родник, озеро и фонтаны в «Годах паломничества» Листа; венецианские каналы или безыменные реки в баркаролах всех романтиков; река в

ре к опере «Гораций Коклес» и восемь валторн в опере «Молодой Генрих». В увертюре «Молодой Генрих» изображена охотничья забава короля. Берлиоз как-то заметил, что это введение в оперу производило такое сильное впечатление на аудиторию, что после исполнения увертюры никому не хотелось слушать все произведение в целом.

Компактные аккорды и интервалы, подражающие ансамблям рогов (например, устремленная вверх последовательность сексты, квинты и терции), придают специфический характер охотничьей песне Мендельсона (на текст из «Чудесного рога мальчика» Арнима и



Девятый вал
Картина И. К. Айвазовского. 1850

«Прекрасной Мелузине» Мендельсона, море в его же увертюре «Морская тишь и счастливое плавание» (по Гёте; у Бетховена кантата), увертюре «Гебриды» и Шотландской симфонии, в романах Шуберта «Морская тишь», «Город», «У моря», Шумана «На взморье вечером»; озеро в «Жизели»; океан в «Обероне» и «Летучем голландце».

Лирико-драматический легендарный сюжет «Лорелей» в романсе-баркароле Листа разворачивается на фоне тихого плеска и затем раскатов волн. Выразительное значение этой звуковой живописи ясно из слов, но ощутимо и без слов — в фортепианной транскрипции романса. Так же непосредственно воспринимается звонкая поэтическая лирика водного пейзажа в фортепианной баркароле Шопена — нежность и восторги любви в полном слиянии с ласкающим движением и нарастающим волнением воды.

Полна романтической поэзии музыкальная марина Шумана — фантастическая пьеса «Ночью». Сюжет ее таков: легендарный Геро плывет через бурное ночное море к своей возлюбленной Леандре, которая ждет его на маяке, указывая путь факелом.

Могучая стихия моря — подобие романтической души. Морская буря — воплощение мятежного духа.

Вспомним пушкинское «К морю», его строки о Байроне:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:

Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

Вспомним лермонтовское «Белеет парус одинокий», положенное на музыку Варламовым:

А он, мятежный, ищет бури,
Как будто в буре есть покой.

В волнах бури вырисовывается мятежная фигура Летучего голландца.

Позднее трагический образ молодого и отважного пловца-изгнанника, гибнущего во время бури у берегов отчизны, запечатлел в вокальной балладе «Море» Бородин. Политическую окраску придал Бородин и «Песне темного леса».

«Лес» и «Море» — названия романтических симфонических поэм Глазунова.

МАСТЕРСТВО НОВАТОРОВ

Выразительность и изобразительность

Колоссальное богатство и новизна содержания романтической музыки определили обновление всех средств звуковой выразительности и изобразительности.

Композиторы стремились к конкретному и многогранному отображению реальной действительности, к наглядному обозначению чудесного, легендарного, таинственного. Творческая мысль проникала в сокровенные тайники человеческой души. В мировой профессиональный обиход вовлекались неизведанные ранее пласты национальной народной музыки.

Реалистические тенденции и романтическая окрыленность передового музыкального искусства, усиление связей с поэзией, фольклором, философией и изобразительными искусствами, новое чувство природы, новые требования в области национального, местного, бытового, исторического колорита, влечение к красочности, повышенная эмоциональность, любовь к характерному, конкретному, особенному, ломка отживавших традиций и смелые, неустанные поиски нового — все это приводило к обогащению музыкальной речи, музыкальных форм и жанров.

Программная музыка и романтико-реалистическая опера требовали новых приемов обрисовки внешнего мира и выражения психологии. Приобщение к вершинам интеллектуальной культуры, художественного вкуса и поэтического вдохновения преобразовало самый тип музыкального творчества. Лирика миниатюр и философская обобщенность симфонизма, картинность музыкального изображения и исповедь сердца в вокальных дневниках в равной мере рождали новую образность, которая требовала новых средств музыкального воплощения.

Строй и язык, образы и идеи поэтических творений, превращавшихся в песни, романсы, хоры, кантаты, вокальные ансамбли и оперные сцены, воздействовали на склад и характер вокальной мелодии и речитативной декламации, фортепианного и оркестрового сопровождения.

* * *

Обильную жатву изобразительных эффектов принесло музыкальное воспроизведение предметного мира. Даже мелкий штрих в аккомпанементе способен создать почти видимый образ. В этом отношении романтики, начиная с Шуберта — золотых дел мастера, достигали удивительных результатов.

«Форель». Устремленные вверх, как бы подпрыгивающие маленькие пассажи — легкий плеск воды, юркие движения рыбки.

«Гретхен за прялкой». Монотонное повторение вращающейся фигуры — жужжание прялки. Оно звучит в унисон с сердцем девушки — тихо, тоскливо в начале, напряженно, шумно — дальше, когда нити натягиваются, как нервы.

«Морская тишь». В аккомпанементе нет ничего, кроме едва слышных арпеджий (разбитых аккордов) в начале каждого такта. Полное оцепенение, бездыханная тишина.

Унылые шаги Скитальца.

Журчанье ручья в бесчисленных вариантах, оттенках.

И бесконечное количество иных изобразительных приемов поразительной тонкости и точности.

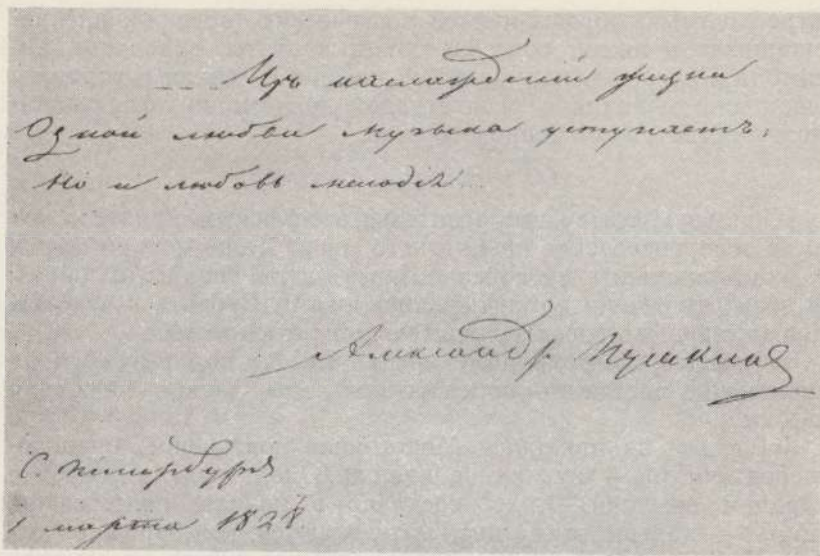
Не менее эффективны приемы психологической характеристики, иногда сливающиеся с внешней изобразительностью, иногда выражающие только душевный процесс.

* * *

Конечно, в фиксации явлений природы и вообще предметного мира, как и в натурализации фантастического вымысла, имеет значение не одна лишь инструментальная, но и вокальная партия романса — вся музыка в целом. Художественный образ создается совокупностью элементов музыкальной речи: мелодией, ритмом, ладом, гармонией, голосоведением и т. п. Мудрым и чутким подбором средств Шуберт, Шуман, Глинка и другие лирики достигали высшего единства поэтического и музыкального содержания. Обозреть все проявления этого единства невозможно: слишком богата, слишком многоохватна музыкальная поэзия романтиков. Остановимся для примера на одном образце — лучшем русском романсе первой половины XIX века — «Я помню чудное мгновенье».

Об этой небольшой вокальной поэме Глинки — Пушкина хочется сказать словами поэта: «Все в ней гармония».

Гармония — в полном согласии художественной идеи и звукового выражения; музыкального стиха и лирической му-



Запись А. С. Пушкина в альбом Марии Шимановской
Автограф

зыки; лирического сюжета и музыкальной драматургии; стихосложения и музыкального склада; интонаций поэтической речи и вокальных интонаций; плавности мелодического рисунка и выпуклости каждой фразы, каждого омузыкаленного слова. Гармония — в совершенном слиянии непосредственного чувства и мудрого мастерства; цельности формы и выразительности деталей; красоты художественного образа, воплотившего порыв к счастью, к полноте и красоте жизни,—

и божество, и вдохновенье,
и жизнь, и слезы, и любовь,—

и красоты звучания мелодически обаятельной, гармонически полнокровной и композиционно стройной музыки.

В пределах сжатого стихотворения — смена образов (шесть четверостиший): встреча, воспоминание, забвение, уныние, новое свидание и новый порыв вдохновения. Первые две строфы, родственные по настроению (чудесное видение и светлая мечта), выражены однородной музыкой: полная теплого чувства мелодия сопровождается легкой подвижной фигурацией фортепиано. В пределах всего этого раздела второй период продолжает музыкальную мысль первого, подобно тому как вторая строфа текста развивает сказанное раньше:

...звучал мне долго голос нежный,
и снились милые черты.

Два следующих эпизода (третья и четвертая строфы) — средний драматический раздел. Характер музыки резко меняется, хотя и удерживается единство ритма, темпа, архитектоники. Тональность внезапно омрачается, интонации становятся порывистыми, дальше томительными, аккомпанемент уплотняется, а затем отягчается задерживаемыми аккордами. Несколько этапов настроений: от смятения («бурь порыв мятежный») — к трогательности («твой голос нежный, твои небесные черты»), потом подавленность, боль («в глуши, во мраке заточенья»).

Третий, последний раздел (пятая и шестая строфы) придает форме симметрию. Снова светлая лирика, еще более вдохновенная. По музыке — реприза, то есть возвращение первого раздела. Но возвращение не буквальное, а видоизмененное, обогащенное. Первая половина репризы почти в точности воспроизводит первую музыкальную строфу, соответственно повторению текста: «...и вот опять явилась ты... как гений чистой красоты». Но здесь, по предписанию автора, голос поет «страстно», а не «нежно», как в начале. Вторая половина репризы — кульминация радости, в музыкальном же отношении — кульминация, обобщение и завершение музыкальной мысли, музыкальной формы. Широкий распев вокальной партии подержан ритмически учащенным, более оживленным аккомпанементом. Достигнув звуковой вершины («божество»), мелодия при повторении последних строк заканчивается нежной триолью — на словах «и любовь».

Повторение последней строки каждой строфы, а в последней строфе двух последних строк — единственное структурное изменение, которое Глинка на правах композитора допустил в пушкинском тексте в целях музыкальной завершенности каждого построения и всей формы в целом. В то же время он крайне бережно отнесся к версификации пушкинского стиха, подчеркивая все его смысловые связи и логические цезуры, ритмику и инструментовку (звуковую организацию) каждой строки. Это определяет внутренние контрасты единой мелодики, внося в нее то плавность («Я помню чудное мгновенье»), то напористость («Шли годы. Бурь порыв мятежный»), то прерывность («...без божества, без вдохновенья»).

Столь же чутко слух музыканта к эмоциональному строю стиха. Музыкальная фраза на слова «И сердце бьется в упоенье» по структуре близка к «заглавной» мелодии («Я помню чудное мгновенье»), но отличается от нее большей экспрессией благодаря хроматизму (ходы по полутонам) и более напряженной (доминантной) гармонии. Та же «заглавная» мелодия, будучи повторена в начале репризы («Душе настало пробужденье»), гармонизована более подвижно, динамично, как того требуют смысл и характер слов.

Глинка откликается на малейшие оттенки текста. В ликую-



Сцена из балета «Карнавал»
на музыку Шумана
Коломбина, Панталоне, Пьерро
Постановка 1948 года, Москва,
Музыкальный театр имени
К. С. Станиславского и В. И. Немировича-
Данченко

щем мажоре последней строфы на слове «слезы» — тонкий минорный штрих. Поэтичная метафора «...как мимолетное виденье» находит изящное отражение в музыке. Смещение ритма внутри фразы в соединении со смещением баса и легкими стаккато голоса делает мелодию воздушной, парящей.

* * *

Если в вокальной миниатюре достаточно слабой звуковой ретуши для придания четкости художественному оттиску слова, то программная музыка требует более полной мобилизации графических и красочных средств инструментального звучания, способных без непосредственного участия слова создать конкретный образ.

В поисках таких средств для фортепианных миниатюр неистощимую изобретательность проявлял Шуман.

Отрывистые «топания» аккордов скованы упорным басом. То и дело они перебиваются громким «приседающим» оборотом. Это мешковатый Пьерро из «Карнавала».

Взлет на широкий интервал. Пауза «в воздухе». Падение и акцентированное задержание. Подскакивающие аккорды. Еще один и еще такой же оборот. Это ловкий клоун Арлекин.

Капризные ритмы, акценты, пассажи в прихотливом движении бального вальса. Такова «Кокетка».

Безостановочное легкое стаккато и затем стаккато в низком голосе, отяжеленное периодически ударяемым басом и притоптывающими аккордами. Перед нами — танцующая в

паре с флегматичным стариком своенравная «голубка» («Панталоне и Коломбина»).

Все эти и подобные им карнавальные маски, включая всевозможные «бабочки» и «танцующие буквы», с присоединением давидсбюндлеров Эвзебиуса и Флорестана, их подруг Эстреллы и Кьярины, их союзников Шопена и Паганини (такие же звуковые маски!), с блестящей экспозицией бального зала во вступлении и развернутым строем воинственных давидсбюндлеров в финальном марше, — вся эта пестрая вереница типов и смесь положений изображены в «Карнавале» с той меткостью, при которой звуковые обороты приобретают наглядность и выразительность жестов, мимики, взглядов.

* * *

Мог ли бы Шуман высказать «Признание» («Карнавал») на фортепиано, если бы не сообщил инструментальной мелодии пластику певучей кантилены и жизненность словесной интонации? Мог ли бы он придать «Порыву» («Пьесы-фантазии») подлинную искренность и страстность, если бы не насытил мелодию фортепиано пением души и взволнованностью человеческой речи?

Однако ни песенность, ни речитативность не превращают эти инструментальные темы в вокальные мелодии. Диапазон их превышает возможности голоса. А главное, внутренний склад их, соотношение интервалов, «рисунок» мелодий — явно инструментально-игрового, а не певческого типа.

Но кто не превзойден в синтезе инструментальности, вокальности и декламационности — это Шопен. Мелодии его фортепианных пьес специфически пианистичны, они легко ложатся под пальцы исполнителя и ни на одном другом инструменте не воспроизводимы столь естественно, удобно, непринужденно. И в то же время они «поют», они «говорят». К этому синтезу часто примешивается ритм танцевального или маршевого движения. Песенно-танцевально-речитативные интонации, свободно варьируясь, незаметно перерастают в чисто инструментальные фигурации, «фортепианные колоратуры».

Вот один из доступнейших примеров: знаменитый вальс до-диез минор. Кантабильные фразы сотканы из нежных вопросительных и утвердительных («уверяющих») интонаций. Они периодически прерываются паузами-вздохами. Их дополняют беспокойные реплики, повторяемые со все большей и большей настойчивостью, пока они не переходят в безостановочное движение. На непрерывном чередовании звуков, исполняемых «беглыми» пальцами, построен грациозный «отыгрыш». И он удерживает напевность. Мерные удары левой руки четко регулируют ритм вальса. Но ритм этот не механичен, он одухотворен трепетными колебаниями темпа — то небольшими оттяжками, то легкими порывами. Танец и пение,

нии тональных красок он наигрывается восемь раз подряд. В фантазии фа минор параллельный мажор вполне равноправен с основной тональностью. В мазурках Шопена часто встречаются натуральные лады. В среднем эпизоде фа-мажорной мазурки народный характер подчеркнут аккомпанементом: мерно повторяющаяся пустая квинта — и ничего больше. Так нередко сопровождают танцевальную мелодию на смычковом басы сельские музыканты.

Лист культивировал гармонию «венгерской гаммы» с одним или двумя шагами в полтора тона, главным образом в сочинениях на венгерские национальные темы.

Обновление музыкальных форм

Новаторство романтиков в области музыкальных форм (строения произведений) вытекало из их художественного мировоззрения. Преобразования вызывались содержанием их искусства и непримиримой враждой новаторов к отжившим схемам, эпигонству, формализму.

Напомним здесь вкратце то, что говорилось раньше по разным поводам о нововведениях: сквозное развитие в романсе; внедрение песенности в инструментальную музыку; вторжение вариаций в сонатную структуру; тяготение к характерным вариациям; культивирование инструментальной миниатюры; обогащение циклических музыкальных форм; широкое применение свободных контрастно-составных форм типа рапсодии; новый род фантазий; монотематизм; одночастная соната, одночастный концерт, симфоническая поэма как одночастная симфония; формотворческая роль программы в инструментальной музыке; приближение симфонии к опере («Ромео и Джульетта» Берлиоза); превращение оперы в музыкальную драму (Вагнер).

Остановимся подробнее на одном из важнейших приемов композиционной техники романтиков — вариационности. Речь идет не столько об отдельных циклах вариаций («тема с вариациями») — их много и у английских клавесинистов, и у венских классиков, и у русских предшественников Глинки. Вариации Глинки для фортепиано на тему алябьевского «Соловья» — развитие типа русской песни с вариациями Хандошкина (для скрипки), Высоцкого (для гитары) и ранних фортепианных авторов.

Дело также не только в том, что вариации включались в большие композиции на правах самостоятельной части, как это у Шуберта в квинтете «Форель». Еще Гайдн предпочитал в медленных частях симфоний форму вариаций. Первая часть сонаты Моцарта с «турецким рондо» и первая часть сонаты Бетховена с «траурным маршем на смерть героя» — вариации.

У романтиков вариационность проникает во все жанры и



М. И. Глинка. Вариации на тему «Соловья» Альбьева для фортепиано
Автограф. Первая страница

формы музыки. Она оттесняет простую куплетность — буквальное повторение музыки в каждой строфе. Благодаря видоизменению музыки возникает расширенная форма романса («Гретхен за прялкой»), обновляется музыкальное содержание арии (баллада Финна из «Руслана») и оперной сцены (эпизод «Сусанина»). Вариационный метод находит применение в фантазиях и рапсодиях, симфонических поэмах и фортепианных транскрипциях.

Вариационность вторгается и в сонатное аллегро — сердцевину сонаты, симфонии, квартета, увертюры. Скрещиваются два принципа музыкального мышления. Принцип сонатного аллегро — развитие тем, их продолжение и разработка. Принцип вариаций — видоизменение тем, обновленное повторение их, изложение той же мысли в другой формулировке, в ином освещении. Варьирование может усилить интенсивность развития, но может и затормозить движение, внести статичность.

Прекрасны и очаровательны шубертовские сонаты, изобилующие мелодически законченными, песенно замкнутыми темами. Но вариационные повторения мелодий порой ослабляют драматическое напряжение. Они-то и приводят к тем «божественным длиннотам», о которых говорил Шуман в связи с большой до-мажорной симфонией Шуберта. Но Шуберт умел

и органично сочетать два принципа, вернее, подчинять вариационность динамике сонатного развития. В первой части «Неоконченной» симфонии неоднократное возвращение в измененном виде мелодии вступления («эпиграфа») активизирует музыку. Такая действенность вариационного преобразования тем была известна еще Бетховену. Шопен и Глинка обогатили этот метод.

При варьировании мелодия может полностью изменить свой характер, тон, жанр, сохранив, однако, общие свои контуры. Вспомним двенадцать этюдов-вариаций Шумана («Симфонические этюды»). Укажем еще на один яркий образец — первую балладу Шопена. Ее побочная тема, будучи повторена в полнозвучно-аккордовом обрамлении, радикально преобразуется: сдержанный лиризм сменяется захватывающе-мощной страстностью. Прообраз таких «характерных» вариаций встречаем опять-таки у Бетховена (финалы третьей и девятой симфоний).

Монотематизм Листа — дальнейшее развитие того же принципа тематической трансформации.

Оперная драматургия

Вкратце обозреть многообразные пути эволюции оперных форм немислимо. Каждый вид и каждая разновидность оперного искусства развивались по собственным законам, отталкиваясь от своих жанровых и национальных традиций, по-разному усваивали новое (расцвет бельканто у итальянцев, драматизация хоровых сцен в парижской большой опере и т. п.). Но были и общие тенденции: возросшая гибкость вокальных форм, расширение функции оркестра, усиление красочности музыкального языка, внедрение новых национальных типов песен и т. д.

Берлиоз создал смешанную сценическую форму, сочетавшую оперу, ораторию, балет и симфонию (драматическая легенда «Осуждение Фауста»), приблизил к опере симфонию («Ромео и Джульетта»). Глинка написал первую русскую оперу без разговорного диалога и выдвинул значение народных хоровых сцен («Иван Сусанин»). Его «Руслан» — новый тип эпической национальной оперы с величаво-непешным развертыванием действия и картинно-контрастной музыкальной драматургией. Вокальные формы «Сусанина» и еще больше «Руслана» симфонически обогащены. Но как ни велика в обеих операх роль оркестра, все же инструментальные звучания служат в них лишь вспомогательным средством. Господствует пение — в ариях, ансамблях, хорах и речитативах. Глинка ввел речитатив в русскую музыку. Национальное своеобразие этого речитатива — в близости к русскому говору,

с одной стороны, и к распевной народной русской мелодии — с другой стороны.

В «Иване Сусанине» применены драматически целенаправленные приемы музыкальной композиции, которые усиливают связь положений, характеров, идей: варьирование мелодий, сочетание их в контрапункте, возвращение характерных мотивов в новом контексте. В первом действии многократно звучит тема могучей силы народной «В бурю, во грозу». Она возвращается в третьем действии, когда Сусанин отвечает врагам полякам: «Страха не страшусь, смерти не боюсь». В мужественном пафосе Сусанина полностью раскрывается героический характер народной темы, а, появляясь здесь, в самом фокусе драматического действия, эта тема, в свою очередь, ярко освещает импозантную фигуру крестьянина. Она выявляет кровную связь простого человека и бесстрашного героя с народом, источник его силы и патриотический смысл его подвига.

В той же центральной сцене оперы проходит еще одна тема Сусанина — «Велик и свят». Ее интонации накапливались в первом действии. Здесь же, в третьем действии, она излагается полностью. В эпилоге оперы та же тема проходит в виде апофеоза «Славься». Идейное единство героя и массы подкрепляется общностью музыки.

Цельный план охватывает былинную драматургию второй оперы Глинки. Множество больших вокальных номеров обрамлено двумя монументальными сольно-хоровыми сценами — интродукцией первого действия и финалом пятого действия. Интродукция предшествует оркестровой увертюре — основание грандиозной триумфальной арки, переброшенной от начала оперы к ее концу (главная тема увертюры — ослепительная богатырская тема заключительного хора, славящего родину и ее героев). «Арка» имеет два «пролета». Средней «опорой» ей служит центральная ария оперы — монолог Руслана на поле битвы. Темы арии близки к темам увертюры и заключительного хора, певучая мелодия Руслана «О Людмила, Лель сулил мне радость» целиком проходит в увертюре (побочная тема). Каждое действие оперы предваряется оркестровым антрактом, от которого идут музыкально-архитектурные (тематические) «своды» к финалу данного действия.

Сольные номера оперы — законченные портреты действующих лиц. Они разнообразны: каватинны, арии, баллада, рондо, романс, рассказ (унисонную мелодию рассказа Головы исполняет хор теноров и басов). Эти музыкальные автопортреты включают и косвенные музыкальные характеристики в обращениях к другим лицам или в описаниях (Ратмир и Фарлаф в изображении Людмилы, юные влюбленные в песенном поведении Баяна, Финн о Наине, Голова о Черноморе), а также отражения внешней среды (мертвое поле в «думе» Руслана). Они дополняются речитативами (например, Свето-



Осип Афанасьевич Петров в роли Сусанина
(«Жизнь за царя» Глинки, четвертое действие)
Петербург

зара) и инструментальными зарисовками (марш Черномора, тема Нанны). Вместе с колоритными восточными танцами и песнями, народно-славянскими обрядовыми и лирическими хорами, вокальными дуэтами и симфоническими эпизодами сольные сцены образуют последовательный ряд музыкально-живописных картин. В их неспешном чередовании броско выступают контрасты жизненного и диковинного, героического и забавного, прекрасного и чудовищного, пылкого и томного, эпоса и лирики, Руси и Востока... Все это нанизано на сюжетный стержень, в котором имеются и конфликтно-действенные «зарубки» (сцена похищения Людмилы, битва Руслана с Черномором). В целом опера «Руслан и Людмила» представляет собой небывалый ранее тип музыкальной драматургии, обнаруживающий гениальное постижение характера национального эпоса. Отсюда и впечатление от оперы: «Часы, когда



Анна Яковлевна Воробьева-Петрова в роли Ваши
(«Жизнь за царя» Глинки)
Петербург

слушаешь «Руслана», можно считать часами полного блаженства. На всем произведении лежит колорит ласкающей сказочности» (А. Островский, запись в дневнике).

* * *

Вагнер полностью осуществил свою реформу в цикле «Кольцо нибелунга» и в операх «Тристан и Изольда» и «Парсифаль». Эти произведения автор называл музыкальными драмами. Они коренным образом отличаются от всех предшествующих опер.

Центр тяжести здесь — в симфоническом звучании. Действие, характеры, страсть, психология, движение, предметный мир — словом, все, что составляет содержание и обстановку пьесы, — создается и выражается симфонизмом, использующим всю совокупность инструментальных и вокальных



Финал оперы «Руслан и Людмила» Глинки
Постановка 1842 года, Петербург, Большой театр
Гравюра с рисунка К. Брожа

средств — инструментальных больше, чем вокальных. Оркестр в музыкальных драмах не «сопровождает» пение, а несет основную эмоциональную нагрузку. Скорее певческие голоса «сопровождают» симфоническое «действие», комментируют и конкретизируют его.

В более ранних операх Вагнера — «Голландце», «Тангейзере», «Лоэнгрине» — основу сольных партий составляли мелодически законченные арии. В партиях «Кольца нибелунга» решительно преобладает мелодический речитатив. При огромной выразительности и правдивости его интонаций, при необычайной характеристичности ведущих мелодических фраз, речитатив не дает и не может дать полного музыкального обобщения драматического образа. Этого обобщения Вагнер достигает средствами симфонизма.

В музыкальной драме сценическое искусство певцов-актеров имеет не меньшее значение, чем вокальная декламация. Только истинный актер, точнее — поющий актер, способен воплотить музыкально-драматический образ. Но полную силу выражения и художественную законченность придает образу оркестр. Во многих местах именно оркестру принадлежит ведущая роль. Больше того: в ряде случаев — и это не парадокс — можно без всякого ущерба для законченности впечатления опустить пение. Так и поступают при включении в симфоническую программу таких сцен, как «Шелест леса» из «Зигфрида», «Полет валькирий» и «Заклинание огня» из



Сцена из третьего действия
музыкальной драмы «Валькирия» Вагнера
Постановка 1876 года, Байрейт

«Валькирии», «Смерть Изольды» из «Тристана» (частично певческие реплики заменяются инструментальными фразами). Музыкальные картины подобного рода — живописные и психологические — принадлежат к числу центральных эпизодов музыкальных драм.

Как и в более ранних операх Вагнера, в музыкальных драмах видное место занимают оркестровые вступления — видение мистического царства Граля в «Лоэнгрине», картина Рейна в «Золоте Рейна», образ томления и страсти в «Тристане», а также оркестровые вступления к третьему акту «Лоэнгрин» (свадебный пир) и «Тангейзера» (паломничество Тангейзера) и другие симфонические эпизоды, например в «Сумерках богов» — траурный марш и заключительная сцена гибели богов в огне и волнах.

Бесконечная мелодия. Лейтмотив

Принцип вагнеровской музыкальной драмы — бесконечная мелодия. Под этим подразумевается непрерывное тематическое развитие вокальной и оркестровой ткани в пределах больших сцен без обычного членения на замкнутые номера. Опера приближается по структуре к драме. Вместо арий — монологи, вместо дуэтов и ансамблей — диалоги. Никаких по-

вторений словесных фраз, никаких возвращений (реприз) музыкальных построений, создающих симметричность музыкальной формы, никаких вокальных украшений (фиоритур, пассажей). Самый текст музыкальных драм коренным образом отличается от прежних либретто и в значительной мере подчиняется закономерностям обычной драмы. Вагнер сам писал тексты своих опер. Литературные достоинства их высоки.

Несомненны заслуги Вагнера в борьбе с оперными штампами, вокальными излишествами, злоупотреблением виртуозностью, нелепыми условностями. Велики его успехи в достижении музыкально-драматической правды, естественности и выразительности пения и музыкальной декламации, симфонического обобщения художественных образов. Однако вагнеровский путь обновления оперы нельзя признать безоговорочно плодотворным. Были и другие пути новаторства, не порывавшие столь резко с традициями оперной классики, сохранявшие и развивавшие жизнеспособные элементы и специфические черты оперы как своеобразного вида музыкально-сценического искусства, законы которого нельзя свести к законам литературной драмы. Выдающиеся современники Вагнера и последующие композиторы восприняли многие его завоевания, но шли самостоятельной дорогой. Как в свое время Моцарт противопоставил реформе Глюка свои принципы обновления оперы, так в противовес театру Вагнера развивался театр Верди, театр Мусоргского, театр Чайковского, театр Бизе.

Впрочем, и сам Вагнер однажды вернулся к тому, что он отринул в «Кольце нибелунга», — к ансамблям, хорам, танцу, ариям с песенным типом мелодики. Все это вновь предстало в его реалистической народно-бытовой монументальной опере «Нюрнбергские мейстерзингеры», — предстало во всем великолепии мелодического, полифонно-гармонического, композиционного и инструментаторского мастерства. Но не как простое повторение старого, а в обогащенном виде, в сочетании с прогрессивными принципами вагнеровской музыкальной драмы — глубоким симфоническим воплощением образов, драматургической гибким построением сцен, лейтмотивной характеристикой.

Что такое лейтмотив? Буквально, с немецкого, это ведущий мотив. Так позднее, уже после того, как Вагнер положил этот характеристический прием в основу своей бесконечной мелодии, стали называть четкий и выразительный музыкальный оборот, краткую или широкую музыкальную фразу, иногда даже целую, законченную тему, которая характеризует то или иное лицо, явление, переживание, ту или иную идею, тот или иной предмет. Когда данное лицо, предмет и т. п. повторно появляется или хотя бы упоминается, возвращается данный ведущий мотив — в точном или видоизмененном виде. Обычно он имеет определенную ритмическую формулу, типичную гар-



Виньетка на программе
к премьере «Лознгринга» в Веймаре
28 августа 1850 года

монизацию, нередко также и характерный тембр (инструментовку).

Лейтмотив — не изобретение Вагнера. Этот прием применялся уже в операх Гофмана (лейтмотив Ундины), Вебера (лейтмотив Черного охотника), Глинки (мазурочный мотив поляков в «Сусанине»), в балладах — у Лёве, в симфонической музыке — у Берлиоза («навязчивая идея» в Фантастической симфонии). И еще раньше — накануне, во время и после Великой французской революции — в операх Гретри, Лясюэра, Меюля, Кателя, Бертонна, Керубини использовались в качестве средства музыкальной символики «мотивы напоминаний», по существу те же лейтмотивы.

В 1820 году французский историк музыки Кастиль-Блаз писал: «Какая возможность тонких намеков, острых черт открывается благодаря этому счастливому средству! Характер-

ный напев, полная выразительности тема, прозвучавшая прежде, при своем внезапном появлении после нескольких сцен вызывает в воображении фразу, стих, слово, связанное с этой музыкой. Это воспоминание сразу устанавливает связь между действием прошедшим и настоящим или еще только подготовляющимся, проливает свет на запутанную интригу и иногда меняет характер ситуации, в которой данное лицо находится («Об опере во Франции»).

У Вагнера лейтмотив — главный прием характеристики и основное звено драматургии музыкальных драм. Вагнер выработал целую систему лейтмотивов. В последовательной смене, сцеплении, развитии и взаимодействии «ведущих мотивов» осуществляется связь событий, поступков, образов, идей. Как из клеток создается живая ткань, так из лейтмотивов образуется музыкальная фактура. Контуры ей придает драматургия. Из клеток-лейтмотивов вырастает бесконечная мелодия вокальных сцен, из них создаются и целостные симфонические картины музыкальных драм.

Многочисленные лейтмотивы Вагнера отличаются исключительной впечатляющей силой. Таковы, например, его предельные звуковые символы. Они вызывают отчетливые ассоциации, зрительные представления. Смыкающаяся цепь терций — мотив кольца нибелунга. Устремленная ввысь трубная фанфара — мотив меча Зигфрида. Некоторые лейтмотивы звукоподражательны (ковка меча, конская скачка, пение птички), символизируют силы природы (воды Рейна, радуга, огонь). Другие выражают страсть (любовь, страдание, томление). Иные представляют отдельных действующих лиц в определенных качествах. Таковы лейтмотивы Лоэнгринна — посланца Граля и Лоэнгринна-рыцаря, Зигфрида-героя, Вотана-путника, таков клич Летучего голландца. Лейтмотивы характеризуют и большие группы реальных или мифических персонажей (мейстерзингеры, валькирии), передают общие понятия и идеи (запрет, судьба, проклятие кольца, смерть, вера).

Художественный образ может быть выражен не только мелодией, но и тембром и даже только тембром. Постоянно сопутствуя данному образу, звучание определенного инструмента приобретает значение лейттембра, «ведущего тембра». Солирующие инструменты своими красками рисуют в «Вольном стрелке» лесную природу (валторны), в «Вильгельме Телле» — благородный облик меткого стрелка (виолончели). «Ведущая» краска удерживается в опере, всегда вызывая в представлении соотвествующий образ природы, героя.

В симфонии для альты соло и оркестра «Гарольд в Италии» Берлиоза характер заглавного героя передается не только темами солирующей партии, но и тембром альты, более матовым и глухим, по сравнению с звучностью скрипок, этих «вожак» оркестра. Нигде в симфонической музыке противопостав-

ление одинокого индивидуума всему миру не выражено так прямолинейно в контрасте соло и тугги (оркестровой массы), как в этой оригинальной симфонии-концерте.

Оркестр романтиков

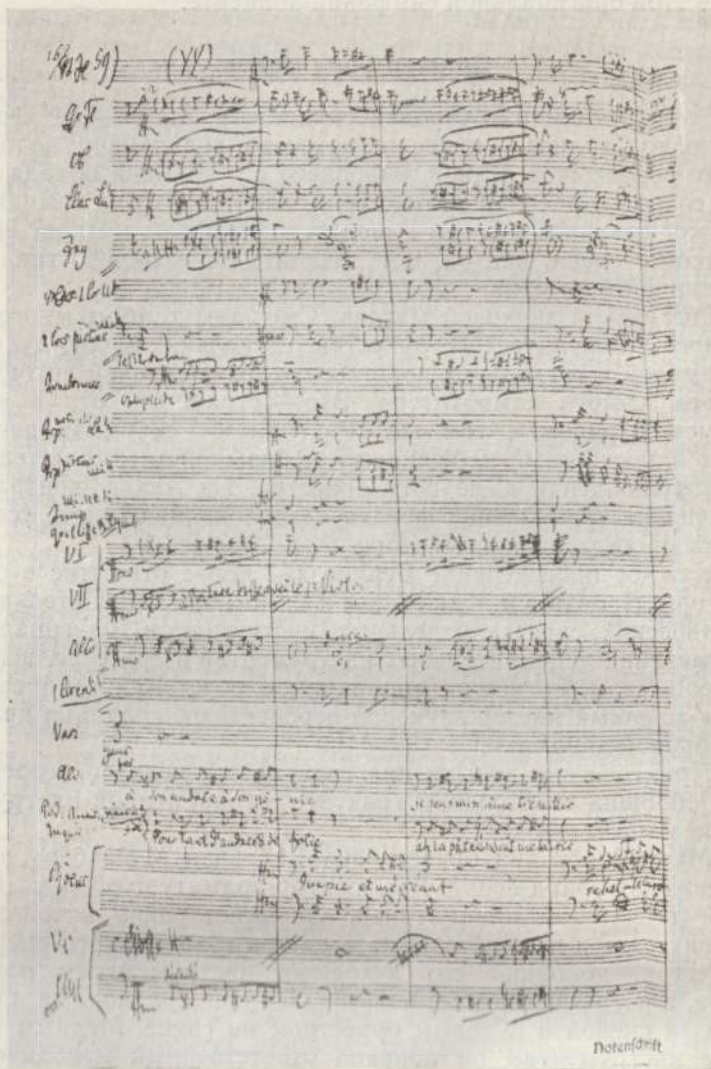
Если Паганини — чародей скрипки, а Лист — маг фортепиано, то Берлиоз — кудесник оркестра, величайший колорист среди романтиков. Какой живописец его времени обладал такой сочной и роскошной палитрой, как он? Кто из композиторов мог сравниться с ним в щедрости звуковых мазков? И кто в такой степени, как он, мог доводить оркестровую ткань до паутиной тонкости?

Гигантский звуковой массив. Смешаны тембры многокрасочного симфонического оркестра, нескольких медно-духовых ансамблей и нескольких хоровых групп. «Звуковой потоп», по словам самого композитора. Это — страшный суд в «Реквиеме». И рядом, в том же «Реквиеме», — скромная постель «Что я, несчастный, тебе скажу», небольшой ансамбль теноров в сопровождении камерного оркестра. Из таких контрастов вылеплена грандиозная фреска — заукопийная месса, театрализованная хоровая симфония.

Каждое произведение Берлиоза — новое открытие в области оркестровки. Он неистощим в изыскании выразительных и технических средств отдельных инструментов, оригинален в применении дополнительных инструментов в оркестре, искусен в необычном, но всегда оправданном сочетании тембров. Он великолепный мастер звуковой перспективы, градации красок, тембровой динамики.

Практические достижения гениальный новатор теоретически обобщил в «Большом трактате о современной инструментровке и оркестровке».

Многим обязана оркестровка XIX века Мейерберу, главе парижской гранд-оперы. Композитор-драматург обладал большой творческой инициативой. Он всесторонне использовал технические и выразительные средства современного оперного оркестра, дополнил его духовыми инструментами разного типа, а когда надо было, пользовался еще колоколами и органом за сценой и духовым оркестром на сцене. Медным духовым инструментам он поручал ответственный мелодический материал. Он изобретал небывалые эффекты из сочетания различных инструментов или, наоборот, из разделения однородных инструментов. Так, он ввел дифференцированное звучание скрипок в верхнем регистре, предвосхитив инструментовку вступления к «Лоэнгрину» Вагнера. Он извлек все выгоды из новых (хроматических) валторн и труб. В его оперном оркестре заняла место «виола любви» (виоль д'амур), известная ранее только как сольный инструмент.



Фрагмент партитуры оперы «Африканка» Мейербера
Автограф



Глинка пишет партитуру оперы
Из альбома «М. И. Глинка в карикатурах Н. А. Степанова»
1850—1854

Оперный оркестр XIX века обогатили еще предшественники Берлиоза и Мейербера — Спонтини и Майр (Симон Майр, немец по национальности, работал в Италии). Немало импульсов получили Берлиоз и Мейербер и от красочного оркестра Вебера. Опыт Вебера учли Россини и Глинка. Новаторство творца «Оберона» дало толчок изящной оркестровке симфониста Мендельсона.

Изумительные колористические прозрения симфониста Шуберта стали общим достоянием значительно позже, когда после долгого забвения начали исполняться его оркестровые произведения. Что касается Шумана, то, несмотря на отдельные удачи, инструментовка в целом не являлась сильной стороной его творчества.

Романтики оценили мелодические возможности деревянных духовых инструментов, валторны, виолончели.

За год до того, как Россини выделил в увертюре «Вильгельма Телля» ансамбль солирующих виолончелей, Верстовский разделил виолончели на четыре партии в опере «Пан Твардовский». Виолончели «поют» соло и «подпевают» голосу или духовому инструменту во многих партитурах русских композиторов, в частности Глинки.

Глинка обладал поразительным чутьем и безошибочной мерой в пользовании инструментальными красками. Как мастер-оркестратор, он не уступал Берлиозу, а кое в чем его пре-

восходил. Продиктованные им Серову «Заметки об инструментровке» — драгоценное суммирование собственного опыта и наблюдений над всей мировой практикой. Глинка ставил «красоту оркестра» в зависимость от «красоты музыкальной мысли». Он четко различал функции трех видов оркестра — театрального, церковно-ораториального и концертно-симфонического. Естественность в употреблении инструментов он противопоставлял «злоупотреблению», «кокетству», «щеголянью» эффектами. Он добивался «опрятности» и прозрачности оркестровой ткани, ясности в группировке тембров и точности в использовании индивидуальных качеств инструментов. То, о чем говорил Глинка, он блистательно осуществил в своей симфонической и оперной музыке, подкупающей чистотой и благородством колорита.

