A dark blue vertical bar runs along the left edge of the page. A blue arrow-shaped box points to the right from this bar, containing the author's name in Russian and German. Below the bar, several thin, curved lines in shades of blue and grey sweep upwards and to the right, creating an abstract, organic shape.

Татьяна Петровна Самсонова
Tatjana Petrowna Samsonowa

**Музыкальная культура Европы и России.
XIX век**

Musikkultur in Europa und Russland.
XIX. Jahrhundert

Aus dem Russischen:
THEO SANDER

Т. П. Самсонова

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЕВРОПЫ И РОССИИ. XIX ВЕК**

РЕКОМЕНДОВАНО кафедрой музыкальных дисциплин факультета философии, культурологии и искусства АОУ ВПО «Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина» в качестве учебного пособия для обучающихся по направлению подготовки бакалавриата «Педагогическое образование», профиль «Музыка»

ББК 85.314
С17

Самсонова Т. П.

С17 Музыкальная культура Европы и России. XIX век: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 400 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2142-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-280-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Основная идея учебного пособия — показать общность европейского пространства, невозможность его восприятия без учета достижений России. В книге освещаются глубинные корни исторического различия музыкальных культур Европы и России, их неповторимость; обобщается материал по исполнительскому творчеству, музыкальной науке, педагогике, театральному искусству, обычно рассредоточенный по отдельным тематическим изданиям. В целом, представлена широкая панорама музыкальной культуры XIX века.

T. P. Samsonowa

**MUSIKKULTUR IN EUROPA UND
RUSSLAND. XIX. JAHRHUNDERT**

EMPFOHLEN von der Fakultät für Musik, Fakultät für Philosophie, Kulturwissenschaften und Kunst AOU (Verwaltung und organisatorische Leitung) WPO (Fachhochschulbildung) „Leningrader Staatliche Universität A. S. Puschkin“ als Lehrmittel für Studierende in einem Bachelor-Studiengang „Pädagogische Ausbildung“, Profil „Musik“

BBK (bibliographische Klassifikation der Bibliothek) 85.314 S. 17

Samsonowa T. P.

S. 17 Musikkultur in Europa und Russland. XIX. Jahrhundert: Lehrwerk. - St. Petersburg: Verlag „Lan“; Verlag „PLANET MUSIK“, 2016. - 400 S.: Abb. - (Lehrbücher für Universitäten. Fachliteratur).

ISBN 978-5-8114-2142-8 („Lan“-Verlag)

ISBN 978-5-91938-280-5 („PLANET MUSIK“)

Der Hauptgedanke des Lehrbuchs besteht darin, die Gemeinsamkeiten des europäischen Raums aufzuzeigen und zu verdeutlichen, dass es unmöglich ist, ihn ohne Berücksichtigung der Leistungen Russlands wahrzunehmen. Das Buch beleuchtet die tiefen Wurzeln der historischen Musikkulturen Europas und Russlands und ihrer Einzigartigkeit; sie fasst Material über Aufführung, Musikwissenschaft, Pädagogik und Theaterkunst zusammen, das normalerweise in separaten thematischen Publikationen veröffentlicht wird. Insgesamt bietet das Buch ein breites Panorama der Musikkultur des XIX. Jahrhunderts.

Пособие предназначено учащимся гуманитарных вузов, колледжей, а также всем интересующимся историей музыкальной культуры прошлого и настоящего.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

Часть I. Европа. XIX век 11

Глава 1. Музыка XIX века сквозь призму европейской истории 13

Глава 2. Национальный фактор в музыке 26

Глава 3. Стили и направления в музыкальном искусстве XIX века: романтизм, веризм, импрессионизм 74

Глава 4. Крупнейшие европейские композиторы XIX века — представители национальных школ 85

Глава 5. Оперетта как явление европейской музыкальной культуры в XIX веке 199

Глава 6. Музыкальное образование как фактор культуры в XIX веке: ведущие консерватории Европы 217

Глава 7. Выдающиеся европейские исполнители XIX века 230

Глава 8. Оперные театры Европы XIX века. 263

Часть II. Россия. XIX век 279

Глава 9. Особенности музыкально-исторического пути России 281

Глава 10. Русская музыкальная культура и русские самодержцы 293

Глава 11. Русская композиторская школа в XIX веке 311

Глава 12. Первые русские консерватории в XIX веке 368

Глава 13. Мариинский и Большой театры — символы оперного искусства XIX века 380

Заключение 392

Die Publikation richtet sich an Studierende humanitärer Hochschulen und Universitäten sowie an alle, die sich für die Geschichte der Musikkultur in Vergangenheit und Gegenwart interessieren.

INHALTSVERZEICHNIS

(Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Originalausgabe)

Einleitung 5.

Teil I. Europa. XIX. Jahrhundert 11

Kapitel 1. Die Musik des XIX.

Jahrhunderts im Prisma der europäischen Geschichte 13

Kapitel 2: Der nationale Faktor in der Musik 26

Kapitel 3: Stile und Tendenzen der Musik des 19. Jahrhunderts: Romantik, Verismus, Impressionismus 74

Kapitel 4. Die größten europäischen Komponisten des XIX. Jahrhunderts: Vertreter der nationalen Schulen 85

Kapitel 5: Die Operette als Phänomen der europäischen Musikkultur im XIX Jahrhundert 199

Kapitel 6. Musikalische Bildung als Faktor der Kultur im XIX. Jahrhundert: führende Konservatoren Europas führende Wintergärten in Europa 217

Kapitel 7. Herausragende europäische Künstler des XIX. Jahrhunderts XIX. Jahrhundert.

Kapitel 8: Opernhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts. 263

Teil II. Russland. XIX. Jahrhundert 279

Kapitel 9. Besonderheiten der musikalischen und historischen Weg Russlands 281

Kapitel 10. Russische Musikkultur und russische Autokraten 293

Kapitel 11. Russische Kompositionsschule im XIX. Jahrhundert 311

Kapitel 12. Die ersten russischen Konservatorien im XIX. Jahrhundert 368

Kapitel 13. Mariinski- und Bolschoi-Theater - Symbole der Opernkunst im XIX. Jahrhundert 380

Schlussfolgerung 392

ВВЕДЕНИЕ

Существует давняя традиция в отечественном музыкальном образовании — рассматривать отдельно европейское и русское музыкальное искусство. В данном учебном пособии, следуя установившимся правилам, мы условно разделяем культурное поле на две части: Европа и Россия. Не меняя основных смысловых установок и характеристик, мы, однако попытаемся усилить некоторые акценты. В первую очередь, нам хотелось бы показать глубинные корни исторического различия музыкальных культур Европы и России, когда именно факторы истории оказывали сильнейшее влияние на формирование неповторимых черт европейской и русской музыкальных культур.

Для нашей темы важно понимание того, что «наш народ вышел на историческую арену лишь в конце IX века. Вначале это был только Новгород, который к этому времени вошел в орбиту Ганзейского союза, а в 1862 году призвал на княжение трех братьев-варягов, из которых Рюрик стал княжить в Ладоге. Считалось, что это событие положило начало нашей государственности; как факт исторической значимости в 1862 году в Новгороде был торжественно открыт памятник тысячелетию Руси. Но если быть точным, то Новгородская республика пригласила или, вернее, наняла Рюрика не правителем, а всего лишь главой новгородской дружины — небольшого, новгородского войска. Эта практика в республике продолжалась в течение длительного времени. В такой же роли, например, выступал и знаменитый князь Александр Невский. Для нашей темы достаточно зафиксировать, что Русь

Einleitung

In der russischen Musikausbildung gibt es eine lange Tradition, europäische und russische Musikkunst getrennt zu behandeln. In diesem Lehrbuch unterteilen wir den kulturellen Bereich nach den üblichen Regeln bedingt in zwei Teile: Europa und Russland. Ohne die grundlegenden semantischen Einstellungen und Merkmale zu verändern, werden wir jedoch versuchen, einige der Akzente zu verstärken. Erstens möchten wir die tiefen Wurzeln der historischen Unterschiede zwischen den Musikkulturen Europas und Russlands aufzeigen, als die Faktoren der Geschichte einen starken Einfluss auf die Herausbildung der einzigartigen Merkmale der europäischen und russischen Musikkulturen hatten.

Es ist wichtig für unser Thema zu verstehen, dass „unser Volk erst am Ende des neunten Jahrhunderts in die Geschichte eintrat. Zunächst war es nur Nowgorod, das zu diesem Zeitpunkt in den Orbit der Hanse eingetreten war und 1862 die Herrschaft von drei seiner Waräger-Brüder, von denen Rurik Fürst in Ladoga wurde, einforderte. Dieses Ereignis wurde als der Beginn unserer Staatlichkeit angesehen; als historisch bedeutsame Tatsache wurde 1862 in Nowgorod ein Denkmal für das Millennium Russlands enthüllt. Aber um genau zu sein, hat die Republik Nowgorod Rurik nicht als Herrscher eingeladen oder besser gesagt angeheuert, sondern lediglich als Anführer des Nowgoroder Gefolges, einer kleinen Nowgoroder Armee. Diese Praxis wurde in der Republik lange Zeit fortgesetzt. Der berühmte Fürst Alexander Newski zum Beispiel spielte die gleiche Rolle. Für unser Thema reicht es aus, festzuhalten, dass Russland auf die eine oder andere Weise um die Mitte des X. Jahrhunderts

так или иначе появилась на исторической арене приблизительно в середине X века. Это случилось через две с лишним тысячи лет после появления в Средиземноморье фонетической азбуки и религии единого бога, более полутора тысяч лет после «греческого чуда», когда человечество стало осмысливать свое бытие и были заложены основы рационального научного мышления, и через девять с половиной веков с момента появления христианской религии. Ко времени появления Руси Средиземноморская культура, а позднее — Западно-христианская цивилизация прошли очень длительный путь своего интеллектуального развития.

Причем становление христианства проходило через этапы, которые принято называть — апологетикой (II–IV в.), патристикой (IV–V в.) и схоластикой (IX в. и далее). В первом случае христианские теоретики защищали вероучение от нападков греческих ученых язычников и от еретических искажений. Во втором периоде отцы церкви систематизировали и разрабатывали догматику и принципы христианства, а в схоластике предпринимались усилия согласовать веру с разумом. Даже предельно схематизированное перечисление показывает, что при выполнении этой грандиозной работы изоощрялся ум и создавались методы мышления, такие как, например, логика. Все это показывает, какой была интеллектуальная ситуация в момент вступления России в европейский исторический процесс»[1].

[1] Более подробно об этом см.: Карпеев Э. П. Русская культура и М. В. Ломоносов. СПб., 2005. С. 140.

(Принятие в 988 году в России христианства в греческо-

auf der historischen Bühne erschien. Dies geschah mehr als zweitausend Jahre nach dem Auftauchen des phonetischen Alphabets und der Religion eines Gottes im Mittelmeerraum, mehr als eineinhalb tausend Jahre nach dem „griechischen Wunder“, als die Menschheit begann, ihr Wesen zu begreifen und die Grundlagen des rationalen wissenschaftlichen Denkens gelegt wurden, und neuneinhalb Jahrhunderte nach dem Auftauchen der christlichen Religion. Zu der Zeit, als Russland auftauchte, hatten die mediterrane Kultur und später die westliche christliche Zivilisation in ihrer geistigen Entwicklung einen sehr weiten Weg zurückgelegt.

Die Ausformung des Christentums erfolgte in der so genannten Apologetik (2.-4. Jahrhundert), der Patristik (4.-5. Jahrhundert) und der Scholastik (ab dem 9. Jahrhundert). In der ersten verteidigten die christlichen Theoretiker die Lehre gegen die Angriffe der heidnischen griechischen Gelehrten und gegen häretische Verzerrungen. In der zweiten Periode systematisierten und entwickelten die Kirchenväter die Dogmen und Prinzipien des Christentums, während die Scholastik versuchte, den Glauben mit der Vernunft in Einklang zu bringen. Selbst eine äußerst skizzenhafte Aufzählung zeigt, dass bei der Durchführung dieser gewaltigen Arbeit der Verstand verfeinert und Denkmethode wie die Logik geschaffen wurden. All dies zeigt, wie die intellektuelle Situation zum Zeitpunkt des Eintritts Russlands in den europäischen Geschichtsprozess war.“[1]

[1] Weitere Informationen hierzu siehe: Karpejew E. P. Russische Kultur und M. W. Lomonossow. St. Petersburg., 2005. S. 140.

(Die Annahme des Christentums im griechisch-byzantinischen Zweig in

византийской ветви на семь веков определило развитие страны в замкнутом пространстве, со слабыми международными связями. Эпоха петровских реформ с начала XVII века дала сильнейший толчок развития страны в экономическом, политическом, культурном и международном значении. Эпоха Просвещения, конец XVIII и начало XIX века, вызвали в России небывалый подъем интеллектуальных усилий и философских исканий от А. И. Радищева, Н. И. Новикова, Н. М. Карамзина до П. Я. Чаадаева, А. И. Герцена, В. Г. Белинского и других мыслителей.

Отечественная война 1812 года в России всколыхнула и пробудила самые искренние патриотические чувства во всех слоях общества и во всех поколениях. XIX век дал совершенно новые направления общественной мысли, то, чего не знали прошлые века. С особой силой вспыхнула тема русской «самобытности» во имя раскрытия «русской идеи», «русских начал», донине лежавших «в глубинах народного духа». Передовое общественное сознание активно выражало себя в западничестве и славянофильстве, в кружках Любомудров, Петрашевцев, почвенников, в подъеме религиозной философии, в творчестве Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, в музыке М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова.

Второй акцент, который нам бы хотелось сделать — это присутствие национального фактора в музыке. Именно XIX век с особой силой выразил этот фактор в формировании европейских

Russland im Jahr 988 bestimmte sieben Jahrhunderte lang die Entwicklung des Landes in einem geschlossenen Raum mit schwachen internationalen Beziehungen. Die Ära der Reformen von Peter dem Großen zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab der wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und internationalen Entwicklung des Landes einen starken Impuls. Das Zeitalter der Aufklärung, das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert, erlebte in Russland einen beispiellosen Aufschwung intellektueller Bemühungen und philosophischer Bestrebungen, angefangen bei Alexander Radischtschew, Nikolai Nowikow, Nikolai Karamsin bis hin zu P. Tschaadajew, Alexander Herzen, W. Belinski und anderen Denkern. Der Vaterländische Krieg von 1812 in Russland weckte in allen Gesellschaftsschichten und über alle Generationen hinweg die aufrichtigsten patriotischen Gefühle. Das XIX. Jahrhundert brachte völlig neue Strömungen des öffentlichen Denkens hervor, die es in früheren Jahrhunderten nicht gegeben hatte. Mit besonderer Wucht kam das Thema der russischen „Identität“ im Namen der Offenlegung der „russischen Idee“, der „russischen Prinzipien“ auf, die bis dahin „in den Tiefen des nationalen Geistes“ lagen. Das fortgeschrittene gesellschaftliche Bewusstsein drückte sich aktiv im Westentum und im Slawophilismus aus, in den Kreisen der Philosophen, der Petraschewzen, der Potschewniks, im Aufkommen der religiösen Philosophie, in den Werken von N. W. Gogol, F. M. Dostojewski, L. N. Tolstoi, in der Musik von M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, P. I. Tschaikowski, M. P. Mussorgski, N. A. Rimski-Korsakow.

Der zweite Schwerpunkt, den wir setzen möchten, ist die Präsenz des nationalen Faktors in der Musik. Im 19. Jahrhundert drückte sich dieser Faktor besonders stark in der Bildung der europäischen Nationalschulen aus. Die

национальных школ. Европейские философские школы конца XIX начала XX веков (К. Г. Юнг, К. Леви-Стросс) показали, что, ментальные структуры устойчивы и не склонны к быстротечным изменениям, поэтому так неповторима музыка Глинки и Чайковского, Грига и Шопена, Де Фалы и Равеля. Примат национальных чувств, особенностей исторического и этнокультурного плана отражается в музыкальных национальных школах с многовековой практикой и устойчивыми традициями. Народ, как правило, отбирал именно те жанровые, мелодические, структурные формы, которые в каждом конкретном случае оказывались единственно необходимыми и возможными. Относительная устойчивость народного мышления способствовала кристаллизации норм и принципов, которые отражали мироощущение данного народа. Известно выражение М. И. Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»[1].

[1] Серов А. Н. Русская народная песня, как предмет науки // Избранные статьи. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 111.

Именно в XIX веке определилось понятие национальная школа, выдвинувшая из своей среды крупнейших европейских и русских композиторов, вошедших в золотой фонд мировой классики.

Музыкальная культура XIX века в Европе дает богатый материал для познания, осмысления и обобщения не только индивидуального творчества в области музыки, но и представление об истории того периода, о той общественной среде, где формировались великие европейские музыканты, оказавшие большое воздействие на дальнейшее

europäischen philosophischen Schulen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (C. G. Jung, C. Lévi-Strauss) haben gezeigt, dass die mentalen Strukturen stabil sind und sich nicht so schnell verändern, weshalb die Musik von Glinka und Tschaikowsky, Grieg und Chopin, De Falla und Ravel so einzigartig ist. Der Vorrang nationaler Gefühle, historischer und ethnisch-kultureller Besonderheiten spiegelt sich in nationalen Musikschulen mit jahrhundertelanger Praxis und starken Traditionen wider. Das Volk wählte in der Regel jene Gattungs-, Melodie- und Strukturformen aus, die in jedem einzelnen Fall die einzig notwendigen und möglichen waren. Die relative Stabilität des volkstümlichen Denkens erleichterte die Herausbildung von Normen und Grundsätzen, die die Mentalität des Volkes widerspiegeln. Wie Glinka es berühmt formulierte: „Es sind die Menschen, die Musik schaffen, und wir Künstler arrangieren sie nur“[1].

[1] Serow A. N. Das russische Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft // Ausgewählte Artikel. Moskau; Leningrad., 1950. Bd. 1. S. 111.

Im 19. Jahrhundert entstand die Idee einer nationalen Schule, die bedeutende europäische und russische Komponisten hervorbrachte, die zum goldenen Fundus der Weltklassik gehörten.

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts in Europa bietet reichhaltiges Material zum Lernen, Verstehen und Verallgemeinern nicht nur über die individuelle Kreativität in der Musik, sondern auch über die Geschichte dieser Zeit, das soziale Umfeld, in dem große europäische Musiker geformt wurden und das einen großen Einfluss

развитие музыкального искусства в своих странах.

История XIX века предоставляет возможность увидеть разные аспекты многоликой картины ушедшего мира, которые благодаря музыкальному искусству, сохранили непреходящее значение и по сей день.

Современный взгляд на культуру разных эпох позволяет увидеть в культуре сложное взаимодействие и целостное единство материального и духовного, разнообразное проявление форм индивидуальной человеческой деятельности, яркое объединение ее в достижениях различных видов искусств. При рассмотрении музыкальной культуры XIX века надо учитывать, что в это понятие входят многие пересекающиеся компоненты системного характера: композиторское и исполнительское творчество, музыкальная наука и педагогика, стили и направления музыкального искусства, функционирование театров, концертных организаций и учебных заведений, взаимоотношения исполнителей со слушателями, формирование вкусов и предпочтений аудитории и другие творческие и художественные параметры.

В этом многосоставляющем явлении мы определяем константу — столетие XIX века — при котором происходило развитие такого сложного организма, как музыкальная культура. Социальные катаклизмы, войны и революции, геополитический передел в результате Наполеоновских войн — все это существенно изменило соотношение сил между европейскими государствами. Карта Европы к концу XIX века представляла собой пеструю картину границ между Францией, Германией, Австрией, Италией, Испанией, Польшей, Венгрией, Чехией, Россией, Скандинавией.

auf die weitere Entwicklung der Musikkunst in ihren Ländern hatte.

Die Geschichte des 19. Jahrhunderts bietet ein facettenreiches Bild einer vergangenen Welt, die durch die Musik auch heute noch von bleibender Bedeutung ist. Der moderne Blick auf die Kultur verschiedener Epochen erlaubt es, in einer Kultur der komplexen Wechselwirkung und der ganzheitlichen Einheit von Materiellem und Geistigem die vielfältigen Formen individueller menschlicher Aktivität zu sehen, deren leuchtende Vereinigung in den Errungenschaften der verschiedenen Kunstformen. Bei der Betrachtung der Musikkultur des 19. Jahrhunderts ist zu bedenken, dass dieser Begriff viele sich überschneidende Komponenten systemischer Natur umfasst: das Schaffen von Komponisten und Interpreten, die Musikwissenschaft und -pädagogik, Stile und Tendenzen der Musikkunst, die Funktionsweise von Theatern, Konzertveranstaltungen und Bildungseinrichtungen, die Beziehung zwischen Interpreten und Zuhörern, die Herausbildung des Geschmacks und der Vorlieben des Publikums und andere kreative und künstlerische Parameter.

In diesem Vielkomponentenphänomen definieren wir eine Konstante – das 19. Jahrhundert – in der die Entwicklung eines so komplexen Organismus wie der Musikkultur stattfand. Soziale Katastrophen, Kriege und Revolutionen sowie die geopolitische Neuverteilung infolge der napoleonischen Kriege haben das Kräfteverhältnis zwischen den europäischen Staaten erheblich verändert. Die Landkarte Europas war Ende des 19. Jahrhunderts ein buntes Bild der Grenzen zwischen Frankreich, Deutschland, Österreich, Italien, Spanien, Polen, Ungarn, Tschechien, Russland und Skandinavien. Musikalische Kunst brachte in diesen

Музыкальное искусство давало в этих странах разные всходы и занимало разный удельный вес в общественной жизни — от столичных музыкальных центров, таких как Париж, Вена, Неаполь, где музыка «била ключом», «кипела» и активно формировала общественную жизнь, была законодательницей моды в концертных залах, музыкальных салонах и театрах, до тихих сонных провинций, где музыкальная жизнь текла едва заметным ручейком. Мы попытаемся сквозь призму важных исторических событий того времени обозначить наиболее значительные вехи развития музыкальной культуры эпохи, попробуем «услышать» музыку в общественной жизни того времени; постараемся приблизиться к пониманию в сегодняшнем мире явления музыкального романтизма, которым была наполнена музыка XIX века, где красной нитью проходила борьба с костными предрассудками общества за возвышенные и прекрасные идеалы человеческого духа.

Сошлемся, однако на мнение известного отечественного историка музыки В. Дж. Конен: «Известно, что даже самый обстоятельный учебник один не может удовлетворить нужды музыкального образования. Одному автору редко бывает под силу создать безупречно уравновешенную книгу, где все исторические разделы разработаны одинаково глубоко, где каждая композиторская индивидуальность освещена с исчерпывающей полнотой, а все анализы выполнены на высоком уровне. Коллективный же труд страдает другими недочетами — тенденцией к обезличенности, отсутствием объединяющей мысли. В столь сложной дисциплине, как история музыки, которая требует не только фактических знаний, но и строгого целеустремленного отбора материала, где наряду с широкими

Лändern unterschiedliche Triebe hervor und nahm einen unterschiedlichen Anteil am öffentlichen Leben ein – von metropolitanen Musikzentren wie Paris, Wien, Neapel, wo die Musik „in vollem Gange“ war, „kochte“ und das öffentliche Leben aktiv prägte, war ein Trendsetter in Konzertsälen, Musiksalons und Theatern, bis hin zu stillen, verschlafenen Provinzen, wo das Musikleben in einem kaum merklichen Strom floss. Wir werden versuchen, durch das Prisma wichtiger historischer Ereignisse jener Zeit die bedeutendsten Meilensteine in der Entwicklung der Musikkultur jener Zeit zu identifizieren, wir werden versuchen, Musik im öffentlichen Leben dieser Zeit zu „hören“; Versuchen wir, dem Verständnis in der heutigen Welt näher zu kommen, dem Phänomen der musikalischen Romantik, das die Musik des 19. Jahrhunderts erfüllte, wo der Kampf gegen die verknöcherten Vorurteile der Gesellschaft für die erhabenen und schönen Ideale des menschlichen Geistes wie ein roter Faden stattfand.

Wir können uns jedoch auf die Meinung der berühmten nationalen Musikhistorikerin W. J. Konen berufen: „Es ist bekannt, dass selbst das umfassendste Lehrbuch allein die Bedürfnisse des Musikunterrichts nicht erfüllen kann. Nur selten ist es einem einzelnen Autor möglich, ein so ausgewogenes Buch zu verfassen, in dem alle historischen Abschnitte in gleicher Tiefe entwickelt werden, in dem die Individualität jedes Komponisten erschöpfend behandelt wird und in dem alle Analysen auf hohem Niveau durchgeführt werden. Ein kollektives Werk hingegen leidet unter anderen Unzulänglichkeiten - einer Tendenz zur Unpersönlichkeit, einem Mangel an einheitlichem Denken. In einer so komplexen Disziplin wie der Musikgeschichte, die nicht nur Faktenwissen, sondern auch eine rigorose und zielgerichtete Auswahl des

историко-культурными и стилистическими обобщениями необходим индивидуализированный анализ отдельных произведений, только обращение к разным учебникам, написанным разными авторами, можно обеспечить более или менее полное представление об изучаемом предмете»[1].

[1] Конен В. Д. История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М., 1976. Вып. 3. С. 4–5.

В дополнение к мнению В. Дж. Конен, приведем мнение известного русского философа С. Л. Франка (1877–1950), которое касается изучения мировой истории, когда, исследуя её: «...мы всегда находимся в её середине, и нам не дано видеть её конца; каждый из нас вынужден уходить из театра до закрытия занавеса; не зная, что будет дальше, началом чего было то, что нам удалось узнать и испытать, мы не в состоянии обозреть мировую драму в целом и потому понять ее смысл. Более того, мы не присутствуем в театре и с начала драмы, мы входим в него лишь в середине действия и присутствуем лишь при его части, без начала и конца; и хотя мы имеем возможность узнать — всегда неполно, — что происходило до нашего прихода в этом и состоит историческое знание, но в центре нашего внимания и полноту впечатления дает только отрывок драмы, который мы видим, т. е. в истории то, что называется „нашим временем“; о прошлом мы судим, как и о будущем догадываемся, только по нему; это создает неизбежно и урезанную, и искусственную перспективу. Поэтому все попытки рационально „понять“ драму мировой

Materials erfordert, in der neben allgemeinen historischen, kulturellen und stilistischen Verallgemeinerungen auch eine individuelle Analyse einzelner Werke notwendig ist, kann nur der Rückgriff auf verschiedene Lehrbücher, die von verschiedenen Autoren verfasst wurden, ein mehr oder weniger vollständiges Bild des untersuchten Themas vermitteln“[1].

[1] Konen W. J. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich und Polen von 1789 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Moskau, 1976. Ausgabe 3. S. 4-5.

Neben der Meinung von W. J. Konen sei hier die Meinung des berühmten russischen Philosophen S. L. Frank (1877-1950) zitiert, die sich auf das Studium der Weltgeschichte bezieht, wenn man sie studiert: „...wir sind immer mittendrin, und es ist uns nicht gegeben, sein Ende zu sehen; jeder von uns ist gezwungen, das Theater zu verlassen, bevor sich der Vorhang schließt; nicht wissend, was als Nächstes kommt, dessen Anfang das war, was wir lernen und erleben konnten, sind wir nicht in der Lage, das Welt drama als Ganzes zu überblicken und somit seinen Sinn zu verstehen. Außerdem sind wir auch nicht von Anfang an im Theater anwesend, wir betreten es erst in der Mitte des Geschehens und sind nur bei einem Teil davon anwesend, ohne Anfang und Ende; und obwohl wir - immer unvollständig - wissen können, was vor unserem Eintritt geschah, besteht darin das historische Wissen, aber nur der Abschnitt des Dramas, den wir sehen, gibt uns unseren Fokus und einen vollständigen Eindruck, d.h. in der Geschichte das, was als „unsere Zeit“ bezeichnet wird; wir beurteilen die Vergangenheit wie auch die Zukunft nur von ihr aus; dies schafft zwangsläufig sowohl eine reduzierte als auch eine künstliche Perspektive. Alle Versuche,

истории, установить её „смысл“, её определяющую идею, обречены оставаться беспомощными и, по существу, тщетными[1]».

[1] Франк С. Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 488.

Вполне соглашаясь с приведенными выше мнениями признанных авторитетов, и принимая возможные упреки в неизбежной неполноте представленного нами труда, мы всетаки попытаемся приподнять «занавес истории», представить авторский подход и обозреть музыкальную культуру Европы и России XIX века как целостное явление, как единую картину музыкальной Европы и России, корни которой дали новые направления в XX и XXI веках.

Учебное пособие «Музыкальная культура Европы и России. XIX век» состоит из двух частей, в которых соответственно рассматриваются музыкальные культуры Европы и России. Каждая часть имеет разделение по главам. К каждой главе есть список рекомендованной литературы. Пособие предназначено для студентов гуманитарных вузов и для всех интересующихся европейской и русской музыкальной историей и культурой.

das Drama der Weltgeschichte rational zu „verstehen“, ihren „Sinn“, ihre bestimmende Idee zu ermitteln, sind daher dazu verdammt, hilflos und im Grunde vergeblich zu bleiben[1]“.

[1] Frank S. L. Die geistigen Grundlagen der Gesellschaft. Moskau, 1992. S. 488.

In Übereinstimmung mit den oben genannten Meinungen anerkannter Autoritäten und unter Inkaufnahme möglicher Vorwürfe der unvermeidlichen Unvollständigkeit des vorliegenden Werkes versuchen wir dennoch, den „Vorhang der Geschichte“ zu lüften, den Ansatz des Autors darzustellen und die Musikkultur Europas und Russlands im 19. Jahrhundert als ein umfassendes Phänomen zu betrachten, als ein einheitliches Bild des musikalischen Europas und Russlands, dessen Wurzeln im 20. und 21. Jahrhundert neue Richtungen erhalten haben.

Das Lehrbuch „Musikkultur in Europa und Russland. XIX. Jahrhundert“ besteht aus zwei Teilen, die sich jeweils mit den Musikkulturen Europas und Russlands befassen. Jeder Teil ist in Kapitel unterteilt. Jedes Kapitel enthält eine Liste mit empfohlener Literatur. Es richtet sich an Studenten humanitärer Universitäten und an alle, die sich für die europäische und russische Musikgeschichte und -kultur interessieren.

Часть I

ЕВРОПА. XIX ВЕК

Глава 1

МУЗЫКА XIX ВЕКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ

В европейской истории XIX век — эпоха разрушительных войн, геополитического передела, возведения новых государственных границ, социальных взрывов и революций. Вместе с тем это золотой век культуры, где различные виды искусства, в частности музыка, достигли небывалого расцвета, когда в музыке определилось понятие «национальная школа», выдвинувшая из своей среды крупнейших европейских композиторов, когда романтические идеалы парили в воздухе, возбуждая фантазию творцов для создания монументальных произведений. Можно ли установить хоть какую-то связь между разрушениями и страданиями войны и созиданием, созданием музыкального произведения? Попробуем спроецировать взгляд музыканта на европейскую историю XIX века. Очевидным становится факт, что музыка XIX века являла собой совершенно особую область духовной жизни общества. Отметим известное утверждение, «что музыка является отражением человеческой деятельности и его целостности» (М. С. Каган). В этой связи приведем также высказывание Н. А. Бердяева: «Человек есть в высшей степени историческое существо. Человек находится в историческом, и историческое находится в человеке. Между человеком и „историческим“ существует такое глубокое, такое таинственное в своей первооснове сращение, такая конкретная

Teil I

EUROPA. XIX. JAHRHUNDERT

Kapitel 1

DIE MUSIK DES XIX. JAHRHUNDERTS IM PRISMA DER EUROPÄISCHEN GESCHICHTE

In der europäischen Geschichte ist das 19. Jahrhundert eine Ära der zerstörerischen Kriege, der geopolitischen Umverteilung, der Errichtung neuer Staatsgrenzen, der sozialen Explosionen und Revolutionen. Gleichzeitig ist es ein goldenes Zeitalter der Kultur, in dem verschiedene Kunstformen, insbesondere die Musik, eine nie dagewesene Blütezeit erlebten, als in der Musik der Begriff der „nationalen Schule“ definiert wurde, die aus ihrem Umfeld die größten europäischen Komponisten hervorbrachte, als romantische Ideale in der Luft schwebten und die Phantasie der Schöpfer zu monumentalen Werken anregten. Gibt es eine Möglichkeit, die Verwüstung und das Leid des Krieges mit der Entstehung eines Musikstücks zu verbinden? Versuchen wir, die Perspektive des Musikers auf die europäische Geschichte des 19. Jahrhunderts zu projizieren. Es ist klar, dass die Musik im 19. Jahrhundert ein sehr spezifischer Bereich des geistigen Lebens war. Man beachte die bekannte Aussage, „dass Musik ein Spiegelbild der menschlichen Aktivität und Ganzheit ist“ (M. S. Kagan). In diesem Zusammenhang ist auch eine Aussage von N. A. Berdjajew erwähnenswert: „Der Mensch ist ein höchst historisches Wesen. Der Mensch ist im Geschichtlichen und das Geschichtliche ist im Menschen. Zwischen dem Menschen und dem „Geschichtlichen“ besteht eine so tiefe, so geheimnisvolle Verschmelzung, eine so konkrete Gegenseitigkeit, dass ein Bruch zwischen ihnen unmöglich ist. Man kann

взаимность, что разрыв их невозможен. Нельзя выделить человека из истории, нельзя взять его абстрактно, и нельзя выделить историю из человека, нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески»[1].

[1] Бердяев А. Н. Смысл истории. М., 1990. С. 14.

Взяв за основу это положение выдающегося русского философа, вспомним некоторые исторические даты. Нередко отмечают, что европейскую историю XIX век открывает не календарный 1801 год, а 1789-й. Великая французская революция, открывшая новую эпоху в истории человечества, привела к огромному подъему духовные силы народы Европы, надолго определила в целом развитие европейской культуры. Вместе с башнями Бастилии рухнул старый порядок; казалось, что должно возникнуть новое общество — царство Свободы, Равенства и Братства. Однако не прошло и пяти лет, как свобода обернулась деспотизмом, идея равенства привела к массовым казням, а во имя братства всех людей были развязаны захватнические войны. Наполеон I, став Первым консулом и императором Франции (ноябрь 1799 — июнь 1815), вступил в войны с разными государствами Европы. Внешняя политика Наполеона I предполагала мировое господство Франции на военно-политическом и торгово-промышленном поприще. Наполеоном осуществились итальянская кампания (1798–1799) и египетская экспедиция (1798–1799). Если в сухопутных сражениях преимущество было на стороне Наполеона, то на море господствовал английский флот, который в 1805 году нанес сокрушительный удар франко-испанскому флоту у мыса

den Menschen nicht von der Geschichte trennen, man kann ihn nicht abstrakt nehmen, und es ist unmöglich, die Geschichte vom Menschen zu trennen, es ist unmöglich, die Geschichte außerhalb der Menschen und der nicht-menschlichen Wesen zu betrachten“[1].

[1] Berdjajew A. N. Die Bedeutung der Geschichte. Moskau, 1990. S. 14.

Gehen wir von dieser Position des bedeutenden russischen Philosophen aus und erinnern wir uns an einige historische Daten. Es wird oft festgestellt, dass die europäische Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht mit dem Kalenderjahr 1801, sondern 1789 beginnt. Die Große Französische Revolution, die eine neue Ära in der Menschheitsgeschichte einläutete, führte zu einem enormen geistigen Aufschwung der europäischen Völker und bestimmte für lange Zeit die gesamte Entwicklung der europäischen Kultur. Zusammen mit den Türmen der Bastille stürzte die alte Ordnung ein; es schien, dass eine neue Gesellschaft entstehen musste - das Reich der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Doch keine fünf Jahre später schlug die Freiheit in Despotie um, die Idee der Gleichheit führte zu Massenhinrichtungen, und im Namen der Brüderlichkeit aller Menschen wurden Angriffskriege entfesselt. Napoleon I., der der Erste Konsul und Kaiser Frankreichs wurde (November 1799 - Juni 1815), war in Kriege mit verschiedenen europäischen Staaten verwickelt. Die Außenpolitik Napoleons I. ging von der Weltherrschaft Frankreichs auf militärisch-politischem und wirtschaftlich-industriellem Gebiet aus. Napoleon führte den Italienfeldzug (1798-1799) und die Ägyptische Expedition (1798-1799) durch. Während Napoleon in den Landschlachten die Oberhand behielt, dominierte die englische Marine die Seefahrt und versetzte 1805 der französisch-

Трафальгар под командованием адмирала Нельсона. Фактически французский флот перестал существовать, после чего Франция объявила континентальную блокаду Англии. Такое решение подтолкнуло к созданию антифранцузской коалиции, в которую вошли Англия, Россия, Австрия и Неаполитанское королевство.

Первое сражение между Францией и коалиционными войсками, получившее название «битвы трех императоров», произошло при Аустерлице 20 ноября 1805 года. Наполеон одержал победу, Священная Римская империя перестала существовать, а Франция получила в свое распоряжение Италию.

В 1806 году Наполеон вторгся в Пруссию, что способствовало возникновению четвертой антифранцузской коалиции, куда входили Англия, Россия, Пруссия и Швеция. Пруссия потерпела поражение при Иене и Ауэрштедте в 1806 году. Наполеон занял Берлин и оккупировал большую часть Пруссии. На захваченной территории был создан Рейнский союз из 16 немецких государств под эгидой Франции.

Россия продолжала вести военные действия в Восточной Пруссии, которые не принесли ей успеха. 7 июля 1807 года Россия была вынуждена подписать Тильзитский мир, тем самым признав все завоевания Франции.

Из завоеванных польских земель на территории Пруссии Наполеон создал Герцогство Варшавское. В конце 1807 года Наполеон оккупировал Португалию и начал вторжение в Испанию. Испанский народ выступил против французских захватчиков. Особенно отличились жители Сарагосы, которые выдерживали блокаду пятидесятитысячной армии Наполеона. За героической защитой

испанской флоты под командованием Адмирала Нельсона на мысе Трафальгар нанесла сокрушительный удар. Французский флот был практически уничтожен, в результате чего Франция была вынуждена прекратить континентальную блокаду Англии. Эта победа привела к образованию антифранцузской коалиции, в которую вошли Англия, Россия, Австрия и Неаполитанское королевство.

Первая битва между Францией и коалиционными войсками, получившая название «битва при Аустерлице», произошла 20 ноября 1805 года. Наполеон одержал победу, Священная Римская империя перестала существовать, а Франция получила в свое распоряжение Италию.

В 1806 году Наполеон вторгся в Пруссию, что способствовало возникновению четвертой антифранцузской коалиции, куда входили Англия, Россия, Пруссия и Швеция. Пруссия потерпела поражение при Иене и Ауэрштедте в 1806 году. Наполеон занял Берлин и оккупировал большую часть Пруссии. На захваченной территории был создан Рейнский союз из 16 немецких государств под эгидой Франции.

Россия продолжала вести военные действия в Восточной Пруссии, которые не принесли ей успеха. 7 июля 1807 года Россия была вынуждена подписать Тильзитский мир, тем самым признав все завоевания Франции.

Из завоеванных польских земель на территории Пруссии Наполеон создал Герцогство Варшавское. В конце 1807 года Наполеон оккупировал Португалию и начал вторжение в Испанию. Испанский народ выступил против французских захватчиков. Особенно отличились жители Сарагосы, которые выдерживали блокаду пятидесятитысячной армии Наполеона. За героической защитой

испанцев Сарогосы шло опустошение и разорение страны. Величайший испанский художник Франсиско Гойя (1746–1828) запечатлел в своей живописи и цикле офортов «Капричос», «Бедствия войны» весь ужас и трагизм происходящего в Испании того периода. Гойя правдиво показал бедствия, которые несет всякая война, и то одичание, которое она вызывает.

Австрия в 1809 году начала боевые действия против Наполеона, но в битве при Ваграме потерпела поражение и вынуждена была заключить Шенбрунский мир. К 1810 году Наполеон достиг зенита своего господства в Европе и начал готовиться к войне с Россией, которая осталась единственной неподвластной ему державой. В июне 1812 года он перешел границу России, двинулся к Москве и занял ее. Но уже в начале октября, проиграв решающее сражение при Бородино, Наполеон бросил свою армию на произвол судьбы. Началось бегство французов из России. Европейские державы объединились в шестую коалицию и нанесли французам сокрушительный удар под Лейпцигом. Эта битва, отбросившая Наполеона на территорию Франции, получила название «Битвы народов». Союзные войска захватили Париж, Наполеона I сослали на остров Эльба. Был подписан мирный договор 30 мая 1814 года, по которому Франция лишалась всех захваченных территорий. Наполеону удалось сбежать с острова Эльба, собрать армию и захватить Париж. Его реванш длился 100 дней и закончился полным поражением в июне 1815 года в битве при Ватерлоо. Завершились Наполеоновские войны Венским конгрессом (сентябрь 1814 — июнь 1815), под председательством австрийского дипломата графа

Verteidigung von Saragossa durch die Spanier folgten die Verwüstung und der Ruin des Landes. Der große spanische Maler Francisco Goya (1746-1828) hat in seinen Gemälden und seiner Serie von Radierungen „Los Caprichos“, „Das Unglück des Krieges“, den ganzen Schrecken und die Tragödie dessen, was damals in Spanien geschah, festgehalten. Goya zeigte die Katastrophen eines jeden Krieges und die Grausamkeiten, die er verursacht.

Österreich begann 1809 mit dem Kampf gegen Napoleon, wurde aber in der Schlacht von Wagram besiegt und war gezwungen, den Frieden von Schönbrunn zu schließen. 1810 hatte Napoleon den Zenit seiner europäischen Macht erreicht und bereitete sich auf einen Krieg mit Russland vor, der einzigen Macht, die er nicht besaß. Im Juni 1812 überquerte er die russische Grenze, zog nach Moskau und besetzte es. Doch schon Anfang Oktober, nachdem er die entscheidende Schlacht von Borodino verloren hatte, überließ Napoleon seine Armee dem Schicksal. Die Franzosen begannen aus Russland zu fliehen. Die europäischen Mächte schlossen sich zu einer sechsten Koalition zusammen und versetzten den Franzosen bei Leipzig einen vernichtenden Schlag. Diese Schlacht, in der Napoleon auf französisches Gebiet zurückgedrängt wurde, wurde als Völkerschlacht bezeichnet. Die Alliierten nahmen Paris ein und Napoleon I. wurde auf die Insel Elba verbannt. Am 30. Mai 1814 wurde ein Friedensvertrag unterzeichnet, mit dem Frankreich alle eroberten Gebiete zurückerhielt. Napoleon gelang es, von der Insel Elba zu fliehen, eine Armee aufzustellen und Paris zu erobern. Seine Rache dauerte 100 Tage und endete mit einer totalen Niederlage in der Schlacht von Waterloo im Juni 1815. Die Napoleonischen Kriege endeten mit dem Wiener Kongress (September 1814-Juni 1815) unter dem Vorsitz des österreichischen Diplomaten Graf

Меттерниха. В конгрессе участвовали представители всех стран Европы. Переговоры проходили в условиях тайного и явного соперничества, интриг и закулисных сговоров. Венский конгресс закрепил географический и государственный передел Европы, были созданы новые границы европейских государств. В состав нового королевства Нидерландов (современная Бельгия) вошла территория Австрийских Нидерландов, все остальные владения Австрии вернулись под контроль Габсбургов, в том числе Ломбардия, Венецианская область, Тоскана, Парма и Тироль. Пруссии досталась часть Саксонии, значительная территория Вестфалии и Рейнской области. Дания, бывшая союзница Франции, лишилась Норвегии, переданной Швеции. В Италии была восстановлена власть папы римского над Ватиканом и Папской областью, а Бурбонам вернули Королевство обеих Сицилий. Был также образован Германский союз. Часть созданного Наполеоном Варшавского княжества вошла в состав Российской империи под названием Царства Польского, а русский император становился и польским королем.

Так драматично завершилась европейская история в первой четверти XIX века.

Не менее беспокойной была вторая половина столетия, когда Европу сотрясали революции и войны. Революция во Франции 1848 года была одна из первых европейских революций по установлению гражданских прав и свобод. В результате революции в феврале 1848 года король Луи Филипп I отрекся от престола и была провозглашена Вторая французская республика. Однако прошло всего три года, когда завоевания революции были узурпированы Луи Бонапартом,

Metternich. Vertreter aus allen europäischen Ländern nahmen an dem Kongress teil. Die Verhandlungen fanden inmitten von geheimen und offensichtlichen Rivalitäten, Intrigen und Verschwörungen hinter den Kulissen statt. Der Wiener Kongress sicherte die geografischen und staatlichen Grenzen Europas und schuf neue Grenzen der europäischen Länder. Das neue Königreich der Niederlande (das heutige Belgien) umfasste das Gebiet der österreichischen Niederlande; alle anderen österreichischen Besitzungen kehrten unter habsburgische Kontrolle zurück, darunter die Lombardei, die Provinz Venedig, die Toskana, Parma und Tirol. Preußen erhielt einen Teil Sachsens, große Teile Westfalens und des Rheinlandes. Dänemark, ein ehemaliger Verbündeter Frankreichs, verlor Norwegen an Schweden. In Italien wurde die Macht des Papstes über den Vatikan und den Kirchenstaat wiederhergestellt, während das Königreich Sizilien an die Bourbonen zurückgegeben wurde. Auch die deutsche Allianz wurde gegründet. Ein Teil des von Napoleon geschaffenen Herzogtums Warschau wurde als Königreich Polen in das Russische Reich eingegliedert, und der russische Zar wurde auch König von Polen.

Dies war der dramatische Abschluss der europäischen Geschichte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts war nicht weniger turbulent, denn Europa wurde von Revolutionen und Kriegen erschüttert. Die Revolution in Frankreich im Jahr 1848 war eine der ersten europäischen Revolutionen, die Bürgerrechte und Freiheiten einführte. Die Revolution führte zur Abdankung von König Louis Philippe I. im Februar 1848 und zur Ausrufung der Zweiten Französischen Republik. Doch nur drei Jahre später wurden die Errungenschaften der Revolution von Louis Bonaparte, dem Neffen von

племянником Наполеона Бонапарта, который провозгласил себя Наполеоном III. Продержавшись у власти два десятилетия, Наполеон III способствовал развалу государства, втянув Францию в войны с различными государствами: с Россией (Крымская кампания), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой, Германией. Франко-прусская война вызвала волнение народных масс, которое вылилось в революцию 1871 года — это была знаменитая Парижская коммуна. Известный афоризм К. Маркса: «Призрак коммунизма бродит по Европе» становился реальным фактором социальной жизни. Марксисты объявили Парижскую коммуны первым в истории проявлением диктатуры пролетариата. Самоуправление коммуны длилось 72 дня. Падение коммуны, потопленной в море крови, расстрел коммунаров у стен кладбища Пер-Лашез — эти страницы истории стали предвестниками будущих потрясений в Европе и России.

Геополитические стремления привели Германию к Датско-прусской (1864) и к Франко-прусской (1870–1871) войнам. Победа прусской армии во Франции и разгром французской армии под Седаном вызвали небывалый подъем национального самосознания, на волне которого идеал германского единства претворился в жизнь. В 1871 году в Версальском дворце была провозглашена Германская империя, во главе с прусским королем Вильгельмом, объединившая всю Германию в единое государство, которое просуществовало до 1945 года.

К началу XIX века Австрия стала могущественной державой во главе с династией Габсбургов. Австрийские владения, включавшие Венгрию и Чехию (вместе с Моравией и Сло-

Napoleon Bonaparte, usurpiert, der sich selbst als Napoleon III. ausrief. Nachdem er zwei Jahrzehnte lang an der Macht war, trug Napoleon III. zum Zusammenbruch des Staates bei und zog Frankreich in Kriege mit verschiedenen Staaten hinein: mit Russland (Krimfeldzug), Österreich, China, Syrien, Mexiko und Deutschland. Der Deutsch-Französische Krieg löste einen Aufruhr unter den Massen aus, der in der Revolution von 1871, der berühmten Pariser Kommune, gipfelte. Der berühmte Aphorismus von K. Marx: „Das Gespenst des Kommunismus geht um in Europa“ wurde zu einem realen Faktor im gesellschaftlichen Leben. Marxisten erklärten die Pariser Kommune zur ersten Manifestation der Diktatur des Proletariats in der Geschichte. Die Selbstverwaltung der Kommune dauerte 72 Tage. Der Fall der Kommune, die in einem Meer von Blut ertränkt wurde, die Erschießung von Kommunarden an den Mauern des Friedhofs Père Lachaise - diese Seiten der Geschichte waren Vorboten künftiger Umwälzungen in Europa und Russland.

Die geopolitischen Ambitionen Deutschlands führten zum dänisch-preußischen (1864) und französisch-preußischen (1870-1871) Krieg. Der preußische Sieg in Frankreich und die Niederlage der französischen Armee bei Sedan führten zu einem beispiellosen Anstieg des Nationalbewusstseins, auf dessen Welle das Ideal der deutschen Einheit verwirklicht wurde. 1871 wurde im Schloss von Versailles das Deutsche Reich mit dem preußischen König Wilhelm an der Spitze proklamiert, das ganz Deutschland zu einem einzigen Staat vereinte, der bis 1945 bestand.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Österreich zu einer mächtigen Macht unter der Führung der Habsburger-Dynastie geworden. Die österreichischen Besitzungen, zu denen

вакий), простирались от Адриатики и Балкан до Силезии и Галиции. После Наполеоновских войн Австрия удалось занять крепкие позиции среди европейских государств; она встала во главе Священного союза и с канцлером Меттернихом вершила европейскими политическими делами. По всей австрийской империи государственным языком был немецкий. Такие страны, как Венгрия, Чехия, Словакия, Сербия, в XIX веке пришли в движение за развитие национальной культуры, за права родного языка. Все это приводило к социальным и политическим волнениям. Революционные события во Франции стали искрой, воспламенившей революции 1848–1849 годов, получивших название Весна народов. Все они имели общеевропейское измерение, буржуазно-либеральные цели и вписались в общеевропейский контекст. Однако надо иметь в виду, что в отдельных странах революционные события развивались по-разному и имели разные последствия. Так, прошедшие в Италии революции 1848–1849 годов (Ломбардия, Венеция, герцогство Модена, Палермо, Тоскана, управляемые Австрией по решению Венского конгресса) имели прежде всего освободительный характер. В Италии революции сороковых годов были разгромлены, и началась эпоха *Рисорджименто*. Этим историографическим термином было обозначено национально-освободительное движение итальянского народа 40–70 годов XIX века против иноземного господства за объединение раздробленной Италии. Борьба итальянского народа за независимость дала свои результаты: в 1861 году в Турине общеитальянский парламент объявил о создании Итальянского королевства во главе с королем Виктором Эммануилом II. В 1870 году

Унгари и Бöhmen (sowie Mähren und die Slowakei) gehörten, erstreckten sich von der Adria und dem Balkan bis nach Schlesien und Galizien. Nach den napoleonischen Kriegen konnte Österreich im europäischen Mächtegefüge Fuß fassen, wurde zum Oberhaupt der Heiligen Allianz und setzte sich mit Kanzler Metternich an die Spitze der europäischen Politik. Deutsch war die offizielle Sprache im gesamten österreichischen Kaiserreich. Länder wie Ungarn, die Tschechische Republik, die Slowakei und Serbien beteiligten sich im 19. Jahrhundert an der Bewegung für eine nationale Kultur und die Rechte der Muttersprache. All dies führte zu sozialen und politischen Unruhen. Die revolutionären Ereignisse in Frankreich waren die Initialzündung für die Revolutionen von 1848-1849, die als Völkerfrühling bekannt wurden. Sie alle hatten eine gesamteuropäische Dimension und bürgerlich-liberale Ziele und fügten sich in einen gesamteuropäischen Kontext ein. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass sich die revolutionären Ereignisse in den einzelnen Ländern unterschiedlich entwickelt und unterschiedlich ausgewirkt haben. So hatten die italienischen Revolutionen von 1848-1849 (Lombardei, Venedig, Herzogtum Modena, Palermo, Toskana, nach dem Wiener Kongress von Österreich regiert) zunächst einen befreienden Charakter. In Italien wurden die Revolutionen der vierziger Jahre niedergeschlagen, und die Ära des *Risorgimento* begann. Dieser historiografische Begriff wurde verwendet, um die nationale Befreiungsbewegung des italienischen Volkes in den 40-70er Jahren des 19. Jahrhunderts gegen die Fremdherrschaft und für die Vereinigung des zersplitterten Italiens zu beschreiben. Der Kampf des italienischen Volkes für die Unabhängigkeit hatte Erfolg: 1861 verkündete das gesamtitalienische Parlament in Turin die Gründung des

Рисорджименто завершилось присоединением Рима к Итальянскому королевству. В русле освободительного движения в Италии выдвинулся народный герой Джузеппе Гарибальди (1807–1882).

Драматична была история Польши конца XVIII — начала XIX века. Польское восстание Тадеуша Костюшко в 1793 году явилось провозвестником многочисленных польских восстаний за свою независимость в XIX веке (1809, 1830–1831, 1846, 1848, 1863, 1866 гг.). Разделы Польши (Речи Посполитой) начались в конце XVIII века (1772–1775 гг.) между Прусским королевством, Российской империей и Австрийской монархией. В итоге трех разделов Польши к России перешли литовские, белорусские земли (кроме части с городом Белосток, отошедшей к Пруссии) и украинские земли (кроме части этнических украинских земель, отошедших к Австрии), а коренные польские земли, населенные этническими поляками, были поделены между Пруссией и Австрией. Польское государство как таковое перестало существовать. Разделы Польши вызывали сильнейшее национальное сопротивление.

Однако вернемся к утверждению Н. А. Бердяева о неразрывной связи человека с историей. Именно в музыке мы можем найти множество подтверждений этой таинственной, незримой связи человека с историей. Также мы можем узнать реальные факты исторических событий, получивших воплощение в музыкальных произведениях. Приведем несколько примеров.

Двадцатилетним юношей выдающийся польский пианист и композитор Фредерик Шопен (1810–1849) покинул свою родину. В Париже

италийского королевства под руководством короля Виктора Эммануэля II. В 1870 году завершился процесс присоединения Рима к королевству. Освободительное движение в Италии привело к выдвинутому народным героем Джузеппе Гарибальди (1807–1882).

Die Geschichte Polens Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts war dramatisch. Der polnische Aufstand von Tadeusz Kościuszko im Jahr 1793 war der Vorbote zahlreicher polnischer Unabhängigkeitsaufstände im 19. Jahrhundert (1809, 1830-1831, 1846, 1848, 1863, 1866). Die Teilung Polens (Rzeczpospolita) begann im späten 18. Jahrhundert (1772-1775) zwischen dem Königreich Preußen, dem Russischen Reich und der österreichischen Monarchie. Infolge der drei Teilungen Polens fielen die litauischen, weißrussischen (mit Ausnahme des Teils mit der Stadt Bialystok, der an Preußen ging) und ukrainischen Gebiete (mit Ausnahme des Teils der ethnisch ukrainischen Gebiete, der an Österreich ging) an Russland, während die autochthonen polnischen Gebiete, die von ethnischen Polen bewohnt wurden, zwischen Preußen und Österreich aufgeteilt wurden. Der polnische Staat als solcher hörte auf zu existieren. Die Teilung Polens rief den stärksten nationalen Widerstand hervor.

Doch kehren wir zu N. A. Berdjajews Behauptung über die untrennbare Verbindung zwischen Mensch und Geschichte zurück. Gerade in der Musik finden wir viele Belege für diese geheimnisvolle, unsichtbare Verbindung zwischen Mensch und Geschichte. Außerdem können wir die wahren Fakten historischer Ereignisse erfahren, die in der Musik zum Ausdruck kommen. Hier sind einige Beispiele.

Der herausragende polnische Pianist und Komponist Frederic Chopin (1810-1849) verließ sein Heimatland im Alter von zwanzig Jahren. Chopin wurde in

Шопена настигло известие о польском восстании против русского самодержавия, о штурме русскими войсками Варшавы (сентябрь 1831). Бедствие своей страны, горечь разгрома польского восстания, беспокойство о судьбе родных вылилось у Шопена в создание многих трагических произведений, в которых звучит эпоха, Польша, лишенная государственности, и человек — в гуще исторических событий. «Революционный этюд» Ф. Шопена (op. 10, № 12, до-минор) написан в сентябре 1831 года. Реальная история воплотилась в музыке, которая стала музыкальным символом Польши и популярнейшим произведением музыкальной литературы.

Paris von den Nachrichten über den polnischen Aufstand gegen die russische Autokratie und die Erstürmung Warschaus durch russische Truppen (September 1831) eingeholt. Die Not seines Landes, die Bitterkeit der Niederlage des polnischen Aufstandes und die Sorge um das Schicksal seiner Verwandten veranlassten Chopin, viele tragische Werke zu komponieren, in denen die Epoche, das seiner Staatlichkeit beraubte Polen und der Mensch inmitten der historischen Ereignisse erklingen. Chopins „Revolutionsetüde“ (op. 10, Nr. 12 in c-Moll) wurde im September 1831 geschrieben. Die eigentliche Geschichte wird durch die Musik verkörpert, die zu einem musikalischen Symbol Polens und zum populärsten Stück der Musikkultur geworden ist.



Ф. Шопен этюд opus 10, № 12 до-минор «Революционный»

Ф. Chopin Etüde Opus 10, Nr. 12 in c-Moll „Revolutionär“

В начале XIX века в Вене Людвиг ван Бетховен (1770– 1827) сочинил Третью симфонию для большого симфонического оркестра. Образ Наполеона был кумиром для многих людей того времени и для Бетховена тоже. Судьба Наполеона, героическая

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponierte Ludwig van Beethoven (1770-1827) in Wien seine Dritte Symphonie für großes Symphonieorchester. Napoleon war damals für viele ein Idol, auch für Beethoven. Das Schicksal Napoleons

суть этой личности вдохновляли композитора, который по окончании симфонии на титульном листе своей партитуры написал посвящение — «Bonaparte». Известие о том, что Наполеон объявил себя императором, то есть изменил идеям Свободы, Равенства и Братства, вызвало сильнейшее возмущение и негодование Бетховена. Композитор вычеркнул посвящение Наполеону на титульном листе своей партитуры, не изменив при этом ни одной ноты. Премьера симфонии состоялась в Вене 7 апреля 1805 года. Симфония получила название «Героической», с этим наименованием она вошла в историю музыки. Эта музыка выразила героический пафос исторических событий начала XIX века и гордый, независимый, свободолюбивый характер композитора.

und die heroische Persönlichkeit des Mannes inspirierten den Komponisten, der am Ende der Sinfonie eine Widmung auf das Titelblatt seiner Partitur schrieb - „Bonaparte“. Die Nachricht, dass Napoleon sich zum Kaiser erklärt hatte und damit die Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verraten hatte, empörte Beethoven zutiefst. Der Komponist strich die Widmung an Napoleon auf der Titelseite seiner Partitur durch, ohne eine einzige Note zu verändern. Die Uraufführung der Sinfonie fand am 7. April 1805 in Wien statt. Die Sinfonie wurde die „Heroische“ genannt, und mit diesem Titel ging sie in die Musikgeschichte ein. Diese Musik drückt das heroische Pathos der historischen Ereignisse des frühen 19. Jahrhunderts und den stolzen, unabhängigen und freiheitsliebenden Charakter des Komponisten aus.



Начало третьей «Героической» симфонии Л. Бетховена

Der Beginn der dritten „Heroischen“ Symphonie von L. Beethoven

Существует немало исторических личностей, которые получили музыкальное воплощение в различных произведениях. Вот исторический факт: государственный и политический деятель, участник Северной войны украинский гетман Мазепа (1639–1709), тайно перешел на сторону противника Российского государства в Северной войне — шведского короля Карла XII. Этот образ привлек внимание многих деятелей искусства. Наиболее близко этот исторический факт был изложен в поэме А. С. Пушкина «Полтава» (1828). Далее образ Мазепы в европейском искусстве XIX века — в живописи, литературе, поэзии, музыке — романтизировался исключительно в романтических тонах, в излюбленной антитезе страдания и триумфа, характерной для романтической эстетики. Так решены были одноименная поэма Дж. Байрона (1818), стихотворение В. Гюго (1847), этюд Ф. Листа и его симфоническая поэма № 6 «Мазепа» (1851), картина Луи Буланже (1827). Опера «Мазепа» П. И. Чайковского (1884) на этом фоне заняла особое место. Композитор создал остро-конфликтную драму, где музыкально-драматургическое решение сочетал с принципами лирико-психологической и исторической оперы. Музыка оперы наполнена интимными, лирически окрашенными сценами, прекрасными вокальными партиями, а оркестр и хор воссоздают бурное дыхание и драматизм действительных исторических событий.

Es gibt viele historische Persönlichkeiten, die in verschiedenen Werken musikalisch verkörpert wurden. Hier eine historische Tatsache: der Hetman Mazeppa (1639-1709), ein Staatsmann und Politiker, der am Großen Nordischen Krieg teilnahm, lief heimlich zum Feind des russischen Staates im Großen Nordischen Krieg über - dem schwedischen König Karl XII. Dieses Bild erregte die Aufmerksamkeit vieler Künstler. Diese historische Tatsache wurde am stärksten mit A. S. Puschkins Gedicht „Poltawa“ (1828) in Verbindung gebracht. Danach wurde Mazeppas Bild in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts - in Malerei, Literatur, Dichtung und Musik - ausschließlich in den romantischen Farben romantisiert, in der für die romantische Ästhetik typischen Antithese von Leid und Triumph. Dies war der Schauplatz von G. Byrons gleichnamigem Gedicht (1818), von W. Hugos Gedicht (1847), von Franz Liszts Etüde und seiner symphonischen Dichtung Nr. 6 „Mazeppa“ (1851) und von Louis Boulangers Gemälde (1827). Tschaikowskis Oper „Mazeppa“ (1884) nimmt vor diesem Hintergrund einen besonderen Platz ein. Der Komponist schuf ein äußerst konfliktreiches Drama, in dem die musikalische und dramaturgische Lösung mit den Prinzipien der lyrischen, psychologischen und historischen Oper kombiniert wurde. Die Musik der Oper ist voller intimer und lyrisch farbenfroher Szenen und wunderbarer Gesangspartien, während das Orchester und der Chor die Heftigkeit und Dramatik der tatsächlichen historischen Ereignisse nachempfinden.

П. И. Чайковский ария Мазепы из оперы «Мазепа»

P. I. Tschaikowskys Arie des Mazeppa aus der Oper „Mazeppa“

В 1842 году в Милане в театре «Ла Скала» состоялась премьера оперы Джузеппе Верди «Набукко» или «Навуходоносор», которая стала настоящим триумфом композитора. Именно с этой оперы началась всенародная слава Верди. Библейский сюжет, где повествуется о бедствиях евреев и пленении их вавилонянами, спроецированный на стремление итальянского народа к единению, к борьбе с австрийской оккупацией, в этой опере был услышан итальянцами как революционный призыв. Знаменитый хор пленных иудеев «Ты прекрасна, о, Родина наша» распевался по улицам Милана и стал гимном Рисорджименто, а музыка Верди стала символом единения всей Италии:

1842 wurde Giuseppe Verdis Oper „Nabucco“ oder „Nebukadnezar“ am Theater der Mailänder „Scala“ uraufgeführt und war ein Triumph für den Komponisten. Mit dieser Oper begann der nationale Ruhm Verdis. Die biblische Geschichte von der Not der Juden und ihrer Gefangenschaft durch die Babylonier, projiziert auf die Sehnsucht des italienischen Volkes nach Einheit und Kampf gegen die österreichische Besatzung, wurde in dieser Oper als revolutionärer Aufruf verstanden. Der berühmte Chor der jüdischen Gefangenen, „Du bist schön, o unser Vaterland“, wurde in den Straßen von Mailand gesungen und wurde zur Hymne des Risorgimento, während Verdis Musik in ganz Italien zum Symbol der Einheit wurde:

Cantabile tutti sotto voce

Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do - ra - - te; Va, ti

po - sa sui cli - vi, sui col - li, O - ve o - lez - za - no te - pi - de e

mol - - li L'au - re dol - - ci - del suo - lo - na - tal!

Хор пленных иудеев «Ты прекрасна, о, Родина наша» из оперы Д. Верди «Набукко»

Chor der gefangenen Judäer „Du bist schön, o, unser Vaterland“ aus G. Verdis Oper „Nabucco“

Вот еще один исторический факт: в 1871 году в Версальском дворце была провозглашена Германская империя, во главе с прусским королем Вильгельмом, объединившим всю Германию в единое государство. До этого момента Германия была раздроблена. Фактически эта великая европейская цивилизация никогда не была единой, хотя германским свободолюбивым духом восхищались еще мудрецы Эллады, а сам Гай Юлий Цезарь именно германцев почитал наиболее опасными противниками Рима. В XIX веке нация казалась разобщенной, на памяти у немцев были унижения наполеоновских походов и венских закулисных договоров; в 1848 году прогремела революция, потрясая престолы удельных властителей, но именно в этих условиях нация смогла духовно объединиться и выразить свою национальную идею. Одним из мощных факторов объединения нации стала музыка Рихарда Вагнера (1813–1883). Величайший композитор создал сочинение непривычного и невиданного формата, выражающее идею национального духа, реформаторское по сути оперного

Eine weitere historische Tatsache: 1871 wurde im Schloss von Versailles unter der Führung des preußischen Königs Wilhelm das Deutsche Reich ausgerufen, das ganz Deutschland zu einem einzigen Staat vereinigte. Bis zu diesem Zeitpunkt war Deutschland zersplittert. Tatsächlich war diese große europäische Zivilisation nie wirklich geeint, obwohl der freiheitsliebende Geist der Germanen von den Weisen Hellas' bewundert wurde und selbst Gaius Julius Cäsar die Germanen als die gefährlichsten Gegner Roms betrachtete. Im 19. Jahrhundert schien die Nation uneins zu sein, sie erinnerte sich an die Demütigung der napoleonischen Kreuzzüge und der Wiener Verträge, die Revolution von 1848 erschütterte die Throne der Feudalherren, aber gerade in diesem Umfeld war die Nation geistig vereint und brachte ihre nationale Idee zum Ausdruck. Einer der stärksten Faktoren für die Einigung der Nation war die Musik von Richard Wagner (1813–1883). Der größte Komponist schuf ein Werk von ungewöhnlichem und noch nie dagewesenem Format, das die Idee des nationalen Geistes zum Ausdruck bringt und das Wesen der Operngattung reformiert: die epische Oper „Der Ring

жанра, оперу-эпопею «Кольцо Нибелунга», состоящую из опер «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов». Этот потрясающий воображение мифологический колосс, растянутый во времени (16 часов чистого времени!) и необъятный, многозначный в духовном пространстве. Во всей мировой культуре не было до той поры ничего подобного. Роль «Кольца Нибелунга» в становлении германского общенационального духа невозможно переоценить. Когда в 1883 году Вагнер умирал, Германия уже была единой страной, стала империей, могучим и державным государством, носителем и средоточием всей немецкой культуры: философии, литературы, поэзии, живописи, музыки.

В Париже в 1871 году, через несколько дней после поражения Коммуны, рабочий, поэт и певец Эжен Потье (1816–1887) написал стихи, наиболее полно выразившие идеи Парижской коммуны. Текст сразу же получил широкое распространение:

Вставай, проклятем заклейменный,
Голодный, угнетенный люд!
Наш разум — кратер раскаленный, Потоки
лавы мир зальют.
Сбивая прошлого оковы, Рабы восстанут, а
затем
Мир будет изменен в основе:
Теперь ничто — мы станем всем! Время
битвы настало
Все сплотимся на бой.
В Интернационале Сольется род людской![1]

[1] Перевод В. Граевского и К. Майского.

des Nibelungen“, bestehend aus den Opern „Das Rheingold“, „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Die Götterdämmerung“. Dieser atemberaubende mythologische Koloss, zeitlich gestreckt (16 Stunden reine Zeit!) und immens, vieldeutig in seinem geistigen Raum. So etwas hatte es in der Weltkultur noch nie gegeben. Die Rolle von „Der Ring des Nibelungen“ für die Entwicklung des deutschen Nationalgefühls kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Als Wagner 1883 starb, war Deutschland bereits ein geeintes Land, ein Kaiserreich, ein mächtiger und souveräner Staat, der Träger und Mittelpunkt der gesamten deutschen Kultur: Philosophie, Literatur, Dichtung, Malerei und Musik.

1871, wenige Tage nach der Niederlage der Kommune, schrieb der Arbeiter, Dichter und Sänger Eugène Potier (1816-1887) in Paris das Gedicht, das die Ideen der Pariser Kommune am besten zum Ausdruck brachte. Der Text wurde sofort weit verbreitet:

Steht auf, ihr Verfluchten, ihr Hungernden, ihr
Unterdrückten!
Unser Geist ist ein feuriger Krater, Lavaströme
werden die Welt überfluten.
Die Sklaven werden sich erheben und dann

Die Welt wird sich grundlegend verändern:
Jetzt sind wir nichts, wir sind alles! Die Zeit des
Kampfes ist gekommen
Lasst uns alle gemeinsam in den Kampf ziehen.
In der Internationalen wird sich die Menschheit
vereinen![1]

(Wacht auf, Verdammte dieser Erde,
die stets man noch zum Hungern zwingt!
Das Recht wie Glut im Kraterherde
nun mit Macht zum Durchbruch dringt.
Reinen Tisch macht mit dem Bedränger!
Heer der Sklaven, wache auf!
Ein Nichts zu sein, tragt es nicht länger
Alles zu werden, strömt zuhauf!)

[1] Übersetzung von W. Grajewski und K. Maiski.

Позже, другой французский рабочий из города Лилля, Пьер Дегейтер (1848–1932), создал мелодию на этот текст. Эту песню подхватили рабочие города Лилля, а затем вся Франция. В 1864 году под руководством Маркса и Энгельса в Европе была создана первая международная массовая Интернациональная организация рабочих, где песня Потье — Дегейтера стала гимном и вошла в историю музыки под названием «Интернационал». На русский язык эту песню в 1902 году перевел русский революционер Аркадий Яковлевич Коц (1872–1943). Русская исполнительская традиция, с некоторыми мелодическими и ритмическими изменениями этой песни, стала известна всему миру.

Später schuf ein anderer französischer Arbeiter aus Lille, Pierre Degeyter (1848-1932), eine Melodie zu diesem Text. Dieses Lied wurde von den Arbeitern der Stadt Lille und später von ganz Frankreich aufgegriffen. 1864 wurde unter der Führung von Marx und Engels in Europa die erste internationale Massenorganisation der Arbeiter gegründet, in der das Lied von Potier - Degeyter zu einer Hymne wurde und unter dem Namen der „Internationale“ in die Musikgeschichte einging. Im Jahr 1902 übersetzte der russische Revolutionär Arkadi Jakowlewitsch Koz (1872-1943) das Lied ins Russische. Die russische Aufführungstradition mit einigen melodischen und rhythmischen Änderungen dieses Liedes wurde in der ganzen Welt bekannt.

Торжественно (Интернационал)

Вста_ вай, прок_лять_ем за_клей_мен_ ный, весь
мир го_лод_ных и ра_бов! Ки_пит наш ра_зум воз_му_щен_ный и в смер_тный бой вес_ти го_тов. Весь

Примеров единения музыки и исторических событий, прямых и весьма опосредованных связей можно привести еще множество. Еще раз подчеркнем же мысль Н. А. Бердяева: «...нельзя выделить историю из человека, нельзя историю рассматривать вне человека и нечеловечески». Живая музыкальная практика подтверждает эту мысль. Исторические катаклизмы, через которые прошла Европа XIX века,

Beispiele für die Einheit von Musik und historischen Ereignissen, direkte und sehr indirekte Verbindungen lassen sich viele weitere anführen. Betonen wir noch einmal den Gedanken von N. A. Berdjajew: „... es ist unmöglich, die Geschichte vom Menschen zu trennen, es ist unmöglich, die Geschichte außerhalb des Menschen und nicht-menschlich zu betrachten“. Die lebendige musikalische Praxis bestätigt diesen Gedanken. Die historischen

создают особую призму взгляда на историю золотого века европейской музыки. Невольно приходит мысль, что музыкальные пути могут пролегать высоко над землей, над политикой, войнами, революциями и разрушениями. В языке музыки можно услышать и ритм эпохи, и дыхание масс, и биение сердца человека. Действительно, между личностью и историей существует глубокая и таинственная взаимосвязь. Перефразируя Н. А. Бердяева, можно заключить, что существует «музыка в истории» и «история в музыке».

Katastrophen, die das Europa des 19. Jahrhunderts durchlebte, schaffen ein besonderes Prisma für den Blick auf die Geschichte des goldenen Zeitalters der europäischen Musik. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass musikalische Wege hoch über dem Boden verlaufen können, über Politik, Kriege, Revolutionen und Zerstörung. In der Sprache der Musik kann man den Rhythmus der Zeit, den Atem der Massen und das Schlagen des menschlichen Herzens hören. In der Tat gibt es eine tiefe und geheimnisvolle Beziehung zwischen dem Individuum und der Geschichte. Wenn wir N. A. Berdjaew paraphrasieren, können wir daraus schließen, dass es „Musik in der Geschichte“ und „Geschichte in der Musik“ gibt.

Рекомендуемая литература

1. Журнал «Новая и новейшая история». 2001. № 1–2.
2. История Германии. Учебное пособие в 3 т. 2-е изд. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова. М., 2008.
3. Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996.
4. Кареев Н. И. Общий курс истории XIX и XX веков до начала мировой войны. М., 1919; сайт «Руниверс».
5. Соловьев С. М. История падения Польши. М., 1995.
6. Стогний П. В. Разделы Польши и дипломатия Екатерины II. М., 2002.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.

Empfohlene Literatur

1. Zeitschrift für „Neue und zeitgenössische Geschichte“. 2001. Nr. 1-2.
2. Geschichte Deutschlands. Lehrbuch in 3 Bänden. 2 Aufl. / Unter der Redaktion von B. Bonwetsch, J. W. Galaktionow. Moskau, 2008.
3. Kagan M. S. Musik in der Welt der Künste. St. Petersburg, 1996.
4. Karejew N. I. Allgemeiner Kurs der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts vor dem Weltkrieg. Moskau, 1919; Web-Seite „Runivers“.
5. Solowjow S. M. Die Geschichte des Falls von Polen. Moskau, 1995.
6. Stognii P. W. Die Teilungen Polens und die Diplomatie Katharinas II. Moskau, 2002.
7. Cholopowa W. N. Musik als eine Art Kunst. St. Petersburg, 2000.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР В МУЗЫКЕ

Музыка способна тонко и достаточно емко отражать национальные особенности тех или иных народов. Войны и геополитический передел европейского пространства в XIX веке не изменили национальной сущности и идентичности народов, издавна населявших эти земли. Границы сдвигались, приходили и уходили протектораты одних государств над другими, а духовная составляющая той или иной нации оставалась неизменной. Не менялись неповторимые основы музыкального языка, музыкального мышления и менталитета разных стран. Италия и Франция, Германия и Австрия, Чехия и Венгрия, Норвегия и Испания, несмотря на войны и революции, сохранили особый национальный облик, свое здание музыкальной культуры, выстроенное прошлыми веками. Невольно приходит мысль, что музыкальные пути могут пролегать высоко над землей, над политикой, войнами, революциями и разрушениями. Однако попробуем дать объяснение факту устойчивости некоторых составляющих в музыкальных культурах разных стран. Возьмем за основу философские универсалии «менталитет» и «ментальность», которые позволяют на разных уровнях рассмотреть факторы, формирующие национальную музыкальную культуру. Понятия «ментальность» и «менталитет», вошедшие в философскую науку Нового времени, отражают духовную настроенность, образ мышления, мировосприятие отдельного человека, социальной группы, народа, нации. Это тот психический инструментарий, который помогает людям осознать

DER NATIONALE FAKTOR IN DER MUSIK

Musik kann auf subtile und umfassende Weise die nationalen Identitäten bestimmter Völker widerspiegeln. Die Kriege und die geopolitische Neuaufteilung des europäischen Raums im 19. Jahrhundert haben das nationale Wesen und die nationale Identität der Völker, die diese Länder seit langem bewohnt haben, nicht verändert. Grenzen verschoben sich, Protektorate einiger Staaten kamen und gingen über andere, aber die geistige Komponente dieser oder jener Nation blieb unverändert. Die einzigartigen Grundlagen der musikalischen Sprache, des musikalischen Denkens und der Mentalität der verschiedenen Länder haben sich nicht verändert. Italien und Frankreich, Deutschland und Österreich, die Tschechische Republik und Ungarn, Norwegen und Spanien haben sich trotz Kriegen und Revolutionen eine einzigartige nationale Identität bewahrt, deren musikalische Kulturstruktur in den vergangenen Jahrhunderten aufgebaut wurde. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass musikalische Wege hoch über dem Land, über Politik, Kriegen, Revolutionen und Unruhen liegen können. Dennoch wollen wir versuchen, die Persistenz einiger Komponenten in den Musikkulturen der Welt zu erklären. Ausgehend von den philosophischen Universalien der „Mentalität“ und der „Denkweise“ können wir auf verschiedenen Ebenen die Faktoren betrachten, die die nationale Musikkultur prägen. Die Begriffe „Denkweise“ und „Mentalität“, die in die philosophische Wissenschaft der Neuzeit eingegangen sind, spiegeln die geistige Disposition, die Denkweise, die Weltanschauung eines Individuums, einer sozialen Gruppe, eines Volkes oder einer Nation wider. Es ist das

самих себя, природное и социальное окружение.

Как отмечено многими исследователями XX века (Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Э. Кассирер, Э. Фром), ментальность формируется в зависимости от традиций культуры, социальных структур и всей среды жизнедеятельности человека, сама, в свою очередь, их формирует, выступая как порождающее начало, как трудно определимый исток культурно-исторической динамики. Музыка, как элемент духовной культуры, имеет свой язык, который фиксирует наиболее вероятные для данной культуры связи звука и смысла в самом широком значении этого слова. В ментальности «связь звука и смысла представляет собой пучок из множества переплетенных нитей, ведущих во внешний и внутренний мир, в исторические глубины музыки и далеко за ее пределы»[1].

[1] Старчеус М. С. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 157.

В гуманитарную науку XX века швейцарский психиатр, основоположник одного из направлений глубинной психологии К. Г. Юнг (1875–1961) ввел термин «архетип», который широко применяется в разных областях научного знания, в частности в музыкознании. Юнг определил значение термина «архетип» как «начальные, врожденные психические структуры, первичные схемы образов, фантазий, содержащиеся в коллективном бессознательном и априорно формирующие активность воображения; архетипы лежат в

mentale Instrumentarium, das den Menschen hilft, sich selbst und ihre natürliche und soziale Umwelt zu verstehen.

Wie viele Forscher des 20. Jahrhunderts (L. Lévy-Bruhl, C. Lévi-Strauss, E. Cassirer, E. Fromm) feststellten, bildet sich die Mentalität in Abhängigkeit von den kulturellen Traditionen, den sozialen Strukturen und dem gesamten Umfeld des menschlichen Lebens, das sie wiederum selbst formt, indem es als generierende Quelle fungiert, als schwer zu bestimmende Quelle der kulturellen und historischen Dynamik. Die Musik als Element der geistigen Kultur hat ihre eigene Sprache, die die Verbindungen zwischen Klang und Bedeutung im weitesten Sinne des Wortes aufzeichnet, die für eine bestimmte Kultur am wahrscheinlichsten sind. In der Mentalität ist „die Verbindung zwischen Klang und Bedeutung ein Bündel vieler ineinander verwobener Fäden, die zur äußeren und inneren Welt, zu den historischen Tiefen der Musik und weit darüber hinaus führen“[1].

[1] Starcheus M. S. Über die Chronotope des musikalischen Denkens // Musikakademie. 2004. Nr. 3. S. 157.

In den Geisteswissenschaften des 20. Jahrhunderts führte der Schweizer Psychiater und Begründer eines der Zweige der Tiefenpsychologie C. G. Jung (1875-1961) den Begriff „Archetyp“ ein, der in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft, insbesondere in der Musikwissenschaft, weit verbreitet ist. Jung definierte den Begriff „Archetyp“ als „ursprüngliche, angeborene psychische Strukturen, primäre Schemata von Bildern, Phantasien, die im kollektiven Unbewussten enthalten sind und von vornherein die Aktivität der Vorstellungskraft prägen; Archetypen sind die Grundlage der universellen Symbolik, werden in Mythen und

основе общечеловеческой символики, выявляются в мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства»[2].

[2] Фурс В. Н. Архетип // Новейший философский словарь. Минск, 1999. С. 49.

Юнг отмечал, что архетип устойчив и имеет свойство повторяться «на протяжении истории везде, где свободно действует фантазия»[3].

[3] Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 110.

Архетипическое неразрывно связано с культурным развитием человека. Оно затрагивает родовую сущность природы человека, биологического, социального и культурного бытия человека в целом. Прародителем музыкальных архетипов можно считать прежде всего «первозвук», звук как таковой, звук как способ контакта Человека с Мирозданием. Именно через звук возникла возможность человеку выразить свои эмоции.

Многотысячная история человеческого рода запечатлела в музыкальных звуках коммуникативные основы социального и культурного взаимодействия в устойчивых архетипах, в музыкальных звуках. «Повелительные, восклицательные, вопросительные, повествовательные наклонения зовов, кличей и возгласов в равной степени присутствуют в человеческой речи и в языке музыкально- го общения. В научном знании эта звуковая первооснова получила определение интонации, от латинского слова «intono» — громко произношу»[1].

Glaubensvorstellungen, Träumen, Werken der Literatur und Kunst identifiziert“[2].

[2] Furs W. N. Archetyp // Das Neueste Wörterbuch der Philosophie. Minsk, 1999. S. 49.

Jung stellte fest, dass der Archetyp stabil ist und dazu neigt, „im Laufe der Geschichte überall dort wieder aufzutauchen, wo die Phantasie frei agiert“[3].

[3] Jung K. G. Das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Moskau, 1992. S. 110.

Das Archetypische ist untrennbar mit der kulturellen Entwicklung des Menschen verbunden. Sie berührt das allgemeine Wesen der menschlichen Natur und die biologische, soziale und kulturelle Existenz des Menschen als Ganzes. Der Urvater der musikalischen Archetypen kann als der „erste Klang“ betrachtet werden, der Klang als solcher, der Klang als eine Form des menschlichen Kontakts mit dem Universum. Durch den Klang war der Mensch in der Lage, seine Gefühle auszudrücken.

Die Jahrtausende der Menschheitsgeschichte haben in musikalischen Klängen die kommunikativen Grundlagen sozialer und kultureller Interaktion in nachhaltigen Archetypen, in musikalischen Klängen, eingepägt. „Die imperativen, ausrufenden, fragenden und erzählenden Tendenzen der Rufe, Schreie und Ausrufe sind in der menschlichen Sprache und in der Sprache der musikalischen Kommunikation gleichermaßen vorhanden. In der Wissenschaft wird dieses Klang-Primordial als Intonation definiert, vom lateinischen Wort „intono“ - laut aussprechen“[1].

[1] Холопов Ю. Н. Интонация // Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1990. С. 214.

В «коллективном бессознательном» отдельные интонации живут бесконечно долго и образуют так называемый «код культуры». Как отмечено многими исследователями (К. Г. Юнг, Ж. Дюби, Ф. Бродель и др.) ментальные структуры упорно сопротивляются времени и изменениям, образуют глубокий пласт представлений и моделей поведения, не меняющийся со сменой поколений. Таким образом, формируется музыкальный язык, интонационный строй и неповторимый облик национальной культуры. Так мы слышим национальные элементы музыки разных стран и народов. Устойчивость и малоподвижность музыкальных «кодов» обеспечивает длительное существование во времени тех или иных музыкальных культур. Фактор пространства, региона, географической координаты тоже отражается в музыкальном «коде» культуры. Мировые культурные координаты: Восток — Запад, Север — Юг в своих природных и климатических условиях формируют психику человека того или иного региона. Как справедливо отмечает В. Н. Холопова: «Весьма показательно, что философская идея гармонии, связанная с регионом Средиземноморья, стала основой для профессиональной музыки Европы. В этом плане „дыхание севера“, „северная грусть“, „русская тоска“, как координаты национального характера русских оказались в миропонимании весьма отличными от южных ветров мировой цивилизации»[2].

[2] Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000. С. 44.

[1] Cholopow J. N. Intonation // Musikenzklopädisches Wörterbuch. Moskau, 1990. S. 214.

Im „kollektiven Unbewussten“ leben die einzelnen Intonationen auf unbestimmte Zeit weiter und bilden den so genannten „Kulturcode“. Wie viele Forscher (C. G. Jung, J. Duby, F. Braudel u.a.) festgestellt haben, widersetzen sich mentale Strukturen hartnäckig der Zeit und dem Wandel und bilden eine tiefe Schicht von Ideen und Verhaltensmustern, die sich mit dem Wechsel der Generationen nicht ändern. Auf diese Weise werden die musikalische Sprache, das Intonationssystem und die einzigartige Form der nationalen Kultur geformt. So hören wir die nationalen Elemente der Musik verschiedener Länder und Völker. Die Stabilität und Sesshaftigkeit der musikalischen „Codes“ sichert die langfristige Existenz einer bestimmten Musikkultur. Der Faktor des Raums, der Region, der geografischen Koordinate spiegelt sich auch im musikalischen „Code“ der Kultur wider. Die kulturellen Koordinaten der Welt: Ost - West, Nord - Süd in ihren natürlichen und klimatischen Bedingungen formen die menschliche Psyche der Region. Wie W. N. Cholopowa treffend bemerkt: „Es ist bezeichnend, dass die philosophische Idee der Harmonie, die mit dem Mittelmeerraum verbunden ist, zu einer Grundlage für die professionelle Musik in Europa geworden ist. In dieser Hinsicht erwiesen sich „der Atem des Nordens“, „nördliche Traurigkeit“, „russische Sehnsucht“ als Koordinaten des nationalen Charakters der Russen in der Weltsicht als ganz anders als die südlichen Winde der Weltzivilisation“[2].

[2] Cholopowa W. N. Musik als eine Form der Kunst. St-Petersburg, 2000. S. 44.

Рассмотрим сущностные признаки музыкальной культуры разных стран Европы.

Италия — страна центрального Средиземноморья, занимает благодатное положение в географическом, природном и климатическом отношении. В этих благоприятных природных условиях формировался менталитет нации. Одно из важных свойств национальной ментальности можно обозначить как мелопейность (от греч. *melopoia* — мелодия), способность к пению, как к эмоциональному и чувственному восхищению окружающим миром. Истоки итальянской музыкальной культуры достаточно древние, восходят они к музыкальной культуре Рима. Древнеримская культура в свою очередь переработала философские и практические музыкальные знания Древней Греции — «детства человечества» (Ф. Энгельс). В Италии еще в начале первого тысячелетия Новой эры впервые в Европе были систематизированы знания по музыкальной теории и гармонии. Были известны такие музыкальные понятия, как лад, мелодия, интервалы, аккорд, гармония, диссонанс, консонанс, энгармонизм и т. д.; принята пифагорейская система «гармонии небесных сфер» и концепция «музыка — есть число». Музыкальная практика Древнего Рима знала хоровое, сольное и инструментальное исполнительство, музыку ритуальную, светскую и развлекательную. Античный мир был разрушен, но научные знания продолжали существовать. С именем римского папы Григория I (590–604 гг.) связано утверждение григорианского хорала, который на протяжении нескольких веков стал

Betrachten wir die wesentlichen Merkmale der Musikkulturen in den verschiedenen Ländern Europas.

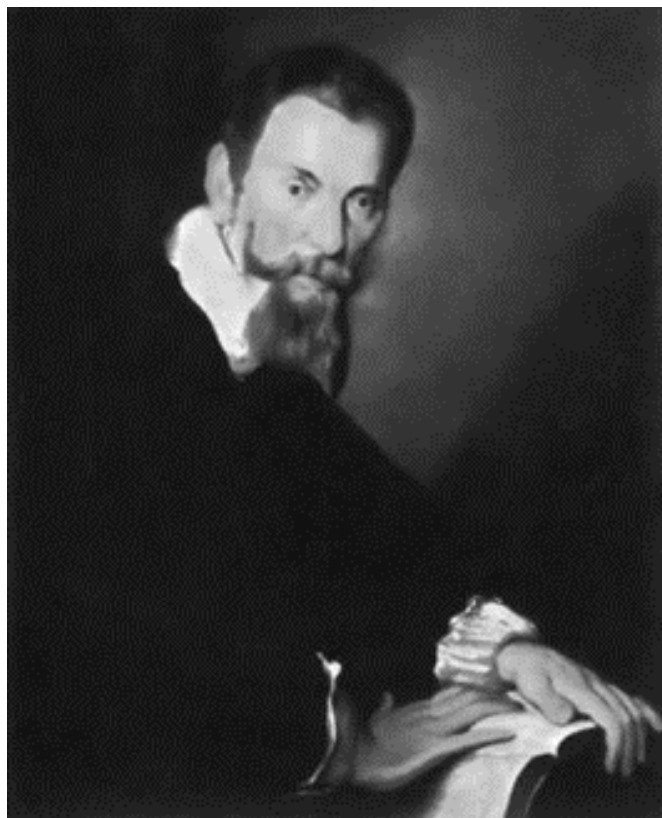
Italien, ein Land im zentralen Mittelmeerraum, verfügt über eine fruchtbare geografische, natürliche und klimatische Lage. Unter diesen günstigen natürlichen Bedingungen hat sich die Mentalität der Nation entwickelt. Ein wichtiges Merkmal der nationalen Mentalität kann als melopoetisch (von griechisch *melopoia* - Melodie) beschrieben werden, die Fähigkeit zu singen als eine emotionale und sinnliche Bewunderung der sie umgebenden Welt. Die Ursprünge der italienischen Musikkultur sind sehr alt und gehen auf die Musikkultur Roms zurück. Die römische Kultur wiederum verwertete das philosophische und praktische Musikwissen der griechischen Antike - „die Kindheit der Menschheit“ (F. Engels). In Italien wurde bereits im ersten Jahrtausend der Neuzeit das Wissen über Musiktheorie und Harmonielehre zum ersten Mal in Europa systematisiert. Musikalische Begriffe wie Tonleiter, Melodie, Intervalle, Akkorde, Harmonie, Dissonanz, Konsonanz, Enharmonismus usw. waren bekannt, und das pythagoreische System der „Harmonie der himmlischen Sphären“ und das Konzept „Musik ist Zahl“ wurden übernommen. Die Musikpraxis im alten Rom umfasste Chor-, Solo-, Instrumental-, Ritual-, weltliche und Unterhaltungsmusik. Die antike Welt wurde zerstört, aber das wissenschaftliche Wissen blieb bestehen. Der Name von Papst Gregor I. (590-604) ist mit der Verabschiedung des gregorianischen Choral verbunden, der für mehrere Jahrhunderte die Grundlage der europäischen Kirchenmusik bildete. Der italienische Mönch und Gelehrte Guido von Arezzo (990-1050) leitete eine

основой европейской церковной музыки. С именем итальянского монаха и ученого Гвидо из Ареццо (990–1050 гг.) связана реформа в области музыкальной нотации: им был изобретен нотный стан и система нотных знаков, которая используется и поныне. В эпоху Возрождения (XIV–XVI вв.) Италия стала страной возникновения новых светских музыкальных жанров, та-ких как **мадригал** (от лат. mater — мать, песнь на родном языке). Итальянские композиторы того времени все шире в своем творчестве стали применять тексты на итальянском языке, а не на «ученом» — латинском.

Мадригал оказался музыкальной формой, способной гибко передавать оттенки поэтического текста, в них широко использовалась поэзия Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Б. Гварини, Л. Ариосто. Мадригал, как особая музыкально-поэтическая форма, давал необыкновенные возможности для проявления композиторской индивидуальности. Наиболее выдающимися представителями этого жанра были Карло Джезуальдо ди Веноза (1560–1614) и Клаудио Монтеверди (1567–1630).

Reform der Musiknotation ein, indem er das Notensystem erfand, das noch heute verwendet wird. In der Renaissance (14. bis 16. Jahrhundert) wurde Italien zu einem Land, in dem neue, weltliche Musikgattungen wie das **Madrigal** (von lateinisch mater - Mutter, ein Lied in der Muttersprache) entstanden. Die italienischen Komponisten dieser Zeit verwendeten zunehmend Texte in italienischer Sprache und nicht mehr das „gelehrte“ Latein.

Die Madrigale erwiesen sich als eine musikalische Form, die in der Lage war, die Nuancen des poetischen Textes flexibel wiederzugeben, und sie machten ausgiebig Gebrauch von der Poesie von F. Petrarca, G. Boccaccio, B. Gwarini und L. Ariosto. Das Madrigal als besondere musikalische und poetische Form bot den Komponisten ungewöhnliche Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer Individualität. Die bedeutendsten Vertreter dieser Gattung waren Carlo Gesualdo di Venosa (1560-1614) und Claudio Monteverdi (1567-1630).



Клаудио Монтеверди (1567–1630).
Художник Бернардо Строцци (1640)

Claudio Monteverdi (1567-1630).
Maler Bernardo Strozzi (1640)

Обретали самостоятельность инструментальные формы (пьесы для лютни, виолы, органа и других инструментов). На пике итальянского Ренессанса (1600) возник новый европейский жанр — **опера** (буквально — труд, дело, сочинение). Отечественный музыковед, композитор, академик Б. В. Асафьев (1884–1949) отмечал: «Великое движение Ренессанса, создавшее искусство „нового человека“, провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне рамок аскетизма, вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях. Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации, т. е. выявление человеческим голосом и говором внутреннего содержания, душевности, эмоциональной

Die Instrumentalformen (Stücke für Laute, Bratsche, Orgel und andere Instrumente) verselbständigten sich. Auf dem Höhepunkt der italienischen Renaissance (1600) entstand eine neue europäische Gattung - die **Oper** (wörtlich: Werk, Tat, Komposition). Der russische Musikwissenschaftler und Komponist Boris Assafjew (1884-1949) bemerkte: „Die große Renaissance-Bewegung, die die Kunst des „neuen Menschen“ schuf und das Recht auf freien Ausdruck der Seele und des Gefühls jenseits des Rahmens der Askese verkündete, brachte auch den neuen Gesang hervor, in dem der gesungene, vokalisierte Klang zum Ausdruck des emotionalen Reichtums des menschlichen Herzens in seinen unendlichen Erscheinungsformen wurde. Diese tiefgreifendste Revolution in der Geschichte der Musik, die die Qualität der Intonation veränderte, d.h. die menschliche Stimme und Sprache, die den inneren Inhalt, die Seelenhaftigkeit, die emotionale

настроенности, только и мог вызвать к жизни оперное искусство»[1].

[1] Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976. С. 53.

Опера возникла как воплощение идей о возрождении античной трагедии. Эсхил, Софокл, Еврипид стали для ренессансных гуманистов высокими образцами для подражания. Однако идея Возрождения греческой трагедии породила совершенно иной жанр. На новом витке истории, в другой социальной среде, на более высоком уровне музыкального мышления был создан жанр, который выдержал испытание временем в четырёхста лет и живет по сию пору.

Первые опыты создания оперы (*dramma per musica*) произошли в так называемой «флорентийской камерате» графа Барди: были представлены «Дафна» Я. Пери (1597), «Эвридика» Дж. Каччини (1600), «Орфей» Кл. Монтеверди (1607). Эти произведения показали новое осмысление музыкального искусства, рождение иного музыкального сознания. Новая мелодия воплощала не божественную средневековую гармонию мира, а чисто человеческие чувства, поэтому внешне она резко отличалась от плавной закругленности, спокойствия и даже бесстрастности средневекового григорианского хорала. Мелодия воплощала психологические особенности человеческой речи, декламации, отсюда название «напевной речитации» — несколько приподнятый «на котурны», как в античных трагедиях, но все же связанный с переживанием понятных каждому жизненных ситуаций. Стремление следовать правилам Аристотеля сочеталось у первых

Disposition offenbart, konnte nur die Kunst der Oper zum Leben erwecken»[1].

[1] Assafjew B. W. Über die Oper. Leningrad, 1976. S. 53.

Die Oper wurde zur Verkörperung von Ideen zur Wiederbelebung der antiken Tragödie. Aischylos, Sophokles und Euripides wurden für die Humanisten der Renaissance zu großen Vorbildern, denen sie nacheiferten. Doch die Idee, die griechische Tragödie wiederzubeleben, führte zur Entstehung eines ganz anderen Genres. An einem neuen Wendepunkt der Geschichte, in einem anderen sozialen Umfeld, auf einer höheren Ebene des musikalischen Denkens, wurde ein Genre geschaffen, das sich vierhundert Jahre lang bewährt hat und bis heute fortbesteht.

Die ersten Versuche, eine Oper (*dramma per musica*) zu schaffen, fanden in der sogenannten „Florentiner Camerata“ des Grafen Bardi statt: „Daphne“ von J. Peri (1597) und „Eurydike“ von G. Caccini (1600), „Orfeo“ von Cl. Monteverdi (1607) wurden aufgeführt. Monteverdi (1607). Diese Werke haben ein neues Verständnis von musikalischer Kunst gezeigt, die Geburt eines neuen musikalischen Bewusstseins. Die neue Melodie verkörperte nicht die göttliche mittelalterliche Harmonie der Welt, sondern rein menschliche Gefühle, weshalb sie sich äußerlich stark von der sanften Rundheit, Ruhe und sogar Unbeweglichkeit des mittelalterlichen gregorianischen Chorals unterschied. Die Melodie verkörperte die psychologischen Merkmale der menschlichen Sprache, der Deklamation, daher der Name „melodische Rezitation“ - etwas erhöht „auf hohem Kothurn“, wie in den antiken Tragödien, aber immer noch verbunden mit der Erfahrung von Lebenssituationen, die jeder versteht. Der Wunsch, den Regeln des

оперных композиторов с воздействием рационалистических идей Нового времени.

Новый музыкальный жанр быстро снискал популярность. Стали возникать оперные театры не только в Италии, но и по всей Европе. Италия охотно «экспортировала» оперный жанр и своих композиторов в другие страны. Тому пример Россия XVIII–XIX веков. В Италии была создана *модель* оперы-seria (серьезной оперы) на мифологические, библейские, исторические сюжеты. Сложилась специфическая манера итальянского пения — *cantare*, а так же виртуозное владение голосом и дыханием, что все вместе породило стиль *bel canto* (прекрасное пение). Четко были разделены драматургические функции в оперном спектакле: арии выражали душевное состояние героев — аффекты, речитативы показывали развитие сюжета. Постепенно усложнялась роль оркестра. Оперное действие дополнялось живописными и постановочными эффектами. Сложилась своя эстетика сценического действия. Культура послеренессансной эпохи сочетала массовость с непрерывно развивающимся профессионализмом. Решались задачи подготовки новой профессиональной школы: необходимо было вырастить целую армию музыкантов нового типа — вокалистов, инструменталистов, дирижеров, композиторов, а также воспитать соответствующую аудиторию слушателей, которая могла бы воспринимать новации композиторов. На протяжении нескольких столетий постановки итальянской оперы являлись одновременно и атрибутом дворцовой культуры, и центрами творческих исканий, и школами нового музыкального

Aristoteles zu folgen, wurde von den ersten Opernkomponisten mit dem Einfluss der rationalistischen Ideen der Neuen Zeit kombiniert.

Das neue Musikgenre wurde schnell populär. Operntheater entstanden nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa. Italien „exportierte“ das Genre der Oper und seine Komponisten bereitwillig in andere Länder. Das Beispiel Russlands im 18. und 19. Jahrhundert. Das *Modell* der Opera seria (ernste Oper), die auf mythologischen, biblischen und historischen Themen basiert, wurde in Italien entwickelt. Der spezifische italienische Gesangsstil, das *Cantare*, sowie die virtuose Stimme und Atmung gipfelten im *Belcanto*-Stil (schöner Gesang). Die dramaturgischen Funktionen in der Oper waren klar abgegrenzt: die Arien drückten den Seelenzustand der Figuren aus - die Aeffekte, die Rezitative zeigten die Entwicklung der Handlung. Nach und nach wurde die Rolle des Orchesters immer komplexer. Die Opernhandlung wurde durch szenische und inszenatorische Effekte ergänzt. Die Ästhetik der Bühnenhandlung hatte sich entwickelt. Die Nach-Renaissance-Kultur der Epoche verband die Massen mit einer sich ständig entwickelnden Professionalität. Die Aufgabe, eine neue professionelle Schule vorzubereiten, wurde in Angriff genommen: es galt, ein ganzes Heer neuer Arten von Musikern heranzuziehen - Sänger, Instrumentalisten, Dirigenten und Komponisten - sowie ein entsprechendes Publikum von Zuhörern heranzubilden, das die Innovationen der Komponisten wahrnehmen konnte. Mehrere Jahrhunderte lang waren die Aufführungen der italienischen Oper sowohl ein Attribut der höfischen Kultur als auch Zentren der kreativen Suche und Schulen einer neuen musikalischen Professionalität. Die Oper hat einen festen Platz in der geistigen Kultur des modernen Europas.

профессионализма. Опера заняла прочное место в духовной культуре Нового времени в Европе.

Скрипка как профессиональный инструмент возникла в Европе в конце XV века. Используя накопленный в народе опыт изготовления инструментов и совершенствуя народный тип скрипки, мастера Италии, Франции и Польши (одновременно) на протяжении XV–XVI веков выработали тип инструмента, ставший классическим. В послеренессансной Европе скрипка стала ведущим инструментом. Помимо оперного жанра Италия стала родиной инструментализма разного вида. Расширилась группа струнных инструментов: появились альт, виолончель, контрабас. В эпоху барокко в Италии был создан жанр сольной скрипичной сонаты *da chiesa* (церковной) и *da camera* (камерной). В каждой из них был выработан свой образный ряд. Церковная соната (*da chiesa*), состоящая из четырех частей: медленно-быстро — медленно — быстро, была возвышенного, патетического склада, обусловленного храмовым обиходом и сосредоточенным состоянием слушателей. Камерная соната (*da camera*) предназначалась для домашнего светского музицирования. Она тоже состояла из четырех частей, но в основе ее лежали популярные танцы контрастных темпов, медленно-быстро: Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. «Высокие» образцы жанра сольной скрипичной сонаты создали итальянские композиторы Фр. Верачини (1690–1768) Фр. Джеминиани (1687–1762), Дж. Торелли (1658–1709), Дж. Тартини (1692–1770). На рубеже XVII–XVIII веков возникли жанры *concerto grosso* и сольного концерта. Элемент «соревнования» отдельных групп инструментов и солирующего

Die Geige als Berufsinstrument entstand in Europa Ende des 15. Jahrhunderts. Auf der Grundlage der Erfahrungen, die die Menschen beim Bau von Instrumenten und bei der Verbesserung des populären Geigentyps gesammelt hatten, entwickelten die Meister in Italien, Frankreich und Polen (gleichzeitig) im 15. und 16. Jahrhundert den Instrumententyp, der zum Klassiker wurde. Im Europa der Nach-Renaissance wurde die Violine zum führenden Instrument. Neben dem Genre der Oper wurde Italien zur Heimat des Instrumentalismus in verschiedenen Formen. Die Gruppe der Streichinstrumente wurde erweitert: Bratsche, Cello und Kontrabass kamen hinzu. In der italienischen Barockzeit entstand die Gattung der Soloviolinsonaten *da chiesa* (Kirche) und *da camera* (Kammer). Jede von ihnen entwickelte ihre eigene Bildsprache. Die Kirchensonate (*da chiesa*), bestehend aus vier Teilen: langsam - schnell - langsam - schnell, war von erhabener, pathetischer Art, bedingt durch den kirchlichen Rahmen und den konzentrierten Zustand des Publikums. Die Kammersonate (*da camera*) war für das häusliche weltliche Musizieren gedacht. Auch sie besteht aus vier Sätzen, die jedoch auf populären Tänzen mit unterschiedlichen Tempi - langsam und schnell - basieren: die Allemande, die Courante, die Sarabande und die Jigue. „Hohe“ Beispiele der Gattung der Soloviolinsonaten wurden von den italienischen Komponisten P. Veracini (1690-1768), P. Geminiani (1687-1762), G. Torelli (1658-1709) und G. Tartini (1692-1770) geschaffen. An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entstanden die Gattungen *Concerto grosso* und Solo-Konzert. Das Element des „Wettbewerbs“ zwischen einzelnen

инструмента составлял основу развития итальянской инструментальной музыки. Выдающиеся произведения в этом направлении создали Арканджело Корелли и Антонио Вивальди.



Арканджело Корелли (1653–1713)

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Важно отметить, что итальянские композиторы наделяли скрипку свойствами человеческого голоса, «заставляли скрипку петь, очеловечивая этот инструмент и наделяя его кантилену качествами вокального *bel canto*[1].

[1] Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб., 2000. С. 11.

Это важное наблюдение указывает на особое свойство ментальности, на национальную предрасположенность итальянцев к пению, которое

Instrumentengruppen und dem Soloinstrument bildete die Grundlage für die Entwicklung der italienischen Instrumentalmusik. Arcangelo Corelli und Antonio Vivaldi waren bedeutende Komponisten auf diesem Gebiet.



Антонио Вивальди (1678–1741).
Художник Франсуа Морелон де ля Кавэ (1723)

Antonio Vivaldi (1678-1741). Maler François Morellon la Cave (1723)

Es ist wichtig zu erwähnen, dass italienische Komponisten der Violine die Eigenschaften der menschlichen Stimme verliehen, indem sie „die Violine zum Singen brachten, das Instrument vermenschlichten und seiner Kantiene die Qualitäten eines vokalen *Belcanto* verliehen“[1].

[1] Raaben L. N. Violinkonzerte des Barock und des Klassizismus. St.-Petersburg., 2000. S. 11.

Diese wichtige Beobachtung verweist auf eine besondere Mentalität, die nationale Veranlagung der Italiener zum Gesang, die sich in den Meisterwerken

проявилось в шедеврах итальянской скрипичной школы. Развитию инструментализма в Италии немало способствовала кремонская школа скрипичных мастеров Страдивари, Гварнери, Амати. Значение «высокого образца» эти инструменты сохранили и по сей день. Выдающиеся исполнители современности стараются играть на инструментах знаменитых итальянских скрипичных мастеров прошлого.

Италия знала глубокие и давние традиции инструментализма, связанные с лютней, органом и клавесином, прародителем фортепиано. Клавир с XVI века был наиболее употребляемым инструментом, но в словесном обозначении его была полная путаница. Как отмечал М. С. Друскин, по сравнению с Италией «ни одна страна Европы не давала столь разнообразных наименований клавира, как то: монахорд, маникорд, монокорд, спинетто, сордино, чимбало, чембало, арпикордо, клавичембало, гравичембало»[1].

[1] Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Л., 1960. С. 180.

Широкое распространение клавира в музыкальной практике в Италии было связано с интенсивным развитием гомофонной музыки, которая, в отличие от полифонической музыки с равноправным значением голосов, опиралась на ведущий голос. Роль баса (*basso continuo* — т. е. непрерывный бас) выполнял клавир. В XVI–XVII столетиях в условиях быстрого развития в музыке светского начала клавир постепенно стал ведущим инструментом, вытесняя лютню и «короля инструментов» — орган. Ведущие музыканты Италии, такие, как Андреа и Джуованни

der italienischen Violinsschule zeigt. Die Cremoneser Schule der Geigenmeister Stradivari, Guarneri und Amati trug wesentlich zur Entwicklung des Instrumentalismus in Italien bei. Diese Instrumente haben ihre Bedeutung als „hohes Vorbild“ bis heute behalten. Die größten Spieler der Gegenwart versuchen, die Instrumente der berühmten italienischen Geigenmeister der Vergangenheit zu spielen.

Италия hatte eine lange und tiefe Instrumentaltradition, die mit der Laute, der Orgel und dem Cembalo, dem Vorläufer des Klaviers, verbunden war. Das Cembalo aus dem 16. Jahrhundert war das am häufigsten verwendete Instrument, aber es herrschte völlige Verwirrung über seine verbale Bezeichnung. Wie M. S. Druskin feststellte, gab es im Vergleich zu Italien „in keinem anderen Land Europas so viele verschiedene Bezeichnungen für das Klavier wie Monachord, Manicord, Monocord, Spinetto, Sordino, Cimbalo, Cembalo, Arpicordo, Clavichembalo, Gravicembalo“[1].

[1] Druskin M. S. Musik für Tasteninstrumente in Spanien, England, den Niederlanden, Frankreich, Italien und Deutschland im 16. - 18. Jahrhundert. Leningrad, 1960. S. 180.

Die weite Verbreitung des Klaviers in der musikalischen Praxis in Italien ging mit der intensiven Entwicklung der homophonen Musik einher, die sich im Gegensatz zur polyphonen Musik mit gleichberechtigten Stimmen auf die Hauptstimme stützte. Die Rolle des Basses (*basso continuo* - d.h. Kontrabass) wurde vom Klavier übernommen. In den 16. und 17. Jahrhunderten, unter den Bedingungen der raschen Entwicklung des Säkularismus in der Musik, wurde das Klavier allmählich zum führenden Instrument und ersetzte die Laute und die „Königin der Instrumente“ - die

Габриели, Меруло, Дирута, Ф. Дуранте, Алессандро и Доменико Скарлатти и другие, создали многочисленные произведения для клавира, которые впоследствии получили название «итальянской клавишной школы», имеющей свои отличительные черты по сравнению с другими европейскими клавишными школами. Одно важное качество клавирного искусства отметил выдающийся итальянский композитор XVII века **Джироламо Фрескобальди** (1583–1643), создавший «арии для пения на чембало». В заглавии этого произведения указана важная тенденция будущего развития клавирного и фортепианного искусства — **пения** на инструменте. Итальянский композитор указал на это свойство за много веков до того, как это стало профессиональной нормой игры на клавишных инструментах.

Итак, можно отметить, что создание мелодий широкого дыхания, красивых и гибких по очертанию, теплых и нежных по интонации, как воздух солнечной Италии, стремление «очеловечить» любой инструмент — будь то скрипка или клавир — вот тот «код культуры» и ментальности, с которым Италия подошла к началу XIX века.

Франция — самая крупная страна Западной Европы, с благоприятным теплым климатом. Она имеет столь же богатую историю музыкальной культуры, как и Италия. Укажем на некоторые исторические вехи и специфические особенности музыкальной культуры, предшествующие XIX веку, имеющие непосредственное отношение к понятию «национальное в музыке». Европейская история достаточно подробно освещает ранний период образования Франции как государства. Этот период связан с восшествием на престол династии

Orgel. Die führenden Musiker Italiens wie Andrea und Giovanni Gabrieli, Merulo, Diruta, F. Durante, Alessandro und Domenico Scarlatti und andere komponierten zahlreiche Werke für das Klavier, die später als „italienische Klavierschule“ bezeichnet wurden und sich von anderen europäischen Klavierschulen abhoben. Eine wichtige Eigenschaft der Tastenkunst wurde von dem herausragenden italienischen Komponisten des 17. Jahrhunderts **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) festgestellt, der „Arien für den Gesang auf dem Cembalo“ komponierte. Der Titel dieses Werkes weist auf eine wichtige Tendenz in der zukünftigen Entwicklung der Klavierkunst hin - das **Singen** auf dem Instrument. Der italienische Komponist wies auf diese Eigenschaft hin, viele Jahrhunderte bevor sie zur professionellen Norm für das Klavierspiel wurde.

Man kann also sagen, dass die Schaffung von Melodien mit weitem Atem, schön und geschmeidig in der Form, warm und sanft in der Intonation, wie die Luft des sonnigen Italiens, das Bestreben, jedes Instrument - sei es eine Geige oder ein Klavier - zu „vermenschlichen“, der „Kulturcode“ und die Mentalität ist, mit der sich Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts näherte.

Frankreich ist das größte Land in Westeuropa mit einem günstigen warmen Klima. Das Land hat eine ebenso reiche Geschichte der Musikkultur wie Italien. Im Folgenden sollen einige historische Meilensteine und Besonderheiten der Musikkultur vor dem 19. Jahrhundert aufgezeigt werden, die in direktem Zusammenhang mit dem Begriff des „Nationalen in der Musik“ stehen. Die europäische Geschichte befasst sich ausführlich mit der Frühzeit des französischen Staates. Diese Periode ist mit dem Aufstieg der *karolingischen* Dynastie (800-987), dem Aufstieg des Heiligen Römischen

Каролингов (800–987 гг.), с возникновением Священной Римской империи, с крестовыми походами, которые непомерно расширили границы Священной Римской империи. Коронавание Карла Великого императором и последующее «*каролингское возрождение*» имели большое просветительское значение, во время которого был отмечен возросший интерес к светским знаниям, к античной модели «семи свободных искусств» (Алкуин, Скотт, Эриугена, Туотило). Как следствие этого интеллектуального движения в 1253 году в Париже был открыт первый европейский университет — Сорбонна, где музыке уделялось большое внимание как одному из обязательных предметов quadriuma «семи свободных искусств».

Reiches und den Kreuzzügen verbunden, die die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches erweiterten. Von großer aufklärerischer Bedeutung waren die Kaiserkrönung Karls des Großen und die anschließende „*Karolingische Renaissance*“, in der das Interesse an weltlichem Wissen, am antiken Modell der „sieben freien Künste“ (Alkuin, Scott, Eriugena, Tuotilo), zunahm. Als Folge dieser intellektuellen Bewegung wurde 1253 in Paris die erste Universität Europas, die Sorbonne, eröffnet, an der der Musik als einem der Pflichtfächer des Quadriums der „sieben freien Künste“ ein hoher Stellenwert eingeräumt wurde.



Старинный вид Сорбонны

Alte Ansicht der Sorbonne



Современный вид Сорбонны

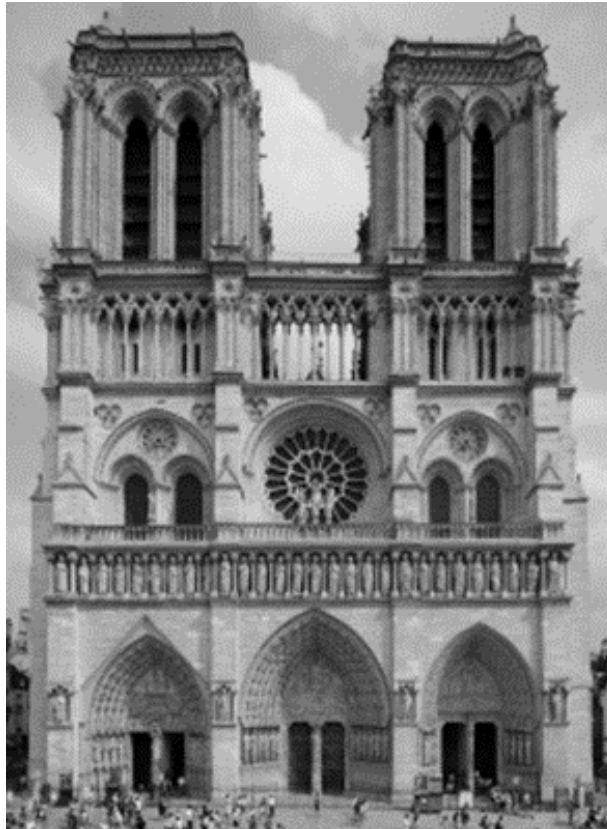
В этот же период была открыта знаменитая Певческая школа собора Нотр-Дам (собор Парижской Богоматери), которая объединила крупнейших мастеров своего времени: певцов, композиторов, ученых.

После раскола христианской церкви (1054) большая часть Европы стала романско-католической. Музыкальной основой богослужения был одноголосный григорианский хорал на латинском языке, который в X–XII веках мало подвергался изменениям. В 1300 году появилось теоретическое сочинение французского теоретика, композитора, философа, поэта, друга Франческо Петрарки **Филиппа де Витри** (1291–1361) *Ars nova* (новое искусство). Этому названию суждено было обозначить целое направление раннего Ренессанса в Европе в области теории и практики музыкального искусства.

Zeitgenössische Ansicht der Sorbonne

In dieser Zeit wurde auch die berühmte Gesangsschule Notre-Dame (Kathedrale von Notre-Dame) gegründet, in der die größten Meister ihrer Zeit zusammenkamen: Sänger, Komponisten und Gelehrte.

Nach der Spaltung der christlichen Kirche (1054) wurde der größte Teil Europas römisch-katholisch. Die musikalische Grundlage für den Gottesdienst war der einstimmige gregorianische Choral in lateinischer Sprache, der im 10. - 12. Jahrhundert kaum verändert wurde. Im Jahr 1300 erschien ein theoretisches Werk des französischen Theoretikers, Komponisten, Philosophen, Dichters und Freundes von Francesco Petrarca, **Philippe de Vitry** (1291-1361), mit dem Titel *Ars nova* (neue Kunst). Dieser Name war dazu bestimmt, eine ganze Richtung der frühen Renaissance in Europa in Theorie und Praxis der musikalischen Kunst zu bezeichnen.



Собор Парижской Богоматери

Notre Dame von Paris

Название «ars nova» отразило многие идеи музыкантов, которые услышали неизбежность изменения основополагающих норм церковной средневековой музыки. Теория и практика *Ars nova* подготовила возникновение новой системы понимания музыки, опирающейся на искусство и мировоззрение Возрождения. В этом ее огромная заслуга. Среди композиторов Франции направления *Ars nova* вошел в историю мировой музыки **Гийом де Машо** (ок. 1300–1377) — последний из труверов позднего Средневековья, автор многочисленных одноголосных песен народного склада (*lays*), многочисленных баллад и рондо — жанров, заимствованных отчасти из фольклора, отчасти из профессиональной поэзии того времени. Гийом де Машо — автор первой мессы с развитой циклической

Der Name „ars nova“ spiegelt viele der Ideen von Musikern wider, die die Notwendigkeit sahen, die grundlegenden Normen der mittelalterlichen Kirchenmusik zu verändern. Die Theorie und Praxis der *Ars nova* bereitete die Entstehung eines neuen Systems zum Verständnis von Musik vor, das sich auf die Kunst und die Weltanschauung der Renaissance stützte. Unter den französischen Komponisten der Richtung *Ars nova* ging **Guillaume de Machaut** (ca. 1300-1377) in die Geschichte der Weltmusik ein - der letzte Trouvère des Spätmittelalters, Autor zahlreicher einstimmiger Volkslieder (weltlich, Laien). Balladen und Rondos - Genres, die teils der Volkskunst, teils der professionellen Poesie der Zeit entlehnt sind. Guillaume de Machaut schrieb die erste Messe mit einer ausgeprägten zyklischen Struktur, einer polyphonen Struktur und der intonatorischen

структурой, полифоническим складом и интонационной связью всех частей. Жанр мессы воплотил религиозную философию своего времени, идею «соборности», новый уровень индивидуального композиторского мышления.

Символический смысл мессы, пятичастного хорового произведения, был связан с обрядом «Превращения хлеба и вина в тело и кровь Иисуса». Канонизировались функции основных пяти частей, опирающихся на сакральный текст:

1. Kyrie eleison (Господи, помилуй).
2. Gloria (Gloria in exelsis Deo — Слава в вышних Богу).
3. Credo (Credo unum Deum — Верую во единого Бога).
4. Sanctus (Sanctus dominus Deus Sabaoth — Свят господь Бог Саваоф) и Benedictus (Benedictus qui venit in nomine Domini — Благословен грядущий во имя Бога).
5. Agnus Dei (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi — Агнец божий, взявший на себя грехи мира).

С этого произведения Гийома де Машо начался поворот музыкального искусства «от монодии к полифонии». На протяжении двух веков, в силу исторических причин (Столетняя война), в Париже обосновались композиторы фламандской школы, которые довели полифонию «строго письма» до высочайшего совершенства. Глубочайший мир человеческих переживаний раскрывался в жанре *мессы*: скорбно-лирические, экспрессивно-драматические, ликующе-восторженные, возвышенно-созерцательные музыкальные образы наполняют произведения «нидерландцев»: Г. Дюфаи, Й. Окегема, Ж. Дебре, Орландо Лассо и итальянцев Дж. Палестрины, Дж. Габриели и других авторов. До

Verbindung zwischen allen Teilen. Die Gattung der Messe verkörperte die religiöse Philosophie seiner Zeit, die Idee der „Synodalität“ und eine neue Ebene des individuellen kompositorischen Denkens.

Die symbolische Bedeutung der Messe, eines fünfstimmigen Chorwerks, war mit dem Ritus der Verwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu verbunden. Die Funktionen der fünf Hauptteile, die auf dem heiligen Text basieren, wurden kanonisiert:

1. Kyrie eleison (Herr, erbarme dich).
2. Gloria (Gloria in exelsis Deo - Ehre sei Gott in der Höhe).
3. Credo (Credo unum Deum - Ich glaube an den einen Gott).
4. Sanctus (Sanctus dominus Deus Sabaoth - Heiliger Herr, Gott der Heerscharen) und Benedictus (Benedictus qui venit in nomine Domini - Gesegnet sei, wer im Namen Gottes kommt).
5. Agnus Dei (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi - Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt).

Mit diesem Werk leitete Guillaume de Machaut die Wende der Musikkunst „von der Monodie zur Polyphonie“ ein. Zwei Jahrhunderte lang ließen sich flämische Komponisten aus historischen Gründen (Hundertjähriger Krieg) in Paris nieder und brachten die „streng geschriebene“ Polyphonie zu höchster Vollendung. Die tiefste Welt der menschlichen Erfahrung offenbart sich in der Gattung der Messe: lyrisch-traurige, ausdrucksstarke und dramatische, jubelnde, ekstatische, erhabene und kontemplative musikalische Bilder füllen die Werke der niederländischen Komponisten H. Dufai, J. Hoquegem, J. Despres, Orlando Lasso und der Italiener G. Palestrina, G. Gabrieli und anderer. Bevor die Oper 1600 in Italien aufkam, war die Messe die führende Gattung in der

возникновения оперы в 1600 году в Италии жанр мессы был ведущим в европейской музыке, выражая субъективно-личностные отношения человека к Богу и объективно-общественное сознание «соборности». Отметим, что жанр мессы родился во Франции, в Париже.