К середине XIX века усилиями ряда европейских композиторов выработался тот тип оркестра, который получил название большого симфонического. Старый классический оркестр стали теперь называть малым симфоническим.

К услугам Вагнера был оркестр, состоящий из следующих групп инструментов:

деревянные духовые — четыре типа (флейты, гобои, кларнеты и фаготы), включая в каждом типе нормальный и необычный размер инструмента (например, флейта пикколо);

медные духовые — три типа (валторны, трубы и тромбоны) и дополнительно четвертый тип (тубы);

смычковые струнные — четыре типа, но пять партий (первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы);

струнный щипковый инструмент (группа арф);

разнообразные ударные инструменты.

К середине XIX века были радикально усовершенствованы деревянные духовые инструменты (флейта Бёма и аналогичные конструкции других инструментов) и вентильные медные инструменты (Вагнер решительно стал на сторону вентильных, то есть хроматических инструментов).

Стабилизировав описанный выше состав оркестра, Вагнер увеличил количество представителей каждой группы. Для своей эпохи — тетралогии «Кольцо нибелунга» — он предусмотрел такой контингент:

флейты, гобои, кларнеты, валторны, трубы (включая басовую), тромбоны (включая контрабасовый) — по четыре; тубы — четыре (теноровые и басовые, но иногда с заменой их дополнительными четырьмя валторнами); фаготы — три и одна контрабасовая туба;

арфы — шесть; контрабасы — восемь; альты и виолончели — по двенадцать; скрипки первые и вторые — по шестнадцать;

две пары литавр и богатый ассортимент других ударных инструментов.

Кроме того, несколько инструментов на сцене.

Вагнеровский оркестр, с его мощными унисонами, сочетанием тембровых массивов, дифференциацией каждой группы на многочисленные маленькие группы, контрастной драматургией инструментальных красок, — выдающееся завоевание романтического искусства XIX века.

К вагнеровскому оркестру примыкал оркестр Листа. Симфонические поэмы и симфонии Листа появились после «Тангейзера» и «Лоэнгина» Вагнера, но до «Кольца нибелунга», «Тристана», «Мейстерзингеров» и «Парсифаля». Влияние было обоюдным.

РОМАНТИЧЕСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Есть в культуре романтизма область, которая безвозвратно ушла от нас. Это — искусство музыкального исполнения. Об игре и пении романтической эпохи, как, впрочем, и предшествовавших эпох, можно составить представление только по отзывам.

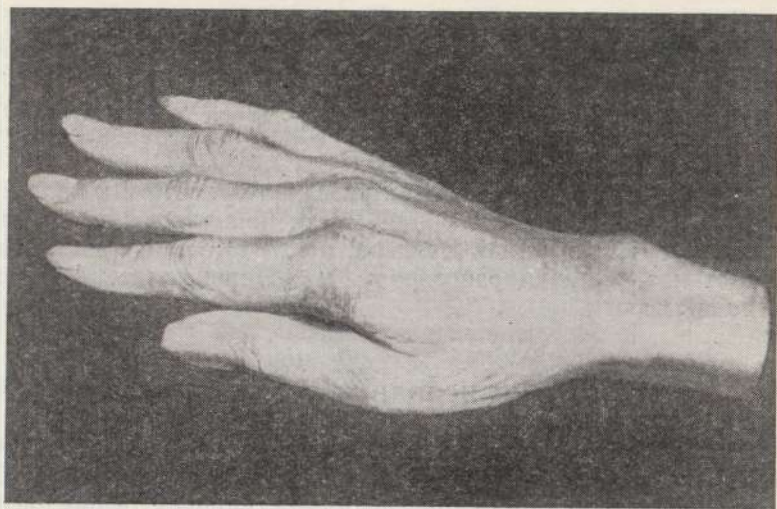
Все свидетельства современников сходятся на том, что достижения романтиков в исполнительстве были в общем столь же яркие и своеобразны, сколь и в композиторском творчестве. Шопен-пианист не уступал Шопену-автору. Игру Паганини, Листа и Рубинштейна ставили выше, чем их сочинения. Трудно сейчас установить, что больше покоряло публику — мелодии романтических опер или воодушевление и мастерство исполнявших эти мелодии певцов.

В игре романтиков столь же, как и в самой их музыке, находят выражение приподнятость душевного строя и возвышенность умонастроения. Драматическая контрастность, углубленная патетика, искренний лиризм в равной мере присущи как произведениям, так и манере их исполнения. То же можно сказать о таких качествах, как красочность, оркестральность, виртуозный блеск.

Инструменталисты

Руки Паганини творили чудеса виртуозности. Их ставил в пример Ф. Энгельс, говоря о высокой степени совершенства, на которой человеческая рука смогла, «как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини».

Рукою великого скрипача двигала одухотворенная страсть. Артист потрясал не только диковинной техникой пальцев, феноменальным растяжением руки, ни с чем не сравнимыми штрихами смычка, освоением казавшихся недостижимыми звуций и пассажей, колористическими эффектами и динамиз-



Рука Паганини
Гипсовый слепок

мом исполнения. Слушателей захватывал огромный диапазон эмоций, интенсивность и контрастность их.

Паганини, по словам Гейне, «легким ударом смычка то уводил нас в самые солнечные выси, то открывал перед нами полные ужаса глубины...».

«Когда я должен был услышать его в первый раз,— свидетельствует Шуман,— я думал, что он начнет небывало сильным звуком. Но он начал так слабо, так незначительно. Однако едва лишь он легко и незаметно набросил на толпу магические цепи, как она сразу же заколебалась. Кольца цепи становились все чудеснее, смыкались все уже, люди теснились друг к другу все ближе, он стягивал их все крепче, пока они постепенно не слились как бы в единого слушателя, противостоящего мастеру, как один человек воспринимает другого».

«Мы слышали дьявольски-небесного скрипача,— пишет Бауэрнфельд, друг Шуберта, присутствовавший с ним на концерте Паганини в Вене.— ...И были столь же восхищены его чудесным адажио, сколь и изумлены его дьявольским искусством...»

«Столб из пламени и облака» — таков был Паганини, по словам Гёте. Таков был, по характеристике Гейне, и «дикий, молниеподобный, вулканический, штурмующий небо Лист». О Листе поэт Федор Глинка сказал: «Он Паганини на своем фортепиано».

Среди слушателей Листа в Петербурге находились молодые Стасов и Серов. «Мы были как влюбленные, как бешеные,— вспоминал Стасов.— И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальностью, страстной, демонической натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками красоты и грации».

Игра Паганини и Листа на всех производила впечатление демонической.

По определению Гёте, «демоническое — это то, чего не могут постичь ни рассудок, ни разум». Но поэт-философ не вкладывал в эти слова ничего сверхъестественного. «Демоническое,— разъяснял он,— проявляется исключительно в положительной энергии. В области искусств оно проявляется сильнее в музыке, меньше в живописи. Паганини оно было приуще в высшей степени, чем и объясняется то, что он производил такое неотразимое впечатление».

Титаническая сила духовной энергии, страсти, темперамента, воли — вот что составляло «секрет» всепокоряющей власти смычка музыканта-романтика. Сам Паганини говорил: «Надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали». Близкую к этому мысль высказал Лист: «Сила выражения — из величия чувства: все остальное — мнимое искусство, бессодержательный блеск».

Буйная, мощная, красочная игра Листа обжигала огненным пылом, ослепляла блеском, будоражила героическим драматизмом и увлекала пышным ораторским пафосом.

Шуман, как и Глинка, относился критически к листовской манере исполнения. Исключительный масштаб дарования венгерского пианиста, конечно, был ему ясен. «Как он все же необыкновенно играет,— писал Шуман своей невесте,— смело и неистово и потом снова нежно и воздушно,— все это я теперь слышал. Но, Клерхен,— продолжал Шуман,— этот мир — имею в виду листовский — уже более не мой... Искусство, как его культивируешь ты, да и я, когда сочиняю за фортепиано, эту прекрасную сердечность я не отдам за весь его [листовский] блеск,— в нем есть некая мишура и, пожалуй, ее слишком много».

Немецкому романтику была ближе по духу игра Клары Вик (в замужестве Шуман), с ее поэтической мечтательностью и благородной страстностью, лишенной внешней эффектности. Один из первых шуманистов России, Христианович, слышавший талантливую пианистку в Петербурге в 1844 году (с ней приезжал сюда Роберт Шуман), писал об ее исполнении: «...Повеяло таинственным романтизмом шумановской поэзии...»

Пианистке отдавал должное и Лист: «Ее талант восхищает меня; законченное техническое мастерство, глубина и правдивость чувства и всегда благородное самообладание — вот что ее главным образом отличает».

Однако его не могла расположить к себе приятная «уютность» искусства Клары Шуман, так же как, в свою очередь, исполнительская манера Листа вызывала резкое осуждение с ее стороны. Сам Шуман был более объективен. В одном из писем к жене он признался, что исполнение Листом некоторых его произведений целиком захватило его, хотя тот играл во многом совсем иначе, чем он, автор, представлял себе свои сочинения.

Исполнительское искусство Листа пережило такую же эволюцию, как и его композиторское творчество. В молодые годы темперамент пианиста был расточителен, бравурность подчас чрезмерна, эффекты преувеличены. В большой мере этим можно объяснить возражения некоторых современников. Но со временем игра Листа стала более «мудрой», экономной, строгой. Однако эмоционального напора она не утратила!

Перемену хорошо подметил Гейне: «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал — точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой воздымает чело в чистый эфир» («Лютетция»).

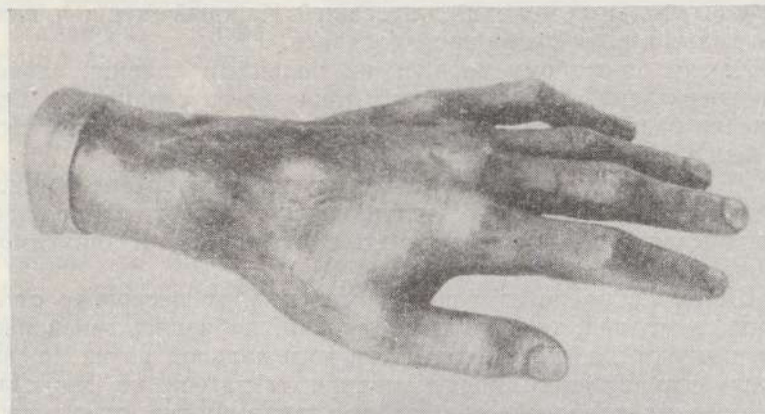
Романтизм охватил все виды исполнительства. Бельгийца Серве называли Паганини виолончели. Под смычком выдающегося виртуоза-художника «виолончель последовала за веком и приняла характер страстный и бурный всех других произведений искусства» (В. Одоевский).

Поэтичная певучесть отнюдь не менее характерная черта романтической манеры исполнения, чем бурная виртуозность. Шуберт слышал в кантилене Паганини «пение ангела». Мендельсон подтверждал: гениальный скрипач «глубоко волновал исполнением простой мелодии». О Листе говорили: «играющий поэт» (Марфа Сабинина). И Шуман соглашался, что Лист играл все же «нежно и воздушно».

Непререкаемой славой поэта фортепиано пользовался в первой трети XIX века ирландско-русский пианист Джон Фильд. Его «жемчужную» игру высоко ценили современники, и среди них Мендельсон и Глинка, Лист и Шопен. Их пленяла нежность, мечтательность его пальцевого «пения», тонкость фразировки, филигранность отделки деталей, мягкость туше.

«Казалось, что он не ударял по клавишам, — а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату» (М. Глинка).

Шопен гордился, когда знатоки сближали его игру с манерой Фильда. Но «жемчужность» Фильда — лишь одна жилка



Рука Шопена
Бронзовая отливка

в самоцвете шопеновского пианизма, как и «брильянтность» Гуммеля, как и «серебристость» Марии Шимановской. Шопен соприкасается некоторыми гранями и с эмоциональным мелодизмом Паганини, и с захватывающей патетикой Листа, и с концертным блеском Вебера. Но в целом Шопен неподражаемо своеобразен. Это величайший лирик фортепиано, «бард, рапсод, дух, душа этого инструмента», как называл его Рубинштейн.

«Слушая Шопена, — писал Гейне, — я полностью забываю о мастерстве его игры и погружаюсь в сладостные бездны его музыки, томительную прелесть его произведений, таких же глубоких, как и нежных» («Лютетция»).

В «нежную глубину» шопеновского звукотворчества погружались и страстность, и трагедийность, и героика. Игра пианиста достигала большого драматического напряжения, но вне титанизма листовского толка. Лист более мужествен, Шопен более женствен. «Венгерец — демон, поляк — ангел!» — сравнивал их Бальзак.

Шопену претила какая бы то ни было театральность, ярмарочность, площадность. Он чуждался всего размашистого, резкого, грубого, не терпел позерства и мелодраматизма. О Шопене-исполнителе, как и о Шопене-композиторе, можно сказать словами Листа: «Он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма; ему были невыносимы ошеломляющие эффекты и безумные излишества».

Градация фортепианных звучностей у Шопена была велика. Но не за счет форсирования и грохотания, а благодаря расширению пианиссимо — вплоть до едва уловимой слышимости. Даже при слабейшем дыхании каждая его нота доходила внятно. Изумительной была связность, текучесть, плавность

его кантабильных мелодий и пассажей. Каждый звук пел, каждая музыкальная фраза произносилась.

Как-то по-особому касался он пальцами клавиш, словно непосредственно включал в них токи своего сердца. Он бесконечно разнообразил тон, менял его спектр. Столь же гибко он был в ритме, такте, темпе.

«У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, проступала неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и осязаемом мире» (Ф. Лист).

Шопен свободно отклонялся от темпа, то несколько оттягивал, замедлял, то чуть-чуть ускорял, добываясь жизненности, выпуклости, выразительности музыкальной речи. Но, избегая механического подчеркивания такта, он не допускал анархии, манерности, томности, восставал против вульгарного преувеличения и антиэстетического своеволия.

Такой способ исполнения называется *tempo rubato* (буквально, по-итальянски — похищенное время). Лист также культивировал его. Объясняя его сущность ученикам, Лист говорил: «Видите вы ветви, как они качаются, листья — как они колышутся и волнуются? Ствол и сучья держатся крепко: это и есть *tempo rubato*».

Лист, Шопен, Фильд имели многих учеников. Каждый из воспитанников в меру своего таланта и кругозора воспринял и развил те или иные стороны искусства великих учителей. В подобной «устной» передаче, через эстафету поколений, дошли до нас некоторые «звучащие формулы» угасшей исполнительской культуры романтизма.

Традиции эпохи продолжили не одни только непосредственные ученики корифеев, но и более широкий круг исполнителей. В скрипичном искусстве XIX века романтическую школу вслед за Паганини представляли не те немногие, что лично занимались у него, а прежде всего такие самостоятельные мастера, как немец Эрнст, бельгиец Вьётан и поляк Венявский.

«Царем пианистов» в XIX веке считался Лист, затем Антон Рубинштейн. Русский пианист по праву занял трон на мировой концертной эстраде после добровольного отречения венгерского композитора, неожиданно прервавшего виртуозную деятельность.

Крупнейшие музыкальные авторитеты признавали недостижимость гениальной игры Рубинштейна, вызывающей, по словам Танеева, «какое-то жгучее чувство красоты». Только еще один пианист его времени, помимо редко выступавшего после 1847 года Листа, мог оспаривать абсолютное превосходство. Это его брат Николай Рубинштейн, по типу своего дарования даже более близкий к Листу, чем Антон. Но пианизм Николая, с его титанической мощью и уверенной техникой, не развернулся так разносторонне и широко, как исполнительское творче-

ство художника-пропагандиста, «льва фортепиано» Антона Григорьевича Рубинштейна.

«Играл он как бог», — отзывался о нем писатель Гаршин. Поэт Надсон говорил то же самое: «Рубинштейн действительно бог, когда он сидит за роялем», — и добавлял: «Это что-то до того грандиозное и величественное, что словами не передать: точно в первый раз Альпы увидел».

Техника его «могучей львиной лапы» (выражение Стасова), сила «львиного рубинштейновского выкрика» (выражение Лароша) были разительны. Но столь же неотразимо было обаяние пения его рук, «глубина и бархат тона», по

оценке Лядова. «Когда Рубинштейн играл фрагменты своего «Демона», — писал Кашкин, — его пение превосходило пение певцов». Рядом с громopodobным фортиссимо Рубинштейна бледнела мощь оркестрового тутти. Только Лист мог добиваться такого почти сверхнатурального эффекта. И только Шопен не уступал Рубинштейну в достижении тончайшего пианиссимо. На протяжении всей скалы громкостей между двумя крайними точками удар Рубинштейна сохранял мягкость и полноту. «Он великий колорист», — признавал Бюлов, его соперник. Это подтверждал Рахманинов, замечательнейший пианист следующего поколения. Вслед за Шопеном и Листом Рубинштейн «выжал» все, что было можно, из педали — могучего рычага фортепианной красочности, динамики и фразировки, «души фортепиано», по словам Рубинштейна. «Отважная педализация» Рубинштейна помогала придавать тону оркестральность, мелодии — рельефность, гармонии — насы-



Силуэт А. Г. Рубинштейна за роялем
Работа художницы Е. М. Бём. 1886

щенность, либо воздушность, либо гулкость, туманность. Так, исполняя в стремительном темпе заключительную часть сонаты си-бемоль минор Шопена (вслед за похоронным маршем), пианист при помощи скупой, но точно примененной педализации создавал завороченный гул, в сплошном звучании которого растворялись все ноты единого — от начала до конца — унисонного пассажа.

Все в игре Рубинштейна было направлено к тому, чтобы создать «зримый» образ, раскрыть глубину содержания, выразить сильное поэтическое чувство. Пианист составлял для самого себя «душевную программу» исполняемого произведения, то есть прибегал к образным истолкованиям, сравнениям, уподоблениям даже в тех случаях, когда музыка не имела определенного сюжета или композитор скрывал его. Примером может послужить приведенная раньше расшифровка замысла финала сонаты Шопена (ночное веяние ветра над гробами на кладбище). Или конкретизация фортепианной пьесы-фантазии Шумана «Басня». По Рубинштейну, это «Стрекоза и муравей»: первая тема ассоциируется с муравьем, вторая — со стрекозой, далее картина зимы, мольба стрекозы... Рубинштейн противопоставлял плоской, по его убеждению, характеристике четырнадцатой сонаты Бетховена, как «лунной», свое понимание — трагедийное. Первая часть сонаты, передающая тяжелое настроение, это не безмятежный лунный свет, а мрачные тучи, задернувшие небо; во второй части еще можно представить себе минутное лунное сияние, но дальше, в бурном финале, также не светит луна.

Разносторонний в своем исполнительском творчестве, пианист был особенно велик в передаче трагических и героических характеров. Показательна его трактовка той же си-бемоль-минорной сонаты Шопена. Рубинштейн раскрывал всю глубину содержания потрясающей музыкальной трагедии, ее могучих порывов, скорбного пафоса, пленительной лирики, пронизывающей жути. Он открыл в ее недрах богатства, которые остались неизвестными его предшественникам и на которые сам Шопен в своем деликатном, сдержанном исполнении порою только намекал.

Шопен, как и Паганини, в зрелые годы исполнял исключительно свою музыку. Рубинштейн, как и Лист, знакомил публику с разнообразным кругом произведений старых и современных авторов. Выдающееся художественно-просветительное значение имели рубинштейновские «Исторические концерты».

В исполнении чужой музыки великие пианисты вносили творческое начало. Они сочетали глубоко проникновение в авторский замысел с собственной концепцией. Как Гамлет или Чацкий выглядят у разных актеров по-разному, так и «Аппассионата» или «Карнавал» у каждого исполнителя крупного масштаба и яркой индивидуальности звучат по-осо-

бому. Лист и Рубинштейн в своих исполнительских «репродукциях» не копировали нотный штамп, а перевоплощали оригинал. Каждый подчеркивал, оттенял то, что он считал более существенным, способным полнее вывить авторскую идею. И вместе с тем каждый вкладывал в интерпретацию свой гений, свой опыт, личное понимание идеи и отраженное в нем общественное мировоззрение новой эпохи. Оба художника отвергали субъективный произвол, искажающий характер чужого произведения, но и не признавали формальной объективности, враждебной художественной инициативе исполнителя-творца.

Вагнер сообщил: «Кто имел случай часто слушать Листа, особенно когда он в интимном кругу играл Бетховена, тому становилось ясно, что здесь имело место не пассивное воспроизведение, а подлинное творчество».

Рубинштейн учил: «Бетховена нельзя играть, просто играть; его нужно всякий раз заново открывать».

Поучительно сравнить раннюю, среднюю и позднюю редакции концертных этюдов Листа — три значительных этапа эволюции его пианистического мастерства. Так же менялась, углублялась, отчеканивалась и его интерпретация произведений других авторов.

Рубинштейн изумлял публику тем, что он мог буквально на следующий день повторить концертную программу в ином освещении. Конечно, общая концепция музыки существенно не менялась, но появлялись новые психологические акценты, новые нюансы, краски, интонации. «Рубинштейн играет так, — писал датский критик Ч. Хьерульф, — будто он тут же, в данное мгновение, сочиняет исполняемую музыку».

* * *

В истории исполнительского искусства можно отметить несколько примечательных вех. Паганини первый из виртуозов стал выступать без пюпитра: он играл не по нотам, как прежние скрипачи, а наизусть. Лист первый отказался от исполнительского антуража. До него никто не отваживался заставить публику выслушать программу целого концерта в исполнении одного музыканта, без участия других солистов и оркестра. Шпор впервые выступил в концерте с дирижерской палочкой в руке, а Вагнер, дирижируя оркестром, впервые повернулся спиной к публике.

Еще в начале XIX века оркестром управлял музыкант, сидевший за клавесином (чембалист) или игравший на первой скрипке (концертмейстер). Как правило, исполнение симфонической музыки возглавлял скрипач, а оперным спектаклем руководил чембалист; иногда, как во французской опере, капельмейстер отбивал такт ударом большой палки оземь.



Гектор Берлиоз с дирижерской палочкой
Литография. 1839

Дирижеры

В XIX веке роль руководителя оркестра значительно возросла. Выделилась профессия дирижера, которому уже не приходилось совмещать свои функции с обязанностями концертмейстера-скрипача или чембалиста. Этому содействовало развитие публичной концертной жизни, рост симфонической и музыкально-сценической культуры, освобождение музыкальных коллективов от усадебного уклада и дворянского меценатства (вместо княжеских капелл — городские, общественные оркестры).

Как и раньше, многие композиторы выступали во главе оркестра, но теперь появились специалисты-дирижеры, для которых композиторское творчество стало необязательным придатком. Дирижерское искусство, как и искусство сольного ис-



А. Г. Рубинштейн за дирижерским пультом
Картина И. Е. Репина. 1881

полнения, превратилось в самостоятельный род художественной деятельности.

Дирижер — не только организатор и регулировщик коллективной игры, но и интерпретатор музыки. Он накладывает на исполняемое по мановению его рук музыкальное произведение печать своей индивидуальности.

Романтизм создал благоприятную почву для поощрения индивидуального исполнительского творчества дирижера.

Вагнер рассказывал, что из-за несовершенного исполнения девятой симфонии Бетховена в немецких городах он долго не мог постигнуть всей ее глубины. И только показ симфонии в Париже под управлением талантливого дирижера Хабенка раскрыл ему по-настоящему содержание и красоты этого гениального произведения.

Кюи писал: «Глюк, передаваемый Берлиозом, предстал перед нами совершенно новым, живым, неузнаваемым лицом. Теперь нельзя не признать в Глюке гениального новатора... Что же касается до собственных сочинений [Берлиоза], то чудеса исполнения знакомят нас со многими чудесами музыки, существование которых мы и не подозревали даже при самом тщательном изучении его громадных сложных партитур».

Серов метко назвал Берлиоза «полководцем оркестровых сил».

Хабенек и Берлиоз возвысили авторитет дирижера во Франции, Вебер, Мендельсон, Лист и Вагнер — в Германии, Спонтини — в обеих этих странах. Итальянский музыкант, перекинувший своими операми мост от Глюка и Керубини к Берлиозу, Мейерберу и Вагнеру, много потрудился на капельмейстерском поприще. Современники подмечали в дирижерском искусстве Спонтини «демонические» черты.

Превосходные пианисты Балакирев и братья Рубинштейны были также видными дирижерами. Репин изобразил Антона Рубинштейна за дирижерским пультом.

Эстетике и теории дирижирования уделили внимание Вебер — в ряде статей, Берлиоз — в трактате по инструментовке (дополнение к трактату — «Дирижер оркестра») и в мемуарах, Вагнер — в специальной работе «О дирижировании».

Вокалисты

Мог ли расцвет романтизма не затронуть музыкальной сцены, исполнительского мастерства оперных артистов, вокального искусства в целом? Естественно, что здесь, как и в других областях, произошли существенные сдвиги. Правда, вокалисты не выдвинули из своей среды исполнителей такого гигантского масштаба и исключительного влияния, такой законченности стиля в смысле полноты выражения романтизма, как скрипач



Адольф Нурри

Паганини или пианисты Лист и Рубинштейн. Но и среди них были великие мастера.

В истории нового времени оперный театр неоднократно превращался в главную арену борьбы за национальное самоопределение музыкальной культуры. Так было и в XIX веке, когда передовые деятели романтизма подняли знамя народности искусства. Национальный репертуар вызвал к жизни новые стили исполнения, новые школы вокального сценического мастерства.

Романтики страстно и убежденно боролись за идейность оперного искусства, содержательность музыки и новизну выразительных средств. Пустая развлекательность, самодовлеющая виртуозность, пренебрежение драматической правдой, рутинность, мишура — всему этому была объявлена война. Перед вокалистами-артистами выдвигались большие художественные задачи. Певец на сцене должен быть музыкантом и акте-



Мария Малибран в роли Дездемоны
(«Отелло» Россини, Лондон, 1829)

ром, поэтом и художником. Такие требования в XVIII веке выдвинул перед оперными певцами Глюк. Теперь аналогичную реформу осуществляли в Дрездене Вебер, в Веймаре Лист, в Дрездене и Байрейте Вагнер. Национальный демократический оперный театр пестовали в Пеште Эркель, в Праге Сметана, в Варшаве Монюшко. На новые художественные пути перевели итальянскую оперу Россини и Верди. Во Франции по-разному решали задачу обновления оперного театра Мейербер и Берлиоз. Первый — компромиссно, но влиятельно, второй — более строго, но с меньшими практическими результатами. Глинка повел за собой передовых русских певцов, учителем и наставником которых он сам был. Реалистические устремления, присущие всему прогрессивному романтизму, полно выявились в русской классической оперной школе.

Романтизм открыл широкий простор человеческому чувству. Отсюда в пении — открытость и горячность эмоций, в сценической игре — приподнятость и душевность.

Типичнейший певец романтического склада — француз Адольф Нурри. Для него Обер написал партию вождя восстания Мазаньелло в «Немой из Портучи», Россини — партию молодого героя Арнольда в «Вильгельме Телле», Галеви — партию еврея Элеазара, Мейербер — Роберта-Дьявола и гугенота Рауля. Первый тенор парижской сцены периода расцвета историко-романтической большой оперы, Нурри потрясал публику драматизмом и эмоциональностью вокального и сценического исполнения. Артист обладал пылкой и беспокойной натурой. Сильное впечатление на него произвел успех его соперника, а позднее преемника Луи Дюпре*. Нурри отправился в Италию, где стал изучать современную итальянскую методику пения (у Доницетти). Он выступал в Неаполе, Милане. После представления «Нормы» он выбросился из окна на мостовую и разбился насмерть.

Оба певца — Нурри и Дюпре — были выдающимися вокальными педагогами. Дюпре оставил методические труды по пению. Нурри вписал свое имя в историю романтического балета как автор либретто нескольких балетов, в том числе «Сильфида» и «Хромой бес», написанных для танцовщиц М. Тальони и Ф. Эльслер.

Нурри начал свою оперную карьеру под эгидой своего учителя Мануэля дель Пополо Висента Гарсиа, известного испанского тенора, крупного вокального педагога, отличного гитариста, продуктивного оперного и балетного композитора. Две дочери и ученицы Гарсиа — знаменитые певицы романтической эпохи: контральто Мария Малибран, выступавшая в итальянском репертуаре, и меццо-сопрано Полина Виардо**, певица сначала в итальянских, а затем во французских операх. Обе обладали голосами исключительного диапазона. Малибран исполняла партии контральто (Ромео в опере Беллини «Капулетти и Монтечки»), меццо-сопрано (Розина в первоначальной редакции «Севильского цирюльника» Россини) и даже сопрано (Дездемона). Ту же партию в опере «Отелло» Россини пела ее сестра. Верхней границе меццо-сопрано Виардо могли завидовать и высокие сопрано — *фа* третьей октавы! В парижской Опере Виардо создала трагический образ Фидес, матери Иоанна Лейденского («Пророк» Мейербера). Гуно написал для нее центральную партию оперы «Сафо». Яркий драматизм пения и игры — главная сила искусства обеих дочерей Гарсиа.

Об игре Малибран с восторгом отзывался великий французский трагический актер Тальма. Певицу воспели в стихах Мюссе и Готье. Перед Виардо преклонялся Берлиоз: «Она со-

* См. портрет Дюпре на стр. 268.

** См. ее портрет на стр. 259.



Джованни Баттиста Рубини

единяет покоряющее, увлекающее, властное вдохновение с глубокой эмоциональностью...»

Веяния романтизма вдохнули новую жизнь в традиционное итальянское бельканто. Старая оперно-вокальная школа, блистательной представительницей которой в первые три десятилетия XIX века была Анжелика Каталани (об ее изумительной колоратурной технике говорили как о «чуде природы»), уступила место новому стилю «красивого пения», более одушевленному и эмоциональному. Virtuозное и певучее бельканто восприняло живость и блеск Россини, чувствительность и внутренний пафос Беллини, драматический темперамент Доницетти, патетику и жизненность Верди. В созвездии ярких вокалистов итальянской сцены первой половины XIX века, поражающих не только великолепным вокалом, но и правильной игрой, выделяется драматическое сопрано Джудитта Паста*. Серов причислял итальянскую артистку к категории

* См. ее портрет на стр. 31.

«великих актеров-певцов». По словам Листа, певицы Паста и Малибран обладали «божественными тайнами», придававшими «неотразимый акцент» каждой ноте, каждой самой обыкновенной фразе.

Паста создала впечатляющие образы жрицы-прорицательницы Нормы и невесты-лунатика Амины в операх Беллини, предназначенных именно для нее. Глинка в своих «Записках» описал премьеру «Сомнамбулы» в Милане. Паста и ее партнер Джованни Баттиста Рубини «пели с живейшим восторгом: во втором акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы».

Рубини, крупнейший итальянский тенор первой половины XIX века, прославившийся в операх Россини, полностью раскрыл свое мастерство в произведениях Беллини и Доницетти. Беллини однажды сказал, что благодаря Рубини он стал таким, каким он есть. В этом признании есть немалая доля преувеличения. Не меньше обязан был Рубини самому автору «Сомнамбулы». Нежные и трогательные беллиниевские мелодии способствовали творческому созреванию певца, выработке у него новой манеры бельканто. Помимо лирико-патетической кантилены, тончайших фиоритур, искуснейшего фальцета, чуть-чуть слышного *sotto voce* (пения вполголоса), знаменитый тенор пользовался такими, ранее неслыханными, приемами, как вибрато («дрожание» голоса) или эффект «рыдания». Подражатели злоупотребляли этими новшествами.

Романтическую сцену украсили три грации — сестры Гризи. С танцовщицей Карлоттой Гризи мы уже познакомились. Ее младшие сестры — меццо-сопрано Джудитта и сопрано Джулия — первые Ромео и Джульетта в опере Беллини. Джулию, жену тенора Марио, «певучий цветок красоты», по изящному определению Гейне, мы также уже упоминали. Беллини написал для нее партию Эльвиры в «Пуританах», Доницетти — единственную женскую партию в опере «Дон Паскуале», а Россини — сольную партию в композиции «Стабат матер»*.

Вебер нашел идеальную истолковательницу ведущих партий его опер в лице Генриетты Зонтаг (первая Эврианта, также превосходная Агата в «Вольном стрелке»). Немецкая певица пленяла слушателей красотой колоратурного сопрано, музыкальностью и проникновенностью исполнения. Ею восторгалась Шопен, Серов и Стасов. Зонтаг создала европейскую славу алябьевскому «Соловью».

Вагнер больше чем кому-либо другому обязан своими успехами в Дрезденском театре драматическому сопрано Вильгельмине Шрёдер-Девриент. Она играла и пела Адрио в

* См. ее портрет на стр. 30.



Генриетта Зонтаг в роли Агаты
(«Вольный стрелок» Вебера, Вена, 1825)

«Риенци», Зенту в «Летучем голландце» и Венеру в «Тангейзере». Ее коронными партиями были также бетховенская Леонора и веберовская Агата. Едва ли можно найти более законченное воплощение типа «поющей актрисы» в романтическом музыкальном театре ее времени. Вагнер говорил, что Шрёдер пела «больше душой, чем голосом». Актриса вкладывала в исполнение такую драматическую страстность, что заставляла забывать о некоторых недочетах ее вокальной техники (впрочем, Берлиоз порицал ее за «многочисленные вольности»).

Глубокой выразительности подчинила блестящую вокальную технику Енни Линд, «шведский соловей», одна из лучших европейских лирико-колоратурных певиц середины века. «В ней шведская оригинальность, необычайно светлая, подобная каким-то полярным зорям», — писал Шопен. Польский



Вильгельмина Шрёдер-Девриент

музыкант познакомился с артисткой в Лондоне и наслаждался исполнением ею народных песен.

Все названные светила — «блуждающие звезды» мировой оперной сцены. Многие из них появлялись и на русском небосводе: Каталани, Зонтаг, Паста, Виардо, Шрёдер, обе Гризи. В России выступали пользовавшиеся мировой славой итальянские певцы: теноры Рубини, Марио, Тамберлик, баритон Тамбурини, бас Лаблаш — всех, даже лучших, не перечислишь. А вокруг них кишели посредственности, «певуны», как их называл Глинка.

Во главе славной плеяды мастеров русской оперной сцены стоял бас Осип Петров. В разностороннем оперном репертуаре артиста видное место занимали романтические оперы. Его демонические образы потрясали современников: разбойник Цампа в одноименной опере, лорд Рутвен в «Вампире», Бертрам в «Роберте-Дьяволе», Неизвестный в «Аскольдовой могиле». На высокую ступень психологизма Петров поднялся в трактовке партии зловещего Бертрама. Вылепленный им



Енни Линд

сложный и глубокий образ отца-дьявола нес в себе что-то от лермонтовского Демона.

Искусство многих выдающихся певцов середины XIX века не вмещается в рамки романтизма. Меньше всего можно ограничить этим стилем многогранное и долголетнее творчество Осипа Петрова. Певец вышел на сцену еще до появления первых русских классических опер, был первым исполнителем партий Сусанина и Руслана, неподражаемо исполнял Фарлафа («Руслан и Людмила»), участвовал в премьерных опер Даргомыжского (Мельник и Лепорелло), Римского-Корсакова (Иван Грозный в «Псковитянке»), Мусоргского (Вар-

лаам в «Борисе Годунове»). Своим огромным талантом и совершенным мастерством он поддержал реалистическое направление в опере. «Петров — титан, вынесший на своих гомерических плечах почти все, что создано в драматической музыке, — начать с 30-х годов XIX века», — писал Мусоргский.

На художественное развитие Петрова и его жены, редкостной певицы-контральто Анны Воробьевой-Петровой* (Ваня и Ратмир в «Сусанине» и «Руслане»), решающее влияние оказал Глинка — не только творчеством своим, но и непосредственными занятиями по пению. Основоположник русской музыкальной классики явился по существу и родоначальником русской национальной вокальной школы. Школа эта сочетала привольную певучесть, декламационную выразительность и драматическую правдивость исполнения.

Как вокальный педагог Глинка воспитал поколение отечественных оперных и камерных певцов. У него прошли основы вокального искусства тенор Николай Иванов, с исключительным успехом певший на оперных сценах Неаполя, Милана, Парижа, Лондона. Сам Глинка не выступал ни на сцене, ни в концертах, но пел превосходно и, главное, в новой, созданной им самим поэтически-выразительной манере.

Серов утверждал: «Могуче-гениальный, как творец музыки, он был столько же гениален и в исполнении вокальном.

* См. их портреты на стр. 380—381.



Михаэль Фогль

Тайною: с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этою магией Глинка обладал в высшей степени».

В эпоху романтизма — период расцвета вокальной лирики — достигла высокого развития культура камерного пения. Концертное исполнение романсов выделилось в самостоятельную отрасль музыкально-артистической деятельности.

Убежденным пропагандистом шубертовских песен был маститый певец Михаэль Фогль. Вместе с ним Шуберт совершил несколько поездок по Австрии, во время которых они часто выступали. Францию познакомил с шубертовскими романсами певец Нурри, Германию — Анна Мильдер (первая Леонора в опере Бетховена). Камерная лирика вошла в репертуар многих прославленных вокалистов XIX века.

РОМАНТИЗМ КАК КЛАССИКА

Мощные струи романтизма просочились сквозь середину века в последующие десятилетия. По другую сторону условного хронологического рубежа оказались все музыкальные драмы Вагнера — от «Кольца» до «Парсифаля», обе программные симфонии и большинство поэм Листа, последние сочинения Берлиоза. Параллельно с «неоромантизмом» развивалось творчество Брамса и Рубинштейна, продолжавших традиции более умеренного раннего романтизма.

По многим пунктам своих идейно-творческих программ к романтическому лагерю примыкали знаменосцы национального музыкального возрождения Чехии, Венгрии, Норвегии, Испании и других европейских стран, а также пионеры молодых школ американского континента. Своего родства с романтиками не скрывали представители Новой русской школы. Искания композиторов «Могучей кучки» в области жизненной правды и народности искусства приобрели в условиях общественного подъема 60-х годов в России не виданную до того социальную заостренность, но их реалистические устремления в большой мере были предварены Глинкой и прогрессивными западными романтиками. С романтическим стилем некоторыми чертами и этапами своего творчества связаны такие художники, как Бизе и Гуно, Верди и Чайковский, хотя их искусство, как и искусство Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, развивалось по иным магистралям.

В музыке второй половины XIX века удержались отдельные идейные мотивы и художественные образы предшествовавшей эпохи. Так, Чайковский переосмыслил в симфонии «Манфред» байроновскую тему одиночества, которая вновь стала актуальной в период безвременья 80-х годов. Прочным оставался интерес к Шекспиру, возбужденный романтиками. Чайковский в симфонической музыке, Верди в опере, Балакирев в музыке к «Королю Лиру» (увертюра, четыре антракта и другие номера) глубоко раскрыли трагедийные темы великого драматурга.

Не исчез интерес к сказочной фантастике, романтике странствий, живописи моря и леса, не утрачен был вкус к национальному колориту. Композиторы второй половины XIX века внесли во все эти области много нового, оригинального, из русских особенно Римский-Корсаков (опера «Снегурочка», опера «Садко» и одноименная симфоническая картина, сюита «Шехеразада», кантата «Свитезянка» и ряд аналогичных произведений).

Римский-Корсаков и его соотечественники, чехи Сметана и Дворжак, норвежцы Григ и Свенсен, финн Сибелиус, украинец Лысенко так же сильно были привержены к родному национальному фольклору, как романтики Вебер, Шуберт и Шопен

к народному творчеству своих стран. Русь и Восток «Руслана» нашли продолжение в «Князе Игоре» и симфонической картине «В Средней Азии» Бородина. Русь и шляхетская Польша после «Сусанина» опять столкнулись в «Борисе Годунове» Мусоргского. Новыми красками засверкали испанский Запад и арабский Восток романтиков в симфонических пьесах Римского-Корсакова и операх Бизе.