Музыка *Ars nova* была достаточно широко представлена светскими вокально — лирическими жанрами. К ним относят творчество трубадуров, труверов, миннезингеров, которое зародилось в Европе еще в эпоху Средневековья. Народная музыка Средневековья и Возрождения существовала исключительно в песенно-текстовых формах. Это были явные представители светской народной музыки и родоначальники «карнавальной, смеховой культуры». Как отмечал М. М. Бахтин: «Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального средневековья»[1].

[1] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С. 3.

Пение народных музыкантов, их танцы, акробатические трюки отличались свободой и вариативностью. Преобладали куплетные песенные формы с народной и рыцарской тематикой; куртуазность могла соседствовать с обращением к Богу:

И стал он прыгать и летать
Вперед, назад себя метать;
Повернулся раз он пять.
И, преклоняясь, сказал опять:
«Прими, как дар, о мать Христа,
Усердье бедного шута!»
И снова начал ряд фигур,
И головой он сделал тур,
Потом он сделал тур испанский,
Потом французский и шампанский[2].

europäischen Musik, die die subjektiv-persönliche Beziehung des Menschen zu Gott und das objektiv-soziale Bewusstsein der „Synodalität“ zum Ausdruck brachte. Es sei darauf hingewiesen, dass die Gattung der Messe in Frankreich, in Paris, entstanden ist.

Die *Ars nova*-Musik war in den weltlichen Vokal- und Lyrikgattungen recht stark vertreten. Dazu gehören die Troubadoure, Trouvère und Minnesänger, die bereits im Mittelalter in Europa entstanden sind. Die Volksmusik des Mittelalters und der Renaissance existierte ausschließlich in Lied- und Textform. Sie waren die offensichtlichen Vertreter der weltlichen Volksmusik und die Begründer der „Karnevals- und Lachkultur“. Wie M. M. Bachtin bemerkte: „Die ganze ungeheure Welt der Lachformen und -manifestationen stand im Gegensatz zur offiziellen ernsten (im Ton) Kultur der Kirche und des feudalen Mittelalters“[1].

[1] Bachtin M. M. Das Werk von François Rabelais und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance. 2. Aufl., Moskau, 1990. S. 3.

Der Gesang, der Tanz und die Akrobatik der Volksmusiker waren frei und abwechslungsreich. Es herrschten Liedformen mit volkstümlichen und ritterlichen Themen vor, und die Höflichkeit konnte mit einem Appell an Gott verbunden werden:

Und er begann zu springen und zu fliegen
Vorwärts, rückwärts schleuderte er sich;
Er hat sich fünf Mal umgedreht.
Und indem er sich verbeugte, sagte er erneut:
„Nimm an als Geschenk, o Mutter Christi,
Den Fleiß eines armen Narren!“
Und wieder begann eine Reihe von Figuren,
Und er machte eine Runde mit seinem Kopf,
Dann machte er eine Spanientournee,
Dann Französisch und Champagner[2].

[2] Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. С. 514.

Еще одна деталь в этих жанрах — это особый ритмический, энергичный музыкальный пульс, который станет существенной приметой французского музыкального мышления.

К периоду расцвета Возрождения во Франции относится появление светской многоголосной песни (*шансон*), где использовались тексты Рабле, Клемана, Маро, Пьера Ронсара. Ведущим композитором в этом жанре признан **Клеман Жанекен**, автор более 200 многоголосных песен. Во французской инструментальной музыке (виола, лютня, гитара, скрипка как народный инструмент) отдавалось предпочтение танцевальным жанрам. Характерным становится объединение двух или нескольких контрастных танцев (*павана-гальярда*), объединенные в своеобразные циклы, которые стали основой будущей *французской танцевальной сюиты*.

В XVII–XVIII веках произошла коренная перестановка сил в музыкальной культуре Франции. С установлением абсолютной монархии светские музыкальные жанры возобладали над церковными. Эпоха «короля-солнца» Людовика XIV (1638–1715) — золотой век французского государства и французской культуры. На долгие годы французские веяния распространились по всей Европе, включая и Россию. Годы правления Людовика XIV отмечены необыкновенной пышностью придворной жизни, стремлением знати к роскоши и утонченным увеселениям. Под руководством Людовика XIV строился Версаль, уникальный дворцово-парковый

[2] Gruber R. I. Geschichte der Musikkultur. Moskau; Leningrad, 1941. S. 514.

Ein weiteres Detail in diesen Gattungen ist der besondere rhythmische, energische musikalische Puls, der zu einem wesentlichen Merkmal des französischen Musikdenkens werden sollte.

Die Entstehung des weltlichen mehrstimmigen Gesangs (*Chanson*) mit Texten von Rabelais, Clément, Marot und Pierre Ronsard geht auf die Blütezeit der Renaissance in Frankreich zurück. Der führende Komponist dieses Genres ist **Clément Janequin**, der mehr als 200 mehrstimmige Lieder geschrieben hat. In der französischen Instrumentalmusik (Bratsche, Laute, Gitarre, Geige als Volksinstrument) wurden die Tanzgenres bevorzugt. Charakteristisch ist, dass sich zwei oder mehr kontrastierende Tänze (*Gaillarde*) zu eigentümlichen Zyklen verbinden, die zur Grundlage der späteren *französischen Tanzsuite* werden.

Im 17. - 18. Jahrhundert vollzog sich in Frankreich ein radikaler Wandel der Musikkultur. Mit der Errichtung der absoluten Monarchie setzten sich die weltlichen Musikgattungen gegenüber den kirchlichen durch. Die Ära des „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. (1638-1715) war das goldene Zeitalter des französischen Staates und der Kultur. Viele Jahre lang verbreitete sich der französische Einfluss in ganz Europa, auch in Russland. Die Jahre der Herrschaft Ludwigs XIV. sind geprägt vom außergewöhnlichen Pomp des Hoflebens, dem Wunsch des Adels nach Luxus und anspruchsvoller Unterhaltung. Ludwig XIV. ließ Versailles errichten, ein einzigartiges Schloss mit Park in der Nähe von Paris, ein einzigartiges Denkmal für den

ансамбль под Парижем, своеобразный памятник эпохи «короля-солнца», сохранивший свое историко-культурное значение до наших дней.

„Sonnenkönig“, das seine historische und kulturelle Bedeutung bis heute bewahrt hat.



Вид Версаля

Blick auf Versailles

Вошло в историю изречение Людовика XIV «Государство — это я!». Король в возрасте двенадцати лет дебютировал в придворном балете и на всю жизнь остался преданным этому искусству. Придворный балет стал ведущим жанром французской светской жизни. Этот социальный заказ выполнялся выдающимися композиторами своего времени.

Среди них **Жан-Батист Люлли** (1632–1687) — «придворный композитор инструментальной музыки» Людовика XIV в начале своей карьеры сочинял балеты для придворных празднеств, зачастую танцую вместе с королем. Музыка этих балетов, живописная и динамичная, была проникнута острым чувством ритма, что постепенно являлось сущностной приметой французской музыки.

Das Diktum Ludwigs XIV. „Der Staat - das bin ich!“ Im Alter von zwölf Jahren gab der König sein Debüt im Hofballett und blieb dieser Kunst ein Leben lang treu. Das Hofballett wurde zum wichtigsten Genre des französischen Gesellschaftslebens. Diese gesellschaftliche Ordnung wurde von den herausragenden Komponisten der Zeit erfüllt.

Unter ihnen komponierte **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687) - „Hofkomponist für Instrumentalmusik“ Ludwigs XIV. zu Beginn seiner Karriere - Ballette für Hoffeste und tanzte oft mit dem König. Die Musik dieser Ballette, malerisch und dynamisch, war von einem starken Rhythmusgefühl geprägt, das nach und nach zu einem wesentlichen Merkmal der französischen Musik wurde.



Жан-Батист Люлли (1632–1687).
Художник Николя Миньяр

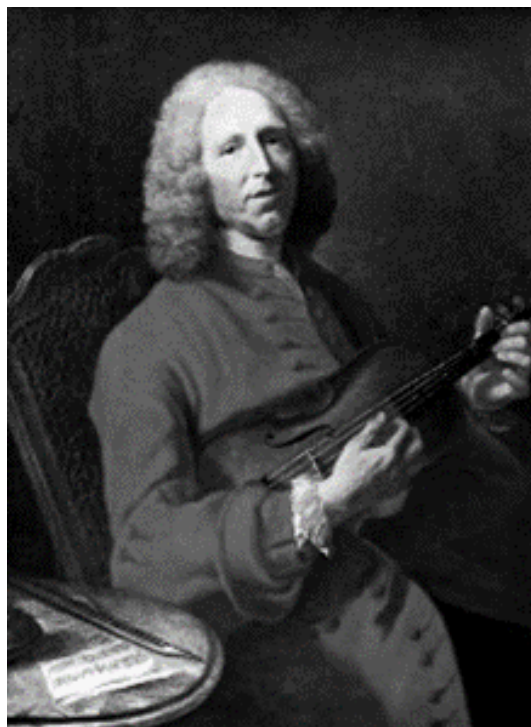
Jean-Baptiste Lully (1632-1687).
Maler Nicolas Mignard

Став в 1672 году руководителем «Королевской академии музыки», Люлли получил монополию на право оперных постановок во Франции, до конца жизни оставаясь главой оперного театра. Рационалистическая эстетика классицизма, которая выдвигала требования вкуса, равновесия красоты и истины, ясности замысла, стройности композиции, воплощенная в трагедиях Ж. Расина и П. Корнея, оказала сильное влияние и на музыку. Люлли стал создателем типично французского театрального действия — *лирической трагедии* — по аналогии с классицистической драматургией Ж. Расина и П. Корнея. Значительное место в *лирических трагедиях* Люлли занимали танцы, шествия, марши. Люлли был большим мастером в этой области; его танцы (*менуэт, гавот, сарабанда, канари* и др.), простые и пластичные, изящные и куртуазные, отражали вкусы и эстетику своего времени.

Nachdem Lully 1672 die Leitung der „Königlichen Musikakademie“ übernommen hatte, erhielt er das Monopol für die Aufführung von Opern in Frankreich und blieb bis an sein Lebensende Leiter des Opernhauses. Die rationalistische Ästhetik des Klassizismus, die Geschmack, ein Gleichgewicht von Schönheit und Wahrheit, Klarheit des Konzepts und Harmonie der Komposition forderte - verkörpert in den Tragödien von Jacques Racine und Pierre Corneille - hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die Musik. Lully war der Schöpfer eines typisch französischen Theaterstücks - der *lyrischen Tragödie* - in Anlehnung an die klassizistische Dramaturgie von Jules Racine und Pierre Corneille. Tänze, Prozessionen und Märsche spielten eine wichtige Rolle in Lullys *lyrischen Tragödien*. Lully war ein großer Meister auf diesem Gebiet, und seine Tänze (*Menuett, Gavotte, Sarabande, Canari* usw.), einfach und plastisch, anmutig und höflich, spiegeln den Geschmack und die Ästhetik seiner Zeit wider.

Жан Филипп Рамо (1683–1764) — другой выдающийся французский композитор, теоретик, клавесинист — продолжил дело Люлли в области музыкального театра. Музыкальный театр «версальской эпохи» отразил конструктивные принципы музыкального театра с архитектурной четкостью.

Jean Philippe Rameau (1683-1764) - ein weiterer herausragender französischer Komponist, Theoretiker und Cembalist - setzte Lullys Arbeit am Musiktheater fort. Das Musiktheater der „Versailler Ära“ spiegelt die konstruktiven Prinzipien des Musiktheaters mit architektonischer Klarheit wider.



Жан Филипп Рамо (1683–1764).
Художник Жан Авед

Jean Philippe Rameau (1683-1764).
Maler Jacques Aved

Они нашли свое отражение в творчестве Рамо, в его жанре *оперы-балета*, где соединялись музыкальная трагедия, героический балет, балет «буффонный», объединявший диалог, танец и пантомиму. В «буффонном балете» Рамо находим отголоски знаменитой войны «буффонов» и философско-эстетической борьбы за демократизацию оперного театра, которая разразилась в Париже. Итальянская комическая опера (опера-буфф), представленная в Париже в 1752 году, вызвала

Diese spiegeln sich im Werk Rameaus wider, in seiner Gattung des *Opere-Balletts*, die musikalische Tragödie, heroisches Ballett und „Buffon“-Ballett miteinander verbindet und Dialoge, Tanz und Pantomime miteinander kombiniert. Rameaus „Buffon-Ballett“ ist ein Echo auf den berühmten „Buffon“-Krieg und den philosophischen und ästhetischen Kampf um die Demokratisierung der Oper in Paris. Die italienische komische Oper (Opera buffa), die 1752 in Paris aufgeführt wurde, erregte viele Gemüter, vor allem die der Enzyklopädisten. Im Theater der

волнение многих умов, энциклопедистов в частности. Театр той поры показал разные стили оперного искусства: придворного и демократического. Рамо помимо своих театральных работ вошел в историю музыки как музыкальный теоретик, создав труд «Происхождение гармонии» (1722). Столетие спустя физик Гельмгольц, а еще позднее выдающийся немецкий музыкальный теоретик Гуго Риман будут анализировать и брать на вооружение открытия Рамо.

Ж. Ф. Рамо и Ж. Б. Люлли вошли также в историю клавирного искусства. Рядом с этими мастерами стояли другие композиторы — Франсуа Куперен, Луи Дакен, Франсуа Дандрие. В их творчестве наивысшего расцвета получает **клавесинная сюита**, состоящая из нескольких пьес, объединенных единым замыслом. Произведения французских клавесинистов отличаются отточенностью образов, тонкостью и изяществом стиля. Инструментальные миниатюры имели программные названия: «Жнецы», «Сборщицы винограда», «Тамбурин», «Кукушка», «Цыганка», «Сумрачная», «Флорентинка» и пр. Так намечались жанрово-изобразительное и лирико-психологическое направления в музыке, которые будут широко развиваться далее в XIX веке. В произведениях французских клавесинистов сложились определенные черты, которые отличали их от других клавирных школ того времени: испанской, итальянской, английской. К таким чертам можно отнести особую манеру *орнаментации* мелодии. Обилие украшений придавало произведениям для клавесина определенную изысканность, а также большую связность, «певучесть», «протяженность», что преодолевало отрывистое звучание этого инструмента.

damaligen Zeit gab es verschiedene Opernstile: höfische und demokratische. Neben seinen theatralischen Werken ging Rameau mit seinem Werk „Ursprung der Harmonie“ (1722) auch als Musiktheoretiker in die Musikgeschichte ein. Ein Jahrhundert später analysierten der Physiker Helmholtz und später der große deutsche Musiktheoretiker Hugo Riemann Rameaus Erkenntnisse und griffen sie auf.

J. F. Rameau und J. B. Lully schrieben ebenfalls Geschichte in der Kunst des Klaviers. Neben diesen Meistern gab es weitere Komponisten: François Couperin, Louis Dacin und François Dandrieu. In ihrer Musik erreichte die **Cembalosuite** - bestehend aus mehreren Stücken, die durch eine einzige Idee verbunden sind - ihren künstlerischen Höhepunkt. Die Werke der französischen Cembalisten zeichnen sich durch die Raffinesse der Bilder, die Subtilität und Eleganz des Stils aus. Die Instrumentalminiaturen hatten Programmtitel: „Die Schnitter“, „Die Traubenleser“, „Das Tamburin“, „Der Kuckuck“, „Der Zigeuner“, „Die Dämmerung“, „Die Florentinerin“ und andere. Damit sind die gattungsimaginativen und lyrisch-psychologischen Tendenzen in der Musik umrissen, die sich später im 19. Jahrhundert breit entfalten sollten. Die Werke der französischen Cembalisten wiesen bestimmte Merkmale auf, die sie von den anderen Klavierschulen der damaligen Zeit - der spanischen, italienischen und englischen - unterschieden. Zu diesen Merkmalen gehört die besondere Art der *Verzierung* der Melodie. Der Reichtum an Verzierungen verlieh den Cembalowerken eine gewisse Raffinesse und auch eine größere Kohärenz, „Melodiösität“ und „Länge“, die den unzusammenhängenden Klang des Instruments überwand.

Французская музыкальная культура получила свое интеллектуальное завершение в эпоху Просвещения в деятельности великих французских просветителей с публикации многотомной (35 томов) «Большой французской энциклопедии Дидро и Д'Аламбера» в 1751 году. «Энциклопедия» содержала более **60 тысяч** статей по разнообразным научным знаниям, художествам, искусствам, ремеслам.

Однако в разнообразной тематике прослеживалась одна генеральная линия — научный подход к рассматриваемому предмету, выявление исходных начал предмета и пути его дальнейшего развития. Статьи по музыке занимают весьма скромное место — их «всего» 750!^[1].

[1] Самсонова Т. П. «Энциклопедия» Дидро и Даламбера и ее влияние на распространение музыкальных знаний в России // Проблемы музыкального образования и педагогики. Межвузовский сборник научных трудов. СПб., 1994. С. 28–37.

В результате их можно рассматривать комплексно, как целую систему музыкальных знаний, которую выработала европейская теория и практика музыки в середине XVIII века. По содержанию статей «Энциклопедии» можно судить об уровне музыкально-теоретической музыкальной мысли того времени, о практике музицирования на различных инструментах, о состоянии музыкального театра, о насущных эстетических проблемах. Авторами статей были Руссо, Дидро, Вольтер, Гельвеций, Гольбах, Гримм, Д'Аламбер, Монтескье и другие философы. Всемирное значение «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера общеизвестно. Однако подчеркнем, что в этом коллективном труде

Ihren intellektuellen Höhepunkt fand die französische Musikkultur im Zeitalter der Aufklärung im Werk der großen französischen Aufklärer mit der Veröffentlichung der mehrbändigen (35 Bände) „Grand Encyclopédie de Diderot und d'Alembert“ im Jahr 1751. Die „Enzyklopädie“ enthielt mehr als **60.000** Artikel zu verschiedenen wissenschaftlichen Erkenntnissen, Künsten, Kunstgattungen und Handwerken.

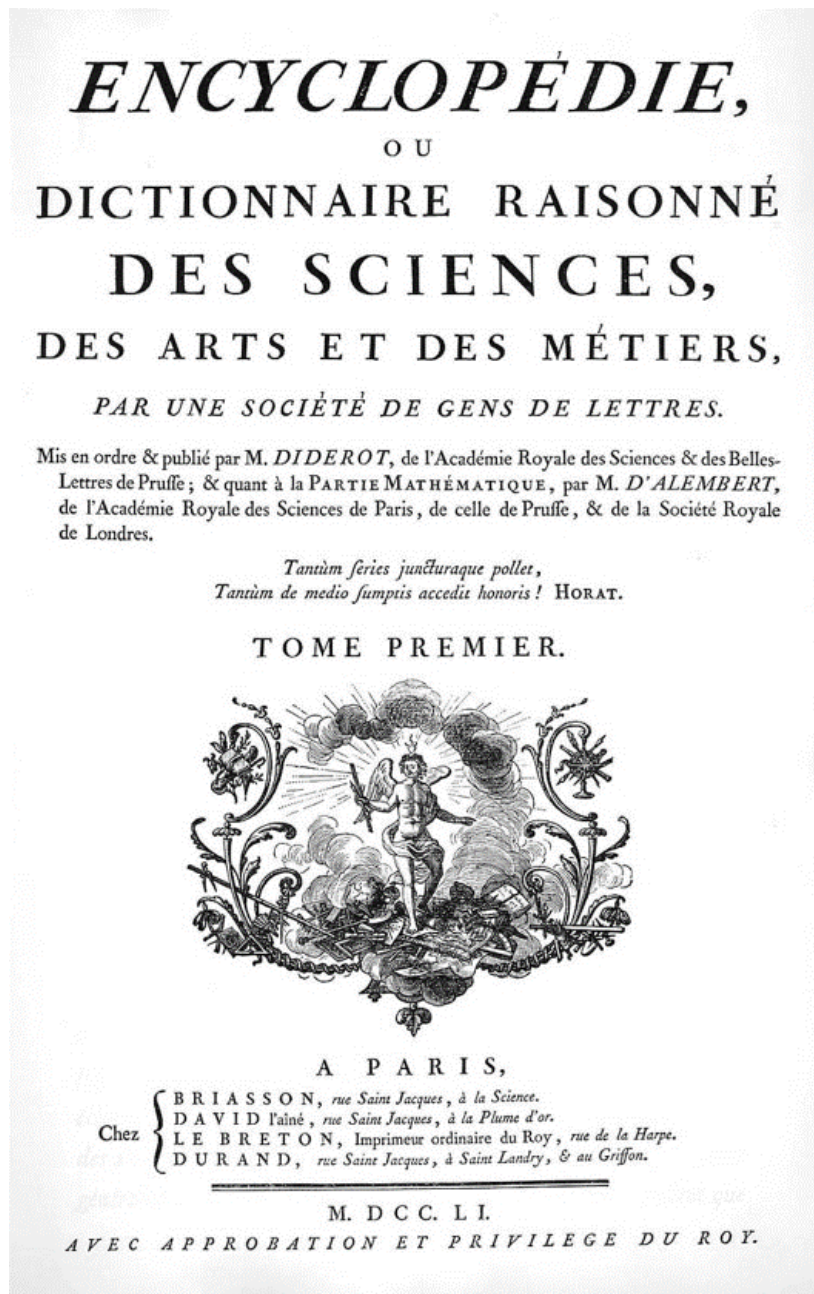
Bei der Vielfalt der Themen gab es jedoch eine allgemeine Linie - eine wissenschaftliche Herangehensweise an das betreffende Thema, die die Anfänge des Themas und die Wege seiner weiteren Entwicklung aufzeigt. Artikel über Musik nehmen einen sehr bescheidenen Platz ein - es sind „nur“ 750!^[1].

[1] Samsonowa T. P. „Enzyklopädie“ von Diderot und Dalamber und ihr Einfluss auf die Verbreitung des musikalischen Wissens in Russland // Probleme der Musikerziehung und Pädagogik. Interkollegiale Sammlung von wissenschaftlichen Werken. St. Petersburg., 1994. S. 28-37.

Infolgedessen können sie umfassend betrachtet werden, als ein ganzes System musikalischen Wissens, das die europäische Theorie und Praxis der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hat. Der Inhalt der Artikel der „Enzyklopädie“ kann auf dem Niveau des musiktheoretischen Musikdenkens der Zeit, der Musizierpraxis auf verschiedenen Instrumenten, dem Stand des Musiktheaters und drängenden ästhetischen Problemen beurteilt werden. Die Autoren der Artikel waren Rousseau, Diderot, Voltaire, Helvetius, Holbach, Grimm, D'Alambert, Montesquieu und andere Philosophen. Die weltweite Bedeutung von Diderots und D'Alemberts „Enzyklopädie“ ist allgemein bekannt. Es ist jedoch hervorzuheben, dass in diesem

энциклопедистов выразились особые свойства духовности и ментальности французской нации: рационализм и ясность, концептуальная стройность и масштабность, научная достоверность и этическая направленность.

kollektiven Werk der Enzyklopädisten die besonderen Eigenschaften des Geistes und der Mentalität der französischen Nation zum Ausdruck kamen: Rationalität und Klarheit, begriffliche Ordnung und Maßstab, wissenschaftliche Genauigkeit und ethische Orientierung.



Титульный лист «Большой французской энциклопедии Дидро и Д'Аламбера», 1751 г.

Titelseite der „Großen französischen Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert“, 1751.

Итак, национальный фактор в музыкальной культуре Франции на протяжении многих веков вписывался в общую картину исторического развития. Отличительными особенностями можно обозначить прежде всего природой выраженное чувство ритма, которое позволило создать определенные музыкальные жанры с четко выраженной организацией ритма: балет, опера-балет, лирическая опера, где также присутствовал балет. Природное чувство ритма позволило лучшим представителям композиторской школы создать определенный тип сюиты, основанной также на танце, особенно это проявилось в клавирном искусстве. Рационализм, стремление к систематизации знаний, нашедший свое полное выражение в создании Большой французской энциклопедии, — это тоже проявление особенности французского менталитета, фактор, не миновавший и музыкальную культуру в целом.

Германия, как уже отмечалось в предыдущем параграфе, образовалась в единое государство достаточно поздно (XIX в.). Однако корни немецкой музыки уходят в глубокую древность. Археологические исследования свидетельствуют о существовании у древне-германских племен различного рода духовых инструментов (*луров*), изготовление которых относится к бронзовому веку. Исторические памятники говорят о развитой культуре народной песни — эпической, обрядовой, трудовой, лирической. Как отмечают современные исследователи немецкого фольклора, музыкальные особенности народной немецкой песни тесно связаны с разнообразными местными диалектами, взаимодействуют с искусством фольклора пограничных народов: славянских на востоке, французского и нидерландского на

So fügt sich der nationale Faktor in der Musikkultur Frankreichs seit vielen Jahrhunderten in das Gesamtbild der historischen Entwicklung ein. Zunächst einmal ein natürliches Rhythmusgefühl, das es ermöglichte, bestimmte musikalische Gattungen mit einer klar ausgeprägten Organisation des Rhythmus zu schaffen: Ballett, Opernballett, lyrische Oper, in der auch ein Ballett vorkam. Ein natürliches Rhythmusgefühl erlaubte es den besten Vertretern der Komponistenschule, eine bestimmte Art von Suiten zu schaffen, die auch auf dem Tanz basierten; dies wurde besonders in der Klaviermusik deutlich. Der Rationalismus, das Streben nach Systematisierung des Wissens, das in der Schaffung der Großen Französischen Enzyklopädie seinen vollen Ausdruck fand, ist ebenfalls Ausdruck der Eigenheiten der französischen Mentalität, ein Faktor, der nicht an der Musikkultur im Allgemeinen vorbeigegangen ist.

Wie im vorigen Absatz erwähnt, bildete sich **Deutschland** erst recht spät (im 19. Jahrhundert) zu einem einzigen Staat. Die Wurzeln der deutschen Musik reichen jedoch bis in die Antike zurück. Archäologische Forschungen zeigen, dass alte deutsche Stämme Blasinstrumente (*Luren*) besaßen, deren Herstellung auf die Bronzezeit zurückgeht. Historische Denkmäler zeugen von einer entwickelten Kultur des Volksliedes mit epischen, rituellen, arbeitsbezogenen und lyrischen Stilen. Wie von zeitgenössischen Forschern der deutschen Volkskultur festgestellt wurde, ist die musikalische Kultur des deutschen Volksliedes eng mit einer Vielzahl lokaler Dialekte verbunden und steht in Wechselwirkung mit der Volkskunst der Grenzvölker - der slawischen im Osten, der französischen und niederländischen im Westen, der skandinavischen im Norden, der bayerischen in Süddeutschland, usw. In

западе, скандинавского на севере, баварского на юге Германии и т. д. В историческом развитии, тем не менее, сложился единый интонационный строй немецкой народной песни. Этот особый строй впитал в себя суровую мощь народного движения эпохи Реформации и Тридцатилетней войны (1618–1648), стойкость духа и религиозную веру. Страна была раздробленной — к началу XVIII века насчитывалось около 350 герцогств, княжеств, маркграфств. Музыка в этой разрозненности выполняла цементирующую роль духовной жизни нации. Особое значение в формировании немецкого музыкального языка сыграла реформа **Мартина Лютера** (1483–1546), инициатора Реформации, переводчика Библии на немецкий язык. Лютер хорошо знал современную ему европейскую музыку и народные песни своей страны. Он создал новое направление для церковного богослужения, создав хорал, на основе немецкой народной песни, отличающийся от григорианского хорала. Лютер создал около 30 хоралов, в основе которых лежали народные немецкие песни. Вот автограф знаменитой церковной песни Лютера «Господь — наш оплот» («Ein'feste Burg» ist unser Gott), сочиненной им между 1527 и 1529 годами.

seiner historischen Entwicklung gibt es jedoch eine einheitliche intonatorische Struktur des deutschen Volksliedes. Dieses einzigartige Bauwerk hat die raue Kraft der Volksbewegung der Reformationszeit und des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648), geistige Stärke und religiösen Glauben in sich aufgenommen. Das Land war zersplittert - zu Beginn des 18. Jahrhunderts gab es rund 350 Herzogtümer, Fürstentümer und Markgrafschaften. In dieser Zersplitterung erfüllte die Musik eine festigende Rolle im geistigen Leben der Nation. Von besonderer Bedeutung für die Herausbildung der deutschen Musiksprache war die Reform von **Martin Luther** (1483-1546), dem Initiator der Reformation und Übersetzer der Bibel ins Deutsche. Luther hatte eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen europäischen Musik und der Volkslieder seines Landes. Er schuf eine neue Richtung für den Gottesdienst, indem er einen auf dem deutschen Volkslied basierenden Choral schuf, der sich vom gregorianischen Choral unterscheidet. Luther schuf etwa 30 Choräle, die auf deutschen Volksliedern basieren. Hier ist ein Autograph von Luthers berühmtem Kirchenlied „Gott ist unsere Festung“ („Ein' feste Burg ist unser Gott“), das er zwischen 1527 und 1529 komponierte.



Автограф церковной песни Лютера
«Господь — наш оплот»

Autograph von Luthers Kirchenlied
„Der Herr ist unsere Festung“

В результате реформы Лютера григорианский хорал на латинском языке в церковном богослужении в Германии был оттеснен песнопениями на немецком языке. Постулаты протестантизма существенно отличались от католических. Перевод богослужебного текста на немецкий язык, понятный массе верующих, и сознательная, активная ассимиляция народно-песенной мелодики в реформе Лютера неизмеримо усилили эмоционально-личностный момент в богослужении. В протестантской *литургии* возросла роль совместного хорового пения — *хорала*, когда община прямо, без посредника-священника обращалась с молитвой к Богу. Особая роль в богослужении отводилась органу. В немецких церковных правилах XV–XVI веков были четко прописаны должностные обязанности органистов, которые, как правило, руководили всей музыкальной жизнью города[1].

Infolge von Luthers Reformen wurde der lateinische gregorianische Gesang im Gottesdienst in Deutschland durch Gesänge in deutscher Sprache ersetzt. Die Postulate des Protestantismus unterschieden sich erheblich von denen des Katholizismus. Die Übersetzung des liturgischen Textes in eine für die Masse der Gläubigen verständliche deutsche Sprache und die bewusste, aktive Übernahme von Volksliedmelodien in Luthers Reformen steigerten den emotional-persönlichen Aspekt des Gottesdienstes ins Unermessliche. In der protestantischen *Liturgie* nahm die Bedeutung des gemeinsamen *Chorals* zu, bei dem die Gemeinde ihre Gebete direkt an Gott richtet, ohne dass ein Priester dazwischengeschaltet ist. Die Orgel spielte im Gottesdienst eine besondere Rolle. In den deutschen Kirchenordnungen des 15. - 16. Jahrhunderts waren die Aufgaben der Organisten klar definiert, und sie leiteten im Allgemeinen das Musikleben der Stadt[1].

[1] Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 23.

[1] Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Moskau, 1964. S. 23.

Органист в начале службы прелюдировал — играл соло, задавал тон священнику и хору, играл, когда

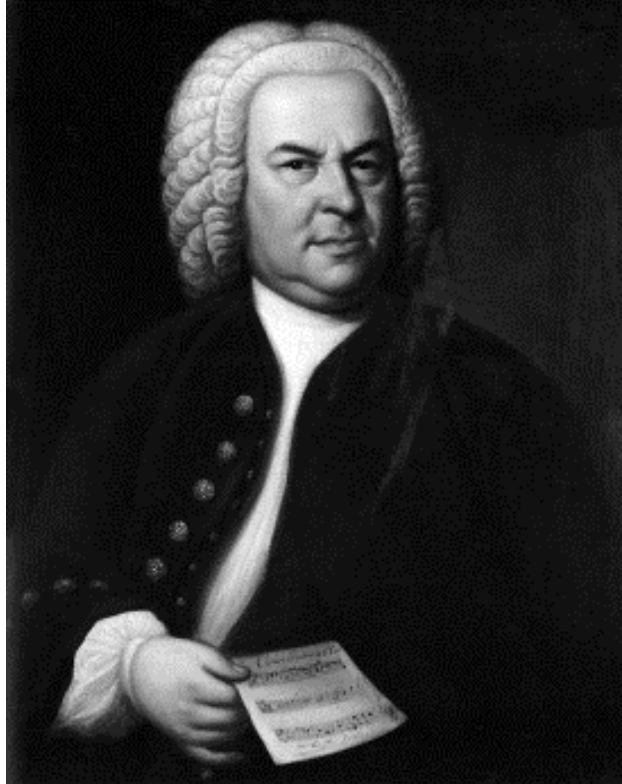
Der Organist leitete den Gottesdienst ein - er spielte das Solo, gab den Ton für den Priester und den Chor vor,

молчал хор, играл, когда пела община.

Показателен пример жизни великого **Иоганна Себастьяна Баха** (1685–1750).

spielte, wenn der Chor schwieg, und spielte, wenn die Gemeinde sang.

Das Leben des großen **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) ist ein Beispiel dafür.



Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

В служении Богу и музыке прошла вся его жизнь. Бах занимал почетную и престижную должность органиста в различных немецких городах: Арнштадте, Мюльхаузене, Кетене. В Лейпциге в церкви Святого Фомы И. С. Бах служил 25 лет, до дня своей смерти. Он выполнял многочисленные и хлопотливые обязанности органиста и кантора (учителя пения), совершал ежедневные церковные службы, сопровождал похороны и крестины, обучал малолетних певчих пению и игре на различных инструментах, репетировал с городскими церковными музыкантами, так как еженедельно должен был представлять новую кантату или

Er hat sein ganzes Leben in den Dienst Gottes und der Musik gestellt. Bach bekleidete das ehrenvolle und prestigeträchtige Amt des Organisten in verschiedenen deutschen Städten: Arnstadt, Mülhausen und Köthen. In Leipzig an der Thomaskirche wirkte Johann Sebastian Bach 25 Jahre lang, bis zu seinem Todestag. Er übernahm zahlreiche und mühsame Aufgaben als Organist und Kantor (Gesangslehrer), hielt täglich Gottesdienste ab, begleitete Beerdigungen und Taufen, unterrichtete junge Sänger im Singen und Spielen verschiedener Instrumente, probte mit den Musikern der Stadtkirche, da er jede Woche eine neue Kantate oder Messe aufführen musste; er arbeitete unermüdlich und schrieb Musik. Bach

мессу; он неустанно трудился и писал музыку. Бах был универсален. Во всех жанрах, кроме оперы, он оставил свой неповторимый след, создав более тысячи произведений. Это многочисленные, в том числе крупномасштабные, вокально-хоровые произведения — хоралы, кантаты, мессы, оратории, «Страсти» (Пассионы); произведения для оркестра, концерты и сонаты для различных инструментов: органа, скрипки, клавира, виолончели, флейты. Именно И. С. Бах завершил период многовекового развития европейской полифонии. Синтез хора и инструментальной музыки в выражении серьезных идей нашел высокое воплощение в таких произведениях И. С. Баха, как «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», Месса си-минор. Музыкальная мысль Баха бесконечна, как бесконечен его разговор с Богом. Конструкции его сочинений напоминают соборы готики и барокко, устремленные к небесам. В этой величественности нет места суетности и мелочности, а душа сосредоточенна и возвышена. Этот высокий полет философской мысли в осмыслении бытия, жизни и смерти, трагедии и просветления, в «Страстях», мессах и кантатах И. С. Баха, изложенный в синтетической линии слова и музыки, в последующих веках станет традицией немецкой музыки. Так, Девятая симфония Людвиг ван Бетховена с хоровым финалом «Объединитесь, миллионы» на стихи Ф. Шиллера явится через столетие продолжением баховских идей и высоким выражением ментальности немецкой нации. В этих качествах выразились те черты немецкого характера, которые получают свое дальнейшее развитие в музыке Вагнера, в классической философии Канта, Гегеля и Ницше, в литературе Томаса Манна, в поэзии Гете и Шиллера.

war vielseitig. In allen Gattungen außer der Oper hinterließ er seine unnachahmlichen Spuren und komponierte über tausend Werke. Diese sind zahlreich, darunter groß angelegte Vokal- und Chorwerke - Choräle, Kantaten, Messen, Oratorien, „Leiden“ (Passionen); Orchesterwerke, Konzerte und Sonaten für verschiedene Instrumente: Orgel, Violine, Klavier, Cello, Flöte. Es war Johann Sebastian Bach, der die jahrhundertelange Entwicklung der europäischen Polyphonie vollendete. Die Synthese von Chor- und Instrumentalmusik als Ausdruck ernster Gedanken fand ihren Höhepunkt in Werken von Johann Sebastian Bach wie der „Matthäuspassion“, der „Johannespassion“ und der h-Moll-Messe. Bachs musikalisches Denken ist so endlos wie sein Gespräch mit Gott. Die Konstruktionen seiner Werke ähneln gotischen und barocken Kathedralen, die in den Himmel weisen. In dieser Erhabenheit ist kein Platz für Eitelkeit und Kleinlichkeit, und die Seele ist konzentriert und erhaben. Dieser Höhenflug philosophischer Gedanken zum Verständnis von Existenz, Leben und Tod, Tragödie und Erleuchtung in Johann Sebastian Bachs Passionen, Messen und Kantaten, ausgedrückt in der synthetischen Linie von Wort und Musik, sollte in den folgenden Jahrhunderten zu einer Tradition der deutschen Musik werden. So würde Ludwig van Beethovens Neunte Sinfonie mit ihrem chorischem Finale „Vereint euch, Millionen“ zu einem Gedicht von F. Schiller ein Jahrhundert später eine Fortsetzung von Bachs Ideen und einen hohen Ausdruck der Mentalität der deutschen Nation darstellen. Diese Eigenschaften sind Ausdruck jener Züge des deutschen Charakters, die sich in der Musik Wagners, in der klassischen Philosophie Kants, Hegels und Nietzsches, in der Literatur Thomas Manns und in der Lyrik

По-иному сложилась судьба другого немецкого композитора, современника И. С. Баха — Георга Фридриха Генделя (1685–1759).

Goethes und Schillers weiterentwickeln sollten.

Das Schicksal eines anderen deutschen Komponisten, Bachs Zeitgenosse Georg Friedrich Händel (1685-1759), verlief anders.



Георг Фридрих Гендель (1685–1759)

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Композитору были чужды религиозные идеи. Гендель тяготел к музыке светской, театральной. Немецкий музыкальный театр в ту пору еще не сложился, что заставило композитора покинуть родину. В Италии во Флоренции, в Риме, Неаполе, Венеции, он завоевал славу первоклассного оперного композитора. В 1711 году он принял приглашение Лондона, где с успехом была поставлена его опера «Ринальдо». 50 лет своей жизни Гендель провел в Лондоне, и англичане называют Генделя английским композитором. Гендель написал свыше 40 опер в жанре

Religiösen Vorstellungen war der Komponist fremd. Händel wandte sich der weltlichen, theatralischen Musik zu. Das deutsche Musiktheater war zu dieser Zeit noch nicht entwickelt, was den Komponisten zwang, seine Heimat zu verlassen. In Italien, in Florenz, Rom, Neapel und Venedig, erlangte er Ruhm als erstklassiger Opernkomponist. 1711 nahm er eine Einladung nach London an, wo seine Oper „Rinaldo“ mit Erfolg aufgeführt wurde. Händel verbrachte 50 Jahre seines Lebens in London, und die Engländer nennen Händel den englischen Komponisten. Händel schrieb über 40 Opern in der Gattung der Opera seria und eine Vielzahl von

опера-seria, большое количество инструментальной музыки, сольной и оркестровой, среди них замечательные concerti grosso. В мировой музыке Гендель занимает признанное место как автор монументальных ораторий на библейские сюжеты: «Самсон», «Иевфай», «Иуда Маккавей», «Мессия» и др. Именно в них проявился национальный гений Генделя: общечеловеческие идеи, решенные в синтезе слова и музыки, хора и оркестра, облечены в могучие конструкции музыкальных форм.

Небольшой немецкий город Мангейм в Германии, о котором есть упоминание в документах с 766 года, в начале XVIII века стал местом, где родилось новое направление инструментальной музыки, получившее название «Мангеймской школы». Значение этого явления можно сопоставить с рождением оперы в Италии, с «флорентийской камератой» графа Барди в 1600 году. В начале XVIII века в Мангейме сложился симфонический оркестр, один из лучших в Европе. Его руководителем был известный дирижер, скрипач и композитор, чех **Ян Стамиц** (1717–1757).

«Мангеймская камерата» объединяла замечательных музыкантов и композиторов того времени: Карела Стамица, Х. Каннабиха, Ф. К. Рихтера, А. Фильца. В своем творчестве «мангеймцы» обобщили характерные тенденции европейского инструментализма, ведущие к симфонизму. У мангеймских авторов симфония превратилась в самостоятельное оркестровое произведение, чаще всего в 4-х частях: *allegro*, *andante*, менуэт, финал.

Симфонизм — обобщающее понятие, производное от термина «симфония», но не отождествляющееся с ним. В самом широком смысле «симфонизм» — это

Instrumentalmusik, sowohl für Solisten als auch für Orchester, darunter die berühmten Concerti grosso. In der Weltmusik ist Händel als Autor monumentaler Oratorien zu biblischen Themen bekannt: „Samson“, „Jephtha“, „Judas Makkabäer“ und „Der Messias“ u.a. In ihnen kam Händels nationales Genie zum Vorschein: universelle Ideen, aufgelöst in einer Synthese von Wort und Musik, Chor und Orchester, gekleidet in mächtige Konstruktionen musikalischer Formen.

Die kleine deutsche Stadt Mannheim, die seit 766 urkundlich erwähnt wird, war zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Geburtsstätte einer neuen Strömung in der Instrumentalmusik, der „*Mannheimer Schule*“. Die Bedeutung dieses Phänomens kann mit der Geburt der Oper in Italien verglichen werden, mit der „*Florentiner Camerata*“ des Grafen Bardi im Jahr 1600. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelten sich die Mannheimer Symphoniker zu einem der besten Orchester in Europa. Ihr Leiter war der berühmte Dirigent, Geiger und Komponist, der Tscheche **Johann Stamitz** (1717-1757). Die „*Mannheimer Camerata*“ brachte so herausragende Musiker und Komponisten der damaligen Zeit wie Karl Stamitz, H. Kannabich, F. K. Richter und A. Filz zusammen. In ihrer Kunst fassten die „Mannheimer“ die typischen Tendenzen des europäischen Instrumentalismus zusammen, die zum *Symphonismus* führten. Die Mannheimer Komponisten wandelten die Sinfonie in ein eigenständiges Orchesterwerk um, das meist aus vier Sätzen besteht: *Allegro*, *Andante*, Menuett und Finale.

Symphonismus ist ein allgemeiner Begriff, der sich von dem Begriff „Symphonie“ ableitet, aber nicht mit ihm identifiziert wird. Im weitesten Sinne ist der „Symphonismus“ ein künstlerisches

художественный принцип философски обобщенного диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве. Симфонизм, как эстетический принцип, характеризуется сосредоточенностью на кардинальных проблемах человеческого бытия в его различных аспектах: общественно-исторических, эмоционально-психологических и других. Одновременно понятие «симфонизма» включает в себя особое качество внутренней организации музыкального произведения, его драматургии и формообразования. Симфонизм, как метод развития музыки, способен особенно глубоко и действенно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и органичность музыкального развития. Симфонизму, рожденному на немецкой земле в XVIII веке, был определен длительный путь развития в XIX и XX веках в Европе и России. Композиторы XXI века продолжают и развивают идеи симфонизма. В настоящее время термин «симфонизм» вышел за рамки музыковедения: литературоведение использует этот термин, говоря о романах Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, А. Камю и М. Пруста.

Итак, немецкая музыка, как видим, обладает своими неповторимыми национальными чертами, в основе которых глубокие религиозные чувства рождают глубину мысли и ее протяженность. Как особый феномен в немецкой музыкальной культуре можно отметить рождение *симфонизма* как метода музыкального мышления и появление *симфонии* как нового музыкального жанра. Народный эпос и народная

Prinzip einer philosophisch verallgemeinerten dialektischen Reflexion des Lebens in der Musik. Der Symphonismus als ästhetisches Prinzip zeichnet sich dadurch aus, dass er sich auf die Kardinalprobleme der menschlichen Existenz in ihren verschiedenen Aspekten konzentriert: sozial und historisch, emotional und psychologisch und andere. Gleichzeitig beinhaltet der Begriff des „Symphonismus“ eine besondere Qualität der inneren Organisation eines musikalischen Werkes, seiner Dramaturgie und Formgebung. Der Symphonismus als Methode der Musikentwicklung ist in der Lage, Entstehungs- und Wachstumsprozesse, den Kampf widersprüchlicher Elemente durch intonatorische thematische Kontraste und Verbindungen, die Dynamik und den Organismus der musikalischen Entwicklung besonders tiefgreifend und wirkungsvoll zu offenbaren. Der Symphonismus, der im 18. Jahrhundert auf deutschem Boden entstand, hat im 19. und 20. Jahrhundert in Europa und Russland einen langen Entwicklungsweg hinter sich. Die Komponisten des 21. Jahrhunderts führen die Ideen des Symphonismus fort und entwickeln sie weiter. Heutzutage geht der Begriff „Symphonismus“ über die Musikwissenschaft hinaus: die Literaturkritik verwendet den Begriff, wenn sie sich auf die Romane von Leo Tolstoi und F. M. Dostojewski, A. Camus und M. Proust bezieht.

Wie wir sehen, hat die deutsche Musik ihre ganz eigenen nationalen Merkmale, die auf einem tiefen religiösen Gefühl beruhen, das eine Tiefe und Länge der Gedanken hervorbringt. Die Entstehung des *Symphonismus* als Methode des musikalischen Denkens und die Entstehung der *Symphonie* als neue musikalische Gattung sind ein besonderes Phänomen der deutschen Musikultur. Das Volksepos und das Volkslied bildeten das Fundament der

песня создали тот фундамент, на котором было построено здание музыкальной культуры Германии, в операх Вагнера, в немецком и австрийском симфонизме получившие свое законченное выражение.

Австрия — государство центральной Европы, первые упоминания о нем есть в документах от 996 года. Австрийская музыка развивалась в постоянном взаимодействии с музыкальной культурой других народов, территории которых сначала примыкали, а потом входили в состав империи Габсбургов. Помимо тесных связей с музыкальной культурой Германии, обусловленных общностью языка и близостью художественных традиций, широкое распространение в австрийском музыкальном быту получили венгерские, чешские, моравские, сербские, хорватские и другие напевы. Кроме того, в австрийской музыке заметны следы итальянских и французских влияний. Однако несмотря на всю пестроту освоенных влияний, австрийская музыкальная культура сохранила свою самобытность. Носителями музыкальных традиций в ней в Средние века были странствующие певцы — *шпильманы* и *ваганты*. При дворах тирольских и штирийских герцогов процветали *миннезингеры*, носители рыцарской поэзии и героического эпоса о Нибелунгах. В эпоху Возрождения стало развиваться домашнее музицирование. Возникают многочисленные хоры и инструментальные капеллы. Музыкальным центром становится Вена, где в 1365 году открывается университет, студенты которого со школьниками — певчими церкви Святого Стефана составили хор, исполнявший церковную и светскую музыку.

deutschen Musikkultur, die in Wagners Opern und in der deutschen und österreichischen Sinfonik ihren endgültigen Ausdruck fand.

Österreich ist ein mitteleuropäischer Staat, der erstmals im Jahr 996 urkundlich erwähnt wurde. Die österreichische Musik entwickelte sich in ständiger Wechselwirkung mit den Musikkulturen anderer Nationen, deren Territorien zunächst an das Habsburgerreich angrenzten und später Teil desselben wurden. Neben den engen Verbindungen zur deutschen Musik aufgrund der gemeinsamen Sprache und der Nähe der künstlerischen Traditionen waren auch ungarische, tschechische, mährische, serbische, kroatische und andere Melodien im österreichischen Musikleben beliebt. In der österreichischen Musik finden sich auch Spuren italienischer und französischer Einflüsse. Trotz der Vielfalt der Einflüsse behielt die österreichische Musikkultur jedoch ihre eigene Identität. Die Träger der musikalischen Traditionen im Mittelalter waren fahrende Sänger - *Spielleute* und *Vaganten*. An den Höfen der Herzöge von Tirol und der Steiermark blühten die *Minnesänger*, Interpreten ritterlicher Dichtung und der heroischen Nibelungen. Im Zeitalter der Renaissance begann sich die Hausmusik zu entwickeln. Es entstanden zahlreiche Chöre und Instrumentalkapellen. Wien entwickelte sich zu einem Zentrum der Musik und eröffnete 1365 eine Universität, deren Studenten gemeinsam mit studentischen Sängern aus der Stephanskirche einen Chor für kirchliche und weltliche Musik bildeten.



Эмблема Венского университета

Das Wappen der Universität Wien

В 1498 году учреждается императорская капелла в Вене. Австрийская хоровая культура испытала сильное влияние нидерландской школы многоголосия: в разное время в Вене служили нидерландские композиторы. Однако в XV–XVII веках австрийская хоровая культура была представлена известными австрийскими композиторами, такими как Ю. Сладконья, Г. Финк, А. фон Брук. Со временем в Австрии усиливался интерес к собственной народной песне. В XVI веке появляются первые сборники австрийских народных песен. Начало XVII века становится расцветом сценической музыки и музыкальных спектаклей, получивших название *зингшпиль* (буквально, игра с пением). Музыка зингшпиля проста, рассчитана на популярность, тесно связана с народной музыкальной культурой. По содержанию зингшпили связаны с мещанской драмой. Зингшпили строились на бытовых, «прозаических» сюжетах, но включали в себя и элементы сказочности, идиллии, иронии. Зингшпили впитали традиции итальянской, французской и английской комической оперы,



Венский университет

Universität Wien

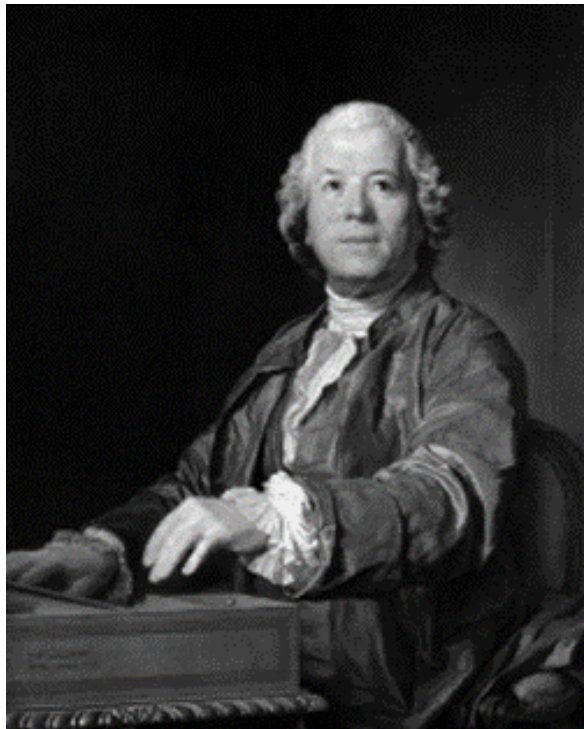
1498 wird die Hofkapelle in Wien errichtet. Die österreichische Chorkultur wurde stark von der niederländischen Schule der Polyphonie beeinflusst: zu verschiedenen Zeiten waren niederländische Komponisten in Wien tätig. Im 15. - 17. Jahrhundert war die österreichische Chorkultur jedoch durch bedeutende österreichische Komponisten wie J. Sladkonja, H. Fink und A. von Bruck vertreten. Im Laufe der Zeit wuchs das Interesse Österreichs an seinem eigenen Volkslied. Im 16. Jahrhundert erschienen die ersten Sammlungen von österreichischen Volksliedern. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erlebte das *Singspiel* (wörtlich: ein Spiel mit Gesang) eine Blütezeit der Bühnenmusik und der Musikstücke. *Singspielmusik* ist einfach, soll populär sein und ist eng mit der Volksmusik verbunden. Der Inhalt des Singspiels ist mit dem bürgerlichen Drama verbunden. Singspiele basierten auf alltäglichen, „prosaischen“ Handlungen, enthielten aber auch Elemente von Märchen, Idylle und Ironie. Das Singspiel nahm die Traditionen der italienischen, französischen und englischen komischen Oper auf; ein Jahrhundert

столетие спустя, на этой основе родился другой театральный жанр — **оперетта**.

В течение многих столетий Вена являлась городом-резиденцией Габсбургов, а во времена их правления и столицей Священной Римской империи германской нации, превратившись в культурный и политический центр Европы. Здесь получали свое начало многие явления музыкальной культуры. Оперная реформа выдающегося австрийского композитора и драматурга **Кристофора Виллибальда Глюка (1717–1787)** начиналась в Вене.

später entstand auf dieser Grundlage eine weitere Theatergattung - die **Operette**.

Wien war jahrhundertlang Sitz der Habsburger und unter ihrer Herrschaft die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und damit das kulturelle und politische Zentrum Europas. Es war die Geburtsstätte der Musikkultur. Der herausragende österreichische Komponist und Dramatiker **Christoph Willibald Gluck (1717-1787)** startete seine Opernreformen in Wien.



Кристофор Виллибальд Глюк
(1717–1787)

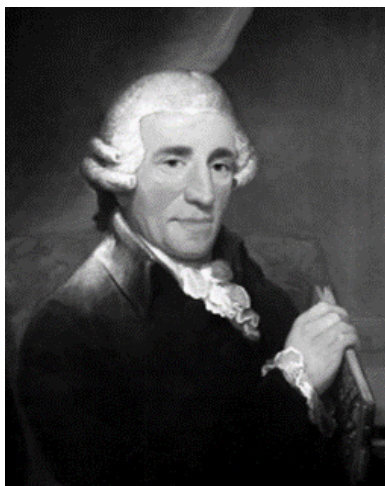
Christoph Willibald Gluck
(1717-1787)

Реформа Глюка явилась отражением просветительских идей. Накануне Великой французской революции 1789 года перед театром встала ответственная задача не развлекать, а воспитывать слушателя. Однако ни итальянская

Glucks Reform war ein Spiegelbild der Ideen der Aufklärung. Am Vorabend der Französischen Revolution von 1789 stand das Theater vor der Aufgabe, nicht zu unterhalten, sondern zu erziehen. Doch weder die italienische Oper noch die französische „lyrische

опера-seria, ни французская «лирическая трагедия» с этой задачей не справлялись. Они в основном подчинялись аристократическим вкусам, что проявлялось в развлекательной, легковесной трактовке героических сюжетов с их обязательной счастливой концовкой и в неумеренном пристрастии к виртуозному пению, совершенно заслонившем содержание. Глюк стал первым композитором, который сумел создать оперное искусство, созвучное современной ему эпохе. В его творчестве мифологическая опера, переживавшая острейший кризис, превратилась в подлинную музыкальную трагедию, наполненную сильными страстями и раскрывающую высокие идеалы верности, долга, готовности к самопожертвованию. Его оперы: «Орфей и Эвридика», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде» и др. — вошли в историю мировой музыки.

В Австрии к концу XVIII века сложилось музыкальное направление, получившее название **Венская классическая школа**. К этой школе принадлежат три великих композитора: Йосиф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен.

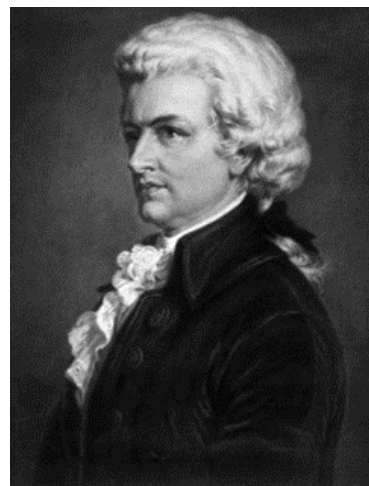


Йосиф Гайдн (1732–1803)

Joseph Haydn (1732-1803)

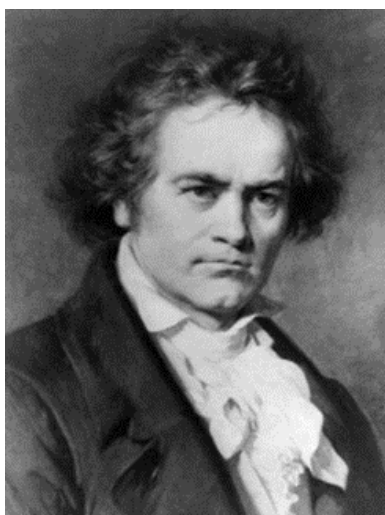
Tragödie“ waren dieser Aufgabe gewachsen. Sie waren vor allem dem aristokratischen Geschmack unterworfen, was sich in der unterhaltsamen, frivolen Behandlung der Heldenthemen mit ihren obligatorischen Happy Ends und in der maßlosen Vorliebe für virtuoson Gesang zeigte, der letztlich den Inhalt verdunkelte. Gluck war der erste Komponist, dem es gelang, eine Oper im Einklang mit seiner Zeit zu schaffen. Die mythologische Oper, die sich in einer akuten Krise befand, wurde in seinem Werk zu einer echten musikalischen Tragödie, die von starken Leidenschaften erfüllt war und hohe Ideale der Treue, der Pflicht und der Bereitschaft zur Selbstaufopferung verkörperte. Seine Opern „Orpheus und Eurydike“, „Iphigenie in Aulis“, „Iphigenie in Tauris“ und andere sind in die Geschichte der Weltmusik eingegangen.

Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich in Österreich eine musikalische Bewegung entwickelt, die als **Schule der Wiener Klassik** bezeichnet wurde. Drei große Komponisten gehören zu dieser Schule: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven.



Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Людви́г ван Бетхо́вен (1770–1828)

Ludwig van Beethoven (1770-1828)

Творческий путь **Йосифа Гайдна** (1732–1809) — великого австрийского композитора, старшего современника В. А. Моцарта и Л. Бетховена — продолжался около пятидесяти лет, перешел за исторический рубеж XVIII–XIX веков, охватил все этапы развития венской классической школы — от ее зарождения в 1760-х годов вплоть до расцвета творчества Бетховена в начале нового века. Почти 30 лет Гайдн оставался на придворной службе у богатейшего венгерского магната князя Эстергази. По правилам того времени придворный музыкант всецело зависел от своего хозяина и находился на положении слуги. У князя Эстергази Гайдн не имел права писать музыку по заказу других лиц, не мог свободно покидать владения князя, даже тогда, когда его имя стало известным в Европе. Все произведения Гайдна являлись собственностью князя Эстергази. О нелёгкой жизни придворного музыканта повествуют такие симфонии Гайдна как «Траурная», «Страдание», «Прощальная». Особенно трогателен финал «Прощальной» симфонии, когда музыканты один за другим покидают оркестр, пока на сцене не остаются два скрипача, доигрывающие

Der schöpferische Weg **Joseph Haydns** (1732-1809) - des großen österreichischen Komponisten, eines Zeitgenossen Mozarts und Beethovens - dauerte rund fünfzig Jahre, überschritt die historische Grenze zwischen dem 18. - 19. Jahrhundert und umfasste alle Entwicklungsstufen der Wiener Klassik - von ihrer Entstehung in den 1760er Jahren bis zur Blütezeit des Beethovenschen Werks zu Beginn des neuen Jahrhunderts. Fast 30 Jahre lang stand Haydn im Dienst des reichsten ungarischen Magnaten, des Fürsten Esterhazy. Nach den Regeln der damaligen Zeit war der Hofmusiker völlig von seinem Herrn abhängig und hatte den Status eines Dieners. Bei Fürst Esterhazy hatte Haydn kein Recht, Musik für andere zu komponieren, und er durfte das fürstliche Anwesen nicht verlassen, selbst als sein Name in Europa berühmt wurde. Alle Werke Haydns waren im Besitz des Fürsten Esterhazy. Haydns Sinfonien - „Trauer-Symphonie“, „La Passione“ und „Abschiedssinfonie“ - erzählen vom schwierigen Leben eines Hofmusikers. Besonders bewegend ist das Finale der „Abschiedssinfonie“, wenn die Musiker nacheinander das Orchester verlassen, bis zwei Geiger auf der Bühne stehen, die leise und trauernd die Melodie spielen. Erst nach dem Tod des Fürsten

мелодию, тихую и печальную. Только после смерти князя Эстергази Гайдн получил возможность выехать за пределы Австрии. Дважды он был на гастролях в Англии, которые проходили с триумфом. Двенадцать «Лондонских» симфоний завершили развитие этого жанра в творчестве Гайдна.

Композитор оставил огромное творческое наследие — около 1000 произведений во всех жанрах и формах, существовавших в музыке того времени (симфонии, сонаты, камерные ансамбли, концерты, оперы, оратории, мессы, песни и т. п.). Крупные циклические формы (104 симфонии, 83 квартета, 52 клавирные сонаты) составляют основную, самую драгоценную часть творчества композитора, определяют его историческое место.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) — музыкальный гений, оказавший огромное влияние на последующее развитие музыкального искусства, с детства проявил себя как вундеркинд и «чудо-ребёнок», Под руководством отца Леопольда Моцарта, скрипача, замечательного музыканта и педагога, Вольфганг гастролировал по Европе с четырёхлетнего возраста. По свидетельству современников, Моцарт обладал феноменальным музыкальным слухом, памятью и способностью к импровизации. Также как Гайдну, Моцарту пришлось столкнуться с унижительным положением придворного музыканта на службе у зальцбургского князя-архиепископа Коллорато. Моцарт, первый из композиторов своего времени, проявил себя независимой личностью в борьбе за повышение социального статуса музыканта. Решительно разорвав контракт с архиепископом Зальцбурга, переехав в Вену, Моцарт стал «свободным художником», всецело посвятившим себя

Esterhazy durfte Haydn außerhalb Österreichs reisen. Zweimal bereiste er England, was ein Triumph war. Die zwölf „Londoner“ Sinfonien vervollständigen die Entwicklung dieser Gattung in Haydns Werken.