Нововведения романтиков в области музыкальных форм и жанров, гармонии и оркестровки, вокальной декламации и фортепианной фактуры приобрели такое же нормативное значение, как и традиционные каноны классицизма. Вокальная лирика Шуберта, Шумана, Глинки служила ориентиром для романсового творчества, как пианизм Шопена, Шумана, Листа — для фортепианного творчества.

Шубертские миниатюры, мендельсоновские песни без слов, шумановские фортепианные циклы, шопеновские ноктюрны, прелюдии, этюды, баллады, мазурки, листовские рапсодии, одночастные сонаты и одночастные концерты, его же поэмы и транскрипции, пейзажные увертюры и симфонии Мендельсона, программные и драматизированные симфонии Берлиоза, увертюры-фантазии Глинки, каприсы Паганини, различные типы скерцо, разнообразные виды романсов, ансамблей и хоров, веберовские, мейерберовские, глинкинские, вагнеровские и иные разновидности романтической оперы — словом, все богатство новых и преображенных старых жанров и форм вошло в музыкальную сокровищницу мира и приобрело непреходящее значение к л а с с и к и.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Абегг** (Abegg) Мета, знакомая Р. Шумана из Гейдельберга («Тема на имя Abegg» —opus 1 Шумана) — 222, (279)¹
- Аблец** Исаак Михайлович (1778—1829), русский танцовщик и балетмейстер — 22
- Авдотья** Ивановна, няня М. И. Глинки, песельница и сказочница — 164
- Агу** (d'Agoult), урожденная де Флавины, Мари (Мари Софи) д' (литературный псевдоним — Даниель Стерн) (1805—1876), французская писательница, подруга Ф. Листа и мать трех его детей — 111
- Адан** (Adam) Адольф (Адольф Шарль) (1803—1856), французский композитор — 6, 291, 297, 309, 310, 312
- «Будь я король». Опера — 312
- «Дочь Дуная» («Дева Дуная»). Балет — 309
- «Жизель, или Виллисы». Балет — 310, 311, 360, 367
- «Корсар». Балет — (291), 311
- «Нюрнбергская кукла». Опера — 312
- «Почтальон из Лонжюмо». Опера — 312
- «Фауст». Балет — 297
- Айвазовский** Иван Константинович (1817—1900), русский живописец-пейзажист — 366, 367
- Аксаков** Сергей Тимофеевич (1791—1859), русский писатель — 230
- Аксенов** Семен Николаевич (1784—1853), русский гитарист и композитор — 204
- Александр I Павлович** (1777—1825), русский император (с 1801) из династии Романовых — 352
- Альбенис** (Albéniz) Исаак (1860—1909), испанский композитор и пианист — 12
- Альфьери** (Alfieri) Витторио, граф (1749—1803), итальянский поэт и драматург — 28, 178
- Альшванг** Арнольд Александрович (1898—1960), русский советский музыковед — 64
- Алябьев** Александр Александрович (1787—1851), русский композитор — 11, 23, 24, 163, 165, 173, 197, 199, 203, 204, 207, 281, 282, 285—287, 312, 313, 331, 338, 339, 341, 343, (376), 377, (407)
- Азиатские песни. Обработки народных песен для голоса с фортепиано (№№ 1—4) — 339
- № 2. Киргизская песня («Зачем я не горный орел молодой») — 286, (287)

¹ Цифрами, заключенными в скобки, обозначены косвенные упоминания данных лиц или названий данных произведений.

- № 3. Башкирская песня («Карай Юрга. Вороной иноходец») — 286, (287)
- «Аммалат-бек». Опера — 338
- Ансамбли (камерные) — 163
- Башкирская песня («Карай Юрга. Вороной иноходец») — см. *Азиатские песни*, № 3.
- «Вечерний звон». Элегия для голоса с фортепиано, слова И. Козлова (из Томаса Мура) — 343, 355
- Военно-патриотические песни — 23
- См. «*Песни Баяна*».
- «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты». Балет — 312
- «Вороной иноходец» — см. *Азиатские песни*, № 3.
- «Где ты, прелестный край». Элегия для голоса с фортепиано — 343
- «Гроб». Романс (баллада) для голоса с фортепиано, слова П. Ободовского (из Салиса) — 313
- Грузинская песня («Плачет дева гор») для голоса с фортепиано, слова Л. Якубовича — 338
- «Живой мертвец». Романс для голоса с фортепиано, слова Д. Раевского — 281
- «Зачем я не горный орел молодой» — см. *Азиатские песни*, № 2.
- «Зимняя дорога». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 283, 284
- «Иртыш». Романс для голоса с фортепиано, слова И. Веттера — 287
- Кабардинская песня («На Казбек слетелись тучи») для голоса с фортепиано, слова А. Бестужева-Марлинского — 338
- «Кавказский пленник». Сцены из поэмы А. Пушкина (декламация, мелодрама, 3 номера для женского голоса, оркестровые эпизоды) — 339
- «Карай Юрга» — см. *Азиатские песни*, № 3.
- Квартет для четырех флейт — 204
- Квартеты струнные — 203
- № 1 — 203
- № 3 — 199
- Киргизская песня («Зачем я не горный орел молодой») — см. *Азиатские песни*, № 2.
- «Луч надежды». Романс для голоса с фортепиано — 286
- «Любовник розы соловей». Романс для голоса с фортепиано, текст Дж. Байрона в переводе И. Козлова — 338
- «Нищая». Романс для голоса с фортепиано, текст Беранже в переводе Д. Ленского — 23
- «Песни Баяна», слова Н. Языкова — 23
- «Бойцы садятся». Для голоса соло и хора с фортепиано.
- «Война, война!». Для голоса с фортепиано.
- «О ночь». Для голоса соло и хора с фортепиано.
- «Песнь несчастного». Романс для голоса с фортепиано — 281
- «Предчувствие». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 281
- «Прощание с соловьем». Романс для голоса с фортепиано, слова Н. Кашицкова — 282
- «Прощание с соловьем на Севере». Романс для голоса и хора с фортепиано, слова И. Веттера — 282
- «Разлука». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Найденова — 281
- «Северный узник». Элегия для голоса, виолончели и фортепиано, слова В. Алябьева — 281
- «Сижу на берегу потока». Романс для голоса с фортепиано, слова Д. Давыдова (вольный перевод из Парни) — 287
- «Соловей». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Дельвига — 163, 207, 281, 286, 407
- «Старый муж, грозный муж». Цыганская песня для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 331

- Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — 303
 «Уединение». Романс для голоса с фортепиано — 281
 «Узник». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 24, 281, 286
 Цыганская песня — см. «Старый муж, грозный муж».
 «Черкес». Романс для голоса с фортепиано, слова В. Алябьева — 338
 Черкесская песня («В реке бежит гремучий вал») для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 338
 Черкесская песня («Много дев у нас в горах») для голоса с фортепиано, слова М. Лермонтова — 338
 Алябьев Василий Александрович (1784—1857), брат композитора, чиновник, стихотворец — 338
 Андерсен (Andersen) Ханс Кристиан (1805—1875), датский писатель — 276
 Андреянова Елена Ивановна (1816? — 1857), русская танцовщица — 311
 Аренский Антон Степанович (1861—1906), русский композитор, пианист, дирижер и педагог — 11
 Арина Родионовна (1758—1828), няня А. С. Пушкина, сказочница — 164
 Арним (Arnim) Йоахим (Людвиг Йоахим, Ахим) фон (1781—1831), немецкий писатель, собиратель фольклора — 180, 365, 366
 Асафьев Борис Владимирович (литературный псевдоним — Игорь Глебов) (1884—1949), русский советский музыковед и композитор — 67, 170, 172, 238
 Афанасьев Николай Яковлевич (1820 ст. ст. — 1898), русский скрипач и композитор — 338
 «Аммалат-бек». Опера — 338
- Байрон (Byron) Джордж (Джордж Ноэл Гордон), лорд (1788—1824), английский поэт — 88, (177), 178, 195, 196, 256, 270, 284, 288, (289), 290, (295), 297, (305), 311, 325, 326, 328, 335, 337, 339, 348, (356), 367
 Бакуин Михаил Александрович (1814—1876), русский революционер, публицист, один из идеологов народничества и анархизма — 157
 Балакирев Милий Алексеевич (1836 ст. ст. — 1910), русский композитор, пианист, дирижер и музыкально-общественный деятель, глава «Новой русской музыкальной школы» («Могучей кучки») — 11, 150, 172, 332, 338—340, 402, 412
 Еврейская мелодия («Душа моя мрачна»). Романс для голоса с фортепиано, текст Дж. Байрона в переводе М. Лермонтова — (339)
 Испанская увертюра (Увертюра на тему испанского марша) для симфонического оркестра — 332
 «Король Лир». Музыка к трагедии У. Шекспира (увертюра, 4 антракта, шествие и другие оркестровые эпизоды) — 412
 «Песня Селима». Романс для голоса с фортепиано, слова М. Лермонтова — 338
 Увертюра на тему испанского марша — см. *Испанская увертюра*.
 Бальзак (Balzac) Оноре де (1799—1850), французский писатель — 30, 95, (99), 105—107, 117, 127, 158, 395
 Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800—1844), русский поэт — 197
 Барбье (Barbier) Огюст (Анри Огюст) (1805—1882), французский поэт — 103
 Бартольди (Bartholdy), до крещения Саломон (Salomon), Якоб (1779—1825), дядя Ф. Мендельсона-Бартольди — 90
 Батюшков Константин Николаевич (1787—1855), русский поэт — 270, 307
 Бауэрнфельд (Bauegnfeld) Эдуард фон (1802—1890), австрийский поэт, драматург и общественный деятель, друг Ф. Шуберта — 392

- Бах (Bach) Себастьян (Иоганн Себастьян) (1685—1750), немецкий композитор, органист, клавесинист, скрипач, капельмейстер и педагог — 91, 145, 186, 210, 211, 228, 232, 247, 277
 Английские сюиты для клавира (№№ 1—6) — 210
 Бранденбургские концерты (ансамблево-оркестровые) (№№ 1—6) — 210
 «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» для клавира — 247, 277
 «Страсти по Матфею» для солистов, двух хоров и оркестра — 91
 Французские сюиты для клавира (№№ 1—6) — 210
 «Хорошо темперированный клавир» (2 тома по 24 прелюдии и фуги) — 211
 Бах (Bach) Фридеман (Вильгельм Фридеман) (1710—1784), немецкий композитор — 271
 Безыменский Александр Ильич (род. 1898), русский советский поэт — 40
 Бёле (Beulé) Шарль (Шарль Эрнест) (1822—1879), французский архитектор, с 1862 непреходящий секретарь Академии изящных искусств — 119
 Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), русский литературный критик, публицист и философ — 23
 Белла (Bella) Ян Левослав (1843—1936), словацкий композитор — 10
 Беллини (Bellini) Винченцо (1801—1835), итальянский композитор — 3, 5, 6, 28, 30, 32, 57, 121, 122, 129, 130, 132, 157, 173, 183, 187, 199, 223, 229, 232, 345, 347, 350, 351, 364, 405—407
 Краткий список произведений Беллини — 132
 «Капулетти и Монтеки». Опера — 350, 405, (407)
 «Норма». Опера — 32, 57, 129, 187, 199, (347), 405, 407
 «Пуритане». Опера — 30, 57, 129, 407
 «Сомнамбула». Опера — 129, 316, 364, 407
 Беллотто (Bellotto) Бернардо (псевдоним — Каналетто, Canaletto) (1720—1780), итальянский (венецианский) живописец-пейзажист и гравер — 345
 Бём, урожденная Ендоурова, Елизавета Меркурьевна (1843—1914), русская художница — 397
 Бенжамен (Benjamin), собственно Рубо (Roubaud) Бенжамен (1811—1847), французский литограф, гравер и живописец — 103
 Беннетт (Bennett) Уильям (Уильям Стерндейл) (1816—1875), английский композитор, пианист, дирижер и педагог — 304
 «Лесные нимфы». Увертюра для симфонического оркестра — 304
 «Наяды». Увертюра для симфонического оркестра — 304
 Бенуа (Benoît) Петер (1834—1901), бельгийский композитор, историк музыки и музыкально-общественный деятель — 11
 Бенуа (Benoist) Франсуа (1794—1878), французский композитор и органист — 331
 «Гитана». Балет (совместно с А. Тома) — 331
 Бер В. А., русский живописец XIX века — 231
 Бер (Beer) Михаэль (1800—1833), немецкий поэт и драматург, брат Дж. Мейербера — 120
 Бер (Beer) Иуда Херц (1769—1825), немецкий заводовладелец и банкир, отец Дж. Мейербера — 115
 Бер (Beer), урожденная Либман, Амалия (1767? — 1854) — 115
 Беранже (Béranger) Пьер Жан (1780—1857), французский поэт-песенник — 23—25
 Бервальд (Berwald) Франц (Франц Адольф) (1796—1868), шведский композитор, скрипач и дирижер — 11
 Берлиоз (Berlioz) Гектор (Луи Эктор) (1803—1869), французский композитор, дирижер и музыкальный писатель — 3, 6, 14, 27, 38, 43, 44, 51, 56, 95, 99—107, 113, 117, 119, 122, 149, 150, 172, 181—183, 187, 190, 191, 197, 198, 200, 201, 204, 218, 219, 221, 223, 228, 231, (232), 235, 236, 240, 245, 250, (252), 253, 256—259, 262, 267, 268, (269), 273, 274, 280, 288—290, 297—301, (302), 312, 313, 320—322, 325—327, 330,

333, 334, 337, 350, 351, 353, 356, 359, 360, 365, 366, 376, 378, 385—387, 389, 400, 402, 404, 405, 408, 412, 413

Краткий список произведений Берлиоза — 106—107

«Балет сильфов» — см. «*Осуждение Фауста*».

«Беатриче и Бенедикт». Опера — 103, 256, (322), 333, 360, (412)

«Блуждающие огни» — см. «*Осуждение Фауста*».

«Бенвенуто Челлини». Опера — 102, 103, 268, 273, (322), 327, (333), 334

«Гамлет». Два траурных эпизода (по У. Шекспиру) — 353

«Смерть Офелии». Баллада для голоса с фортепиано (также для женского хора), слова Э. Легуве.

Похоронный марш для последней сцены «Гамлета» (хор и оркестр).

«Гарольд в Италии». Симфония для альты и симфонического оркестра — 100, (181), 221, 253, 256, 280, 288, (289), 302, (322), 333, 334, 356, 386—387

«Греческая революция». Героическая сцена для солистов, хора и оркестра — 27, 106

«Детство Христа». Ораториальная трилогия — 103, 104, 201, (412)

«Императорская кантата» для двух хоров и оркестра — 106

«Ирландские мелодии». 9 песен для одного и двух голосов с фортепиано, тексты Т. Гуне и Г. Берлиоза по Томасу Муру (частично также для трех голосов, для мужского хора с оркестром и для смешанного хора с оркестром) — 330—331

«Король Лир». Увертюра для симфонического оркестра — 256

«Корсар». Увертюра для симфонического оркестра — (291)

«Лелио, или Возвращение к жизни». Мелодрама для тещи с участием тенора, баритона, хора и оркестра — 269

«Летние ночи». Цикл из 6 романсов для голоса с фортепиано или оркестром, слова Т. Готье — 360

«Марсельеза». Обработка песни Руже де Лилия для двойного хора и оркестра — 14, 38, 106

«Осуждение Фауста». Драматическая легенда (оратория) — 102, 236, 258, (290), (297), (299), (300), 302, 337, 356, 359, 378

«Балет сильфов» — 236, 320

«Блуждающие огни» — 320, 321

«Ракоци-марш» — 337

«Песнь железных дорог» для солиста, хора и оркестра, слова Ж. Жакена — 44

«Приглашение к танцу». Оркестровка фортепианной пьесы Вебера для симфонического оркестра — 245

«Ракоци-марш» — см. «*Осуждение Фауста*».

«Реквием» для смешанного хора и оркестра — 38, 102, 106, 190, 387

«Римский карнавал». Увертюра для симфонического оркестра — (322), 334

«Роб-Рой». Увертюра для симфонического оркестра — 350

Романсы — (197), 204

«Ромео и Джульетта». Драматическая симфония для симфонического оркестра, солистов-певцов и хора — 104, 201, 253—257, (289), (290), 320, (322), 333, 360, 376, 378

«Скерцо Маб» — (253), 254, 257, 320

Симфонии — 199, 200, 245, (385), 413

См. «*Гарольд в Италии*», «*Ромео и Джульетта*», *Траурно-триумфальная симфония*, *Фантастическая симфония*.

«Тедееум» для трех хоров, органа и оркестра — 190, (412)

Траурно-триумфальная симфония для духового оркестра (по желанию — симфонического оркестра) и, по желанию, хора (текст финала — А. Дешана) — 38, 103, 187, 190, 191, 253

«Троянцы». Оперная диалогия — 103, 201, (412)

1-я часть. «Взятие Трои».

2-я часть. «Троянцы в Карфагене».

Увертюры для симфонического оркестра — 218

«Угроза франков». Для солистов, двойного хора и оркестра, слова композитора — 106

«Уиверли». Увертюра для симфонического оркестра — 350

Фантастическая симфония («Эпизод из жизни художника») — 100, 181, 201, 236, (240), 250—253, 258—259, 269, 280, 289, 298, 301—302, 356, 385

Литературные сочинения:

«Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке» — 387, 402

«Вечера в оркестре». Сборник статей — 95, 105, 218—219

«Гротески музыки». Сборник статей — 105

«Дирижер оркестра» (дополнение к трактату об инструментровке) — 402

«Мемуары» — 100, 105, 106, 268

«Михаил Глинка» («Michel de Glinka»). Статья — (104)

«Музыкальное путешествие в Германию и Италию» — 326

«Музыканты и музыка». Посмертный сборник статей — 105

«Сквозь песни». Сборник статей — 105

Статьи — 268

Берлиоз (Berlioz) Луи (1776—1848), французский врач, отец композитора — (100)

Берлиоз (Berlioz) Луи (1834—1867), французский морской офицер, сын композитора — (105)

Берлиоз (Berlioz), урожденная Мармион, Мария Антуанетта Жозефина (ок. 1781—1838), мать композитора — (100)

Бёрне (Bögne) Людвиг (1786—1837), немецкий писатель и публицист — 96

Бёрнс (Burns) Роберт (1759—1796), шотландский поэт — 88, 195, 328, 331

Бертон (Berton) Анри Монтан (1767—1844), французский композитор, скрипач, дирижер, педагог и музыкальный теоретик — 385

Оперы — 385

Бестужев Александр Александрович (литературный псевдоним — Марлинский) (1797—1837), русский писатель, декабрист — 26, 337, 338

Бетховен (Beethoven) Иоганн ван (ок. 1740—1792), немецкий певец, по происхождению фламандец, отец композитора — (58, 60, 95)

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1712—1773), фламандский музыкант, дед композитора, с 1732 жил в Бонне (Германия) — (60)

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор и пианист — 3, 4, 7, 15, 16, 40, 58—76, 79, 80, 95, 104, 110, 112, 115, 153, 171, 184—188, 190—192, 199, 200, 207, 210, 211, 215, 217, 221, 223, 232, 233, 248, 250, 251, 254, 262, 265, 269, 277, 320, 333, 335, 352, 367, 375, 378, 398, 399, 402, (408), 411

Краткий список произведений Бетховена — 75

«Аппассионата» — см. *Сонаты для фортепиано*, № 23.

«Афинские развалины». Музыка к пьесе А. Коцебу (увертюра, марши, хоры и др.) — 223

Багатели. 3 серии пьес для фортепиано — 207

«Битва при Витории» — см. «*Победа Веллингтона, или Битва при Витории*».

Вариации (32) до минор для фортепиано — 72

Вариации (33) на тему вальса Диабелли до мажор для фортепиано — 72

Валлийские песни (26). Обработки для одного голоса (частично для двух голосов) в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели — 74

Двенадцать различных народных песен для пения в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели.

№ 12. «Маленькая гондола» («La gondoleta»). Венецианская песня — (335)

«Ехал казак за Дунаем». Украинская песня (Russisch. Air cosaque).

Обработка для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели («Schöne Minka, ich muß scheiden!») — 74

Ирландские песни (62). Обработки для одного голоса (частично для двух и трех голосов, частично с хором) в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели — 74

«К далекой возлюбленной». Цикл из 6 песен для голоса с фортепиано, слова А. Ейтелеса — 74, 211, 277

Кантаты (юношеские) — 60

Квартеты струнные (№№ 1—16) — (321)

№№ 1—6 — 210

№№ 7—11 — 72—73

в том числе «квартеты Разумовского» (№№ 9—11) — 74

№№ 12—16 — 73, 185

Концерт для скрипки с оркестром — 72

Концерт тройной для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром — 72

Концерты — 67

Концерты для фортепиано с оркестром (№№ 1—5) — 72

№ 1 — 40

№ 3 — 72

№ 5 — 72

«Кориолан». Увертюра к драме Г. И. Коллина для симфонического оркестра — 71, 248

«Леонора I». Увертюра для симфонического оркестра — 71, 248

«Леонора II». Увертюра для симфонического оркестра — 71, 248

«Леонора III». Увертюра для симфонического оркестра — 71, 248

«Маленькая гондола» — см. *Двенадцать различных народных песен.*

«Миньона» («Знаешь ли край?»). Песня для голоса с фортепиано на стихи из «Вильгельма Мейстера» В. Гёте — 333

«Морская тишь и счастливое плавание». Кантата — 367

Песни (романсы) — 207

Песни на слова К. В. Геллерта — 74

Песни на слова В. Гёте — 74

Песни (юношеские) — 60

«Победа Веллингтона, или Битва при Витории». Симфония — 73

«Прометей». Увертюра для симфонического оркестра — см. «Творения Прометея».

Романсы — см. *Песни.*

Русские песни (3). Обработки для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели — 74

См. «Ехал казак за Дунаем».

Рыцарский балет — 60

«Свободный человек». Песня для одного голоса (одноголосного хора) с фортепиано, слова Г. К. Пфеффеля — 63

Симфонии (№№ 1—9) — 67, 74, 79, 218, (321)

№ 1 — 67, 80

№ 2 — 67

№ 3, Егoиca (Героическая) — 63, 67, 68, 72, 74, 80, 185, 191, 248, 378

№ 4 — 71

№ 5 — 68, 69

№ 6, Пасторальная — 71—72, 185, 250

№ 7 — 72, 233

№ 8 — 72

№ 9, с хоровым финалом — 64, 70, 72, 185, 378, 402

См. «Победа Веллингтона, или Битва при Витории».

Скерцо (из сонат, симфоний, камерных произведений) — 320—321

Сонаты для скрипки и фортепиано (№№ 1—10) — 73

№ 9, посвященная Р. Крейсеру — 73

Сонаты для фортепиано (№№ 1—32) — 72, 185, 200, (321)

№№ 1—3 — 210

№ 7 — 72

№ 8, Патетическая — 72

№ 12 (с траурным маршем) — 191, 376

№ 14, соната-фантазия, так называемая «Лунная» — 72, 398

№ 17 — 72

№ 18 — 72

№ 21, так называемая «Аврора» — 72

№ 23, «Аппассоната» — 64—67, 72, 80, 185, 192, 248, 398

№ 26, «Прощание, разлука, возвращение» — 248

№ 27 — 73

№ 29, Большая соната для молоточкового клавира — 73

№ 31 — 73

№ 32 — 73

Сонаты для фортепиано, юношеские (3) — 60

«Творения Прометея». Балет — 71

«Прометей». Увертюра — 248

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№№ 1—6).

3 трио, опус 1—60, 210

Трио (юношеские) — 60

Увертюры для симфонического оркестра — 67, 185, 248

Фантазия для фортепиано, хора и оркестра — 72

«Фиделио, или Супружеская любовь». Опера — 15, 71, 136, (408), (411)

Увертюра — 71, 248

Шотландские песни (38). Обработки для одного голоса (частично для трех голосов) в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели (одна с хором) — 74

«Эгмонт». Музыка к трагедии В. Гёте (увертюра, 2 песни, 4 антракта, «Смерть Клерхен», мелодрама и «Победная симфония») — 71

Увертюра — 71, 171, 248

Бетховен (Beethoven), урожденная Кеверих, по первому мужу Лейм, Мария Магдалена (1746—1787), мать композитора — (60)

Бехер (Becher) Альфред (Альфред Юлиус) (1803—1848), немецкий композитор и музыкальный критик — 47

Бизе (Bizet) Жорж (1838—1875), французский композитор — 3, 6, 331, 342, 384, 412, 413

«Джамиле». Опера — 342, (413)

«Искатели жемчуга». Опера — 342, (413)

«Кармен». Опера — 331, (413)

«Пертская красавица». Опера — 350

Бирей (Bierey) Готлоб Бенедикт (1772—1840), немецкий композитор.

«Нимфа Дуная». Опера — 304

Блан (Blanc) Луи (1811—1882), французский социалист-утопист и историк — 138

Бларамберг Павел Иванович (1841—1907), русский композитор и публицист — 11

Блима (Bluma) Франц Ксавер (1770—1811 или 1812), скрипач и композитор, работал в России.

«Старинные святки». Опера — 20

Блок Александр Александрович (1880—1921), русский поэт — 195

Блюм (Blum) Роберт (1807—1848), немецкий революционный деятель — 47

Боголюбов Николай Николаевич (1870—1951), русский оперный режиссер и педагог — 36

Богунь (Bohún) Петер (1822—1879), словацкий живописец — 47

Боденштедт (Bodenstedt) Фридрих (1819—1892), немецкий писатель, переводчик и журналист — 340

Бомарше (Beaumarchais), собственно Карон (Caron), Пьер Огюстен (1732—1799), французский драматург — 127

Бонапарт — см. *Наполеон I.*

Борисовский Вадим Васильевич (род. 1900), русский советский аль-

- тист и педагог — 173
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887), русский композитор и ученый-химик — 3, 11, 57, 150, 340, 368, 412, 413
- «В Средней Азии». Симфоническая картина — 413
- «Князь Игорь». Опера — 413
- «Море». Баллада для голоса с фортепиано, слова композитора — 368
- «Песня темного леса» для голоса с фортепиано, слова композитора — 368
- Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825), русский композитор, по национальности украинец — 3, 20, 163, 333
- «Певец во стане русских воинов». Кантата, слова В. Жуковского — 20
- Ботев Христо (1848—1876), болгарский революционер и поэт — 28
- Боткин Василий Петрович (1810 ст. ст.—1869), русский писатель, литературный, художественный и музыкальный критик — 326
- Брамс (Brahms) Йоханнес (1833—1897), немецкий композитор, пианист и дирижер — 3, 7, 83, 197, 221, 313, 412
- Баллады для голоса с фортепиано — 313
- Вариации (28) на тему Паганини для фортепиано — 221
- Браун Карл Осипович, русский художник-декоратор второй четверти XIX века — 349
- Брейам (Braham) Джон (1777—1856), английский певец (тенор) и композитор — 338
- Брентано (Brentano) Клеменс (1778—1842), немецкий писатель, собиратель фольклора — 180, 365, 366
- Брож К.— 382
- Брукнер (Bruckner) Антон (1824—1896), австрийский композитор, органист и педагог — 3, 7
- Брут (Brutus) Марк Юний (85—42 до н. э.), римский политический деятель, борец за республику, участник заговора против Цезаря — 63
- Брюллов Карл Павлович (1799—1852), русский живописец — 161
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924), русский поэт, переводчик и исследователь литературы — 280
- Буальдьё (Boieldieu) Адриен (Франсуа Адриен) (1775—1834), французский композитор и педагог (1804—1811 капельмейстер французской оперной труппы в Петербурге) — 6, 183, 198, 330, 350
- «Белая дама». Опера — 316, 330, 350
- Булвер-Литтон (Bulwer-Lytton) Эдуард Джордж (1803—1873), английский писатель — 37
- Булль (Bull) Уле (1810—1880), норвежский скрипач, композитор и фолк-кларист — 11
- Бурбоны (Bourbons), французская королевская династия, правившая во Франции (с 1594, формально с 1589, по 1792, затем в 1815—1848), а также в Испании (1700—1808) и Неаполитанском королевстве (XVIII—XIX века) — 24, 29, 106, 169
- Бухгейм (Buchheim) Адольф (Шарль Адольф) (1828—1900), австрийский публицист и поэт, родом из Моравии, с 1852 жил в Лондоне — 45
- Бюлов (Bülow) Ханс фон (1830—1894), немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель — 113, 155, 397
- Бюргер (Bürger) Готфрид Август (1747—1794), немецкий поэт — 313
- Вагнер (Wagner), в замужестве Чемберлен, Ева (род. 1867), дочь Р. Вагнера — 155
- Вагнер (Wagner) Зигфрид (1869—1930), немецкий композитор, сын Р. Вагнера — 155
- Вагнер (Wagner), в замужестве Бейдлер, Изольда (1865—1919), дочь Р. Вагнера — 155
- Вагнер (Wagner), урожденная Пец или Бец, Иоганна (Иоганна Розина) (1778—1848), мать Р. Вагнера — (153)

- Вагнер (Wagner) Карл Фридрих Вильгельм (1770—1813), немецкий полицейский чиновник, отец Р. Вагнера — (153), (155)
- Вагнер (Wagner) Козима (1837—1930), дочь Ф. Листа, жена Х. Бюлова, позднее жена Р. Вагнера — 155
- Вагнер (Wagner), урожденная Планнер, Минна (1809—1866), немецкая актриса, первая жена Р. Вагнера — (153)
- Вагнер (Wagner) Рихард (Вильгельм Рихард) (1813—1883), немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель — 3, 4, 6—8, 12, 37, 38, 40, 49, 50, 56, 57, 69, 86, 104, 106, 113, 118, 122, 123, 136, 149, 150—159, (181), 182—184, 186, 187, 197, 201, 218, 223, 231, 233, 241, 242, 256, 273, 275, 280, 288, 292, 293—295, 297, 300, 303, 312, 315, 321, 348, 350, 351, 362—364, 366, 374—376, 381—387, 390, 391, 399, 402, 404, 408, (413)
- Краткий список произведений Вагнера — 159—160
- «Валькирия» — см. «Кольцо нибелунга».
- «Гибель богов» («Сумерки богов») — см. «Кольцо нибелунга».
- «Заклинание огня». Симфонический эпизод из музыкальной драмы «Валькирия» — см. «Кольцо нибелунга».
- «Запрет любить, или Послушница из Палермо». Опера — 157
- «Зигфрид» — см. «Кольцо нибелунга».
- «Золото Рейна» — см. «Кольцо нибелунга».
- «Кола Риенци, последний трибун». Опера — 37, 49, 57, 153, 157, 187, 201, 241—242, 350, 408
- «Кольцо нибелунга». Торжественное сценическое представление. Оперная тетралогия — 155—158, 201, 348, 381—384, (386)
- Канун. «Золото Рейна» — 156, 303—304, (366), (386), 390, 391, 412
- Первый день. «Валькирия» — 156, 364, 383, (386)
- «Заклинание огня» — 382
- «Полет валькирий» — 355, 382
- Второй день. «Зигфрид» — 156, 364, 365, 382, (386)
- «Шелест леса» — 364, 382
- Третий день. «Сумерки богов» («Гибель богов») — 156, (386)
- «Летучий голландец» («Моряк-скиталец»). Опера — 153, 157, (181), 280, (288), 292, 295, (300), 302, 315, 316, 367, (368), 382, (386), 408
- Увертюра — 292
- «Лознгрин». Опера — 136, 155, 157, 184, 275, (280), 292—295, (300), 348, 382, 383, (386), 387
- Увертюра — 292
- «Мейстерзингеры» — см. «Нюрнбергские мейстерзингеры».
- «Нюрнбергские мейстерзингеры». Опера — 155, 157, 184, 242, 274, 275, 350, 375, (386), 391
- Оперы (музыкальные драмы) — 386
- «Парсифаль». Торжественное сценическое священное представление — 159, 184, 294, 298, (300), 348, 381, 391, 412
- Песни (романсы) — (197)
- См. «Пять стихотворений для женского голоса».
- «Полет валькирий». Эпизод из музыкальной драмы «Валькирия» — см. «Кольцо нибелунга».
- «Polonia» («Польша»). Увертюра для симфонического оркестра — 40
- «Пять стихотворений для женского голоса» (с фортепиано), слова Матильды Везендонк — 280
- «Риенци» — см. «Кола Риенци, последний трибун».
- Романсы — см. Песни.
- Семь композиций к «Фаусту» Гёте для солистов-певцов и хора с фортепиано — 297
- Симфония до мажор — 153
- «Смерть Изольды». Финал музыкальной драмы «Тристан и Изольда» — см. «Тристан и Изольда».
- «Сумерки богов» — см. «Кольцо нибелунга».
- «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге». Опера — 49, 57, 136,

153—155, 157, (181), 242, 273, 275, 292, 294, 295, (300), 302, 348, 365, 382, 383, 391, 408
Увертюра — 292
«Тристан и Изольда». Опера (музыкальная драма) — 154, 155, 157, 159, (181), 184, 256—257, 280, 348, 362—364, 374, 375, 381, 382
Вступление — 363, 383, 391
Финал. «Смерть Изольды» — 363, 382
Увертюра для симфонического оркестра (юношеская) — 153
Увертюры для симфонического оркестра — 218
«Фауст». Увертюра для симфонического оркестра — 297, (300)
«Фауст» — см. *Семь композиций к «Фаусту» Гёте*.
«Феи». Опера — 156
Цикл романсов на слова Матильды Везендонк — см. *«Пять стихотворений для женского голоса»*.
«Шелест леса». Симфонический эпизод из музыкальной драмы «Зигфрид» — см. *«Кольцо нибелунга»*.
Литературные сочинения:
«Бетховен». Статья — (186)
«Еврейство в музыке». Статья (под псевдонимом К. Фрейгедак) — 118
«Искусство и революция». Книга — 152, 157
«Немецкое искусство и немецкая политика». Статья — 275
«О дирижировании». Статья — 402
«Обращение к друзьям». Статья — 275
«Опера и драма». Книга — 157
«Паломничество к Бетховену». Новелла — 186
«Религия и искусство». Статья — 152
«Художественное произведение будущего». Книга — 157
Вазех — см. *Мирза Шафи*.
Вазов Иван Минчов (1850—1921), болгарский писатель — 28
Ваккенродер (Wackenroder) Вильгельм Генрих (1773—1798), немецкий писатель — 270
Вальберх Иван Иванович (1766—1819), русский танцовщик, балетмейстер и педагог — 20
Варламов Александр Егорович (1801—1848), русский композитор, певец и вокальный педагог — 11, 163, 166, 197, 285, 312, 368
«Белеет парус одинокий». Романс для голоса с фортепиано, слова М. Лермонтова — 285, 368
«Забавы калифа». Балет — 312
«Красный сарафан». Романс для голоса с фортепиано, слова Н. Цыганова — 163
«Мальчик с пальчик». Балет (совместно с А. С. Гурьяновым) — 312
Васильев Петр Васильевич (род. 1899), русский советский рисовальщик и живописец — 65
Васко да Гама (Vasco da Gama) (1469—1524), португальский мореплаватель — 120
Вебер (Weber) урожденная Бреннер, Геновефа (Ева Мария) (1764—1798), немецкая певица, мать композитора — (133)
Вебер (Weber) Карл Мария (Карл Мария Фридрих Эрнст) (1786—1826), немецкий композитор, дирижер, пианист и музыкальный писатель — 3, 8, 20, 118, 122, 133—137, 156, 180—182, 198, 201, 204, 213, 218, 220, 223, 228, 231, 232, 234, 235, 237, 239, 240, 248, 294, 299—302, 312, 320, 337—339, 348—351, (354), (359), 364—366, 374, 385, 389, 395, 402, 404, 407, 408, 412, (413)
Краткий список произведений Вебера — 137
«Блестящее рондо» для фортепиано — 213
«Блестящий полонез» для фортепиано — 213, 235
Вариации для фортепиано — 213
Вальсы для фортепиано — 237, 240
См. *«Приглашение к танцу»*.
«Вольный стрелок» («Волшебный стрелок», «Фрейшюц»). Опера — 133,

135, 136, 180, (181), 231, 235, 299, 300—302, 337, 350, 352, (354), 364, 365, (385), 386, 407, 408
Увертюра — 248
Китайская увертюра для симфонического оркестра — 337
Концертштюк для фортепиано с оркестром — 220, 248
Концерты для духовых инструментов (соло) с оркестром — 220
Концерты для кларнета с оркестром — 220
Концерты для фортепиано с оркестром — 213, 220
«Лесная девушка». Опера — 133
«Лири и меч». Цикл из 6 мужских хоров, слова Т. Кёрнера — 20, 133
«Оберон, или Клятва царя эльфов». Опера — 137, 231, 301, 302, 320, 337—339, 359, 365, 389
Увертюра — 248
«Охотничьи» хоры — 366, 367
Песни в сопровождении гитары — 204
«Прециоза». Музыка к пьесе П. А. Вольфа — 337
«Приглашение к танцу». Цикл вальсов для фортепиано — 235, 239, 248
Сонаты для фортепиано — 213
«Турандот». Музыка к пьесе К. Гоцци, переделанной Ф. Шиллером — 337
Увертюры для симфонического оркестра — 218, 248
«Фрейшюц» — см. *«Вольный стрелок»*.
«Эврианта». Опера — 136, 201, 231, (294), 348, 350, (407)
Увертюра — 248
Вебер (Weber) Франц Антон (1734? — 1812), немецкий скрипач, капельмейстер и руководитель театральной труппы, отец композитора — (133)
Везендонк (Wesendonk), урожденная Лукемейер, Матильда (собственно Агнес) (1828—1902), подруга Р. Вагнера — 154, 160, 280
Венюа (Venue) М. А., французский композитор первой четверти XIX века — 306, 352
«Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники». Балет — 352
«Зефир и Флора». Балет — 306
Венявский (Więniawski) Генрик (1835—1880), польский скрипач и композитор (1860—1872 придворный солист в Петербурге) — 396
Верди (Verdi) Джузеппе (1813—1901), итальянский композитор — 3, 5, 6, 12, 28, 30, 32, 52—54, 57, 121, 132, 182, 187, 224, 229, 291, 312, 345, 347, 350, 352, 353, 384, 404, 406, 412
«Аттила». Опера — 31, (32), 57
«Битва при Леньяно». Опера — 31, 52, 53, 57, 187, 345
«Двое Фоскари». Опера — 30—31, 57
«Дон Карлос». Опера — 353
«Жанна д'Арк». Опера — 31, 57, 353
«Корсар». Опера — 291
«Ломбардцы в первом крестовом походе». Опера — 30, 32, 57, 187
«Луиза Миллер». Опера — 353
«Макбет». Опера — 32, 352
«Навуходоносор» («Набукко»). Опера — 30, 32, 57
«Отелло». Опера — 353
«Разбойники». Опера — 291, 353
«Риголетто». Опера — 224, 350
«Труба звучит». Гимн для мужского хора и симфонического оркестра, слова Г. Мамели — 53
«Фальстаф». Опера — 353
«Эрнани». Опера — 30, 32, 57, 350
Вёрешмартти (Vögösmarty) Михай (1800—1855), венгерский поэт, драматург и публицист — 146, 148, 344
Верещагин Василий Васильевич (1842—1904), русский живописец-баталист — 21
Верне (Vernet) Орас (1789—1863), французский живописец-баталист —