Der Komponist hinterließ ein riesiges kreatives Erbe - etwa 1.000 Werke in allen Gattungen und Formen, die es in der Musik seiner Zeit gab (Sinfonien, Sonaten, Kammerensembles, Konzerte, Opern, Oratorien, Messen, Lieder usw.). Seine großen zyklischen Formen (104 Sinfonien, 83 Quartette und 52 Klaviersonaten) bilden den wichtigsten und wertvollsten Teil der Kunst des Komponisten und bestimmen seinen historischen Platz.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) war ein Musikgenie, das einen enormen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Musik hatte und sich als „Wunderkind“ erwies. Unter der Anleitung seines Vaters Leopold Mozart, eines Geigers und ausgezeichneten Musikers und Lehrers, reiste Wolfgang ab seinem vierten Lebensjahr durch Europa. Zeitgenossen zufolge besaß Mozart ein phänomenales musikalisches Gehör, ein gutes Gedächtnis und die Fähigkeit zu improvisieren. Wie Haydn musste auch Mozart die erniedrigende Stellung als Hofmusiker des Salzburger Erzbischofs von Collorato ertragen. Mozart, der erste Komponist seiner Zeit, erwies sich als eigenständige Figur im Kampf um die gesellschaftliche Aufwertung des Musikers. Mozart kündigte entschlossen seinen Vertrag mit dem Salzburger Erzbischof und zog nach Wien, wo er sich als „freier Künstler“ ganz der Musik widmete. Mozarts kurzes Leben (35 Jahre) und die Umstände seines frühen Todes waren Gegenstand von Spekulationen und Kontroversen und bildeten die Grundlage für künstlerische

музыкальному творчеству. Короткая жизнь Моцарта (35 лет), обстоятельства его ранней смерти, стала предметом домыслов и споров, легла в основу художественных вымыслов и расхожих «мифов». Необычайная интенсивность творчества, лёгкость и быстрота создания произведений различных жанров: симфонии, оперы, камерные, инструментальные произведения создали миф о «божественном» происхождении этого гения. Творчество Моцарта стало для многих последующих поколений олицетворением музыки вообще, ее способности воссоздать все стороны человеческого бытия, представляя их в прекрасной и совершенной гармонии, наполненной, однако внутренними контрастами и противоречиями. Художественный мир моцартовской музыки словно населен множеством разнообразных персонажей, многогранных человеческих характеров с богатейшим эмоциональным миром. В нем нашла свое отражение одна из основных черт эпохи, кульминацией которой стала Великая французская революция 1789 года.

Музыка Моцарта носит всеобъемлющий характер, она охватила все жанры эпохи: симфонии, оперы, мессы, мотеты, кантаты, танцы, песни, хоровые произведения, камерные ансамбли различных составов, концерты для различных инструментов в сопровождении симфонического оркестра-всего 626 произведений. Воплощая характерные черты венской классической школы, Моцарт обобщил опыт итальянской, французской, немецкой культуры, народного и профессионального театра, различных оперных жанров.

Людвиг ван Бетховен (1770–1828) — ключевая фигура западной классической музыки в период между классицизмом и романтизмом.

Фикtionen und populäre „Mythen“. Die außergewöhnliche Intensität seiner Kreativität, die Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der er verschiedene WerkGattungen komponierte: Sinfonien, Opern, Kammer- und Instrumentalwerke, schufen einen Mythos über den „göttlichen“ Ursprung dieses Genies. Mozarts Kunst wurde für viele nachfolgende Generationen zu einer Personifizierung der Musik im Allgemeinen, ihrer Fähigkeit, alle Aspekte der menschlichen Existenz neu zu erschaffen und sie in schöner und vollkommener Harmonie darzustellen, die jedoch auch von inneren Gegensätzen und Widersprüchen erfüllt ist. Die Welt von Mozarts Musik ist wie von einer Vielzahl unterschiedlicher Charaktere bevölkert, vielschichtige menschliche Charaktere mit einer reichen Gefühlswelt. Sie spiegelt eines der Hauptmerkmale der Epoche wider, die in der Großen Französischen Revolution von 1789 gipfelte.

Mozarts Musik ist sehr umfangreich und deckt alle Gattungen der Epoche ab: Sinfonien, Opern, Messen, Motetten, Kantaten, Tänze, Lieder, Chorwerke, Kammerensembles in verschiedenen Besetzungen und Konzerte für verschiedene Instrumente mit Sinfonieorchester - insgesamt 626 Werke. Mozart verkörperte die typischen Merkmale der klassischen Wiener Schule und vereinte die Erfahrungen der italienischen, französischen und deutschen Kultur, des Volks- und des professionellen Theaters sowie verschiedener Operngattungen.

Ludwig van Beethoven (1770-1828) war eine Schlüsselfigur der westlichen klassischen Musik zwischen Klassizismus und Romantik.

Пророческие слова были сказаны Моцартом, который, прослушав импровизацию юноши Бетховена, сказал: «Обратите на него внимание; он когда-нибудь заставит мир говорить о себе». Жизненный и творческий путь Бетховена — это удивительный образец человеческого мужества в борьбе с судьбой, которая уготовила ему жестокий удар: в тридцатилетнем возрасте у Бетховена проявились первые признаки глухоты, которая с годами стала прогрессировать. «Так судьба стучится в дверь» — мотив из Пятой симфонии Бетховена, это факт не только личной биографии, но и воплощённая в симфонической музыке идея борьбы, где Человек выходит победителем в борьбе с судьбой. В девяти симфониях Бетховен отразил процесс освоения музыкальным искусством самой диалектики бытия и формирования диалектических принципов мышления в музыкальном искусстве. Симфоническое развитие музыкальной ткани у Бетховена глубоко и действительно раскрывает процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через контрастность, динамизм и органичность музыкального развития. Сосредоточенность на кардинальных проблемах бытия в различных его аспектах: общественно-исторических, философских, эмоционально-психологических становится доминирующей творческой идеей у Бетховена. Если Гайдн и Моцарт ощущали себя только музыкантами, то Бетховен — это уже трибун, который мог говорить массам: «Музыка должна высекать огонь из мужественных сердец» и учить массы: «Звёздное небо над нами и моральный закон внутри нас». В хоровом финале Девятой симфонии Бетховен словами Ф. Шиллера сказал нам, людям XXI века: «Объединитесь, миллионы!» Это идейное завещание

Prophetische Worte stammen von Mozart, der, nachdem er den jungen Beethoven improvisieren hörte, sagte: „Achten Sie auf ihn, er wird eines Tages die Welt für sich selbst sprechen lassen.“ Beethovens Lebens- und Schaffensweg ist ein außergewöhnliches Beispiel für menschlichen Mut im Kampf gegen ein Schicksal, das ihm einen grausamen Schlag bereitete: im Alter von dreißig Jahren zeigte Beethoven die ersten Anzeichen einer Taubheit, die im Laufe der Jahre immer weiter fortschritt. „So klopft das Schicksal an die Tür“ ist ein Motiv aus Beethovens Fünfter Sinfonie, eine Tatsache nicht nur seiner persönlichen Biographie, sondern auch der in der sinfonischen Musik verkörperten Idee des Kampfes, aus dem der Mensch als Sieger im Kampf mit dem Schicksal hervorgeht. In seinen neun Sinfonien spiegelt Beethoven den Prozess der Bewältigung der Dialektik des Seins durch die Musikkunst selbst und die Herausbildung dialektischer Denkprinzipien in der Musik wider. Bei Beethoven offenbart die symphonische Entwicklung des musikalischen Gefüges die Prozesse des Entstehens und Wachsens, den Kampf zwischen widersprüchlichen Elementen durch den Kontrast, die Dynamik und die Organik der musikalischen Entwicklung auf eine tiefgründige und wirkungsvolle Weise. Die Beschäftigung mit den Kardinalproblemen des Daseins in seinen verschiedenen Aspekten: sozialgeschichtlich, philosophisch, emotional und psychologisch, wird bei Beethoven zu einem beherrschenden kreativen Gedanken. Wenn Haydn und Mozart sich nur als Musiker fühlten, war Beethoven bereits ein Tribun, der zu den Massen sprechen konnte: „Die Musik muss das Feuer aus den mutigen Herzen schneiden“ und die Massen lehren: „Der Sternenhimmel über uns und das moralische Gesetz in uns.“ Im Chorfinale der Neunten Symphonie sagte Beethoven zu uns, den Menschen

Бетховена оказало сильнейшее воздействие на симфонизм XIX и XX веков и на развитие музыкального искусства в целом.

В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена все достижения европейского инструментального искусства получили законченное выражение. Конструктивная ясность музыкальной формы, с чётким делением в сонатном *allegro* на экспозицию, разработку, репризу, динамика и контрастность развития в целом, мелодическая выразительность, гармоническая определённость, чёткость метроритма — все эти качества стали определяющими стиля венского классицизма.

Итак, можно отметить, что близость национальных культур Германии и Австрии в симфоническом и оперном музыкальном искусстве, проявилась весьма определённо. На общих чертах духовности и ментальности возникли идеи симфонизма и немецкой оперы, которые получили дальнейшее развитие в музыкальной культуре этих стран в XIX веке.

Венгрия. Истоки музыкальной культуры Венгрии — в ее богатом музыкальном фольклоре. В венгерской народной музыке отразилось сложное историческое развитие страны, когда большая часть Венгрии в течении трех столетий, до начала XVII века, находилась под властью турок, затем, до 1917 года входила в состав австрийского государства. Однако народная память сохранила в неприкосновенности свой «код культуры»: народные песни, выраженные в особенностях ритма, мелодики, мелодических украшений и других глубинных качествах, присущих народной венгерской

des einundzwanzigsten Jahrhunderts: „Vereinigt euch, Millionen!“ Dieses ideologische Testament Beethovens hatte einen starken Einfluss auf die Symphonik des 19. und 20. Jahrhunderts und auf die Entwicklung der Musik im Allgemeinen.

In den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens kamen alle Errungenschaften der europäischen Instrumentalkunst zur vollen Entfaltung. Die konstruktive Klarheit der musikalischen Form mit ihrer klaren Gliederung im Sonatensystem in Exposition, Durchführung und Reprise, die Dynamik und der Kontrast der Durchführung als Ganzes, die melodische Ausdruckskraft, die harmonische Sicherheit und die Klarheit des metrischen Rhythmus - all diese Eigenschaften wurden zu den bestimmenden Merkmalen des Stils der Wiener Klassik.

Die Affinität zwischen den nationalen Kulturen Deutschlands und Österreichs in der symphonischen Musik und der Opernmusik ist **also** sehr deutlich. Aus den Gemeinsamkeiten von Geist und Mentalität entstanden die Ideen des Symphonismus und der deutschen Oper, die in der Musikkultur dieser Länder im 19. Jahrhundert weiterentwickelt wurden.

Ungarn. Die Wurzeln der ungarischen Musikkultur liegen in der reichen musikalischen Folklore des Landes. Die ungarische Volksmusik spiegelt die komplexe geschichtliche Entwicklung des Landes wider, da ein Großteil Ungarns drei Jahrhunderte lang unter türkischer Herrschaft stand, bis zum frühen 17. Jahrhunderts, und war dann bis 1917 Teil des österreichischen Staates. Das Volksgedächtnis hat jedoch seinen Kulturcode in seiner Gesamtheit bewahrt: die Volkslieder, die sich in ihrem Rhythmus, ihren melodischen Mustern, ihren melodischen Verzierungen und anderen tiefen Qualitäten ausdrücken, die für das ungarische Volkslied typisch sind. Diese

песне. Эти характерные черты музыкальной культуры Венгрии получили название *стиль вербункош*. Это широкое понятие включает и «...манеру исполнения, и склад музыки — преимущественно инструментальной, и сам танец». Слово «вербунк», или «вербункош», происходит от немецкого «Werbung» — вербовка. В памяти народа живо запечатлелась насильственная вербовка венгерских рекрутов в австрийскую армию, когда крестьян спаивали вином, оглушали музыкой, танцами; множество народных песен посвящено этому. Черты, свойственные стилю *вербункош*, отличны от особенностей старинной крестьянской песни. Ему присущ горделивый рыцарский характер, импровизационность, патетика, драматическая напряженность, что порождает разнообразие акцентов, ритмические перебои, синкопы, богатство украшений, специфические кадансы, нередко с пунктирным ритмом — они получили название «каданс со шпорами». Страстная напряженность звучания подчеркнута нередким использованием минорного лада с двумя увеличенными секундами, именуемого «цыганским ладом»[1].

[1] Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. СПб., 2002. Вып. 4. С. 203.

В XIX веке этот стиль блистательно представил на концертной эстраде в «Венгерских рапсодиях» величайший пианист XIX века, дирижер, композитор и педагог **Ференц Лист** (1811–1886). Эти темы венгерских и цыганских песен и танцев Лист собирал и записывал, путешествуя по Венгрии. В конце XIX века всемирную популярность снискали «Венгерские танцы» немецкого композитора **Иоганнеса Брамса** (1833–1897), в

Мерkmale der ungarischen Musikkultur werden als *Verbunkoš-Stil* bezeichnet. Dieser weit gefasste Begriff umfasst „... die Art der Darbietung und die Struktur der Musik - vor allem der Instrumentalmusik - sowie den Tanz selbst“. Das Wort „Verbunk“ oder „Verbunkosch“ kommt von dem deutschen Wort „Werbung“ - Anwerbung. In der Erinnerung der Menschen ist die Zwangsrekrutierung ungarischer Rekruten für die österreichische Armee, bei der die Bauern mit Wein betrunken gemacht und mit Musik und Tänzen betäubt wurden, lebhaft eingepägt; viele Volkslieder sind diesem Ereignis gewidmet. Der *Verbunkoš*-Stil unterscheidet sich vom alten Bauernlied. Der Stil ist von stolzer Ritterlichkeit, Improvisation, Pathetik und dramatischer Spannung geprägt, was zu einer Vielzahl von Akzenten, rhythmischen Brüchen, Synkopen, reichhaltigen Verzierungen und einer besonderen Kadenz führt, die oft einen punktierten Rhythmus aufweist, der „Kadenz mit Sporen“ genannt wird. Die leidenschaftliche Intensität des Klangs wird durch die häufige Verwendung einer Moll-Harmonie mit zwei verlängerten Sekunden unterstrichen, die als „Zigeunerharmonie“[1] bezeichnet wird.

[1] Druskin M. S. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. St. Petersburg, 2002. Band 4. S. 203.

Im 19. Jahrhundert führte **Franz Liszt** (1811-1886), der größte Pianist, Dirigent, Komponist und Pädagoge des 19. Jahrhunderts, diesen Stil mit seinen Ungarischen Rhapsodien auf brillante Weise auf die Konzertbühne. Diese Themen der ungarischen und Zigeunerlieder und -tänze wurden von Liszt auf seinen Reisen durch Ungarn gesammelt und aufgezeichnet. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Ungarischen Tänze des deutschen

которых национальная характеристика венгерской музыки получила яркое выражение. «Венгерские танцы» исполняются в переложении для разных инструментов симфонического оркестра. В XX веке выдающиеся венгерские композиторы **Бела Барток** (1881–1945) и **Золтан Кодай** (1882–1967) на основе всестороннего изучения венгерской народной песни создали новые композиционные приемы, которые вошли в композиторскую практику XX века.

Чехия. История чешского народа разделила судьбу многих народов, попавших под юрисдикцию Габсбургов. Археологические находки на территории чешских земель свидетельствуют о том, что примитивные музыкальные инструменты существовали в культуре еще первобытного человека. В IX веке, с зарождением в Чехии и Моравии феодализма, началось движение за славянскую культуру, ведущими деятелями которой были Кирилл и Мефодий. Прибыв в Моравию в 863 году, Кирилл и Мефодий осуществили переводы некоторых культовых книг, они способствовали утверждению в богослужении славянского языка, а также развитию народной и профессиональной духовной музыки. Славянская литургия просуществовала в Чехии до середины XI века далее, уступив место литургии на латинском языке. Однако в памяти народной сохранились многочисленные выражения на старославянском языке, в том числе «Господи, помилуй нас», которое легло в основу популярной чешской песни. Об этом свидетельствует «Чешская хроника» Космы, относящаяся к 1065 году[1].

Композитен **Johannes Brahms** (1833-1897) weltberühmt, in denen die nationale Eigenart der ungarischen Musik anschaulich zum Ausdruck kam. Die „Ungarischen Tänze“ werden in Bearbeitungen für verschiedene Instrumente des Sinfonieorchesters aufgeführt. Im 20. Jahrhundert schufen die herausragenden ungarischen Komponisten **Béla Bartók** (1881-1945) und **Zoltán Kodály** (1882-1967) auf der Grundlage des umfassenden Studiums des ungarischen Volksliedes neue Kompositionstechniken, die in die Kompositionspraxis des 20. Jahrhunderts eingingen.

Tschechien. Die Geschichte der tschechischen Nation teilt das Schicksal vieler Nationen, die unter habsburgischer Herrschaft standen. Archäologische Funde aus den tschechischen Ländern zeigen, dass primitive Musikinstrumente bereits in der Kultur der Urmenschen existierten. Im 9. Jahrhundert, mit der Entstehung des Feudalismus in Böhmen und Mähren, begann eine Bewegung für die slawische Kultur, deren führende Vertreter Kyrill und Method waren. Als Kyrill und Methodios 863 in Mähren ankamen, übersetzten sie einige liturgische Bücher, halfen bei der Einführung der slawischen Sprache im Gottesdienst und entwickelten die volkstümliche und professionelle geistliche Musik. Die slawische Liturgie existierte in Tschechien bis Mitte des 11. Jahrhunderts, als sie der Liturgie in lateinischer Sprache Platz machte. Im Volksgedächtnis sind jedoch viele Ausdrücke in altslawischer Sprache erhalten geblieben, darunter „Herr, erbarme dich unser“, das zur Grundlage eines beliebten tschechischen Liedes wurde. Die „Tschechische Chronik“ von Cosmas aus dem Jahr 1065 legt davon Zeugnis ab[1].

[1] Чешская музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. В 6 т. М., 1973–1982. Т. 4. С. 232–238.

Пражский университет, основанный в 1347–1348 годах, был одним из первых университетов Европы.



Эмблема Пражского университета

Das Wappen der Universität Prag

До конца XIX века преподавание в Пражском университете велось только на немецком языке. Одним из ректоров Пражского университета в 1371–1415 годах был **Ян Гус** (1369–1415) — выдающийся деятель своего времени. Ян Гус один из первых в истории Чехии высказал идею национального самоопределения, читая свои лекции и проповедуя на чешском языке. Обвиненный в ереси, он был казнен в 1415 году, что послужило началом длительных *Гуситских войн* (1419–1434) — мощного антикатолического и антифеодального движения народных масс. Чехия потерпела поражение в битве при Белой Горе (1620), после чего началось насильственное онемечивание страны в составе империи Габсбургов. Этот длительный период чешской истории получил название «эпоха тьмы». Несмотря на все

[1] Tschechische Musik // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur. J. W. Keldysch. In 6 Bänden. Moskau, 1973-1982. Bd. 4. S. 232-238.

Die Prager Universität wurde zwischen 1347 und 1348 gegründet und war eine der ersten Universitäten in Europa.



Пражский университет

Universität Prag

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde an der Prager Universität nur in deutscher Sprache gelehrt. Einer der Rektoren der Prager Universität von 1371-1415 war **Jan Hus** (1369-1415), eine bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit. Er war einer der ersten in der Geschichte Tschechiens, der die Idee der nationalen Selbstbestimmung zum Ausdruck brachte, indem er in tschechischer Sprache Vorträge und Predigten hielt. Als Ketzer angeklagt, wurde er 1415 hingerichtet, was die lang anhaltenden *Hussitenkriege* (1419-1434) auslöste - eine mächtige antikatholische und antifeudale Massenbewegung. In der Schlacht am Weißen Berg (1620) wurde Tschechien besiegt und die Zwangsgermanisierung des Landes innerhalb des Habsburgerreiches begann. Diese lange Periode der tschechischen Geschichte wurde als „Zeitalter der Finsternis“ bezeichnet. Trotz aller Schwierigkeiten

сложности исторических перипетий, ментальность нации и «*темницы темного времени*» (по Броделю) смогли сохранить в народной памяти свой «код культуры», запечатленный в народных легендах, сказаниях, песнях, танцах, создавая почву для профессионального композиторского творчества.

Здесь, в Праге в семье мельника родился **Йозеф Мысливичек** (1737–1781), которому суждено было прославить и свой город, и свой народ, войдя в историю музыки под именем «*богемец*». В юности, получив образование в иезуитской коллегии, где он занимался музыкой и композицией, Мысливичек поступил в Пражский университет на философский факультет; в 1771 году Мысливичек выдержал экзамен в Италии на престижное европейское звание *academico di filarmonico* в Болонской академии музыки. В это же время там держал экзамен русский композитор **Максим Березовский** (1741–1777)[1].

[1] Березовский М. С. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. СПб., 1996. С. 121–124.

В это же время в Болонье Мысливичек познакомился с юным Моцартом, который стал его другом на всю жизнь. В конце XVIII века Прага имела славу европейского музыкального города. Здесь с огромным успехом прошли премьеры последних опер Моцарта: «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Милосердие Тита» (1791). В день смерти Моцарта (5 декабря 1791 года) Прага почтила память великого музыканта траурной мессой. Исполнялся «Реквием» Моцарта. По свидетельству очевидцев, в костеле Святого Николая присутствовало около четырех тысяч пражан.

der historischen Peripetie ist es der Mentalität und den "*dunklen Zeitkerkern*" (so Brodel) der Nation gelungen, ihren „Kulturcode“ in Volkslegenden, Märchen, Liedern und Tänzen zu bewahren und damit den Boden für eine professionelle Kompositionskunst zu schaffen.

Hier in Prag wurde **Josef Mysliveček** (1737-1781) in die Familie eines Müllers hineingeboren und war dazu bestimmt, seine Stadt und sein Volk berühmt zu machen - er ging als *Bohemien* in die Musikgeschichte ein. Mysliveček wurde als junger Mann im Jesuitenkolleg für Musik und Komposition ausgebildet, trat in die Philosophische Fakultät der Prager Universität ein und wurde 1771 von der Musikakademie in Bologna mit dem angesehenen europäischen Titel des *academico di filarmonico* ausgezeichnet. Zur gleichen Zeit legte der russische Komponist **Maxim Beresowski** (1741-1777) dort sein Examen ab[1].

[1] Beresowski M. S. Musikalisches Petersburg. Enzyklopädisches Wörterbuch. XVIII. Jahrhundert. St. Petersburg, 1996. S. 121-124.

In dieser Zeit in Bologna lernte Mysliveček den jungen Mozart kennen, der sein lebenslanger Freund wurde. Am Ende des 18. Jahrhunderts war Prag als europäische Musikstadt bekannt. Hier wurden die Uraufführungen von Mozarts letzten Opern - „Die Hochzeit des Figaro“ (1786), „Don Giovanni“ (1787) und „Titus“ (1791) - mit großem Erfolg inszeniert. Am Tag von Mozarts Tod (5. Dezember 1791) ehrte Prag den großen Musiker mit einer Trauermesse. Das Requiem von Mozart wurde aufgeführt. Augenzeugen zufolge waren rund viertausend Prager Bürger in der St. Nikolauskirche anwesend.

Прага в XVII–XVIII веках впитала лучшие традиции музыкального европейского классицизма, которые впоследствии были помножены на национальные особенности музыкальной речи, мелодики и танцевальных ритмов. С XVIII века здесь начала складываться чешская композиторская школа. Братья Й. А. Бенда и Ф. Бенда, Ф. К. Душек, В. Я. Томашек, Я. Я. Роба подготовили расцвет национального музыкального искусства в XIX веке.

Польша занимает восточно-европейскую часть Европы. Польская музыкальная культура — одна из древнейших славянских культур. Наиболее ранние сведения о существовании польской музыки содержатся в путевых записках арабских купцов (Ибн Фадлана и др.), торговавших на польских землях в VII веке. К этому времени относятся и найденные при археологических раскопках на территории Польши музыкальные инструменты (свистульки и флейты). Двенадцатым веком датируются обнаруженные близ Гданьска пятиструнные гусли. Воспоминания немецких монахов (раннее Средневековье), путешествующих в районе Вислы, свидетельствуют о существовании польских песен, с упоминанием языческих богов — Ладос, Можанина и др[1].

[1] Польская музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1978. Т. 4. С. 371–384.

В одноголосной польской народной песне нашла отражение особая специфика организации ритма с характерным пунктиром в трех долях. Популярны старинные танцы: мазурка, куявяк, краковяк, ходзоны (предшественник полонеза), постоянно звучали на народных празднествах. С древних времен складывалась тесная связь

Im 17. - 18. Jahrhundert nahm Prag die besten Traditionen der europäischen Musikklassik auf, die später durch die nationalen Besonderheiten der musikalischen Sprache, der Melodien und Tanzrhythmen vervielfältigt wurden. Ab dem 18. Jahrhundert begann sich die tschechische Kompositionsschule zu entwickeln. Die Brüder J. A. Benda und F. Benda, F. K. Dušek, W. J. Tomášek und J. J. Riba bereiteten die Blüte der nationalen Musik im 19. Jahrhundert vor.

Polen nimmt den östlichen Teil Europas ein. Die polnische Musikkultur ist eine der ältesten slawischen Kulturen. Die frühesten Informationen über die Existenz polnischer Musik finden sich in den Reiseaufzeichnungen arabischer Kaufleute (Ibn Fadlan und andere), die im 7. Jahrhundert in Polen Handel trieben. Musikinstrumente (Pfeifen und Flöten), die bei archäologischen Ausgrabungen in Polen gefunden wurden, gehören ebenfalls in diese Zeit. Aus dem zwölften Jahrhundert stammt das fünfsaitige Psalterium, das in der Nähe von Gdańsk gefunden wurde. Erinnerungen deutscher Mönche (frühes Mittelalter), die das Weichselgebiet bereisten, bezeugen die Existenz polnischer Lieder, in denen heidnische Götter erwähnt werden - Lados, Moschanin und andere[1].

[1] Polnische Musik // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1978. Bd. 4. S. 371-384.

Das einstimmige polnische Volkslied spiegelt die Besonderheit der Rhythmusorganisation mit einer charakteristischen punktierten Linie in den drei Zählzeiten wider. Beliebte alte Tänze - Mazurka, Kujawiak, Krakowiak, Chodzony (ein Vorläufer der Polonaise) - waren ständig auf Volksfesten zu hören. Tanz- und Gesangskultur waren eng miteinander verwoben und hatten

танцевальной и певческой культуры с ярко выраженным национальным характером. Профессиональная музыка стала развиваться в Польше с IX века. Вместе с католицизмом в страну проникает *григорианское пение*. При кафедральных соборах в Гнезине, Кракове, Плоцке, Крушвице, Тшемишне, Познани были открыты доступные для широкого населения певческие школы, учащиеся которых, изучая григорианское пение, вводили интонации народной музыки в богослужебные напевы. Так возникали разновидности местных литургических песнопений: известны краковский, гнезненский и другие хоралы. Одновременно с церковной музыкой в Средние века и в эпоху Возрождения развивается светское искусство. Возникают придворные певческие капеллы, гильдии городских музыкантов из трубачей, флейтистов, барабанщиков. В Кракове, столице Польши, были цеха органистов и строителей органов. *Орган* — царь инструментов — стал особенно популярным в католической Польше. Даже в самой маленькой деревне обязательно был костел с органом.

В Кракове в 1364 году был основан университет. Большую поддержку университету оказывал король Польши и Великого княжества Литовского Ягайло. Позже, в его честь, университет получил название Ягеллонского. Это один из старейших университетов Европы. До открытия университета в Кенигсберге (1544) и Вильнюсского (1579) здесь получали образование юноши из Литвы и Руси. В университете было одиннадцать кафедр, одна из которых называлась «кафедра свободных искусств», здесь обучение музыки велось по трактатам крупнейшего теоретика Средневековья **Иоганна де Муриса** (1290–1351), получившего образование и степень магистра искусств в Сорбонне.

einen ausgeprägten nationalen Charakter. Professionelle Musik begann sich in Polen im 9. Jahrhundert zu entwickeln. Der Katholizismus und der gregorianische Gesang drangen in das Land ein. An den Kathedralen in Gnesin, Krakau, Płock, Kruszwica, Trzemyszc und Poznań wurden Chorschulen eingerichtet, die einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren und in denen die Schüler den gregorianischen Gesang erlernten und Intonationen der Volksmusik in ihren liturgischen Gesängen verwendeten. So entstanden Variationen lokaler liturgischer Gesänge: Die Krakauer, Gnesiner und andere Choräle sind bekannt. Neben der Kirchenmusik entwickelte sich im Mittelalter und in der Renaissance auch die weltliche Kunst. Hofchöre, Zünfte von Stadtmusikanten, bestehend aus Trompetern, Flötisten und Trommlern, traten auf. In Krakau, der polnischen Hauptstadt, gab es Werkstätten für Organisten und Orgelbauer. Die Orgel - die Königin der Instrumente - wurde besonders im katholischen Polen populär. Selbst das kleinste Dorf hatte zwangsläufig eine Kirche mit einer Orgel.

Im Jahr 1364 wurde in Krakau eine Universität gegründet. König Jagiello von Polen und dem Großherzogtum Litauen unterstützte die Universität sehr. Ihm zu Ehren wurde die Universität später in Jagiello-Universität umbenannt. Sie ist eine der ältesten Universitäten in Europa. Vor den Universitäten in Königsberg (1544) und Wilna (1579) wurden hier junge Männer aus Litauen und Russland ausgebildet. Es gab elf Abteilungen, darunter die Abteilung für freie Künste, in der Musik anhand der Traktate des größten Theoretikers des Mittelalters, **Johannes de Muris** (1290-1351), gelehrt wurde, der Musik studiert und an der Sorbonne seinen Magister gemacht hatte.



Краковский (Ягеллонский) университет

Krakauer (Jagiello-)Universität

Музыка в Краковском университете преподавалась по традиции того времени в составе *квадриума*, где изучалась одновременно с арифметикой, геометрией и астрономией. В Кракове большое распространение получила песня польских студентов *Breve regnum igitur*, которая быстро приобрела популярность, распространилась по всей Европе и стала студенческим гимном, с небольшими изменениями дошедшим до настоящего времени.

При королевском дворе, который в 1596 году переехал в Варшаву, и при дворах польских магнатов звучала светская музыка. Модно было держать капеллы музыкантов, в основном итальянцев. О развитии профессиональной инструментальной и певческой культуры того времени свидетельствуют изданные различного рода музыкальные сборники, так называемые *табулатуры*, где печатались песни, танцы и инструментальная музыка. Изданные в этих сборниках польские танцы, а также произведения для

Musik wurde an der Universität Krakau traditionell im Rahmen des *Quadriviums* gelehrt, wo sie zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie studiert wurde. Das polnische Studentenlied *Breve regnum igitur* wurde in Krakau sehr populär, verbreitete sich schnell in ganz Europa und wurde zur Studentenhymne, die mit einigen Änderungen bis heute überlebt hat.

Am königlichen Hof, der 1596 nach Warschau verlegt wurde, und an den Höfen der polnischen Magnaten wurde weltliche Musik gespielt. Es war in Mode, Kapellen mit Musikern zu haben, hauptsächlich Italiener. Von der Entwicklung einer professionellen Instrumental- und Gesangskultur in dieser Zeit zeugen alle Arten von veröffentlichten Musiksammlungen, *Tabulaturen* genannt, in denen Lieder, Tänze und Instrumentalmusik gedruckt wurden. Die in Tabulaturbüchern veröffentlichten polnischen Tänze und Orgelwerke wurden in ganz Europa verbreitet.

органа, распространялись по всей Европе.

Начало XVIII века знаменует появление в польской музыкальной культуре оперного жанра. В 1724 году в Варшаве был открыт специальный театр для постановки оперных спектаклей — «Операльня». Важно отметить характерную особенность, сопутствующую этому событию. Для создания оперы были приглашены не итальянцы, активно занимающиеся экспортом созданного ими жанра в Европе, а сами польские композиторы и дирижеры.

«Операльня», где давались бесплатно оперы польских композиторов М. Каменьского, Я. Д. Холланда, Я. Стефани и др., существовала не только для шляхты, но и для простых горожан. В 1765 году в Варшаве был открыт «Театр Народовы», с которым связано дальнейшее развитие польского национального искусства. Оперы М. Каменьского «Осчастливленная нищета», Я. Стефани «Краковцы и горцы» и других композиторов опирались на народные сюжеты; в музыке широко использовались народные песни и танцы. Народная основа диктовала и особенности структуры оперного жанра, это были зингшпили, где широко использовалась разговорная речь и пение известных народных мелодий.

В конце XVIII века в Польше необыкновенной популярностью пользовалась песня «Мазурка Домбровского», начинающаяся словами «Еще Польша не погибла» (*Jeszcze Polska nie zginela*). Эта песня стала национальным гимном Польши до настоящего времени.

Можно отметить, что польский музыкальный фольклор, в частности ритмы польских танцев — мазурки и полонеза, широко использовался композиторами других стран: И. С. Бахом, Г. Ф. Телеманом, М. И. Глинкой, П. И. Чайковским, М. П.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam die *Operngattung* in der polnischen Musikkultur auf. Im Jahr 1724 wurde in Warschau ein spezielles Theater für Opernaufführungen eröffnet - das „Opernhaus“. Es ist wichtig, auf die besonderen Merkmale hinzuweisen, die dieses Ereignis begleiteten. Nicht die Italiener, die das von ihnen geschaffene Genre aktiv nach Europa exportierten, sondern die polnischen Komponisten und Dirigenten selbst wurden eingeladen, die Oper zu schaffen. Das „Opernhaus“, in dem die Opern der polnischen Komponisten M. Kamenski, J. D. Holland, J. Stefani und anderer kostenlos aufgeführt wurden, war nicht nur für den Adel, sondern auch für die einfachen Bürger bestimmt. Im Jahr 1765 wurde in Warschau das „Nationaltheater“ eröffnet, das mit der weiteren Entwicklung der polnischen Nationalkunst verbunden war. Die Opern von M. Kamenski „Glück im Unglück“, J. Stefani „Die Krakauer und die Bergbewohner“ und anderen basierten auf volkstümlichen Handlungen; Volkslieder und -tänze wurden in der Musik häufig verwendet. Die volkstümliche Grundlage bestimmte auch die Struktur der Operngattung Singspiel, in der die gesprochene Sprache und der Gesang bekannter Volkslieder eine große Rolle spielten.

Ende des 18. Jahrhunderts war das Lied „Dąbrowskis Mazurka“ in Polen sehr beliebt, beginnend mit den Worten „Polen ist noch nicht verloren“ (*Jeszcze Polska nie zginela*). Sie ist bis heute die polnische Nationalhymne.

Es sei darauf hingewiesen, dass die polnische Volksmusik, insbesondere die Rhythmen der polnischen Mazurka und der Polonaise, von Komponisten anderer Länder wie Johann Sebastian Bach, G. Ph. Telemann, Michail Glinka, P. I. Tschaikowsky, M. P. Mussorgsky

Мусоргским и др. Несмотря на драматичную историю, связанную с тремя разделами Польши, когда польское государство перестало существовать, сила народных истоков музыкальной культуры была столь велика, что музыкальная культура Польши не потеряла своей самобытности и во всем блеске проявила себя в XIX веке в лице своих лучших представителей: М. К. Огиньского, М. Шимановской, Ф. Шопена.

Испания — страна, занимающая большую часть Пиренейского полуострова; одна из самых теплых стран Западной Европы и самая гористая часть Западной Европы; по величине — четвертая страна Европы после России, Украины и Франции. Название страны, согласно одной из версий, произошло от финикийского выражения «и-шпним» — «берег доманов». В настоящее время Испания разделена на 50 провинций и 17 автономных областей.

Особенности испанской музыкальной культуры сложились, так же как и у других народов, из многих факторов: географического, природного, климатического, этнического. Многие древние культуры оставили свой след на Пиренейском полуострове. По археологическим данным известно, что с 1100 года до н. э. на территории полуострова, преимущественно по Средиземноморскому побережью, возникали колонии финикийцев, затем греков и карфагенян. Со II века до н. э. утвердилось римское владычество, продолжавшееся до V века н. э. «Римский след» оказал сильнейшее влияние на испанскую культуру, которая усвоила латинский язык и стала наиболее романизированной и цветущей из римских провинций. В начале V века Испанию покорили вестготы, которые принесли с собой культовое пение

und anderen verwendet wurde. Trotz der dramatischen Geschichte, die mit der Dreiteilung Polens verbunden war, als der polnische Staat aufhörte zu existieren, war die Kraft der volkstümlichen Ursprünge der Musikkultur so groß, dass die polnische Musikkultur ihre Identität nicht verlor und im 19. Jahrhundert ihre besten Vertreter in ihrer ganzen Pracht zeigte: M. K. Oginski, M. Szymanski und F. Chopin.

Spanien nimmt den größten Teil der Iberischen Halbinsel ein, ist eines der wärmsten Länder Westeuropas und der gebirgigste Teil Westeuropas; nach Russland, der Ukraine und Frankreich ist es das viertgrößte Land Europas. Einer Version zufolge stammt der Name des Landes von dem phönizischen Ausdruck „i-schpnim“ - „Ufer der Domaner“. Spanien ist derzeit in 50 Provinzen und 17 autonome Regionen unterteilt.

Die Merkmale der spanischen Musikkultur haben sich, wie die anderer Nationen, aus vielen Faktoren entwickelt: geografischen, natürlichen, klimatischen und ethnischen. Viele alte Kulturen haben auf der Iberischen Halbinsel ihre Spuren hinterlassen. Archäologische Daten zeigen, dass ab 1100 v. Chr. zunächst Phönizier, dann Griechen und Karthager Kolonien auf der Halbinsel gründeten, vor allem an der Mittelmeerküste. Die römische Herrschaft wurde im 2. Jh. v. Chr. begründet und dauerte bis zum 5. Jh. n. Chr.. „Der römische Fußabdruck“ hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf die spanische Kultur, die sich die lateinische Sprache aneignete und die romanisierteste und blühendste der römischen Provinzen wurde. Zu Beginn des 5. Jahrhunderts wurde Spanien von den Westgoten erobert, die den Gottesdienstgesang nach byzantinischem Vorbild mitbrachten.

византийского образца. Это византийское влияние в течение VI–VII веков оставило ощутимый культурологический след. В 711 году в Испанию вторглись арабы, покорившие почти весь полуостров, за исключением северо-западных областей — Галисии, Астурии, Гасконии. Длительное арабское владычество закончилось только в 1492 году, национально-освободительным движением, получившим название *Реконкиста*. Арабские влияния отразились на многих проявлениях испанской музыкальной культуры. Арабы принесли с собой свою музыку, четко делившуюся на «ученую», профессиональную, которая культивировалась при дворах арабских правителей и наместников, и музыку народную. Вошел в историю знаменитый арабский теоретик, певец и инструменталист, живший в Испании при дворе Абдуррахмане II, **Зириаб** (IX в.). Источники сообщают, что Зириаб был автором более 10 тысяч песен, которые пользовались популярностью во всем исламском мире. Длительная культурная экспансия и ассимиляция коснулись изменения строя испанского музыкального языка: мелодическая основа музыки приняла ориентальный (восточный) характер, что выразилось в текучести мелодических линий, импровизационности, богатой орнаментике, в использовании украшений и мелизмов. С XV века многочисленные группы цыган, изгнанных из Восточной Европы, осели в Испании. Андалусия, Мурсия, Валенсия — эти районы Испании испытали сильное воздействие элементов цыганской культуры.

Как отмечают исследователи (М. С. Друскин, В. Конен), разные области Испании отмечены своеобразием этносов, их населяющих, что нашло проявление в музыке разных

Dieser byzantinische Einfluss hinterließ im 6. - 7. Jahrhundert spürbare kulturelle Spuren. Im Jahr 711 wurde Spanien von den Arabern überfallen, die den größten Teil der Halbinsel eroberten, mit Ausnahme der nordwestlichen Regionen Galicien, Asturien und Gascogne. Die lange arabische Herrschaft endete erst 1492 mit einer nationalen Befreiungsbewegung, der *Reconquista*. Arabische Einflüsse spiegeln sich in vielen Erscheinungsformen der spanischen Musikkultur wider. Die Araber brachten ihre Musik mit, die sich klar in „gebildete“, professionelle Musik, die an den Höfen der arabischen Herrscher und Vizekönige gepflegt wurde, und Volksmusik unterteilt. Der berühmte arabische Theoretiker, Sänger und Instrumentalist, der in Spanien am Hof von Abdurrahman II. lebte, **Ziriab** (9. Jh.), ging in die Geschichte ein. Quellen besagen, dass Ziriab der Autor von mehr als 10.000 Liedern war, die in der gesamten islamischen Welt beliebt waren. Die lang anhaltende kulturelle Expansion und Assimilation veränderte die Struktur der spanischen Musiksprache: die melodische Basis der Musik wurde orientalisch, was sich in der Fließfähigkeit der melodischen Linien, der Improvisation, der reichen Verzierung und der Verwendung von Verzierungen und Melisma widerspiegelt. Ab dem 15. Jahrhundert ließen sich zahlreiche Gruppen von Zigeunern, die aus Osteuropa vertrieben worden waren, in Spanien nieder. Andalusien, Murcia, Valencia - diese Teile Spaniens wurden stark von Elementen der Roma-Kultur beeinflusst.

Wie Forscher (M. S. Druskin, W. Konen) festgestellt haben, sind die verschiedenen Regionen Spaniens durch die Einzigartigkeit der dort lebenden ethnischen Gruppen geprägt,

областей Испании. Так, в северной Гасконии сложились мелодии сурового, сдержанного характера, со сложной ритмикой и воинственными танцами; древняя Кастилия — родина старинных, плавных напевов, имеющих также сложный ритм; Каталония, близкая к французскому Провансу, впитала влияние французской народной культуры; Арагония представляет яркий и разнообразный фольклор с популярным танцем *хотой*; Андалусия ярко выражает себя в танце *фанданго*. Здесь сильны мавританско-цыганские влияния, здесь сложился стиль *фламенко* с особой манерой «горлового» пения, со сложной ритмикой, виртуозной мелизматикой, со страстным, чувственным колоритом. Фламенко исполняется в сопровождении гитары и кастаньет. Разные области Испании сохранили свои специфические музыкальные особенности, которые присутствуют в национальном «музыкальном коде», пройдя через века, они сохранили постоянство и не изменились до настоящего времени.

Испания — страна древнейшей вокальной культуры. В Средние века здесь получили широкое распространение песни, рожденные в недрах народных представлений, где повествовалось об истории страны, о нашествии арабов, о битвах мавров и христиан, о подвигах Фернана Гонсалеса, о жизни и приключениях Сиды. Эти песни сопровождался аккомпанементом виуэлы (струнного щипкового инструмента) который постепенно видоизменяясь, приобрел все качества национального испанского инструмента — *гитары*. Испанская гитара имеет свою историю развития, своих корифеев-исполнителей и композиторов. В XIII веке гитара была уже достаточно

was sich in der Musik der verschiedenen Regionen Spaniens widerspiegelt. So gibt es in der nördlichen Gascogne raue Melodien von verhaltenem Charakter mit komplexen rhythmischen und kämpferischen Tänzen; das alte Kastilien ist die Heimat alter, sanfter Melodien, die ebenfalls einen komplexen Rhythmus haben; Katalonien, nahe der französischen Provence, hat den Einfluss der französischen Volkskultur aufgenommen; Aragonien präsentiert eine bunte und abwechslungsreiche Folklore mit einem populären Tanz der *Jota*; Andalusien drückt sich lebhaft im Tanz des *Fandango* aus. Die starken maurisch-zigeunerischen Einflüsse und der *Flamenco*-Stil mit seinem kehligen Gesang, den komplexen Rhythmen, der virtuoson Melismatik und dem leidenschaftlichen, sinnlichen Geschmack sind einzigartig. Der Flamenco wird mit Gitarre und Kastagnetten gespielt. Die verschiedenen Regionen Spaniens haben ihre spezifischen musikalischen Merkmale beibehalten, die im nationalen „Musikcode“ enthalten sind, der die Jahrhunderte unverändert überdauert hat und bis heute unverändert geblieben ist.

Spanien ist ein Land der alten Gesangskultur. Im Mittelalter gab es eine Vielzahl von Liedern, die aus der Tiefe der volkstümlichen Bilderwelt stammten und von der Geschichte des Landes, der Invasion der Araber, den Schlachten zwischen Mauren und Christen, den Heldentaten von Fernán González und dem Leben und den Abenteuern des Zid berichteten. Diese Lieder wurden von der Vihuela (Saiten-Zupfinstrument) begleitet, die sich allmählich veränderte und alle Eigenschaften des spanischen Nationalinstruments - der *Gitarre* - erhielt. Die spanische Gitarre hat ihre eigene Entwicklungsgeschichte, ihre eigenen Hauptakteure und Komponisten. Im 13. Jahrhundert ist die

широко известна в Испании. Она становится народным инструментом, используется для сольной игры, аккомпанемента пению и сопровождения танцев. Самые ранние издания произведений для гитары появились в Испании в середине XVI века. Во второй половине XVI века гитарная музыка в Испании становится очень популярной. В Европе инструмент получил название «испанская гитара».

В народной среде песенный пласт постепенно трансформировался в особый жанр, *романс (romances)* — в особую музыкально-поэтическую форму, которая стала необыкновенно популярной в Испании. Романс охватил все стороны жизни и быта испанского народа. Многочисленные сборники романсов издавались в XVI–XVII веках. Жанр романса перешагнул границы своей страны и стал достоянием всей европейской культуры, включая Россию. Жанр романса, обогащенный на протяжении веков творчеством многих поэтов и музыкантов, распространен и в современной Испании.

В XVI–XVII веках Испания становится великой державой. Ее влияние простиралось на всю Западную Европу. В 1492 году пала Гренада, последний оплот мавров в Испании. В этом же году Колумб открыл Америку. Вслед за ним другие мореплаватели способствовали необыкновенному обогащению Испании. Она явилась инициатором великих путешествий и географических открытий: Магеллан, Америго де Веспуччи, Кортесаль и другие мореплаватели создали новые представления об окружающем мире. Это было время золотого века испанской художественной культуры: в литературе это имена Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, в живописи — Веласкеса, Сурбарана,

Гитаре in Spanien bekannt. Es ist ein Volksinstrument, das als Soloinstrument, zur Begleitung von Gesang und Tanz verwendet wird. Die ersten Ausgaben von Werken für Gitarre erschienen in Spanien in der Mitte des 16. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Gitarrenmusik in Spanien sehr beliebt. In Europa wird das Instrument „Spanische Gitarre“ genannt.

Im volkstümlichen Milieu verwandelte sich die Liedschicht allmählich in ein besonderes Genre, die *Romanzen*, eine besondere musikalisch-poetische Form, die in Spanien sehr populär wurde. Die Romantik umfasste alle Aspekte des Lebens und der Lebensweise der Spanier. Im XVI. - XVII. Jahrhundert wurden zahlreiche Sammlungen von Romanzen veröffentlicht. Die Romanze ging über die Grenzen ihres Landes hinaus und wurde zum Bestandteil der gesamten europäischen Kultur, einschließlich Russlands. Die Romantik, die im Laufe der Jahrhunderte durch das Werk vieler Dichter und Musiker bereichert wurde, ist auch heute in Spanien weit verbreitet.

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde Spanien zu einer Großmacht. Ihr Einfluss erstreckte sich über ganz Westeuropa. Im Jahr 1492 fiel Grenada, die letzte maurische Festung in Spanien. Im selben Jahr entdeckte Kolumbus Amerika. Nach ihm trugen weitere Seefahrer zur außerordentlichen Bereicherung Spaniens bei. Sie leisteten Pionierarbeit bei großen Reisen und geografischen Entdeckungen: Magellan, Amerigo de Vespucci, Corte-Real und andere Seefahrer schufen neue Visionen von der Welt. Dies war das goldene Zeitalter der spanischen Kunstkultur: in der Literatur die Namen Cervantes, Lope de Vega und Calderón, in der Malerei Velázquez, Zurbarán und El Greco. Die Musik dieser Zeit war von großer Vielfalt

Эль Греко. Музыкальное искусство того времени отмечено большим разнообразием и своеобразием. Инструментальная музыка для щипковых и клавишных инструментов достигла большого развития. Многие инструментальные произведения обнаруживают свою связь с танцевальными ритмами и бытующими танцами того времени: *сарабандой, паваной, чаконой, фанданго, сегидильей, болеро*. Лучшие испанские инструменталисты смогли раскрыть в своих произведениях богатейшие мелодические и ритмические возможности национальной танцевальной музыки. Именно благодаря испанским композиторам в общеевропейскую композиторскую практику проникли такие музыкальные танцевальные формы, как *сарабанда, чакона, фолия, пасакалья*. Испания создала свою известную клавирную школу. Она знаменита такими композиторами, как **Антонио де Кабессон** (1510–1560), **Доменико Скарлатти** (1685–1757) — итальянский композитор, около 30 лет проживший в Португалии и Испании в качестве придворного клавесиниста и создавший школу своих последователей в Испании, в числе которых **Антонио Солер** (1729–1783), **Хосе-Антонио-Карлос де Сейхас** (1704–1747), **Манозель-Родригес Кельо** (1650–?).

В начале XVII века сложились особые музыкально-театральные формы, характерные только для Испании, — это *сарсуэла* и *тонадилля*. Жанры, тесно связанные с жизнью испанского народа, с национальными сюжетами и местным музыкальным фольклором, близкие к комическим операм в миниатюре. Испанские композиторы создали массу произведений в этих жанрах: **Л. Миссон** написал 180 произведений, **П. Эстева** — 319 тонадиллий, знаменитый **М. Гарсиа** — певец и

und Originalität geprägt. Die Instrumentalmusik für Zupf- und Tasteninstrumente war hoch entwickelt. Viele Instrumentalstücke sind mit Tanzrhythmen und Tänzen verbunden - *Sarabanda, Pavana, Chacona, Fandango, Segidilla* und *Bolero*. Die besten spanischen Instrumentalisten waren in der Lage, die reichen melodischen und rhythmischen Möglichkeiten der nationalen Tanzmusik in ihren Kompositionen zur Geltung zu bringen. Spanischen Komponisten ist es zu verdanken, dass Tanzmusikformen wie die *Sarabande*, die *Chaconne*, die *Folia* und die *Passacaglia* Eingang in die europäische Praxis fanden. Spanien gründete seine eigene berühmte Klavierschule. Zu den letzteren gehörten **Antonio de Cabezón** (1510-1560), **Domenico Scarlatti** (1685-1757) - ein italienischer Komponist, der etwa 30 Jahre lang als Hofcembalist in Portugal und Spanien lebte und eine Schule spanischer Nachfolger gründete, darunter **Antonio Soler** (1729-1783), **José Antonio Carlos de Ceixas** (1704-1747) und **Manoel Rodríguez Callo** (1650-?).

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab es spezielle musiktheatralische Formen, die nur für Spanien typisch waren - *Zarzuela* und *Tonadilla*. Genres, die eng mit dem Leben des spanischen Volkes verbunden sind, mit nationalen Themen und lokaler musikalischer Folklore, ähnlich wie komische Opern in Miniatur. Spanische Komponisten haben massenhaft Werke in diesen Genres geschrieben: **L. Misson** schrieb 180 Werke, **P. Esteve** 319 Tonadiles und der berühmte **M. Garcia**, ein Sänger und Komponist, der mehr als 20

композитор, написавший свыше 20 комических опер и свыше 70 тонадиллий, с успехом шедших на испанских сценах, отец знаменитых певиц XIX века — Марии Малибран и Полины Виардо-Гарсиа. Музыка испанских композиторов отмечена истинно национальным характером. В вокальной и гитарной испанской музыке существует тесная взаимосвязь, «говорящая» интонация обоих искусств является древней испанской традицией.

Итак, можно отметить, что Испания — страна с богатейшей музыкальной культурой, с древности сложившимся устойчивым «музыкальным кодом», выраженным в инструментальном и вокальном искусстве. Испания «открыла» для европейской культуры такие инструменты, как *гитара* и *кастаньеты*, жанр *романса*. Испанский инструментализм необыкновенно богат ритмическими модификациями, присущими только этой нации. Разные области Испании сохранили свои специфические мелодические особенности, которые присутствуют в национальном музыкальном характере. Пройдя через века, они сохранили постоянство и не видоизменились до настоящего времени.

Велико влияние «испанского колорита» на европейскую музыку. Европейские композиторы широко использовали возможности испанского музыкального языка в оперной, камерной и симфонической музыке: Ж. Бизе — опера «Кармен», М. И. Глинка — симфонические увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», Н. А. Римский-Корсаков — «Испанское каприччо», П. И. Чайковский — «Испанские танцы» из балетов. Можно назвать и множество других произведений.

Норвегия — страна, занимающая западную часть Скандинавского полуострова. Название страны происходит от древнескандинавского

комические Opern und über 70 Tonadiles schrieb, die erfolgreich auf spanischen Bühnen aufgeführt wurden, der Vater der berühmten Sängerinnen Maria Malibran und Paulina Viardot-Garcia aus dem 19. Jahrhundert. Die Musik der spanischen Komponisten ist von einem wahrhaft nationalen Charakter geprägt. In der spanischen Vokal- und Gitarrenmusik gibt es eine enge Beziehung; die „sprechende“ Intonation beider Künste ist eine alte spanische Tradition.

Wir können **also** sagen, dass Spanien ein Land mit einer reichen Musikkultur ist, mit einem stabilen „musikalischen Code“, der sich seit der Antike in der Instrumental- und Vokalkunst ausdrückt. Spanien „entdeckte“ für die europäische Kultur Instrumente wie die *Gitarre* und *Kastagnetten*, das Genre der *Romanze*. Die spanische Instrumentalmusik ist extrem reich an rhythmischen Modifikationen, die nur für dieses Land typisch sind. Die verschiedenen Regionen Spaniens haben ihre spezifischen melodischen Merkmale bewahrt, die sich im nationalen musikalischen Charakter widerspiegeln. Sie haben die Jahrhunderte unverändert und unverfälscht bis zum heutigen Tag überlebt.

Der Einfluss des „spanischen Kolorits“ auf die europäische Musik ist groß. Europäische Komponisten nutzten die Möglichkeiten der spanischen Musiksprache in Oper, Kammermusik und Sinfoniemusik: G. Bizet - Oper „Carmen“, M. I. Glinka - Sinfonische Ouvertüren „Jota aragonesa“ und „Nacht in Madrid“ (*Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*), N. A. Rimski-Korsakow - „Capriccio espagnol“, P. I. Tschaikowsky - „Spanische Tänze“ aus Balletten. Es gibt noch viele andere Werke, die zu nennen wären.

Norwegen ist ein Land, das den westlichen Teil der skandinavischen Halbinsel einnimmt. Der Name des Landes leitet sich von dem alten

слова «Nororveg» — «путь на Север». Морские походы викингов (варягов, норманов) — скандинавских мореходов Балтии, остались в эпосе многих европейских стран. О них повествуют и русские летописи. Норвегия — страна удивительно красивой северной природы; горы, ущелья, ледники, море, фьорды, леса, живописные острова, мысы и полуострова создают неповторимый северный колорит окружающего ландшафта. Историческое развитие Норвегии имело свои особенности: с 1380 по 1814 год страна находилась под властью Дании, но национальные норвежские элементы сохранились в народных сказаниях, легендах, балладах. В народном эпосе рождались песни о великанах, внушавшие смелость, мужество и страсть к путешествиям (характерные черты викингов), а также песни о горных духах, троллях и гномах, лесных девах — гультрах, фантастических птицах и животных. В эпических песнях XII–XVI веков воспевались подвиги викингов, рыцарей и первых королей — Харальда Хорфагера, Олафа, Хокона и других. Фантастика присуща старинным балладам и песням-поэмам: «Слово о сновидении», «Свадьба воронов», Баллады о борьбе Сигурда со Змеем Фафнером, гномом Брурой, «Баллада о сне» и другие. Большой пласт песенного народного творчества сохранился в *рунах* — в песнях финно-угорской группы. В XIX веке с именем Элиаса Леннрота (1802–1884), с изданием «Калевалы» начнется научное изучение рунических напевов.

Инструментальная народная музыка Норвегии богата и представляет несомненный интерес. В музыкальной культуре Норвегии сохранились инструменты, имеющие древнее происхождение: *рога-луры*, горизонтальные *арфы*, народные

скандинавского слова „Nororvegr“ ab, was „der Weg nach Norden“ bedeutet. Die Seefahrten der Wikinger (Waräger, Normannen), der skandinavischen Seefahrer auf der Ostsee, sind in den Epen vieler europäischer Länder erhalten geblieben. Sie werden auch in russischen Chroniken beschrieben. Norwegen ist ein Land mit außergewöhnlicher nördlicher Natur: Berge, Schluchten, Gletscher, Meer, Fjorde, Wälder, malerische Inseln, Kaps und Halbinseln verleihen der Landschaft ein einzigartiges nordisches Flair. Doch die norwegische Geschichte hat ihren eigenen Charakter: von 1380 bis 1814 stand das Land unter dänischer Herrschaft, aber nationale norwegische Elemente haben in Volksmärchen, Legenden und Balladen überlebt. Die epischen Volkslieder über Riesen inspirierten zu Mut, Tapferkeit und Reiselust (Merkmale der Wikinger), Lieder über Berggeister, Trolle und Zwerge, Waldmädchen - Guldras, fantastische Vögel und Tiere. Die epischen Lieder des 12. - 16. Jahrhunderts handelten von den Taten der Wikinger, Ritter und der ersten Könige - Harald Horfager, Olaf, Håkon und anderen. Die Fiktion ist in den alten Balladen und Liedgedichten enthalten: „Das träumende Lied“, „Die Krähenhochzeit“, Balladen über Sigurds Kampf mit der Schlange Fafner, den Zwerg Brura, „Die Ballade vom Traum“, und andere. In den *Runen*, den Liedern der finno-ugrischen Gruppe, hat sich eine große Schicht von Volksliedern erhalten. Im 19. Jahrhundert, mit dem Namen Elias Lenroth (1802-1884), beginnt mit der Veröffentlichung der „Kalewala“ das wissenschaftliche Studium der Runenmelodien.

Die norwegische instrumentale Volksmusik ist reichhaltig und von unbestreitbarem Interesse. In der norwegischen Musikkultur sind Instrumente alten Ursprungs erhalten geblieben: die *Hörner-Luren*, die horizontalen *Harfen*, die Volksgeige -

скрипки — *гигья* и *фидла* (*феле*), в сопровождении которых скальды распевали свои напевы. Народные инструментальные наигрыши сохранили свою причудливую образность, национальное мелодическое своеобразие, связанное с использованием старинных ладов, особой ритмики (синкопы, триоли, пунктирный ритм). Оригинальны пастушьи наигрыши, основанные на звукоподражании перекличкам в горах, с эффектом «эха», заканчивающиеся развитыми фиоритурами. Свообразны народные танцы, особенно районов Тронхейма, Хардангера, Телемарка, которые за их стремительные темпы, скачки, синкопы называют танцами «горных духов», «танцами черта». Национальным своеобразием наполнены такие норвежские танцы, как *халлинг*, *спрингданс*, *йостер*, а также свадебный *марш-шествие* и медленный старинный танец *гангар*.

Профессиональное композиторское творчество развивалось в Норвегии медленно. Церковная норвежская музыка развивалась в русле западно-европейских влияний, на основе григорианского пения. Норвежские композиторы в церковной музыке испытывали влияния французской полифонической школы, так в XII веке был создан «Магнус-гимн», а также имелись влияния нидерландской школы полифонического письма и Палестрины. К концу XVIII века в Норвегии выдвинулась семья Линнеманов, прозванная «норвежским Бахом». Наиболее прославился Л. М. Линнеман, основатель норвежской музыкальной школы, композитор, импровизатор, теоретик, педагог, первый собиратель норвежского фольклора. Он прославился в Англии как органист-импровизатор.

В середине XVIII века Норвегию впервые посетила итальянская

die *Hygя* (?) und die *Fiedel* (Fele), mit der die Skalden ihre Lieder sangen. Die volkstümlichen Instrumentalmelodien haben ihre skurrile Bildsprache und ihre nationale melodische Originalität bewahrt, die mit der Verwendung alter Harmonien und spezieller Rhythmen (Synkopen, Triolen und punktierte Rhythmen) verbunden sind. Die Melodien der Hirten, die auf der Nachahmung des Gebirgsappells beruhen, sind originell, haben einen „Echo“-Effekt und enden in gut ausgearbeiteten Fiorituren. Vor allem in Trondheim, Hardanger und Telemark gibt es besondere Volkstänze, die wegen ihres schnellen Tempos, ihrer Sprünge und Synkopen auch „Berggeistertänze“ oder „Teufelstänze“ genannt werden. Norwegische Tänze wie *Hulling*, *Springtanz*, *Joster*, aber auch der *Hochzeitsmarsch* und der langsame, altmodische *Hanghar*-Tanz haben alle ihre eigene nationale Note.