260, 264, 290
Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862), русский композитор и театральный деятель — 11, 163, 165, 198, 300, 313, 331, 344, 349, 389
 «Аскольдова могила». Опера — 163, 300, 349, 409
 «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев». Опера — 300
 «Громобой, или Двенадцать спящих дев». Опера — 300
 «Ночной смотр». Баллада для голоса с фортепиано, слова В. Жуковского (из Цедлица) — 313
 «Пан Твардовский». Опера — 300, 331, 389
 «Старый муж, грозный муж». Цыганская песня для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 331
 «Тоска по родине». Опера — 344
 «Три песни скальда». Баллада для голоса с фортепиано, слова В. Жуковского (из Уланда) — 313
 Цыганская песня — см. «Старый муж, грозный муж».
 «Черная шаль». Баллада для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 313
Вестрис (Vestris), урожденная Бартолоцци, во втором браке Метьюз, Лучия Элизабет (1797—1856), итальянская певица (контральто) — 339
Виардо (Виардо-Гарсиа, Viardot-García) Полина (Мишель Полина) (1821—1910), певица (меццо-сопрано), вокальный педагог и композитор, по национальности испанка (дочь М. Гарсиа-старшего), солистка Итальянской оперы в Париже, выступала в России (впервые в 1843) — 259, 405, 409
Вивальди (Vivaldi) Антонио (1678—1741), итальянский композитор, скрипач, капельмейстер и педагог — 247, 365
 «Времена года». 4 концерта для оркестра (концерты гротти) — 247, 365 № 3. «Осень» — 365
Виганó (Viganó) Сальваторе (1769—1821), итальянский танцовщик, балетмейстер, педагог и музыкант — 352, 353
 «Отелло». Балет (музыка из произведений разных композиторов, аранжирована Вигано) — 353
 «Рауль де Креки». Балет — 352
Виельгорский Михаил Юрьевич, граф (1788—1856), русский музыкальный деятель, композитор — 161, 163, 165, 168, 173, 331
 Симфонии — 163
 «Старый муж, грозный муж». Цыганская песня для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 331
Вик (Wieck) Клара — см. Шуман К.
Вик (Wieck) Фридрих (1785—1873), немецкий музыкальный педагог, отец Клары Шуман — 85, 86
Виланд (Wieland) Кристоф Мартин (1733—1813), немецкий писатель — 137
Виллемер (Willemer), урожденная Юнг, Марианна фон (1784—1860), немецкая поэтесса, актриса и певица, подруга В. Гёте — 337
Вильгельм (Wilhelm) I (1797—1888), прусский король (с 1861) и германский император (с 1871) из династии Гогенцоллернов — (152)
Виньи (Vigny) Альфред де, граф (1797—1863), французский писатель — 103, 252, 270
Витгенштейн (Сайн-Витгенштейн, Sayn-Wittgenstein), урожденная Ивановская, Каролина (1819—1887), писательница, по национальности полька, подруга и сотрудница Ф. Листа — 260, 261
Витол (Vītols) Язеп (Витоль, Иосиф Иванович) (1863—1948), латышский композитор, музыкальный критик и педагог — 12
Водзиньская (Wodsińska), в замужестве графиня Скарбек, затем Орпишевская, Мария (1819—1896), знакомая Ф. Шопена — (140), 279
Вольф (Wolff) Пиус Александер (1782—1828), немецкий актер и драматург — 137, 337

Вольф (Wolf) Хуго (1860—1903), австрийский композитор и музыкальный критик — 197, 332
 «Испанская книга песен». 44 песни для голоса с фортепиано на стихи испанских поэтов в немецком переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе — 332
 «Итальянская книга песен». 46 песен для голоса с фортепиано на стихи итальянских поэтов в немецком переводе П. Хейзе (две тетради) — 332
 Песни (романсы) — (197)
Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach) (ок. 1170—ок. 1220), немецкий поэт, миннезингер — 349
Воржишек (Voříšek) Ян (Ян Хуго) (1791—1825), чешский композитор, пианист и дирижер — 208, 209, 243
 Рапсодии для фортепиано — 243
 Экспромты для фортепиано — 208
Воробьева-Петрова, урожденная Воробьева, Анна Яковлевна (1816—1901), русская певица (контральто), жена певца О. А. Петрова — 381, 410
Выбицкий (Wybicki) Юзеф (1747—1822), польский политический деятель, публицист, автор текста польского национального гимна — 38
Высоцкий (Высотский) Михаил Тимофеевич (ок. 1791—1837), русский гитарист и композитор — 204, 376
 Русские песни с вариациями для гитары — 376
Вьётан (Vieutemps) Анри (1820—1881), бельгийский скрипач и композитор — 396
Вяземский Петр Андреевич, князь (1792—1878), русский поэт и литературный критик — 161, 173
Габсбурги (Habsburger), немецкая династия, правившая в так называемой Священной Римской империи германской нации (1273—1806), Испании (1516—1700), Австрийской империи (формально с 1804) и Австро-Венгрии (1867—1918) — 28, 47
Гагарин Григорий Григорьевич, князь (1810—1893), русский живописец, рисовальщик, литограф, архитектор и искусствовед — 331
Гаде (Gade) Нильс (Нильс Вильгельм) (1817—1890), датский композитор, скрипач, дирижер, органист и педагог — 11, 329, 353
 «Гамлет». Увертюра для симфонического оркестра — 353
 «Отклики Оссиана». Увертюра для симфонического оркестра — 329
 Симфонии № 1 — 329
Гай (Gai) Людевит (1809—1872), хорватский общественный деятель и поэт, вождь иллиризма, автор текста патриотической песни — 48
Гайдн (Хайди, Haydn) Йозеф (Франц Йозеф) (1732—1809), австрийский композитор, капельмейстер и педагог — 7, 40, 60, 66, 71, 74, 110, 184—186, 210, 232, 248, 277, 365, 376
 «Времена года». Оратория — 365
 Русские квартеты (название, присвоенное 6 струнным квартетам, №№ 39—45) — 210
 Симфонии — 376
 № 6], «Утро» — 248
 № 7], «Полдень» — 248
 № 8], «Вечер» — 248
 № 45], так называемая «Прощальная симфония» — 277
 № 47], соль мажор (1772) — (40)
 № 73], так называемая «Охота» — 365
 №№ 93—104], так называемые Лондонские симфонии — 210
Галактионов Сергей Филиппович (1779—1854), русский художник и гравер — 340
Галеви (правильнее Алеви; Halévy) Фроманталь (Жак Фроманталь Эли), настоящие имя и фамилия — Элиас Леви (1799—1862), французский композитор и педагог — 6, 36, 37, 57, 201, 223, 312, 347,

- 350, 405
 «Еврейка» («Жидовка», «Дочь кардинала»). Опера — 37, 351, (405)
 «Карл VI». Опера — 37, 345, 351
 «Королева Кипра». Опера — 37, 351
 «Манон Леско». Балет — 312
 Галек (Hálek) Витезслав (1835—1874), чешский писатель и журналист — 354
 Галилей (Galilei) Галилео (1564—1642), итальянский физик, астроном и механик — 129
 Гарибальди (Garibaldi) Джузеппе (1807—1882), итальянский революционный деятель и писатель, национальный герой — 33, 52, 53, 55
 Гарсиа (García) Мануэль дель Пополо Висенте (1775—1832), испанский певец (тенор), гитарист, композитор и вокальный педагог — 331, 405
 «Контрабандист». Песня — 331
 Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888), русский писатель — 397
 Гаспарен (Gasparin) Адриен де, граф (1783—1862), французский политический деятель, агроном — 102
 Гауптман (Hauptmann) Герхарт (1862—1946), немецкий писатель, драматург — 42
 Гебель Франц Ксавер (1787—1843), композитор, дирижер, пианист и педагог, по национальности немец, с 1817 жил в Москве — 163
 Ансамбли (камерные) — 163
 Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ — 65, 122, 123
 Гейбель (Geibel) Эммануэль (1815—1884), немецкий поэт и переводчик — 313, 331, 365
 Гейер (Geyer) Людвиг (1780—1821), немецкий актер, комедиограф и живописец-портретист, отчим (отец?) Р. Вагнера — (153)
 Гейне (Heine) Генрих (1797—1856), немецкий поэт, публицист и литературный критик — 25, 29, 82, 83, 88, 107, 117, 118, 121, 123, 125, 192, 194—197, 201, 204, 214, 272, 279, 280, 282, 288, 303, 310, 317, 320, 326, 359, 392, 394, 395, 407
 Геллерт (Gellert) Кристиан (Кристиан Фюрхтеготт) (1715—1769), немецкий писатель — 74
 Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759), композитор, органист и музыкально-театральный деятель, по национальности немец, с 1710 работал в Англии — 104, 118, 210, 223, 352
 Большие концерты (кончерти гросси) (№№ 1—6) — 210
 «Юлий Цезарь». Опера — 352
 Георгий Афонский (1009—1065), грузинский церковный писатель — 343
 Гердер (Herder, Herder) Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий писатель, литературный критик и философ — 180, 259
 Герольд (Эрольд, Herold), Фердинан (Луи Жозеф Фердинан) (1791—1833), французский композитор — 6, 199, 201, 291, 312
 «Луг писцов» («Пре-о-Клер»). Опера — 199
 «Сомнамбула». Балет — 312
 «Цампа, или Мраморная невеста». Опера — 291, 409
 Герцен Александр Иванович (1812—1870), русский писатель, публицист и революционный деятель — 37, 169, 326
 Гёте (Goethe) Вольфганг (Иоганн Вольфганг) (1749—1832), немецкий поэт, драматург, романист, мыслитель — 50, 61—63, 70, 71, 74, 75, 88, 113, 114, 160, (176), 183, 190, 193—195, 197, 252, 259, 270, (275), 282, 285, 290, 295—298, 300, 311, 313, 314, 316, 333, 337, 356, 367, 392, 393
 Гладковская (Śladkowska), в замужестве Грабовская, Констанция (1810—1889), польская певица, знакомая Ф. Шопена — (139—140), 279
 Глазунов Александр Константинович (1865—1936), русский композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель —

- 3, 11, 150, 368
 «Лес». Симфоническая поэма — 368
 «Море». Симфоническая поэма — 368
 Глинка Афанасий Андреевич (1772—1827), русский помещик, владелец крепостного оркестра, дядя М. И. Глинки по матери — (164)
 Глинка Иван Николаевич (1777—1834), русский помещик, капитан в отставке, отец композитора — (164)
 Глинка Людмила Ивановна — см. Шестакова Л. И.
 Глинка Михаил Иванович (1804—1857), русский композитор, музыкальный деятель и вокальный педагог — 3, 6, 8, 11, 17, 57, 104, 118, 120, 122, 129, 150, 161—173, 183, 184, 188, 197, 198, 222, 224, 228, 230, 232, 236, 237, 240, 245, 253, 257, 258, 276, 277, 279, 282, 286, 308, 312, 313, 315, 321, 322, 332, 333, 335—337, 339—341, 343—345, 347, 349, 350, 354, 360, 366, 369, 371, 374—382, 385, 389, 390, 393, 394, 404, 407, 409—413
 Краткий список произведений Глинки — 173
 «Адель». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 197
 Ансамбли (инструментальные) — 172, 202, 333
 «Арагонская хота» («Блестящее капрично на тему арагонской хоты») («испанская увертюра» № 1) для симфонического оркестра — 171, 236, 245, (322), 332
 Ари на итальянские тексты для голоса с фортепиано — 172
 Баркарола («Уснули голубые») — см. «Прощание с Петербургом», № 8.
 «Бедный певец». Романс для голоса с фортепиано, слова В. Жуковского — 197, 276
 «Блестящее рондо» для фортепиано — 213
 «Блестящий дивертисмент» на темы из оперы «Сомнамбула» Беллини для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса — 203, (333)
 «В крови горит огонь желанья». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 197, 237
 Вальс-фантазия для симфонического оркестра (первоначально для фортепиано) — 171, 236, (240), 322
 Вальсы для фортепиано — 236
 Вариации на оперные мотивы для фортепиано — 222
 Вариации на тему «Соловья» Алябьева для фортепиано — 376, 377
 «Венецианская ночь». Фантазия (романс) для голоса с фортепиано, слова И. Козлова — (322), 335, 360, (366)
 Грузинская песня («Не пой, красавица, при мне») для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 339
 Дивертисмент — см. «Блестящий дивертисмент».
 Еврейская песня из трагедии «Князь Холмский» — см. «Князь Холмский», «Прощание с Петербургом», № 2.
 «Если встреться с тобой». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Кольцова — 279
 «Жаворонок» — см. «Прощание с Петербургом», № 10.
 «Жизнь за царя» — см. «Иван Сусанин».
 «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). Опера — (17), 57, (104), 120, 161, 163, 168—171, (172), 184, 188, 228, 230, 236, (313), 332, 337, 345, 375, 377—381, 385, 410, 413
 Испанские увертюры — см. «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде».
 «Камаринская». Скерцо для оркестра (Фантазия на темы двух русских песен — свадебной и плясовой) — 171, 183, 224, 236, 245, 322
 «Князь Холмский». Музыка к трагедии Н. Кукольника (увертюра, 4 антракта, 3 песни) — 171, 339
 2 песни Рахили (Еврейские песни) — 339
 См. «Прощание с Петербургом», № 2.

Контрдансы для фортепиано — 236
Мазурки для фортепиано — 236
«Мери». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 197
«Не ищущая меня без нужды». Элегия для голоса с фортепиано, слова Е. Баратынского — 148, 197
«Не пой, красавица, при мне» — см. *Грузинская песня*.
«Ночной зефир». Романс (серенада) для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 197, 313, (314), 332, 366
«Ночной смотр». Фантазия (баллада) для голоса с фортепиано, слова В. Жуковского (из Цедлица) — 313
«Ночь в Мадриде» («Воспоминание о летней ночи в Мадриде») («испанская увертюра» № 2) для симфонического оркестра — 171, 236, 245, (322), 332, 360
«О дева чудная моя!» (Болеро) — см. «*Прощание с Петербургом*», № 3.
Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота — 202, 203
Польки для фортепиано — 236
«Попутная песня» — см. «*Прощание с Петербургом*», № 6.
«Прощание с Петербургом». Цикл из 12 романсов на слова Н. Кукольника для голоса с фортепиано — 197, 332
№ 2. Еврейская песня из трагедии «Князь Холмский» («С горних стран пал туман») — 339
№ 3. Болеро («О дева чудная моя!») — 332
№ 6. «Попутная песня» («Дым столбом, кипит, дымится парод») — 286
№ 7. Фантазия («Стой, мой верный, бурный конь») — 332
№ 8. Баркарола («Уснули голубые») — 336, 360, (366)
№ 10. «Жаворонок» — 343
Пьесы для фортепиано — 172
Романсы — 172, 197—198, (413)
Романсы на слова А. Пушкина — 197
«Руслан и Людмила». Опера — (104), 169, 170, (172), 184, 236, 276, 277, 308, 313, 339—340, (345), 349, 377—382, 410, 413
«Марш Черномора» — 170, 380
Песнь Баяна («Есть пустынный край») — 170, 380
Танцы — 308, 313
«С горних стран пал туман» (Еврейская песня) — см. «*Князь Холмский*», «*Прощание с Петербургом*», № 2.
Секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса — 203, 336
Септетты (инструментальные) — 202
Серенада на темы из оперы «Анна Болейн» Доницетти для фортепиано, фагота, валторны, альты, виолончели и контрабаса — 303, 304, (333)
«Сомнение». Романс для голоса с фортепиано, слова Н. Кукольника — 197
Соната для альты и фортепиано — 202
«Стой, мой верный, бурный конь» (Фантазия) — см. «*Прощание с Петербургом*», № 7.
Танцы для фортепиано — 236
Увертюры-фантазии для симфонического оркестра — 413
«Уснули голубые» (Баркарола) — см. «*Прощание с Петербургом*», № 8.
«Финский залив». Романс (баркарола) для голоса с фортепиано, слова П. Ободовского — 332
«Я здесь, Инезилья». Романс (серенада) для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 332
«Я помню чудное мгновенье». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 197, 279, 369—372
Литературные сочинения:
«Заметки об инструментовке» (запись А. Н. Серова) — (172), 390
«Записки» — 172, 407

Глинка Федор Николаевич (1786—1880), русский поэт и публицист — 392
Глушковский Адам Павлович (1793 — ок. 1870), русский танцовщик, балетмейстер и педагог — 22, 307
Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714—1787), композитор, по национальности немец или чех, работал в Чехии, Италии, Австрии и Франции — 7, 18, 104, 118, 248, 259, 352, 384, 402, 404
«Ифигения в Авлиде». Опера — 352
«Ифигения в Тавриде». Опера — 352
«Орфей» («Орфей и Эвридика»). Опера — 259
Увертюры оперные — 248
Гнедич Николай Иванович (1784—1833), русский поэт и переводчик — 307
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), русский писатель, по национальности украинец — 337
Гойя (Гойя-и-Лусьентес, Goya у Lucientes) Франсиско Хосе де (1746—1828), испанский живописец и гравер — 252
Горький Максим, собственно Пешков Алексей Максимович (1868—1936), русский советский писатель — 58, 161
Госсек (Gossec) Франсуа Жозеф (1734—1829), композитор, педагог и музыкальный деятель, по национальности бельгиец, с 1751 работал в Париже — 15, 57, 247, 365
«Охотничья симфония» — 247, 365
«Скорбный марш» для духового оркестра — 15
«Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре». Опера — 15, 57
Готфрид Страсбургский (Gottfried von Strassburg) (умер ок. 1220), немецкий эпический поэт — 349, 363
Готье (Gaultier) Теофиль (1811—1872), французский поэт, литературный, театральный и музыкальный критик — 103, 310, 311, 359, 405
Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель, композитор, дирижер и живописец — 83, (96), 133, 156, 175, 176, 185, 187, 204, 224, 252, 266, 270—273, 293, 301, 304, 309, 362, 385
«Ундина». Опера — 133, 136, 271, 273, (294), 301, 304, (366), (385)
Литературные сочинения:
«Диалог об опере». Статья — 304
«Житейские рассуждения кота Мурра, вкупе с фрагментами биографии Иоханнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах». Роман — 270
«Фантазии в манере Калло» (серия литературных произведений) — 270, 272
«Дон Жуан». Новелла — 224
«Крейслериана» (цикл произведений) — 176, 270, 272, 273
«Инструментальное творчество Бетховена» (из цикла «Крейслериана») — 185—186
Гоцци (Gozzi) Карло (1720—1806), итальянский драматург и поэт — 137, 337
Гран (Grahn) Люсиль (1819—1907), датская танцовщица — 311
Граши, собственно Григорян, Ашот Багдасарович (род. 1910), армянский советский поэт и переводчик — 138
Греве — 302
Гретри (Grétry) Андре Эрнест Модест (1741—1813), композитор и музыкальный писатель, по национальности бельгиец, с 1767 работал в Париже — 15, 36, 57, 385
«Вильгельм Телль». Опера — 36
Оперы — 385
«Праздник Разума» («Республиканская избранница, или Праздник добродетели»). Опера — 15, 57
Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829), русский драматург, поэт, дипломат и музыкант — 169, 235, 307, 339
Григ (Grieg) Эдуард (Эдуард Хагерун) (1843—1907), норвежский ком-

позитор, дирижер и пианист — 3, 11, 228, 412

Гриси (Grisi) Джудитта (1805—1840), итальянская певица (меццо-сопрано), гастролировала в Петербурге — 407, 409

Гриси (Grisi) Джулия (1811—1869), итальянская певица (сопрано), жена певца Марио, в 1850—1852 выступала в Петербурге — 30, 33, 407, 409

Гриси (Grisi) Карлотта (1819—1899), итальянская танцовщица, жена танцовщика и балетмейстера Ж. Ж. Перро, в 1849—1850 выступала в России — 309—311, 407

Грильпарцер (Grillparzer) Франц (1791—1872), австрийский драматург, поэт и исследователь театра — 81, 82

Гросси (Grossi) Томмазо (1790—1853), итальянский поэт и романист — 286

Гуммель (Hummel) Иоганн (Ян) Непомук (1778—1837), австрийский композитор и пианист, родом из Словакии — 220, 221, 232, 365, 395
Концерты для фортепиано с оркестром — 220, (221)
«Чудесный рог Оберона». Концертная фантазия для фортепиано с оркестром — 365

Гунгль (Gungl) Йозеф (1809—1889), австрийский композитор и военный капельмейстер, родом из Венгрии, автор танцев и маршей; неоднократно гастролировал со своим оркестром в Петербурге — 43

Гуно (Gounod) Шарль (1818—1893), французский композитор, органист, дирижер и музыкальный писатель — 3, 6, 223, 297, 405, 412
«Сафо». Опера — 405
«Фауст». Опера — 297

Гурилев Александр Львович (1803—1858), русский композитор, пианист, скрипач и педагог — 11, 163, 167, 197, 286
«Однозвучно гремит колокольчик». Романс для голоса с фортепиано, слова И. Макарова — 163, 286

Гурьянов Александр Савельевич, русский скрипач, дирижер и композитор первой половины XIX века — 312
«Мальчик с пальчик». Балет (совместно с А. Варламовым) — 312

Гюго (Hugo, Hugo) Виктор (Виктор Мари) (1802—1885), французский писатель — 55, 106, 109, 117, 132, 178, 181, 185, 187, 215, 252, 253, 256, 259, 260, 297, 302, 311, 348, 350, 354, 355

Давид, полулегендарный царь объединенного Израильско-Иудейского царства (XI век до н. э.), ранее придворный музыкант и певец царя Саула — 82, 273

Давид (David) Жак Луи (1748—1825), французский живописец — 333

Давид (David) Фелисьен (Фелисьен Сезар) (1810—1876), французский композитор — 44, 342, (343)
«Лалла Рук». Опера — 342
«Пустыня». Симфония-ода — 342—343

Давыдов Денис Васильевич (1784—1839), русский поэт и военный писатель, генерал, герой Отечественной войны 1812 года — 23, 287

Давыдов Степан Иванович (1777—1825), русский композитор, дирижер и педагог — 22, 304, 312
«Гуляние на Воробьевых горах». Балет-дивертисмент — 22
«Семика, или Марьяна роща». Балет-дивертисмент — 22
«Русалка» (вставные номера к 1-й части оперной тетралогии, музыка к 3-й части, поставленной под названием «Леста, днепровская русалка», и к 4-й части; см. *Кауэр Ф., Кавос К. А.*) — 304, 308

Дакен (Daquin, D'Aquin) Луи Клод (1694—1772), французский композитор, органист и клавесинист — 247
«Кукушка». Пьеса для клавесина — 247

Далейрак (Далерак, д'Алерак; Dalayrac, D'Alayrac) Никола́ (1753—1809), французский композитор — 352
«Рауль де Креки». Опера — 352

Дамке (Damske) Бертольд (1812—1875), немецкий музыкальный критик, пианист и композитор — 212

Дандриё (Dandrieu, d'Andrieu) Жан Франсуа (1682—1738), французский композитор, органист и клавесинист — 247
«Дудочки». Пьеса для клавесина — 247

Данилова Мария Ивановна (1793—1810), русская танцовщица — 307

Данте (Данте Алигьери, Dante Alighieri) (1265—1321), итальянский поэт — 114, 262, 263

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869), русский композитор — 3, 11, 12, 25, 56, 57, 332, 350, 410
«Каменный гость». Опера — 332, (410)
«Русалка». Опера — 56, 57, (410)
«Старый капрал». Романс для голоса с фортепиано, слова В. Курочкина (из Беранже) — 25
«Эсмеральда». Опера — 350

Дворжак (Dvořák) Антонин (1841—1904), чешский композитор, скрипач, органист, педагог и музыкальный деятель — 3, 11, 353, 354, 412
«Гимн». Кантата на текст стихотворения В. Галека «Наследники Белой горы» — 354
«Гуситская увертюра» для симфонического оркестра — 354
«Моя родина». Увертюра для симфонического оркестра — 354
«Отелло». Увертюра для симфонического оркестра — 353

Дебюсси (Debussy) Клош Ашиль (1862—1918), французский композитор, пианист и музыкальный критик — 3, 7, 184, 332
«Вечер в Гранаде». Пьеса для фортепиано — 332
«Иберия». Пьеса для симфонического оркестра (из цикла «Образы», № 2) — 332

Девериа (Deveria) Ашиль (1800—1857), французский живописец, рисовальщик, литограф и гравер — 351

Дегейтер (Дежейтер, Degeyter) Пьер (1848—1932), французский рабочий, композитор.
«Интернационал». Пролетарский гимн, слова Э. Потье — 45, 57

Дегтярев (Дехтерев) Степан Аникиевич (1766—1813), русский композитор, капельмейстер и певец — 16
«Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы». Оратория — 16

Делакруа (Delacroix) Эжен (1798—1863), французский живописец — 104, 117, 178, 188, 296, 321, 341, 350

Деларош (Delaroche) Поль (1797—1856), французский живописец, мастер исторической живописи — 350

Делиб (Delibes) Лео (Клеман Филибер Лео) (1836—1891), французский композитор, пианист, органист и педагог — 6, 312
«Коппелия». Балет — 312
«Сильвия». Балет — 312

Дельвиг Антон Антонович, барон (1798—1831), русский поэт — 281

Демут-Малиновский Василий Иванович (1779—1846), русский скульптор — 18

Ден (Dehn) Зигфрид (Зигфрид Вильгельм) (1799—1858), немецкий музыкальный теоретик и педагог — 167

Державин Гаврила Романович (1743—1816), русский поэт — 306

Дзампеттини (Zampettini) Джованни (Джованни Санте Никола) (род. 1802), итальянский певец, дирижер хора и оркестра — 55
«Патриоты, идем на Альпы». Песня, слова Л. Меркантини — 55

Диабелли (Diabelli) Антон (1781—1858), австрийский композитор и музыкальный издатель — 47, 72, 75
Вальс для фортепиано — 72
«Конституционный марш» для фортепиано — 47

Дидло (Didelot) Шарль (Карл, Шарль Луи) (1767—1837), французский танцовщик, балетмейстер и педагог, в 1801—1829 (с перерывом в 1811—1816) работал в Петербурге — 305—307, 339, 352

Дилиус (Delius) Фредерик (1862—1934), английский композитор — 12

Диттерсдорф (Диттерс фон Диттерсдорф, Ditters von Dittersdorf) Карл (1733—1799), австрийский композитор, скрипач и дирижер — 353
«Винзорские кумушки». Опера — 353
Домбровский (Dąbrowski) Ян Генрик (1755—1818), польский генерал, участник восстания 1794 года — 26, 38
Домье (Daubier) Оноре (1808—1879), французский карикатурист и живописец — 42
Доницетти (Donizetti) Гаэтано (1797—1848), итальянский композитор и педагог — 3, 5, 6, 32, 57, 121, 122, 129, 131, 132, 173, 207, 223, 229, 270, 312, 335, 350, 351, 353, 359, 405—407
Краткий список произведений Доницетти — 132
«Дон Паскуале». Опера — 113, 407
«Дочь полка». Опера — 132
«Линда из Шамуни». Опера — 132
«Лукреция Борджа». Опера — 132, 350
«Любовный напиток». Опера — 132
«Лючия ди Ламмермур». Опера — 132, 350, 359
«Марино Фальеро». Опера — 335
«Мария Стюарт». Опера — 353
Песни (канцоны) — 207
«Ссылные в Сибири». Опера — 32, 57
Итальянский марш (Татарский марш из оперы «Ссылные в Сибири») — 32
«Торквато Тассо». Опера — 270
«Фаворитка». Опера — 132, 350
Дюдеван (Dudevant) Аврора — см. *Санд* Жорж.
Дюма (Dumas) Александр (отец) (1802—1870), французский драматург и романист — 102, 117, 350
Дюпон (Dupont) Пьер (1821—1870), французский рабочий, поэт и композитор-мелодист — 44, 45, 51
«Песнь голодных» — 45
«Песнь рабочих» — 45
Дюпре (Dupr e) Луи (Жильбер Луи) (1806—1896), французский певец (тенор) и вокальный педагог — 268, 405

Ейтелес (Jeitteles) Алоис (1794—1858), немецкий писатель и врач (в Брно) — 74, 75
Енко (Јенко) Даворин (1835—1914), сербский композитор, по национальности словенец — 11
Ершов Иван Васильевич (1867—1943), русский советский певец (тенор) и вокальный педагог — 35
Ершов Петр Павлович (1815—1869), русский поэт, учитель гимназии — 312

Жан Поль (Jean Paul), собственно Рихтер (Richter) Иоганн Пауль Фридрих (1763—1825), немецкий писатель — 83, 265, 266
Женневаль (Jenneval), собственно Деше (Deshet) Луи (Луи Александр) (1801—1830), французский актер и певец, автор слов бельгийского гимна «Брабансонна» — 34
Жид (Gide) Казимир (1804—1868), французский композитор — 310
«Хромой бес». Балет — 310, 405
Жилин Алексей Дмитриевич (ок. 1767 — не ранее 1848), русский композитор, пианист и педагог — 163
Романсы для голоса с фортепиано — 163
Жозефина (Jos phine), собственно Ташер де Ла Пажри Мари Жозеф Роз, по первому браку де Богарне (1763—1814), императрица Франции, с 1796 по 1809 жена Наполеона Бонапарта — 136

Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), русский поэт — 20, 161, 173, 184, 197, 276, 293, 300, 308, 313, 348

Зайц (Zajc) Иван (1832—1914), хорватский композитор, дирижер и педагог — 11
Заяцкий Сергей Сергеевич (1893—1930), русский советский писатель и переводчик — 288
Зейдль (Seidl) Иоганн Габриель (1804—1875), австрийский поэт — 82, 284
Зенн (Senn) Иоганн (Иоганн Крисостом) (1795 или 1792—1857), австрийский поэт и революционер, друг Ф. Шуберта — 81
Зилоти Александр Ильич (1863—1945), русский пианист и дирижер — 150
Зичи (Zichy) Геца (1849—1924), венгерский пианист (однорукий) и композитор — 263, 264
Золотарев Василий Андреевич (1872—1964), русский советский композитор и педагог — 339
Еврейская рапсодия для симфонического оркестра — (339)
Зон (Sohn) Карл (Карл Фердинанд) (1805—1867), немецкий живописец и график — 303
Зонтаг (Sontag), в замужестве Росси, Генриетта [1806 (1804?) — 1854], немецкая певица (сопрано) — 407—409
Зоргенфрей Вильгельм Александрович, русский советский поэт и переводчик — 288
Зюсмайр (Z usmaier; S usmaier, S ussmaier), Франц Ксавер (1766—1803), австрийский композитор и дирижер — 221

Иванов Иван Алексеевич (1779—1848), русский график-иллюстратор — 340
Иванов Николай Кузьмич (1810—1880), русский певец (тенор) — 410
Измайлов Александр Ефимович (1779—1831), русский баснописец, прозаик и журналист — 307
Иоанн Лейденский (Иоанн Бокельсон; Johann von Leiden, Jan Beukelzoon, Bokelson) (ок. 1510—1536), вождь плебейской секты анабаптистов, глава коммуны в Мюнстере (Северо-Западная Германия) — 56
Ипполитов-Иванов, собственно Иванов, Михаил Михайлович (1895—1935), русский советский композитор, дирижер, педагог и музыкальный деятель — 339
«Руфь». Опера — (339)
Истомина Авдотья Ильинична (1799—1848), русская танцовщица — 306, 307

Кавос (Cavos) Катерино Альбертович (1775—1840), композитор, дирижер и вокальный педагог, по национальности итальянец, с конца XVIII века работал в Петербурге — 16, 17, 20, 22, 23, 57, 121, 163, 164, 304, 306, 312, 339, 352
«Возвращение ополчения». Интермедия-дивертисмент — 22
«Добрыня Никитич». Опера — 163
«Жар-птица». Опера — 163
«Зефир и Флора». Балет — 306
«Иван Сусанин». Опера — 16, (17), 23, 57, (163)
«Илья-богатырь». Опера — 163
«Кавказский пленник, или Тень невесты». Балет — 306, 339
«Казак-стихотворец». Опера-водевиль — 22
«Князь Невидимка». Опера — 163
«Любовная почта». Опера-водевиль — 20
«Ополчение, или Любовь к отечеству». Балет с пением и диалогом — 22

«Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов». Балет (совместно с Н. Сушковым) — 352

«Русалка» («Днепровская русалка», вставные номера ко 2-й части оперной тетралогии «Русалка», см. *Кауэр Ф.*) — 304, 308

Калинников Василий Сергеевич (1866—1900 ст. ст.), русский композитор — 11

Калло (Callot) Жак (ок. 1592—1635), французский гравер и рисовальщик — 252, 272, 273

Кампенхут (Campenhout) Франсуа ван (1779—1848), бельгийский певец и композитор — 35

«Брабансонна». Революционная песня (бельгийский гимн) — 34

Карабан, собственно Шлеман-Коробан, Павел Соломонович (род. 1893), русский советский поэт-переводчик — 137

Карамзин Николай Михайлович (1766—1826), русский писатель и историк — 307

Кастиль-Блаз (Castil-Blaze), собственно Блаз Франсуа Анри Жозеф (1784—1857), французский историк музыки и композитор — 385

Каталани (Catalani) Анджелика (1780—1849), итальянская певица (сопрано), в 1820 гастролировала в России — 406, 409

Катель (Catel) Шарль Симон (1773—1830), французский композитор, музыкальный теоретик, педагог, пианист-аккомпаниатор и военный капельмейстер — 385

Оперы — 385

Катона (Katona) Йозеф (1791—1830), венгерский драматург — 49

Каульбах (Kaulbach) Вильгельм фон (1805—1874), немецкий живописец и рисовальщик — 263

Кауэр (Kauer) Фердинанд (1751—1831), австрийский композитор, дирижер и альтист — 304

«Дунайская русалка». Оперная диалогия («романтическая сказка с музыкой и пением»); в России была переделана в оперную тетралогию «Русалка» (см. *Давыдов С. И., Кавос К. А.*) — 304

Кашин Давид Никитич (1769—1841), русский композитор, пианист, дирижер, певец и собиратель народных песен — 163

Русские песни — 163

Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920), русский музыкальный критик — 397

Керн, урожденная Полторацкая, во втором браке Маркова-Виноградская, Анна Петровна (1800—1879), русская мемуаристка, приятельница А. С. Пушкина — 279

Керн, в замужестве Шокальская, Екатерина Ермолаевна (1818—1904), дочь А. П. Керн, приятельница М. И. Глинки — 279

Кёрнер (Körner) Теодор (Карл Теодор) (1791—1813), немецкий писатель — 20

Керубини (Cherubini) Луиджи (Марио Луиджи Карло Дзеноббио Сальваторе) (1760—1842), итальянский композитор и педагог, с 1786 работал во Франции — 3, 6, 15, 57, 67, 118, 121, 129, 184, 248, 329, 385, 402

«Водовоз» («Два дня»). Опера — 15, 57

«Демофон». Опера — 15, 57

«Лодонска». Опера — 15, 57

«Медея». Опера — 15, 57

Оперы — 385

Увертюры оперные — 67, 248

«Элиза, или Восхождение на ледник Сен-Бернара». Опера — 329

Клаудиус (Claudius) Маттиас (1740—1815), немецкий поэт и публицист — 194

Клейст (Kleist) Генрих фон (1777—1811), немецкий писатель — 347

Клементи (Clementi) Муцио (1780—1832), пианист, педагог, дирижер и

композитор, по национальности итальянец, с 1766 жил в Англии, в 1800-х гг. приезжал в Петербург — 220

Клингер (Klinger) Фридрих Максимилиан (1752—1831), немецкий писатель — 297

Кнут (Knuth) М. — 366

Козлов Иван Иванович (1779—1840), русский поэт и переводчик — 335, 339, 343

Коллар (Kollár) Ян (1793—1852), чешский и словацкий поэт, деятель культуры — 48

Коллин (Collin) Генрих Йозеф фон (1771—1811), австрийский поэт — 71, 75

Колосова, урожденная Неелова, Евгения Ивановна (1780—1869), русская танцовщица — 22, 307, 352

Колумб (латинск. Columbus, итальянск. Colombo, испанск. Colón) Кристофор (1451—1506), мореплаватель испанского флота, по национальности итальянец — 93

Кольман Карл Иванович (1786—1846), русский живописец — 25

Кольцов Алексей Васильевич (1809—1842), русский поэт — 277, 279

Коралли (Coralli), собственно Перачини (Peracini), Жан (1779—1854), французский танцовщик и балетмейстер — 310

Корелли (Corelli) Арканджело (1653—1713), итальянский композитор, скрипач, дирижер и педагог — 210

Большие концерты (кончерти гротти) (№№ 1—12) — 210

Сонаты-дуэты (№№ 1—12) — 210

Трио-сонаты (4 опуса по 12 номеров) — 210

Коржавин, собственно Мандель, Наум Моисеевич (род. 1925), русский советский поэт и переводчик — 144

Корнилов И. И., композитор конца XIX — начала XX века.