In Norwegen entwickelte sich die berufliche Bildung langsam. Die norwegische Kirchenmusik hat sich im Einklang mit westeuropäischen Einflüssen entwickelt und basiert auf dem gregorianischen Choral. Die norwegischen

Kirchenmusikkomponisten wurden von der französischen polyphonen Schule beeinflusst, wie im „Magnus-Hymnus“ aus dem 12. Jahrhundert, aber auch von der niederländischen Schule der Polyphonie und von Palestrina. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tauchte in Norwegen die Familie Linnemann auf, die den Spitznamen „der norwegische Bach“ erhielt. Am berühmtesten war Linneman, der die norwegische Musikschule begründete, Komponist, Improvisator, Theoretiker und Lehrer war und als erster die norwegische Volksmusik sammelte. Er war in England als Organist-Improvisator berühmt.

Mitte des 18. Jahrhunderts besuchte erstmals die italienische Operntruppe P.

оперная труппа П. Минготти, которая в столице Христиании представила в 1749 году оперу К. В. Глюка «Артасеркс». С 1760 года начались концерты симфонической музыки, в 1761 году в Тронхейме было основано Музыкальное общество, в Бергене — музыкальное общество «Гармония» Норвегию стали посещать концертирующие европейские исполнители[1].

[1] Бергер Л. Г. Норвежская музыка // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. 1978. Т. 3. С. 1013–1016.

Так, к концу XVIII века профессиональная музыкальная жизнь в Норвегии стала приходить в движение, которое получило свое полное выражение уже в XIX веке в лице лучших норвежских представителей: скрипача Уле Булля (1810–1880), композиторов Юхана Свенсена (1840–1811) и Эдварда Грига (1843–1907), драматурга Генри Ибсена (1828–1906).

Мы рассмотрели музыкальную культуру разных стран Европы с точки зрения национальной специфики в их историческом развитии до начала XIX века. Природные, географические, климатические особенности влияли на формирование определенных черт в культуре стран и народов Европы. Италия и Франция, Германия и Испания, Польша, Венгрия и Чехословакия, Австрия и Норвегия в музыке демонстрируют неповторимую национальную принадлежность, свой менталитет и «код культуры», который складывался веками. Архетипы мифов и верований, сказаний и легенд отразились в музыкальном языке и интонационном строе музыки этих стран.

Mingotti Norwegen, das 1749 in der Hauptstadt Christiania die Oper „Artaxerxes“ von C. W. Gluck aufführte. Seit 1760 begannen Konzerte mit symphonischer Musik, 1761 wurde die Musikgesellschaft in Trondheim und die „Harmoniegesellschaft“ in Bergen gegründet, und europäische Künstler begannen, Norwegen zu besuchen[1].

[1] Berger L. G. Norwegische Musik // Enzyklopädie der Musik / Hrsg. von J. W. Keldysch 1978. Bd. 3. S. 1013-1016.

So begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts das professionelle Musikleben in Norwegen zu reifen, mit den führenden norwegischen Geigern des 19. Jahrhunderts - dem Geiger Ole Bull (1810-1880), den Komponisten Juhan Svensen (1840-1811) und Edvard Grieg (1843-1907) und dem Dramatiker Henrik Ibsen (1828-1906).

Wir haben die Musikkultur verschiedener europäischer Länder im Hinblick auf nationale Besonderheiten in ihrer historischen Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts betrachtet. Natürliche, geografische und klimatische Gegebenheiten haben die Herausbildung bestimmter Merkmale in der Kultur der Länder und Völker Europas beeinflusst. Italien und Frankreich, Deutschland und Spanien, Polen, Ungarn und die Tschechoslowakei, Österreich und Norwegen demonstrieren in der Musik ihre einzigartige nationale Zugehörigkeit, ihre Mentalität und ihren „Kulturcode“, der sich im Laufe der Jahrhunderte gebildet hat. Archetypen von Mythen und Glaubensvorstellungen, Märchen und Legenden spiegeln sich in der musikalischen Sprache und Intonationsstruktur der Musik dieser Länder wider.

В Италии — это мелопейность, как национальная черта и способность создавать мелодии широкого дыхания, открывшая возможность рождения нового музыкального жанра — оперы; во Франции — это природное чувство ритма, позволившее создать балет и оперу-балет, рационализм, как свойство ментальности, позволил написать «Большую французскую энциклопедию» — новое для своего времени явление в систематизации научных знаний, в том числе и музыкально-теоретических; в Германии — глубина и продолжительность мысли, позволившая сблизить философию и музыку, создать новый жанр — симфонию; в Венгрии — вербункош с неповторимым ритмическим и мелодическим рисунком; в Польше и Чехии — национальные танцы мазурка, полонез, полька, которые оказались способными выразить глубину национального характера и мироощущения, с неповторимым «теплым» славянским мелосом; в Испании — своеобразные восточные ладовые мелодические обороты в совокупности с гитарой, кастаньетами, специфическим «горловым» пением, с зажигательными танцевальными ритмами с неповторимым «испанским колоритом»; в Норвегии — особые народные пастушеские напевы, специфическое инструментальное звучание «северного колорита» в своеобразной ладовой основе мелодики и танцев.

Здание музыкальной культуры в этих странах выстраивалось на протяжении многих столетий. Однако следует отметить, что страны не были изолированы. Музыка, как особый вид искусства, всегда способствовала коммуникации, общению между людьми и обмену информацией. В едином европейском процессе распространялись новые

In Italien ist es die Melancholie als nationales Merkmal und die Fähigkeit, Melodien mit weitem Atem zu schaffen, die die Möglichkeit zur Entstehung einer neuen Musikgattung - der Oper - eröffneten; in Frankreich ist es ein natürliches Rhythmusgefühl, das es erlaubte, Ballett und Oper zu schaffen, Rationalismus als geistige Eigenschaft, die es erlaubte, „Die große französische Enzyklopädie“ zu schreiben - ein neues Phänomen für seine Zeit in der Systematisierung wissenschaftlicher Kenntnisse, einschließlich der musiktheoretischen Kenntnisse; in Deutschland - die Tiefe und Länge des Denkens, die es erlaubte, Philosophie und Musik zusammenzubringen, um ein neues Genre zu schaffen - die Symphonie; in Ungarn - der Verbunkoš mit seinem einzigartigen rhythmischen und melodischen Muster; in Polen und der Tschechischen Republik - die Nationaltänze Mazurka, Polonaise und Polka, die die Tiefe des nationalen Charakters und die Weltanschauung mit einer einzigartigen „warmen“ slawischen Melodie zum Ausdruck bringen konnten; in Spanien - originelle östliche, harmonische, melodische Wendungen in Kombination mit Gitarre, Kastagnetten, spezifischem „Kehlkopf“-Gesang, leidenschaftlichen Tanzrhythmen mit unnachahmlichem „spanischen Kolorit“; in Norwegen - besondere volkstümliche Hirtenmelodien, spezifischer Instrumentalklang von „nordischem Kolorit“ in einer einzigartigen melodischen und tänzerischen Harmonik.

Das Gebäude der Musikkultur in diesen Ländern wurde über viele Jahrhunderte hinweg errichtet. Es ist jedoch zu beachten, dass die Länder nicht isoliert waren. Musik als eine besondere Kunstform hat schon immer die Kommunikation, die Kommunikation zwischen Menschen und den Informationsaustausch erleichtert. In einem einzigen europäischen Prozess

музыкально-теоретические знания, практические достижения в исполнительстве и композиции, в усовершенствовании различных инструментов, в создании новых жанров. Музыкальная культура Европы в своем развитии представляла единый исторический феномен. Сохранились имена выдающихся музыкантов разных стран, которым удалось «услышать» свое время, запечатлеть дух и интонации эпохи и своей страны; их имена вписаны в здание мировой музыки. Музыкальная культура Европы XIX века приняла этот «багаж культуры» прошлых веков и проложила новые пути в музыкальном искусстве.

wurden neue musiktheoretische Kenntnisse, praktische Errungenschaften bei der Aufführung und Komposition, bei der Verbesserung verschiedener Instrumente und bei der Schaffung neuer Gattungen verbreitet. Die Musikkultur in Europa war in ihrer Entwicklung ein einheitliches historisches Phänomen. Die Namen der herausragenden Musiker verschiedener Länder, die es verstanden haben, ihre Zeit zu „hören“, den Geist und die Intonationen der Epoche und ihres Landes zu prägen, sind in das Gebäude der Weltmusik eingeschrieben. Die Musikkultur im Europa des 19. Jahrhunderts nahm diese „Gepäckkultur“ der vergangenen Jahrhunderte auf und ebnete neue Wege in der Musikunst.

Рекомендуемая литература

1. Асафьев Б. А. Об опере. Л., Музыка, 1976.
2. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л.: Гос. муз. изд., 1941.
3. История западно-европейского искусства (III–XX вв.). Краткий курс / Под ред. проф. Н. Н. Пунина. Л.; М., 1940.
4. Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн. М., 1972.
5. Кадцын Л. Бытовые и концертные жанры музыкального искусства: от Возрождения до наших дней / Учебное пособие. Екатеринбург, 2010.
6. Лебедев Г. С. Эпоха викингов в Северной Европе. Л., 1985.
7. Левик Б. В. Месса // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. 1976.
8. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года. Учебное пособие в 2 т. М., 1987.

Empfohlene Literatur

1. Assafjew W. A. Über die Oper. L., Musika, 1976.
2. Gruber R. I. Geschichte der Musikkultur. Moskau; L.: Staatlicher Musikverlag, 1941.
3. Geschichte der westeuropäischen Kunst (III–XX Jahrhunderte). Ein kurzer Kurs / Unter der Redaktion von Professor N. N. Punin. L.; M., 1940.
4. Kremljew J. A. Joseph Haydn. M., 1972.
5. Kadzyn L. Häusliche und konzertante Gattungen der Musikunst: von der Renaissance bis zur Gegenwart / Tutorial. Jekaterinburg, 2010.
6. Lebedew G. S. Die Wikingerzeit in Nordeuropa. L., 1985.
7. Lewik B. W. Messe// Enzyklopädie der Musik. Moskau: Sowjetische Enzyklopädie. In 6 Bänden. / Hrsg. von J. W. Keldysch. Bd. 3. 1976.
8. Liwanowa T. N. Geschichte der westeuropäischen Musik bis 1789. Lehrbuch in 2 Bänden. M., 1987.

9. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982.
10. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
11. Розеншильд К. К. Ars nova // Музыкальная энциклопедия В 6 т. / Под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 1. М., 1973.
12. Ромен Роллан. Музыкально-историческое наследие. Вып. I. История оперы в Европе от Люлли и Скарлатти. М., 1986.
13. Ромен Роллан. Музыкально-историческое наследие. Вып. II. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Ген- дель. М., 1987.
14. Ромен Роллан. Музыкально-историческое наследие. Вып. V. Жизнь Бетховена. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Апассионаты». М., 1990.
15. Стрингольм А. М. Походы викингов. М., 2007.
16. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Л., 1970.
17. Шагинян М. С. Иозеф Мысливечек / Воскрешение из мертвых. М., 1968.
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.

Глава 3

СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА: РОМАНТИЗМ, ВЕРИЗМ, ИМПРЕССИОНИЗМ

В одном мгновенье видеть вечность
Огромный мир — в зерне песка
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка[1]

У. Блейк (1757–1827)

[1] Перевод С. Я. Маршака.

Очень часто к этим поэтическим строкам обращаются, чтобы выразить сущность романтизма. Однако ясно,

9. Losew A. F. Die Ästhetik der Renaissance. Moskau: Mysl, 1982.
10. Musikästhetik des westeuropäischen Mittelalters und der Renaissance. M., 1966.
11. Rosenschild K. K. Ars nova // Musikalische Enzyklopädie in 6 Bänden. / Herausgegeben von J. W. Keldysch. Bd. 1. M., 1973.
12. Romain Rolland. Musikalisches und historisches Erbe. Bd. I. Geschichte der Oper in Europa seit Lulli und Scarlatti. M., 1986.
13. Romain Rolland. Musikalisches und historisches Erbe. Bd. II - Oper im 17. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Deutschland und England. Händel. M., 1987.
14. Romain Rolland. Musikgeschichtliches Erbe. Bd. V. Leben Beethovens. Die großen kreativen Epochen. Von „Heroisch“ zu „Apassionata“. M., 1990.
15. Stringolm A. M. Wikingerfeldzüge. M., 2007.
16. Tschitscherin G. W. Mozart. Forschungsstudie. L., 1970.
17. Schaginjan M.S. Josef Mysliveček / Auferstehung von den Toten. M., 1968.
18. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. M., 1964.

Kapitel 3

STILE UND BEWEGUNGEN IN DER MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS: ROMANTIK, VERISMUS, IMPRESSIONISMUS

Die Ewigkeit in einem einzigen Moment zu sehen
Eine riesige Welt in einem Sandkorn.
In einer einzigen Handvoll - Unendlichkeit
Und der Himmel im Kelch einer Blume[1].

W. Blake (1757-1827)

[1] Übersetzung von S. J. Marschak.

Sehr oft werden diese poetischen Zeilen herangezogen, um das Wesen der Romantik zum Ausdruck zu bringen.

что этого поэтического символа недостаточно для определения смысла и глубины эстетического направления целой эпохи, коренным образом изменившей европейское художественное мышление. Это столетие, ярко выразившее себя в ком- позиторском творчестве, в создании новых средств выразительности в музыкальном искусстве и исполнительстве, в изменении и усовершенствовании музыкальных инструментов, это направление бесконечно разнообразно в своих характеристиках. Романтизм — многогранен, многолик, уникален и остался неповторимым явлением в музыке XIX века. Однако попытаемся обозначить основные грани этого явления. Европейская музыкальная культура имела мощные корни прошлых веков, о чем мы писали ранее. Уже первое десятилетие XIX века (именно к этому времени исследователи относят появление романтизма) дает новые «прорастания» и яркие положительные импульсы. Они в немецкой классической философии в трудах И. Канта, Г. Гегеля Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, в поэзии Г. Гейне, Ф. Шиллера, Дж. Байрона, И. Гете. Весь интеллектуальный «багаж» Европы вписался в сложную картину зарождения романтического искусства. «Первопроходцами» стали немецкие философы — это И. Кант, поставивший жесткие границы познавательной способности человека, выделив понятие «вещи в себе», когда была сформулирована мысль, что способности человека и его сознание могут нести отчетливо двойственный характер; Г. Гегель пошел дальше, определив вечное противоречие духа и материи, соотнеся эти противоречия с состоянием души человека: «...чем меньше дух считает форму внешней деятельности достойной себя, тем

Дiese poetische Symbolik reicht jedoch nicht aus, um die Bedeutung und die Tiefe der ästhetischen Richtung einer Epoche zu definieren, die das künstlerische Denken in Europa grundlegend veränderte. Ein Jahrhundert, das sich in der Komposition, in der Schaffung neuer Ausdrucksformen des Musizierens und der Aufführung, in der Umgestaltung und Vervollkommnung der Musikinstrumente ausdrückt, ist unendlich vielfältig in seinen Eigenschaften. Die Romantik ist vielschichtig, facettenreich, einzigartig und bleibt ein einzigartiges Phänomen in der Musik des 19. Jahrhunderts. Wir werden jedoch versuchen, die wichtigsten Facetten dieses Phänomens zu identifizieren. Die europäische Musikkultur hatte starke Wurzeln in den vergangenen Jahrhunderten, wie wir bereits beschrieben haben. Bereits das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (das von der Forschung als die Zeit der Entstehung der Romantik angesehen wird) gibt neue „Keime“ und leuchtende positive Impulse. Sie sind in der deutschen klassischen Philosophie in den Werken von I. Kant, G. Hegel, F. Nietzsche, A. Schopenhauer, in der Dichtung von H. Heine, F. Schiller, J. Byron, J. Goethe. Das gesamte intellektuelle „Gepäck“ Europas fügte sich in ein komplexes Bild der Entstehung der romantischen Kunst ein. „Pioniere“ waren deutsche Philosophen - es war I. Kant, der der menschlichen Erkenntnisfähigkeit harte Grenzen setzte, indem er den Begriff des „Dings an sich“ hervorhob, als er die Idee formulierte, dass die menschlichen Fähigkeiten und sein Bewusstsein einen ausgesprochen dualen Charakter tragen können; G. Hegel ging noch weiter, indem er den ewigen Widerspruch von Geist und Materie definierte und diese Widersprüche mit dem menschlichen Seelenzustand in Beziehung setzte: „...je weniger der Geist die Form der äußeren Tätigkeit seiner selbst für

меньше он может искать в ней свое удовлетворение и находить примирение с самим собой в единстве с ней»[1].

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. М.: 1969. Т. 2. С. 240.

Эпоха музыкального романтизма началась несколько позднее философских прозрений. Если в литературе и живописи романтическое направление в основном завершило свое развитие к середине XIX столетия, то жизнь музыкального романтизма в Европе была гораздо продолжительнее. Музыкальный романтизм как направление начал складываться в 20-х годах XIX века и развивался в тесной связи с различными течениями в литературе, живописи и театре. Начальный этап музыкального романтизма представлен творчеством Ф. Шуберта, Э. Т. А. Гофмана, К. М. Вебера, Н. Паганини, Дж. Россини; последующий этап (1830–1850-е гг.) — творчеством Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера, Дж. Верди. Поздний этап романтизма (Брамс, Брукнер, позднее творчество Вагнера, Листа) простирается до конца XIX века.

В известном афоризме Г. Гейне: «Там, где кончаются слова, — начинается музыка» был выражен принципиально новый взгляд на мир музыки, «выход» в новые сферы осмысления мира и человека. Идеальным видом искусства была объявлена музыка, которая в силу своей специфики наиболее полно могла выражать движения души. Именно музыка в эпоху романтизма заняла ведущее место в системе искусств. Прозе жизни романтизм противопоставил прекрасное царство духа, «жизнь сердца», «от сердца к

würdig hält, desto weniger kann er in ihr seine Befriedigung suchen und sich mit sich selbst versöhnen in Einheit mit ihr.»[1]

[1] Hegel G. W. F. Ästhetik. In 4 Bänden. Moskau 1969. Bd. 2. S. 240.

Die Epoche der musikalischen Romantik begann etwas später als die der philosophischen Epiphanien. Während die romantische Bewegung in der Literatur und der Malerei ihre Entwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen hatte, dauerte die Entwicklung der musikalischen Romantik in Europa wesentlich länger. Die musikalische Romantik als Bewegung entstand in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich in enger Verbindung mit verschiedenen Strömungen in der Literatur, der Malerei und dem Theater. Die Anfangsphase der musikalischen Romantik wird durch Werke von F. Schubert, E. T. A. Hoffmann, C. M. von Weber, N. Paganini und G. Rossini repräsentiert, die nachfolgende Phase (1830-1850) durch Werke von F. Chopin, R. Schumann, F. Mendelssohn, H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner und J. Verdi. Die Spätphase der Romantik (Brahms, Bruckner, die späteren Werke von Wagner und Liszt) reicht bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Der berühmte Aphorismus Heines: „Wo die Worte aufhören, fängt die Musik an“ drückt eine grundlegend neue Sicht auf die Welt der Musik aus, einen „Ausgang“ in neue Sphären des Welt- und Menschenverständnisses. Zur idealen Kunstform wurde die Musik erklärt, die aufgrund ihrer Besonderheit die Bewegungen der Seele am besten zum Ausdruck bringt. In der Epoche der Romantik nahm die Musik einen wichtigen Platz im System der Künste ein. Die Romantik stellte der Prosa des Lebens das schöne Reich des Geistes, „das Leben des Herzens“ und „von Herz

сердцу». Романтики верили в то, что чувства составляют более глубокий пласт души, чем разум. По словам Вагнера, «художник обращается к чувству, а не к разуму» Шуман говорил: «Разум заблуждается, чувства — никогда», а Ф. Ницше утверждал, что «без музыки жизнь была бы ошибкой». Эти поэтические афоризмы отражали основное русло философии романтизма.

Романтизм на новом витке развития искусства как бы продолжил стержневые установки эпохи Возрождения. В самом термине «романское» (итальянское) есть соотнесение с миром вечных культурных ценностей Италии, создаваемых «по мерке человека», по законам красоты и гармонии. Но тогда, в прошлых веках, целостный мир человека был слит с окружающей реальностью, а в романтизме XIX века воссоединение человека произошло не с внешним миром, а с «его» миром, созданным им самим. В душе человека была сотворена новая вселенная, которая открыла путь к выражению богатейшего внутреннего мира идеалов, мыслей, стремлений, чувств, переживаний и эмоций. В романтическом искусстве выстраивались новая художественная модель мира и взаимосвязь с человеком в их бесконечной сложности и противоречивости. На авансцену выходил эмоциональный мир героя, как правило, героя одинокого. Тема одиночества едва ли не самая популярная у романтиков. Вместе с тем отъединенность от мира для романтического героя нередко связывалась с гордым ощущением своего духа, с самостийностью своего «Я» как безграничного космоса. Человек становился Творцом, открывающим в себе силу созидания своего мира, вырываясь из рамок привычного бытия, превращая космос

zu Herz“ gegenüber. Die Romantiker glaubten, dass die Gefühle eine tiefere Schicht der Seele darstellen als die Vernunft. Wagner sagte: „Der Künstler appelliert eher an die Sinne als an den Verstand“, Schumann sagte: „Der Verstand irrt, das Gefühl nie“ und Nietzsche sagte: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“. Diese poetischen Aphorismen spiegeln die Hauptströmung der romantischen Philosophie wider.

Die Romantik, die eine neue Wende in der Entwicklung der Kunst einleitete, knüpfte an die Grundhaltungen der Renaissance an. Der Begriff „romanisch“ (italienisch) bezieht sich auf die Welt der ewigen kulturellen Werte in Italien, die „nach dem Maß des Menschen“, nach den Gesetzen der Schönheit und Harmonie geschaffen wurden. Doch in den vergangenen Jahrhunderten verschmolz die integrale Welt des Menschen mit der ihn umgebenden Realität, und in der Romantik des 19. Jahrhunderts fand die Wiedervereinigung des Menschen nicht mit der äußeren Welt, sondern mit „seiner“, von ihm selbst geschaffenen Welt statt. In der menschlichen Seele wurde ein neues Universum geschaffen, das den Weg zum Ausdruck der reichsten inneren Welt der Ideale, Gedanken, Bestrebungen, Gefühle, Erfahrungen und Emotionen eröffnete. In der romantischen Kunst wurde ein neues künstlerisches Modell der Welt und der Beziehung zum Individuum in ihrer unendlichen Komplexität und Widersprüchlichkeit aufgebaut. Die Gefühlswelt des Helden, der in der Regel ein einsamer Held ist, stand im Vordergrund. Das Thema der Einsamkeit war vielleicht das beliebteste unter den Romantikern. Gleichzeitig war die Loslösung von der Welt für den romantischen Helden oft mit einem stolzen Gefühl des eigenen Geistes verbunden, mit dem Selbstsein seines „Ichs“ als unendlichem Kosmos. Der Mensch wurde zum Schöpfer und

своей души и искусства в высшее предназначение. В сферу музыкального осмысления «втягивались» и интенсивно раскрывались предельно полярные сферы психологических состояний человека: томление, порыв страстей, устремленность к идеалу, а также отчаяние перед судьбой, мрак души, ностальгия и т. п. В романтическом искусстве полярность полюсов внутренних состояний протекала необыкновенно интенсивно. Внимание к чувствам приводило к изменению содержания жанров — господствующее положение в основном приобрела любовная лирика. Очень часто в этой орбите центром становится творческая личность: человек одинок, когда он является именно незаурядной, одаренной личностью. Артист, поэт, музыкант — излюбленные герои в произведениях романтиков: «Любовь поэта» Шумана, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза с ее подзаголовком «Эпизод из жизни артиста», симфоническая поэма Ф. Листа «Тассо» и др. Присущий романтической музыке глубокий интерес к человеку выразился в преобладании в ней личного тона. Раскрытие личной драмы нередко приобретало у романтиков оттенок автобиографичности, который вносил в музыку особую искренность. Лирическая исповедальность, обнаженность души и сердца ярко отразились в романтической вокальной музыке. Вокальные циклы Франца Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», Роберта Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» являют собой шедевры этого жанра. Многие фортепианные произведения Роберта Шумана связаны с историей его любви к Кларе Вик, они проникнуты непосредственным

открытием в себе силы, своей собственной мироздания, из которого привычная бытие и космос его души и искусство в высшую миссию превращаются. В сферу музыкального осмысления «втягивались» и интенсивно раскрывались предельно полярные сферы психологических состояний человека: томление, порыв страстей, устремленность к идеалу, а также отчаяние перед судьбой, мрак души, ностальгия и т. п. В романтическом искусстве полярность полюсов внутренних состояний протекала необыкновенно интенсивно. Внимание к чувствам приводило к изменению содержания жанров — господствующее положение в основном приобрела любовная лирика. Очень часто в этой орбите центром становится творческая личность: человек одинок, когда он является именно незаурядной, одаренной личностью. Артист, поэт, музыкант — излюбленные герои в произведениях романтиков: «Любовь поэта» Шумана, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза с ее подзаголовком «Эпизод из жизни артиста», симфоническая поэма Ф. Листа «Тассо» и др. Присущий романтической музыке глубокий интерес к человеку выразился в преобладании в ней личного тона. Раскрытие личной драмы нередко приобретало у романтиков оттенок автобиографичности, который вносил в музыку особую искренность. Лирическая исповедальность, обнаженность души и сердца ярко отразились в романтической вокальной музыке. Вокальные циклы Франца Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», Роберта Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» являют собой шедевры этого жанра. Многие фортепианные произведения Роберта Шумана связаны с историей его любви к Кларе Вик, они проникнуты непосредственным

открытием в себе силы, своей собственной мироздания, из которого привычная бытие и космос его души и искусство в высшую миссию превращаются. В сферу музыкального осмысления «втягивались» и интенсивно раскрывались предельно полярные сферы психологических состояний человека: томление, порыв страстей, устремленность к идеалу, а также отчаяние перед судьбой, мрак души, ностальгия и т. п. В романтическом искусстве полярность полюсов внутренних состояний протекала необыкновенно интенсивно. Внимание к чувствам приводило к изменению содержания жанров — господствующее положение в основном приобрела любовная лирика. Очень часто в этой орбите центром становится творческая личность: человек одинок, когда он является именно незаурядной, одаренной личностью. Артист, поэт, музыкант — излюбленные герои в произведениях романтиков: «Любовь поэта» Шумана, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза с ее подзаголовком «Эпизод из жизни артиста», симфоническая поэма Ф. Листа «Тассо» и др. Присущий романтической музыке глубокий интерес к человеку выразился в преобладании в ней личного тона. Раскрытие личной драмы нередко приобретало у романтиков оттенок автобиографичности, который вносил в музыку особую искренность. Лирическая исповедальность, обнаженность души и сердца ярко отразились в романтической вокальной музыке. Вокальные циклы Франца Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», Роберта Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» являют собой шедевры этого жанра. Многие фортепианные произведения Роберта Шумана связаны с историей его любви к Кларе Вик, они проникнуты непосредственным

открытием в себе силу, своего собственного мироздания, из которого привычная бытие и космос его души и искусство в высшую миссию превращаются. В сферу музыкального осмысления «втягивались» и интенсивно раскрывались предельно полярные сферы психологических состояний человека: томление, порыв страстей, устремленность к идеалу, а также отчаяние перед судьбой, мрак души, ностальгия и т. п. В романтическом искусстве полярность полюсов внутренних состояний протекала необыкновенно интенсивно. Внимание к чувствам приводило к изменению содержания жанров — господствующее положение в основном приобрела любовная лирика. Очень часто в этой орбите центром становится творческая личность: человек одинок, когда он является именно незаурядной, одаренной личностью. Артист, поэт, музыкант — излюбленные герои в произведениях романтиков: «Любовь поэта» Шумана, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза с ее подзаголовком «Эпизод из жизни артиста», симфоническая поэма Ф. Листа «Тассо» и др. Присущий романтической музыке глубокий интерес к человеку выразился в преобладании в ней личного тона. Раскрытие личной драмы нередко приобретало у романтиков оттенок автобиографичности, который вносил в музыку особую искренность. Лирическая исповедальность, обнаженность души и сердца ярко отразились в романтической вокальной музыке. Вокальные циклы Франца Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», Роберта Шумана «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» являют собой шедевры этого жанра. Многие фортепианные произведения Роберта Шумана связаны с историей его любви к Кларе Вик, они проникнуты непосредственным

душевым теплом и нежностью. Автобиографичны произведения Фредерика Шопена и Ференца Листа.

Для романтического мировоззрения характерен резкий конфликт между реальной действительностью и мечтой. Выстраивались основные романтические постулаты: действительность низка и бездуховна, она пронизана духом мещанства, филистерства и достойна только отрицания. Мечта — это нечто прекрасное, совершенное, но недостижимое и непостижимое разумом. В романтизме на новом уровне возрождаются определенные мифологические структуры осмысления, моделирования и переживания бытия. Миф в различных своих ипостасях всегда был близок художественному мышлению, но в романтизме миф пережил существенную трансформацию. Романтический герой создает «свой» миф и «свой» мир. Не случайно в романтическое музыкальное искусство пришли такие формы, как легенда, сказка, эпос, баллада, фантазия, теснейшим образом связанные с мифологическим сознанием. Тема фантастики стала настоящим открытием музыкального романтизма. Был выработан целый арсенал музыкально-технических средств в гармонии, инструментовке, динамике для создания фантастических образов в разных жанрах: «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, «Фантастические пьесы» Р. Шумана для фортепиано, оперы «Вольный стрелок» и «Оберон» К. Вебера и многие другие произведения.

В эпоху романтизма особое значение приобрела идея синтеза искусств, наиболее полное

Klavierwerke Robert Schumanns sind mit der Geschichte seiner Liebe zu Clara Wieck verknüpft und von unmittelbarer emotionaler Wärme und Zärtlichkeit durchdrungen. Werke von Frederic Chopin und Franz Liszt sind autobiografisch.

Das romantische Weltbild war durch einen scharfen Konflikt zwischen Realität und Traum gekennzeichnet. Die wichtigsten romantischen Postulate wurden konstruiert: die Wirklichkeit ist niedrig und seelenlos, durchdrungen vom Geist des Spießbürgertums und des Philistertums und nur der Negation würdig. Der Traum ist etwas Schönes, Vollkommenes, aber für den Verstand unerreichbar und unverständlich. In der Romantik werden bestimmte mythologische Strukturen des Verstehens, des Modellierens und der Erfahrung des Seins auf einer neuen Ebene wiederbelebt. Der Mythos in seinen verschiedenen Ausprägungen stand dem künstlerischen Denken schon immer nahe, doch in der Romantik erfuhr er eine wesentliche Veränderung. Der romantische Held schafft „seinen“ Mythos und „seine“ Welt. Es ist kein Zufall, dass in der romantischen Musik Kunstformen wie Legende, Märchen, Epos, Ballade und Fantasie entstanden, die eng mit dem mythologischen Bewusstsein verbunden sind. Das Thema der Fantasie war eine echte Entdeckung der musikalischen Romantik. Das gesamte Arsenal musikalischer und technischer Mittel in Bezug auf Harmonie, Instrumentierung und Dynamik wurde für die Schaffung fantastischer Bilder in verschiedenen Genres entwickelt: „Symphonie fantastique“ von Berlioz, „Fantasiestücke“ von Schumann für Klavier, Opern „Der Freischütz“ und „Oberon“ von C. M. von Weber und viele andere Werke.

In der Romantik erlangte der Gedanke des Gesamtkunstwerks eine besondere Bedeutung, die in der *Programmmusik*

выражение получившая в *программной музыке*. В многочисленных статьях Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера и в их композиторском творчестве провозглашалась идея предметной и понятийной конкретизации музыки, когда вербальные, живописные, литературные, поэтические образы должны были «вести» слушателя по музыкальному произведению. Музыкальный романтизм XIX века создал различные виды программности. Один из них — *картинная программность*, когда картины природы и пейзажные зарисовки, народные празднества и военные битвы, портреты героев и архитектурные сооружения музыкальными средствами воплощали визуальные картины. Другой вид программности — *сюжетный*, где источником являлись литературные и поэтические произведения. У разных композиторов одни и те же сюжеты могли получать различное воплощение, это определялось индивидуальностью творческого почерка композитора, его пониманием литературного материала и духа времени. Так, трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта» вдохновляла многих композиторов прошлого и нашего времени: П. И. Чайковский (симфоническая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»), Г. Берлиоз (драматическая симфония «Ромео и Джульетта»), опера Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», Н. Рота (музыка к одноименному фильму), но везде мы слышим разное музыкальное воплощение одного литературного материала.

Ференц Лист — провозвестник программной музыки XIX века — создал 12 симфонических программных поэм («Что слышно на горе», «Тассо», «Прелюды»,

ам strongest zum Ausdruck kam. Zahlreiche Artikel von Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner und ihren Komponisten verkündeten die Idee der gegenständlichen und begrifflichen Konkretisierung von Musik, wenn verbale, bildliche, literarische und poetische Bilder den Hörer durch das musikalische Werk „führen“ sollten. Die musikalische Romantik des 19. Jahrhunderts schuf verschiedene Arten von Programmatik. Eine davon war die *bildhafte Programmatik*, bei der Naturbilder und Landschaftsskizzen, Volksfeste und militärische Schlachten, Heldenporträts und architektonische Bauten mit musikalischen Mitteln visuelle Bilder verkörperten. Eine andere Art der Programmierung ist *geschehensbetont*, bei der literarische und poetische Werke die Quelle waren. Verschiedene Komponisten konnten dieselben Themen auf unterschiedliche Weise verkörpern, was durch den individuellen kreativen Stil des Komponisten, sein Verständnis des literarischen Materials und den Zeitgeist bestimmt wurde. Shakespeares Tragödie „Romeo und Julia“ hat viele Komponisten der Vergangenheit und der Gegenwart inspiriert, so z. B. Tschaikowsky (die sinfonische Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“), H. Berlioz (die dramatische Sinfonie „Romeo und Julia“) und Ch. Gounods Oper „Romeo und Julia“, S. Prokofjews Ballett „Romeo und Julia“ und N. Rota (Musik zum gleichnamigen Film), aber überall hören wir eine andere musikalische Umsetzung desselben literarischen Stoffes.

Franz Liszt - der Vorreiter der Programmmusik im 19. Jahrhundert - komponierte 12 symphonische Programmgedichte (u.a. „Bergsymphonie“, „Tasso“, „Präludien“,

«Орфей», «Мазепа», «Гамлет» и др.). В них Лист обращался к глубоким и волнующим проблемам человеческой жизни, к жизненным судьбам людей в исключительных поступках и превратностях судьбы; композитор то объединял целые народы («Гунны», «Венгрия»), то сосредоточивал внимание на индивидуальных судьбах («Орфей», «Мазепа»). Высокая мера обобщения гуманистических и общечеловеческих идей присутствует в музыкальном содержании этих произведений. Идеиные параллели широких обобщений можно найти так же во французской литературе XIX века этого периода: О. Бальзак в многотомной «Человеческой комедии» и Э. Золя в двадцатитомной серии «Ругон-Маккары». Энциклопедией программной музыки можно назвать фортепианный цикл Ф. Листа «Годы странствий». Картины природы, живопись, скульптура, впечатления о прочитанных произведениях Данте, Петрарки, Микеланджело — все нашло отражение в программных названиях, в образном настроении, в музыкальном воплощении цикла «Годы странствий».

В эстетике романтизма большое значение отводилось **опере** как жанру, наиболее полно выражающему образ человека со всем богатством его чувств и конфликтом ситуаций. В романтической опере нашло выражение идея синтеза различных видов искусств: музыки, живописи, драмы, пластики сценических движений, сценографии и т. п. Век XIX — это век романтической оперы, насыщенной сильными страстями, драматическими коллизиями, динамикой действия. Опера стала важнейшим из искусств. За оперными либретто зорко следила цензура. Премьеры опер могли вызвать народные волнения. Опера стала

„Orpheus“, „Mazeppa“ und „Hamlet“). In ihnen wandte sich Liszt den tiefen und beunruhigenden Problemen des menschlichen Lebens zu, den Schicksalen der Menschen in den außergewöhnlichen Taten und Wechselfällen des Schicksals; der Komponist vereinte mal ganze Nationen („Die Hunnen“, „Ungarn“), mal konzentrierte er sich auf Einzelschicksale („Orpheus“, „Mazeppa“). Der musikalische Inhalt dieser Werke ist durch ein hohes Maß an Verallgemeinerung humanistischer und universeller Ideen gekennzeichnet. Ideologische Parallelen zu großen Verallgemeinerungen finden sich auch in der französischen Literatur dieser Zeit: O. Balzac in seiner mehrbändigen „Menschlichen Komödie“ und E. Zola in seiner zwanzigbändigen Reihe „Les Rougon-Macquart“. Franz Liszts Klavierzyklus „Wanderjahre“ kann als Enzyklopädie der Programmmusik bezeichnet werden. Bilder der Natur, der Malerei, der Bildhauerei, Eindrücke aus den Werken von Dante, Petrarca und Michelangelo - all das spiegelt sich in den Programmtiteln, in der imaginären Stimmung und in der musikalischen Ausgestaltung des Zyklus „Wanderjahre“ wider.

In der Ästhetik der Romantik wurde der **Oper** als einer Gattung, die das Bild des Menschen mit all seinem Gefühlsreichtum und den Konflikten der Situationen am besten zum Ausdruck bringt, große Bedeutung beigemessen. Die romantische Oper drückte die Idee der Synthese verschiedener Künste aus: Musik, Malerei, Drama, plastische Bühnenbewegungen, Bühnenbild usw. Das 19. Jahrhundert war das Zeitalter der romantischen Oper, gesättigt mit starken Leidenschaften, dramatischen Zusammenstößen und dynamischer Handlung. Die Oper ist die wichtigste aller Künste geworden. Die Zensur hatte ein wachsames Auge auf die Opernlibretti. Die Uraufführungen von Opern könnten beim Volk für Aufregung

социально значимым явлением. Престижно было иметь ложу в опере. Мелодии только что сочиненных оперных арий звучали на улицах: их могла петь спонтанно собравшаяся толпа или одинокий шарманщик.

В историю музыкальной культуры Европы XIX века вошла оперная реформа Рихарда Вагнера, который на основе легенд и мифов германско-скандинавского эпоса нашел новое концептуальное решение оперного содержания. Взяв за основу идею единства музыки и драмы, композитор пришел к непрерывному музыкально-драматическому действию, что привело к кардинальному изменению всей оперной музыкальной ткани. Композитор отказался от традиционных оперных форм, членения действия на арии, ансамбли, хоры. Центральная идея вагнеровской реформы выражалась в *синтезе искусств*. Вагнер был убежден в том, что лишь в совместном действии музыки и поэзии театральная игра может создать всеохватную картину жизни. Стремление к полному синтезу музыки и драмы, к точной и правдивой передаче поэтического слова привело композитора к опоре на декламационный стиль. Совершенно новым у Вагнера было отношение к симфоническому оркестру в опере, который стал выполнять объединяющую роль. По сравнению со своими современниками Вагнер резко увеличил значение оркестра в оперном действии. Вагнер распространил на партию оркестра принципы симфонического развития: основные темы разрабатывались, противопоставлялись друг другу, трансформировались, приобретали новый облик, полифонически сочетались и т. д. Подобно хору в

сorgen. Die Oper wurde zu einem gesellschaftlichen Phänomen. Eine Loge in der Oper zu haben, war ein Prestigeobjekt. Die Melodien neu komponierter Opernarien wurden auf der Straße gesungen: von einer spontan versammelten Menge oder von einem einsamen Leierkastenmann.

In der Geschichte der europäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts war die Opernreform von Richard Wagner, der auf der Grundlage von Sagen und Mythen des germanisch-skandinavischen Epos eine neue konzeptionelle Lösung für den Operninhalt fand. Ausgehend von der Idee der Einheit von Musik und Drama kam der Komponist zu einer kontinuierlichen musikalisch-dramatischen Handlung, die zu einer radikalen Veränderung des gesamten musikalischen Gefüges der Oper führte. Der Komponist gab die traditionellen Opernformen und die Aufteilung der Handlung in Arien, Ensembles und Chöre auf. Der zentrale Gedanke der Wagnerschen Reform kam im *Gesamtkunstwerk* zum Ausdruck. Wagner war davon überzeugt, dass nur im Zusammenwirken von Musik und Poesie das theatralische Spiel ein umfassendes Bild des Lebens schaffen kann. Der Wunsch nach einer vollständigen Synthese von Musik und Drama, nach einer getreuen und wahrheitsgetreuen Wiedergabe des poetischen Wortes veranlasste den Komponisten, sich auf den deklamatorischen Stil zu stützen. Völlig neu für Wagner war seine Einstellung zum Sinfonieorchester in der Oper, das eine verbindende Rolle zu übernehmen begann. Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen steigerte Wagner die Bedeutung des Orchesters im Operngeschehen stark. Wagner dehnte die Prinzipien der symphonischen Entwicklung auf das Orchester aus: die Hauptthemen wurden entwickelt, einander gegenübergestellt, transformiert, bekamen ein neues

античной трагедии оркестр Вагнера комментировал происходящее, пояснял смысл событий через сквозные темы — *лейтмотивы*. В музыкальной драме Вагнера музыка льется сплошным, непрерывным потоком. Этот музыкальный поток постоянно обновляется, изменяется и не возвращается к уже пройденному этапу. В противовес оперному номеру выдвигался принцип *свободной сцены*, которая строилась на постоянно обновляемом материале и включала в себя певучие и речитативные эпизоды, сольные и ансамблевые. Главным в этих свободных сценах становилось внутреннее, психологическое действие: борьба страстей и смена настроений. Внешняя же, событийная, сторона сводилась к минимуму. Отсюда в операх Вагнера наблюдается перевес повествовательного начала над сценическим действием. Этим оперы Вагнера резко отличаются от опер Россини, Верди и Бизе.

Наряду с оперной реформой Вагнера, основанной на актуализации мифа, в ходе исторического развития постепенно в оперное искусство входили реалистические, жизненные и бытовые реалии. Условный оперный романтический жанр наполнялся реалистическим содержанием. Оперы Дж. Россини («Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль», «Золушка»), Дж. Верди («Травиата», «Риголетто», «Аида»), Ш. Гуно («Фауст»), Ж. Бизе («Кармен») давали удивительный сплав музыкального романтизма и сюжетного, сценического реализма. Это был взлет оперного искусства, его вершина и вместе с тем одновременно внутри оперного искусства зрело начало новых

Aussehen und wurden in polyphoner Form kombiniert usw. Ähnlich wie der Chor in einer antiken Tragödie kommentierte Wagners Orchester das Geschehen und verdeutlichte die Bedeutung der Ereignisse durch übergreifende Themen - *Leitmotive*. In Wagners Musikdrama fließt die Musik in einem kontinuierlichen, ununterbrochenen Fluss. Dieser Fluss der Musik erneuert und verändert sich ständig und kehrt nicht zu einem Stadium zurück, das bereits durchschritten wurde. Die Oper war ein Gegengewicht zum Prinzip der *freien Szene*, die auf einem ständig erneuerten Material basierte und gesungene und rezitativische Episoden, Soli und Ensembles beinhaltete. Die Hauptsache in diesen freien Szenen war die innere psychologische Handlung - der Kampf der Leidenschaften und der Wechsel der Stimmungen. Externe Veranstaltungen wurden auf ein Minimum reduziert. In Wagners Opern kann man daher die Vorherrschaft der Erzählung über die theatralische Handlung beobachten. Damit unterscheiden sich Wagners Opern deutlich von denen Rossinis, Verdis und Bizets.

Neben Wagners Opernreform, die auf der Vergegenwärtigung des Mythos beruhte, wurden im Laufe der historischen Entwicklung nach und nach realistische Lebens- und Alltagsrealitäten in die Opernkunst aufgenommen. Das konventionelle Genre der romantischen Oper war mit realistischen Inhalten gefüllt. Die Opern von G. Rossini („Der Barbier von Sevilla“, „Wilhelm Tell“, „Aschenputtel“), G. Verdi („La Traviata“, „Rigoletto“, „Aida“), Charles Gounod („Faust“) und J. Bizet („Carmen“) erhielten auf der Bühne eine überraschende Mischung aus musikalischer Romantik und erzählerischem Realismus. Dies war der Höhepunkt der Opernkunst, ihr Höhepunkt und gleichzeitig der Beginn neuer Tendenzen innerhalb der

тенденций. Рубеж был обозначен в 1889 году постановкой одноактной оперы Пьетро Масканы (1863–1945) «Сельская честь» и оперы «Паяцы» Руджеро Леонкавалло (1857–1919). Эти две оперы дали название целому направлению, под знаком которого опера перешагнула в XX век. Это направление получило название **веризм**.

Музыкальная энциклопедия дает такое определение этому стилистическому направлению: «Веризм — реалистическое направление в итальянской литературе, опере, изобразительном искусстве конца XIX века, для которого характерны: правдивое изображение повседневного быта бедноты; внимание к переживаниям героев; острые драматические коллизии; подчеркнуто эмоциональный стиль. В музыке веризм получил известность в оперных произведениях. Героями своих произведений композиторы избирали сельских жителей, бедных горожан, представителей богемы и главное внимание сосредоточивали на житейских драмах, основанных, главным образом, на любовных коллизиях»[1].

[1] Нестьев И. В. Веризм // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1973. Т. 1. С. 753–754.

Веризм поразил и завоевал весь мир. «Сельская честь» и «Паяцы» мгновенно обошли все оперные сцены мира. Настоящим гением веризма стал Джакомо Пуччини (1858–1924). Вслед за «Манон» (1892), «Богемой» (1895) и «Тоской» (1899) в 1903 году Пуччини завершает «Мадам Баттерфляй». На этом произведении можно условно завершить обзор европейского оперного жанра XIX века.

Opernkunst. Die Wende wurde 1889 mit einer Inszenierung von Pietro Mascagnis (1863-1945) Einakter „Cavalleria rusticana“ und Ruggero Leoncavallos (1857-1919) Oper „Pagliacci“ (*Der Bajazzo*) besiegelt. Diese beiden Opern gaben der gesamten Bewegung, unter deren Zeichen die Oper in das 20. Jahrhundert eintrat, ihren Namen. Diese Richtung wird als Verismus bezeichnet.

In der Musikenzyklopädie wird diese Stilrichtung wie folgt definiert: „Verismus - eine realistische Bewegung in der italienischen Literatur, Oper und bildenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts, die sich durch folgende Merkmale auszeichnet: wahrheitsgetreue Schilderung des Alltagslebens der Armen; Aufmerksamkeit für die Erfahrungen der Figuren; scharfe dramatische Zusammenstöße; ein betont emotionaler Stil. In der Musik ist der Verismus in Opernwerken bekannt. Die Komponisten wählten Landbewohner, arme Städter und Vertreter der Bohème als Protagonisten ihrer Werke und konzentrierten sich auf Dramen des täglichen Lebens, die hauptsächlich auf Liebesgeschichten beruhten“[1].

[1] Nestjew I. W. Verismus // Musikalische Enzyklopädie / Herausgegeben von J. W. Keldysch. 1973. Bd. 1. S. 753-754.

Der Verismus hat eingeschlagen und die Welt erobert. „Cavalleria rusticana“ und „Der Bajazzo“ eroberte sofort die Opernbühnen der Welt. Giacomo Puccini (1858-1924) war ein wahres Genie des Verismus. Nach „Manon“ (1892), „La Bohème“ (1895) und „Tosca“ (1899) vollendete Puccini 1903 „Madama Butterfly“. Mit diesem Werk kann der Überblick über die europäische Operngattung des 19. Jahrhunderts vorläufig abgeschlossen werden.

Исторический процесс стал мощным стимулом выражения национального чувства и действенным источником романтического мироощущения, где остро ощущалось несовпадение реального бытия и идеальной мечты. Вспомним некоторые исторические события XIX века: находящаяся под властью Австрии и Франции Италия, разделенная между Германией, Австрией и Россией Польша, поработанная Австрией Венгрия. Именно на «оперном векторе» в XIX веке произошла четкая дифференциация различных национальных школ. Это было связано с общеевропейским процессом определения наций, с борьбой народов за политическую и духовную независимость. Именно эта историческая ситуация создала в спонтанно развивающемся музыкальном искусстве рождение гениев, воплотивших в музыке дух и чаяния своего народа: Никколо Паганини, Джоакино Россини, Джузеппе Верди (Италия), Рихард Вагнер (Германия), Франц Шуберт (Австрия), Ференц Лист (Венгрия), Фредерик Шопен и Станислав Монюшко (Польша), Эдвард Григ (Норвегия), Бедржих Сметана и Антонин Дворжак (Чехия).

Композиторы-романтики проявляли большой интерес к народному творчеству. Подобно поэтам-романтикам, которые за счет фольклора обогащали и обновляли литературный язык, музыканты широко обращались к народным песням, балладам, эпосу. Воплощая образы национальной литературы, истории, родной природы, они опирались на интонации и ритмы национального фольклора, возрождали старинные диатонические лады. Под влиянием фольклора содержание европейской

Der historische Prozess wurde zu einem starken Stimulus für den Ausdruck des Nationalgefühls und zu einer wirksamen Quelle der romantischen Weltanschauung, in der die Diskrepanz zwischen der realen Existenz und dem idealen Traum stark empfunden wurde. Denken Sie an einige historische Ereignisse des 19. Jahrhunderts: Italien unter der Herrschaft Österreichs und Frankreichs, Polen zwischen Deutschland, Österreich und Russland aufgeteilt, Ungarn von Österreich versklavt. In der „Opernausrichtung“ fand im 19. Jahrhundert eine deutliche Differenzierung der verschiedenen nationalen Schulen statt. Dies stand im Zusammenhang mit dem gesamteuropäischen Prozess der Nationenbildung und dem Kampf der Völker um politische und geistige Unabhängigkeit. Diese historische Situation brachte in der sich spontan entwickelnden Musik Kunst Genies hervor, die in der Musik den Geist und die Bestrebungen ihres Volkes verkörperten: Niccolò Paganini, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi (Italien), Richard Wagner (Deutschland), Franz Schubert (Österreich), Franz Liszt (Ungarn), Frederic Chopin und Stanisław Moniuszko (Polen), Edvard Grieg (Norwegen), Bedřich (*Friedrich*) Smetana und Antonín Dvořák (Tschechische Republik).

Die Komponisten der Romantik waren sehr an der Volksmusik interessiert. Während die Dichter der Romantik die literarische Sprache auf Kosten der Volkskunst bereicherten und erneuerten, wandten sich die Musiker verstärkt Volksliedern, Balladen und epischen Gedichten zu. Sie stützten ihre Interpretationen der Nationalliteratur, der Geschichte und der Natur auf Intonationen und Rhythmen und ließen alte diatonische Tonarten wieder aufleben. Unter dem Einfluss der Folklore hatte sich der Inhalt der europäischen Musik stark verändert.

музыки ярко преобразилось. Новые темы и образы потребовали от романтиков разработки новых средств музыкального языка и принципов формообразования, индивидуализации мелодики и внедрения речевых интонаций, расширения тембровой и гармонической палитры музыки (натуральные лады, красочные сопоставления мажора и минора и т. д.).

Известен день рождения этого громкого имени «**импрессионизм**» — это произошло 15 апреля 1874 года в Париже на бульваре Капуцинок на открытии выставки художников из круга Эдуарда Манэ. Одна из картин Клода Моне называлась «Впечатление. Восходящее солнце». Impression, impressionnisme — очень скоро это название стало символом целого направления живописи, музыки, литературы, поэзии, театра. «Выдающиеся живописцы-импрессионисты: Клод Моне, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар и другие, обогатили технику изображения живой природы во всей ее чувственной прелести. Сущность их искусства — в тончайшей фиксации мимолетных впечатлений, в особой манере воспроизведения световой среды с помощью мозаики чистых красок, беглых декоративных штрихов. Применение термина «импрессионизм» в музыке во многом условно: музыкальный импрессионизм не вполне аналогичен одноименному течению в живописи. Главное в музыке композиторов-импрессионистов — передача настроений, приобретающих значение символов, фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира. Это сближает музыкальный импрессионизм с искусством поэтов-символистов, для которого характерен культ «невыразимого». Термин

Neue Themen und Bilder erforderten von den Romantikern die Entwicklung neuer Mittel der musikalischen Sprache und Prinzipien der Phrasierung, der melodischen Individualisierung, der Einführung von Sprachintonationen und der Erweiterung der Klangfarben und der harmonischen Palette der Musik (natürliche Harmonien, farbige Vergleiche von Dur und Moll usw.).

Der Geburtstag des berühmten Namens „**Impressionismus**“ ist bekannt - er fand am 15. April 1874 in Paris auf dem Boulevard des Capuchins bei der Eröffnung einer Ausstellung von Künstlern aus dem Kreis von Édouard Manet statt. Eines der Gemälde von Claude Monet trug den Titel „Impression. Die aufgehende Sonne“. Impression, Impressionismus - sehr bald wurde der Name zum Symbol einer ganzen Bewegung von Malerei, Musik, Literatur, Poesie und Theater. „Die herausragenden Maler des Impressionismus - Claude Monet, C. Pissarro, A. Sisley, E. Degas, O. Renoir und andere - bereicherten die Technik der Darstellung der lebendigen Natur in ihrer ganzen sinnlichen Schönheit. Das Wesen ihrer Kunst - in der feinsten Fixierung von flüchtigen Eindrücken, in einer besonderen Art der Wiedergabe der Lichtumgebung durch ein Mosaik von reinen Farben, dekorative Striche. Die Verwendung des Begriffs „Impressionismus“ in der Musik ist in vielerlei Hinsicht bedingt: der musikalische Impressionismus ist nicht ganz analog zur gleichnamigen Malereibewegung. In der Musik der impressionistischen Komponisten geht es vor allem um die Übertragung von Stimmungen, die die Bedeutung von Symbolen annehmen, um die Aufzeichnung von kaum wahrnehmbaren psychologischen Zuständen, die durch die Betrachtung der Außenwelt hervorgerufen werden. Dies bringt den musikalischen

«импрессионизм» стал общепринятым определением для широкого круга явлений рубежа XIX — начала XX века. Свое классическое выражение импрессионизм нашел в творчестве Клода Дебюсси (1862– 1919). Близость к природе, тонкие ощущения, возникающие при восприятии красоты моря, неба, леса, способны, по мысли Дебюсси, возбудить фантазию композитора, вызвать к жизни новые звуковые приемы, свободные от академических условностей»[1].

[1] Нестьев И. В. Импрессионизм // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1974. Т. 2. С. 506–508.

Область программной музыки была исключительно близка творческому методу импрессионистов. Изысканные и поэтические названия («Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор», «Терраса, освещенная лунным светом», «Звуки и ароматы реют в ночном воздухе» и др.) вводили в мир мечты и нереальных образов, создавали утонченные звуковые картины. Импрессионисты необычайно обогатили темброво-красочные возможности музыки, во главу угла поставив колористическое начало. Возросла роль гармонии, «красочных пятен», звуковых обертонов. Музыкальные звуки, так же как образы в живописных полотнах, становились колеблющимися, мерцающими, лишенными четких мелодических контуров. Импрессионизм расширил границы симфонической и фортепианной музыки, где преобладающим стало красочно-жанровое или пейзажное начало: «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Море»,

Impressionismus in die Nähe der symbolistischen Dichter, die mit dem Kult des Unausprechlichen verbunden waren. Der Begriff „Impressionismus“ wurde zu einer allgemein akzeptierten Definition für ein breites Spektrum von Phänomenen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Der Impressionismus fand seinen klassischen Ausdruck im Werk von Claude Debussy (1862-1919). Debussy glaubte, dass "die Intimität der Natur und die subtilen Wahrnehmungen des Meeres, des Himmels und des Waldes seine Fantasie beflügeln und neue, in der klassischen Musik unkonventionelle Techniken hervorbringen könnten"[1].

[1] Nestjew I. W. Impressionismus // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1974. Bd. 2. S. 506-508.

Der Bereich der Programmmusik stand der kreativen Methode der Impressionisten sehr nahe. Die raffinierten und poetischen Titel („Das Mädchen mit dem flachsfarbenen Haar“, „Die versunkene Kathedrale“, „Die mondbeschienene Terrasse“, „Klänge und Düfte in der Nachtluft“ und andere) entführten das Publikum in eine Welt der Träume und unwirklichen Bilder und schufen exquisite Klangwelten. Die Impressionisten haben die Klang- und Farbmöglichkeiten der Musik außerordentlich bereichert und dem koloristischen Ansatz Vorrang eingeräumt. Die Rolle von Harmonie, „bunten Flecken“ und Obertönen nahm zu. Musikalische Klänge, wie auch Bilder auf Leinwänden, wurden schwankend und flimmernd, ohne klare melodische Konturen. Der Impressionismus erweiterte die Grenzen der Symphonik und der Klaviermusik, in denen das Genre der Farben und Landschaften zu dominieren begann: „Nachmittagsruhe eines Fauns“, „Nocturnes“, „Das Meer“, „Insel der Freude“, „Suite bergamasque“ von C.

«Остров радости», «Бергамасская сюита» К. Дебюсси; «Игра воды», «Отражения», «Дафнис и Хлоя», «Болеро» М. Равеля и др.

Импрессионизм родился во Франции, но очень скоро новации в области техники музыкального языка, изысканность и утонченность стиля стали влиять на общеевропейскую музыку и во многом определили развитие музыкального искусства в дальнейшем, в XX веке.

Debussy, „Wasserspiel“, „Reflexionen“, „Daphnis und Chloé“, „Bolero“ von M. Ravel und andere.

Der Impressionismus wurde in Frankreich geboren, aber schon bald begannen Innovationen in den Techniken der musikalischen Sprache, Raffinesse und Verfeinerung des Stils die gesamteuropäische Musik zu beeinflussen und bestimmten weitgehend die Entwicklung der musikalischen Kunst später im 20. Jahrhundert.

Рекомендуемая литература

1. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1–2. М., 1968, 1969.
3. Кенигсберг А. Музыка эпохи романтизма. Карл Мария фон Вебер, Винченцо Беллини, Ференц Лист, Рихард Вагнер, Джузеппе Верди, Иоганнес Брамс, Антонин Дворжак. СПб., 2009.
4. Николаева Н. С. Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. I. М., 1975.
5. Перлов Е. П. История вокальной педагогики. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2007.
6. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л., 1988.
7. Рапацкая Л. А. Романтизм в художественной культуре Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека» // Мировая художественная культура. 11 класс. В 2 ч. Ч. 2. М., 2008.
8. Хрулев В. И. Романтизм как тип художественного мышления: Учебное пособие. Уфа, 1985.
9. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.

Empfohlene Literatur

1. Wanslow W. W. Ästhetik der Romantik. M., 1966.
2. Hegel G. W. F. Ästhetik. Bd. 1-2. M., 1968, 1969.
3. Königsberg A. Musik der Epoche der Romantik. Carl Maria von Weber, Vincenzo Bellini, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Antonin Dvořák. St. Petersburg, 2009.
4. Nikolajewa N. S. Romantik und musikalische Kunst. // Musik in Österreich und Deutschland im 19. Jahrhundert. Buch I. M., 1975.
5. Perlow E. P. Geschichte der Gesangspädagogik. SPb: Staatliche Puschkin-Leningrader Universität, 2007.
6. Ravel im Spiegel seiner Briefe / Herausgeber M. Gerard und R. Chalue. L., 1988.
7. Rapazkaja L. A. Die Romantik in der künstlerischen Kultur Europas im 19. Jahrhundert: die Entdeckung des „inneren Menschen“ // Weltkunstkultur. Klasse 11. In 2 Teilen. Teil 2. M., 2008.
8. Chruljow W. I. Romantik als künstlerischer Denktyp: Lehrbuch. Ufa, 1985.
9. Fjodorow F. P. Romantische Kunstwelt: Raum und Zeit. Riga, 1988.

КРУПНЕЙШИЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ XIX ВЕКА — ПРЕДСТАВИТЕЛИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ

...Каждый великий композитор потому и вошел в мировую художественную культуру, что он открыл какую-либо сторону искусства, либо неведомую его предшественникам и современникам, либо разработанную ими с гораздо меньшей самобытностью и художественным совершенством. Ни один подлинно великий композитор не повторяет другого[1].

[1] Конен В. Д. История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М., 1976. Вып. 3. С. 7.

Весь XIX век **Италия** сохраняла высокий статус «музыкальной Мекки», куда стремились начинающие и маститые европейские композиторы. Италия — родина оперы. Поэтому, неслучайно итальянские композиторы, сохраняя генетическую память своей нации к мелодическому началу, ярче всего себя проявили в оперном искусстве. Целая плеяда итальянских композиторов XIX века вошла в историю мировой музыки как оперные композиторы. Открывает этот список по праву **Джоаккино Россини** (1792–1868).

Джоаккино Россини родился в итальянском городе Пезаро в музыкальной семье: отец его был музыкантом городского духового оркестра, мать — певицей. У мальчика рано обнаружили выдающиеся музыкальные способности и превосходный голос. С детства он пел в церковном хоре.

DIE GRÖSSTEN EUROPÄISCHEN KOMPONISTEN DES XIX. JAHRHUNDERTS - VERTRETER DER NATIONALEN SCHULEN

...Jeder große Komponist ist Teil der künstlerischen Weltkultur, weil er eine Seite der Kunst entdeckt hat, die seinen Vorgängern und Zeitgenossen entweder unbekannt war oder von ihnen mit weit weniger Originalität und künstlerischer Perfektion entwickelt wurde. Kein wirklich großer Komponist wiederholt einen anderen[1].

[1] Konen W. D. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Polen von 1789 bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts. M., 1976. Ausg. 3. S. 7.

Während des gesamten 19. Jahrhunderts behielt **Italien** seinen hohen Status als „musikalisches Mekka“, in das aufstrebende und erfahrene europäische Komponisten gleichermaßen strömten. Italien ist die Geburtsstätte der Oper. Es ist daher kein Zufall, dass die italienischen Komponisten, die das genetische Gedächtnis ihrer Nation für das melodische Element bewahrt haben, sich in der Kunst der Oper am lebendigsten gezeigt haben. Eine ganze Reihe italienischer Komponisten des 19. Jahrhunderts ging als Opernkomponisten in die Geschichte der Weltmusik ein. **Gioachino Rossini** (1792-1868) steht an der Spitze dieser Liste.

Gioacchino Rossini wurde im italienischen Pesaro in eine Musikerfamilie hineingeboren: sein Vater war Musiker in der Blaskapelle der Stadt und seine Mutter Sängerin. Der Junge zeigte schon früh musikalisches Talent und eine ausgezeichnete Stimme. Schon in jungen Jahren sang er im Kirchenchor.



Джоаккино Россини (1792–1868)

Gioacchino Rossini (1792-1868)

В 1804 году семья обосновалась в Болонье, где под руководством известного музыканта Анжело Тезеи Россини занимался теорией музыки, пением, игрой на чембало (клавесине), скрипке, альте, виолончели. В ранней юности Россини с успехом дирижировал и был концертмейстером в оперных спектаклях. В 14 лет (так же как и В. А. Моцарт) он стал членом Болонской академии музыки. С 16 лет Россини стал писать оперы-buffa (комические оперы) и серьезные оперы (оперы-seria). Уже в первых операх (за всю жизнь Россини написал около 40 опер!) проявилось самобытное и яркое музыкально-театральное дарование композитора, его мелодическая щедрость. Быстро пришло общественное признание, выразившееся в получении заказов от знаменитого итальянского театра «Ла Скала» в Неаполе. В операх Россини создал тип увертюры, ставшей характерной для композитора: это контрастное

Im Jahr 1804 ließ sich die Familie in Bologna nieder, wo Rossini bei dem berühmten Musiker Angelo Tezei Musiktheorie, Gesang und das Spiel auf dem Cembalo, der Violine, der Viola und dem Cello studierte. In seiner frühen Jugend war Rossini erfolgreicher Dirigent und Begleiter von Opernproduktionen. Im Alter von 14 Jahren wurde er (wie W. A. Mozart) Mitglied der Musikakademie von Bologna. Ab seinem 16. Lebensjahr begann Rossini Opera-buffa (komische Opern) und ernste Opern (Opera-seria) zu schreiben. Das ausgeprägte und lebendige musikalische und theatralische Talent und die melodische Großzügigkeit des Komponisten zeigten sich bereits in seinen ersten Opern (Rossini schrieb rund 40 davon!). Die Anerkennung des Publikums ließ nicht lange auf sich warten, was sich in Aufträgen des renommierten italienischen Theaters „La Scala“ in Neapel niederschlug. Rossini schuf in seinen Opern den für ihn charakteristischen Typus der Ouvertüre:

сопоставление медленного вступления и темпераментного, жизнерадостного, стремительного *allegro*, построенного обычно на веселой, задорной и лирической теме. Россини проявил себя как исключительный мастер оркестра. Он заложил основы инструментального стиля итальянской оперы XIX века. Инструментовка его, нередко основанная на традиционных приемах классиков, приобрела тем не менее своеобразный характер. Россини сохранил классическую традицию оркестровки четкими пластами: музыка *пиано* (тихо), оркестрованная для струнных инструментов (иногда с голосами духовых) и музыка *tutti* (весь оркестр), *форте* (громко). Композитором был доведен до высшей степени совершенствования другой оркестровый прием — знаменитое «россиневское кресчендо» (*crescendo*) — достаточно длительное эмоциональное нагнетание, напряжение звукового оркестрового потока, с подключением новых оркестровых инструментов, в частности ударных, нарастание звучности и ее ускорение, завершающееся жизнерадостным апофеозом. Увертюры к операм Россини живут в настоящее время самостоятельной жизнью в концертном репертуаре знаменитых европейских симфонических оркестров: увертюры к операм «Сорока-воровка», «Шелковая лестница», «Итальянка в Алжире», «Севильский цирюльник», «Золушка», «Семирамида», «Вильгельм Телль» и др.

В 24 года всего за 20 дней Россини создал свою лучшую оперу «Севильский цирюльник». В этой опере поражает богатство и гибкость вокальной мелодики, ее чувственное очарование — то бесконечно певучей, то приближающейся к темпераментной итальянской речи.

ein kontrastreiches Nebeneinander von langsamer Einleitung und temperamentvollem, lebhaftem, ungestümem *Allegro*, das meist um ein fröhliches, munteres und lyrisches Thema herum aufgebaut ist. Rossini erwies sich als ein außergewöhnlicher Meister des Orchesters. Er legte den Grundstein für den instrumentalen Stil der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Seine Instrumentierung, die oft auf traditionellen Techniken der klassischen Musik basiert, erhält dennoch einen originellen Charakter. Rossini behielt die klassische Tradition der Orchestrierung in klaren Schichten bei: Musik für Klaviere (leise), orchestriert für Streicher (manchmal mit Bläserstimmen) und Musik *tutti* (volles Orchester), *forte* (laut). Der Komponist entwickelte eine weitere Orchestertechnik zu höchster Perfektion - das berühmte „Rossini-Crescendo“, eine lang anhaltende emotionale Spannung des Orchesterflusses, die neue Orchesterinstrumente, insbesondere Schlagzeug, das Wachstum des Klangs und seine Beschleunigung mit einbezieht und in der heiteren Apotheose gipfelt. Overtüren zu Rossinis Opern führen heute ein Eigenleben im Konzertrepertoire renommierter europäischer Symphonieorchester: Overtüren zu „Die diebische Elster“, „Die seidene Leiter“, „Die Italienerin in Algier“, „Der Barbier von Sevilla“, „Aschenputtel“, „Semiramis“ und „Wilhelm Tell“ u.a.

Im Alter von 24 Jahren komponierte Rossini in nur 20 Tagen seine beste Oper, „Der Barbier von Sevilla“. Diese Oper beeindruckt durch den Reichtum und die Flexibilität ihrer Gesangsmelodie und ihren sinnlichen Charme - mal unendlich melodios, mal der temperamentvollen italienischen

«Севильский цирюльник» — подлинно реалистическая музыкальная комедия с элементами сатиры. Высоко оценивал эту оперу П. И. Чайковский: «„Севильский цирюльник“ останется навсегда неподражаемым образцом своего рода. Той непритворной, беззаботной, неудержимо захватывающей веселости, какую брызжет каждая страница „Севильского цирюльника“, того блеска и изящества мелодии и ритма, которым полна эта опера, — нельзя найти ни у кого»[1].

[1] Конен В. Д. История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М., 1976. Вып. 3. С. 367.

Опера «Севильский цирюльник» выдержала испытание временем, до сих пор входит в репертуар многих театров мира. Далее за «Севильским цирюльником» последовали, несомненно, удачные оперы Россини: «Золушка» по сказке Ш. Перро (1817) и «Сорока-воровка» (1817). В этот период жизни композитор обращался и к «серьезной» опере: «Танкред», «Моисей в Египте», «Магомет II», «Дева у озера» и др., которые не всегда находили восторженный прием у слушателей. В жанре «серьезной» оперы Россини пытался освободиться от устоявшихся традиций ложно-героического пафоса «большой» оперы с укоренившимися штампами, что в пределах заданного жанра и существующих общественных эстетических вкусов сделать было непросто.

В 1820 году, во время революционного восстания в Неаполе, руководимого офицерами-карбонариями, Россини вступил в ряды национальной гвардии. В 1822

Sprache nahe. „Der Barbier von Sevilla“ ist eine wahrhaft realistische musikalische Komödie mit Elementen der Satire. Tschaikowsky lobte diese Oper in den höchsten Tönen: „Der Barbier von Sevilla“ wird für immer ein unnachahmliches Beispiel seiner Art bleiben. Die spontane, unbekümmerte, unwiderstehlich mitreißende Fröhlichkeit, die aus jeder Seite des „Barbiere von Sevilla“ spricht, die Brillanz und Raffinesse von Melodie und Rhythmus, die in dieser Oper wie in keiner anderen zu finden ist [1], werden Sie hier nicht finden.“

[1] Konen W. D. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Polen von 1789 bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts. Moskau, 1976. Ausgabe 3. S. 367.

„Der Barbier von Sevilla“ hat sich im Laufe der Zeit bewährt und gehört noch immer zum Repertoire vieler Theater auf der ganzen Welt. Auf den „Barbier von Sevilla“ folgten Rossinis zweifellos erfolgreiche Opern: „Aschenputtel“ nach dem Märchen von Perrault (1817) und „Die diebische Elster“ (1817). In diesem Lebensabschnitt wandte sich der Komponist auch der „ernsten“ Oper zu: „Tancredi“, „Moses in Ägypten“, „Mohammed der Zweite“, „Die Dame am See“ und andere, die nicht immer mit Begeisterung aufgenommen wurden. In der Gattung der „ernsten“ Oper versuchte Rossini, sich von der etablierten Tradition des falsch-heroischen Pathos der „großen“ Oper mit ihren eingefahrenen Klischees zu befreien, was innerhalb der Grenzen der Gattung und des bestehenden ästhetischen Publikumsgeschmacks nicht leicht zu erreichen war.

Im Jahr 1820, während des revolutionären Aufstands in Neapel, der von den Carbonari-Offizieren angeführt wurde, trat Rossini in die Nationalgarde ein. Im Jahr 1822 war Rossini mit der

году Россини вместе с итальянской труппой, с большим успехом исполнявшей его оперы, находился в Вене. Здесь произошла примечательная для Россини встреча с Бетховеном. Последней оперой итальянского периода для Россини стала «Семирамида» (1823), которая с блеском прошла по всем театрам мира, упрочив репутацию Россини как крупнейшего оперного композитора своего времени. В 1823 году Россини с группой певцов был приглашен в Лондон для исполнения своих опер. Он дирижировал спектаклями, выступал как певец и композитор в концертах. Успешные гастроли в Англии продолжались пять месяцев. В 1824 году последовало приглашение в Париж, город, с которым композитор связал свою дальнейшую судьбу. В Париже Россини создал оперу «Вильгельм Телль» (1829), которая считается итогом предшествующих исканий композитора в народно-героическом жанре. «Вильгельм Телль» — старинная швейцарская легенда, ставшая основой драмы Ф. Шиллера, послужила Россини в качестве либретто. Накануне Июльской революции в Париже в 1830 году сюжет «Вильгельма Телля», воплощающий тему народного восстания, оказался весьма актуальным. Тема определила и драматургическое решение оперы. Основой музыкальной драматургии стали большие сцены, объединяющие многообразные элементы музыкального театра: ансамбли, хоры, инструментальные картины, балеты, сольное пение, речитативы. Новаторство «Вильгельма Телля» определялось тем, что Россини показал народ не в отвлеченно-возвышенном плане героической оперы, а как реально существующих людей, в реальной обстановке и обстоятельствах. На сцене эти люди живут простой

италийской оперной труппой, которую он возглавлял, в Вене, где он написал оперу «Семирамида» (1823), которая с блеском прошла по всем театрам мира, упрочив репутацию Россини как крупнейшего оперного композитора своего времени. В 1823 году Россини с группой певцов был приглашен в Лондон для исполнения своих опер. Он дирижировал спектаклями, выступал как певец и композитор в концертах. Успешные гастроли в Англии продолжались пять месяцев. В 1824 году последовало приглашение в Париж, город, с которым композитор связал свою дальнейшую судьбу. В Париже Россини создал оперу «Вильгельм Телль» (1829), которая считается итогом предшествующих исканий композитора в народно-героическом жанре. «Вильгельм Телль» — старинная швейцарская легенда, ставшая основой драмы Ф. Шиллера, послужила Россини в качестве либретто. Накануне Июльской революции в Париже в 1830 году сюжет «Вильгельма Телля», воплощающий тему народного восстания, оказался весьма актуальным. Тема определила и драматургическое решение оперы. Основой музыкальной драматургии стали большие сцены, объединяющие многообразные элементы музыкального театра: ансамбли, хоры, инструментальные картины, балеты, сольное пение, речитативы. Новаторство «Вильгельма Телля» определялось тем, что Россини показал народ не в отвлеченно-возвышенном плане героической оперы, а как реально существующих людей, в реальной обстановке и обстоятельствах. На сцене эти люди живут простой

«человеческой» жизнью, они скорбят, радуются, мечтают, борются и побеждают. За «Вильгельмом Теллем» закрепилась слава революционной оперы. В монархических государствах она была запрещена цензурой. Иногда для постановки меняли текст и название оперы. Так, в России опера шла под названием «Карл Смелый». Триумф Россини на поприще оперной музыки Стендаль сравнивал с победой Наполеона в битве при Аустерлице.

После премьеры «Вильгельма Телля» Россини прожил еще долгую жизнь, однако эта опера была последней в его творческом багаже. С 1836 по 1865 год Россини жил в Италии: в Болонье и Венеции, где занимался педагогической работой и руководил Болонским музыкальным лицеем. Последние 13 лет Россини провел в Париже, где его дом был одним из популярных музыкальных салонов. В историю музыкальной культуры Джоаккино Россини вошел своим неисчислимым и богатым мелодизмом, легкостью и искристостью оркестрового колорита, лирико-драматической экспрессивностью сценического действия, что обеспечило популярность музыки Россини во всем мире до настоящего времени.

Винченцо Беллини (1801–1835) родился в Катанье на Сицилии в семье потомственных музыкантов: его отец был дирижером, дед — органистом и композитором. Беллини получил музыкальное образование в неаполитанской консерватории «Сан-Себастьяно», по композиции он учился у известного композитора Николо Цингарелли. Уже первые оперы принесли славу начинающему композитору.

В отличие от других итальянских композиторов, Беллини был совершенно равнодушен к опере-*buffa*, этому излюбленному

durch die Zensur verboten. Zuweilen wurden Text und Titel der Oper aus produktionstechnischen Gründen geändert. So wurde die Oper in Russland unter dem Titel „Karl der Kühne“ aufgeführt. Stendhal verglich Rossinis Triumph auf dem Gebiet der Opernmusik mit dem Sieg Napoleons bei Austerlitz.

Nach der Uraufführung von „Wilhelm Tell“ lebte Rossini ein langes Leben, aber diese Oper war seine letzte. Von 1836 bis 1865 lebte Rossini in Italien: in Bologna und Venedig, wo er Lehrer und Direktor des Lycée Musicale di Bologna war. Seine letzten 13 Jahre verbrachte Rossini in Paris, wo er in einem der beliebten musikalischen Salons lebte. Gioachino Rossini ging in die Geschichte der Musikkultur ein durch seine unerschöpfliche und reiche Melodik, die Leichtigkeit und den Glanz der Orchesterfarben, die lyrische und dramatische Ausdruckskraft der Bühnenhandlung, die die Popularität von Rossinis Musik in der ganzen Welt bis zum heutigen Tag sicherte.

Vincenzo Bellini (1801-1835) wurde in Catania auf Sizilien als Sohn einer Musikerfamilie geboren: sein Vater war Dirigent und sein Großvater Organist und Komponist. Bellini studierte Musik am Konservatorium von San Sebastiano in Neapel und Komposition bei dem berühmten Komponisten Nicolo Zingarelli. Schon seine ersten Opern brachten dem angehenden Komponisten Ruhm ein.

Im Gegensatz zu anderen italienischen Komponisten war Bellini der Opera-*buffa*, einer beliebten nationalen Gattung, völlig gleichgültig. Sein erstes

национальному жанру. Уже в первом произведении — опере «Адельсон и Сальвини» (1825), с которым он дебютировал в консерваторском театре Неаполя, ярко проявилось лирическое дарование композитора. Имя Беллини приобрело широкую известность после постановки оперы «Бианка и Фернандо» неаполитанским театром Сан-Карло (1826).

Werk, die Oper „Adelson und Salvini“ (1825), mit der er am Konservatorium von Neapel debütierte, zeigte die lyrische Begabung des Komponisten. Bellinis Name wurde nach der Aufführung der Oper „Bianca und Fernando“ am Teatro di San Carlo in Neapel (1826) weithin bekannt.



Винченцо Беллини (1801–1835)

Vincenzo Bellini (1801-1835)

Затем с огромным успехом в миланском театре Ла Скала проходят премьеры опер «Пират» (1827) и «Чужестранка» (1829). С восторгом встретила публика спектакль «Капулетти и Монтеки» (1830), впервые поставленный на сцене венецианского театра Фениче. В этих произведениях нашли горячее и искреннее выражение патриотические идеи, созвучные новой волне национально-освободительного движения, начавшейся в Италии в 30-е годы XIX

Die Uraufführungen der Opern „Der Pirat“ (1827) und „Der Fremde“ (1829) werden dann mit großem Erfolg am Teatro La Scala in Mailand aufgeführt. „Capulet und Montague“ (1830), das am Teatro Fenice in Venedig uraufgeführt wurde, wurde mit Begeisterung aufgenommen. In diesen Werken fanden patriotische Ideen, die mit der neuen Welle der nationalen Befreiungsbewegung, die in den 1830er Jahren in Italien begann, übereinstimmten, einen glühenden und aufrichtigen Ausdruck. So wurden viele

века. Поэтому многие премьеры опер Беллини сопровождались патриотическими манифестациями, а мелодии из его произведений напевали на улицах итальянских городов не только завсегдатаи театров, но и мастеровые, рабочие, дети. Слава композитора вышла за пределы Италии и упрочилась после создания опер «Сомнамбула» (1831) и «Норма» (1831). В 1833 году состоялась поездка композитора в Лондон, где он с успехом дирижировал своими операми.

В создании романтической музыкальной драмы подлинным единомышленником Беллини оказался поэт Феличе Романи, ставший его постоянным либреттистом. В содружестве с ним композитор добивался естественности воплощения речевых интонаций. Беллини великолепно знал специфику человеческого голоса. Вокальные партии его опер чрезвычайно естественны и удобны для пения. Им свойственны широта дыхания, непрерывность мелодического развития. Истоки мелодий Беллини лежат в народных итальянских песнях. Они нежны, меланхоличны, элегичны. В них отсутствуют излишние украшения, ибо смысл вокальной музыки композитор видел не в виртуозных эффектах, но в передаче живых человеческих эмоций. Считая своей главной задачей создание прекрасных мелодий и выразительного речитатива, Беллини не придавал большого значения оркестровому колориту и симфоническому развитию. Однако несмотря на это, композитор сумел поднять итальянскую лирико-драматическую оперу на новый художественный уровень, во многом предвосхитив достижения Дж. Верди и итальянских веристов. В его произведениях блистали такие выдающиеся певцы XIX века, как

Uraufführungen von Bellinis Opern von patriotischen Demonstrationen begleitet, und Melodien aus seinen Werken wurden in den Straßen der italienischen Städte nicht nur von Theaterbesuchern, sondern auch von Arbeitern, Angestellten und Kindern gesungen. Der Ruhm des Komponisten ging über die Grenzen Italiens hinaus und wurde mit den Opern „La Sonnambula“ (1831) und „Norma“ (1831) gefestigt. Im Jahr 1833 reiste der Komponist nach London, wo er seine Opern erfolgreich dirigierte.

Der Dichter Felice Romani war Bellinis treuer Freund bei der Schaffung des romantischen Musikdramas und wurde sein ständiger Librettist. In Zusammenarbeit mit ihm strebte der Komponist eine natürliche Verkörperung der Sprachmelodie an. Bellini war sich der Besonderheit der menschlichen Stimme in hervorragender Weise bewusst. Die Gesangspartien in seinen Opern sind unglaublich natürlich und leicht zu singen. Sie zeichnen sich durch die Weite des Atems und die Kontinuität der melodischen Entwicklung aus. Bellinis Melodien haben ihre Wurzeln in italienischen Volksliedern. Sie sind sanft, melancholisch und elegisch. Sie enthalten keine unnötigen Ausschmückungen, denn der Komponist sah den Sinn der Vokalmusik nicht in virtuosen Effekten, sondern in der Vermittlung lebendiger menschlicher Emotionen. Da Bellini seine Hauptaufgabe in der Schaffung schöner Melodien und ausdrucksstarker Rezitative sah, schenkte er der orchestralen Farbe und der symphonischen Entwicklung wenig Aufmerksamkeit. Trotzdem hob der Komponist die italienische lyrisch-dramatische Oper auf ein neues künstlerisches Niveau und nahm damit vor allem die Errungenschaften von Giuseppe Verdi und den italienischen Veristen vorweg. In seinen Werken haben so herausragende Sängerinnen des 19. Jahrhunderts wie Pauline

Полина Виардо, Мария Малибран, сестры Гризи, Дж. Паста, Дж. Рубини А. Тамбурины и др. Величайшие певцы XX века Мария Каллас, Рената Тибальди, Рената Скотто, Анна Нетребко, Лучано Паваротти, Пласидо Доминго продолжили эпоху итальянского *bel canto*, исполняя ведущие партии в операх Беллини в различных театрах мира. Такие арии Беллини, как «Casta Diva» из «Нормы», «Come per sereno» из «Сомнамбулы», «A te, o cara» из «Пуритан», являются постоянными в репертуаре всех знаменитых современных певцов и певиц.

Винченцо Беллини вошел в историю музыкальной культуры как выдающийся мастер *bel canto*. На обороте одной из золотых медалей, выпущенных еще при жизни композитора в его честь, краткая надпись гласила: «Творец итальянских мелодий». Его славу не мог затмить даже гений Джоакино Россини. Необыкновенный мелодический дар, которым обладал Беллини, позволил ему создать самобытные и исполненные сокровенного лиризма интонации, способные воздействовать на самый широкий круг слушателей. По количеству созданных опер Беллини уступает Россини и Доницетти — перу композитора принадлежит 11 музыкально-сценических произведений. Он работал не так легко и быстро, как его прославленные соотечественники. Во многом это было связано с методом работы Беллини, о котором он рассказывает в одном из своих писем. Вчитывание в либретто, проникновение в психологию персонажей, актерское перевоплощение в характер, поиск речевого, а затем музыкального выражения чувств — таков был путь, начертанный композитором в работе над оперой.

Viardot, Maria Malibran, die Grisi-Schwwestern, G. Pasta, G. Rubini A. Tamburini und andere gegläntzt. Die größten Sänger des 20. Jahrhunderts - Maria Callas, Renata Tibaldi, Renata Scotto, Anna Netrebko, Luciano Pavarotti, Placido Domingo - setzten die Ära des italienischen *Belcanto* fort, indem sie Hauptrollen in Opern von Bellini in verschiedenen Theatern der Welt aufführten. Bellini-Arien wie „Casta Diva“ aus „Norma“, „Come per sereno“ aus „La Sonnambula“, „A te, o cara“ aus „Die Puritaner“ sind fester Bestandteil des Repertoires aller berühmten zeitgenössischen Sänger und Sängerinnen.

Vincenzo Bellini ist als herausragender Meister des *Belcanto* in die Musikgeschichte eingegangen. Auf der Rückseite einer der Goldmedaillen, die zu seinen Lebzeiten zu seinen Ehren ausgegeben wurden, steht eine kurze Inschrift: „Schöpfer italienischer Melodien“. Sein Ruhm konnte nicht einmal durch das Genie von Gioachino Rossini in den Schatten gestellt werden. Bellinis außergewöhnliche Begabung für Melodien ermöglichte es ihm, originelle und intime lyrische Intonationen zu schaffen, die bei einem breiten Publikum Anklang fanden. Bellinis Opern stehen mit 11 Bühnenwerken an zweiter Stelle nach Rossini und Donizetti. Er arbeitete nicht so leicht und so schnell wie seine berühmten Landsleute. Dies ist zu einem großen Teil auf Bellinis Arbeitsweise zurückzuführen, die er in einem seiner Briefe beschreibt. Die Lektüre des Librettos, das Eindringen in die Psychologie der Figuren, das Schauspielen in der Rolle, die Suche nach dem verbalen und dann dem musikalischen Ausdruck der Emotionen - das war der Weg, den der Komponist bei der Arbeit an der Oper beschritt.

Незадолго до смерти Беллини переехал в Париж (1834). Там для Итальянского оперного театра он создал свое последнее произведение — оперу «Пуритане» (1835), о премьерe которой дал блестящий отзыв Россини. Музыка Беллини любили П. Чайковский и М. Глинка, Ф. Шопен и Ф. Лист, которые создали ряд произведений на темы из опер итальянского композитора.

Умер Беллини в Париже, был похоронен на кладбище Пер-Лашез, в 1876 году его прах был перевезен на родину, на Сицилию. В фойе миланского театра Ла Скала стоит мраморная фигура Беллини; на его родине оперный театр носит имя композитора. Но главный памятник себе создал сам композитор — им стали его чудесные оперы, которые и по сей день не сходят со сцен многих музыкальных театров мира. Его короткая, всего лишь десятилетняя (1825–1835) композиторская деятельность стала особой страницей в итальянской опере.

Гаэтано Доницетти (1797–1848) — итальянский композитор, наряду с Россини и Беллини уже при жизни получил мировую известность как оперный композитор. Он происходил из бедной семьи: отец был сторожем, мать ткачихой. В 9 лет Гаэтано поступил в Благотворительную музыкальную школу Симона Майра и стал там лучшим учеником. Майр всячески поддерживал юного музыканта, побуждая его посвятить себя профессиональной музыкальной карьере, и даже сочинил для этого оперу-пастих «Маленький композитор» (*Il piccolo compositore di musica*; 1811), в которой сам Доницетти и несколько других учеников, в том числе ближайший друг Доницетти Антонио Дольчи, выведены под своими именами, а суть сюжета в том, что главный герой не желает отступать от своего пути; опера была поставлена силами самих

Kurz vor seinem Tod zog Bellini nach Paris (1834). Dort komponierte er sein letztes Werk für das italienische Opernhaus - die Oper „Die Puritaner“ (1835), deren Uraufführung von Rossini gelobt wurde. Tschaikowsky und Glinka, Chopin und Liszt liebten Bellinis Musik und komponierten eine Reihe von Werken über Themen aus den Opern des italienischen Komponisten.

Bellini starb in Paris und wurde auf dem Friedhof Père Lachaise beigesetzt; 1876 wurde seine Asche in seine Heimat Sizilien überführt. Im Foyer des Teatro La Scala in Mailand steht eine Marmorstatue von Bellini; in seinem Heimatland ist das Opernhaus nach ihm benannt. Doch das wichtigste Denkmal schuf der Komponist selbst - seine wunderbaren Opern, die bis heute die Bühnen vieler Musiktheater in aller Welt nicht verlassen. Seine kurze, aber nur zehn Jahre dauernde Karriere als Komponist (1825-1835) war eine besondere Seite der italienischen Oper.

Gaetano Donizetti (1797-1848) war ein italienischer Komponist, der zusammen mit Rossini und Bellini bereits zu Lebzeiten als Opernkomponist internationalen Ruhm erlangte. Er stammte aus einer armen Familie - sein Vater war ein Wachmann, seine Mutter eine Weberin. Im Alter von 9 Jahren trat Gaetano in die Musikschule Simon Mayr ein, wo er der beste Schüler war. Mayr ermutigte den jungen Musiker, sich einer professionellen Musikkarriere zu widmen, und komponierte sogar ein Opern-Pastiche „Der kleine Komponist“ (*Il piccolo compositore di musica*; 1811), in dem Donizetti selbst und mehrere andere Schüler, darunter Donizettis engster Freund Antonio Dolci, ihre Namen erhalten, wobei die Handlung darin besteht, dass die Hauptfigur nicht bereit ist, ihren Weg aufzugeben, und das von den Schülern selbst inszeniert wurde. Donizetti erhielt eine weitere

учащихся. Дальнейшее музыкальное образование Доницетти получил в Болонском музыкальном лицее (1815–1817) у Станислао Маттеи в классе композиции.

musikalische Ausbildung am Lyzeum für Musik in Bologna (1815-1817) bei Stanislao Mattei in der Kompositionsklasse.



Гаэтано Доницетти (1797–1848)

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Доницетти с успехом дебютировал оперой «Энрико, граф Бургундский» в театре Сан Лука в Венеции в 1818 году. За период с 1818 по 1830 год Доницетти написал массу опер. Они разнообразны по жанрам: фарс «Ночной звонок», оперы-buffa («Любовный напиток», «Дон Паскуале»), комические оперы с разговорными диалогами («Дочь полка», «Рита»), социально-психологическая драмы («Линда ди Шамуни»), романтические оперы и историко-героические («Мария Стюарт», «Осада Кале», «Марино Фальеро»), лирико-драматические («Лючия ди Ламмермур», «Фаворитка», «Мария ди Роган»), трагические мелодрамы («Лукреция Борджиа», «Анна Болейн»).

Sein erfolgreiches Operndebüt gab Donizetti 1818 mit Enrico, Graf von Burgund am Teatro San Luca in Venedig. Zwischen 1818 und 1830 schrieb Donizetti eine Vielzahl von Opern. Sie sind in verschiedenen Genres angesiedelt: Farsa (*Farsetta*) „Der nächtliche Ruf“, Opera buffa („Der Liebestrank“, „Don Pasquale“), komische Opern mit gesprochenen Dialogen („Die Regimentstochter“, „Rita“), soziale und psychologische Dramen („Linda di Chamounix“), Romantische und historisch-heroische Opern („Maria Stuart“, „Belagerung von Calais“, „Marino Faliero“), lyrisch-dramatische Opern („Lucia di Lammermoor“, „Die Favoritin“, „Maria de Rudenz“) und tragische Melodramen („Lucrezia Borgia“, „Anna Bolena“).

Значительное число опер Доницетти написал на сюжеты произведений В. Гюго, А. Дюма (отца), В. Скотта, Дж. Байрона и других писателей-романтиков. Оперы Доницетти выразили романтическое состояние умов целого поколения и художественное направление оперного и театрального искусства первой половины XIX века. Во многих операх Доницетти ярко прозвучали героические и антирабические мотивы, созвучные эпохе Рисорджименто, периода, когда Италия боролась за свою независимость против австрийского гнета. Гонениям цензуры подвергались оперы «Лукреция Борджиа» и «Анна Болейн», они часто шли под другими названиями. Некоторые оперы были и вовсе запрещены: «Мария Стюарт» и «Марино Фальеро» — по одноименной трагедии Байрона, отразившей судьбу движения карбонариев.

Доницетти занимался и педагогической деятельностью, в 1834–1839 годах он был профессором консерватории в Неаполе, а с 1837 года — ее директор. С 1840 года Доницетти работал для Парижа, создав оперы «Дочь полка», «Полиевкт», «Фаворитка». Особый успех выпал на комическую оперу «Дон Паскуале» (1843). Этот шедевр комической оперы был написан Доницетти за 8 дней. В 40-х годах композитор работал в Австрии, где в 1842 году получил звание австрийского придворного композитора. Тогда же для Вены Доницетти написал оперу «Линада ди Шамуни» (1842). Его последние оперы — «Мария ди Роган» (1843), «Катерина Корнаро» (1844). После 1844 года из-за психического расстройства Доницетти перестал писать музыку.

В течение 26-летней композиторской деятельности Доницетти написал 74

Donizetti schrieb eine bedeutende Anzahl von Opern, die auf den Handlungen der Werke von V. Hugo, A. Dumas (Vater), W. Scott, J. Byron und anderen romantischen Schriftstellern basierten. Donizettis Opern sind Ausdruck der romantischen Geisteshaltung einer ganzen Generation und der künstlerischen Ausrichtung von Oper und Theater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Donizettis Opern spiegeln die heroischen und antityrannischen Motive der Zeit des Risorgimento wider, als Italien um seine Unabhängigkeit gegen die österreichische Herrschaft kämpfte. Die Opern „Lucrezia Borgia“ und „Anna Bolena“ waren der Zensur unterworfen und wurden oft unter anderen Titeln aufgeführt. Einige Opern wurden gänzlich verboten: „Maria Stuart“ und „Marino Faliero“, die auf Byrons gleichnamiger Tragödie basieren und das Schicksal der Karbonaro - Bewegung widerspiegeln.

Donizetti betätigte sich auch als Pädagoge, 1834-1839 war er Professor am Konservatorium in Neapel, ab 1837 war er dessen Direktor. Ab 1840 arbeitete Donizetti für Paris und schuf die Opern „Die Regimentstochter“, „Poliuto“ und „Die Favoritin“. Besonders erfolgreich war seine komische Oper „Don Pasquale“ (1843). Dieses Meisterwerk der komischen Oper wurde von Donizetti in acht Tagen geschrieben. In den 40er Jahren arbeitete der Komponist in Österreich, wo er 1842 den Titel eines österreichischen Hofkomponisten erhielt. Zur gleichen Zeit schrieb Donizetti die Oper „Linda di Chamounix“ (1842) für Wien. Seine letzten Opern waren „Maria de Rudenz“ (1843) und „Caterina Cornaro“ (1844). Nach 1844 hörte Donizetti wegen eines geistigen Zusammenbruchs auf, Musik zu schreiben.

In den 26 Jahren seiner kompositorischen Tätigkeit schrieb

оперы, много кантат, месс, псалмов и пр. Способность к быстрому сочинению была у Доницетти поразительная. Его лучшие оперы принадлежат к шедеврам оперного искусства: «Любовный напиток», «Лючия ди Ламмермур», «Фаворитка», «Дон Паскуале» и др. Главные достоинства опер Доницетти — вдохновенные мелодии и драматическое чувство. Арии из опер Доницетти входят в обязательный репертуар вокалистов-теноров, сопрано, меццо-сопрано, баритонов, басов. Романс Неморино из оперы Доницетти «Любовный напиток» «Una Furtiva Lagrima» — «Потаенная слеза» принадлежит к самым популярным ариям оперного репертуара для теноров и свидетельствует о том, что музыка Доницетти выдержала испытание временем и живет по настоящее время.

Джузеппе Верди (1813–1901) — величайший итальянский оперный композитор. В его творчестве романтическая опера получила законченное выражение и заняла прочное положение классического наследия музыкальной культуры XIX века. Верди родился в простой крестьянской семье в Пармской области Италии, отец его был трактирщиком, а мать пряхой. Семья жила бедно, и в деревенской церкви он помогал служить мессу. Музыкальные способности мальчика заметил деревенский органист Пьетро Байстрокки, начав заниматься с ним музыкальной грамотой и игрой на органе. На Верди обратил внимание богатый торговец и любитель музыки Антонио Барецци, который помог молодому Верди встать на ноги как музыканту. В Милане, куда Верди отправился в возрасте восемнадцати лет, дабы продолжить образование, в консерваторию (сегодня носящую имя Верди) его не приняли «из-за низкого

Donizetti 74 Opern, zahlreiche Kantaten, Messen, Psalmen usw. Donizettis Fähigkeit, schnell zu komponieren, war erstaunlich. Seine besten Opern gehören zu den Meisterwerken der Oper: „Der Liebestrank“, „Lucia di Lammermoor“, „Die Favoritin“, „Don Pasquale“ und andere. Die größten Tugenden der Opern Donizettis sind ihre inspirierten Melodien und ihr dramatisches Gefühl. Arien aus Donizettis Opern sind ein Muss für Tenor-, Sopran-, Mezzosopran-, Bariton- und Bass-Sänger. Nemorinos Romanze „Una Furtiva Lagrima“ - „Die verborgene Träne“ aus Donizettis Oper „Der Liebestrank“ - ist eine der beliebtesten Arien im Opernrepertoire für Tenöre und zeigt, dass Donizettis Musik die Zeit überdauert hat und bis heute fortlebt.

Giuseppe Verdi (1813-1901) war der größte italienische Opernkomponist. Sein Werk gab der romantischen Oper ihren endgültigen Ausdruck und etablierte sie als klassisches Erbe der Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Verdi wurde in eine einfache Bauernfamilie in der Region Parma in Italien hineingeboren, sein Vater war Gastwirt und seine Mutter eine Spinnerin. Die Familie war arm, und er half bei der Messe in der Dorfkirche. Die musikalischen Fähigkeiten des Jungen wurden von dem Dorfororganisten Pietro Baistrocchi bemerkt, der ihm das Lesen und das Orgelspiel beibrachte. Der wohlhabende Kaufmann und Musikliebhaber Antonio Barezzi wurde auf Verdi aufmerksam und half dem jungen Verdi, sich als Musiker zu etablieren. In Mailand, wohin Verdi im Alter von achtzehn Jahren ging, um seine Ausbildung fortzusetzen, wurde er nicht in das Konservatorium aufgenommen (das heute Verdis Namen trägt) „wegen seines geringen

уровня фортепианной игры; кроме того, в консерватории были возрастные ограничения»[1].

[1] Охалова И. Дж. Верди // Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. М., 2006. С. 502.

Niveaus im Klavierspiel; außerdem gab es Altersbeschränkungen“[1].

[1] Ochalowa I. G. Verdi // Musikalische Literatur des Auslandes. Bd. 4. M., 2006. S. 502.



Джузеппе Верди (1813–1901)

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Верди начал брать частные уроки контрапункта, посещая в то же время оперные спектакли, а также просто концерты. Вернувшись в Буссето, при поддержке Антонио Барецци, Верди дал свое первое публичное выступление в 1830 году. Верди остался в Буссето, он много работал: устраивал концерты, занимался с оркестрантами и певцами, дирижировал симфоническими и духовыми оркестрами и постоянно писал музыку. Первая опера Верди, «Оберто», поставленная в театре «Ла

Verdi begann Privatunterricht in Kontrapunkt zu nehmen und besuchte sowohl Opernaufführungen als auch einfache Konzerte. Mit der Unterstützung von Antonio Barezzi kehrte Verdi nach Busseto zurück und gab 1830 seine erste öffentliche Aufführung. Verdi blieb in Busseto und arbeitete hart: er gab Konzerte, studierte mit Orchestern und Sängern, dirigierte Sinfonie- und Blasorchester und schrieb ständig Musik. Verdis erste Oper, „Oberto“, die 1839 am Teatro „La Scala“ aufgeführt wurde, machte ihn als

Скала» в 1839 году, принесла известность Верди как композитору. Уже в первой опере проявились черты дарования Верди — драматический темперамент, энергия ритмов, владение мелодическим развитием. Шумную популярность принесла Верди следующая опера, «Набукко» (1841) — первая историко-героическая опера, связанная с освободительным движением, несмотря на библейский сюжет итальянцы услышали в «Набукко» повесть о судьбе своей родины, борющейся за свободу. Хор из этой оперы «Ты прекрасна, о Родина, наша» распевался на улицах, стал гимном Италии и освободительного движения Рисорджименто.

Дальнейшие оперы 40-х годов — («Ломбардцы» (1842), «Эрнани» (1844), «Атилла» (1846), «Макбет» (1847), «Битва при Леньяно» (1849), принесли всенародную славу Верди и имя «маэстро итальянской революции». Верди привлекали сюжеты большого идейного содержания, насыщенные действием, яркими, контрастными эмоциями. Отсюда интерес к Ф. Шиллеру, В. Гюго, У. Шекспиру. Идеи итальянского революционного романтизма вдохновляли композитора на поиски сюжетов, созвучных эпохе, связанных с современной жизнью, доступных пониманию широких масс слушателей. Верди был композитором, специально занимающимся поиском такого сюжета для либретто, который бы лучше всего отвечал особенностям его композиторского дарования. Работая в тесном сотрудничестве с либреттистами и зная, что именно драматическая экспрессия является главной силой его таланта, он добивался устранения из сюжета «ненужных» деталей и «лишних» героев, оставляя лишь персонажей, в которых кипят страсти, и богатые

Компонист berühmt. Die erste Oper zeigte die Charakteristika von Verdis Begabung - sein dramatisches Temperament, die Energie der Rhythmen und seine Beherrschung der melodischen Entwicklung. Große Popularität erlangte Verdi mit seiner nächsten Oper, „Nabucco“ (1841) - die erste historische und heroische Oper, die mit der Befreiungsbewegung in Verbindung gebracht wurde, und trotz der biblischen Handlung hörten die Italiener in „Nabucco“ eine Geschichte über das Schicksal ihres Heimatlandes, das für die Freiheit kämpft. Der Refrain aus dieser Oper, „O mein Vaterland, du schönes, verlorenes!“, wurde auf den Straßen gesungen und wurde zur Hymne Italiens und der Befreiungsbewegung des Risorgimento.

Seine Opern der 40er Jahre - „I Lombardi alla prima crociata“ (1842), „Ernani“ (1844), „Attila“ (1846), „Macbeth“ (1847) und „La battaglia di Legnano“ (1849) - brachten Verdi nationale Anerkennung und seinen Namen „Maestro der italienischen Revolution“ ein. Verdi fühlte sich zu Geschichten mit großem ideologischen Gehalt hingezogen, die voller Handlung und heller, kontrastreicher Gefühle waren. Daher auch sein Interesse an F. Schiller, W. Hugo und W. Shakespeare. Die Ideen der italienischen Revolutionsromantik inspirierten den Komponisten dazu, nach Themen zu suchen, die mit der Epoche übereinstimmen, mit dem zeitgenössischen Leben verbunden und für ein breites Publikum zugänglich sind. Verdi war ein Komponist, der gezielt nach einem Thema für sein Libretto suchte, das den Eigenheiten seines kompositorischen Talents am besten gerecht wurde. In enger Zusammenarbeit mit den Librettisten und in dem Wissen, dass der dramatische Ausdruck die Hauptstärke seines Talents war, arbeitete er daran, „unnötige“ Details und „überflüssige“ Figuren aus der Handlung zu entfernen,

драматизмом сцены. Знаменитая «триада» опер Верди: «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853) — открыла новый период творчества композитора. Интерес к простому человеку, поставленному в сложные житейские условия, являлся сюжетной основой этих опер. Придворный шут, нищая цыганка, падшая женщина становятся героями опер, повествующих о страданиях и гибели жертв общественной несправедливости. В этих операх выявились лучшие черты творчества Верди — горячность и непосредственность чувств, простота и правдивость музыкального языка.

На рубеже 50–60-х годов Верди был захвачен политическими событиями. Он принимал активное участие в освободительном движении, закупил на собственные деньги английское оружие для национальной гвардии города Буссето. Войдя в первый национальный парламент (1861), разработал проект реорганизации музыкальных учреждений, требуя от государства выделения средств на развитие музыкального образования и оперных театров.

Слава Верди как оперного композитора становилась всемирной. Он начал получать заказы на написание опер из других стран. В 1861 году Верди по заказу Санкт-Петербургского Мариинского театра написал оперу «Сила судьбы», в связи с ее постановкой дважды посетил Россию — в 1861 и 1862 годах. Для парижского театра «Грандопера» Верди написал оперу «Дон Карлос», поставленную в 1867 году. Для египетского правительства, к открытию оперного театра в Каире, приуроченного к торжественному открытию Суэцкого канала, Верди

so dass nur leidenschaftliche Charaktere und dramatische Szenen übrig blieben. Die berühmte „Triade“ von Verdis Opern - „Rigoletto“ (1851), „Il Trovatore“ (1853) und „La Traviata“ (1853) - eröffnete eine neue Periode im Schaffen des Komponisten. Das Interesse an einem einfachen Menschen unter harten Lebensbedingungen bildete die Handlung dieser Opern. Ein Hofnarr, ein bettelnder Zigeuner und eine gefallene Frau werden zu Protagonisten von Opern, die von Leiden und Tod von Opfern sozialer Ungerechtigkeit erzählen. In diesen Opern kommen die besten Eigenschaften von Verdis Kreativität zum Vorschein: Leidenschaft und Unmittelbarkeit der Gefühle, Einfachheit und Wahrhaftigkeit der musikalischen Sprache.

An der Wende der 50er - 60er Jahre wurde Verdi von den politischen Ereignissen in Atem gehalten. Er beteiligte sich aktiv an der Befreiungsbewegung und beschaffte mit eigenem Geld englische Waffen für die Nationalgarde von Busseto. Als er in das erste nationale Parlament (1861) einzog, entwickelte er ein Projekt zur Reorganisation der Musikinstitutionen und forderte, dass der Staat Mittel für die Entwicklung des Musikunterrichts und der Operntheater bereitstellen sollte.

Verdis Ruhm als Opernkomponist wurde weltweit bekannt. Er begann, Aufträge für Opern aus anderen Ländern zu erhalten. 1861 erhielt Verdi vom Mariinski-Theater in St. Petersburg den Auftrag, „Die Macht des Schicksals“ zu schreiben, und im Zusammenhang mit der Produktion besuchte er Russland zweimal - 1861 und 1862. Für das Teatro „Grand Opera“ in Paris komponierte Verdi den „Don Carlos“, der 1867 aufgeführt wurde. Verdi komponierte die Oper „Aida“ für die ägyptische Regierung, rechtzeitig zur Einweihung des Kairoer Opernhauses anlässlich der Eröffnung des

написал оперу «Аида». Премьера оперы состоялась в Каире в 1871 году. В течение короткого времени «Аида» обошла с триумфом все столицы мира. После значительного перерыва Верди были написаны две последние оперы — «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1892).

Верди продолжил традиции своих предшественников — Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Он поднял оперную культуру Италии на качественно новый и высокий уровень. Его оперные произведения насыщены яркими выразительными вокальными мелодиями, действующие лица очерчены достоверными психологическими характеристиками, оперная драматургия динамична и рельефна. Верди обогатил оркестр, стремясь к единству и непрерывности целого. Композитор-патриот и демократ, истинный сын народа, Верди черпал богатство своего мелодического языка в итальянском народном песенном творчестве. Являясь одной из вершин оперного искусства, творчество Верди на сегодняшний день составляет важнейшую часть классического репертуара ведущих оперных театров мира.

Последние два десятилетия XIX века в Италии ознаменовались новыми тенденциями в оперном жанре. Новая плеяда композиторов пришла в оперное искусство.

Пьетро Масканьи, Руджеро Леонкавалло, Франческо Чилеа, Джакомо Пуччини создали оперные произведения в новой стилистике, получившей название веризма. Жизненные пути этих композиторов завершились уже в XX веке, однако их имена остались принадлежать итальянской оперной классике конца XIX столетия. Композиторы-веристы, с одной стороны, были тесно связаны со своими предшественниками, итальянскими оперными композиторами, и являлись

Сuezkanals. Die Oper wurde 1871 in Kairo uraufgeführt. Innerhalb kurzer Zeit erschien Aida im Triumphzug in allen Hauptstädten der Welt. Nach einer längeren Pause schrieb Verdi seine letzten beiden Opern - „Otello“ (1887) und „Falstaff“ (1892).

Verdi setzte die Traditionen seiner Vorgänger fort - G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti. Er hob die italienische Opernkultur auf ein neues und hohes Niveau. Seine Opernwerke sind von hellen, ausdrucksstarken Gesangsmelodien durchdrungen, die Charaktere sind mit psychologischen Merkmalen gezeichnet, und das Operndrama ist dynamisch und strukturiert. Verdi hat das Orchester bereichert, indem er nach Einheit und Kontinuität des Ganzen strebte. Als patriotischer und demokratischer Komponist, als wahrer Sohn des Volkes, schöpfte Verdi den Reichtum seiner melodischen Sprache aus dem italienischen Volksliedgut. Verdis Werke gehören zu den Höhepunkten der Oper und sind heute ein wesentlicher Bestandteil des klassischen Repertoires der führenden Opernhäuser der Welt.

Die letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren in Italien durch neue Tendenzen in der Operngattung gekennzeichnet. Eine neue Schar von Komponisten trat in die Opernkunst ein.

Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea und Giacomo Puccini schufen Opernwerke in einem neuen Stil, dem Verismus. Diese Komponisten beendeten ihr Leben im 20. Jahrhundert, aber ihre Namen gehören immer noch zu den italienischen Opernklassikern des späten 19. Jahrhunderts. Einerseits waren die Verist-Komponisten eng mit ihren Vorgängern, den italienischen Opernkomponisten, verbunden und setzten die italienische Operntradition fort, andererseits zeigten ihre Werke

продолжателями итальянских оперных традиций, с другой стороны, в их творчестве явно выявлялись новые тенденции — в использовании музыкального языка с повышенной экспрессией и в сценической драматургии с обнаженными и открытыми страстями. Эпоха Рисорджименто с музыкой Верди заканчивалась. На смену мужественным, героическим и романтическим борцам за свободу приходили обыкновенные «маленькие» люди. Романтическая мечта и недосказанность уходила в прошлое, неувязки либретто перестали удовлетворять и публику, и композиторов. Веристы были большими реалистами. Привлекательность для публики представляла и иная трактовка музыкальной драмы как жанра камерного. Оперы веристов невелики по масштабам, в них участвуют несколько героев, сюжет развивается быстро, оркестр невелик. В операх веристов публика слышала привычные для себя арии и ансамбли, яркие и запоминающиеся простые мелодии, разделяла с певцами сильные и понятные эмоции. Музыка этого стиля стала популярной и массовой и сильно повлияла на развитие киномузыки, оперетты и мюзикла уже в XX веке.

В числе композиторов-веристов первым стоит имя Пьетро Масканьи (1863–1945). Композитор получил образование в Миланской консерватории. Опера «Сельская честь» (1889) принесла Масканьи мировую славу. Вот что об этой опере писал П. И. Чайковский: «Масканьи, очевидно, человек не только очень даровитый, но и очень умный. Он понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения искусства с правдой жизни, что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги...

neue Tendenzen auf - in der Verwendung einer musikalischen Sprache mit gesteigertem Ausdruck und in der Bühnendramaturgie mit nackten und offenen Leidenschaften. Die Ära des Risorgimento mit der Musik von Verdi ging zu Ende. Die mutigen, heldenhaften und romantischen Freiheitskämpfer wurden durch gewöhnliche „kleine“ Leute ersetzt. Der romantische Traum und das Understatement gehörten der Vergangenheit an, und die Zweideutigkeiten des Librettos befriedigten weder das Publikum noch die Komponisten mehr. Die Veristen waren große Realisten. Eine andere Behandlung des Musikdramas als Kammermusikgattung fand ebenfalls Anklang beim Publikum. Die veristischen Opern waren klein, mit nur wenigen Figuren, einer rasanten Handlung und einem kleinen Orchester. Die veristischen Opern boten dem Publikum vertraute Arien und Ensembles, helle und einprägsame einfache Melodien und vermittelten den Sängern starke und klare Gefühle. Die Musik dieses Stils wurde populär und massenproduziert und hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der Filmmusik, der Operette und des Musicals im 20. Jahrhundert.

Pietro Mascagni (1863-1945) ist der erste Komponist des Glaubens. Der Komponist wurde am Mailänder Konservatorium ausgebildet. Die Oper „Cavalleria rusticana“ (1889) brachte Mascagni internationalen Ruhm ein. Tschaikowsky schrieb über die Oper: „Offensichtlich ist Mascagni nicht nur ein sehr begabter Mann, sondern auch sehr klug. Er verstand, dass heute der Geist des Realismus, die Konvergenz von Kunst und Lebenswahrheit überall weht, dass der Mensch mit seinen Leidenschaften und Sorgen uns klarer und näher ist als die Götter und Halbgötter...



Пьетро Масканы (1863–1945)

Pietro Mascagni (1863-1945)



Руджеро Леонкавалло (1857–1919)

Ruggero Leoncavallo (1857-1919)



Франческо Чилеа (1866–1950)

Francesco Cilea (1866-1950)



Джакомо Пуччини (1858–1924)

Giacomo Puccini (1858-1924)

Он с чисто итальянской пластичностью и красотью иллюстрирует избираемые им жизненные драмы, и в результате получается произведение почти

Die Dramen, die er auswählt, illustriert er mit rein italienischer Plastizität und Schönheit, und das Ergebnis ist ein Werk, das fast unwiderstehlich

неотразимо-симпатичное и привлекательное для публики»[1].

[1] Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 369.

Опера «Сельская честь» Масканьи представляла ярко колоритный быт городской и сельской бедноты. Сюжет развивал перед слушателями короткую бытовую историю обманутой любви, ревности, мести и драматическую коллизию пламенных чувств. Для создания атмосферы сгущенных эмоциональных состояний Масканьи впервые в оперной практике применил так называемую «арию крика» — с предельно раскрепощенным мелодизмом, вплоть до выкриков, с мощным унисонным дублированием оркестром вокальной партии в момент кульминации. После премьеры «Сельской чести» Верди как будто бы сказал: «Я могу теперь умереть спокойно — есть тот, кто продолжит жизнь итальянской оперы».

В честь Масканьи было выпущено несколько медалей, сам король Италии наградил композитора почетным званием «Кавалер короны». От Масканьи ждали новых опер. Однако ни одна из последующих четырнадцати опер не поднялась до уровня «Сельской чести». Кроме опер Масканьи писал оперетты («Король в Неаполе» 1885, «Да!» 1919), произведения для симфонического оркестра, музыку к кинофильмам, вокальные произведения. В 1900 году Масканьи приезжал в Россию с концертами и беседами о состоянии современной оперы и был очень тепло принят русской публикой.

Руджеро Леонкавалло (1857–1919) получил музыкальное образование в Неаполитанской консерватории и окончил литературное отделение Болонского университета, получив

sympathisch und ansprechend für das Publikum ist“[1].

[1] Tschaikowsky P. I. Musik-kritische Artikel. Moskau, 1953. S. 369.

Mascagnis Oper „Cavalleria rusticana“ schildert anschaulich das bunte Leben der Armen in Stadt und Land. Die Handlung entwickelt sich vor den Augen des Publikums zu einer kurzen, alltäglichen Geschichte von betrogener Liebe, Eifersucht, Rache und einem dramatischen Zusammenstoß feuriger Gefühle. Um eine Atmosphäre verdichteter Gefühlszustände zu schaffen, setzte Mascagni zum ersten Mal in der Opernpraxis die so genannte „Schrei-Arie“ ein - mit extrem befreiter Melodik, bis hin zu Schreien, mit einer kraftvollen Unisono-Synchronisation der Gesangsstimme durch das Orchester im Moment des Höhepunkts. Nach der Premiere von „Cavalleria rusticana“ war es, als hätte Verdi gesagt: „Ich kann jetzt in Frieden sterben - es gibt jemanden, der das Leben der italienischen Oper fortsetzen wird.“

Zu Mascagnis Ehren wurden mehrere Medaillen ausgegeben, und der italienische König selbst verlieh dem Komponisten den Titel eines „Kavaliers der Krone“. Von Mascagni wurden weitere Opern erwartet. Keine seiner vierzehn folgenden Opern erreichte jedoch das Niveau von „Cavalleria rusticana“. Neben Opern schrieb Mascagni auch Operetten („König von Neapel“ 1885 und „Ja!“ 1919), Werke für Sinfonieorchester, Filmmusik und Vokalwerke. Im Jahr 1900 kam Mascagni mit Konzerten und Vorträgen über den Stand der modernen Oper nach Russland und wurde vom russischen Publikum sehr herzlich empfangen.

Ruggero Leoncavallo (1857-1919) studierte Musik am Konservatorium von Neapel und promovierte in Literatur an der Universität von Bologna. Mit der Oper „Der Bajazzo“ (1892) erlangte

звание доктора литературы. Опера «Паяцы» (1892) принесла Леонкавалло мировую известность. Устами главного героя в «Прологе» оперы Леонкавалло изложил свое творческое кредо: правдивый показ на сцене переживаний простых людей. Сюжетной основой послужило действительное событие странствующего театра. Перед зрителями предстает любовный треугольник, ситуацию которого герои-актеры переживают в жизни и к тому же вынуждены играть эту историю на сцене под масками Коломбины, Пьеро (Паяца) и Арлекина. В момент развязки и убийства маски срываются и настоящие эмоции выходят на сцену. Литературный талант, знание законов сцены помогли Леонкавалло создать динамичное, четкое и лаконичное либретто. Успех оперы определили волнующий сюжет, яркое театральное воплощение в музыке жизненной драмы, рельефно очерченные образы героев, выразительность и доходчивость мелодий. Опера «Паяцы» не сходит с подмостков мировых оперных театров по настоящее время, а ариозо Канио «Смейся, паяц, над разбитой любовью!» является популярнейшим произведением тенорового концертного репертуара. Блистал в этой партии великий итальянский певец Энрико Карузо (1873–1921), с которым Леонкавалло, будучи прекрасным пианистом, часто выступал в концертах. Большой популярностью в настоящее время пользуется романс Леонкавалло «Рассвет» в теноровой интерпретации. Как аккомпаниатор Леонкавалло гастролировал в Англии, Франции, Германии, Голландии, Египте.

Франческо Чилеа (1866–1950) получил музыкальное образование в Неаполитанской консерватории, где позже преподавал музыкально-

Leoncavallo internationale Anerkennung. Aus dem Munde des Protagonisten im Prolog der Oper legte Leoncavallo sein schöpferisches Credo dar: eine wahrheitsgetreue Darstellung der Gefühle der einfachen Menschen auf der Bühne. Die Handlung basiert auf einer wahren Begebenheit eines Wandertheaters. Das Publikum wird mit einer Dreiecksbeziehung konfrontiert - eine Situation, die die Figuren im wirklichen Leben erleben und die sie dann auf der Bühne als Columbine, Pierrot und Harlekin durchspielen müssen. Im Moment der Auflösung und des Mordes fallen die Masken und die wahren Gefühle kommen auf die Bühne. Leoncavallos literarisches Talent und seine Kenntnisse der Bühne halfen ihm, ein dynamisches, klares und präzises Libretto zu schaffen. Der Erfolg der Oper wurde durch die spannende Handlung, die lebendige theatralische Umsetzung des Dramas in Musik, das Relief der Figuren und die Ausdruckskraft und Verständlichkeit der Melodien bestimmt. Die Oper „Der Bajazzo“ verlässt die Bühnen der Weltopernbühnen nicht bis in die Gegenwart, und Canios Arioso „Lache, Clown, über zerbrochene Liebe!“ ist das beliebteste Stück im Repertoire für Tenorkonzerte. In dieser Rolle glänzte der große italienische Sänger Enrico Caruso (1873-1921), mit dem Leoncavallo als hervorragender Pianist oft konzertierte. Heute erfreut sich Leoncavallos Romanze „Morgenröte“ in der Tenorfassung großer Beliebtheit. Als Liedbegleiter tourte Leoncavallo durch England, Frankreich, Deutschland, die Niederlande und Ägypten.

Francesco Cilea (1866-1950) studierte Musik am Konservatorium von Neapel, wo er später Musiktheorie unterrichtete. Als Opernkomponist

теоретические дисциплины. Известность как оперному композитору пришла к Ф. Чилеа с постановками двух опер: «Арлезианка» (1897) по пьесе Альфонса Доде и «Адриена Лекуврер» (1902) по пьесе Э. Скриба о знаменитой французской актрисе XVIII века. Эти оперы получили долгую сценическую жизнь. Здесь нашли выражение лучшие стороны композиторского дарования Ф. Чилеа: мягкий лиризм, мелодическая щедрость и полнота музыкальной экспрессии. Фрагмент из оперы «Арлезианка» — «Плач Федерико» — «E la solita storia» стал одной из самых популярных арий тенорового репертуара начиная с Энрико Карузо. Ф. Чилеа был директором консерватории в Палермо, в Неаполе, где в 1928 году основал Музыкально-исторический музей.

Джакомо Пуччини (1858–1924) называют последним гением итальянской оперы. Джакомо Пуччини родился в г. Лукка, в Северной Италии, в семье потомственных музыкантов. Рано лишившись отца, он с 10 лет служил органистом в городских церквях, обучался в музыкальном институте г. Лукки, затем в Миланской консерватории, которую окончил в 1883 году. В последующие два десятилетия композитор создал свои наиболее известные оперы: «Манон Леско» (1892) по роману А. Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско»; «Богема» (1895) по роману А. Бюрге «Сцены из жизни богемы»; «Тоска» (1899) по роману В. Сарду «Флория Тоска»; «Мадам Баттерфляй» (1903) по драме Д. Беласко «Гейша», в России опера получила название «Чио-Чио-Сан»; «Джанни Скики» (1919) по 30 песне «Ада» из «Божественной комедии» Данте (1919); «Турандот» (1924) по сказке К. Гоцци.

wurde F. Cilea mit Inszenierungen von zwei Opern berühmt: „L'Arlesiana“ (1897) nach dem Stück von Alphonse Daudet und Adrienne Lecouvreur (1902) nach dem Stück von E. Scribe über die berühmte französische Schauspielerin des 18. Jahrhunderts. Diese Opern hatten ein langes Bühnenleben. Sie bringen die besten Aspekte von Cileas Talent als Komponist zum Ausdruck: sanfte Lyrik, melodische Großzügigkeit und die Fülle des musikalischen Ausdrucks. Das Fragment aus der Oper „L'Arlesiana“ - Federicos Lamento - „E la solita storia“ wurde zu einer der populärsten Arien des Tenorrepertoires, angefangen mit Enrico Caruso. F. Cilea war Direktor des Konservatoriums in Palermo (Neapel), wo er 1928 das Museum für Musik und Geschichte gründete.