«Спите, орлы боевые». Песня, слова К. Оленина — 25

Коро (Corot) Камиль (1796—1875), французский живописец-пейзажист — 354, 355

Костюшко (Косцюшко, Kościuszko) Тадеуш (1746—1817), польский патриот, деятель национально-освободительного движения — 38, 137

Коцебу (Kotzebue) Август (Август Фридрих Фердинанд) фон (1761—1819), немецкий писатель и режиссер — 75, 349

Кошут (Kossuth) Лайош (1802—1894), венгерский политический деятель, вождь революции 1848—1849 годов — 49

Краснопольский Николай Степанович (1775—1830), русский переводчик и либреттист — 304

Крейцер (Kreutzer) Конрадин (1780—1849), немецкий композитор и дирижер — 284

Песни на слова П. Эйхендорфа — 284

Крейцер (Kreutzer) Родольф (1766—1831), французский скрипач и композитор — 73, 75

Кречмер (Kretschmer) Герман (Иоганн Герман) (1811—1890), немецкий живописец-жанрист — 262, 263, 323, 324

Кров (Krov) Йосеф Теодор (1797—1859), чешский певец и композитор. Чешская (гуситская) песня («Пусть нам блаженная надежда будет утешением»), слова В. Ганки — (45)

Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868), русский драматург и поэт — 173, 197, 270, 336

Кулиев Кайсын Шуваевич (род. 1917), балкарский советский поэт — 144

Кунау (Kuhnau) Иоганн (1660—1722), немецкий композитор, органист, кантор, музыкальный теоретик, переводчик и адвокат — 247

«Музыкальное изображение нескольких библейских историй». 6 сонат для клавира — 247

Куперен (Couperin) Франсуа (1668—1733), французский композитор, органист, клавесинист и педагог — 247

«Вязальщицы». Пьеса для клавесина — 247

«Маленькие ветряные мельницы». Пьеса для клавесина — 247

Купельвизер (Kupelwieser) Леопольд (1796—1862), австрийский художник-портретист и церковный живописец — 80

Курочкин Василий Степанович (1831—1875), русский поэт, журналист и общественный деятель — 25

Курпинский (Kurpiński) Кароль (Кароль Казимир) (1785—1857), польский композитор, дирижер и педагог — 39, 232
«Варшавянка». Песня — 39
«Литвинка». Песня — 39—40

Кюи Цезарь Антонович (1835—1918), русский композитор, музыкальный критик и ученый в области военно-инженерного дела — 11, 402

Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797—1846), русский поэт, литературный критик и переводчик, декабрист — 169, 256

Лаблаш (Lablache) Луиджи (1794—1858), итальянский певец (бас), по происхождению француз, в 1852—1857 выступал в Петербурге — 409

Лаврангас (Лавранга; Lavrangas, Lavranga) Дионисос (Денис) (1864—1941), греческий композитор и дирижер — 11

Лало (Lalo) Эдуар (1823—1892), французский композитор и скрипач — 332
Испанская симфония для скрипки с оркестром — 332

Ламартин (Lamartine) Альфонс (Альфонс Мари Луи) де (1790—1869), французский поэт, историк и политический деятель — 24, 109, 259—261

Ламенне (Lamennais) Фелисите Робер де (1782—1854), французский философ, публицист и общественный деятель, аббат — 109, 111

Ланнер (Lanner) Йозеф (Йозеф Франц Карл) (1801—1843), австрийский скрипач, дирижер и композитор — 234
Вальсы для оркестра — 234
Галопы и другие танцы для оркестра — 234

Ларош Герман Августович (1845—1904), русский музыкальный критик — 397

Лёве (Loewe) Карл (Иоганн Карл Готфрид) (1796—1869), немецкий композитор и певец — 313, 319, 385
Баллады для голоса с фортепиано — 313, 385
Легенды для голоса с фортепиано — 319

Левик Вильгельм Вениаминович (род. 1907), русский советский поэт и переводчик — 74, 83

Лекё (Lekeu) Гийом (1870—1894), бельгийский композитор, глава валлонской школы — 11

Ленау (Lenaу), собственно Нимбш фон Штреленау (Niembusch von Strehlenau), Николаус (Николаус Франц) (1802—1850), австрийский поэт — 74, 114, 299, 331

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924), русский революционер, основоположник советского государства, учитель и вождь мирового пролетариата — 13, 37, 64, 65, 142, 174

Ленский, собственно Воробьев, Дмитрий Тимофеевич (1805—1860), русский драматург-водевиллист и актер — 23

Леонкавалло (Leoncavallo) Руджеро (1858—1919), итальянский композитор — 270
«Паяцы». Опера — 270

Леопарди (Leopardi) Джакомо (1798—1837), итальянский поэт — 28

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), русский поэт, драматург и романист — 68, 277, 282, 287, 337, 338, 358, (368)

Лесюэр (Ле Сюёр; Lesueur, Le Sueur) Жан Франсуа (1760—1837), французский композитор, музыкальный писатель, дирижер и педагог — 15—17, 57, 330, 365, 385
Оперы — 385
«Оссиан, или Барды». Опера — 330, 365

«Пещера». Опера — 15
«Триумф Траяна». Музыкальное представление — 16—18

Либер (Lieber) Карл (1791—1861), немецкий пейзажист — 301

Либман (Liebmann) Мейер Вульф (ум. 1812), немецкий банкир, дед Дж. Мейера по матери — 115

Ливадич (Livadić), собственно Виснер (Wiesner), Фердо (1799—1878), хорватский композитор — 48
«Еще Хорватия не погибла». Песня, слова Л. Гая — 48

Лизер (Lyzer) Иоганн Петер, собственно Бурмейстер (Burmeister) Людвиг Петер (1803—1870), немецкий писатель и художник-иллюстратор — 96

Линд (Lind), в замужестве Гольдшмидт, Енни (Женни) (1820—1887), шведская певица — 408, 410

Лисинский (Lisinski) Ватрослав (1819—1854), хорватский композитор — 11, 48, 57, 350
«Любовь и злоба». Опера — 48, 57, 350

Лист (Liszt) Адам (1776—1827), отец композитора — (110)

Лист (Liszt), урожденная Лагер, Анна (ок. 1790—1866), мать композитора — (110)

Лист (Liszt) Ференц (Франц) (1811—1886), венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкальный писатель и музыкально-общественный деятель — 3, 4, 6, 8, 11, 12, 43—45, 47, 50, 56, 96, 104, 106—115, 118, 138, 139, 144, 146—150, 153—156, 181—183, 187, 188, 190, 191, 197, 199, 201, 205—207, 211, 214—218, 221, 224—227, 231—235, 237, 243, 245—247, 257—264, 267, 268, 270, 288, 292, 297—300, 303, 312, 316, 319—327, 329, 331—336, 344, 351, 353—356, 360—362, 364, 366, 367, 376, 378, 387, 391—399, 402—404, 407, 412, 413
Краткий список произведений Листа — 114—115
«Альбом путешественника». Цикл пьес для фортепиано — 43, 247, 264, (322), 325—327, (354)
Тетрадь I. «Впечатления и поэтические переживания» (№№ 1, 2а — б, 3—6).
№ 1. «Лион» — 43, 327—328
№ 2а. «Валленштадтское озеро» — (325)
№ 2б. «У родника» (325), 355
№ 3. «Колокола Ж[енева]» — (325)
№ 4. «Долина Обермана» — 217, (325), 326
№ 5. «Часовня Вильгельма Телля» — (325)
Тетрадь II. «Цветы альпийских мелодий» (№№ 7а — в, 8а — в, 9а — в).
Тетрадь III. «Парафразы». Три пьесы на швейцарские мелодии (№№ 10—12).
«Афинские развалины» — см. «Каприччо в турецком стиле на мотивы Бетховена».
Баллады для чтеца с фортепианным сопровождением — 316
«Битва гуннов». Симфоническая поэма — 148, (264), 354
«Блестящая мазурка» для фортепиано — 237
«Блестящий полонез Вебера». Переложение для фортепиано и оркестра полонеза Вебера опус 72 — 235
«Блуждающие огни» — см. «Этюды трансцендентного исполнения», № 5.
Большая бравурная фантазия на «Колокольчик» Паганини для фортепиано — 211
Большая драматическая фантазия на темы из оперы «Гугеноты» для фортепиано — 224
Большая концертная фантазия на испанские мелодии для фортепиано — (322), 332
Большие этюды по Паганини (первоначально Бравурные этюды по капризам Паганини) для фортепиано (№№ 1—6) — 211, 216
№ 3, «Кампанелла» («Колокольчик»), ля-бемоль минор — 211
№ 6, ля минор — 221

- Большой бравурный вальс для фортепиано — 237
 Большой хроматический галоп для фортепиано — 237
 Бравурные этюды по капризам Паганини — см. *Большие этюды по Паганини*.
 Валленштадтское озеро — см. *Альбом путешественника*, № 2а.
 См. также *Годы паломничества*, I, № 2.
 Вальс-экспромт для фортепиано — 237
 Вальсы — 237
 «Венгерская королевская песня» для хора (мужского, смешанного, детского) без сопровождения и с фортепиано (частично с оркестром) — 148
 «Венгерская коронационная месса» для трех солистов, смешанного хора и оркестра — 148
 «Венгерские исторические портреты». Цикл пьес для фортепиано (№№ 1—7) — 148, 264
 Венгерские рапсодии для фортепиано (№№ 1—19) — 237, (242), 243—245, 413
 № 15. «Ракоци-марш» — (148)
 Венгерский марш — см. *Рождественская елка*, № 11.
 «Венгрия». Кантата — 148, 187
 «Венгрия». Симфоническая поэма — 148, 259, 344
 «Венеция и Неаполь». Цикл пьес для фортепиано (№№ 1—4).
 № 1. Lento (песня венецианского гондольера) — (366)
 «Венеция и Неаполь» — см. *Годы паломничества*, II б.
 «Венские вечера. Вальсы-капризы по Шуберту» для фортепиано — 234
 «Веселый легион». Мужской вокальный квартет (по желанию с фортепиано) — 45
 «Вечерние гармонии» — см. *Этюды трансцендентного исполнения*, № 11.
 «Видение» — см. *Этюды трансцендентного исполнения*, № 6.
 «Видения». Цикл пьес для фортепиано — 264
 «Воспоминание» — см. *Этюды трансцендентного исполнения*, № 9.
 «Воспоминания» («*Réminiscences*»), пьесы для фортепиано — 223
 «Воспоминания о «Дон Жуане» для фортепиано — 224—227
 Галопы для фортепиано — 237
 «Гамлет». Симфоническая поэма — 259, 299, 353
 «Гимн труду» — см. *Хор рабочих*.
 «Годы паломничества» («Годы странствий»). Серия пьес для фортепиано — 263, 264, 325—328, (354)
 I. Первый год. «Швейцария» (№№ 1—9) — (322), 325—329
 № 1. «Часовня Вильгельма Телля» — 323, (325), 327
 № 2. «На Валленштадтском озере» — 324, (325), (366)
 № 3. Пастораль — (325)
 № 4. «У родника» — (325), 355, (366)
 № 5. «Гроза» — (325), 355
 № 6. «Долина Обермана» — 217, (325), 326
 № 7. Эклога — (325)
 № 8. «Тоска по родине» — (325), 344
 № 9. «Женевские колокола» — 217, (325), 356, 360
 IIа. Второй год. «Италия» (№№ 1—7) — (322), 325—327, 333
 № 1. «Обручение (к картине Рафаэля)» — 262, (263), 326, (327)
 № 2. «Мыслитель» — 263, 326, (327)
 № 3. «Канцонетта Сальваторе Розы» — 326
 № 4. «Сонет Петрарки № 47», ре-бемоль мажор — 207, 326
 № 5. «Сонет Петрарки № 104», ми мажор — 207, 326
 № 6. «Сонет Петрарки № 123», ля-бемоль мажор — 207, 326
 № 7. «По прочтении Данте». Fantasia quasi Sonata (фантазия-соната) — 263, 326, (413)
 IIб. «Венеция и Неаполь». Добавление ко второму тому «Годов паломничества» (№№ 1—3) — (322), 326, 334, 335

- № 1. Гондольера — 335, (366)
 № 2. Канцона — 335, (366)
 № 3. Тарантелла — 334
 III. Третий год (№№ 1—7) — 325
 № 2. «У кипарисов виллы д'Эсте». Тренодия — (325), (326)
 № 3. «У кипарисов виллы д'Эсте». Тренодия — (325), (326)
 № 4. «Фонтаны виллы д'Эсте» — (325), (326), (366)
 № 5. «Sunt lacrimae rerum». В венгерском стиле — (325)
 Гондольера — см. *Годы паломничества*, II б, № 1.
 «Горная симфония» — см. *«Что слышно на горе»*.
 «Грезы любви». 3 ноктюна для фортепиано (транскрипция песен, см. *Три песни для тенора или сопрано*) — 207, 362
 «Гроза» — см. *Годы паломничества*, I, № 5.
 «Гугеноты» — см. *Большая драматическая фантазия на темы из оперы «Гугеноты»*.
 «Данте» — см. *Симфония к «Божественной комедии» Данте*.
 «Данте-соната» («По прочтении Данте». Фантазия-соната) — см. *Годы паломничества*, II а, № 7.
 Два концертных этюда для фортепиано.
 № 1. «Шелест леса» — 364
 № 2. «Хоровод гномов» — 320
 Два эпизода из «Фауста» Ленау: «Ночное шествие» и «Танец в деревенском кабаке» («Мефисто-вальс»), для симфонического оркестра (также для фортепиано в 4 руки).
 № 2. «Танец в деревенском кабаке» («Мефисто-вальс») — (181), 237, 299
 Две русские мелодии. Арабески. Транскрипции для фортепиано.
 № 1. «Соловей, русская песня Алябьева» — 207
 Двенадцать песен (Ф. Шуберта). Транскрипции для фортепиано.
 № 4. «Лесной царь» — 207
 № 11. «Скиталец» — 206—207, 246
 «Дикая охота» — см. *Этюды трансцендентного исполнения*, № 8.
 «Долина Обермана» —
 см. *Альбом путешественника*, № 4,
 «Годы паломничества», I, № 6.
 «Дон Жуан» — см. *Воспоминания о «Дон Жуане»*.
 «Женевские колокола» — см. *Годы паломничества*, I, № 9.
 См. также *Альбом путешественника*, № 3.
 «Забывтый вальс» — см. *Три забытых вальса*.
 «Зажигают елку». Скерцизо — см. *Рождественская елка*, № 5.
 «Идеалы». Симфоническая поэма — 259, 299
 Иллюстрации к «Пророку» (Мейербера) для фортепиано (№№ 1—3) — 224
 Испанская рапсодия. Испанская фолья и арагонская хота, для фортепиано — 237, (322), 332, 413
 «Итальянские вечера». 2 тетради транскрипций для фортепиано — 207
 Тетрадь I. «Итальянские вечера». Шесть развлечений для фортепиано на мотивы Меркаданте (№№ 1—6).
 Тетрадь II. «Летние ночи на Позиллипо. Итальянские вечера» (транскрипция песен и романсов Доницетти для фортепиано) (№№ 1—3).
 «К художникам». Хор для солистов, мужского хора и оркестра — 268
 «Кампанелла» («Колокольчик») — см. *Большие этюды по Паганини*, № 3.
 См. также *Большая бравурная фантазия на «Колокольчик» Паганини*.
 Канцона — см. *Годы паломничества*, II б, № 2.
 «Канцонетта Сальваторе Розы» — см. *Годы паломничества*, II а, № 3.
 «Каприччо в турецком стиле на мотивы Бетховена» («Афинские развалины») для фортепиано — 223
 «Книга песен для одного только фортепиано» (№№ 1—6) — 207

- № 1. «Лорелея» — (366), 367
 «Колокола Ж[енева]» — см. «Альбом путешественника», № 3.
 См. также «Годы паломничества», I, № 9.
 «Колокольный звон» — см. «Рождественская елка», № 6.
 «Колокольчик» — см. «Кампанелла».
 «Контрабандист» — см. *Фантастическое рондо на испанскую тему («Контрабандист»)*.
 Концертные этюды для фортепиано —
 см. *Два концертных этюда для фортепиано, «Этюды трансцендентного исполнения», Большие этюды по Паганини*.
 Концерты для фортепиано с оркестром (№№ 1—2) — 413
 № 1, ми-бемоль мажор — 221
 № 2, ля мажор — 221
 «Легенда о святой Елизавете». Оратория — 264, 319
 Легенды для фортепиано (№№ 1—2).
 № 1. «Святой Франциск Ассизский. Проповедь птицам» — 319
 № 2. «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам» — 264, 319
 «Лесной царь» — см. *Двенадцать песен* (Ф. Шуберта), № 4.
 «Лион» — см. «Альбом путешественника», № 1.
 «Листок из альбома в форме вальса» для фортепиано — 237
 «Лорелея». Песня для голоса с фортепиано или с оркестром, слова Г. Гейне — 303, (366), 367
 «Лорелея». Транскрипция песни Листа для фортепиано — см. «Книга песен для одного только фортепиано», № 1.
 «Мазепа». Симфоническая поэма — 259, 260, 264, 297
 «Мазепа». Этюд для фортепиано (издание 1847) — 264
 См. также «Этюды трансцендентного исполнения», № 4 (издание 1852).
 Мазурка — см. «Блестящая мазурка».
 «Маленький любимый вальс» для фортепиано — 237
 «Марш Черномора» — см. *Черкесский марш из оперы «Руслан и Людмила»*.
 «Меланхолический вальс» для фортепиано — 237
 «Метель» — см. «Этюды трансцендентного исполнения», № 12.
 «Мефисто-вальс» (№№ 1—3) — (181)
 № 1. «Танец в деревенском кабачке» («Мефисто-вальс») для симфонического оркестра, также для фортепиано в 2 и 4 руки — 237, 299
 См. *Два эпизода из «Фауста» Ленау*, № 2.
 № 2. «Второй Мефисто-вальс» для симфонического оркестра, также для фортепиано в 2 и 4 руки — 109, 237, 299
 № 3. «Третий Мефисто-вальс» для фортепиано — 109, 237, 299
 «Мефисто-полька» для фортепиано — (181), 299
 «Музыкальные вечера». Транскрипция ариетт и дуэтов Россини для фортепиано (№№ 1—12) — 207
 «Мыслитель» — см. «Годы паломничества», II а, № 2.
 На Валленштадтском озере» — см. «Годы паломничества», I, № 2.
 См. также «Альбом путешественника», № 2а.
 «Ночное шествие» — см. *Два эпизода из «Фауста» Ленау*.
 «Обручение (к картине Рафаэля)» — см. «Годы паломничества», II а, № 1.
 «Орфей». Симфоническая поэма — 259, 268
 «От колыбели до могилы». Симфоническая поэма — (264)
 «Памяти Петёфи». Пьеса для фортепиано, также для фортепиано в 4 руки (входит также в фортепианный цикл «Венгерские исторические портреты», № 6) — 148
 Парафразы для фортепиано — 223, 224, 245
 Пастораль — см. «Годы паломничества», I, № 3.
 «Пейзаж» — см. «Этюды трансцендентного исполнения», № 3.
 Переложения — см. *Транскрипции*.

- Песни (романсы) — (197)
 «Песня любви» («Посвящение»). Транскрипция романса Шумана «Посвящение» для фортепиано — 207
 «Плач о героях» («Héroïde funèbre»). Симфоническая поэма — 45, 259, 260
 «Пляска смерти» («Пляска мертвецов»). Парафраза на Dies irae для симфонического оркестра — 263
 «По прочтении Данте». Фантазия-соната — см. «Годы паломничества», II а, № 7.
 «Погребальное шествие» («Funérailles») — см. «Поэтические и религиозные размышления», № 7.
 Полонез — см. «Рождественская елка», № 12.
 Полонез из оперы «Евгений Онегин» (Чайковского). Транскрипция для фортепиано — 224
 Полонезы для фортепиано в 2 и 4 руки — 237
 «Посвящение» — см. «Песня любви».
 «Поэтические и религиозные гармонии». Цикл пьес для фортепиано (№№ 1—10) — (181), 264
 № 7. «Погребальное шествие» («Funérailles»). Октябрь 1849 — 45
 «Праздничные звучания» («Festklänge»). Симфоническая поэма — 259, 267—268
 «Прелюды». Симфоническая поэма — 190, 259—261, 270
 «Прометей». Симфоническая поэма — 190, 259, 260.
 «Пророк» — см. *Иллюстрации к «Пророку»*.
 Пьесы для фортепиано — 258, 356
 «Ракоци-марш». Обработка венгерского национального марша для фортепиано (см. *Венгерские рапсодии*, № 15), для фортепиано в 4 руки и для оркестра — 45, 148
 Рапсодии —
 см. *Венгерские рапсодии, Испанская рапсодия*.
 «Революционная симфония» (неоконченная) — 45
 «Риголетто». Концертная парафраза для фортепиано — 224
 «Рождественская елка». Цикл пьес для фортепиано (№№ 1—12) — 264, 319—320
 № 5. Скерцо («Зажигают елку») — 320
 № 6. «Колокольный перезвон» («Carillon») — 320
 № 11. Венгерский марш — 320
 № 12. Полонез — 320
 Романсы — см. *Песни*.
 «Свадьба Фигаро» — см. *Фантазия на мотивы из оперы «Свадьба Фигаро»*.
 «Святая Цецилия». Легенда для меццо-сопрано, хора (по желанию) и оркестра (или фортепиано), также для меццо-сопрано с органом или фисгармонией — 319
 «Святой Франциск Ассизский. Проповедь птицам» — см. «Легенды», № 1.
 «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам» — см. «Легенды», № 2.
 Симфонические поэмы — 188, 391, 412
 Симфония к «Божественной комедии» Данте — (119), 259, 263, 298—299, (391), (412)
 Симфония «Фауст» в трех характеристических картинах (по Гёте) — (199), 258, 259, 297—299, (300), (391), (412)
 Скерцо («Зажигают елку») — см. «Рождественская елка», № 5.
 «Скиталец» — см. *Двенадцать песен* (Ф. Шуберта), № 11.
 «Слепой певец». Мелодекламация по балладе А. К. Толстого, с фортепиано — 316
 «Соловей, русская песня Алябьева» — см. *Две русские мелодии. Арабески*, № 1.
 Соната си минор для фортепиано — 245, 298, (299), 413

Соната (фантазия-соната) «По прочтении Данте» — см. «Годы паломничества», IIа, № 7.
«Сонеты Петрарки» для голоса с фортепиано — см. «Три сонета Петрарки».
«Сонеты Петрарки». Транскрипция для фортепиано — см. «Годы паломничества», IIа, №№ 4—6.
«Танец в деревенском кабачке» («Мефисто-вальс») — см. Два эпизода из «Фауста» Ленау, № 2.
Танцы для фортепиано — 237
Гарантелла — см. «Годы паломничества», IIб, № 3.
«Тассо. Жалоба и триумф». Симфоническая поэма — 190, 191, 259, 268, 270, 297, 335
«Тоска по родине» — см. «Годы паломничества», I, № 8.
Транскрипции (переложения) для фортепиано — 111, 207, 223
«Три забытых вальса» для фортепиано — 237
Три песни для тенора или сопрано с фортепиано — (207)
№ 1. «Высокая любовь», слова Л. Уланда.
№ 2. «Блаженная смерть», слова Л. Уланда.
№ 3. «Люби, пока любить ты можешь», слова Ф. Фрейлиграта.
«Три сонета Петрарки» для голоса с фортепиано — 207
№ 1. «Благословен день» (№ 47).
№ 2. «Мне мира нет» (№ 104).
№ 3. «Я лицеизрел небесную печаль» (№ 123).
«Три цыгана». Песня для голоса с фортепиано, слова Н. Ленау — 331
«Уродника» —
см. «Альбом путешественника», № 26,
«Годы паломничества», I, № 4.
«Утешения». Цикл пьес для фортепиано (№№ 1—6) — 207, 264
Фантазии для фортепиано — 111, 223, 245
Фантазия на мотивы из оперы «Свадьба Фигаро» (Моцарта) для фортепиано — 224
Фантазия-соната «По прочтении Данте» — см. «Годы паломничества», IIа, № 7.
Фантастическая симфония — см. «Эпизод из жизни художника...».
Фантастическое рондо на испанскую тему («Контрабандист») для фортепиано — 331
«Фауст» — см. Симфония «Фауст» в трех характеристических картинах (по Гёте).
Фортепианные партитуры (переложения для фортепиано симфоний Берлиоза, Бетховена, увертюры Вагнера, Вебера, Берлиоза) — 218
«Хор рабочих» («Гимн труду») для солиста, мужского хора и фортепиано — 44
«Хоровод гномов» — см. Два концертных этюда, № 2.
«Христос». Оратория — 109, 298
«Чардаш смерти» для фортепиано — 237
«Часовня Вильгельма Телля» —
см. «Альбом путешественника», № 5,
«Годы паломничества», I, № 1.
Черкесский марш из оперы «Руслан и Людмила» («Марш Черномора» Глинки). Транскрипция для фортепиано в 2 и 4 руки — 224
«Что слышно на горе» («Горная симфония»). Симфоническая поэма — 259, 260, 355—356
«Шелест леса» — см. Два концертных этюда, № 1.
Эклога — см. «Годы паломничества», I, № 7.
«Эпизод из жизни художника. Большая фантастическая симфония». Фортепианная партитура (переложение симфонии Берлиоза для фортепиано) — 218
«Этюды трансцендентного исполнения» («Etudes d'exécution transcendante») для фортепиано — 217, 264, 399
№ 3. «Пейзаж» — 264

№ 4. «Мазепа» — 264
№ 5. «Блуждающие огни» — 264, 320
№ 6. «Видение» — 264
№ 8. «Дикая охота» — 264
№ 9. «Воспоминание» — 264
№ 11. «Вечерние гармонии» — 264, 362
№ 12. «Метель» — 264
Литературные сочинения:
«Берлиоз и его симфония «Гарольд». Статья — (268), (288)
«К Гектору Берлиозу». Статья — 262
«О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе». Цикл статей — 109
«Путевые письма бакалавра музыки». Цикл статей — 326, 327
Статьи — 267, 268
«Ф. Шопен». Книга — 139, (143), 214
Литольф (Litolf) Анри (Анри Шарль) (1818—1891), французский композитор, пианист и дирижер — 45, 49
«Робеспьер». Увертюра для симфонического оркестра — 46
Лихновский (Lichnowsky) Карл, князь (1756?—1814), австрийский меценат, друг Моцарта, покровитель Бетховена — 62
Локателли (Locatelli) Пьетро (Пьетро Антонио) (1695—1764), итальянский скрипач и композитор — 210, 211
Каприччи (каприсы) для скрипки соло (№№ 1—24) — 210, 211
Лоренц (Lorenz) Вильгельмина, автор текста романса — 302
Лорцинг (Lortzing) Альберт (1801—1851), немецкий композитор, драматический актер, певец и театральный дирижер — 46, 57, 273, 350
«Ганс Сакс». Опера — 273, (275)
«Два стрелка». Опера — 350
«Оружейник». Опера — 350
«Сцены из жизни Моцарта». Лидершпиль — 273, (275)
«Регина». Революционная опера — 46, 57
«Царь и плотник, или Два Петра». Опера — 46, 57, 350
Луи Наполеон Бонапарт (Louis-Napoléon Bonaparte) (1808—1873), французский президент (с 1848 по 1852) и император (Наполеон III, с 1852 по 1870), племянник Наполеона I — 106
Луи Филипп (Louis-Phillippe) (1773—1850), французский король (с 1830 по 1848), глава младшей линии династии Бурбонов, до занятия престола герцог Орлеанский — 24, 106
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), русский советский государственный деятель, ученый, публицист, музыкальный и театральный критик — 159
Лысенко (Лисенко) Николай Витальевич (1842—1912), украинский композитор, пианист, хоровой дирижер, этнограф, педагог и музыкально-общественный деятель — 3, 12, 412
Людвиг (Ludwig) II (1845—1886), баварский король с 1864 — (152), 154, 155, (156)
Людовик (Louis) XVIII (Станислав Ксаверий) (1755—1824), граф Прованский, французский король (с 1814) из династии Бурбонов — 136
Люлли (Lully) Жан Батист, итальянск. Лулли (Lulli) Джованни Баттиста (1632—1687), французский композитор и театральный деятель, по национальности итальянец — 118
Лютер (Luther) Мартин (1483—1546), немецкий богослов, деятель Реформации, мастерзингер, автор стихов и мелодий.
«Господь — твердыня наша». Протестантский хорал, слова и, по-видимому, мелодия Лютера — (45)
Лядов Анатолий Константинович (1855—1914), русский композитор, дирижер и педагог — 3, 397

Мадзини (Mazzini) Джузеппе (1805—1872), итальянский революционер, публицист и литературный критик, автор трактата «Философия музыки» — 52, 53

Майр (Maier) Симон (Иоганн Симон) (1763—1845), итальянский композитор и педагог, по национальности немец — 389

Майрхофер (Mayrhofer) Иоганн (1787—1836), австрийский поэт, друг Ф. Шуберта — 194

Мак-Доуэлл (MacDowell) Эдуард (1861—1908), американский композитор, пианист и педагог, по происхождению шотландец — 149

Макферсон (Macpherson) Джемс (1736—1796), английский поэт, автор «поэм Оссиана» — 328, 330

Малер (Mahler) Густав (1860—1911), австрийский композитор и дирижер — 3, 7, 137, 284, 365

«Песни и романсы юношеской поры». 14 произведений для голоса с фортепиано, большей частью на тексты из сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика» — 365

«Песни странствующего подмастерья» для пения с оркестром, слова композитора (№№ 1—4) — 284

Симфонии №№ 2—4 (с пением) — 365

«Чудесный рог мальчика». 10 песен для голоса с фортепиано или оркестром, слова из одноименного сборника Арнима и Брентано — 365

Малибран (Malibran) Мария (Мария Феличита) (1808—1836), певица (контральто), по национальности испанка (дочь М. Гарсиа-старшего), солистка Итальянской оперы в Париже и Лондоне — 38, 404, 405, 407

Мамели (Mameli) Гофредо (1827—1849), итальянский солдат и революционер, поэт, автор текстов патриотических песен — 53

Мандзони (Manzoni) Алессандро (1785—1873), итальянский поэт, драматург и романист — 28, 52, 55

Манн (Mann) Томас (1875—1955), немецкий писатель и публицист — 159

Манолов Эмануил (1859 ст. ст.—1902), болгарский композитор и дирижер — 11

Мар-Аксенова Сусанна Георгиевна (1900—1965), русская советская поэтесса-переводчица — 38

Мариани (Mariani) Анджело (1822—1873), итальянский дирижер и композитор — 51

Марий (Marius) Гай (156—86 до н. э.), римский полководец и политический деятель — 32

Марио (Mario), собственно де Кандиа (de Candia), Джованни (Джованни Маттео), граф (1810—1883), итальянский певец (тенор), в 1849—1853 выступал в Петербурге — 32, 33, 407, 409

Мария Луиза (Marie-Luise, Maria Luisa) (1791—1847), австрийская эрцгерцогиня из династии Габсбургов, дочь императора Франца I, с 1810 императрица Франции (вторая жена Наполеона I, регентша в 1813—1814), с 1815 герцогиня Пармы, Пьяченцы и Гуасталлы — 98

Мария Стюарт (1542—1587), шотландская королева из династии Стюарт (Stuart, Stewart) с 1560 по 1567 — 329

Маркс (Marx) Карл (1818—1883), основоположник научного коммунизма, учитель и вождь мирового пролетариата — 23, 42, 45, 56, 83, 142, 152

Марлинский — см. *Бестужев А. А.*

Мартинелли (Martinelli) Филиппо, автор текста итальянского патриотического хора — 55

Мартос Иван Петрович (1752 или 1754—1835), русский скульптор, родом с Украины — 16

Мартынов Леонид Николаевич (род. 1905), русский советский поэт — 148

Маршнер (Marschner) Генрих (1795—1861), немецкий композитор и дирижер — 51, 52, 181, 223, 301, 348, 349

«Вампир». Опера — (181), 301, 409

Революционный гимн («Смелей, и пусть трубы звучат»), слова К. О. Штернау — 51

«Храмовник и еврейка». Опера — 223, 348, (349)

Массар (Massart) Жозеф (Ламбер Жозеф) (1811—1892), французский скрипач-педагог — 111

Массне (Massenet) Жюль (1842—1912), французский композитор и педагог — 6

Маурер (Maurer) Людвиг Вильгельм (1789—1878), скрипач, композитор и дирижер, по национальности немец, с 1810-х годов до 1845 и затем с 1850 жил в Петербурге — 309

«Тень». Балет — 309

Меюль (Méhul) — см. *Меюль Э.*

Медичи (Medici) Лоренцо (1449—1492), правитель Флоренции, поэт — 263

Межелайтис (Mieželaitis) Эдуардас Беньяминович (род. 1919), литовский советский поэт — 68

Мейербер (Meyerbeer) Джакомо, собственно Бер (Beer) Якоб Либман Мейер (1791—1864), французский композитор, пианист и дирижер, родом из Германии, с 1824 жил во Франции — 3, 6, 37, 56, 57, 96, 115—120, 128, 129, 153, 157, 181, 183, 201, 223, 224, 231, (291), 300, 301, 313, 321, 342, 347, 350, 351, 387—389, 404, 405, (413)

Краткий список произведений Мейербера — 120

«Африканка». Опера — 120, 342, 388

«Гугеноты». Опера — 37, 57, 117, 118, 224, 345, 351, 352, (405)

«Динора» — см. *«Прощение Плоэрмеля».*

«Крестоносец в Египте». Опера — 117

«Лагерь в Силезии». Опера — 120

Оперы — 117—120, (387)

«Пророк». Опера — 56, 57, 119, 120, 224, 351, 405

«Прощение Плоэрмеля» («Динора»). Опера — 120

«Роберт-Дьявол». Опера — 117, (181), (291), (300), 301, 351, (405), 409

Мендельсон (Mendelssohn) Авраам (1776—1835), немецкий банкир, отец композитора — 90

Мендельсон (Mendelssohn), урожденная Саломон, Леа (1777—1842), мать композитора — 90

Мендельсон (Mendelssohn) Мозес (1729—1786), немецкий философ, дед композитора — 90

Мендельсон (Mendelssohn), в замужестве Хензель, Фанни (Фанни Цецилия) (1805—1847), немецкая пианистка и композитор, сестра Феликса Мендельсона — 344

«Тоска по родине». Песня для голоса с фортепиано, слова Фредерики Роберт — 344

Мендельсон (Мендельсон-Бартольд, Mendelssohn-Bartholdy) Феликс (Якоб Людвиг Феликс) (1809—1847), немецкий композитор, пианист, дирижер, органист, педагог и музыкально-общественный деятель, основатель Лейпцигской консерватории — 3, 6, 8, 78, 88—93, 96, 110, 113, 182, 183, 188, 197—202, 205—207, 210, 213, 214, 220—222, 225, 232, 238, 241, 245, 249, 250, 257, 275, 284, 303, (304), 312, 316, 320, 322, 328, 329, 333—335, 337, 344, 354, 356, (358), 359, 360, 364, 366, 374, 389, 394, 402, 413

Краткий список произведений Мендельсона — 92—93

«Блестящее каприччо» для фортепиано с оркестром — 213

«Блестящее рондо» для фортепиано с оркестром — 213

«Весенняя песня» для фортепиано — см. *«Песни без слов»*, № 30.

«Вечерние» песни для голоса с фортепиано — 360

«Возвращение с чужбины». Лидершипль, текст К. Клингемана — 344

«Гебриды» («Фингалова пещера»). Увертюра для симфонического оркестра — 250, (322), 328, 329, 367

Дуэты (сонаты) — 202

«Зулейка». 2 песни для голоса с фортепиано на тексты из «Западно-восточного дивана» В. Гёте (опус 34 № 4 и опус 57 № 3), слова Марианны Виллемер — 337

«Илия». Оратория — 91, 275

Итальянская симфония — см. *Симфонии*, № 4.

Кантаты — 202

Квартеты (инструментальные) — 202, 320

Квинтеты струнные (№№ 1—2) — 202

Концерт для скрипки с оркестром — 199, 202, 220, (221), 320

Концерты для фортепиано с оркестром (№№ 1—2) — (199)

«Лорелея». Опера (неоконченная) — (201), 303

«Морская тишь и счастливое плавание». Увертюра для симфонического оркестра — 250, 367

«Новая любовь». Песня для голоса с фортепиано, слова Г. Гейне — 320

«Ночные» песни для голоса с фортепиано — 360

Октет струнный — 202, 320

Оратории — 188, 202

«Охотничья песня» для голоса с фортепиано, текст из сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика» — 366

«Охотничья песня» для фортепиано — см. «*Песни без слов*», № 4

«Первая Вальпургиева ночь». Кантата, текст из «Фауста» Гёте — 316, 364

Песни (романсы) — (92), 197, 207

«Песни без слов» для фортепиано (№№ 1—48, в 8 тетрадах) — 91, 182, 205, 207, 210, 237, (241), (245), 249, 413

№ 4. «Охотничья песня» — 366

№№ 6, 12, 29. «Песни венецианского гондольера» — 355

№ 30. «Весенняя песня» — 356

«Песни венецианского гондольера» для фортепиано — см. «*Песни без слов*», №№ 6, 12, 29.

Песни весны, лета, осени, зимы для сольного и ансамблевого пения с инструментальным сопровождением — 356

Песни на слова Й. Эйхендорфа — 284

«Песня венецианского гондольера» («Умолкла Пьяццетта») для голоса с фортепиано, текст из Томаса Мура в немецком переводе — 335

«Прекрасная Мелузина». Увертюра для симфонического оркестра — 250, 303, 367

Реформационная симфония — см. *Симфонии*, № 5.

«Рюи Блаз». Увертюра для симфонического оркестра — 350

Секстет для фортепиано, скрипки, двух альтов, виолончели и контрабаса — 202

«Серьезные вариации» для фортепиано — 222

Симфонии (№№ 1—5) — 200, 249, 413

№ 2. «Хвалебная песнь», симфония-кантата — 249

№ 3. Шотландская — 91, 200, 202, 241, 249, 250, 320, (322), 328—329, (354), 367

№ 4. Реформационная, с хором — 249

№ 5. Итальянская — 91, 200, 241, 249, 250, (322), 333, 334, 344—345, (354)

«Сон в летнюю ночь». Музыка к комедии У. Шекспира (увертюра, 4 других оркестровых номера, 2 хора, мелодрамы) — 320

Ноктюрны — 320, 359

«Свадебный марш» — 320

Скерцо — 241, 320

«Сон в летнюю ночь». Увертюра для симфонического оркестра — 90, 91, 249, 250, 320

Сонаты — см. *Дуэты*.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№№ 1, 2) — 202

Увертюры для симфонического оркестра — 249, 413

«Утренняя песня» для голоса с фортепиано — 358

«Утренний привет». Песня для голоса с фортепиано, слова Г. Гейне — 358

«Фингалова пещера» — см. «*Гебриды*».

«Хвалебная песнь» — см. *Симфонии*, № 2.

Шотландская симфония — см. *Симфонии*, № 3.