Giacomo Puccini (1858-1924) wurde als das letzte Genie der italienischen Oper bezeichnet. Giacomo Puccini wurde im norditalienischen Lucca in eine Musikerfamilie hineingeboren. Er verlor früh seinen Vater, diente ab seinem 10. Lebensjahr als Organist in den Kirchen der Stadt und studierte am Musikinstitut in Lucca und anschließend am Mailänder Konservatorium, wo er 1883 seinen Abschluss machte. In den folgenden zwei Jahrzehnten schuf der Komponist seine berühmtesten Opern: „Manon Lescaut“ (1892) nach A. Prevosts Roman „Die Geschichte des Chevalier de Grioux und der Manon Lescaut“; „La Boheme“ (1895) nach dem Roman von A. Burge „Szenen aus dem Leben der Bohème“; „Tosca“ (1899) nach dem Roman „Floria Tosca“ von V. Sardou; „Madama Butterfly“ (1903) nach dem Drama „Geisha“ von D. Belasco, in Russland hieß die Oper „Cio-Cio-San“; „Gianni Schicchi“ (1919) nach dem 30. Lied von „Die Hölle“ aus Dantes „Göttlicher Komödie“ (1919); „Turandot“ (1924) nach dem Märchen von K. Gozzi.

Пуччини — вдохновенный романтик, идеалист и гуманист. Несмотря на драматизм и трагизм своих сюжетов, он утверждает главенство любви, света, чести и верности в человеческих отношениях. В центре его опер часто помещен женский образ. Главные героини Пуччини светлые, тонкие, пусть часто и слабые натуры. Глубоко трогают слушателей судьбы и любовные переживания Манон Леско — жертвы любовной трагедии XVIII века; цветочницы Мими из Латинского квартала Парижа 1830-х годов, преданной любовником-студентом («Богема»); юной японской гейши Чио-Чио-Сан, ради любви к американскому офицеру отказавшейся от своих родных и веры, родившей ему сына и брошенной им («Мадам Баттерфляй»); китайской принцессы Турандот, отданной в жены тому, кто разгадает три загадки ее отца — мандарина («Турандот»).

Особняком стоит знаменитая итальянская певица Тоска, в опере «Тоска», участница борьбы за освобождение Италии начала XIX века — неистовый героико-романтический персонаж со своим любимым человеком — художником Каварадосси. Даже в сценах смерти, самоубийства, казни композитор стремился выразить прекрасные и возвышенные стороны души своих героинь, их мужество, верность долгу. Простота музыкального языка является основным качеством стиля Пуччини. Его романтический музыкальный язык не содержит принципиальной новизны, его музыка доступна любому слушателю. Обладая гениальным даром мелодии, Пуччини создал мелодии «на все времена», его речитативы гибко передают особенности речи, а красочный оркестр создает уникальную атмосферу в каждой опере.

Puccini ist ein inspirierter Romantiker, Idealist und Humanist. Trotz der Dramatik und Tragik seiner Themen betont er den Vorrang von Liebe, Licht, Ehre und Treue in den menschlichen Beziehungen. In seinen Opern steht oft ein Frauenbild im Mittelpunkt. Puccinis Protagonisten sind leuchtende, zarte - wenn auch oft schwache - Naturen. Die Zuhörer sind tief bewegt von den Schicksalen und der Liebesbeziehung von Manon Lescaut - einem Opfer der Liebestragödie des 18. Jahrhunderts, dem Blumenmädchen Mimi aus dem Pariser Quartier Latin in den 1830er Jahren, das von seinem Geliebten und Studenten verraten wird („La Bohème“); die junge japanische Geisha Cio-Cio-San, die für die Liebe zu einem amerikanischen Offizier ihre Familie und ihren Glauben aufgibt, ihm einen Sohn gebiert und von ihm verlassen wird („Madame Butterfly“); die chinesische Prinzessin Turandot, die denjenigen heiratet, der die drei Rätsel ihres Vaters - ein Mandarin, löst („Turandot“).

Die berühmte italienische Sängerin Tosca, in der Oper „Tosca“, eine Teilnehmerin am Kampf für die Befreiung Italiens zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ist eine heftige heroisch-romantische Figur mit ihrem geliebten Mann, dem Maler Cavaradossi. Selbst in den Szenen von Tod, Selbstmord und Hinrichtung versuchte der Komponist, die schönen und erhabenen Seiten der Seele seiner Heldinnen, ihren Mut und ihre Pflichttreue zum Ausdruck zu bringen. Die Einfachheit der musikalischen Sprache ist ein wesentliches Merkmal von Puccinis Stil. Seine romantische Musiksprache enthält keine prinzipiellen Neuerungen, seine Musik ist für jeden Hörer zugänglich. Mit seiner brillanten Melodiebegabung schuf Puccini Melodien „für alle Zeiten“, seine Rezitative sind flexibel in der Vermittlung von Sprache, und das farbenprächtige Orchester schafft in

Пуччини явился последним представителем итальянской оперной классики. Чуткий к веяниям эпохи, он постоянно искал пути обновления художественно-выразительных средств оперы. Его творчество оказало заметное воздействие на развитие европейской оперы XX столетия. Верный традициям итальянского оперного искусства, Пуччини, создал бессмертные произведения, которые навсегда вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Арии Дж. Пуччини входят в «золотой фонд» вокальной классики: ария Тоски «Vissi d' arte» из одноименной оперы, «O mio babbino caro» (опера «Джанни Скики»); ария Чио-Чио-Сан «Un, bel vedremo» из одноименной оперы, ария Каварадосси «E Lucevan Le Stelle» из оперы «Тоска», ария Калафа «Nessun Dorma» из оперы «Турандот». Их пели выдающиеся певцы современности Мария Каллас, Галина Вишневская, Анна Нетребко, Лучано Паваротти, Пласидо Доминго, Хосе Карререс.

Германия и Австрия

Совершенно справедливо первым композитором-романтиком называют австрийского композитора **Франца Шуберта**.

Франц Шуберт родился близ Вены, в Лихтентале, и умер в Вене. Его детские годы прошли в музыкальной среде. Отец, школьный учитель, по традиции своего времени, с детства приобщал к музыке своих собственных детей. Уже в возрасте 10–11 лет Шуберт играл на скрипке и фортепиано, пел в церковном хоре, был «певчим мальчиком» придворной капеллы. Учился он в «конвикте» (род

каждой оперы — это уникальная атмосфера.

Puccini war der letzte Vertreter der klassischen italienischen Oper. Er war sensibel für die Strömungen der Zeit und suchte ständig nach Möglichkeiten, die künstlerischen und expressiven Mittel der Oper zu erneuern. Seine Werke hatten einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Oper des 20. Jahrhunderts. Den Traditionen der italienischen Oper verpflichtet, schuf Puccini unsterbliche Werke, die Teil der weltweiten Musikkultur wurden. Die Arien von G. Puccini werden in den „Goldenen Ring“ der Weltmusikkultur aufgenommen. Puccinis Arien gehören zum „goldenen Fundus“ der Vokalklassiker: Toscas Arie „Vissi d' arte“ aus der gleichnamigen Oper, „O mio babbino caro“ (Oper „Gianni Schicchi“); Cio-Cio San's Arie „Un, bel vedremo“ aus der gleichnamigen Oper, Cavaradossi's Arie „E Lucevan Le Stelle“ aus der Oper „Tosca“, Calaf's Arie „Nessun Dorma“ aus der Oper „Turandot“. Sie wurden von bekannten zeitgenössischen Sängern wie Maria Callas, Galina Wischnewskaja, Anna Netrebko, Luciano Pavarotti, Placido Domingo und Jose Carreres gesungen.

Deutschland und Österreich

Der österreichische Komponist **Franz Schubert** wird zu Recht als der erste romantische Komponist bezeichnet.

Franz Schubert wurde in der Nähe von Wien, in Lichtenthal, geboren und starb in Wien. Seine Kinderjahre verbrachte er in einem musikalischen Umfeld. Sein Vater, ein Lehrer, führte seine eigenen Kinder schon früh an die Musik heran, ganz im Sinne der Tradition seiner Zeit. Bereits im Alter von 10 oder 11 Jahren spielte Schubert Geige und Klavier, sang im Kirchenchor und war „Chorknabe“ in der Hofkapelle. Er

семинарии), где контрапункт, главный предмет для «сочинительства», ему преподавал знаменитый Антонио Сальери. (Как показали объективные свидетельства тех лет, не надо слепо доверять истории, которую гениально изложил А. С. Пушкин в «Маленьких трагедиях» в «Моцарте и Сальери»). Сальери бескорыстно и много делал для начинающих музыкантов, был вполне доброжелательным человеком; в историю музыки он вошел как учитель Ф. Шуберта, Ф. Листа и многих других прославленных музыкантов. Композиторское дарование проявилось у Шуберта очень рано и стало ясно, что он имеет особый мелодический дар, способность к созданию различных музыкальных форм, малых и больших, особую концентрированность на передачу романтических чувств и настроений. Довольно скоро вокруг Шуберта собрался кружок почитателей и близких людей. Так называемые «шубертиады», домашние музыкальные вечера, собирали много слушателей. Музыка «лилась» у Шуберта сплошным потоком, но не приносила ему материального благополучия. Первые тетради произведений композитора были изданы на средства, собранные его друзьями и почитателями. Прижизненных изданий композитора было совсем не много. «В течение ряда лет Шуберт не имел собственного фортепиано, и лишь гонорар, полученный за единственный в его жизни авторский концерт, состоявшийся 26 марта 1828 года, за несколько месяцев до его кончины, и прошедший с большим успехом, позволил ему приобрести инструмент»[1].

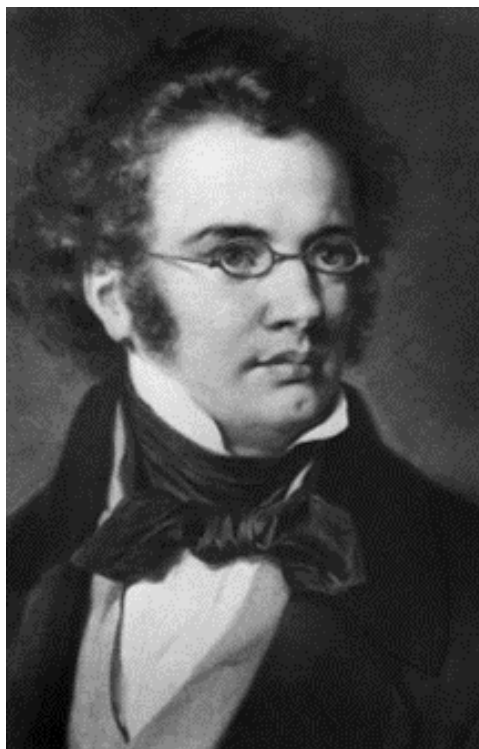
[1] Хохлов Ю. Н. Шуберт Франц Петер // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1982. Т. 6. С. 435–450.

studierte an den „Konvikten“ (einer Art Seminar), wo der berühmte Antonio Salieri Kontrapunkt, das Hauptfach für „Komponieren“, unterrichtete. (Wie die objektiven Beweise jener Jahre zeigen, sollte man der Geschichte, die Puschkin in den „Kleinen Tragödien“ in „Mozart und Salieri“ brillant dargelegt hat, nicht blind vertrauen). Salieri setzte sich uneigennützig für aufstrebende Musiker ein und war ein sehr wohlwollender Mensch; er ging als Lehrer von Franz Schubert, Franz Liszt und vielen anderen berühmten Musikern in die Musikgeschichte ein. Schuberts Talent als Komponist zeigte sich sehr früh, und es wurde deutlich, dass er eine besondere Begabung für Melodien hatte, eine Fähigkeit, verschiedene musikalische Formen zu schaffen, kleine und große, eine besondere Konzentration auf die Vermittlung romantischer Gefühle und Stimmungen. Schon bald gewann Schubert einen Kreis von Bewunderern und engen Freunden. Die so genannten „Schubertiaden“, die Musikabende zu Hause, wurden von vielen Menschen besucht. Schuberts Musik „floss“ in Strömen, aber sie brachte ihm keinen materiellen Wohlstand. Die ersten Hefte mit den Werken des Komponisten wurden mit Hilfe der von seinen Freunden und Bewunderern gesammelten Gelder veröffentlicht. Es gab nicht viele Lebensausgaben des Komponisten. „Einige Jahre lang besaß Schubert kein eigenes Klavier, und erst das Honorar, das er für das einzige Konzert seines Lebens erhielt, das am 26. März 1828, wenige Monate vor seinem Tod, stattfand und ein großer Erfolg war, ermöglichte ihm die Anschaffung des Instruments“[1].

[1] Chochlow J. N. Schubert Franz Peter // Musikalische Enzyklopädie / Hrsg. von J. W. Keldysch. 1982. Bd. 6. S. 435-450.

Франц Шуберт (1797–1828) прожил короткую жизнь (31 год), но успел сделать очень много. Шуберт принадлежит к тем гениям, которые прокладывали новые пути в музыкальном искусстве. К сожалению, при жизни творчество Шуберта не было оценено по достоинству. Большое количество его произведений, рассеянное по друзьям, стало известно лишь после его смерти. Творческое наследие Шуберта поражает по количеству и охватывает самые разные жанры.

Franz Schubert (1797-1828) lebte nur ein kurzes Leben (31 Jahre), aber er hat so viel erreicht. Schubert gehörte zu den Genies, die neue Wege in der Kunst der Musik bahnten. Leider wurde Schuberts Werk zu seinen Lebzeiten nicht gewürdigt. Eine große Anzahl seiner Werke, die unter seinen Freunden verstreut sind, wurde erst nach seinem Tod bekannt. Schuberts kreativer Nachlass ist überwältigend und umfasst eine Vielzahl von Gattungen.



Франц Шуберт (1797–1828)

Franz Schubert (1797-1828)

Им создано 9 симфоний, свыше 25 камерно-инструментальных произведений, 21 фортепианная соната, 400 пьес для фортепиано в две и в четыре руки, 10 опер, 7 месс, ряд произведений для хора и вокального ансамбля, более 600 песен. При жизни, да и достаточно длительное время после смерти композитора, его ценили главным

Er komponierte 9 Sinfonien, über 25 Kammermusikwerke, 21 Klaviersonaten, 400 Stücke für Klavier zu zwei und vier Händen, 10 Opern, 7 Messen, eine Reihe von Kompositionen für Chor und Vokalensemble und über 600 Lieder. Zu seinen Lebzeiten und noch lange nach seinem Tod wurde er vor allem als Liedkomponist angesehen. Dank Schubert erlangte das Lied zum ersten

образом как автора песен. Благодаря Шуберту песня впервые стала равной по значению другим жанрам. Поэтические образы песен Шуберта отражают чуть ли не всю историю австрийской и немецкой поэзии, включая и некоторых зарубежных авторов. Большое значение в вокальной литературе имеют сборники песен Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на стихи Вильгельма Мюллера. В этих произведениях Шуберт показал замечательный мелодический талант и большое разнообразие настроений; он придал фортепианному аккомпанементу большее значение, чем это было принято до него. Замечателен последний сборник Шуберта «Лебединая песня», многие песни из которого приобрели всемирную известность, в частности «Серенада»:

Песнь моя летит с мольбою
Тихо в час ночной...

Песни Шуберта покорили венгерского композитора и пианиста Ференца Листа, который создал замечательные фортепианные транскрипции этих песен: «Лесной царь», «Маргарита за прялкой», «Баркарола», «Форель», «Ты мой покой» и другие. Лист, как композитор-романтик, по-своему преобразовал музыкальный материал Шуберта и приблизил его к жанру фортепианной фантазии, дав этим песням другую жизнь.

Одна из центральных областей творчества Шуберта — фортепианная музыка. Музыкальный дар Шуберта открыл новые пути фортепианной музыки. Многие зрелые сонаты Шуберта отличаются масштабностью концепции, сосредоточенностью на глубинно-

Mal die gleiche Bedeutung wie andere Gattungen. Die poetische Bildsprache von Schuberts Liedern spiegelt fast die gesamte Geschichte der österreichischen und deutschen Poesie wider, einschließlich einiger ausländischer Autoren. Schuberts Liedersammlungen „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“ zu Gedichten von Wilhelm Müller sind von großer Bedeutung für die Vokalliteratur. In diesen Werken zeigte Schubert eine bemerkenswerte melodische Begabung und eine große Stimmungsvielfalt; er räumte der Klavierbegleitung eine größere Bedeutung ein, als es bis dahin üblich gewesen war. Bemerkenswert ist Schuberts letzte Sammlung, der „Schwanengesang“, aus dem viele der Lieder weltberühmt geworden sind, insbesondere die „Serenade“:

Mein Lied fliegt mit Flehen
Leise in der Stunde der Nacht...

*(Leise flehen meine Lieder
Durch die Nacht zu dir)*

Schuberts Lieder begeisterten den ungarischen Komponisten und Pianisten Franz Liszt, der wunderbare Klaviertranskriptionen dieser Lieder komponierte: „Erlkönig“, „Gretchen am Spinnrade“, „Barcarole“, „Die Forelle“, „Du bist die Ruh“ und andere. Liszt als romantischer Komponist hat das musikalische Material Schuberts auf seine Weise umgestaltet und dem Genre der Klavierfantasie angenähert, indem er diesen Liedern ein anderes Leben gab.

Einer der zentralen Bereiche in Schuberts Werk ist die Klaviermusik. Schuberts musikalische Begabung eröffnete neue Wege in der Klaviermusik. Viele von Schuberts ausgereiften Sonaten sind bemerkenswert wegen des Umfangs ihrer Konzeption und ihrer Konzentration

философском осмыслении вопроса жизни и смерти человека. Сонаты Шуберта — не частые гости на концертных эстрадах, так как от исполнителя и от слушателя они требуют глубины проникновения в композиторский замысел. Выдающиеся исполнители современности дают возможность приоткрыть завесы в «космические миры» философии сонат Шуберта — это исполнение Святослава Рихтера, Владимира Горовица, Григория Соколова, Михаила Плетнева. Наиболее часто исполняемыми в настоящее время являются *экспромты* Шуберта. Им свойствен новаторский характер. Это ранние образцы фортепианной романтической миниатюры с поразительно тонкими динамическими нюансами и глубоко интимно-личными настроениями, с «*пением на инструменте*», которое в дальнейшем получит развитие в творчестве Шопена, Рахманинова, Скрябина.

В соответствии с традицией своего времени, которое определило широкое музицирование в домашнем кругу, Шуберт написал массу произведений для фортепианного ансамбля (произведения для четырех рук). Его Фантазии до-мажор (*C-dur*) и фа-минор (*f-moll*) для фортепиано в 4 руки являют собой образцы данного жанра в богатейшем мелодизме и четкости организации музыкальной формы, они достаточно часто исполняются современными фортепианными ансамблями (Елена Сорокина и Александр Бахчиев и др.).

В камерной и симфонической музыке — струнном квартете ре-минор (*d-moll*), квинтете до-мажор (*C-dur*), фортепианном квинтете «Форель» (*Forellenquintett*), «Большой симфонии» до-мажор (*C-dur*) и «Неоконченной симфонии» си-минор (*h-moll*) — Шуберт демонстрирует свое неповторимое и независимое

auf die zutiefst philosophische Frage des menschlichen Lebens und des Todes. Schuberts Sonaten sind keine häufigen Gäste auf den Konzertbühnen, denn sie verlangen vom Interpreten wie vom Zuhörer ein tiefes Eindringen in die Idee des Komponisten. Herausragende Interpreten ermöglichen es uns heute, die „kosmischen Welten“ der Philosophie von Schuberts Sonaten zu beleuchten - diese werden von Swjatoslaw Richter, Wladimir Horowitz, Grigorij Sokolow und Michail Pletnjow aufgeführt. Schuberts *Impromptus* sind die derzeit am häufigsten aufgeführten Werke. Sie zeichnen sich durch ihren innovativen Charakter aus. Sie sind frühe Beispiele für romantische Klavierminiaturen mit erstaunlich feinen dynamischen Nuancen und zutiefst intimen persönlichen Stimmungen, mit „*Gesang auf dem Instrument*“, der sich später in der Musik von Chopin, Rachmaninow und Skrjabin entwickeln sollte.

Ganz in der Tradition seiner Zeit, die ein ausgiebiges Musizieren zu Hause vorsah, schrieb Schubert eine Reihe von Werken für Klavierensemble (Werke zu vier Händen). Seine Fantasien in C-Dur und f-Moll für Klavier zu vier Händen sind mit ihrem Melodienreichtum und der klaren Organisation der musikalischen Form Beispiele für diese Gattung und werden häufig von modernen Klavierensembles (u. a. Jelena Sorokina und Alexandr Bachtshijew u.a.) aufgeführt.

In seiner kammermusikalischen und sinfonischen Musik - dem Streichquartett in *d-moll*, dem Quintett in *C-Dur*, „die Forelle“ (*Forellenquintett*), der „Großen Sinfonie“ in *C-Dur* und der „Unvollendeten Sinfonie“ in *h-moll* - demonstrierte Schubert sein ganz eigenes und unabhängiges musikalisches Denken, das sich von

музыкальное мышление, значительно отличающиеся от мышления живущего еще в то время Бетховена.

Многочисленны церковные сочинения Шуберта: мессы, Немецкий Реквием, Магнификат, Stabat Mater, оффертории, гимны — все это представляет грандиозную часть творчества Шуберта, еще мало известную в нашей стране. Изучение богатого творческого наследия Шуберта еще не завершено.

Творчество Франца Шуберта — прекрасная страница европейской классической музыки XIX века.

Карл Мария-Вебер (1786–1826) — немецкий композитор, дирижер, пианист, музыкальный писатель, основоположник немецкой романтической оперы.

dem des damals lebenden Beethoven deutlich unterschied.

Schuberts kirchliche Werke sind zahlreich: Messen, das Deutsche Requiem, das Magnificat, das Stabat Mater, Offertorien, Hymnen - sie alle stellen einen grandiosen Teil von Schuberts Oeuvre dar, der bei uns noch nicht sehr bekannt ist. Das Studium von Schuberts reichem kreativen Erbe ist noch nicht abgeschlossen. Franz Schuberts Werk ist eine schöne Seite der europäischen klassischen Musik des 19. Jahrhunderts.

Carl Maria von Weber (1786-1826) war ein deutscher Komponist, Dirigent, Pianist, Musikschriftsteller und Begründer der deutschen romantischen Oper.



Карл Мария-Вебер (1786–1826)

Carl Maria von Weber (1786-1826)

«Музыкальные способности Вебер унаследовал от отца, оперного капельмейстера и антрепренера, игравшего на многих инструментах. Странствуя с труппой отца, Вебер в детстве сроднился с театром, но не

„Weber erbt seine musikalischen Fähigkeiten von seinem Vater, einem Operndirigenten und Interpreten, der viele Instrumente spielte. Mit dem väterlichen Ensemble reisend, kam Weber schon als Kind mit dem Theater

получил, ни общего, ни систематического музыкального образования. Брал уроки композиции у Михаэля Гайдна и аббата Фоглера, который сыграл особенно важную роль в развитии Вебера»[1].

[1] Кенигсберг А. К. Вебер Карл Мария фон // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1974. Т. 2. С. 690–693.

С детства перед Вебером открывалась концертная карьера пианиста-виртуоза. Ему еще не было одиннадцати лет, когда он начал выступать на сцене как пианист. Этот жизненный опыт отразился потом в создании концертов для фортепиано, кларнета, фагота, валторны. Яркая концертность, виртуозность, эмоциональная приподнятость, разнообразие звуковых красок, способность вызвать мгновенный отклик у широкой аудитории — эти свойства стали приметой инструментального романтического стиля Вебера. «Годы странствий» для Вебера закончились в 1817 году, когда он окончательно остановился в Дрездене, где стал дирижером и руководителем оперного театра. Здесь Вебер организовал немецкую труппу из немецких артистов, в противовес засилью итальянских музыкантов. В 1820 году Вебер закончил оперу «Вольный стрелок» по одноименной новелле Апеля. Этой опере суждено было занять первенствующее положение в немецком романтическом музыкальном театре. Опера «Вольный стрелок» мгновенно обошла все европейские театры. В 1823 году, при постановке в России, она получила название «Волшебный стрелок» в связи с неточным переводом. «Вольный стрелок» — это история о романтической любви между простыми людьми, о

in Berührung, erhielt aber weder eine allgemeine noch eine systematische musikalische Ausbildung. Kompositionsunterricht nahm er bei Michael Haydn und Abt Vogler, die für Webers Entwicklung eine besonders wichtige Rolle spielten.“[1]

[1] Königsberg A. K. Weber Karl Maria von // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur J. W. Keldysch 1974. Bd. 2. S. 690-693.

Schon in jungen Jahren eröffnete sich vor Weber eine Konzertkarriere als virtuoser Pianist. Er war noch keine elf Jahre alt, als er begann, als Pianist aufzutreten. Diese Erfahrung spiegelte sich später in seinen Konzerten für Klavier, Klarinette, Fagott und Waldhorn wider. Das strahlende Konzert, die Virtuosität, die emotionale Steigerung, die Vielfalt der Klangfarben und die Fähigkeit, eine unmittelbare Reaktion bei einem breiten Publikum hervorzurufen - diese Eigenschaften wurden zu Markenzeichen von Webers instrumentalem romantischem Stil. Die „Wanderjahre“ Webers endeten 1817, als er sich schließlich in Dresden niederließ, wo er Dirigent und Direktor des Opernhauses wurde. Hier organisierte Weber ein deutsches Ensemble aus deutschen Künstlern als Gegengewicht zur Dominanz der italienischen Musiker. 1820 vollendete Weber seine Oper „Der Freischütz“, die auf Apels gleichnamiger Erzählung basiert. Sie war dazu bestimmt, eine führende Position im deutschen romantischen Musiktheater einzunehmen. Die Oper „Der Freischütz“ eroberte sofort alle europäischen Kinosäle. Als das Stück 1823 in Russland aufgeführt wurde, erhielt es aufgrund einer ungenauen Übersetzung den Titel „Der Zauberschütze“. „Der Freischütz“ ist eine Geschichte über die romantische Liebe zwischen gewöhnlichen Menschen, über jenseitige Kräfte des

потусторонних силах зла, о дьяволе, представшем в образе одного из персонажей, и о событиях, происшедших в таинственной Волчьей долине. Вебер создал основной конфликт в опере путем столкновения нескольких ракурсов: реальных народных сцен, где есть хоры охотников и народные танцы, другой пласт — лесная романтика и мрачная фантастика. Образы лесной природы и охотничьего быта были заимствованы композитором из немецких и чешских сказок. Фольклорные мотивы, ритмы вальса, марша, «интонации охотничьих рогов» искусно вплетались в музыкальную ткань оперы. Солнечным, жизнерадостным народным сценам противопоставлялись образы мрачной фантастики, воплощенные оркестровыми красками в сгущенном, романтическом колорите: такова сцена в «Волчьей долине», сцена литья волшебных пуль. Важным нововведением в этой опере было решение увертюры как «заглавия» произведения, основанного на темах оперы. Музыка полна драматизма, чарующих мелодий и чудесных инструментальных эффектов. Опера «Вольный стрелок» написана Вебером в традиции немецкого «зингшпиля»: в ней присутствуют разговорные диалоги.

Последующие оперы: «Эврианта» по французской легенде XIII века, поставленная в Вене в 1823 году под управлением автора, и «Оберон» по поэме К. М. Виланда, поставленная в Лондоне в 1826 году под управлением автора, закрепили за Вебером положение ведущего немецкого композитора как автора романтической оперы, блистательного оркестрового композитора, создателя виртуозных концертов для различных инструментов. Увертюры Вебера к операм «Вольный стрелок»,

Бösen, über den Teufel, der als eine der Figuren auftritt, und über die Ereignisse in der geheimnisvollen Wolfsschlucht. Weber schuf den Hauptkonflikt in der Oper, indem er mehrere Perspektiven miteinander verband: realistische Volksszenen mit Jägerchören und Volkstänzen, eine weitere Ebene der Waldromantik und düstere Fantasie. Der Komponist entlehnte Bilder der Waldnatur und des Jagdlebens aus deutschen und tschechischen Märchen. Folkloristische Motive, Walzer- oder Marschrhythmen und „Jagdhornklänge“ wurden geschickt in das musikalische Gefüge der Oper eingewoben. Den sonnigen, heiteren volkstümlichen Szenen standen düstere, phantastische Bilder gegenüber, die vom Orchester in verdichteten, romantischen Farben verkörpert wurden: so die Szene in der „Wolfsschlucht“ und die Szene des Wurfs der Zauberkugeln. Eine wichtige Neuerung in dieser Oper war die Entscheidung, die Ouvertüre als „Titel“ des Werks zu verwenden, basierend auf den Themen der Oper. Die Musik ist voller Dramatik, bezaubernder Melodien und wunderbarer instrumentaler Effekte. „Der Freischütz“ wurde von Weber in der Tradition des deutschen Singspiels geschrieben: es enthält gesprochene Dialoge.

Die folgenden Opern, „Euryanthe“, basierend auf einer französischen Legende aus dem 13. Jahrhundert, die 1823 in Wien aufgeführt wurde, und „Oberon“, basierend auf einem Gedicht von K. M. Wieland, die 1826 in London aufgeführt wurde, sicherten Webers Position als führender deutscher Komponist der romantischen Oper, brillanter Orchesterkomponist und Schöpfer virtuoser Konzerte für verschiedene Instrumente. Webers Ouvertüren zu den Opern „Der Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“ führen heute ein Eigenleben und

«Эврианта», «Оберон» в настоящее время живут самостоятельной жизнью, являясь часто исполняемыми произведениями в симфонических концертах ведущих оркестров мира. Большой популярностью в настоящее время пользуется «Приглашение к танцу» Вебера. Написанная первоначально для фортепиано (1819), эта программная пьеса, изображая картину бала, построенная на ритме вальса, создала возвышенный, романтический и поэтический образ танца, который затем вдохновил многих композиторов на создание аналогичных произведений. «Приглашение к танцу» Вебера в настоящее время часто исполняется симфоническими оркестрами, делаются на эту музыку и балетные варианты. Реорганизация симфонического оркестра, который Вебер разбил на группы, имела большое историческое значение в развитии оркестрового искусства. Вебер — первый дирижер, который стал управлять оркестром с дирижерской палочкой.

Творчество Вебера — значительная страница романтического европейского искусства первой половины XIX века. Вебер явился создателем национальной немецкой оперы, его художественные принципы получили дальнейшее развитие в творчестве других композиторов.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) немецкий композитор, пианист, органист, дирижер и общественный деятель.

Композитор родился в семье крупного банкира, получил превосходное домашнее образование, редкое по широте и систематичности. С самого раннего детства его окружала атмосфера высокой интеллектуальности, что сыграло решающую роль в формировании его облика. Салон его родителей посещали Гегель и Гримм,

werden häufig in Sinfoniekonzerten von den führenden Orchestern der Welt aufgeführt. Webers „Aufforderung zum Tanz“ erfreut sich derzeit großer Beliebtheit. Dieses ursprünglich für Klavier (1819) geschriebene Programmstück, das das Bild eines Balls darstellt und im Rhythmus eines Walzers aufgebaut ist, schuf ein erhabenes, romantisches und poetisches Bild des Tanzes, das später viele Komponisten zu ähnlichen Werken inspirierte. Webers „Aufforderung zum Tanz“ wird heute häufig von Sinfonieorchestern aufgeführt, und auch Ballettfassungen werden zu dieser Musik erstellt. Die Neuorganisation des Symphonieorchesters, das Weber in Gruppen einteilte, war von historischer Bedeutung für die Entwicklung der Orchesterkunst. Weber war der erste Dirigent, der ein Orchester mit einem Taktstock bediente.

Webers Werk ist eine bedeutende Seite der romantischen europäischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weber war der Begründer der deutschen Nationaloper, und seine künstlerischen Prinzipien wurden in den Werken anderer Komponisten weiterentwickelt.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) war ein deutscher Komponist, Pianist, Organist, Dirigent und eine öffentliche Persönlichkeit.

Der Komponist wurde in die Familie eines Großbankiers hineingeboren und erhielt zu Hause eine hervorragende Ausbildung, die in ihrer Breite und Systematik selten war. Von frühester Kindheit an war er von einer Atmosphäre hoher Intelligenz umgeben, die sein Bild entscheidend prägte. Im elterlichen Salon verkehrten Hegel und Grimm, Heine und Humboldt, Goethe

Гейне и Гумбольдт, Гете и Гофман, Вебер и Паганини и многие другие выдающиеся люди своего времени.

und Hoffmann, Weber und Paganini und viele andere bedeutende Persönlichkeiten seiner Zeit.



Феликс Мендельсон-Бартольди
(1809–1847)

Felix Mendelssohn-Bartholdy
(1809-1847)

С детства его педагогами (Л. Бергер — фортепиано, К. Цельтер — композиция) было привито уважение к классическим традициям; величайшими образцами для Мендельсона стали творения И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. С юных лет Мендельсон выступал как пианист и завоевал имя одного из крупнейших виртуозов своего времени. В фортепианных и органых концертах Мендельсон выступал как пропагандист серьезной музыки, впервые исполняя произведения И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена.

Как блистательный концертирующий пианист, Мендельсон оставил прекрасное наследие в виде фортепианного творчества: «Песни без слов» и два концерта для фортепиано с оркестром. «Песни без

Von Kindheit an vermittelt ihm seine Lehrer (L. Berger - Klavier, K. Zelter - Komposition) den Respekt vor der klassischen Tradition; die größten Vorbilder für Mendelssohn waren die Werke von Johann Sebastian Bach, W. A. Mozart und L. van Beethoven. Schon in jungen Jahren trat Mendelssohn als Pianist auf und erwarb sich den Ruf eines der größten Virtuosen seiner Zeit. In seinen Klavier- und Orgelkonzerten trat Mendelssohn als Förderer der ernsten Musik auf und brachte Werke von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Beethoven zum ersten Mal zur Aufführung.

Als brillanter Konzertpianist hinterließ Mendelssohn ein schönes Vermächtnis in Form von Klaviermusik: „Lieder ohne Worte“ und zwei Konzerte für Klavier und Orchester. „Lieder ohne Worte“ sind lyrische Miniaturen, die für das

слов» — это лирические миниатюры, предназначенные для домашнего музицирования. Мендельсон привнес в этот жанр эмоциональную непосредственность, красивое мелодическое звучание, общедоступность, свойственную демократическим вокальными и инструментальным жанрам. «Песни без слов» были чрезвычайно популярны в быту в XIX веке. Многие из этих произведений входят в репертуар пианистов в настоящее время, а также являются прекрасными образцами музыкального учебно-педагогического репертуара: «Песня венецианского гондольера», «Весенняя песня», «Осенняя песня» и др.

В произведениях для фортепиано с оркестром: «Capriccio brilliant» (1832), 2 фортепианных концерта (1831), (1837), «Rondo brilliant» (1834), «Серенада и Allegro giocoso» (1838) Мендельсон обогатил технические возможности фортепианной техники, широко используя различные ее приемы; фортепианный звук приобрел в этих произведениях широкий «охват» по всему диапазону инструмента, при этом сохраняя прозрачность, элегантность и красивое звучание. Эти произведения сохранили свое художественное значение и поныне.

Среди шедевров романтического музыкального искусства XIX века по праву занимает одно из первых мест Концерт для скрипки с оркестром *e-moll* (ми-минор) (1844) Мендельсона. В нем сосредоточены наиболее характерные черты творчества композитора: песенная лирика и «полетность» мелодических линий, эмоциональная сила и накал страстей, романтическая приподнятость в соединении с искренностью и задушевностью. Выдающиеся скрипачи XX века оставили высокие образцы интерпретации этой вдохновенной

Musizieren zu Hause gedacht sind. Mendelssohn verlieh dieser Gattung eine emotionale Direktheit, einen schönen melodischen Klang und die universelle Zugänglichkeit, die für demokratische Vokal- und Instrumentalgattungen typisch ist. Im 19. Jahrhundert waren „Lieder ohne Worte“ im Alltag sehr beliebt. Viele dieser Werke gehören heute zum Repertoire von Pianisten und sind hervorragende Beispiele für das Musikunterrichtsrepertoire: „Das Lied des Gondoliere von Venedig“, „Das Frühlingslied“, „Das Herbstlied“ und andere.

In seinen Werken für Klavier und Orchester: „Capriccio brillant“ (1832), zwei Klavierkonzerte (1831), (1837), „Rondo brillant“ (1834) und „Serenade und Allegro giocoso“ (1838), entwickelte Mendelssohn die technischen Möglichkeiten der Klaviertechnik, wobei er sich verschiedener Techniken bediente; in diesen Werken „umfasste“ der Klavierklang den gesamten Tonumfang des Instruments und behielt seine Transparenz, Eleganz und Klangschönheit. Diese Werke haben ihre künstlerische Bedeutung bis heute bewahrt.

Mendelssohns Violinkonzert in *e-moll* (1844) zählt zu Recht zu den Meisterwerken der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts. Es enthält die charakteristischsten Merkmale des Komponisten: Liedlyrik und „flüchtige“ melodische Linien, emotionale Kraft und die Spannung der Leidenschaften, romantischer Enthusiasmus gepaart mit Aufrichtigkeit und tiefem Gefühl. Die herausragenden Geiger des 20. Jahrhunderts haben hervorragende Beispiele für die Interpretation dieser inspirierten Musik hinterlassen: Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, David Oistrach, Wadim Repin und andere.

музыки: Яша Хейфец, Иегуди Менухин, Давид Ойстрах, Вадим Репин и др.

Уже в 20 лет (1829) Мендельсон обессмертил свое имя, вернув после столетнего забвения музыку И. С. Баха, исполнив «Страсти по Матфею», что способствовало возрождению интереса к жизни и творчеству великого и забытого к тому времени композитора. В дальнейшем просветительское направление станет важным моментом творческой жизни Мендельсона. Путешествуя по Европе в 1829–1832 годах, посетив Англию, Шотландию, Италию, Швейцарию, Францию, Мендельсон внимательно изучал музыкальную культуру других стран, что оставило несомненный след в его творчестве. Из пяти симфоний две носят программные названия «Итальянская» (1833) и «Шотландская» (1842). К программным произведениям Мендельсона относятся увертюра к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», увертюры «Гебриды» или «Фингалова пещера», «Морская тишь и счастливое плавание», «Сказка о прекрасной Мелузине». В этих симфонических произведениях композитор предстает романтиком-колористом, с поразительно тонким ощущением палитры симфонического оркестра, с обилием красочно-эмоциональных элементов, с поэтической трактовкой сказочной фантастики.

Большой вклад в музыкальную культуру Германии внес Мендельсон как общественный деятель. В 1843 году по его инициативе была основана Лейпцигская консерватория — первое высшее музыкальное заведение Германии. Консерватория объединила крупнейших музыкантов-

Im Alter von 20 Jahren (1829) machte Mendelssohn seinen Namen bekannt, als er nach einem Jahrhundert der Vernachlässigung der Musik Johann Sebastian Bachs mit seiner Aufführung der „Matthäuspassion“ zurückkehrte, was dazu beitrug, das Interesse an Leben und Werk des großen, bis dahin vergessenen Komponisten wiederzubeleben. Später sollte die aufklärerische Tendenz ein wichtiger Punkt in Mendelssohns Schaffen werden. Auf seinen Reisen durch Europa in den Jahren 1829-1832, die ihn nach England, Schottland, Italien, in die Schweiz und nach Frankreich führten, machte sich Mendelssohn eingehend mit den Musikkulturen anderer Länder vertraut, was in seiner Kunst unauslöschliche Spuren hinterließ. Von seinen fünf Sinfonien haben zwei Programmtitel - die „Italienische“ Sinfonie (1833) und die „Schottische“ Sinfonie (1842). Auf dem Programm von Mendelssohn stehen unter anderem die Ouvertüre zu William Shakespeares Komödie „Ein Sommernachtstraum“, die Ouvertüren „Die Hebriden“ oder „Die Höhle des Fingal“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ sowie „Das Märchen von der schönen Melusine“. In diesen symphonischen Werken zeigt sich der Komponist als romantischer Kolorist mit einem auffallend subtilen Sinn für die Palette des Symphonieorchesters, mit einer Fülle von farbigen und emotionalen Elementen und einer poetischen Interpretation der märchenhaften Fantasie.

Als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens leistete Mendelssohn einen wichtigen Beitrag zur deutschen Musikkultur. Im Jahr 1843 initiierte er die Gründung des Leipziger Konservatoriums, der ersten Musikhochschule Deutschlands. Das Konservatorium brachte einige der

педагогов и способствовала росту музыкального профессионализма в стране. На основе консерватории возникло направление немецкого музыкального искусства во главе с Мендельсоном — Лейпцигская школа, а Лейпциг превратился в один из крупнейших музыкальных центров Европы, куда стремились многие музыканты. Ныне Лейпцигская консерватория носит имя Феликса Мендельсона-Бартольди. Здесь же в Лейпциге Мендельсон с 1835 года до дня своей смерти возглавлял знаменитый оркестр «Гевандхаус», с которым он гастролировал по разным городам Германии. Под руководством Мендельсона оркестр «Гевандхаус» исполнял произведения Моцарта, Бетховена, Вебера. Само название «Гевандхаус» в переводе означает «суконный дом» (ранее на месте здания, построенного для оркестра, располагались торговые ряды, где продавали сукно). В настоящее время оркестр «Гевандхаус» занимает одно из ведущих мест среди симфонических оркестров мира. Имя «Гевандхаус» носит в настоящее время Лейпцигская филармония.

Творчество Феликса Мендельсона-Бартольди глубоко вошло в жизнь немецкого народа и его национальную культуру.

Роберт Шуман (1810–1856) — выдающийся немецкий композитор эпохи романтизма, музыкальный писатель.

Роберт Шуман родился в семье книгоиздателя. Уже в детстве Шуман проявил разнообразные художественные дарования, соединенные с настойчивым трудолюбием. Он сочинял стихи, пьесы, переводил на немецкий язык античных классиков; в 15 лет создал кружок для изучения отечественной литературы.

лучших Musikpädagogen des Landes zusammen und förderte die Entwicklung der musikalischen Professionalität. Auf der Grundlage des Konservatoriums entstand eine von Mendelssohn geleitete Richtung der deutschen Tonkunst, die Leipziger Schule, und Leipzig wurde zu einem der größten Musikzentren Europas, nach dem viele Musiker strebten. Heute ist die Leipziger Musikhochschule nach Felix Mendelssohn-Bartholdy benannt. Auch hier in Leipzig leitete Mendelssohn von 1835 bis zu seinem Todestag das berühmte „Gewandhaus“-Orchester, mit dem er durch verschiedene Städte Deutschlands tourte. Unter der Leitung von Mendelssohn spielte das Gewandhausorchester Werke von Mozart, Beethoven und Weber. Der Name „Gewandhaus“ selbst bedeutet „Tuchhaus“ (am ehemaligen Standort des Orchestergebäudes befand sich eine Reihe von Läden, in denen Tuche verkauft wurden). Das „Gewandhaus“-Orchester ist derzeit eines der führenden Sinfonieorchester der Welt. Die Leipziger Philharmonie trägt derzeit den Namen „Gewandhaus“.

Das Werk von Felix Mendelssohn-Bartholdy ist tief im Leben der Deutschen und ihrer nationalen Kultur verankert.

Robert Schumann (1810-1856) war ein herausragender deutscher Komponist der Romantik und Musikschriftsteller.

Robert Schumann wurde in die Familie eines Buchverlegers geboren. Als Kind zeigte Schumann eine Vielzahl von künstlerischen Talenten, gepaart mit einem beharrlichen Fleiß. Er verfasste Gedichte, Theaterstücke und übersetzte die Klassiker der Antike ins Deutsche; im Alter von 15 Jahren gründete er eine Studiengruppe für Nationalliteratur.



Роберт Шуман (1810–1856)

Robert Schumann (1810-1856)

В семилетнем возрасте пытался сочинять танцевальные пьесы для фортепиано, а в тринадцать лет с успехом выступал как пианист. По настоянию матери Шуман избрал карьеру юриста, поступив в Лейпцигский университет. Одновременно он стал учеником известного фортепианного педагога Фридриха Вика. Учитель предсказывал большое будущее своему ученику, считая, что Шуман может стать лучшим пианистом Европы. Однако используя механизм для растяжки пальцев, Шуман повредил руки, и о карьере концертующего пианиста пришлось забыть. Он посвятил свою жизнь композиторскому творчеству и музыкальной критике. Свои статьи о музыке он публиковал в «Новой музыкальной газете» (*Neue Zeitschrift für Musik*). В своей литературной работе Шуман стремился к возрождению музыки великих мастеров прошлого, к поддержке передовых музыкантов современности и борьбе с мещанской

Im Alter von sieben Jahren versuchte er, Tanzstücke für Klavier zu komponieren, und im Alter von dreizehn Jahren trat er erfolgreich als Pianist auf. Auf Drängen seiner Mutter wählte Schumann eine juristische Laufbahn und schrieb sich an der Universität Leipzig ein. Zugleich wurde er Schüler des renommierten Klavierlehrers Friedrich Wieck. Der Lehrer sagte seinem Schüler eine große Zukunft voraus und glaubte, dass Schumann der beste Pianist Europas werden könnte. Doch Schumann verletzte sich die Hände durch den Gebrauch eines Fingerstreckers und gab seine Karriere als Konzertpianist auf. Er widmete sein Leben der Komposition und der Musikkritik. Er veröffentlichte Artikel über Musik in der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“. In seinem literarischen Werk bemühte sich Schumann, die Musik der großen Meister der Vergangenheit wiederzubeleben, die fortschrittlichen Musiker der Gegenwart zu unterstützen und gegen das bürgerliche Milieu zu kämpfen. Das Bild des *Spießbürgers* - eines engstirnigen, der Routine

средой. Образ *филистера* — человека с узкими взглядами, преданного рутине, самодовольного мещанина и невежественного обывателя часто появлялся в литературных произведениях Шумана как негативный персонаж-современник. Своеобразие литературного таланта и свобода владения «пером» давали Шуману воплощать свои идеи в разных формах: некоторые статьи писались в форме писем, другие в виде диалогов, живых сценок, непринужденных записей в дневнике или афоризмов. В литературном творчестве Шумана и в его музыке есть прямо противоположный *филистерам* образ — это давидсбюндлеры, члены придуманного самим Шуманом союза «Давидова братства» (по имени легендарного библейского царя Давида, покровителя искусства). Шуман — великий фантазер и сказочник, однако в придуманных им персонажах выразил реальную картину немецкой жизни той поры: мещанского застоя и романтического полета мечты. Статьи Шумана составили два обширных тома «О музыке и музыкантах», в русском переводе опубликованные в 1975 году.

До 1840 года все сочинения Шумана были написаны исключительно для фортепиано. Позднее было опубликовано много вокальных произведений, четыре симфонии, опера и другие оркестровые, хоровые и камерные произведения. В 1840 году Шуман женился на дочери учителя музыки Кларе Вик, которая стала концертирующей пианисткой. Всю жизнь Клара была романтической музой Шумана: основная часть фортепианной и вокальной музыки Шумана носит автобиографический характер и посвящена Кларе (например: Киарина в «Карнавале» Шумана и другие

ergebenden Menschen, eines selbstgefälligen Spießbürgers und eines unwissenden Spießbürgers - taucht in Schumanns literarischen Werken häufig als negative zeitgenössische Figur auf. Sein einzigartiges literarisches Talent und die Freiheit der Feder erlaubten es Schumann, seine Ideen in verschiedenen Formen auszudrücken: einige Artikel wurden in Form von Briefen verfasst, andere in Form von Dialogen, lebendigen Skizzen, lockeren Tagebucheinträgen oder Aphorismen. In Schumanns literarischem Werk und in seiner Musik gibt es das genaue Gegenteil der *Spießbürger* - die Davidisbündler, Mitglieder einer von Schumann selbst erdachten Vereinigung namens „Die Bruderschaft Davids“ (benannt nach dem legendären biblischen König David, dem Mäzen der Künste). Schumann war ein großer Fantast und Geschichtenerzähler, aber durch die von ihm erfundenen Figuren drückte er das reale Bild des deutschen Lebens jener Zeit aus: bürgerliche Stagnation und romantische Schwärmerei. Schumanns Artikel bildeten zwei umfangreiche Bände über Musik und Musiker, die 1975 in russischer Übersetzung veröffentlicht wurden.

Bis 1840 wurden alle Werke Schumanns ausschließlich für das Klavier geschrieben. Später wurden zahlreiche Vokalwerke, vier Sinfonien, eine Oper und weitere Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke veröffentlicht. Im Jahr 1840 heiratete Schumann Clara Wieck, die Tochter eines Musiklehrers, die Konzertpianistin wurde. Clara war zeitlebens Schumanns romantische Muse: ein Großteil von Schumanns Klavier- und Vokalmusik ist autobiografisch und Clara gewidmet (z. B.: Chiarina in Schumanns „Karneval“ und andere musikalische Bilder). Dieses Gefühl wird durch die Schaffung einiger erstaunlicher Werke verkörpert, die eine

музыкальные образы). Это чувство воплотилось в создании изумительных произведений, которые открыли новую страницу в истории музыкального искусства.

Фортепианные произведения 30-х годов: рондо «Бабочки» (1829–1831), вариации «Аббег» (1830), «Симфонические этюды» (1834), «Карнавал» 1834–1835, «Фантазия» (1836), «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838), «Венский карнавал» (1839) представляют собой циклические формы (цепь обособленных, но взаимосвязанных миниатюр) — явление новое и оригинальное для своего времени. Романтическая фантазия Шумана избрала свой способ высказывания в гибких, податливых музыкальных формах, способных быстро зафиксировать одно состояние с тем, чтобы немедленно запечатлеть другое, иногда прямо противоположное.

В одном из своих афоризмов Шуман сказал: «Освещать глубину человеческого сердца — вот предназначение художника»[1].

[1] Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 258.

Композитор находил великое множество возможностей показать «глубину человеческого сердца» и «движения души» в диалектике чувств. Большинство шумановских фортепианных пьес имеют программные заголовки. Шуман придумывал характерное для каждой пьесы название, указывающее на конкретное содержание, или выражал в заголовке общую поэтическую идею, замысел и настроение произведения. При этом композитор замечал: «Говорят, что хорошая музыка в таких указаниях не нуждается, однако она несколько не теряет от них в своем достоинстве, для композитора же это наиболее

neue Seite in der Musikgeschichte aufschlagen. Klavierwerke aus den 30er Jahren: das „Schmetterlings“-Rondo (1829-1831), die „Abbeg“-Variationen (1830), die „Symphonischen Etüden“ (1834), der „Karneval“ (1834-1835), die „Fantasia“ (1836), die „Fantasiestücke“ (1837), die „Kreisleriana“ (1838) und der „Faschingsschwank aus Wien“ (1839) stellen zyklische Formen dar (eine Kette isolierter, aber miteinander verbundener Miniaturen) - ein für die damalige Zeit neues und originelles Phänomen. Schumanns romantische Fantasie drückte sich in flexiblen, geschmeidigen musikalischen Formen aus, die in der Lage waren, einen Zustand schnell einzufangen, um sofort einen anderen, manchmal auch das genaue Gegenteil, zu erfassen.

In einem seiner Aphorismen sagte Schumann: „Es ist die Aufgabe des Künstlers, die Tiefen des menschlichen Herzens zu erhellen“[1].

[1] Schumann R. Ausgewählte Artikel über Musik. Moskau, 1956. S. 258.

Der Komponist fand viele Gelegenheiten, „die Tiefe des menschlichen Herzens“ und „die Bewegungen der Seele“ in der Dialektik der Gefühle zu zeigen. Die meisten Klavierstücke Schumanns haben Programmtitel. Schumann erfand für jedes Stück einen charakteristischen Titel, der auf einen bestimmten Inhalt hinwies oder im Titel die allgemeine poetische Idee, den Gedanken und die Stimmung des Werkes zum Ausdruck brachte. Der Komponist bemerkte: „Man sagt, dass gute Musik solche Hinweise nicht braucht, aber sie verliert dadurch nichts von ihrer Würde, und für den Komponisten ist es das sicherste Mittel, um eine offensichtliche Verfälschung

верный способ предотвратить явное искажение характера вещи». Поэтические шумановские названия «Порыв», «Вечер», «Отчего?», «Карнавал», «Арабески», «Вещая птица» ведут за собой слушателя и исполнителя в верном направлении в мир романтических настроений и состояний. В понимании программной музыки в таком «ключе» отразилась характерная черта романтической эпохи, и Шуман выразил основную тенденцию своего времени. Именно музыка, по мнению романтиков, могла непосредственно сблизить музыку с другими искусствами, литературой, поэзией и живописью. Обширно вокальное творчество Шумана. За короткое время Шуман создал более 200 песен, в том числе все свои наиболее выдающиеся сборники и циклы: «Круг песен» на тексты Гейне, «Мирты» на стихи разных поэтов, «Любовь и жизнь женщины» на стихи Шамиссо, «Любовь поэта» на тексты Гейне. В вокальной лирике Шуман развил шубертовский тип лирической песни. В тонко разработанном рисунке сольной партии и фортепианном аккомпанементе Шуман запечатлел и детали настроений, и поэтические подробности текста, и интонации живой речи.

В творчестве Шумана нашли отражение события общественной жизни Германии. Шуман приветствовал революцию 1848 года. Характерна его запись, сделанная в день восстания в Берлине 18 марта 1848 года: «Весна народа!». Он откликнулся на это событие патриотическими хорами и маршами op. 76. Самая знаменитая песня Французской революции «Марсельеза» в XIX веке была запрещена в Австрии и Германии. Шуман смело ввел мотив «Марсельезы» в фортепианное

des Charakters des Stückes zu verhindern.“ Die poetischen Titel Schumanns, „Aufschwung“, „Des Abends“, „Warum“, „Carnaval“, „Arabesque“ und „Vogel als Prophet“ führen den Zuhörer und den Interpreten in die richtige Richtung, in eine Welt romantischer Stimmungen und Zustände. Das Verständnis von Programmmusik in dieser „Tonart“ spiegelt ein typisches Merkmal der romantischen Epoche wider, und Schumann brachte die Grundtendenz seiner Zeit zum Ausdruck. Nach Ansicht der Romantiker war es die Musik, die eine direkte Verbindung zwischen der Musik und den anderen Künsten, der Literatur, der Poesie und der Malerei, herstellen konnte. Schumanns Vokalwerk ist umfangreich. In seiner kurzen Zeit schrieb Schumann über 200 Lieder, darunter alle seine herausragenden Sammlungen und Zyklen: „Liederkreis“ auf Texte von Heine, „Myrthen“ auf Verse verschiedener Dichter, „Frauenliebe und -leben“ auf Verse von Chamisso und „Dichterliebe“ auf Texte von Heine. In seiner Vokallyrik entwickelte Schumann den lyrischen Liedtyp Schuberts weiter. In seiner fein ausgearbeiteten Zeichnung des Solos und der Klavierbegleitung hat Schumann Details der Stimmungen, poetische Details des Textes und Intonationen der lebendigen Sprache eingefangen.

Schumanns Werk spiegelt die Ereignisse des deutschen Gesellschaftslebens wider. Schumann begrüßte die Revolution von 1848. Bezeichnend ist sein Eintrag am Tag des Aufstandes in Berlin am 18. März 1848: „Der Frühling des Volkes!“ Er reagierte auf dieses Ereignis mit patriotischen Chören und Märschen op. 76. Das berühmteste Lied der Französischen Revolution, die „Marseillaise“, wurde im 19. Jahrhundert in Österreich und Deutschland verboten. Schumann führte das Motiv der „Marseillaise“ kühn in sein Klavierwerk

произведение «Венский карнавал» (1839); тем самым композитор сделал недвусмысленный выпад в адрес реакционного австрийского режима.

С 1843 года Шуман преподавал в Лейпцигской консерватории, созданной усилиями Ф. Мендельсона. В Дрездене и Дюссельдорфе Шуман руководил хоровыми коллективами, дирижировал симфоническими оркестрами. Пока позволяло здоровье, Шуман вместе с женой, предпринимал концертные поездки. Наиболее длительной и богатой впечатлениями была поездка в Россию весной 1844 года. В среде петербургских и московских музыкантов Шуман встретил теплый прием.

Шуман страдал от психического расстройства, впервые проявившегося в 1833 году эпизодом сильной депрессии. В феврале 1854 года, движимый безотчетным страхом, он бросился в Рейн, его спасли рыбаки. Далее он по собственному желанию был помещен в психиатрическую клинику. В 1856 году Роберт Шуман скончался, так и не излечившись от душевной болезни.

Творчество Роберта Шумана вошло в классическое наследие музыки XIX века. Шуман — автор сольных фортепианных и вокальных произведений, крупных симфонических, хоровых, и камерно-инструментальных произведений, концертов для различных инструментов, оперы «Геновева». Все эти произведения продолжают жить в настоящее время в исполнительском мастерстве выдающихся пианистов, вокалистов, скрипачей, дирижеров; звучат на концертных эстрадах, а юные музыканты знакомятся с музыкой Шумана с раннего детства — это «Альбом для юношества», «Детские сцены», «Альбом песен для юношества». Шуман остается с

„Faschingsschwank aus Wien“ (1839) ein; damit griff der Komponist das reaktionäre österreichische Regime unmissverständlich an.

Ab 1843 unterrichtete Schumann am Leipziger Konservatorium, das durch die Bemühungen von F. Mendelssohn gegründet worden war. In Dresden und Düsseldorf leitete Schumann Chöre und dirigierte Sinfonieorchester. Solange es seine Gesundheit zuließ, reiste Schumann mit seiner Frau auf Konzertreisen. Die längste und ereignisreichste war eine Reise nach Russland im Frühjahr 1844. Schumann wurde von den Petersburger und Moskauer Musikern herzlich empfangen.

Schumann litt an einem psychischen Zusammenbruch, der sich erstmals 1833 in einer schweren Depression manifestierte. Im Februar 1854 stürzte er sich, getrieben von einer unbewussten Angst, in den Rhein und wurde von Fischern gerettet. Daraufhin wurde er freiwillig in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. 1856 starb Robert Schumann, der sich nie von seiner Geisteskrankheit erholt hatte.

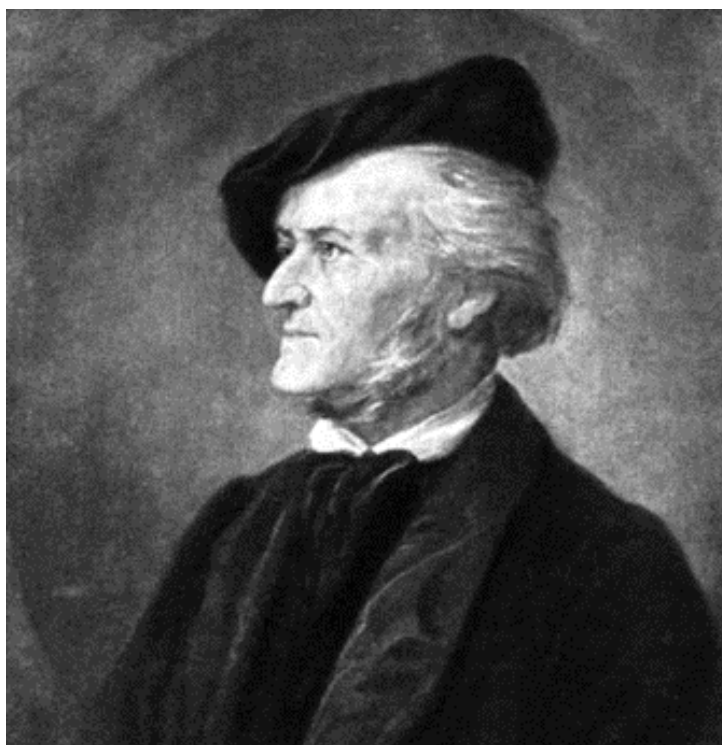
Robert Schumanns Werk ist Teil des klassischen Erbes der Musik des 19. Jahrhunderts. Schumann schrieb Soloklavier- und Vokalwerke, große symphonische, Chor- und Kammermusikwerke, Konzerte für verschiedene Instrumente und die Oper „Genoveva“. Alle diese Werke sind heute in der Aufführungskunst hervorragender Pianisten, Sänger, Geiger und Dirigenten lebendig; sie sind auf den Konzertbühnen zu hören, und junge Musiker werden von frühester Kindheit an mit Schumanns Musik vertraut gemacht - mit dem „Album für die Jugend“, den „Kinderszenen“ und „Lieder für die Jugend“. Schumann bleibt dem Musiker ein Leben lang erhalten, als ein besonderer, poetischer

музыкантом на всю жизнь, как особая, поэтическая часть мира души и сердца.