Меркаданте (Mercadante) Саверио (1795—1870), итальянский композитор и капельмейстер — 32, 55, 57, 121, 207, 353

Гимн в честь Гарибальди («Раскрываются гробницы») — 55

«Донна Каритеса, королева испанская». Опера — 32, 55

Песни (канцоны) — 207

«Разбойники». Опера — 353

Симфония (на тему гимна в честь Гарибальди) — 55

Меркантини (Mercantini) Луиджи (1821—1872), итальянский поэт, автор текстов патриотических песен — 55

Мерц (Merz) Генрих (Генрих Каспар) (1806—1875), швейцарский гравёр и рисовальщик — 70

Меттерних (Metternich) Клеменс (Клеменс Венцель) (1773—1859), австрийский государственный деятель и дипломат, один из организаторов реакционного «Священного союза» — 43, (63), (73), 79

Меюль (традиционно Мегюль; Méhul) Этьенн (Этьенн Николé) (1763—1817), французский композитор и педагог — 3, 15, 57, 184, 248, 330, 359, 365, 385

«Ариодант». Опера — 15, 57

«Гораций Коклес». Опера — 365—366

«Евфросина, или Исправленный тиран». Опера — 15, 57

«Иосиф». Опера — 15, 57, 359

«Молодой Генрих». Опера — 366

Оперы — 385

Увертюры оперные — 248

«Утал». Опера — 330

Микеланджело (Микеланджело Буонарроти; Michelangelo Buonarroti) (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт — 129, 262, 263, 326, 327

Мильдер (Milder), в замужестве Хауптман, Анна (Паулина Анна) (1785—1838), австрийская певица (сопрано) — 411

Минин Козьма, собственно Захарьевский - Сухорук, Кузьма Минич (ум. 1616), русский патриот, один из организаторов ополчения против польско-шведских интервентов — 16

Мирза Шафи, собственно Вазех, Мирза Шафи (1796—1852), азербайджанский поэт, просветитель — 340

Михаил Федорович (1596—1645), русский царь с 1613, первый царь из династии Романовых — 169

Миханович (Mišanović) Антун (1796—1861), хорватский литератор, автор текста национального гимна — 48

Мицкевич (Mickiewicz) Адам (1798—1855), польский поэт, драматург и политический деятель — 38, 142, 144, 145, 313, 316—318, 348, 358

Мозен (Mosen) Юлиус (1803—1867), немецкий драматург, романист и поэт — 40, 88

Мокраяц (Мокранац), собственно Стоянович (Стојановић), Стеван (1855 ст. ст.—1914), сербский композитор, хоровой дирижер, собиратель народных песен, педагог и общественный деятель — 11

Мольер (Molière), собственно Поклен (Poquelin), Жан Батист (1622—1673), французский драматург и актер — 268

Монюшко (Monjuszko) Станислав (1819—1872), польский композитор, дирижер, органист, педагог и музыкально-общественный деятель — 3, 8, 56, 57, 197, 347, 404

«Галька». Опера — 55—57

Оперы — 347

Песни (романсы) — 197

Мопассан (Maupassant) Ги (Анри Альбер Ги) де (1850—1893), французский писатель — 106

- Мост (Most) Иоганн (Иоганн Йозеф) (1846—1906), австрийский социалист, позднее анархист, автор текста рабочей песни — 40
- Мохнацкий (Mochpazki) Маурици (1804—1834), польский политический деятель, публицист и литературный критик, один из руководителей восстания 1830—1831 годов — 142, 144
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (Иоганн Крисостом Вольфганг Теофиль) (1756—1791), австрийский композитор, пианист, скрипач, дирижер и педагог — 7, 40, 60, 66, 71, 81, 91, 110, 126, 145, 176, 184—186, 210, 220—227, 232, 248, 262, 268, 273, (291), 333, 352, 360, 376, 384
- «Волшебная флейта». Опера — 136
- Дивертисмент ми-бемоль мажор для двух гобоев, двух валторн и двух фаготов (1776) — 40
- «Дон Жуан» («Наказанный распутник, или Дон Джованни»). Опера — 176, 224, 226—228, 291, 352
- Квартеты струнные, посвященные Гайдну (№№ 1—6) — 210
- Концерты для фортепиано с оркестром — (220), 221, 238
- «Маленькая ночная музыка» для струнного оркестра — 360
- «Свадьба Фигаро». Опера — 224, 352
- Симфония соль минор (1788) — 176
- Соната ля мажор для фортепиано (с «турецким рондо») — 376
- Увертюры оперные — 248
- Мошковский (Moszkowski) Морис (1854—1925), польский композитор, пианист и педагог — 353
- «Жанна д'Арк». Симфония — 354
- Мошоньи (Mosonyi), собственно Бранд (Brand), Михай (1815—1870), венгерский композитор и музыкальный деятель — 149, 223
- Музическу (Musicescu) Гаврил (1847—1903), румынский композитор и хоровой дирижер, деятель музыкальной культуры Бессарабии — 11
- Мур (Moore) Томас (1779—1852), английский поэт, по национальности ирландец — 88, 107, 252, 311, 331, 337, 342, 343
- Мурзиди Константин Гаврилович (1914—1963), русский советский поэт — 138
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), русский композитор — 3, 5, 11, 57, 150, 161, 184, 275, 302, 339, 340, 384, 410, 412, 413
- «Борис Годунов». Опера — 410, 413
- «Еврейская песня» («Я цветок полевой») для голоса с фортепиано, слова Л. Мея из «Песни песней» — (339)
- «Иванова ночь на Лысой горе». Музыкальная картина для оркестра (симфонического) — 302
- «Иисус Навин». Произведение для хора, солистов и фортепиано, текст библейский в обработке композитора — (339)
- «Песнь старца» из «Вильгельма Мейстера» («Стану скромно у порога») для голоса с фортепиано, слова В. Гёте в русском переводе — 275
- «Поражение Сеннахериба» («Как стая волков голодных»). Хор в сопровождении симфонического оркестра, слова Дж. Байрона (из «Еврейских мелодий») в русском переводе — (339)
- «Царь Саул» («О вожди, если выйдет на долю мою»). Еврейская мелодия для голоса с фортепиано, слова Дж. Байрона в переводе П. Козлова — (339)
- Мюллер (Müller) Адольф (1801—1886), австрийский композитор. «Революция филистеров». Песня для голоса с фортепиано, слова А. Пуххейма — 46—47
- Мюллер (Müller) Вильгельм (1794—1827), немецкий поэт — 82, 88, 194, 284, 357
- Мюрат (Murat) Иоахим (1771—1815), французский маршал (с 1804), неаполитанский король (с 1810 по 1815) — 34
- Мюссе (Musset) Альфред де (1810—1857), французский поэт и драматург — 252, 253, 280, 333, 337, 342, 358, 405

Мясковский Николай Яковлевич (1881—1950), русский советский композитор и педагог — 173

- Надсон Семен Яковлевич (1862—1887), русский поэт — 397
- Наполеон I (Наполеон Бонапарт, Napoléone Bonaparte) (1769—1821), французский полководец и государственный деятель, по происхождению корсиканец, первый консул Французской республики (с 1799 по 1804) и французский император (с 1804 по 1814 и в 1815) — 16, 20, 24, 34, 40, 63, 73, 95, 98, 106, 136
- Наполеон III — см. *Луи Наполеон Бонапарт*.
- Направник Эдуард Францевич (1839—1916), русский дирижер и композитор, по национальности чех, с 1861 жил в Петербурге — 11
- Неверов Януарий Михайлович (1810—1893), русский литератор и педагог, автор статей о музыке — 230
- Неедлы (Needlý) Зденек (1878—1962), чешский ученый, общественный и государственный деятель, автор работ по истории чешской музыки — 103
- Немцевич (Niemcewicz) Юлиан (Юлиан Урсин) (1757—1841), польский писатель и политический деятель — 39
- Николай (Nicolai) Отто (1810—1849), немецкий композитор, органист и дирижер — 353
- «Виндзорские кумушки». Опера — 353
- Николай I Павлович (1796—1855), русский император (с 1825) из династии Романовых — 142, 144, 168
- Новалис (Novalis), собственно Харденберг (Hardenberg), Фридрих фон (1772—1801), немецкий писатель — 362
- Новаро (Novaro) Микеле (1822—1885), итальянский композитор — 53
- «Песня итальянцев» («Гимн Мамели», «Братья Италии»), песня национально-освободительной войны, позднее национальный гимн Итальянской республики, слова Г. Мамели — 53
- Нурдрок (Nordraak) Рикард (1842—1866), норвежский композитор, пианист и собиратель музыкального фольклора — 11
- Нурри (Nourrit) Адольф (1802—1839), французский певец (тенор) и вокальный педагог — 38, 403, 405, 411
- Обер (Auber) Франсуа (Даниель Франсуа Эспри) (1782—1871), французский композитор, капельмейстер и музыкальный деятель — 6, 27, 33—35, 57, 157, 201, 223, 292, 309, 311, 334, 347, 350, 405
- «Бог и баядера». Опера — 309
- «Каменщик». Опера — 27, 57
- «Немая из Портичи» («Фенелла»). Опера — 33—37, 57, (311), 334, (347), 350, 405
- «Фенелла» — см. *«Немая из Портичи»*.
- «Фра-Дьяволо». Опера — 292
- Ободовский Платон Григорьевич (1805—1864), русский писатель — 336
- Огарев Николай Платонович (1813—1877), русский революционер, поэт, публицист, философ, пианист и композитор — 63
- Огиньский (Ogiński) Михал Клеофас (Михаил Андреевич), граф (1765—1833), польский композитор, государственный деятель, участник восстания под руководством Костюшко, позднее сенатор (в Петербурге) — 232, 348
- Полонезы — 348
- Огюст (August), собственно Пуаро (Poireau), Огюст (ок. 1780—1844), французский танцовщик и балетмейстер, с 1798 жил в России — 20
- Одебур-Леско (Haudebourt-Lescot), урожденная Леско, Органс (Антуанетта Сесиль Органс) (1784—1845), французская художница — 241
- Одоевский Владимир Федорович, князь (1804—1869), русский писатель и музыкальный критик — 122, 161, 170, 172, 173, 185, 186, 394

- «Последний квартет Бетховена». Новелла — 186
- Оливьери (Olivieri) Алессандро (1830—1867), итальянский военный капельмейстер и композитор — 55
- «Гимн Гарибальди» («Итальянская песня»). Гимн итальянских волонтеров, слова Л. Меркантини — 55
- Орканья (Orgagna) Андреа, собственно Андреа ди Чоне (Andrea di Cione) (умер 1368), итальянский живописец, скульптор и архитектор — 262, 263
- Островский Александр Николаевич (1823—1886), русский драматург и театральная деятельность — 293, 381
- Отран (Autran) Жозеф (1813—1877), французский поэт — 261
- Оффенбах (Offenbach) Жак (Якоб) (1819—1880), французский композитор и театральная деятельность, родом из Германии — 3, 6, 51
- Паганини (Paganini) Антонио (Франческо Антонио Мариа) (1757—1817), итальянский торговец, отец композитора — (95)
- Паганини (Paganini) Никколо (1782—1840), итальянский скрипач и композитор — 3—6, 30, 88, 93—99, 104, 114, 117, 183, 200, 204, 211—214, (215), 217—219, 221, 241, 335, 356, 365, (373), 387, 391—396, 398, 399, 403, 413
- Краткий список произведений Паганини — 99
- «Барукаба». Шестьдесят вариаций на тему гонимой песни для скрипки с гитарой — 221
- Вариации — 213
- «Ведьма». Интродукция и вариации на мотив из балета «Свадьба Беневенто» Зюсмайра для скрипки с оркестром — 97, 221
- «Весна». Соната для скрипки с оркестром — 356
- «Венецианский карнавал». Вариации на мотив баркареры (канцонетты) «О мама, мама дорогая» для скрипки с оркестром — 221, 335
- «Военная соната» для скрипки (4-я струна) с оркестром — 97
- «За все тревоги». Интродукция и вариации на мотив из оперы «Танкред» Россини для скрипки с оркестром — (30), (97), 221
- Интродукция и вариации на тему молитвы из оперы «Моисей» Россини — см. «Соната-молитва».
- «Кампанелла» («Колокольчик»). Рондо из второго концерта для скрипки с оркестром — 211
- Каприччи (каприсы) для скрипки соло (№№ 1—24) — 97, 211, 213
- № 9, «Охота», ми мажор — 217, 305, 415
- № 24, ля минор — 221
- «Карманьола». Вариации на тему французской революционной песни для скрипки (с оркестром?) — 97
- Квартеты для скрипки, альты, гитары и виолончели (№№ 1—21) — 204
- «Колокольчик» — см. «Кампанелла».
- Концерты для скрипки с оркестром — 97, 213, 218—219
- «Мария Луиза». Соната для скрипки (4-я струна) с оркестром — 97
- «Моисей» — см. «Соната-молитва».
- «Наполеон». Соната для скрипки (4-я струна) с оркестром — 97
- «Охота» — см. Каприччи, № 9.
- Сонаты для скрипки с гитарой — 97
- Соната ля мажор — 200
- «Соната-молитва». Интродукция и вариации на тему молитвы из оперы «Моисей» Россини для скрипки (4-я струна) с оркестром — (30), 97, 221
- Сонаты для скрипки с оркестром — 97
- Сонаты для скрипки с фортепиано — 97
- Пален Дитрих Петрович, русский барон, поручик, рисовальщик — 287
- Парни (Парни де Форж, Pagny de Forges) Эварист Дезире (1753—1814), французский поэт — 287
- Паста (Pasta), урожденная Негри, Джудитта (1798—1865), итальянская певица (сопрано), в 1840 гастролировала в России — 31, 32, 406, 407, 409
- Пастернак Борис Леонидович (1890—1960), русский советский писатель, поэт — 355
- Пачини (Pacini) Джованни (1796—1867), итальянский композитор, музыкальный критик и педагог — 223
- Паэр (Paer) Фердинандо (1771—1839), итальянский композитор и дирижер, с 1807 работал в Париже — 110
- Педрель (Pedrell) Фелипе (1841—1922), испанский композитор, музыковед, фольклорист, критик и музыкально-общественный деятель — 12, 232
- Перро (Perrot) Жюль Жозеф (1810—1892), французский танцовщик и балетмейстер, в 1848—1859 (с небольшим перерывом) жил в России — 309—312
- Перро (Perrault) Шарль (1628—1703), французский писатель — 312
- Перуккини (Percuschini) Джованни Баттиста (1784—1870), итальянский композитор — 335
- «Блондинка в маленькой гондоле». Канцона — 335
- Петёфи (Petöfi) Шандор (1823—1849), венгерский поэт и революционер, один из руководителей революции 1848—1849 годов — 49, 178
- Петр I Алексеевич (Петр Великий) (1672—1725), русский царь (с 1682) и император (с 1721) из династии Романовых — 46
- Петрарка (Petrarca) Франческо (1304—1374), итальянский поэт — 326, 333
- Петров Осип Афанасьевич (1806—1878), русский певец (бас) — 380, 409, 410
- Петрова Анна Яковлевна — см. Воробьева-Петрова А. Я.
- Пинелли (Pinelli) Бартоломео (1781—1835), итальянский живописец, рисовальщик, гравёр, литограф и скульптор — 334
- Платов Матвей Иванович (1751—1818), русский генерал, атаман Донского казачьего войска, герой Отечественной войны 1812 года — 20
- Плещеев Александр Алексеевич (1778—1862), русский писатель, виолончелист и композитор — 163, 313
- Баллады для голоса с фортепиано — 163, 313
- «Ленора». Баллада для голоса с фортепиано, слова В. Жуковского (из Г. А. Бюргера) — 313
- «Светлана». Баллада для голоса с фортепиано, слова В. Жуковского — 313
- Пожарский Дмитрий Михайлович, князь (1578? — 1642?), русский полководец и политический деятель, один из руководителей борьбы против польской и шведской интервенции — 16
- Поль (Pol) Винченцо (1807—1872), польский поэт — 249
- Понкьелли (Ponchielli) Амилкаре (1834—1886), итальянский композитор, дирижер, органист и педагог — 55, 57
- Гимн памяти Гарибальди для хора и оркестра — 55
- «Джоконда». Опера — 55, 57
- «Обрученные». Опера — 55, 57
- Португал (Португал да Фонсека, Portugal da Fonseca, итальянизировано Portogallo) Маркуш Антониу (Маркуш Антониу) (1762—1830), португальский композитор — 12
- Порумбеску (Porumbescu) Чиприан (1853—1883), румынский композитор — 11
- Приклонский Павел Николаевич (ок. 1770 — после 1825), русский литератор, директор московского театра — 22
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), русский советский композитор и пианист — (322), 339
- «Мимолетности». Цикл пьес для фортепиано — (322)
- Увертюра на еврейские темы для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, также для симфонического оркестра — (339)

Пуни (Pugni) Цезаре (Пуни, Цезарь) (1802—1870), итальянский композитор, с 1851 композитор балетной музыки при петербургских императорских театрах — 309, 311, 312, 331, 350
«Газельда» («Цыгане»). Балет — 331
«Катарина, дочь разбойника». Балет — 311
«Конек-Горбунок». Балет — 312
«Питомница фей». Балет — 311
«Ундина». Балет — 311
«Цыгане» — см. «Газельда».
«Эсмеральда». Балет — 309, 311, 350
Пуччини (Puccini) Джакомо (1858—1924), итальянский композитор — 3, 5
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), русский поэт, писатель, драматург и литературный критик — 8, 24, 56, 123, 161, 163, 169, 173, 177, 178, 184, 197, 198, (226), (253), 256, (277), 279, 281, (286), 287, 305—308, 331, 332, 337, 338, 340, (367), 369, 370, (371)
Пфеффель (Pfeffel) Готлиб Конрад (1736—1809), немецкий поэт — 63
Пэрри (Parry) Хуберт (Чарлз Хуберт Хейстингс) (1848—1918), английский композитор, музыковед, педагог и музыкально-общественный деятель — 12
Равель (Ravel) Морис (Морис Жозеф) (1875—1937), французский композитор — 332
Болеро для симфонического оркестра — 332
Испанская рапсодия для симфонического оркестра — 332
«Испанский час». Опера — 332
Разумовский Андрей Кириллович, граф, с 1815 князь (1752—1836), русский дипломат, с 1791 жил в Вене, где был помощником русского посла, в 1792—1807 (с перерывом в 1799—1801) послом; был знаком с И. Гайдном, В. А. Моцартом и Л. Бетховеном — 7, 74, 75
Ракоци (Rákóczi) Ференц (1676—1735), венгерский патриот, глава национально-освободительного движения и венгерского государства — 245, 352
Рамберг (Ramberg) Иоганн Генрих (1763—1840), немецкий живописец и гравер — 226, 227, 299
Рамо (Rameau) Филипп (Жан Филипп) (1683—1764), французский композитор, музыкальный теоретик, скрипач и педагог — 247
«Египтянка». Пьеса для клавирина — 247
«Переключка птиц». Пьеса для клавирина — 247
Рандхартингер (Randhartinger) Бенедикт (1802—1893), австрийский композитор.
«Университет». Хоровая песня, слова Л. А. Франкля — 46
Рафаэль (Raffaello), собственно Раффаэлло Санти или Санцио (Santi, Sanzio) (1483—1520), итальянский живописец и архитектор — 262, 263, 326, 327, 333, 391
Рафф (Raff) Иоханн (Йозеф Иоханн) (1822—1882), немецкий композитор и музыкальный критик — 223
Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), русский композитор, пианист и дирижер — 3, 150, 221, 331
«Алеко». Опера — 331
Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром — 221
Ревес (Révész), собственно Чебраи (Csebray), Имре (1859—1945), венгерский живописец и график — 49
Рейер (Reyer), собственно Рей (Rey), Эрнест (Луи Этьенн Эрнест) (1823—1909), французский композитор и музыкальный критик — 45
Рейнеке (Reinecke) Карл (Карл Генрих Карстен) (1824—1910), немецкий композитор, пианист, дирижер, педагог и музыкальный писатель — 113

Рейник (Reinick) Роберт (1805—1852), немецкий живописец и поэт — 302
Рейха (Reicha) Антонин (1770—1836), чешский музыкальный теоретик, композитор и педагог, с 1800 по 1802 и с 1808 жил в Париже (1802—1808 в Вене) — 110
Рёккель (Roedel) Август (1814—1876), австрийский дирижер, редактор и журналист — 50
Рёлинг (Röhling) Карл (1849—1922), немецкий живописец — 61
Рельштаб (Rellstab) Людвиг (Генрих Фридрих Людвиг) (1799—1860), немецкий романист, поэт и музыкальный критик — 82, 97, 288, 357
Ременьи (Reményi) Эде, собственно Гофман (Hoffmann) Эдуард (1830—1898), венгерский скрипач — 49, 149
Репин Илья Ефимович (1844—1930), русский живописец — 401, 402
Риего (Riego-y-Núñez, Riego y Núñez) Рафаэль де (1785—1823), испанский революционер, один из руководителей революции 1820—1823 годов — 26
Риль (Riehl) Вилгельм Генрих (1823—1897), немецкий историк культуры — 123
Риман (Riemann) Хуго (1849—1919), немецкий музыковед, композитор, педагог и дирижер — 119
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), русский композитор, дирижер, педагог, музыкальный писатель и музыкально-общественный деятель — 3, 11, 57, 150, 210, 249, 277, 293, 332, 339, 340, 354, 410, 412, 413
Еврейские песни — (339)
«Встань, сойди, давно денница». Романс для голоса с фортепиано, слова Л. Мея (с изменениями).
«Сплю, но сердце мое чуткое не спит». Романс для голоса с фортепиано, слова Л. Мея.
«Я цветок полевой, я лилея долины». Вокальный дуэт в сопровождении фортепиано, слова Л. Мея.
Испанское каприччио для симфонического оркестра — 332, (413)
«Майская ночь». Опера — 249
«Псковитянка». Опера — 410
«Пророк». Ариозо для баса с оркестром — 277
«Садко». Музыкальная картина для оркестра (симфонического) — 277, 412
«Садко». Опера — 277, 412
«Свитезянка». Кантата — 412
«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Опера — 364
«Снегурочка». Опера — 293, 364, 412
«Шехеразада». Симфоническая сюита — 412, (413)
Рихтер (Richter) Людвиг (Адриан Людвиг) (1803—1884), немецкий живописец и график — 283, 357
Ричель (Rietschel) Эрнст (Эрнст Фридрих Август) (1804—1861), немецкий скульптор — 278
Робеспьер (Robespierre) Максимилиен Мари Изидор (1758—1794), французский политический деятель, адвокат, глава якобинского правительства — 13
Роза (Rosa) Сальваторе (1615—1673), итальянский живописец и поэт — 326
Розен Егор Федорович, барон (1800—1860), русский литератор — 168
Роллан (Rolland) Ромен (1866—1944), французский писатель, музыковед, критик, публицист, педагог и общественный деятель — 58, 64, 68, 220
Романовы, династия русских царей 1613—1917 (с 1721 императоры) — см. Александр I Павлович, Михаил Федорович, Николай I Павлович, Петр I Алексеевич.

- Россини (Rossini), урожденная Гидарини, Анна (ум. 1827), итальянская певица, мать композитора — (126)
- Россини (Rossini) Джоаккино (1792—1868), итальянский композитор — 3, 5, 6, 27—31, 34, 36, 57, 96, 97, 121—129, 132, 133, 182, 187, 201, 207, 223, 228, 229, 232, 241, 248, 262, 312, 329, 330, 334, 335, 347, 350, 351, 353, (354), 360, 389, 404—407
- Краткий список произведений Россини — 132
- Арии из опер — 97
- «Вильгельм Телль». Опера — 36—37, 57, 125, 127, 128, 187, 329, 330, (347), 350, 353, 354, 386, 389, 405
- «Гимн независимости», слова Дж. Б. Джусти — 127
- «Грехи старости». Альбом пьес для фортепиано — 128
- «Дева озера». Опера — 128, 330, 350
- «Итальянка в Алжире». Опера — 31, 57, 127
- Канцоны (романсы, песни) — см. «Музыкальные вечера».
- «Магомет II». Опера — 127
- «Маленькая торжественная месса» — 128
- «Моисей». Опера — 30, 57, 97
- «Моисей в Египте». Опера — 29, 30, 57, 127
- «Музыкальные вечера». Сборник вокальных произведений (8 ариетт и 4 дуэта, с фортепиано) — 128, 207, 241, 360
- Ноктюрны — 360
- «Осада Коринфа». Опера — 27, 57
- «Отелло, или Венецианский мавр». Опера — 126, 128, 335, 353, 405
- Патриотический хор, слова Ф. Мартинелли — 53
- «Севильский цирюльник». Опера — 121—122, 125—127, 405
- «Сорока-воровка». Опера — 128
- «Стабат матер» для солистов, хора и оркестра — 128, 407
- «Танкред». Опера — 30, 31, 57, 127, 347
- Россини (Rossini) Джузеппе (ум. 1839), итальянский музыкант (валторнист, трубач), отец композитора — (126)
- Рубини (Rubini) Джованни Баттиста (1794—1854), итальянский певец (тенор), в 1843—1844 пел в Петербурге — 406, 407, 409
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), русский пианист, композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель, основатель Русского музыкального общества и Петербургской консерватории — 11, 51, 57, 114, 142, 150, 191, 197, 207, 297, 315, 339, 340, 342, 391, 396—399, 401—403, 412
- «Баллада» («Перед воеводой молча он стоит») для голоса с фортепиано, слова И. Тургенева — 315
- «Демон». Опера — 397
- «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна») для голоса с фортепиано, слова Дж. Байрона в переводе М. Лермонтова — (339)
- «Клубится волною» — см. «Персидские песни», № 9.
- «Маккавей». Опера — 51, 57, (339)
- «Персидские песни». Цикл из 12 романсов для голоса с оркестром (также с фортепиано), слова Мирзы Шафи (Вазеха) в немецком переводе Ф. Боденштедта (русский текст П. Чайковского) — 340—341
- № 9. «Клубится волною» — 341
- Романсы — (197), 207
- «Стихи и Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера» В. Гёте» Цикл из 14 произведений для голосов с фортепиано.
- №№ 1, 2, 3, 6, 9 (песни арфиста), 7 (дуэт Миньоны и арфиста) — 275
- «Узник». Романс для голоса с фортепиано, слова А. Пушкина — 51
- «Фауст». Музыкально-характеристическая картина для оркестра (симфонического) — 297
- «Фераморс» («Лалла Рук»). Опера — 342
- Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881), русский пианист, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель, основатель Московской консерватории — 150, 396, 402

- Руже де Лиль (Rouget de l'Isle) Клод Жозеф (1760—1836), французский военный инженер, поэт и композитор — 15
- «Марсельеза». Революционный гимн, позднее гимн Французской республики — 15, 38, 45, 46, 50, 53, 188, 240
- Ружерон (Rougeron) Жюль (Жюль Джемс) (1841—1880), французский живописец и гравер — 330
- Руньянин (Runjanin) Иосип (1821—1878), хорватский офицер, любитель музыки, автор гимна — 48
- «Прекрасна наша родина». Гимн, слова А. Михановича — 48
- Руссо (Rousseau) Жан Жак (1712—1778), французский писатель, философ, музыкальный теоретик и композитор — 326
- Руссо (Rousseau) Теодор (1812—1867), французский живописец — 252
- Рылеев Кондратий Федорович (1795—1826), русский поэт, декабрист — 26, 39, 169
- Рыльский (Рильский) Максим Федорович (1895—1964), украинский советский поэт — 137
- Рюд (Rude) Франсуа (1784—1855), французский скульптор — 188, 189
- Рюккерт (Rückert) Фридрих (1788—1866), немецкий поэт — 88, 193, 195, 337
- Сабинина Марфа Степановна (1831—1902), русская пианистка — 394
- Сакс (Sachs) Ганс (1494—1576), немецкий мейстерзингер, по профессии сапожник — 273
- Сальвадор-Даниель (Salvador Daniel) Франсиско (1831—1871), французский композитор, музыковед-фольклорист и музыкальный критик, деятель Парижской коммуны, по происхождению испанец — 343
- Сальери (Salieri) Антонио (1750—1825), итальянский композитор, капельмейстер и педагог, с 1766 работал в Вене — 95, 110, 353
- «Фальстаф, или Три шутки». Опера — 353
- Санд (Sand) Жорж, собственно Дюдеван (Dudevan), урожденная Дюпен, Аврора (1804—1876), французская писательница — 104, 111, 140, 141, 326
- Сандунова Елизавета Семеновна [1772 (1777?) — 1826], русская певица (сопрано, меццо-сопрано) — 20
- Санковская Екатерина Александровна (1816—1878), русская танцовщица — 311
- Сан-Мигель (Сан-Мигель-и-Вальедор, San Miguel y Valledor) Эваристо (1785—1862), испанский генерал, политический деятель и писатель, автор текста «Гимна Риего» — 26
- Свенсен (Svendsen) Юхан (Юхан Северин) (1840—1911), норвежский композитор, скрипач и педагог — 11, 412
- Сельвинский Илья Львович (род. 1899), русский советский поэт — 72, 213
- Сенакур (Sénancour) Этьенн (Этьенн Пивер) де (1770—1846), французский писатель — 326
- Сеньковский (Sejkowski) Я., польский художник — 39
- Сен-Санс (Saint-Saëns) Камиль (Шарль Камиль) (1835—1921), французский композитор, пианист, органист, дирижер и музыкальный писатель — 6, 7, 215, 332
- «Арагонская хота» для симфонического оркестра — 332
- Сен-Симон (Сен-Симон де Рувруа, Saint-Simon de Rouvrou) Анри Клод (1760—1825), французский социалист-утопист — 43, 107
- Сент-Бёв (Saint-Beuve) Шарль Огюстен (1804—1869), французский литературный критик и поэт — 207
- Сервантес (Сервантес Каванаг, Cervantes Cavanag) Игнасио (1847—1905), кубинский композитор и пианист — 230
- Серве (Servais) Франсуа (Адриен Франсуа) (1807—1866), бельгийский виолончелист, композитор и педагог — 394

Серов Александр Николаевич (1820—1871), русский композитор и музыкальный критик — 11, 69, 172, 173, 226, 262, 268, 339, 349, 390, 392, 407, 410
«Рогнеда». Опера — 349
«Юдифь». Опера — (339)
Литературные сочинения:
«Письма из-за границы». Статья — 268
См. Глинка М. И. («Заметки об инструментровке»).

Серяков Лаврентий Авксентьевич (1824—1881), русский гравёр — 238, 239

Сибелиус (Sibelius) Ян (1865—1957), финский композитор — 3, 11, 412

Синдинг (Sinding) Кристиан (1856—1941), норвежский композитор — 11

Сихра Андрей Осипович (1773—1850), русский гитарист, композитор и педагог — 204

Скотт (Scott) Вальтер (Уолтер) (1771—1832), английский писатель-романист — 132, 328, 330, 347, 349, 350

Скриб (Scribe) Эжен (1791—1861), французский драматург и либреттист — 56, 132, 350

Скрябин Александр Николаевич (1871 ст. ст.—1915), русский композитор, пианист и педагог — 3

Сметана (Smetana) Бедржих (Фридрих) (1824—1884), чешский композитор, дирижер, пианист, педагог и музыкально-общественный деятель — 3, 11, 47, 48, 57, 228, 230, 347, 348, 353, 354, 404, 412
«Бранденбургцы в Чехии». Опера — 48, 57
«Гакон Ярл» — см. «Ярл Хокон».
«Далибор». Опера — 48, 57
«Лагерь Валленштейна». Симфоническая поэма — 354
«Либуше». Опера — 48, 57
Марш Национальной гвардии — 47—48
Марш Студенческого легиона — 47
«Моя родина». Цикл из 6 симфонических поэм — 348
«Песня свободы» для одного голоса (одноголосного хора) с фортепиано, слова Я. Коллара — 48
Оперы — 347, 348
«Проданная невеста». Опера — 48, 57
«Ричард III». Симфоническая поэма — 353
«Ярл Хокон» («Хакон Ярл», «Гакон Ярл»). Симфоническая поэма — 354

Смитсон (Smithson), в замужестве Берлиоз, Гарриет (1800—1854), английская актриса, по национальности ирландка, жена Г. Берлиоза — 100, 250

Соколов Илья Осипович (1777—1848), русский гитарист, певец и композитор, руководитель цыганского хора, по национальности цыган — 331

Соломос Дионисиос (1798—1857), греческий поэт — 26

Спонтини (Spontini) Гаспаре (1774—1851), итальянский композитор, в 1803—1820 жил в Париже, 1820—1841 в Берлине — 3, 6, 18, 19, 57, 118, 121, 136, 157, 223, 351, 389, 402
«Весталка». Опера — 18, 19, 57
«Олимпия». Опера — 136
«Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики». Опера — 19, 57

Сталь (Staël), мадам де, собственно баронесса Сталь-Гольштейн (Staël-Holstein), урожденная Неккер, Жермен (Анна Луиза Жермен) (1766—1817), французская писательница — 333

Станкович (Станковић) Корнелис (1831—1865), сербский композитор, пианист, дирижер и собиратель народных песен — 11

Станфорд (Stanford) Чарлз (Чарлз Вильер) (1852—1924), английский композитор, дирижер и педагог, по национальности ирландец — 12

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), русский художественный и музыкальный критик, историк искусства, археолог и общественный деятель — 69, 114, 122, 150, 172, 215, 227, 322, 339, 392, 393, 397, 407

Стендаль (Stendhal), собственно Бейль (Beyle) Анри Мари (1783—1842), французский писатель, офицер, дипломат — 30, 95, (99), 117, 123, 213, 256

Степанов Николай Александрович (1807—1877), русский художник-карикатурист — 341, 389

Стери (Sterne) Лоренс (1713—1768), английский писатель — 326

Стравинский Игорь Федорович (род. 1882), русский композитор, с 1910 живет за границей — 302
«Жар-птица». Балет — 302

Струйский (литературный псевдоним — Трилуный) Дмитрий Юрьевич (1806—1856), русский поэт, литератор, композитор, скрипач и музыкальный писатель — 64

Стюарт (Stuart, Stewart) — см. Мария Стюарт.

Сусанин Иван Осипович (ум. 1613), русский крестьянин, герой национально-освободительной борьбы русского народа против польских интервентов — 17, 18, 163, 168, (169)

Тальма (Talma) Франсуа Жозеф (1763—1826), французский трагический актер — 405

Тальони (Taglioni) Мария (1804—1884), итальянская танцовщица, в 1837—1842 (с перерывами) выступала в Петербурге — 308, 309, 311, 405

Тальони (Taglioni) Филиппо (1778—1871), итальянский балетмейстер, в 1837—1842 работал в Петербурге — 308—309, 311, 312

Тамберлик (Tamberlik) Энрико (1820—1889), итальянский певец (тенор), в 1857 выступал в России — 409

Тамбурини (Tamburini) Антонио (1800—1876), итальянский певец (баритон), в 1849—1852 выступал в России — 409

Танеев Сергей Иванович (1856—1915), русский композитор, пианист, музыкальный теоретик и педагог — 3, 11

Тассо (Tasso) Торквато (1544—1595), итальянский поэт — 268, 269

Таузиг (Tausig) Карл (Кароль) (1841—1871), польский пианист — 336

Телешева (Телешова) Екатерина Александровна (1804—1857), русская танцовщица — 307

Тёрнер (Turner) Уильям (Джозеф Мэллорд Уильям) (1775—1851), английский живописец, рисовальщик и гравёр — 335, 366

Тик (Tieck) Людвиг (1773—1853), немецкий писатель — 349

Тиманова Вера Викторовна (1855—1942), русская пианистка — 150

Титовы, семья русских музыкантов, среди них композиторы Алексей Николаевич (1769—1827), Михаил Алексеевич (1804—1853), Николай Алексеевич (1800—1875), Николай Сергеевич (1798—1843) — 163

Тициан, собственно Тициано Вечеллио (Tiziano Vecellio) (род. 1476/77 или 1480-е годы, ум. 1576), итальянский живописец — 262

Толстой Алексей Константинович, граф (1817—1875), русский поэт — 316

Толстой Лев Николаевич, граф (1828—1910), русский писатель — 73

Тома (Thomas) Амбруаз (Шарль Луи Амбруаз) (1811—1896), французский композитор и педагог — 312, 331, 353
«Бетти». Балет — 312
«Гамлет». Опера — 353
«Гитана». Балет (совместно с Ф. Бенуа) — 331

Томашек (Tomásek) Вацлав (Вацлав Ян) (1774—1850), чешский композитор, дирижер и педагог — 242, 243
Рапсодии для фортепиано — 243
Эклоги для фортепиано — 243

Торвальдсен (Thorvaldsen) Бертель (1768 или 1770—1844), датский скульптор — 333, 391

Торстейнсон (Thorsteinsson) Бьярни (1861—1938), исландский музыкант и фольклорист — 12

Траян (Trajanus) Марк Ульпий (53—117), римский император (с 98) — 16

Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), русский писатель — 315
Тыл (Tul) Йосеф Каэтан (1808—1856), чешский драматург, актер и режиссер — 48
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), русский поэт — 358
Уланд (Uhland) Людвиг (1787—1862), немецкий поэт — 313, 316, 347
Улыбышев Александр Дмитриевич (1794—1858), русский музыкальный и литературный критик, писатель и публицист — 22, 212
Уэрта (Huerta) Франсиско, автор музыки «Гимна Риего» — 26
«Гимн Риего», слова Э. Сан-Мигеля — 26
Фантен-Латур (Fantin-Latour) Аири (1836—1904), французский живописец и график — 251, 359
Фейербах (Feuerbach) Людвиг (Людвиг Андреас) (1804—1872), немецкий философ — 157
Ферхюльст (Verhulst) Йоханнес (Йоханнес Йозеф Герман) (1816—1891), нидерландский (голландский) композитор — 11
Фибиш (Fibich) Зденек (1850—1900), чешский композитор, пианист, дирижер и хормейстер — 3, 11
Фильд (Fild, Field) Джон (1782—1837), ирландский пианист, педагог и композитор, с 1802 жил в России (в 1831—1835 концертировал в Западной Европе) — 11, 118, 183, 207, 208, 220, 221, 232, 360, 361, 394, 396
Концерты для фортепиано с оркестром — 220, (221)
Ноктюрны для фортепиано — 207, 360, 361
«Полдень». Пьеса для фортепиано — 361
Флобер (Flaubert) Гюстав (1821—1880), французский писатель — 106
Фоглер (Vogler) Георг Йозеф (1749—1814), немецкий композитор, дирижер, органист, музыкальный теоретик, педагог и изобретатель — 118, 133
Фогль (Vogl) Михаэль (Йоганн Михаэль) (1768—1840), австрийский певец (баритон) — 411
Фомин Евстигней Ипатьевич (1761—1800), русский композитор — 163
Фонтана (Fontana) Юлиус (1810—1869), польский пианист — 139
Фосколо (Foscolo) Уго (Никколо Уго) (1778—1827), итальянский писатель, революционер — 98
Франк (Frank) Сезар (1822—1890), французский композитор, органист, педагог и музыкально-общественный деятель — 7
Франц (Franz) I (1768—1835), австрийский император (с 1804) из династии Габсбургов, последний император (под именем Франц II) так называемой Священной Римской империи германской нации (1792—1806) — (64)
Франц (Franz) Роберт (1815—1892), немецкий композитор и пианист — 197, 207
Песни (романсы) — (197), 207
Фридрих Барбаросса (Фридрих I, Friedrich I Barbarossa) (ок. 1125—1190), император так называемой Священной Римской империи германской нации (с 1152) из династии Гогенштауфенов — 52
Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm) IV (1795—1861), прусский король (с 1840) из династии Гогенцоллернов — (111)
Фридрих (Friedrich) Каспар Давид (1774—1840), немецкий живописец-пейзажист — 359, 361
Фриккен (Fricken) Игнац Фердинанд фон (1787—1850), немецкий помещик, музыкант-любитель — 223
Фриккен (Fricken), в замужестве графиня Цедвиц, Эрнестина фон (1816—1844), приемная дочь И. Ф. фон Фриккена, подруга Р. Шумана — 223, (279)
Фуке (де ла Мотт Фуке, de la Motte Fouqué), Фридрих (1777—1843), немецкий писатель — 211, 293

Хабенек (Абенек, Habeneck) Франсуа Антуан (1781—1849), французский дирижер и скрипач — 402
Хандошкин Иван Евстафьевич (1747—1804), русский скрипач, композитор, дирижер и педагог — 376
Русские песни с вариациями для скрипки соло, для двух скрипок, для скрипки с басом, для фортепиано — 376
Хеббел (Hebbel) Фридрих (1813—1863), немецкий драматург — 28, 349, 364
Хеккер (Hecker) Фридрих (1811—1881), немецкий революционный политический деятель — 47
Хенслер (Hensler) Карл Фридрих (1759—1825), немецкий актер, театральный деятель и драматург — 304
Хорн (Horn) Мориц (1814—1874), немецкий поэт — 88
Хофер (Hofer) Андреас (1767—1810), тирольский патриот, руководитель партизанской борьбы против французских и баварских оккупантов, правитель Тироля в 1809 — 40
Христианович Николай Филиппович (1828—1890), русский музыкальный писатель, пианист и композитор — 210, 393
Хубер (Huber) Ханс (1852—1921), швейцарский композитор и педагог — 12
Хьерульф (Kjerulf) Хальфдан (1815—1868), норвежский композитор, пианист, дирижер и педагог — 11
Хьерульф (Kjerulf) Чарльз (1858—1919), датский композитор и музыкальный критик — 399
Цедлиц (Zedlitz) Йозеф Кристиан фон (1790—1862), австрийский поэт — 313
Цельтер (Zelter) Карл Фридрих (1758—1832), немецкий композитор, хоровой деятель, педагог и дирижер — (90)
Чайковский Петр Ильич (1840—1893), русский композитор, музыкальный критик и педагог — 3, 6, 11, 122, 127, 161, 171, 172, 188, 224, 252, 257, 293, 297, 312, 326, 334, 335, 340, 346, 350, 353, 384, 412
«Гамлет». Увертюра-фантазия для симфонического оркестра — 353
«Евгений Онегин». Опера — 224, 326
Итальянское каприччио для симфонического оркестра — 334, 335
«Лебединое озеро». Балет — 312
«Манфред». Симфония — 412
«Опричник». Опера — 350
«Орлеанская дева». Опера — 350, 353
«Пиковая дама». Опера — 316
«Ромео и Джульетта». Увертюра-фантазия для симфонического оркестра — (257)
«Снегурочка». Музыка к пьесе А. Островского (интродукция, антракты, танцы и марш для оркестра, хоры, песни, мелодрамы) — 293
«Спящая красавица». Балет — 312
«Ундина». Опера — 293
«Щелкунчик». Балет — 312
Чаттертон (Chatterton) Томас (1752—1770), английский поэт — 270
Челлини (Cellini) Бенвенуто [1500—1571 (1574?)], итальянский скульптор, ювелир и писатель — (268), 327
Черни (Czerny) Карл (Карел) (1791—1857), австрийский пианист-педагог и композитор, по национальности чех — 110
Черрито (Cerrito) Фанни (1817—1909), итальянская танцовщица — 311
Ческий Иван Васильевич (1777—1848), русский гравер — 340
Чех (Tschech), бургомистр в Сторковце (Германия) — 43
Чимароза (Cimarosa) Доменико (1749—1801), итальянский композитор, певец, скрипач, клавесинист, капельмейстер и педагог, в 1787—1791 работал в России — 34

- Патриотический гимн («Прекрасная Италия, наконец ты пробуждаешься») — 34
- Чинтулов Добри (1822—1886), болгарский поэт — 28
- Шабрие (Chabrier) Эмманюэль (Алексис Эмманюэль) (1841—1894), французский композитор — 332
- «Эспанья». Рапсодия для симфонического оркестра — 332
- Шаляпин Федор Иванович (1873—1938), русский певец (бас) — 341
- Шамиссо (Chamisso) Адельберт фон (1781—1838), немецкий писатель, ученый-натуралист и путешественник — 88, 197, 279
- Шатобриан (Chateaubriand) Франсуа (Франсуа Рене) (1768—1848), французский писатель и политический деятель — 251, 253
- Шаховской Александр Александрович, князь (1777—1846), русский театральный деятель, драматург и режиссер — 23, 304
- Швинд (Schwind) Мориц фон (1804—1871), австрийский и немецкий живописец и график, друг Ф. Шуберта — 81, 200, 264, 304, 314
- Шебалин Виссарион Яковлевич (1902—1963), русский советский композитор, педагог и музыкальный деятель — 173
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт — 63, 64, (69), 88, 103, 128, 153, 157, 249, 250, 252—257, 269, 289, 299, 300, 320, (333), 335, 350, 352, 353, 412
- Шелар (Chelard) Ипполит Андре (Ипполит Андре Жан Батист) (1789—1861), французский композитор — 352
- «Макбет». Опера — 352
- Шелли (Shelley) Перси Биши (1792—1822), английский поэт — 178
- Шестакова, урожденная Глинка, Людмила Ивановна (1816—1906), сестра М. И. Глинки — (120), (169)
- Шиллер (Schiller) Фридрих (Иоганн Кристоф Фридрих) фон (1759—1805), немецкий поэт, драматург, литературный критик и философ — 63, 69, 88, 113, 137, (176), 194, 259, 268, (291), 299, 313, 337, 353—355, 357
- Шимановская (Szymanowska), урожденная Воловская, Мария (1789—1831), польская пианистка и композитор — 317, 318, 370, 395
- «Свитезянка». Баллада для голоса с фортепиано — 318
- Ширинский Василий Петрович (1901—1965), русский советский композитор, скрипач, дирижер и педагог — 173
- Ширков Валериан Федорович (1805—1856), русский поэт, любитель музыки, друг М. И. Глинки, помещик Харьковской губернии — 277
- Шкroup (Škroup) Франтишек (Франтишек Ян) (1801—1862), чешский композитор, дирижер, певец и общественный деятель — 48
- «Где родина моя». Песня из музыки к пьесе «Фидловачка» Й. К. Тыла, позднее часть государственного гимна Чехословацкой республики — 48
- Шлегель (Schlegel) Фридрих (1772—1829), немецкий литературный критик, писатель, теоретик романтизма — 265, 279, 284
- Шмидт из Любека (Schmidt von Lubeck), собственно Шмидт, Георг Филипп (1766—1849), немецкий поэт — 284, 343
- Шнейцхоффер (Schneitzhofer) Жан (1785—1852), французский композитор — 308, 309
- «Сильфида». Балет — 308, 309, 405
- Шобер (Schober) Франц фон (1796—1882), австрийский поэт-любитель, друг Ф. Шуберта — 194
- Шольц Федор (Фридрих) Ефимович (1787—1830), русский композитор, дирижер и педагог, по национальности немец, друг А. А. Алябьева — 307, 308, 312
- «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника». Балет — 307, 308
- «Три пояса, или Русская Сандрильона». Балет — 308

- Шопен (Chopin) Никола́ (Миколай) (1770—1844), польский учитель, по национальности француз, отец композитора — (137)
- Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849), польский композитор, пианист и педагог — 3, 6, 8, 40, 83, 96, 129, 137—146, 182—184, 187, 190—192, 197, 199, 202, 209—211, 213, 214, 217, 220—222, 225, 228, 230, 232, 237—240, 245, 248, 249, 265, 279, 287, 312, 316—322, 332, 336, 345, 348, 359, 361, 362, 364, 367, 373, 375, 376, 378, 391, 394—398, 407, 408, 412, 413
- Краткий список произведений Шопена — 145—146
- Баллады для фортепиано (№№ 1—4) — 142, 145, 191, 245, 316—319, 345, 364, 413
- № 1, соль минор — 191, 317, 378
- № 2, фа мажор — 191, 318, 319, 359
- № 3, ля-бемоль мажор — 317
- Баркарола для фортепиано — 336, (366), 367
- «Блестящий вальс» — см. *Вальсы*, №№ 2—4
- Болеро для фортепиано — 239, 332
- «Большой блестящий вальс» — см. *Вальсы*, № 1
- «Большой блестящий полонез» для фортепиано с оркестром — 213
- Вальсы для фортепиано (№№ 1—17) — 238, 299, 240
- № 1. «Большой блестящий вальс», ми-бемоль мажор — 239
- №№ 2—4. «Три блестящих вальса» — 239
- № 7, до-диез минор — 373
- № 9, ля-бемоль мажор — 279
- № 14, ре-бемоль мажор — 279
- Вариации для фортепиано — 222
- «Грусть» («Лето прошло»). Романс для голоса с фортепиано по этюду Шопена ми мажор (№ 3), аранжировка и слова И. Ф. Тюменева — 210
- «Дон Жуан». Вариации на тему из оперы Моцарта для фортепиано с оркестром — 222, 225
- Контрданс для фортепиано — 239
- Концерты для фортепиано с оркестром (№№ 1—2) — 199, (221), 362
- № 1, ми минор — 139, 200, 220, 362
- № 2, фа минор — 200, 279
- Краковяк. Большое концертное рондо для фортепиано с оркестром — 239
- «Летят листья с дерева». Песня для голоса с фортепиано, слова В. Поля — 249
- Мазурки для фортепиано (№№ 1—58) — 142, 182, 237—239, 345, 413
- № 19, си минор — 375
- № 48, фа мажор — 376
- Менуэт для фортепиано — 239
- Ноктюрны для фортепиано (№№ 1—21) — 191, 207, 237, 345, 361, 362, 413
- № 8, ре-бемоль мажор — 279
- № 13, до минор — 192
- Песни (романсы) — 197, 207
- Полонезы для фортепиано (№№ 1—16) — 142, 191, 192, 237—239, 345, 348
- Прелюдии для фортепиано (№№ 1—26) — 145, 191, 209—211, 237, 245, 362, 413
- № 24, ре минор — 192
- Пьесы для виолончели и фортепиано — 202
- Пьесы для фортепиано — 190, 248, 249, 373
- «Рондо а ля краковяк» — см. *Краковяк*.
- Скерцо для фортепиано (№№ 1—4) — 191, 319, 320
- № 1, си минор — 191
- Соната для виолончели и фортепиано — 202

- Сонаты для фортепиано (№№ 1—3) — 145, 245, 345
 № 1, до минор — 239
 № 2, си-бемоль минор — 144, 191, 398
 Тарантелла для фортепиано — 239
 Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — 202
 Фантазия фа минор для фортепиано — 191, 245, 319, 376
 Фантазия-экспромт — см. *Экспромты*, № 4.
 Экосезы для фортепиано (№№ 1—3) — 239
 Экспромты для фортепиано (№№ 1—4) — 191, 208—210, 319, 345
 № 2, фа-диез мажор — 248—249
 № 4, Фантазия-экспромт, до-диез минор — 210
 Этюды для фортепиано (№№ 1—27) — 145, 191, 209—211, 237, 413
 № 3, ми мажор — 210
 № 12, до минор — 40, 187, 191, 192, 249
 № 13, ля-бемоль мажор — 217
 № 14, фа минор — 279
 № 23, ля минор — 192
 № 24, до минор — 192
- Шопен (Chopin), урожденная Кшижановская, Юстина (1782—1861), мать композитора — (137)
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788—1860), немецкий философ — 152, 362
- Шоссон (Chausson) Эрнест (1855—1899), французский композитор — 354
 «Жанна д'Арк». Кантата — 354
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (род. 1906), русский советский композитор, педагог и общественный деятель — 339
 «Из еврейской поэзии». Цикл из 11 вокальных произведений для 1—3 певцов с оркестром или фортепиано — (339)
- Шпис (Spieß) Кристиан Генрих (1755—1799), немецкий писатель — 300
- Шпор (Spohr) Луи (Людвиг) (1784—1859), немецкий композитор, скрипач, дирижер и педагог — 51, 133, 183, 219, 221, 297, 301, 337, 348, 349, 399
 «Иессонда». Опера — 337
 Концерты для скрипки с оркестром (№№ 1—15) — 219, (221)
 № 8. Концерт в форме вокальной сцены — 219
 «Крестоносцы». Опера — 348, (349)
 Секстет струнный — 51
 «Фауст». Опера — 133, 297, 301
- Шрёдер-Девриент (Schröder-Devrient), урожденная Шрёдер, Вильгельмина (1804—1860), немецкая певица (сопрано), жена актера Э. Ф. Девриента — 15, 50, 407—409
- Штейнле (Steinle) Эдуард фон (1810—1886), немецкий живописец — 264
- Штернберг Василий Иванович (1818—1845), русский живописец — 171
- Штраус (Strauß) Иоганн (отец) (1804—1849), австрийский композитор, скрипач и дирижер — 7, 234
 Вальсы для фортепиано и для оркестра — 234
 Галопы, кадрили, польки для оркестра — 234
- Штраус (Strauß) Иоганн (сын) (1825—1899), австрийский композитор, скрипач и дирижер — 3, 7, 46, 47, 233, 234, 240, 356
 Вальсы для фортепиано и для оркестра — 234, 240
 «Венская кровь». Вальс — 234
 «Весенние голоса». Вальс — 356
 Галопы для оркестра — 234
 «Жизнь артиста». Вальс — 234
 Кадрили для оркестра — 234
 «На прекрасном голубом Дунае». Вальс — 234
 Польки для оркестра — 234
 «Песни свободы». Вальс — 47
 Революционный марш для оркестра — 46

- «Сказки Венского Леса». Вальс — 234
- Штраус (Strauß) Рихард (1864—1949), немецкий композитор и дирижер — 3, 352
 «Макбет». Симфоническая поэма — 352
- Шубарт (Schubart) Даниель (Кристиан Фридрих Даниель) (1739—1791), немецкий писатель, эстетик, органист, музыкальный педагог и издатель — 194
- Шуберт (Schubert) Фердинанд (1824—1905), австрийский учитель, брат композитора — (78)
- Шуберт (Schubert) Франц (Франц Петер) (1797—1828), австрийский композитор — 3, 4, 7, 8, 76—82, 91, 96, 100, 110, 123, 182, 183, 188, 190, 192—197, 199—202, 204—207, (208), 210—212, 228, 229, 234, 235, 237, 240, 245, 246, 248, 249, 261, 275, 276, 280, (281), 284—286, 288, 312—314, 333, 336, 337, 343—345, 355—357, (358), 360, 364, 365, 367, 369, 374, 376, 377, 389, 392, 411—413
 Краткий список произведений Шуберта — 82
 Ансамбли (инструментальные) — 199, 336
 Ансамбли (вокальные) — 79, 197
 Баллады для голоса с фортепиано — 313
 Баркаролы (вокальные) — 194, (366)
 «Благодарность ручью» — см. *«Прекрасная мельничиха»*, № 4.
 «Блуждающий огонек» — см. *«Зимний путь»*, № 9.
 «Боги Греции». Песня для голоса с фортепиано, слова Ф. Шиллера — 194
 «Бодрость» — см. *«Зимний путь»*, № 22.
 Большой дуэт (соната) до мажор для фортепиано в 4 руки — 204
 «Бродить по свету радость нам» («В путь») — см. *«Прекрасная мельничиха»*, № 1.
 «Бурное утро» — см. *«Зимний путь»*, № 18.
 «В путь» — см. *«Прекрасная мельничиха»*, № 1.
 Вальсы для фортепиано — 81, 229, 234, (237), 240
 См. *«Траурный» вальс*.
 Вариации для фортепиано в 4 руки — 204
 Венгерский дивертисмент для фортепиано в 4 руки — (322), 336
 «Весенние мечты» — см. *«Лебединая песнь»*, № 3.
 «Весенние» песни — 194
 «Весенний сон» — см. *«Зимний путь»*, № 11.
 «Вечерние» песни — 194, 360
 Военный марш ре мажор для фортепиано в 4 руки — 234
 «Воспоминание» — см. *«Зимний путь»*, № 8.
 Галопы для фортепиано — 81, 234
 «Гондольер». Мужской хор (квартет) в сопровождении фортепиано, слова И. Майрхофера — 336
 «Гондольер». Песня для голоса с фортепиано, слова И. Майрхофера — 336
 «Город» — см. *«Лебединая песнь»*, № 11.
 «Гретхен за прялкой» («Маргарита за прялкой»). Песня для голоса с фортепиано, текст из «Фауста» В. Гёте — 193, 199—200, 249, 369, 377
 «Двойник» — см. *«Лебединая песнь»*, № 13.
 Дивертисменты для фортепиано в 4 руки — 79, 204
 См. *Венгерский дивертисмент*.
 Дойчеры (Deutscher, множественное число Deutsche — немецкие танцы) для фортепиано — 81, 234
 «Дон Гайзерос». 3 романа на тексты из романа «Волшебное кольцо» Ф. де ла Мотт Фуке для голоса с фортепиано — 211
 Дуэты (инструментальные) — 202
 Дуэты (фортепианные) — 204
 См. *Большой дуэт*.
 «Ее портрет» — см. *«Лебединая песнь»*, № 9.

- «Засохшие цветы» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 18.
 «Застывшие слезы» — см. «*Зимний путь*», № 3.
 «Зимние» песни — 194
 «Зимний путь». Цикл из 24 песен для голоса с фортепиано, слова В. Мюллера — 182, 194, 212, 275, 276, (284), 285, 357, 358
 № 1. «Спокойно спи» («Чужим сюда я прибыл») — 285
 № 2. «Флюгер» — 358
 № 3. «Застывшие слезы» — 358
 № 4. «Оцепенение» — 358
 № 7. «У ручья» — 358
 № 8. «Воспоминание» — 358
 № 9. «Блуждающий огонек» — 358
 № 11. «Весенний сон» — 358
 № 12. «Одиночество» — 358
 № 14. «Седины» — 358
 № 16. «Последняя надежда» — 358
 № 18. «Бурное утро» — 358
 № 19. «Обман» — 358
 № 20. «Путевой столб» — 358
 № 21. «Постоялый двор» — 358
 № 22. «Бодрость» — 358
 № 23. «Ложные солнца» — 358
 № 24. «Шарманщик» — (275), 276
 «Злой цвет» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 17.
 «Знаешь ли край?» («Миньона»). Песня для голоса с фортепиано на стихи из «Вильгельма Мейстера» В. Гёте — 333
 «Зулейка». 2 песни для голоса с фортепиано на тексты из «Западно-восточного дивана» В. Гёте (опус 14 № 1 и опус 31), слова Марианны Виллемер — (337)
 «К лютне». Песня для голоса с фортепиано, слова И. Ф. Рохлица — 275
 «К моему клавиру». Песня для голоса с фортепиано, слова Д. Шубарта — 275
 «К музыке». Песня для голоса с фортепиано — 275
 Квартеты струнные — 199, 202
 Квартет ля минор — 202, 249
 Квартет ре минор («Смерть и девушка») — 199, 202
 Квартет соль мажор — 202
 Квинтет для двух скрипок, альты и двух виолончелей до мажор — 202
 Квинтет «Форель» для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса — 199, 204, 376
 Квинтеты (инструментальные) — 202
 «Колыбельная ручья» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 20.
 «Куда?» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 2.
 «Лебединая песнь». Сборник песен для голоса с фортепиано, слова Л. Рельштаба (№№ 1—7), Г. Гейне (№№ 8—13) и И. Г. Зейдля (№ 14).
 № 1. «Посол любви» — 357
 № 3. «Весенние мечты» — 356
 № 4. Серенада («Песнь моя, лети с мольбою») — (194), 355
 № 5. «Остановка» («Мой приют») — 288
 № 6. «На чужбине» — 344
 № 7. «Отъезд» — 286
 № 8. «Атлас» — (194)
 № 9. «Ее портрет» — 194
 № 10. «Рыбачка» — 194
 № 11. «Город» — (194), 367
 № 12. «У моря» — (194), 367
 № 13. «Двойник» — 194, 195
 Лендлеры для фортепиано — 81, 234
 «Лесной царь». Песня (баллада) для голоса с фортепиано, слова

- В. Гёте — 78, 81, 194, 207, 314—315, 364
 «Ложные солнца» — см. «*Зимний путь*», № 23.
 «Лунный свет». Мужской хор, слова Ф. Шобера — 360
 «Любимый цвет» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 16.
 Марши для фортепиано в 4 руки — 204, (229), 234
 См. *Военный марш*.
 «Мельник и ручей» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 19.
 «Миньона» — см. «*Знаешь ли край?*».
 «Мой приют» («Остановка») — см. «*Лебединая песнь*», № 5.
 «Морская тишь». Песня для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — 367, 369
 «Моя» — см. «*Прекрасная мельничиха*», № 11.
 «Музыкальные моменты» для фортепиано (№№ 1—6) — 210
 № 3, фа минор — 235
 «На чужбине» — см. «*Лебединая песнь*», № 6.
 «Немецкие танцы» — см. *Дойчеры*.
 «Ночная песнь в лесу». Мужской хор (квартет) в сопровождении четырех валторн, слова И. Г. Зейдля — 365
 «Ночные» песни — 194, 360
 «Ночные песни странника». 2 песни для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — 285
 «Ночь». Мужской хор (квартет), слова Ф. В. Крумахера — 360
 «Обман» — см. «*Зимний путь*», № 19.
 «Одиночество» — см. «*Зимний путь*», № 12.
 Октет для струнных и духовых инструментов — 204
 «Остановка» — см. «*Лебединая песнь*», № 5.
 «Отъезд» — см. «*Лебединая песнь*», № 7.
 «Оцепенение» — см. «*Лебединая песнь*», № 4.
 «Певец». Песня для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — 275
 «Певец у скалы». Песня для голоса с фортепиано, слова Каролины Нихлер — 275
 «Пение бардов». Мужской терцет на текст из Оссиана (Дж. Макферсон) — 275
 Песни (романсы) — 76, 78, 79, 81, 207, 228, 411, (413)
 «Песни арфиста». 3 песни для голоса с фортепиано, стихи из «Вильгельма Мейстера» В. Гёте — 275
 № 1. «Кто одиноким хочет быть».
 № 2. «Кто со слезами хлеб не ел».
 № 3. «Тихо к двери проскользну я».
 Песни на слова Г. Гейне — см. «*Лебединая песнь*», №№ 8—13.
 Песни на слова В. Гёте — 194
 Песни на слова И. Майрхофера — 194
 Песни на слова В. Мюллера — 284
 Песни на слова Ф. Шиллера — 194
 Песни на слова Ф. Шобера — 194
 «Полевая розочка». Песня для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — 194
 Полонезы для фортепиано в 4 руки — 204, 234
 «Последняя надежда» — см. «*Зимний путь*», № 16.
 «Посол любви» — см. «*Лебединая песнь*», № 1.
 «Постоялый двор» — см. «*Зимний путь*», № 21.
 «Прекрасная мельничиха». Цикл из 20 песен для голоса с фортепиано, слова В. Мюллера — 182, 193, 194, 212, (284), 285, (366)
 № 1. «В путь» («Странствование») («Бродить по свету радость нам») — 285
 № 2. «Куда?» — 357
 № 4. «Благодарность ручью» — 357
 № 8. «Утренний привет» — 358
 № 9. «Цветы мельника» — 357
 № 11. «Моя!» — 357

№ 15. «Ревность и гордость» — 357
№ 16. «Любимый цвет» — 357
№ 17. «Злой цвет» — 357
№ 18. «Засохшие цветы» — 357
№ 19. «Мельник и ручей» — 357
№ 20. «Колыбельная ручья» — 357
«Прометей». Кантата, слова Ф. Дреклера — 190
«Прометей». Песня (поэма) для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — 190
«Путевой столб» — см. «Зимний путь», № 20.
Пьесы для фортепиано — 81, 245, 413
«Ревность и гордость» — см. «Прекрасная мельничиха», № 15.
«Розамунда». Музыка к пьесе В. Шези.
Танцы (балетная музыка) — 313
Романсы — см. *Песни*.
Рондо. Пьесы для фортепиано в 4 руки — 204
«Рыбачка» — см. «Лебединая песнь», № 10.
«Седины» — см. «Зимний путь», № 14.
Серенада («Песнь моя, лети с мольбою») — см. «Лебединая песнь», № 4.
Серенада («Утренняя серенада»). Песня для голоса с фортепиано на стихи из пьесы «Цимбелин» У. Шекспира в немецком переводе А. В. Шлегеля — (194), 358
Симфонии (№№ 1—8 или 9) — 78, 199
№ 7, си минор («Неоконченная») — 78, 199, 200, 202, 234, 378
№ 8 или 9, до мажор — 78, 80, 91, 188, 190, 199, 200, 235, 336, 345, 365, 377
«Скиталец». Песня для голоса с фортепиано, слова Ф. Шлегеля — 284
«Скиталец». Песня для голоса с фортепиано, слова Шмидта из Любека — 206, 246, 284, 343, (369)
«Скиталец». Фантазия для фортепиано — 246, 248, 261
«Скиталец — луне». Песня для голоса с фортепиано, слова И. Г. Зейдля — 284, 343
«Смерть и девушка». Песня для голоса с фортепиано, слова М. Клаудиуса — 194, 199
Сонаты для фортепиано (№№ 1—15) — 199, 245, 377
Сонаты для фортепиано в 4 руки (№№ 1, 2) — 199, 204
См. *Большой дуэт*.
«Спокойно спи» («Чужим сюда я прибыл») — см. «Зимний путь», № 1.
«Стремление вдаль». Песня для голоса с фортепиано, слова К. Г. Лейтнера — 286
Танцы для фортепиано — 79, 234
«Тоска по родине». Песня для голоса с фортепиано, слова И. Л. Пиркера — 344
«Траурный» вальс для фортепиано — 229
Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (№№ 1—2) — 202
«Ты мой покой». Песня для голоса с фортепиано, слова Ф. Рюккерта — 193, 200
«У моря» — см. «Лебединая песнь», № 12.
«У ручья» — см. «Зимний путь», № 7.
Увертюры для фортепиано в 4 руки (№№ 1—4) — 204
«Уличный певец». Песня для голоса с фортепиано, слова Й. Кеннера — (275)
«Утренние» песни — 194
«Утренняя серенада» — см. *Серенада* (Шекспир).
«Утренний привет» — см. «Прекрасная мельничиха», № 8.
Фантазия фа минор для фортепиано в 4 руки — 204, 245
«Флюгер» — см. «Зимний путь», № 2.
«Форель». Песня для голоса с фортепиано, слова Д. Шубарта — 194, 199, 369

«Форель» — см. *Квintет «Форель»*.
Хоры — 197
«Цветы мельника» — см. «Прекрасная мельничиха», № 9.
«Чужим сюда я прибыл» («Спокойно спи») — см. «Зимний путь», № 1.
«Шарманчик» — см. «Зимний путь», № 24.
Экспромты для фортепиано — 81, 234
Экспромты для фортепиано (№№ 1—8) — 208, 210
№№ 1—4 (опус 90) — 78
«Юноша у ручья». Песня для голоса с фортепиано, слова Ф. Шиллера — 357
Шуберт (Schubert) Франц (Франц Теодор Флориан) (1763—1830), австрийский учитель, отец композитора — (79)
Шуман (Schumann) Август (Август Готлоб) (1773—1826), немецкий книгопродавец и издатель, отец композитора — (85)
Шуман (Schumann), урожденная Шнабель, Иоганна Кристиана (1771—1836), мать композитора — (85)
Шуман (Schumann), урожденная Вик, Клара (1819—1896), немецкая пианистка и композитор, жена Р. Шумана — 86, 87, 223, 278, 279, 393, 394
Шуман (Schumann), Роберт (Роберт Александер) (1810—1856), немецкий композитор и музыкальный критик — 3, 8, 25, 50, 51, 78, 82—88, 90, 96, 100, 113, 119, 138, 142, 181—183, 187, 188, 192, 195—202, 205, 207, 208, 211, 212, 215, 217, 218, 221—223, 225, 240, 245, 257, 258, 264—267, 270—273, 275, 276, 278, 279, 284, 285, 288, 290, 294, 295, 297, 300, 302, 312, 313, 315—317, 319—322, 325, 329, 331—333, 336, 337, 342, 345, 348, 349, 353, 356—360, 362, 364, (365), 366, 367, 369, 372—374, 377, 378, 389, 392—394, 398, 413
Краткий список произведений Шумана — 88
«Абегг» («Abegg») («Тема на имя Abegg»). Вариации для фортепиано — 212, 222, 240, 279
«Альбом для юношества». 40 фортепианных пьес (фактически 43) — 265
№ 7. «Охотничья песенка» — 366
№ 10. «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы» — 265
№ 15. «Весенняя песня» — 356
№ 38. «Зимняя пора» I — 357
№ 39. «Зимняя пора» II — 357
Ансамбли (вокальные) — 197
«Арабеска» для фортепиано — 222
«Арлекин» — см. «Карнавал», № 3.
«А. С. С. Н. — С. С. Н. А. (Танцующие буквы)» — см. «Карнавал», № 10.
«Бабочки» («Мотыльки»). Цикл из 12 пьес для фортепиано — 212, 240, 241, 265—267
«Бабочки» — см. «Карнавал», № 9.
Баллады для голоса с фортепиано — 313
См. *Романсы и баллады*.
Баллады для чтеца с фортепиано — 316
«Бальные сцены». Цикл из 9 пьес для фортепиано в 4 руки — 240, 264
«Басня» — см. «Пьесы-фантазии» (опус 12), № 6.
«Бедный Петер» — см. *Романсы и баллады*, III, № 3.
«Благородный вальс» — см. «Карнавал», № 4.
«В замке» — см. «Круг песен» (Эйхендорф), № 7.
«В сиянье теплых майских дней» — см. «Любовь поэта», № 1.
Вальсы — см. «Листки из альбома», №№ 4, 10, 15.
Вариации для фортепиано — 212
Венецианские песни — см. «Мирты», №№ 17, 18.
«Венский карнавал». Фантастические картины (фантазии-картины). Цикл из 5 пьес для фортепиано — 50, 188, 205, 212, 240, 265, 272
№ 1. Аллегро — (50), (188), 240
№ 2. Романс — 205

- № 4. Интермеццо — 205
- «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы» — см. *«Альбом для юношества»*, № 10.
- «Веселый путешественник» — см. *Песни и романсы*, III, № 1.
- «Весеннее путешествие» — см. *Романсы и баллады*, I, № 2.
- «Весенняя ночь» — см. *«Круг песен»* (Эйхендорф), № 12.
- «Весенняя песня» для фортепиано — см. *«Альбом для юношества»*, № 15.
- «Вечерние» песни — 360
- «Вечером» — см. *«Пьесы-фантазии»* (opus 12), № 1.
- «Вещая птица» — см. *«Лесные сцены»*, № 7.
- «Во сне я горько плакал» — см. *«Любовь поэта»*, № 13.
- «Возрождение поэта» — см. *«Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника»*, № 5.
- «Воскресный день на Рейне» — см. *«Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника»*, № 1.
- «Восточные картины». Шесть экспромтов для фортепиано в 4 руки — 212, 264
- «Вы злые, злые песни» — см. *«Любовь поэта»*, № 16.
- «Геновева». Опера — 201, (294), 348, (349)
- «Герман и Доротея» — см. *Увертюра к «Герману и Доротея» Гёте*.
- «Грезы» — см. *«Детские сцены»*, № 7.
- «Два гренадера» — см. *Романсы и баллады*, II, № 1.
- «Давидсбюндлеры» (первоначальная редакция — «Танцы давидсбюндлеров»). 18 характеристических пьес для фортепиано — 240, 265, 267, 270, 279, 322
- «Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Фр. Рюккерта» для фортепиано с пением.
- № 8. «Крылья, крылья!» — 284
- «Двенадцать стихотворений Юстиниуса Кернера». Цикл песен для голоса с фортепиано.
- № 1. «Радость бурной ночи» — (360)
- «Детские сцены». Легкие пьесы для фортепиано (№№ 1—13) — 212, 322
- № 1. «О чужих странах и людях» — 322
- № 7. «Грезы» — 205
- «Детский бал». Шесть легких танцевальных пьес в 4 руки для фортепиано — 240, 264
- «Душа моя мрачна» («Из еврейских мелодий») — см. *«Мирты»*, № 15.
- «Дуэты (инструментальные)» — 202
- «Зимняя пора» — см. *«Альбом для юношества»*, №№ 38, 39.
- «Знаешь ли край?» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*, № 1.
- «И розы, и лилии» — см. *«Любовь поэта»*, № 3.
- «Из еврейских мелодий» — см. *«Мирты»*, № 15.
- «Интермеццо». Цикл из 6 пьес для фортепиано — 212
- «Интермеццо» — см. *«Венский карнавал»*, № 4.
- «Испанские любовные песни». Цикл из 10 песен (в двух частях) для одного или нескольких голосов с фортепиано в 4 руки, немецкий текст Э. Гейбеля (перевод с испанского) — (325), 331—332
- «Испанский лидершипиль». Цикл из 9 песен для одного или нескольких голосов с фортепиано, немецкий текст Э. Гейбеля (перевод с испанского) — (325), 331—332
- № 4. «Ночью» — (360)
- Дополнение: «Контрабандист». Песня для одного голоса с фортепиано — 331
- «К оружию» — см. *«Песни свободы»*, № 1.
- «К солнечному лучу» — см. *«Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника»*, № 4.
- Кантаты — 202
- «Карнавал». Маленькие сцены на четыре ноты, для фортепиано

- (№№ 1—20) — 82, 212, 222—223, 240, 241, 265—267, 279, 372—373, 398
- № 1. Прембула — 373
- № 2. «Пьерро» — 372
- № 3. «Арлекин» — (240), 372
- № 4. «Благородный вальс» — 240
- № 5. «Эвзебиус» — (240)
- № 6. «Флорестан» — (240)
- № 7. «Кокетка» — 372
- (№ 8а). «Сфинксы» — 265
- № 9. «Бабочки» — 265, 373
- № 10. «А. С. С. Н.—S. С. Н. А. (Танцующие буквы)» — 223, 373
- № 11. «Кьярина» — 373
- № 12. «Шопен» — 373
- № 13. «Эстрелла» — 373
- № 15. «Панталоне и Коломбина» — (240), 372—373
- № 16. «Немецкий вальс» — 240
- «Паганини» — 211, 373
- № 17. «Признание» — 373
- № 20. «Марш давидсбюндлеров против филистимлян» — 82, 83, 192, 240, 241, 373
- Квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели — 202
- Квартеты (инструментальные) — 202
- Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели — 202
- «Кокетка» — см. *«Карнавал»*, № 7.
- «Контрабандист» — см. *«Испанский лидершипиль»*, Дополнение.
- Концерт для виолончели с оркестром — 221
- Концерт для фортепиано с оркестром — 221
- Концертные этюды по каприсам Паганини — см. *Шесть этюдов по каприсам Паганини*.
- Концерты — 86, 199
- «Королевский сын». Баллада Людвиг Улава для солистов, хора и оркестра — 316
- «Крейслериана». Фантазия для фортепиано (№№ 1—8) — 181, 266, 270, 272, 273, 278, 279
- «Круг песен». Двенадцать песен И. фон Эйхендорфа для голоса с фортепиано — (279)
- № 1. «На чужбине» — 344
- № 3. «Лесной разговор» — 302, 359, 364
- № 5. «Лунная ночь» — 358, (360)
- № 7. «В замке» — 205
- № 10. «Сумерки» — 358
- № 12. «Весенняя ночь» — 358, (360)
- «Круг песен». Цикл из 9 песен на стихи Г. Гейне для голоса с фортепиано — 196, (279)
- «Крылья, крылья!» — см. *«Двенадцать стихотворений из «Весны любви» Фр. Рюккерта»*, № 8.
- «Куст жасмина» — см. *Пять песен и романсов*, № 4.
- «Кьярина» — см. *«Карнавал»*, № 11.
- Лендлер — см. *«Листки из альбома»*, № 8.
- «Лесной разговор» — см. *«Круг песен»* (Эйхендорф), № 3.
- «Лесные сцены». Девять фортепианных пьес — 364
- № 2. «Охотник в засаде» — 364
- № 3. «Одинокие цветы» — 364
- № 4. «Проклятое место» — 364
- № 5. «Приветливый ландшафт» — 364
- № 7. «Вещая птица» — 364
- № 8. «Охотничья песня» — 364, 366
- «Листки из альбома». 20 фортепианных пьес — 240, 264
- № 4. Вальс — 240

- № 5. Фантастический танец — 240
 № 8. Лендлер — 240
 № 10. Вальс — 240
 № 11. Романс — (205)
 № 15. Вальс — 240
- «Лорелея» — см. *Романсы и баллады*, III, № 2.
 «Лотос» — см. *Мирты*, № 7.
 «Лунная ночь» — см. *Круг песен* (Эйхендорф), № 5.
 «Любовь и жизнь женщины». Цикл песен Адельберта фон Шамиссо для голоса с фортепиано (№№ 1—8) — 182, 197, 212, (279)
 «Любовь поэта». Цикл песен из «Книги песен» Г. Гейне для голоса с фортепиано (№№ 1—16) — 182, 196—197, (279)
 № 1. «В сиянье теплых майских дней» — 358
 № 2. «Цветов венков душистый» — 357
 № 3. «И розы, и лилии» — 357
 № 6. «Над Рейна светлым простором» — 358, (366)
 № 7. «Я не сержусь» — 196
 № 8. «О если б цветы угадали» — 357
 № 12. «Я утром в саду встречаю» — 357
 № 13. «Во сне я горько плакал» — 197
 № 16. «Вы злые, злые песни» — 196
- «Мальчик с чудесным рогом» — см. *Три стихотворения Эмануэля Гейбеля*, № 1.
 «Манфред». Драматическая поэма в трех частях лорда Байрона (по немецкому переводу Ф. Сукова) (увертюра и 15 других номеров — антракт, хоры, вокальные ансамбли, мелодрамы) — 288, 290, (295), (300), 320, 329, 356
 Увертюра для симфонического оркестра — 290
- «Марш давидсбюндлеров против филистимлян» — см. *Карнавал*, № 20.
 Марши (4, «Республиканские марши») для фортепиано — 50—51, 87, 187
 «Миньона» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*, № 1.
 «Мирты». Круг песен на стихи Ф. Рюккерта (№№ 1, 11, 12, 25, 26), В. Гёте (№№ 2, 5, 6, 8, 9), Ю. Мозена (№ 3), Р. Бёрнса (№№ 4, 10, 13, 14, 19, 20, 22, 23), Г. Гейне (№№ 7, 21, 24), Дж. Байрона (№№ 15, 16) и Т. Мура (№№ 17, 18) для голоса в сопровождении фортепиано — 279, 357
 № 1. «Посвящение» — 196, 207
 № 2. «Свобода духа» — 284
 № 3. «Орешина» («Орешник») — 205, 357
 № 7. «Лотос» — 357, 359
 № 9. «Песня Зулейки» — 337
 № 10. «Вдова горца» — (331)
 № 13. «Прощание горца» — (331)
 № 14. «Колыбельная песня горца» — (331)
 № 15. «Из еврейских мелодий» («Душа моя мрачна») — 196, 205
 №№ 17, 18. Две венецианские песни — 336
 1. «Тихо, к ней плывем скорей».
 2. «Умолкла Пьяцетта».
 № 19. «Жена вождя» — (331)
 № 20. «Вдаль, вдаль» — (331)
 № 22. «Никто» — (331)
 № 23. «На западе» — (331)
 № 24. «Ты как цветок» — 357
- «Мой сад» — см. *Песни и романсы*, III, № 2.
 «Мотыльки» — см. *Бабочки*.
 «Музыкант». Песня для голоса с фортепиано, слова Х. К. Андерсена, немецкий перевод А. фон Шамиссо — 196, 276
 «На взморье вечером» — см. *Романсы и баллады*, I, № 3.

- «На чужбине» — см. *Круг песен* (Эйхендорф).
 «Над Рейна светлым простором» — см. *Любовь поэта*, № 6.
 «Немецкий вальс» — см. *Карнавал*, № 16.
 «Новеллеты». Цикл из 8 пьес для фортепиано — 264
 «Ночная песнь» для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — (360)
 «Ночная песнь» для хора и оркестра, слова Ф. Хеббеля — 360
 «Ночные» песни — 360
 «Ночные пьесы». Цикл из 4 пьес для фортепиано — 362
 «Ночью» — см. *Пьесы-фантазии* (опус 12), № 5.
 «О если б цветы угадали» — см. *Любовь поэта*, № 8.
 «О чужих странах и людях» — см. *Детские сцены*, № 1.
 «Одиноким цветам» — см. *Лесные сцены*, № 3.
 Оратории — 202
 «Орешина» — см. *Мирты*, № 3.
 «Охотник в засаде» — см. *Лесные сцены*, № 2.
 «Охотничья песенка» — см. *Альбом для юношества*, № 7.
 «Охотничья песня» — см. *Лесные сцены*, № 8.
 «Охотничьи песни» для четырехголосного мужского хора (по желанию с четырьмя валторнами), слова Г. Лауба (№№ 1—5) — 365, 366
 «Охотничья песня» для смешанного хора, слова Э. Мёрике — 366
 «Паганини» — см. *Карнавал*, № 16.
 «Панталоне и Коломбина» — см. *Карнавал*, № 15.
 «Papillons» — см. *Бабочки*.
 Песни (романсы) — 86, 207, 279, (413)
 «Песни арфиста» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*.
 Песни и романсы для голоса с фортепиано. Тетрадь III (№№ 1—5).
 № 1. «Веселый путешественник», слова И. Эйхендорфа — 284
 № 2. «Мой сад», слова А. Гофмана фон Фаллерслебена — 357
- Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте, для голоса с фортепиано.
 № 1. «Знаешь ли край?» (песня Миньоны) — 333
 №№ 2, 4, 6, 8 (песни арфиста) — 275
- Песни на слова Дж. Байрона — 195
 Песни на слова Р. Бёрнса — 195, 331
 Песни на слова Г. Гейне — 195
 Песни на слова В. Гёте — 195
 Песни на слова Ф. Рюккерта — 195
 Песни на слова И. Эйхендорфа — 195, 284
 «Песни свободы» для мужского хора (по желанию с духовым оркестром) (№№ 1—3) — 50, 87, 187
 № 1. «К оружию», слова Т. Ульриха — 50
 № 2. «Черно-красно-золотое», слова Ф. Фрейлиграта — 50
 № 3. «Песня свободы», слова И. Фюрста — 50
 «Песня Зулейки» — см. *Мирты*, № 9.
 «Песня Миньоны» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*, № 1.
 «Песня свободы» — см. *Песни свободы*, № 3.
 «Пестрые листки». Четырнадцать пьес для фортепиано — 264
 «Порыв» — см. *Пьесы-фантазии* (опус 12), № 2.
 «Посвящение» — см. *Мирты*, № 1.
 «Почему?» — см. *Пьесы-фантазии* (опус 12), № 3.
 «Приветливый ландшафт» — см. *Лесные сцены*, № 5.
 «Признание» — см. *Карнавал*, № 17.
 «Причуды» — см. *Пьесы-фантазии* (опус 12), № 4.
 «Проклятое место» — см. *Лесные сцены*, № 4.
 «Пьерро» — см. *Карнавал*, № 2.
 «Пьесы-фантазии». Цикл из 8 пьес для фортепиано, опус 12 — 212, 272, 373
 № 1. «Вечером» — 217, 265, 358

- № 5. Фантастический танец — 240
 № 8. Лендлер — 240
 № 10. Вальс — 240
 № 11. Романс — (205)
 № 15. Вальс — 240
- «Лорелея» — см. *Романсы и баллады*, III, № 2.
 «Лотос» — см. *Мирты*, № 7.
 «Лунная ночь» — см. *Круг песен* (Эйхендорф), № 5.
 «Любовь и жизнь женщины». Цикл песен Адельберта фон Шамиссо для голоса с фортепиано (№№ 1—8) — 182, 197, 212, (279)
 «Любовь поэта». Цикл песен из «Книги песен» Г. Гейне для голоса с фортепиано (№№ 1—16) — 182, 196—197, (279)
 № 1. «В сиянье теплых майских дней» — 358
 № 2. «Цветов венок душистый» — 357
 № 3. «И розы, и лилии» — 357
 № 6. «Над Рейна светлым простором» — 358, (366)
 № 7. «Я не сержусь» — 196
 № 8. «О если б цветы угадали» — 357
 № 12. «Я утром в саду встречаю» — 357
 № 13. «Во сне я горько плакал» — 197
 № 16. «Вы злые, злые песни» — 196
- «Мальчик с чудесным рогом» — см. *Три стихотворения Эмануэля Гейбеля*, № 1.
 «Манфред». Драматическая поэма в трех частях лорда Байрона (по немецкому переводу Ф. Сукова) (увертюра и 15 других номеров — антракт, хоры, вокальные ансамбли, мелодрамы) — 288, 290, (295), (300), 320, 329, 356
 Увертюра для симфонического оркестра — 290
 «Марш давидсбюндлеров против филистимлян» — см. *Карнавал*, № 20.
 Марши (4, «Республиканские марши») для фортепиано — 50—51, 87, 187
 «Миньона» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*, № 1.
 «Мирты». Круг песен на стихи Ф. Рюккерта (№№ 1, 11, 12, 25, 26), В. Гёте (№№ 2, 5, 6, 8, 9), Ю. Мозена (№ 3), Р. Бёрнса (№№ 4, 10, 13, 14, 19, 20, 22, 23), Г. Гейне (№№ 7, 21, 24), Дж. Байрона (№№ 15, 16) и Т. Мура (№№ 17, 18) для голоса в сопровождении фортепиано — 279, 357
 № 1. «Посвящение» — 196, 207
 № 2. «Свобода духа» — 284
 № 3. «Орешина» («Орешник») — 205, 357
 № 7. «Лотос» — 357, 359
 № 9. «Песня Зулейки» — 337
 № 10. «Вдова горца» — (331)
 № 13. «Прощание горца» — (331)
 № 14. «Колыбельная песня горца» — (331)
 № 15. «Из еврейских мелодий» («Душа моя мрачна») — 196, 205
 №№ 17, 18. Две венецианские песни — 336
 1. «Тихо, к ней плывем скорей».
 2. «Умолкла Пящетта».
 № 19. «Жена вождя» — (331)
 № 20. «Вдаль, вдаль» — (331)
 № 22. «Никто» — (331)
 № 23. «На западе» — (331)
 № 24. «Ты как цветок» — 357
- «Мой сад» — см. *Песни и романсы*, III, № 2.
 «Мотыльки» — см. *Бабочки*.
 «Музыкант». Песня для голоса с фортепиано, слова Х. К. Андерсена, немецкий перевод А. фон Шамиссо — 196, 276
 «На взморье вечером» — см. *Романсы и баллады*, I, № 3.

- «На чужбине» — см. *Круг песен* (Эйхендорф).
 «Над Рейна светлым простором» — см. *Любовь поэта*, № 6.
 «Немецкий вальс» — см. *Карнавал*, № 16.
 «Новеллеты». Цикл из 8 пьес для фортепиано — 264
 «Ночная песнь» для голоса с фортепиано, слова В. Гёте — (360)
 «Ночная песнь» для хора и оркестра, слова Ф. Хеббеля — 360
 «Ночные» песни — 360
 «Ночные пьесы». Цикл из 4 пьес для фортепиано — 362
 «Ночью» — см. *Пьесы-фантазии* (opus 12), № 5.
 «О если б цветы угадали» — см. *Любовь поэта*, № 8.
 «О чужих странах и людях» — см. *Детские сцены*, № 1.
 «Одинокие цветы» — см. *Лесные сцены*, № 3.
 Оратории — 202
 «Орешина» — см. *Мирты*, № 3.
 «Охотник в засаде» — см. *Лесные сцены*, № 2.
 «Охотничья песенка» — см. *Альбом для юношества*, № 7.
 «Охотничья песня» — см. *Лесные сцены*, № 8.
 «Охотничьи песни» для четырехголосного мужского хора (по желанию с четырьмя валторнами), слова Г. Лауба (№№ 1—5) — 365, 366
 «Охотничья песня» для смешанного хора, слова Э. Мёрике — 366
 «Паганини» — см. *Карнавал*, № 16.
 «Панталоне и Коломбина» — см. *Карнавал*, № 15.
 «Papillons» — см. *Бабочки*.
 Песни (романсы) — 86, 207, 279, (413)
 «Песни арфиста» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*.
 Песни и романсы для голоса с фортепиано. Тетрадь III (№№ 1—5).
 № 1. «Веселый путешественник», слова И. Эйхендорфа — 284
 № 2. «Мой сад», слова А. Гофмана фон Фаллерслебена — 357
- Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте, для голоса с фортепиано.
 № 1. «Знаешь ли край?» (песня Миньоны) — 333
 №№ 2, 4, 6, 8 (песни арфиста) — 275
 Песни на слова Дж. Байрона — 195
 Песни на слова Р. Бёрнса — 195, 331
 Песни на слова Г. Гейне — 195
 Песни на слова В. Гёте — 195
 Песни на слова Ф. Рюккерта — 195
 Песни на слова И. Эйхендорфа — 195, 284
 «Песни свободы» для мужского хора (по желанию с духовым оркестром) (№№ 1—3) — 50, 87, 187
 № 1. «К оружию», слова Т. Ульриха — 50
 № 2. «Черно-красно-золотое», слова Ф. Фрейлиграта — 50
 № 3. «Песня свободы», слова И. Фюрста — 50
 «Песня Зулейки» — см. *Мирты*, № 9.
 «Песня Миньоны» — см. *Песни и романсы на стихи из «Вильгельма Мейстера» Гёте*, № 1.
 «Песня свободы» — см. *Песни свободы*, № 3.
 «Пестрые листки». Четырнадцать пьес для фортепиано — 264
 «Порыв» — см. *Пьесы-фантазии* (opus 12), № 2.
 «Посвящение» — см. *Мирты*, № 1.
 «Почему?» — см. *Пьесы-фантазии* (opus 12), № 3.
 «Приветливый ландшафт» — см. *Лесные сцены*, № 5.
 «Признание» — см. *Карнавал*, № 17.
 «Причуды» — см. *Пьесы-фантазии* (opus 12), № 4.
 «Проклятое место» — см. *Лесные сцены*, № 4.
 «Пьерро» — см. *Карнавал*, № 2.
 «Пьесы-фантазии». Цикл из 8 пьес для фортепиано, opus 12 — 212, 272, 373
 № 1. «Вечером» — 217, 265, 358

- № 2. «Порыв» — 265
 № 3. «Почему?» — 265, 373
 № 4. «Причуды» — 265
 № 5. «Ночью» — 358, 367
 № 6. «Басня» — 398
 «Пьесы-фантазии». Цикл из 3 пьес для фортепиано, опус 111 — 212, 272
 Пять песен и романсов для голоса с фортепиано, опус 27.
 № 4. «Куст жасмина», слова Ф. Рюккерта — 357
 «Рай и Пери». Поэма из «Лаллы Рук» Т. Мура, для солистов, хора и оркестра (оратория в 3 частях) — 295, 320, 337, 342
 Романсы — см. *Песни*.
 Романсы и баллады для голоса с фортепиано. Тетрадь I (№№ 1—3).
 № 2. «Весеннее путешествие», слова И. Эйхендорфа — 284
 № 3. «На взморье вечером», слова Г. Гейне — 367
 Романсы и баллады для голоса с фортепиано. Тетрадь II (№№ 1—3).
 № 1. «Два гренадера», слова Г. Гейне — 25, 50, 192, 315
 Романсы и баллады для голоса с фортепиано. Тетрадь III [№№ 1—3 (5)].
 № 2. «Лорелея», слова Вильгельмины Лоренц — 302
 № 3. «Бедный Петер», слова Г. Гейне — 197
 I. «Вот кружатся в танце Грета и Ганс».
 II. «В груди моей тоска и мрак».
 III. «И Петер шел, тоской гоним».
 Романсы для фортепиано (в том числе 3 романса опус 28 и романс опус 32 № 3) — (205)
 См. также «*Венский карнавал*», № 2, «*Листики из альбома*», № 11.
 «Свобода духа» — см. «*Мирты*», № 2.
 Симфонии (№№ 1—4) — 86, 200
 № 1, так называемая «Весенняя», си-бемоль мажор — 356, 360
 № 3, так называемая «Рейнская», ми-бемоль мажор — 345—346, (366)
 № 4, ре минор — 200
 «Симфонические этюды» («12 симфонических этюдов», вторая редакция — «Этюды в форме вариаций») для фортепиано — 192, 212, 221, 223, 378
 «Сказочные повествования». Четыре пьесы для кларнета (по желанию скрипки), альты и фортепиано — 264—265
 Скерцо для фортепиано (первоначально Скерцо I для концерта без оркестра) — 321
 Скерцо (из сонат, симфоний, ансамблей, кантат) — 321
 Сонаты для скрипки и фортепиано (№№ 1—2) — см. *Дуэты (инструментальные)*.
 Сонаты для фортепиано (№№ 1—3) — 245
 № 1 — 205, 279
 № 2 — 205, 279
 № 3. Третья большая соната (первоначально — концерт без оркестра) — 223
 «Сумерки» — см. «*Круг песен*» (Эйхендорф), № 10.
 «Сфинксы» — см. «*Карнавал*», (№ 8а).
 «Сцены из «Фауста» Гёте» для солистов, хора и оркестра (3 части, 13 номеров) — (297)
 Увертюра для симфонического оркестра — (300)
 «Танцующие буквы» — см. «*Карнавал*», № 10.
 «Танцы давидсбюндлеров» — см. «*Давидсбюндлеры*».
 «Три стихотворения Эмануэля Гейбеля» для голоса с фортепиано.
 № 1. «Мальчик с чудесным рогом» — 285, 365
 Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — 202
 «Ты как цветок» — см. «*Мирты*», № 24.

- Увертюра к «Герману и Доротее» Гёте для симфонического оркестра — 50
 Увертюра к «Манфреду» — см. «*Манфред*».
 Увертюра к «Сценам из «Фауста» Гёте» — см. «*Сцены из «Фауста» Гёте*».
 Увертюра к «Юлию Цезарю» Шекспира для симфонического оркестра — 353
 Фантазия до мажор для фортепиано — 192, 245, 265, 279, 319
 «Фантастические пьесы» («Фантастические отрывки») — см. «*Пьесы-фантазии*».
 Фантастический танец — см. «*Листики из альбома*», № 5.
 «Флорестан» — см. «*Карнавал*», № 6.
 Хоры — 86, 197
 Хоры (революционные) — см. «*Песни свободы*».
 «Цветовенок душистый» — см. «*Любовь поэта*», № 2.
 «Цветочная пьеса» для фортепиано — 357
 Циклы пьес для фортепиано — 245, 413
 «Черно-красно-золотое» — см. «*Песни свободы*», № 2.
 Шесть концертных этюдов по капризам Паганини, для фортепиано — 211
 «Шесть стихотворений из «Книги песен художника» Рейника» для сопрано или тенора с фортепиано.
 № 1. «Воскресный день на Рейне» — 196
 № 4. «К солнечному лучу» — 358
 № 5. «Возрождение поэта» — 302, 359
 «Шопен» — см. «*Карнавал*», № 12.
 «Эвзебиус» — см. «*Карнавал*», № 5.
 «Эстрелла» — см. «*Карнавал*», № 13.
 «Этюды в форме вариаций» — см. «*Симфонические этюды*».
 Этюды для фортепиано по капризам Паганини — 211
 См. также *Шесть концертных этюдов по капризам Паганини*.
 «Юлий Цезарь» — см. *Увертюра к «Юлию Цезарю» Шекспира*.
 «Юмореска». Пьеса для фортепиано — 322
 «Я не сержусь» — см. «*Любовь поэта*», № 7.
 «Я утром в саду встречаю» — см. «*Любовь поэта*», № 12.
 Литературные сочинения:
 «Новые пути». Статья — 83, 87
 «Сочинение II» (об опусе 2 Шопена). Статья — 83, 222, 225
 Статьи — 83, 268, 274

Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791—1830), русский живописец-пейзажист — 336

- Эберс (Ebers) Карл Фридрих (1770—1836), немецкий музыкант.
 «Гульда, королева русалок, или Торжество верности». Опера — 304
 Эйльдерман (Eildermann) Генрих Арнульф (род. 1879), немецкий учитель, социал-демократ — 40
 Эйхендорф (Eichendorff) Йозеф (Йозеф Карл Бенедикт) фон (1788—1857), немецкий поэт — 88, 195, 279, 284, 302
 Эленшлегер (Oehlenschläger) Адам Готлоб (1779—1850), датский писатель — 354
 Элиза (Elisa) (1777—1820), княгиня Лукки и Пьомбино, из династии Бонапарт, по мужу Бачокки — 96
 Эльслер (Elsler) Фанни (Франциска) (1810—1884), австрийская танцовщица — 311, 405
 Эльснер (Elsner) Юзеф (1769—1854), польский композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель — 138, 145

Эммет (Emmet) Роберт (1778—1803), ирландский революционер, вождь повстанцев — 252

Энгельс (Engels) Фридрих (1820—1895), немецкий революционер, один из основоположников научного коммунизма — 42, 129, 138, 158, 391

Эрве (Hervé), собственно Ронже (Ronger), Флориан (1825—1892), французский композитор — 6

Эркель (Erkel) Ференц (1810—1893), венгерский композитор, дирижер, пианист, педагог и музыкально-общественный деятель — 3, 11, 48, 49, 57, 149, 223, 347, 404

«Бан Банк». Опера — 49, 57

«Безыменные герои». Опера — 49, 57

«Ласло Хуньяди». Опера — 48, 57

Оперы — 347

Эрнст (Ernst) Генрих (Генрих Вильгельм) (1814—1865), немецкий скрипач и композитор — 213, 396

Эстергази (Esterházy) Миклош (Николай) (1765—1833), венгерский князь — 110

Эхтер (Echter) Михаэль (1812—1879), немецкий живописец, мастер исторической живописи — 315

Юрьян (Jurjāns) Андрей Андреевич (1856—1922), латышский композитор и музыковед-фольклорист — 12

Юс (Юс-и-Колас, Yus y Colás) Мануэль (1845—1905), испанский живописец — 27

Якубович Лукьян Андреевич (1805—1839), русский поэт — 338

Яначек (Janáček) Леопольд (1854—1928), чешский композитор, музыкальный критик, дирижер и педагог — 3

* * *

«Барукаба». Итальянская (генуэзская) песня — 221

«Белой акации гроздь душистые». Русский романс, слова Волина-Вольского (Тодзи) — 24

«Берег реки Ди». Английская народная песня — 41

«Братья, вперед, не теряйте». Русская революционная песня (гимн народовольцев), текст переделан из стихотворения М. Л. Михайлова «Смело, друзья, не теряйте» — 24—25

«Братья Италины» — см. *Новаро М.*

«Варшавянка». Польская революционная песня, слова В. Свенцицкого — 39

«Варшавянка» — см. *Курпильский К.*

«Вечерний звон». Русская песня, слова И. Козлова (из Томаса Мура) — 343

«Волшебная лютня». Французская песня, слова П. Ж. Беранже — 24

«Где родина моя» — см. *Шкруп Ф.*

«Где ты, верная любовь». Болгарская песня, слова Д. Чинтулова — 28

«Гимн Гарибальди» — см. *Оливьери А.*

«Гимн Мамели» — см. *Новаро М.*

«Господь — твердь наша» — см. *Лютер М.*

«Да, рано утром между четырьмя и пятью часами». Немецкая песня — 47

«Ехал казак за Дунаем». Украинская песня — 74

«Еще Польша не погибла». Польская патриотическая песня («Мазурка Домбровского»), позднее национальный гимн, слова Ю. Выбицкого — 38

«Еще Хорватия не погибла» — см. *Ливадич Ф.*

«За горами, за долами». Русская песня, слова И. М. Коваленского — 20

«Заре навстречу, товарищи в борьбе» («Молодая гвардия»). Немецкая юношеская революционная песня, слова Г. А. Эйльдермана — 40

«Зигфрида город, радуйся теперь!» Немецкая песня — 28

«Ива». Румынская революционная песня — 27—28

«Интернационал» — см. *Дегейер П.*

«Исторические песни». Польские песни разных композиторов на слова Ю. Немцевича — 39

«Итальянский гимн» (песня на музыку «Татарского марша» из оперы «Ссылные в Сибири») — см. *Доницетти Г.*

«Как только свет позолотит холмы». Французская песня — 24

«Карманьола». Французская революционная песня — 97

«Король Ивето». Французская песня, слова П. Ж. Беранже — 24

«Кто золото добывает». Немецкая пролетарская песня, слова И. Моста («Кто золото копает», «Кто кормит всех и поит») — 40

«Ласточка-странница». Итальянская песня, слова Т. Гросси — 286

«Марсельеза» — см. *Руже де Лиль К. Ж.*

«Мазурка Домбровского» — см. «Еще Польша не погибла».

«Марш Домбровского». Польский патриотический марш — 38, 45

«Медленно движутся скорбные дроги». Русская песня — 25

«Молодая гвардия» («Вперед, заре навстречу»). Русская комсомольская песня, слова А. Безыменского — 40

«Молодая гвардия». Немецкая песня — см. «Заре навстречу, товарищи в борьбе».

«Национальная песня» («Встань, мадьяр! Зовет отчизна!»). Венгерская революционная песня, слова Ш. Петёфи — 49

«Ни две тучюшки...» Русская народная песня — 20

«О мама, мама дорогая». Итальянская канцонетта (баркарола) — 335

«От павших твердь Порт-Артура». Русская песня, слова Т. Щепкиной-Куперник — 25

«Патриоты, идем на Альпы» — см. *Дзампеттини Дж.*

«Песнь рабочих» — см. *Дюпон П.*

«Песня Андреаса Хофера». Немецкая песня, слова Ю. Мозена — 40

«Песня итальянцев» — см. *Новаро М.*

«Песня о бургомистре Чехе». Немецкая сатирическая песня на мелодию военного марша И. Гунгля — 43

«Песня пьемонтских изгнанников». Итальянская песня — 34

Песня (русская) о гибели шахтера-коногона — 41

«Прекрасна наша родина». Хорватский гимн — см. *Руньянин И.*

«Ракоци-марш». Венгерский революционный марш — 45, 245

«Революционный гимн» («Смелей, и пусть трубы звучат») — см. *Маршнер Г.*

«Революция филистеров» — см. *Мюллер А.*

«Слушайте, деды, война началась». Русская песня — 24

«Смело, друзья, не теряйте». Русская революционная песня (гимн социалистов), слова М. Л. Михайлова — 25, 27

«Смело мы в бой пойдем». Русская революционная песня — 24

«Смерть королям». Французская революционная песня — 24

«Спите, орлы боевые» — см. *Корнилов И. И.*

«Старый капрал». Русская студенческая песня, слова В. Курочкина (из Беранже) — 24

«Суд крови». Немецкая пролетарская песня — 42

«Течет речка по песку да под самую Москву». Русская народная песня — 41

«Угольный барон и жена чернорабочего». Английская народная баллада — 41

«Уж как шел кузнец». Русская агитационная песня, слова К. Рылева и А. Бестужева — 26

«Уж ты, волошка». Русская народная песня — 41

«Университет» — см. *Рандхартингер Б.*

«Фауст». Балет на музыку разных авторов — 311

См. также *Адан А.*

«Хеккер, слава тебе!» Немецкая песня (народный вариант мелодии Вельмана) — 47

«Dies irae («День гнева»). Средневековое песнопение (секвенция) — 252

«We're low». Английская пролетарская песня — 42

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

Милан. Театр «Ла Скала». Внутренний вид. Рисунок Л. Руппа. 1830	5
Париж. Итальянский бульвар. Гравюра. 1820-е годы	6
Вена. Дворец А. К. Разумовского	7
Берлин. Королевская опера. Первая половина XIX века. Литография О. Янке	8
Лейпциг. Концертный зал Гевандхауза. Внешний вид. XIX век	9
Прага. 1830—40-е годы. Гравюра Г. Винклеса по рисунку Моршадта	9
Петербург. Большой театр. 1820—40-е годы. Литография Нури	10
Москва. Большой театр. Литография А. Дюкана. 1845	10
«Марсельеза». Обработка Г. Берлиоза. Первая страница партитуры В. Шрёдер-Девриент в роли Леоноры («Фиделио» Бетховена). Постановка 1822 года, Вена	14
Жан Франсуа Лесюэр. Гравюра Кенеди	15
Подвиг Сусанина. Барельеф на пьедестале памятника Ивану Сусанину в Костроме работы В. И. Демут-Малиновского (1841—1843; памятник открыт в 1851 году)	17
Гаспаре Спонтини. Литография	18
В атаку («В штюки! Ура! Ура!») (Эпизод Отечественной войны 1812 года). 1889—1895	19
Пьер Жан Беранже. Портрет работы А. Шеффера	21
Восстание 14 декабря 1825 года в Петербурге, на Сенатской площади. Акварель К. И. Кольмана. 1830-е годы	23
Арагонская хота. Картина М. Юса	25
Сцена из оперы «Моисей в Египте» Россини. Постановка 1850 года, Лондон, «Ковент Гарден»	27
Джулия Гризи в роли Нормы («Норма» Беллини). Париж, Итальянская опера, 1835. Литография Визентини	29
Джудитта Паста в роли Танкреды («Танкред» Россини)	30
Сцена из второго действия оперы «Немая из Портичи» Обера. Постановка 1849 года, Лондон, «Ковент Гарден». Гравюра	31
Даниель Франсуа Эспри Обер. Гравюра	33
Жак Фроманталь Эли Галеви. Литография	35
Финал оперы «Еврейка» Галеви. Постановка 1850 года, Лондон, «Ковент Гарден»	36
Ветеран польского восстания. Литография Я. Сеньковского	37
Шествие чартистов к палате общин в мае 1842 года с петицией о введении Народной хартии	39
Новый Галилей («А все-таки революция живет»). Литография О. Домье. 1834	41
Сожжение восставшим народом королевского трона у подножья Июльской колонны. Париж, 24 февраля 1848 года	42
	43

Пьер Дюпон. Гравюра Ш. Коллена с рисунка Ж. Ф. Жигу	44
Альберт Лорцинг. Гравюра А. Дункана с портрета работы И. К. Шрамма	46
Ян Францисци — доброволец 1848 года. Картина П. Богуня (Словакия)	47
Петёфи среди народа. Картина И. Ревеса. 1884	49
Призыв Шрёдер-Девриент. Дрезден, 3 мая 1849 года	50
Генрих Маршнер. Литография М. Гози с портрета работы Ф. А. Юнга. 1830	52
Сцена из первого действия оперы «Битва при Леньяно» Верди. Спектакль сезона 1961/62 года, Милан, «Ла Скала»	53
Джузеппе Верди в период создания оперы «Навуходоносор» (1841—1842)	54
Людвиг ван Бетховен. Гравюра Б. Хёфеля с портрета работы Л. Летронна. 1814	59
Бетховен и Гёте в Теплице в 1812 году. Картина Р. Рёллинга	61
Ленин слушает «Аппассионату». Рисунок П. В. Васильева	65
Финал оперы «Фиделио» Бетховена. Рисунок Г. Мерца	70
Франц Шуберт. Портрет работы И. Мелера. Около 1827 года	77
Общественная игра в Атценбругге. Акварель Л. Купельвизера. 1821. У клавира — Ф. Шуберт	80
Роберт Шуман в возрасте около 24 лет	84
Последняя статья Шумана — «Новые пути». Страница журнала «Нойе цайтшрифт фюр музик» («Новый музыкальный журнал»). 1853, 28 октября	87
Феликс Мендельсон-Бартольди. Портрет работы Э. Магнуса. Около 1840 года	89
Концерт в Гевандхаузе. Гравюра Р. Штрасбергера. Лейпциг, 1846	92
Никколо Паганини. Портрет работы В. Хензеля. 1829	94
Концерт Паганини в Вене. Карикатура И. П. Лизера. 1828	96
Гектор Берлиоз. Гравюра Х. Доши с портрета работы М. Синьоля. Рим, 1831	101
«Берлиоз, человек-оркестр». Карикатура Бенжамена. 1838	103
Ференц Лист. Литография К. Миттага с портрета работы Фр. Крюгера. 1842	108
Веймар. Старое здание театра. Литография	112
Джакомо Мейербер. Гравюра М. Ламмеля	116
Париж. «Гранд-Опера». Разъезд после окончания спектакля. Гравюра Ф. Хиза с рисунка Е. Лами	119
Джоаккино Россини. Гравюра 1820-х годов	124
Неаполь. Театр «Сан-Карло». Внутренний вид	126
Винченцо Беллини. Около 1830 года	130
Газetano Доницетти. Литография И. Крихубера. 1842	131
Карл Мариа фон Вебер. Портрет работы Ф. Шимона	134
Сцена из первого действия оперы «Вольный стрелок» Вебера. Лубок (в оригинале цветной)	135
Колонна, в которой с 1879 года хранится сердце Шопена. Костел св. Креста, Варшава	139
Варшава. Казимиров дворец (Варшавский лицей). Литография с рисунка Я. Ф. Пиварского. 1824	140
Жорж Санд	141
Фридерик Шопен. Портрет работы А. Кольберга	143
Ференц Лист в национальном венгерском костюме. Литография (в оригинале цветная) И. Крихубера	147
Пешт. Середина XIX века. Гравюра Г. Курца с рисунка Л. Робока	149
Рихард Вагнер. Литография Э. Кица. 1842 (с рисунка 1839—1841)	151
Дрезден. Оперный театр. Литография (в оригинале цветная) Ж. Риделя	154
Байрейт. Вилла «Ванфрид» Р. Вагнера. Интерьер	156
Михаил Иванович Глинка. Акварель Я. Ф. Яценко. 1840	162

Катерино Альбертович Кавос. Литография Поля с рисунка Осокина	164
Алексей Николаевич Верстовский. Литография Ф. Фишера с портрета работы Бюлова	165
Александр Егорович Варламов. Литография П. Ф. Бореля	166
Александр Львович Гурилев. Литография Роппольта	167
Михаил Юрьевич Виельгорский. Литография Ф. Крюгера	168
В Качановке. Картина В. И. Штернберга. 1838. Справа сидит Глинка	171
Эрнст Теодор Амадей Гофман. Гравюра с автопортрета	175
Эжен Делакруа. Автопортрет. 1829	178
Виктор Гюго. Портрет работы А. Девериа. 1829	181
Владимир Федорович Одоевский. Акварель А. Покровского. 1844	185
Вагнер дирижирует исполнением девятой симфонии Бетховена на торжестве закладки здания «Дома торжественных представлений» в Байрейте 22 мая 1872 года (в старом Байрейтском оперном театре)	186
«28 июля 1830 года» («Свобода на баррикадах»). Картина Э. Делакруа. 1830	188
«Марсельеза» («Выступление добровольцев в 1792 году»). Каменный рельеф Ф. Рюда на Триумфальной арке на площади Этуаль в Париже. 1836	189
Заглавный лист одного из старых венских изданий вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта	193
Иоганн Вольфганг Гёте. Гравюра Л. Зихлинга с портрета работы Л. Лебберса. 1826	195
Генрих Гейне. Портрет работы Ю. Гире. 1838	196
Заглавный лист нотного сборника «Собрание русских песен». Петербург, 1829	198
Симфония. Фрагмент картины М. Швинда. 1852. Четвертый слева — Ф. Шуберт	200
Париж. Дворец индустрии. Внутренний вид. Гравюра на дереве. Середина XIX века	202
Заглавный лист первого квартета Алябьева. Автограф. 1815	203
Чайный стол. Рисунок Ф. Мендельсона в альбоме его приятельницы, с нотным автографом. 1844	206
Джон Фильд. Гравюра Г. Г. Янова с портрета работы К. Ерхена	208
Ян Воржишек. Гравюра	209
Силуэт Паганини. Работа художника О. Эдуара	213
Фрагмент литографии «Утро у Листа» (в оригинале цветной) И. Крихубера (1846). Репродукция 1847, Одесса	216
Луи Шпор. Автопортрет	219
Иоганн Непомук Гуммель	220
Рабочий кабинет Р. Шумана	222
Сцена на кладбище из оперы «Дон Жуан» Моцарта. Командор, Дон Жуан и Лепорелло. Гравюра с акварели И. Г. Рамберга	226
Сцена в саду у Дон Жуана из оперы «Дон Жуан» Моцарта. Дон Жуан и Церлина. Гравюра с акварели И. Г. Рамберга	227
Народная сцена в Пратере (сад в Вене). Гравюра. 1820	229
Крестьянская пляска. Фрагмент картины В. А. Бера из серии «Картины из русского народного быта». Смоленская губерния. Середина XIX века	231
Иоганн Штраус-сын дирижирует	233
Вальс ми минор А. С. Грибоедова. Издание 1832 года	235
«Комаринской мужик». Лубок. 1869	236
Полонез. Гравюра Л. А. Серякова	238
Мазурка. Гравюра Л. А. Серякова	239
Сальтарелло. Гравюра П. Э. Обера с картины мадам Одебур-Леско. 1840-е годы	241
Вацлав Томашек. Портрет работы А. Махека	242
Венгерский танец	243

Вербункош. Рисунок. 1816	244
Заглавный лист первого издания «Альбома путешественника» Листа (Первый год. Швейцария). 1842	247
Фантастическая симфония Бал. Картина А. Фантен-Латура	251
Сцена из четвертого действия трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира (в роли Джульетты — Гарриет Смитсон, будущая жена Г. Берлиоза). Литография А. Девериа и Л. Буланже. 1827	254
Уильям Шекспир. Гравюра XIX века	255
Полина Виардо в роли Орфея («Орфей» Глюка)	259
Мазепа. Картина О. Верне	260
Обручение Марии. Рисунок Г. Кречмера с картины Рафаэля (1504) на заглавном листе первого издания фортепианной пьесы «Обручение» Листа. 1858	262
Лоренцо Медичи. Рисунок Г. Кречмера со статуи Микеланджело (гробница Медичи, 1520—1534) на заглавном листе первого издания фортепианной пьесы «Мыслитель» Листа. 1858	263
Жан Поль (Рихтер)	266
Луи Дюпре в роли Бенвенуто Челлини («Бенвенуто Челлини» Берлиоза). Эскиз костюма работы художника П. Лормье	268
Торквато Тассо. Гравюра Р. Моргена с рисунка П. Эрмини	269
Капельмейстер Йоханнес Крейслер в домашнем платье. Автокартинка Э. Т. А. Гофмана. 1815. На клавише — партитура оперы Гофмана «Ундина»	271
Сцена из первого действия оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. Вальтер фон Штольцинг поет перед мейстерзингерами. Художник И. Флюгген. Мюнхен, 1879	274
Роберт и Клара Шуман. Рельеф Э. Ричеля	278
Александр Александрович Алябьев. Литография	281
«Я хочу, странствуя, испытать свое счастье...» Гравюра А. Габера с рисунка Л. Рихтера	283
«Скиталец». Виньетка на заглавном листе второго издания песен Шуберта опус 4	284
Заглавный лист первого издания романа «Зимняя дорога» Алябьева. 1831	285
Силуэт Михаила Юрьевича Лермонтова. С портрета карандашом Д. П. Палена (1840). 1843	287
Джордж Байрон	289
Манфред и охотник. Литография О. Верне. 1820	290
Фердинанд Герольд	291
Заключительная сцена из оперы «Летучий голландец» Вагнера. Постановка 1843 года, Дрезден	293
Сцена в Вартбурге из оперы «Тангейзер» Вагнера. Постановка 1845 года, Дрезден	294
Сцена из третьего действия оперы «Лоэнгрин» Вагнера. Постановка 1962 года, Байрейт	295
Фауст и Мефистофель. Литография Э. Делакруа к «Фаусту» Гёте. 1827	296
Макс, Каспар и Самбель. Гравюра К. А. Швердгемурта с иллюстрацией И. Г. Рамберга	299
Сцена в Вольчей долине из второго действия оперы «Вольный стрелок» Вебера. Гравюра К. Хольдермана и К. Либера с рисунка К. Либера (оживляющие фигуры К. А. Швердгемурта)	301
Декорация ко второму действию оперы «Оберон» Вебера. Эскиз художника Грене	302
Лорелея. Гравюра Я. Фельзинга с картины К. Зона	303
Прекрасная Мелузина. Фреска М. Швинда. 1868—1869	304
Шарль Дидло. Гравюра Реймонда с портрета (1825) работы В. В. Баранова	305
Авдотья Ильинична Истомина	306
Мария Тальони в роли Сильфиды («Сильфида» Ж. Шнейцхоффера,	

Лондон, 1845). Литография Э. Мортон с рисунка А. Э. Шаллона	308
Карлотта Гризи и Жюль Перро в балете «Эсмеральда» Пуньи (Лондон, 1844). Литография Ж. Бувье	309
Фанни Эльслер в роли Флоринды («Хромой бес» К. Жида, Париж, 1836) исполняет качучу (испанский танец)	310
Лесной царь. Картина М. Швинда. 1830	314
Баллада Зенты. Сцена из второго действия оперы «Легучий голландец» Вагнера. Рисунок М. Эхтера	315
Адам Мицкевич	316
Мария Шимановская. Литография А. Бореля с рисунка Ю. Олешкевича	317
Ф. Шопен. Вторая баллада. Автограф. Первая страница	318
Карл Лёве. Фотография	319
Тема скерцо Маб из симфонии «Ромео и Джульетта». Запись Г. Берлиоза в «испанский альбом» М. И. Глинки. 1845, 17 апреля	321
Часовня Вильгельма Телля. Рисунок Г. Кречмера на заглавном листе фортепианной пьесы из цикла «Годы паломничества» Листа. 1858	323
На Валленштадтском озере. Рисунок Г. Кречмера на заглавном листе фортепианной пьесы из цикла «Годы паломничества» Листа. 1858	324
Сцена из оперы «Бенвенуто Челлини» Берлиоза. Гравюра. 1852	327
Дарем (Durham), Шотландия. Рисунок Ф. Мендельсона в путевом дневнике. 1829	328
Нильс Гаде. Литография Й. Крихубера. 1844	329
Танец гитан. Картина Ф. Ружерона. Мадрид, 1871	330
Цыганский хор Ильи Соколова (Москва). Акварель Г. Г. Гагарина. 1833	331
Карнавал в Риме. Гравюра Б. Пинелли	334
Венеция. Гравюра с картины У. Тернера	335
Вид Сорренто близ Неаполя. Картина С. Ф. Щедрина. 1826	336
Дж. Брейам в роли рыцаря Гюона («Оберон» Вебера, Лондон, 1826)	338
Л. Э. Вестрис в роли Фатимы, наперсницы дочери халифа («Оберон» Вебера, Лондон, 1826)	339
Кавказский пленник. Гравюра С. Ф. Галактионова (пейзаж И. В. Ческого) с рисунка И. А. Иванова к поэме Пушкина. 1823	340
М. И. изучает восточную музыку. Из альбома «М. И. Глинка в карикатурах Н. А. Степанова». 1850—1854	341
Фелисьен Давид. Гравюра А. Х. Пейна. 1860	342
Дерево. Рисунок М. И. Глинки	344
Вена. Вид с Бельведерского дворца. Картина Б. Беллотто (Каналетто). 1759	345
Кёльнский собор	346
Сцена из оперы «Геновева» Шумана. Иллюстрация в лейпцигской газете 1849 года (перед постановкой 1850 года)	348
Декорация к первому действию оперы «Аскольдова могила» Верстовского. Берег Днепра. Эскиз художника К. О. Брауна к постановке 1835 года. Москва, Большой театр	349
Заключительная сцена из оперы «Гугеноты» Мейербера. Рисунок А. Деверна	351
Сцена из третьего действия оперы «Вильгельм Телль» Россини. Постановка 1944 года. Москва, Большой театр	353
Порыв ветра. Картина К. Коро. Около 1865—1870 года	355
Лето. Гравюра К. Эртеля с рисунка Л. Рихтера	357
Ноктюрн. Иллюстрация А. Фантен-Латура к первому действию оперы «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза	359
Двое смотрящих на луну. Картина К. Д. Фридриха. Около 1819 года	361
Моида Рихарда Вагнера в парке виллы «Ванфрид» в Байрейте	363

Сцена из третьего действия музыкальной драмы «Зигфрид» Вагнера. Зигфрид и Брунгильда. С рисунка М. Кнута. Байрейт, 1876	366
Девятый вал. Картина И. К. Айвазовского. 1850	367
Запись А. С. Пушкина в альбом Марии Шимановской. Автограф. 1828, 1 марта	370
Сцена из балета «Карнавал» на музыку Шумана. Коломбина, Панталоне, Пьерро. Постановка 1948 года. Москва, Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко	372
Р. Вагнер. Вступление к музыкальной драме «Тристан и Изольда». Переложение для фортепиано. Автограф. Заключительный раздел	375
М. И. Глинка. Вариации на тему «Соловья» Алябьева для фортепиано. Автограф. Первая страница	377
Осип Афанасьевич Петров в роли Сусаннина («Жизнь за царя» Глинки, четвертое действие). Петербург	380
Анна Яковлевна Воробьева-Петрова в роли Вани («Жизнь за царя» Глинки). Петербург	381
Финал оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Постановка 1842 года. Петербург, Большой театр. Гравюра с рисунка К. Брожа	382
Сцена из третьего действия музыкальной драмы «Валькирия» Вагнера. Постановка 1876 года. Байрейт	383
Виньетка на программе к премьере «Лоэнгрин» Вагнера в Веймаре 28 августа 1850 года	385
Фрагмент партитуры оперы «Африканка» Мейербера. Автограф	388
Глинка пишет партитуру оперы. Из альбома «М. И. Глинка в карикатурах Н. А. Степанова». 1850—1854	389
Рука Паганини. Гипсовый слепок	392
Рука Шопена. Бронзовая отливка	395
Силуэт А. Г. Рубинштейна за роялем. Работа художницы Е. М. Бём. 1886	397
Гектор Берлиоз с дирижерской палочкой. Литография. 1839	400
А. Г. Рубинштейн за дирижерским пультом. Картина И. Е. Репина. 1881	401
Адольф Нурри. Литография П. Виньерона	403
Мария Малибран в роли Дездемоны («Отелло» Россини, Лондон, 1829)	404
Джованни Баттиста Рубини. Литография. 1820-е годы	406
Генриетта Зонтаг в роли Агаты («Вольный стрелок» Вебера, Вена, 1825). Рисунок Н. Л. Госса	408
Вильгельмина Шрёдер-Девриент. Литография Т. Ханфстенгля. 1840	409
Енни Линд. Портрет работы Э. Магнуса	410
Михаэль Фогль. Портрет работы Л. Купельвизера	411

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕОГРАФИЯ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА	3
---	---

Раздел первый

МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ

В РЕВОЛЮЦИОННОЙ И НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Эстафета великой революции	13
Наполеоновская империя и освободительные войны	16
Агитация песней	23
Рисорджименто	28
1830 год	34
Песни пролетариата	40
1848 год	45
Даты постановок опер, упоминаемых в первом разделе	57

Раздел второй

ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА (БЕТХОВЕН)

Трибун революционной демократии	58
Героический симфонизм	64
Краткий список произведений Бетховена	75

Раздел третий

СУДЬБЫ МУЗЫКАНТОВ В БУРЖУАЗНОМ ОБЩЕСТВЕ

Шуберт	76
Краткий список произведений Шуберта	82
Шуман	82
Краткий список произведений Шумана	88
Мендельсон-Бартольди	88
Краткий список произведений Мендельсона-Бартольди	92
Паганини	93
Краткий список произведений Паганини	99
Берлиоз	99

Краткий список произведений Берлиоза	106
Лист	107
Краткий список произведений Листа	114
Мейербер	115
Краткий список произведений Мейербера	120

Раздел четвертый

В БОРЬБЕ ЗА РОДИНУ И РОДНОЕ ИСКУССТВО

Россини	121
[Беллини]	129
[Доницетти]	129
Краткий список опер (Россини, Беллини, Доницетти)	132
Вебер	133
Краткий список произведений Вебера	137
Шопен	137
Краткий список произведений Шопена	145
Лист	146
Вагнер	150
Краткий список произведений Вагнера	159

Раздел пятый

ОСНОВАНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

Глинка	163
Краткий список произведений Глинки	171

Раздел шестой

РОМАНТИЗМ

Романтизм как направление	174
Героика и лирика	187
Гражданские мотивы	187
Песня-романс	192
Лиризация симфонии	198
Монументальность и камерность	201
Песни без слов	205
Инструментальная миниатюра и серии инструментальных пьес	207
Концертный стиль романтизма	212
Виртуозность нового типа	212
Преобразование концерта	218
Романтические вариации	221
Фантазии и парафразы на оперные мотивы	223
Национальные жанры	228
Народные истоки и межнациональные связи	228
Поэтизация танца	233
Рапсодии и фантазии на народные темы	242
Музыка как поэзия	245
Поэдность, программность	245
Программная симфония	250
Шекспиризация музыки	256
Симфоническая поэма	257
Звучащие полотна, фрески, статуи	262
Фортепианные картины	264
Раздумья об искусстве	267
Действительность и иллюзии	277
Автобиографичность	277

Тема скитаний	282
Байронизм	288
Тоска по идеалу	292
Фаустианство	295
Мир чудес	300
Фантастика, грезы, демонизм	300
Мир чудес в балете	305
Баллады и легенды	313
Скерцо и скерцоозность	320
Далекое и близкое	322
О чужих странах и людях (Запад)	322
О чужих странах и людях (Восток)	337
Тоска по родине	343
Обращение к прошлому	346
Лирика природы	354
Пейзаж и настроение	354
Романтика ночи	358
Поэзия леса и моря	363
Мастерство новаторов	368
Выразительность и изобразительность	368
Обновление музыкальных форм	376
Оперная драматургия	378
Бесконечная мелодия. Лейтмотив	383
Оркестр романтиков	387
Романтическое исполнительское искусство	391
Инструменталисты	391
Дирижеры	400
Вокалисты	402
Романтизм как классика	412

УКАЗАТЕЛИ

Указатель имен и произведений	414
Список иллюстраций	478

Индекс 9—1—1

БОРИС СОЛОМОНОВИЧ ШТЕЙНПРЕСС
МУЗЫКА XIX ВЕКА

Редакторы Ю. Хохлов и И. Уварова, Художник В. Шварц,
Худож. редактор И. Каледни, Техн. редактор А. Маморова,
Корректоры Я. Фунтикова и К. Швецова

Подписано к печати 7/IV-67 г. Л05280. Формат бумаги 60 × 90^{1/16}. Печ. л. 30,5 (Усл. п. л. 30,5). Уч.-изд. л. 31,75. Тираж 10 000 экз. Изд. № 3756. Т. п. 66 г.— № 1406. Зак. № 4349. Цена 1 р. 69 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Композитор», Москва, набережная
Мориса Тореза, 30

Типография «Красный пролетарий», Москва, Краснопролетарская, 16.

1 р. 69 к.