Рихард Вагнер (1813–1883) — немецкий композитор, дирижер, либреттист, публицист, музыкальный писатель.

Teil der Welt der Seele und des Herzens.

Richard Wagner (1813-1883) war ein deutscher Komponist, Dirigent, Librettist, Publizist und Musikschriftsteller.



Рихард Вагнер (1813–1883)

Richard Wagner (1813-1883)

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

„Wagner gehört zu den großen Künstlern, deren Werk einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Weltkultur gehabt hat. Sein Genie war universell: Wagner wurde nicht nur als Autor herausragender musikalischer Werke berühmt, sondern auch als brillanter Dirigent, der zusammen mit Berlioz zum Begründer des modernen Dirigierens wurde; er war ein begabter Dichter und Dramatiker - der Schöpfer der Libretti seiner Opern - und ein begabter Publizist und Theoretiker des Musiktheaters. Diese vielseitige Tätigkeit, verbunden mit einer brodelnden Energie und einem titanischen Willen bei der Durchsetzung

сочетании с кипучей энергией и титанической волей в утверждении художественных принципов привлекла к личности и музыке Вагнера всеобщее внимание, вызывая горячие споры и при жизни композитора, и после его смерти...»[1]

[1] Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. СПб., 2002. С. 11–12.

Вагнер родился в Лейпциге в 1813 году в семье полицейского чиновника. Рано лишившись отца, он приобрел отчима в лице талантливого актера, писателя и живописца Людвиг Гейера. С детства у ребенка проявились разнообразные художественные наклонности. Его окружала театральная атмосфера, он рисовал, писал стихи и драмы, увлекался немецкой романтической литературой. Однако музыкой Вагнер начал заниматься поздно, талант его развивался быстро и определились композиторские наклонности. В юности были написаны фортепианные произведения, оркестровые увертюры, симфония, пьесы к «Фаусту» Гете и первые оперы: «Фея», «Запрет любви», «Риенци». Начало жизни композитора было наполнено интенсивными исканиями и скитаниями. С 1834 года началась дирижерская деятельность Вагнера. Он был дирижером в оперных театрах Магдебурга, Кенигсберга, Риги, Норвегии, Лондоне и Париже, где в течение трех лет безуспешно пытался завоевать признание. С оперы «Летучий голландец» (1841) начался зрелый период творчества Вагнера, связанный с Дрезденом, где он был дирижером оперного театра, руководил симфоническими концертами, выступал со многими статьями в защиту немецкого

künstlerischer Prinzipien, erregte weltweit Aufmerksamkeit für Wagners Persönlichkeit und Musik und löste sowohl zu Lebzeiten des Komponisten als auch nach seinem Tod heftige Debatten aus...»[1]

[1] Druskin M. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Band 4. St. Petersburg, 2002. S. 11-12.

Wagner wurde 1813 in Leipzig in die Familie eines Polizeibeamten geboren. Nachdem er früh seinen Vater verloren hatte, bekam er mit dem talentierten Schauspieler, Schriftsteller und Maler Ludwig Geyer einen Stiefvater. Schon in seiner Kindheit zeigte er verschiedene künstlerische Neigungen. Er war von einer theatralischen Atmosphäre umgeben, er malte, schrieb Gedichte und Dramen und war von der deutschen romantischen Literatur angetan. Doch Wagner begann erst spät mit dem Musikstudium, sein Talent entwickelte sich schnell, und seine kompositorischen Neigungen waren festgelegt. Er schrieb Klavierwerke, Orchester-Ouvertüren, eine Sinfonie, Stücke zu Goethes Faust und seine ersten Opern - „Die Feen“, „Das Liebesverbot“ und „Rienzi“. Das frühe Leben des Komponisten war geprägt von intensiver Suche und Wanderschaft. Im Jahr 1834 begann Wagner seine Karriere als Dirigent. Er dirigierte an den Opernhäusern von Magdeburg, Königsberg, Riga, Norwegen, London und Paris, wo er drei Jahre lang vergeblich versuchte, Anerkennung zu finden. Mit der Oper „Der Fliegende Holländer“ (1841) begann eine Phase der Reife in Wagners Werk, die mit Dresden verbunden war, wo er das Opernhaus leitete, Sinfoniekonzerte dirigierte, viele Artikel zur Verteidigung der deutschen romantischen Kunst und Projekte zur Reform des Musiktheaters

романтического искусства, с проектами реформы музыкального театра, в поле его зрения были также вопросы политики. В 1849 году Вагнер участвовал в Дрезденском майском восстании, там он познакомился с Михаилом Бакуниным и некоторое время находился под влиянием его идей. После разгрома восстания 1849 года Вагнер был вынужден покинуть Германию под страхом смертной казни. Он обосновался в Швейцарии. «Швейцарское изгнание» длилось с 1849 по 1858 годы. В этот период Вагнер создал свои основные общеэстетические работы, статьи о музыкальном театре и опере, о предназначении искусства в обществе. Широкую известность получили такие работы Вагнера, как «Искусство и революция» (1849), «О сущности немецкой музыки», «Художник и публика», «Виртуоз и художник», «Опера и драма» и другие. Вагнер стремился «обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства», понять художественные явления в связи с жизнью общества; композитор утверждал, что «искусство — продукт социальной жизни»[1].

[1] Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 108.

Как публицист Вагнер критиковал современную ему оперу за недостаточную идейную глубину и бессодержательность. В гораздо большей мере, чем все европейские композиторы XIX века, Вагнер рассматривал оперу как синтез всех искусств и как способ выражения определенной философской концепции. В литературной деятельности Вагнер создавал основы своей оперной реформы. В течение жизни философские пристрастия Вагнера менялись: от

schrieb, und auch die Politik spielte für ihn eine Rolle. Im Jahr 1849 kämpfte Wagner im Dresdner Maiaufstand, wo er Michail Bakunin kennenlernte und eine Zeit lang von dessen Ideen beeinflusst wurde. Nach der Niederschlagung des Aufstandes 1849 musste Wagner Deutschland unter Androhung der Todesstrafe verlassen. Er ließ sich in der Schweiz nieder. Sein „Schweizer Exil“ dauerte von 1849 bis 1858. In dieser Zeit verfasste Wagner seine wichtigsten allgemein-ästhetischen Werke, Artikel über das Musiktheater und die Oper sowie über den Zweck der Kunst in der Gesellschaft. Wagners Werke wie „Kunst und Revolution“ (1849), „Über das Wesen der deutschen Musik“, „Der Künstler und das Publikum“, „Der Virtuose und der Künstler“, „Oper und Drama“ und andere sind weithin bekannt. Wagner versuchte, „die Bedeutung der Kunst als Funktion des gesellschaftlichen Lebens und der politischen Ordnung zu begründen“ und künstlerische Phänomene im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Leben zu verstehen; der Komponist vertrat die Auffassung, dass „die Kunst ein Produkt des gesellschaftlichen Lebens ist“[1].

[1] Wagner R. Ausgewählte Werke. Moskau, 1978. S. 108.

Als Publizist kritisierte Wagner die zeitgenössische Oper wegen ihres Mangels an ideologischer Tiefe und ihrer Inhaltslosigkeit. Mehr als alle anderen europäischen Komponisten des 19. Jahrhunderts verstand Wagner die Oper als ein Gesamtkunstwerk und als Ausdruck eines bestimmten philosophischen Konzepts. In seiner literarischen Tätigkeit legte Wagner den Grundstein für seine Opernreformen. Wagners philosophische Vorlieben änderten sich im Laufe seines Lebens: vom revolutionären Anarchismus M.

революционного анархизма М. Бакунина Вагнер пришел к материализму Л. Фейербаха, затем к мистицизму А. Шопенгауэра.

Этот активный период жизни Вагнера отмечен большими творческими достижениями в области музыкального творчества. Были созданы оперы, воплотившие реформаторские идеи композитора: «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848), принесшие Вагнеру мировую известность. В сюжете «Тангейзера» были объединены несколько самостоятельных немецких легенд (о состязании средневековых певцов, о гроте Венеры, о святой Елизавете). Место действия «Тангейзера» — Вартбургский замок, который Вагнер посетил в 40-х годах. Замок Вартбург, один из старейших замков Германии, сохранил в своих толстых стенах мистические легенды.

Расположенный на высоком холме в лесах Тюрингии, недалеко от города Айзенах, где родился И. С. Бах, замок Вартбург считается источником магических сил, повлиявших на историю Германии. Одна из главных германских музыкальных мифологем — «Состязание певцов в Вартбурге», тоже связана с этим замком. С XIII века замок Вартбург являлся поэтическим центром миннезингеров, где проходили их турниры. Первый конкурс миннезингеров состоялся в 1206 году. Победителем стал Вальтер фон Фогельвейде — великий немецкий поэт Средневековья, прообраз героя оперы Вагнера «Тангейзер»[1].

[1] Интернет-ресурс:

http://archi.1001chudo.ru/germany_1217.html

В основу сюжета оперы легла тема романтического «двоемирия», где происходит борьба между миром чувственного наслаждения, в гроте Венеры, и миром сурового нравственного долга,

Bakunins kam Wagner zum Materialismus L. Feuerbachs, dann zum Mystizismus A. Schopenhauers.

Diese aktive Periode in Wagners Leben war durch große Leistungen auf dem Gebiet der Musik gekennzeichnet. Es entstanden die Opern „Tannhäuser“ (1845) und „Lohengrin“ (1848), die Wagner zu internationalem Ruhm verhalfen und die die reformistischen Ideen des Komponisten verkörperten. In „Tannhäuser“ wurden mehrere eigenständige deutsche Legenden (über einen Wettbewerb zwischen mittelalterlichen Sängern, die Venusgrotte und die heilige Elisabeth) verarbeitet. Schauplatz des „Tannhäuser“ ist die Wartburg, die Wagner in den 1940er Jahren besuchte. Die Wartburg, eine der ältesten Burgen Deutschlands, birgt in ihren dicken Mauern mystische Legenden. Auf einer Anhöhe im Thüringer Wald gelegen, nahe der Stadt Eisenach, dem Geburtsort von Johann Sebastian Bach, gilt die Wartburg als Quelle magischer Kräfte, die die deutsche Geschichte beeinflusst haben. Eine der wichtigsten deutschen Musikmythen, der „Sängerkrieg auf der Wartburg“, ist ebenfalls mit dieser Burg verbunden. Seit dem 13. Jahrhundert ist die Wartburg das dichterische Zentrum der Minnesänger und Austragungsort ihrer Turniere. Der erste Minnesänger-Wettbewerb fand im Jahr 1206 statt. Der Gewinner war Walter von der Vogelweide, der große deutsche Dichter des Mittelalters und der Prototyp des Helden von Wagners Oper „Tannhäuser“[1].

[1] Internet-Ressource:

http://archi.1001chudo.ru/germany_1217.html

Die Handlung der Oper basiert auf dem Thema der romantischen „Zwillingswelten“, in denen ein Kampf zwischen der Welt des sinnlichen Vergnügens, in der Grotte der Venus, und der Welt der strengen moralischen

олицетворенного пилигримами. «Тангейзер» — типично романтическая опера, с характерными для нее противопоставлением фантастики и реальности, торжественными шествиями, танцевальными сценами, обширными хорами и ансамблями. Обилие действующих лиц придает опере пышность и монументальность. Большое место занимают красочные зарисовки природы и быта, образующие живописный фон лирической драмы. Увертюра к опере несет большую смысловую нагрузку. Она основана, главным образом, на хоре пилигримов, с которого опера начинается и которым она завершается, и частично на контрастной ему музыке оргий в гроте Венеры. Таким образом, увертюра как бы обобщает тему всего сюжета — сражения Любви Небесной и Любви Земной за душу героя (Тангейзера). В настоящее время увертюра к опере «Тангейзер» Вагнера — одна из самых популярных пьес, входящих в программы симфонических концертов классической музыки.

Опера «Лоэнгрин» в музыкально-драматической концепции близка «Тангейзеру». Здесь также композитор обратился к народному эпосу. На основе разрозненных легенд Вагнер создал самостоятельное произведение, центральный конфликт которого основан на характерной для раннего Средневековья встрече христианского мировоззрения и сохранявшегося язычества. Лоэнгрин — рыцарь Святой чаши Грааля, посланный в лодке, которую тянут лебеди, чтобы спасти деву, которая никогда не должна узнать его имя. Этические мотивы в опере выступают на первый план: силам зла и коварства противопоставлены светлые образы добра и справедливости.

Пфlicht, verkörpert durch die Pilger, ausgetragen wird. „Tannhäuser“ ist eine typisch romantische Oper, mit ihren charakteristischen Gegensätzen von Fantasie und Realität, Triumphzügen, Tanzszenen, großen Chören und Ensembles. Die Fülle der Figuren in der Oper verleiht ihr Glanz und Monumentalität. Viel Raum wird farbenfrohen Skizzen von Natur und Alltag eingeräumt, die einen malerischen Hintergrund für das lyrische Drama bilden. Die Ouvertüre der Oper hat einen großen semantischen Gehalt. Sie basiert hauptsächlich auf dem Pilgerchor, mit dem die Oper beginnt und endet, und zum Teil auf der kontrastierenden Musik der Orgie in der Venusgrotte. So scheint die Ouvertüre das Thema der gesamten Handlung zu verallgemeinern - den Kampf zwischen der Liebe des Himmels und der Liebe der Erde um die Seele des Helden (Tannhäuser). Die Ouvertüre zu Wagners Oper „Tannhäuser“ ist derzeit eines der beliebtesten Stücke in den Programmen klassischer Sinfoniekonzerte.

Die Oper „Lohengrin“ steht musikalisch und dramaturgisch dem „Tannhäuser“ nahe. Auch hier wandte sich der Komponist der Volksepik zu. Auf der Grundlage disparater Legenden komponierte Wagner ein eigenständiges Werk, dessen zentraler Konflikt auf der charakteristischen Begegnung zwischen der christlichen Weltanschauung und dem überlebenden Heidentum des frühen Mittelalters beruht. Lohengrin ist der Gralstritter, der in einem von Schwänen gezogenen Boot ausgesandt wird, um eine Jungfrau zu retten, die seinen Namen nie erfahren darf. Ethische Motive stehen im Mittelpunkt der Oper: den Mächten des Bösen und der Niedertracht werden leuchtende Bilder des Guten und der Gerechtigkeit gegenübergestellt.



Замок Вартбург

Schloss Wartburg

Композитор видел в сюжете «Лоэнгрин» воплощение извечных человеческих стремлений к счастью и искренней, беззаветной любви. Трагическое одиночество Лоэнгрин напоминало композитору его собственную судьбу — судьбу художника, несущего людям высокие идеалы правды и красоты, но встречающего непонимание, зависть и злобу. Музыка оперы отличается редкой поэтичностью, возвышенным одухотворенным лиризмом, П. И. Чайковский называл ее «царством света, правды и красоты». В «Лоэнгрине» в полной мере Вагнер в музыкальном развитии осуществил свои идеи лейтмотивов (лейтмотив — музыкальный оборот в качестве характеристики персонажа, предмета, явления). Образ Лоэнгрин, посланца Грааля, обрисован изумительно тонкими оркестровыми красками. «С поразительным совершенством здесь передано медлительное развертывание единого поэтического образа — его будто издали как благой вести приближение и отдаление. Это достигается средствами не только динамики, но и тембровой драматургии: струнные в высочайшем кристально ясном

Der Komponist sah in der Figur des „Lohengrin“ die Verkörperung des ewigen menschlichen Strebens nach Glück und aufrichtiger, selbstloser Liebe. Die tragische Einsamkeit des Lohengrin erinnerte den Komponisten an sein eigenes Schicksal - das Schicksal des Künstlers, der den Menschen hohe Ideale von Wahrheit und Schönheit nahebringt, aber mit Missverständnissen, Neid und Zorn konfrontiert ist. Die Musik dieser Oper zeichnet sich durch eine seltene Poesie und eine inspirierte Lyrik aus, die Tschaikowsky als „das Reich des Lichts, der Wahrheit und der Schönheit“ bezeichnete. In „Lohengrin“ hat Wagner seine Ideen der Leitmotive (ein Leitmotiv ist eine musikalische Wendung als Merkmal einer Figur, eines Gegenstandes oder eines Phänomens) in der musikalischen Entwicklung voll zur Geltung gebracht. Das Bild von Lohengrin, dem Gralsgesandten, ist in erstaunlich feinen Orchesterfarben gemalt. „Hier wird die langsame Entwicklung des einzelnen poetischen Bildes mit verblüffender Perfektion vermittelt - es ist wie eine gute Botschaft aus der Ferne, die sich nähert und wieder verschwindet. Dies geschieht nicht nur durch die Dynamik, sondern

регистре, затем валторны и струнные в низком регистре, дальше трубы и литавры... Так естественно наращивается, усиливается звучность оркестра, и столь же органично, после большого нарастания, она под конец угасает, вновь забираясь ввысь в партии скрипок»[1].

[1] Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. С. 32.

Яркие характеристики в лейтмотивах получают другие персонажи оперы: Эльза, Ортруда, хоровые сцены (известный свадебный хор III акта). Использование лейттем позволило Вагнеру добиться углубления принципа симфонизации и драматургического единства всей оперной ткани. Увертюра к «Лоэнгину», где проходят основные темы оперы, в настоящее время живет самостоятельной жизнью в исполнении ведущих симфонических оркестров мира.

С 1859 года начинается концертное турне Вагнера по Европе, принесшее ему признание одного из лучших дирижеров своего времени. В 1863 году Вагнер посетил Россию, где с небывалым успехом выступал в Санкт-Петербурге и Москве. В 1862 году Вагнер был полностью амнистирован, что позволило ему вернуться на родину. В эти годы были написаны оперы «Тристан и Изольда» (1859) и «Нюрнбергские мастера-сингеры» (1867). Коренное изменение судьбы принесла Вагнеру встреча с молодым королем Баварии Людвигом II, большим почитателем культуры и искусства, которого называли «сказочным королем». Музыка Вагнера полностью завладела воображением Людвига II. В честь Вагнера король возвел замок Нойшванштайн, в переводе

ауч durch die Klangdramaturgie: die Streicher in höchster, kristallklarer Lage, dann die Hörner und Streicher in tiefer Lage, dann die Trompeten und Pauken... Die Klangqualität des Orchesters baut sich so natürlich auf und wächst, und ebenso organisch stirbt sie nach dem großen Aufbau am Ende ab, um in der Violinstimme wieder aufzusteigen“[1].

[1] Druskin M. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bd. 4. S. 32.

Andere Figuren der Oper: Elsa, Ortrud und die Chorszenen (der berühmte Hochzeitschor im III. Akt) werden durch Leitmotive anschaulich charakterisiert. Die Verwendung von Leitmotiven ermöglichte es Wagner, das Prinzip der Symphonisierung und die dramaturgische Einheit des gesamten Opernstoffes zu vertiefen. Die Ouvertüre zu „Lohengrin“, in der sich die Hauptthemen der Oper abspielen, lebt heute unabhängig weiter und wird von den führenden Symphonieorchestern der Welt aufgeführt.

1859 begann Wagner eine Konzertreise durch Europa, die ihm die Anerkennung als einer der besten Dirigenten seiner Zeit einbrachte. Im Jahr 1863 besuchte Wagner Russland, wo er in St. Petersburg und Moskau mit beispiellosem Erfolg auftrat. 1862 wurde Wagner eine vollständige Amnestie gewährt, die es ihm ermöglichte, in sein Heimatland zurückzukehren. In diesen Jahren entstanden seine Opern „Tristan und Isolde“ (1859) und „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1867). Die Begegnung mit dem jungen bayerischen König Ludwig II., einem großen Bewunderer von Kunst und Kultur, der als „Märchenkönig“ bezeichnet wurde, brachte eine radikale Wende in Wagners Leben. Wagners Musik erregte die Phantasie von Ludwig II. Zu Ehren Wagners ließ der König auch ein Schloss errichten (Neuschwanstein

означающий «Новый лебединый замок», по аналогии с королем-лебедем, Лоэнгрином — героем одноименной оперы Вагнера. Интерьеры многих помещений замка Нойшванштайн пропитаны атмосферой вагнеровских опер; многочисленные настенные полотна иллюстрируют сюжеты и персонажи из опер Вагнера. В настоящее время замок открыт для посещения туристами, является одним из посещаемых мест Южной Германии.

Главный труд всей жизни Вагнера — создание оперной эпопеи «Кольцо Нибелунга», состоящей из четырех музыкальных драм: «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856), «Сигфрид» (1871) и «Гибель богов» (1874). В основе сюжета лежали сказания и легенды немецкого эпоса и скандинавских саг.

bedeutet „Neues Schwanenschloss“ in Anlehnung an den Schwanenkönig Lohengrin aus Wagners gleichnamiger Oper). Die Innenräume von Schloss Neuschwanstein sind von der Atmosphäre der Wagner-Opern durchdrungen; zahlreiche Wandmalereien illustrieren die Handlungen und Figuren aus Wagners Opern. Das Schloss ist heute für Touristen zugänglich und gehört zu den meistbesuchten Orten in Süddeutschland.

Das Hauptwerk Wagners ist sein Opern-Epos „Der Ring des Nibelungen“, das aus vier Musikdramen besteht: „Rheingold“ (1854), „Die Walküre“ (1856), „Siegfried“ (1871) und „Götterdämmerung“ (1874). Die Handlung basiert auf Erzählungen und Legenden aus der deutschen Epik und den skandinavischen Sagen.



Замок Нойшванштайн

Schloss Neuschwanstein

Содержание тетралогии весьма многопланово — в операх действуют многочисленные персонажи, вступающие друг с другом в сложные отношения, порой даже в жестокую, непримиримую борьбу. Среди них — злобный карлик-нибелунг Альберих,

Der Inhalt der Tetralogie ist sehr vielfältig - in den Opern treten zahlreiche Figuren auf, die in komplexen Beziehungen zueinander stehen, manchmal sogar in gewaltsamen, unversöhnlichen Kämpfen. Dazu gehört Alberich, der bösertige Zwerg Nibelung,

похищающий золотой клад у дочерей Рейна; обладателю клада, сумевшему сковать из него кольцо, обещана власть над миром. Альбериху противостоит светлый бог Вотан, чье всемогущество призрачно — он раб заключенных им же самим договоров, на которых зиждется его владычество. Отняв золотое кольцо у нибелунга, он навлекает на себя и свой род страшное проклятие, от которого его может избавить лишь смертный герой, ничем ему не обязанный. Таким героем становится его же собственный внук — простодушный и бесстрашный Зигфрид. Он побеждает чудовищного дракона Фафнера, завладевает заветным кольцом, пробуждает спящую девувоительницу Брунхильду, окруженную огненным морем, но погибает, сраженный подлостью и коварством. Вместе с ним гибнет и старый мир, где царствовали обман, корысть и несправедливость»[1].

[1] 100 оперных либретто. Челябинск, 1999. С. 324–353.

В грандиозном замысле Вагнера нашли выражение философские идеи А. Шопенгауэра (1788–1860), высказанные в книге «Мир как воля и представление» (1818). «Всемирная воля» Шопенгауэра у Вагнера в сюжете «Кольца Нибелунга» трансформируется в постоянную погоню за золотом, которая несет смерть и разрушение. Объединяет эту философскую концепцию сама музыка, воплощая идею музыкального универсализма. Философия музыки потребовала новых средств воплощения. Композитор почти полностью отказался от до того привычной номерной структуры — от законченных арий, хоров, ансамблей. Взамен них зазвучали протяженные монологи и диалоги действующих

der den Goldschatz von den Rheintöchtern stiehlt; dem Besitzer des Schatzes, dem es gelingt, daraus einen Ring zu schmieden, wird die Macht über die Welt versprochen. Alberich wird von Wotan, dem Lichtgott, bekämpft, dessen Allmacht illusorisch ist - er ist ein Sklave der Verträge, auf denen seine eigene Herrschaft beruht. Nachdem er dem Nibelungen den goldenen Ring gestohlen hat, bringt er einen schrecklichen Fluch über sich und seine Sippe, vor dem nur ein sterblicher Held, der ihm nichts schuldet, ihn retten kann. Dieser Held ist sein eigener Enkel - Siegfried, einfältig und furchtlos. Er besiegt den monströsen Drachen Fafnir, nimmt den begehrten Ring an sich, erweckt Brunhilde, die schlafende Jungfrau, die von einem Feuermeer umgeben ist, aber er geht zugrunde, niedergeschlagen von Bosheit und List. Mit ihm geht auch die alte Welt unter, in der Betrug, Eigennutz und Ungerechtigkeit herrschten»[1].

[1] 100 Opernlibretti. Tscheljabinsk, 1999. S. 324-353.

Wagners grandiose Konzeption ist Ausdruck der philosophischen Ideen Schopenhauers (1788-1860), wie sie in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1818) zum Ausdruck kommen. Schopenhauers „Weltwille“ verwandelt sich in Wagners „Der Ring des Nibelungen“ in ein ständiges Streben nach Gold, das Tod und Zerstörung bringt. Was dieses philosophische Konzept eint, ist die Musik selbst, die die Idee des musikalischen Universalismus verkörpert. Die Philosophie der Musik verlangte nach neuen Ausdrucksmitteln. Der Komponist lehnte die übliche Struktur von Nummern - komplette Arien, Chöre und Ensembles - fast vollständig ab. An ihre Stelle traten ausgedehnte Monologe und Dialoge der Figuren, die sich zu einer endlosen Melodie entfalten. Breiter

лиц, развернутые в бесконечную мелодию. Широкая распевность слилась в них с декламационностью в вокальных партиях нового типа, в которых объединились певучая кантилена и броская речевая характеристика. Идея сквозного драматургического развития объединила весь оперный цикл. Роль симфонического оркестра в операх Вагнера чрезвычайно велика. Оркестр становится носителем смысла действия: именно в нем чаще всего звучат основные музыкальные темы — *лейтмотивы*, о которых упоминалось уже ранее. Лейтмотивы становятся символами персонажей, ситуаций и даже отвлеченных идей, они плавно переходят друг в друга, сочетаются в одновременном звучании, постоянно видоизменяются, но каждый раз они узнаются слушателем. По идее Вагнера, вся тетралогия должна была исполняться без перерыва. Для реализации этой идеи королем Людовиком II и почитателями Вагнера был построен специальный театр в баварском городе Байройте, где и была впервые исполнена в 1876 году вся тетралогия именно так, как задумал ее Вагнер. Первые постановки вызвали небывалый интерес, публика собралась со всех концов мира. На открытии театра присутствовали видные музыкальные деятели того времени: П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн, Ф. Лист, Э. Григ, К. Сен-Санс. По заказу Санкт-Петербургской газеты «Русские ведомости» П. И. Чайковский подробно освещал в цикле статей это событие[1].

[1] Чайковский П. И. «Байрейтское музыкальное торжество» // П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. 1953. С. 302–330.

Последняя опера Вагнера «Парсифаль» была также поставлена

Gesang verschmolz in ihnen mit der Deklamation in Vokalpartien eines neuen Typs, in denen Gesangskantilene und eingängiger Sprechcharakter vereint waren. Die Idee einer umfassenden dramatischen Entwicklung verbindet den gesamten Opernzyklus. Die Rolle des Sinfonieorchesters in Wagners Opern ist äußerst wichtig. Das Orchester wird zum Sinträger der Handlung: hier werden die wichtigsten musikalischen Themen - die bereits erwähnten *Leitmotive* - am häufigsten aufgeführt. Die Leitmotive werden zu Symbolen für Personen, Situationen und sogar abstrakte Ideen; sie gehen nahtlos ineinander über, werden im Simultanklang kombiniert und verändern sich ständig, sind aber jedes Mal für den Hörer erkennbar. Nach Wagners Idee sollte die gesamte Tetralogie ohne Unterbrechung durchgeführt werden. Um diese Idee zu verwirklichen, errichteten König Ludwig II. und Wagner-Verehrer in der bayerischen Stadt Bayreuth ein spezielles Theater, in dem die gesamte Tetralogie 1876 genau so aufgeführt wurde, wie Wagner sie konzipiert hatte. Die ersten Aufführungen stießen auf ein noch nie dagewesenes Interesse, und das Publikum strömte aus der ganzen Welt herbei. Bei der Eröffnung des Theaters waren prominente Musiker der damaligen Zeit anwesend: Tschaikowsky, Rubinstein, Liszt, Grieg und Saint-Saëns. Im Auftrag der St. Petersburger Zeitung „Russkie Wedomosti“ (*Russische Nachrichten*) berichtete P. I. Tschaikowsky in einer Reihe von Artikeln[1] ausführlich über das Ereignis.

[1] Tschaikowsky P. I. „Bayreuther Musikfest“ // P. I. Tschaikowsky. Musikkritische Artikel. 1953. S. 302-330.

Wagners letzte Oper, „Parsifal“, wurde 1882 ebenfalls in Bayreuth inszeniert.

в Байрейте в 1882 году. Через год Вагнер умер в Венеции, перезахоронен в Байрейте в 1883 году.

Wagner starb ein Jahr später in Venedig und wurde 1883 in Bayreuth beigesetzt.



Театр в Байрейте

Theater in Bayreuth

Байрейтский театр поражал современников своими размерами (48 метров высоты), вмещал около двух тысяч зрителей, кресла поднимались амфитеатром, как в античном театре, оркестр находился в глубине под сценой и был невидимым, что было исключительным нововведением. После смерти Вагнера руководство театром перешло в руки его жены Козимы Вагнер. В 1908–1930 годах театром руководил сын композитора — Зигфрид Вагнер. С 1930–1944 год его жена и внуки, в настоящее время — его правнучка, Екатерина Вагнер. Ежегодно в июле в Байрейтском театре проходит Вагнеровский фестиваль, где звучат все оперы великого композитора. За дирижерским пультом Байройтского театра стояли самые выдающиеся дирижеры мира — Х. Рихтер, Р. Штраус, К. Мук, А. Тосканини, В. Фуртвенглер, Г. Абендрот, Г. фон Караян.

Das Bayreuther Theater verblüffte die Zeitgenossen durch seine Größe (48 Meter Höhe), bot rund zweitausend Zuschauern Platz, die Sitze waren wie in einem antiken Theater in einem Amphitheater erhöht, das Orchester befand sich tief unter der Bühne und war unsichtbar, was eine außergewöhnliche Neuerung darstellte. Nach Wagners Tod ging die Leitung des Theaters in die Hände seiner Frau Cosima Wagner über. Von 1908-1930 wurde das Theater vom Sohn des Komponisten, Siegfried Wagner, geleitet. Von 1930-1944 seine Frau und seine Enkelkinder, derzeit seine Urenkelin Katharina Wagner. Jedes Jahr im Juli finden im Bayreuther Theater die Wagner-Festspiele statt, bei denen alle Opern des großen Komponisten aufgeführt werden. Das Dirigentenpult des Bayreuther Theaters wurde von einigen der größten Dirigenten der Welt besetzt - H. Richter, R. Strauss , K. Muck, A. Toscanini, W.

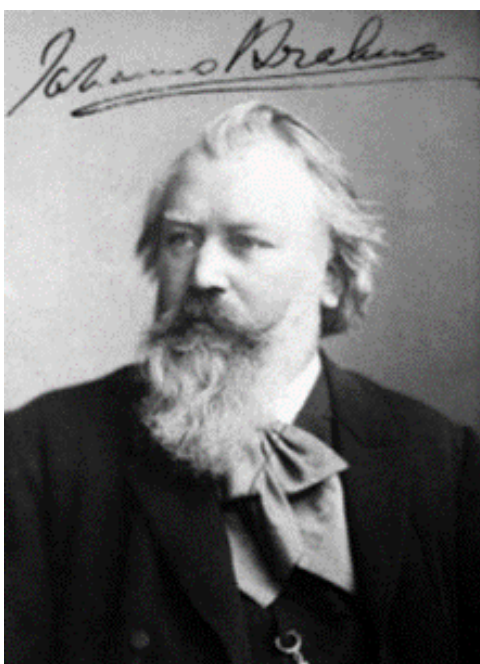
Вагнер занял совершенно исключительное положение в европейской музыке XIX столетия — трудно назвать композитора, который не испытал бы его влияния. Открытия Вагнера сказались на развитии музыкального театра в XX века — композиторы извлекли из них уроки, но двинулись затем разными путями, в том числе и противоположными тем, какие наметил великий немецкий музыкант.

Иоганнес Брамс (1833–1897) — немецкий композитор, пианист, дирижер, один из видных представителей немецкого романтизма второй половины XIX века. Брамс обучался музыке сначала у отца, игравшего на многих инструментах, затем у Э. Марксена. Родом из бедной семьи, Брамс провел детство в нужде. Несмотря на это много писал и к двадцати годам был автором ряда сонат, квартетов, песен, которые потом почти все уничтожил. Наиболее ранние среди опубликованных произведений: 3 фортепианные сонаты и песни.

Furtwängler, H. Abendroth, H. von Karajan.

Wagner nahm in der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts eine absolute Ausnahmestellung ein - es ist schwer, einen Komponisten zu nennen, der nicht von ihm beeinflusst worden wäre. Wagners Entdeckungen wirkten sich auf die Entwicklung des Musiktheaters im 20. Jahrhundert aus - die Komponisten lernten von ihm, schlugen dann aber andere Wege ein, auch solche, die denen des großen deutschen Musikers zuwiderliefen.

Johannes Brahms (1833-1897) war ein deutscher Komponist, Pianist und Dirigent und einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Romantik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Brahms studierte Musik zunächst bei seinem Vater, der viele Instrumente spielte, dann bei E. Marxsen. In eine arme Familie hineingeboren, verbrachte Brahms seine Kindheit in Not. Trotzdem schrieb er ausgiebig, und im Alter von zwanzig Jahren hatte er eine Reihe von Sonaten, Quartetten und Liedern geschrieben, die er später fast alle zerstörte. Seine frühesten veröffentlichten Werke sind: 3 Klaviersonaten und Lieder.



Иоганнес Брамс (1833–1897)

Johannes Brahms (1833-1897)

В 1853 году вместе с венгерским скрипачом Э. Ременьи совершил концертное турне по городам Германии. В Ганновере встретился с известным скрипачем Й. Йоахимом, с которым в дальнейшем Брамса связывала тесная дружба. Во время этой поездки Брамс познакомился с Ференцом Листом, с Кларой и Робертом Шуманом, любовь которых, Брамс сохранил на всю жизнь. Пораженный самобытным талантом Брамса, Шуман приветствовал его в своей статье «Новые пути». С конца 50-х годов Брамс работал дирижером любительских хоров, писал сочинения для домашнего музицирования, изучал народную песню. «Народная песня — мой идеал», — говорил Брамс[1].

[1] Друскин М. С. Брамс // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1973. Т. 1. С. 557–558.

С большим вниманием и интересом Брамс относился к фольклору других народов. Значительную часть жизни Брамс провел в Вене. Естественно, что это повлекло за собой включение в его музыку национальных своеобразных элементов австрийского народного творчества. Вена определила также большое значение для Брамса венгерской и славянской музыки. «Славянизмы» явно ощутимы в его произведениях — в часто применяемых оборотах и ритмах чешской польки, в некоторых приемах интонационного развития, ладовой модуляции. Ярко сказались в ряде его сочинений интонации и ритмы венгерской народной музыки, преимущественно в стиле вербункош, то есть в духе городского фольклора. Брамс много выступал со своими симфоническими и камерными произведениями, посещая города Германии, Венгрии, Голландии, Швейцарии, Галиции, Польши. Он

Im Jahr 1853 unternahm er zusammen mit dem ungarischen Geiger E. Reményi eine Konzertreise durch Deutschland. In Hannover lernte er den berühmten Geiger J. Joachim kennen, mit dem Brahms später eine enge Freundschaft verband. Während dieser Reise lernte Brahms Franz Liszt sowie Clara und Robert Schumann kennen, deren Liebe Brahms ein Leben lang bewahrte. Beeindruckt von Brahms' ausgeprägtem Talent, lobte Schumann ihn in seinem Artikel „Neue Wege“. Ab den späten 1950er Jahren arbeitete Brahms als Dirigent von Laienchören, schrieb Kompositionen für die Hausmusik und studierte Volkslieder. „Das Volkslied ist mein Ideal“, sagte Brahms[1].

[1] Druskin M. S. Brahms // Musikalische Enzyklopädie / Hrsg. von J. W. Keldysch 1973. Bd. 1. S. 557-558.

Brahms war sehr aufmerksam und interessiert an der Volkskultur anderer Völker. Brahms verbrachte einen großen Teil seines Lebens in Wien. Dazu gehörte natürlich auch, dass er national geprägte Elemente der österreichischen Volksmusik in seine Musik einfließen ließ. Wien bestimmte auch die große Bedeutung der ungarischen und slawischen Musik für Brahms. „Slawismen“ sind in seinen Werken deutlich zu spüren - in den häufig verwendeten Wendungen und Rhythmen der tschechischen Polka, in einigen Techniken der Intonationsentwicklung und in Modulationen in modalen Harmonien. In einer Reihe seiner Werke spiegeln sich deutlich Intonationen und Rhythmen der ungarischen Volksmusik wider, vor allem im Stil des Verbunkoš, d.h. im Geist der städtischen Folklore. Brahms führte seine symphonischen und kammermusikalischen Werke häufig auf und bereiste Deutschland, Ungarn, die

любил поездки, охотно знакомился с новыми странами и, как турист, восемь раз был в Италии.

Музыкальное наследие Брамса обширно, оно охватывает многие жанры, за исключением оперы: 4 симфонии, камерные (трио, квинтеты), вокальные, инструментальные произведения (фортепианные сонаты, рапсодии, интермеццо). Брамс создал свой стиль в музыке, сущность его состоит в том, что «кипящий романтизм» эпохи «Бури и Натиска» (*Sturm und Drang*) композитор облек в строгие формы, выступив ревностным продолжателем классических традиций. В этом сочетании классического и романтического, в их усложненных претворениях заключается своеобразие творчества Брамса. Композитор остался в стороне от бушующей полемики Лейпцигской школы в лице Шумана и Веймарской школы в лице Вагнера. Свободноимпровизационное, поэзное начало соединялось у композитора со строгой дисциплиной мышления, логикой построения музыкальных форм. Композитору были близки такие романтические жанры, как рапсодии, баллады, интермеццо, вокальные произведения. В четырех симфониях, в концертах для фортепиано с оркестром и скрипки Брамс выступает как мастер крупной формы, продолжатель классических традиций. В камерных и крупных формах, композитор везде сохраняет доверительную интонацию высказывания, в необычайно широком диапазоне оттенков передачи одного состояния к другому, в ярком сопоставлении контрастных образных сфер.

Музыка Иоганнеса Брамса вошла в великое наследие музыкальной культуры XIX века, она продолжает жить в настоящее время в

Niederlande, die Schweiz, Galizien und Polen. Er liebte das Reisen, entdeckte gerne neue Länder und war als Tourist acht Mal in Italien.

Das musikalische Vermächtnis von Brahms ist sehr umfangreich und umfasst neben der Oper viele weitere Gattungen: vier Sinfonien, Kammermusik (Trios, Quintette), Vokal- und Instrumentalwerke (Klaviersonaten, Rhapsodien und Intermezzi). Brahms schuf einen eigenen Musikstil, dessen Wesen darin besteht, dass der Komponist als eifriger Fortsetzer klassischer Traditionen die „brodelnde Romantik“ der *Sturm- und Drangzeit* in strenge Formen brachte. Diese Verbindung von Klassik und Romantik und deren komplexe Ausprägungen ist ein einzigartiges Merkmal von Brahms' Werk. Der Komponist stand abseits der stürmischen Debatten der Schumann-Schule in Leipzig und der Wagner-Schule in Weimar. Der Komponist verband das frei-improvisatorische, poetische Prinzip mit einer strengen Disziplin des Denkens und der Logik des Aufbaus von musikalischen Formen. Der Komponist stand den romantischen Gattungen wie Rhapsodien, Balladen, Intermezzos und Vokalwerken nahe. In seinen vier Sinfonien, seinen Konzerten für Klavier und Orchester und seinen Violinkonzerten zeigt sich Brahms als Meister der großen Formen, als Fortsetzer der klassischen Traditionen. In kammermusikalischen und groß angelegten Formen bewahrt der Komponist überall eine vertrauensvolle Intonation des Ausdrucks, eine ungewöhnlich breite Palette von Nuancen des Übergangs von einem Zustand in den anderen und ein lebendiges Nebeneinander von kontrastierenden imaginären Sphären.

Die Musik von Johannes Brahms wurde Teil des großen Erbes der Musikkultur des 19. Jahrhunderts und lebt heute in den verschiedenen

разнообразном исполнительском творчестве: симфоническом, вокальном, инструментальном. Замечательный поэт и писатель Борис Пастернак, с детства впитавший музыку Брамса с игрой своей матери, блестящей пианистки Розы Кауфман, в знаменитом стихотворении *«Годами когда-нибудь в зале концертной...»* выразил диапазон глубинного воздействия музыки Брамса на слушателей, ее романтизм и психологизм, вызывающий душевный трепет воспоминаний по ушедшей жизни.

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют, — тоской изойду.

Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.

Художницы робкой, как сон, крутолобость,
С беззлобной улыбкой, улыбкой вздох
Улыбкой, огромной и светлой, как глобус,
Художницы облик, улыбку и лоб.

Мне Брамса сыграют, — я вздрогну, я
сдамся,
Я вспомню попку припасов и круп,

Ступеньки террасы и комнат убранство,
И брата, и сына, и клумбу, и дуб.

Художница пачкала красками траву,
Роняла палитру, совала в халат

Набор рисовальный и пачки отравы,
Что «Басмой» зовутся и астму сулят.

Мне Брамса сыграют, — я дамся, я вспомню

Упрямую заросль, и кровлю, и вход,

Балкон полутемный и комнат питомник,
Улыбку, и облик, и брови, и рот.

darstellenden Künsten weiter: Sinfonie, Gesang und Instrumentalmusik. Der brillante Dichter und Schriftsteller Boris Pasternak, der die Musik von Brahms von Kindesbeinen an durch das Spiel seiner Mutter, der brillanten Pianistin Rosa Kaufmann, in sich aufnahm, drückte in seinem berühmten Gedicht *„Jahrelang in einem Konzertsaal...“* die Bandbreite der tiefen Wirkung der Musik von Brahms auf sein Publikum aus, ihre Romantik und Psychologie, die die emotionale Ehrfurcht vor den Erinnerungen an ein vergangenes Leben hervorrufen.

Jahrelang in einem Konzertsaal
Brahms werden sie für mich spielen und ich
werde wehmütig sein.
Ich schaudere, ich erinnere mich an den Bund
der sechs Herzen,
Spaziergänge, das Baden und das Gartenbeet.

Künstler, schüchtern wie ein Traum, mit großem
Kopf,
Mit einem harmlosen Lächeln, einem
aufgeregten Lächeln,
Ein Lächeln, groß und hell, wie eine Kugel,
Gesicht, Lächeln und Stirn des Künstlers.

Brahms werden sie für mich spielen, - ich zucke
zusammen, ich werde aufgeben,
Ich werde mich an den Kauf von Vorräten und
Getreide erinnern,
Die Stufen der Terrasse und die Zimmer sind
geschmückt,
Und der Bruder und der Sohn und das
Blumenbeet und die Eiche.

Der Künstler färbte das Gras mit Farben,
ließ die Palette fallen, legte in den
Morgenmantel
ein Zeichenset und Giftpackungen,
Dass „Basma“ heißt und Asthma erwarten lässt.

Brahms werden sie für mich spielen - ich werde
mich ergeben, ich werde mich erinnern
Das hartnäckige Gestrüpp, das Dach und der
Eingang,
Der halbdunkle Balkon und das Kinderzimmer,
Das Lächeln, der Blick, die Augenbrauen und
der Mund.

И сразу же буду слезами увлажен
И вымокну раньше, чем выплачусь я.
Горючая давность ударит из скважин,

Околицы, лица, друзья и семья.

И станут кружком на лужке интермеццо,

Руками, как дерево, песнь охватив,

Как тени, вертеться четыре семейства
Под чистый, как детство, немецкий мотив.

Б. Пастернак, 1931 г.

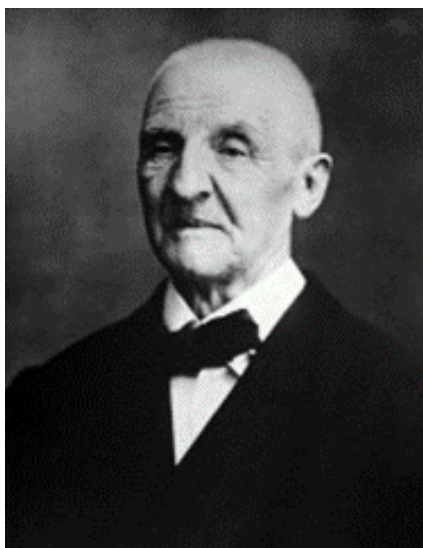
Und sofort werde ich von Tränen benetzt
Und ich werde nass, bevor ich weine.
Kummervolle Zeit wird aus den Brunnen
schlagen,
Stadtrand, Gesichter, Freunde und Familie.

Und sie werden auf der Wiese kreisen, um ein
Intermezzo zu geben,
Mit ihren Händen, wie ein Baum, das Lied
umarmend,
Wie Schatten drehen sich vier Familien
Unter reinem, wie kindlichem, deutschem Motiv.

B. Pasternak, 1931

Завершают романтическую эпоху
немецкой и австрийской музыки XIX
века три крупнейших композитора
**Антон Брукнер, Густав Малер и
Рихард Штраус.**

Drei bedeutende Komponisten - **Anton
Bruckner, Gustav Mahler und Richard
Strauss** - bilden den Abschluss der
romantischen Epoche der deutschen
und österreichischen Musik des 19.
Jahrhunderts.



Антон Брукнер (1824–1896)

Anton Bruckner (1824-1896)



Густав Малер (1860–1911)

Gustav Mahler (1860-1911)



Рихард Штраус (1864–1949)

Richard Strauss (1864-1949)

Антон Брукнер (1824–1896) — музыкальное образование получил почти самоучкой, изредка пользуясь консультациями авторитетных музыкантов. В раннем возрасте работал органистом, затем учителем. Профессиональным музыкантом стал после победы на конкурсе органистов в Линце в 1853 году. Работая в Линцском соборе, Брукнер писал в основном духовную, хоровую и органную музыку. В 1868 году переехал в Вену, с которой связан последний период его творчества. Брукнер преподавал в Венской консерватории гармонию, контрапункт и игру на органе. В числе его учеников — выдающийся композитор рубежа XIX–XX веков Густав Малер и блистательный дирижер Артур Никиш (1856–1922). Основное музыкальное наследие Антона Брукнера его девять симфоний. При жизни они редко исполнялись, получая резкую критику. Только к концу жизни к композитору приходит слава выдающегося симфониста. В 1891 году в Венском университете ему была присуждена степень доктора honoris causa. После смерти композитора началось движение за пропаганду его

Anton Bruckner (1824-1896) erhielt seine musikalische Ausbildung fast autodidaktisch, mit gelegentlichem Rat von angesehenen Musikern. Schon in jungen Jahren arbeitete er als Organist und später als Lehrer. Nach dem Gewinn des Linzer Orgelwettbewerbs 1853 wurde er Berufsmusiker. Am Linzer Dom tätig, komponierte Bruckner hauptsächlich geistliche Musik, Chormusik und Orgelmusik. 1868 zog er nach Wien, wo er die letzte Phase seiner Karriere verbrachte. Er unterrichtete Harmonie, Kontrapunkt und Orgel am Wiener Konservatorium. Zu seinen Schülern gehörten der herausragende Komponist der Jahrhundertwende, Gustav Mahler, und der brillante Dirigent Arthur Nikisch (1856-1922). Das wichtigste musikalische Vermächtnis Anton Bruckners sind seine neun Sinfonien. Zu seinen Lebzeiten wurden sie nur selten aufgeführt und stießen auf harsche Kritik. Erst gegen Ende seines Lebens wurde der Komponist als herausragender Sinfoniker berühmt. Im Jahr 1891 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Wien. Nach seinem Tod setzte eine Bewegung zur Förderung seines Werks ein; es

творчества; было организовано общество Брукнера, задачей которого стала организация фестивалей, посвященных творчеству Брукнера — «Bruckner-Festen», и издание полного собрания его сочинений, восстановленных от многочисленных редакторских наслоений.

В настоящее время Брукнер считается крупнейшим симфонистом XIX века. Будучи глубоким почитателем творчества Вагнера, Брукнер воспринял от Вагнера многие творческие принципы, в частности, монументальное философское осмысление бытия, нашедшее отражение в его симфониях. Наиболее значительны и характерны его последние симфонии: Третья, посвященная Вагнеру (1873), Четвертая «Романтическая» (1874), Седьмая, вторая часть которой написана под впечатлением смерти Вагнера (1883), Восьмая, так называемая «Трагическая» (1887), Девятая, получившая название «Готической» (1894). В симфониях композитор воплотил преклонение перед красотой и величием мироздания, они возвышенны по настроению и искренни по чувствам, высказанными в музыке.

Густав Малер (1860–1911) — родился в чешской деревне, в семье мелкого торговца. Музыкальное дарование композитора проявилось очень рано: в детстве он знал множество народных напевов, с 6 лет учился игре на фортепиано, в 10 лет дал в Йиглаве первый публичный концерт. В возрасте 15 лет Малер поступил в Венскую консерваторию в классы фортепиано, гармонии и композиции; затем прослушал в Венском университете курс истории и философии. Музыкальная атмосфера Вены 1870-х годов, ее концертная и театральная жизнь оказали на молодого Малера решающее влияние. Он пережил бурное увлечение творчеством Р. Вагнера,

wurde eine Bruckner-Gesellschaft gegründet, deren Aufgabe es war, dem Werk Bruckners gewidmete Festspiele - die „Bruckner-Feste“ - zu organisieren und eine vollständige Sammlung seiner Werke herauszugeben, die von zahlreichen redaktionellen Änderungen verschont blieb.

Bruckner gilt heute als der größte Sinfoniker des 19. Jahrhunderts. Bruckner war ein großer Bewunderer Wagners und übernahm von ihm viele künstlerische Prinzipien, insbesondere sein monumentales philosophisches Verständnis der Existenz, das sich in seinen Symphonien widerspiegelt. Die bedeutendsten und typischsten sind seine letzten Sinfonien: die Dritte, die Wagner gewidmet ist (1873), die Vierte, die „Romantische“ (1874), die Siebte, deren zweiter Satz unter dem Eindruck von Wagners Tod geschrieben wurde (1883), die Achte, die sogenannte „Tragische“ (1887), die Neunte, die „Gotische“ (1894). In seinen Sinfonien verkörperte der Komponist seine Bewunderung für die Schönheit und Majestät des Universums; sie sind erhaben in der Stimmung und aufrichtig in den Gefühlen, die in der Musik zum Ausdruck kommen.

Gustav Mahler (1860-1911) wurde in einem tschechischen Dorf als Sohn einer kleinen Kaufmannsfamilie geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon früh: als Kind kannte er viele Volkslieder, ab dem 6. Lebensjahr lernte er Klavier spielen und mit 10 Jahren gab er sein erstes öffentliches Konzert in Jihlava. Im Alter von 15 Jahren trat Mahler in das Wiener Konservatorium ein, wo er Klavier, Harmonielehre und Komposition studierte; außerdem studierte er Geschichte und Philosophie an der Universität Wien. Die musikalische Atmosphäre des Wiens von 1870, sein Konzert- und Theaterleben, hat den jungen Mahler entscheidend geprägt. Er erlebte eine stürmische Leidenschaft für

его привлекала музыка А. Брукнера, у которого он занимался. В эти годы Малер пишет квартеты, симфонии, эскизы опер на собственные либретто. С 1880 года началась работа Малера в качестве оперного дирижера в небольших городах, затем в крупнейших театрах Европы[1].

[1] Барсова И. А. Густав Малер. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1973. Т. 3. С. 414.

С 1897 года Малер был приглашен на пост директора Венского придворного оперного театра. Работа на этом посту до 1907 года явилась вершиной его творческой деятельности как дирижера, так и режиссера. С 1908 года он занял место дирижера «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, а затем — руководителя Нью-Йоркского симфонического оркестра. Искусство Малера-дирижера подняло исполнительскую культуру театров, в которых он работал, на высокий уровень. По свидетельству современников, Малер был выдающимся интерпретатором опер Р. Вагнера, В. А. Моцарта, П. И. Чайковского («Евгений Онегин» и «Пиковая дама»).

Густав Малер вошел в европейскую музыку как выдающийся представитель послевагнеровского поколения. На рубеже XIX–XX веков Малер был одним из немногих композиторов Австрии и Германии, чьи произведения пронизаны глубокой философской проблематикой. Творчество Малера непрерывный поиск ответа на коренные вопросы бытия. «То о чем говорит музыка, — писал Малер, — это только человек во всех его проявлениях, то есть мыслящий, чувствующий, страдающий»[1].

die Werke von R. Wagner und fühlte sich zu der Musik von A. Bruckner hingezogen, bei dem er studierte. In diesen Jahren schrieb Mahler Quartette, Sinfonien und Entwürfe für Opern zu seinen eigenen Libretti. Ab 1880 arbeitete Mahler zunächst als Operndirigent in kleinen Städten, dann an großen europäischen Theatern[1].

[1] Barsowa I. A. Gustav Mahler. Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1973. Bd. 3. S. 414.

Ab 1897 wurde Mahler als Dirigent an die Wiener Hofoper eingeladen. Seine Amtszeit dort bis 1907 war der Höhepunkt seiner kreativen Karriere als Dirigent und Regisseur. Ab 1908 wurde er Dirigent der Metropolitan Opera in New York und später Leiter des New York Symphony Orchestra. Mahlers Kunst als Dirigent hob die Aufführungskultur an den Theatern, an denen er wirkte, auf ein hohes Niveau. Zeitgenossen zufolge war Mahler ein hervorragender Interpret von Opern von R. Wagner, W. A. Mozart und P. I. Tschaiikowsky („Eugen Onegin“ und „Pique Dame“).

Gustav Mahler trat als prominenter Vertreter der Nach-Wagner-Generation in die europäische Musik ein. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war Mahler einer der wenigen Komponisten aus Österreich und Deutschland, deren Werke von tiefen philosophischen Problemen durchdrungen sind. Mahlers Werke sind eine ständige Suche nach einer Antwort auf die grundlegenden Fragen der Existenz. „Wovon die Musik spricht, - schrieb Mahler, - ist nur der Mensch in all seinen Erscheinungsformen, d.h. Denken, Fühlen und Leiden“[1].

[1] Барсова И. А. Густав Малер. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1973. Т. 3. С. 415.

Как композитор, Малер сыграл роль моста между поздним австро-германским романтизмом XIX века и модернизмом начала XX века. Творческое наследие Малера велико: оно состоит из девяти симфоний (десятая — не закончена), вокальных и вокально-симфонических произведений. Вокальные циклы: «Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика», «Песни на стихи Рюккерта» — входят в золотой фонд вокального исполнительства.

Творчество Г. Малера оказало влияние на развитие музыки XX века. В числе его последователей Арнольд Шенберг, Курт Вайль, Лучано Берно, Бенджамин Бриттен. Д. Д. Шостакович высоко оценил симфоническое творчество Малера и испытал на себе несомненное влияние симфонизма Малера. В 1955 году было создано Международное общество Густава Малера для увековечения памяти композитора и исследования его работ.

Рихард Штраус (1864–1949) — немецкий композитор, дирижер и музыкальный деятель родился в музыкальной семье. Его отец был валторнистом Баварской королевской капеллы, мать-пианисткой. Занятия музыкой начались в раннем детстве и определили путь музыканта. С юности определилась карьера оперного дирижера: Рихард Штраус дирижировал оркестрами оперных театров в Мюнхене, Веймаре, Берлине, Вене. С 1894 года выступал как дирижер на Байрейтских фестивалях, гастролировал в странах Европы, в том числе в 1896 году в России и Америке. Так к Рихарду Штраусу пришло признание дирижера высокого класса: он дирижировал

[1] Barsowa I. A. Gustav Mahler. Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1973. Bd. 3. S. 415.

Als Komponist spielte Mahler die Rolle einer Brücke zwischen der österreichisch-deutschen Romantik des späten 19. und der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Mahlers Vermächtnis ist bedeutend: es umfasst neun Sinfonien (die zehnte ist unvollendet) sowie vokale und sinfonische Werke. Die Gesangszyklen: „Lieder eines fahrenden Gesellen“, „Des Knaben Wunderhorn“ und die „Rückert-Lieder“ gehören zum goldenen Fundus der Vokalmusik.

Mahlers Werk beeinflusste die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert. Zu seinen Schülern gehörten Arnold Schönberg, Kurt Weill, Luciano Berio und Benjamin Britten. Dmitri Schostakowitsch lobte Mahlers symphonische Werke, und er wurde unbestreitbar von Mahlers Symphonik beeinflusst. 1955 wurde die Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft gegründet, um an den Komponisten zu erinnern und seine Werke zu erforschen.

Richard Strauss (1864-1949) war ein deutscher Komponist, Dirigent und Musiker, der aus einer Musikerfamilie stammte. Sein Vater war Waldhornist in der Bayerischen Hofkapelle, seine Mutter Pianistin. Seine musikalische Ausbildung begann schon in jungen Jahren und prägte seinen Weg als Musiker. Seine Karriere als Operndirigent begann in seiner Jugend: er leitete Opernorchestern in München, Weimar, Berlin und Wien. Seit 1894 trat er als Dirigent bei den Bayreuther Festspielen auf und unternahm Tourneen durch ganz Europa, 1896 auch nach Russland und Amerika. Auf diese Weise wurde Richard Strauss als Dirigent von höchstem Rang anerkannt:

почти всеми большими оркестрами мира.

Как композитор, Рихард Штраус оставил свой след в европейской музыке рубежа XIX–XX веков благодаря симфоническим поэмам и операм. Наиболее известные из симфонических поэм: «Дон Жуан» (1889), «Смерть и просветление» (1889), «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» (1895), «Дон Кихот» (1897), «Жизнь героя» (1898). Поэмы Рихарда Штрауса продолжали европейские традиции симфонической программной музыки середины XIX века, однако в них были обозначены новые свойства музыкального языка, характерные для конца XIX и начала XX века: обостренное чувство *диссонанса* и широкое его использование в фактуре симфонического звучания, создание необычных тембровых красок симфонического оркестра и расширение оркестровой палитры было приметой индивидуального композиторского стиля Рихарда Штрауса. Композитор часто использовал инструменты симфонического оркестра в нетрадиционных регистрах. Блистательная «игра» оркестровых тембров поражает в «Веселых проделках Тиля Уленшпигеля», «Так говорил Заратустра» и других произведениях. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса отразили общие европейские тенденции появления *экспрессионизма* как стилистического явления, как общехудожественного течения эпохи.

Аналогичная картина наблюдалась в операх *веристов*, которые дали толчок для развития экспрессионизма в операх путем использования определенных выразительных средств: широкого применения речевой интонации и энергии человеческой речи, то возбужденной до вопля, то снижающей до

er dirigierte fast alle großen Orchester der Welt.

Als Komponist prägte Richard Strauss die europäische Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit seinen symphonischen Dichtungen und Opern. Die bekanntesten seiner symphonischen Dichtungen sind „Don Giovanni“ (1889), „Tod und Verklärung“ (1889), „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ (1895), „Don Quijote“ (1897) und „Ein Heldenleben“ (1898). Richard Strauss' Dichtungen knüpften an die europäischen Traditionen der symphonischen Programmmusik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts an, enthielten jedoch neue Qualitäten der für das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert charakteristischen Musiksprache: ein ausgeprägter Sinn für Dissonanzen und deren breite Verwendung in der Textur des symphonischen Klangs, die Schaffung ungewöhnlicher Klangfarben im Symphonieorchester und die Erweiterung der orchestralen Palette waren Markenzeichen des individuellen Kompositionsstils von Richard Strauss. Der Komponist verwendete häufig Instrumente des Symphonieorchesters in nicht-traditionellen Registern. Das brillante „Spiel“ der orchestralen Klangfarben verblüfft u.a. in „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ und „Also sprach Zarathustra“. Richard Strauss' symphonische Dichtungen spiegeln die allgemeinen europäischen Tendenzen des aufkommenden Expressionismus als stilistisches Phänomen und als allgemeine künstlerische Strömung der Epoche wider.

Ein ähnliches Muster ist in den Opern der *Veristen* zu beobachten, die die Entwicklung des Expressionismus in der Oper durch den Einsatz spezifischer Ausdrucksmittel vorantrieben: die intensive Nutzung der verbalen Intonation und der Energie der menschlichen Sprache, die mal bis zum Schrei erregt, mal zu einem kraftlosen

бессильного шепота. Оперная мелодия постепенно теряла свойства кантиленности, протяжности, насыщалась диссонантными «невокальными» ходами, резкими скачками. Размеренное чередование сильных и слабых долей всячески преодолевалось синкопами, нерегулярной акцентировкой. В опере исчезало понятие *bel canto*. Все эти стилистические моменты можно обнаружить в операх Рихарда Штрауса. Особенно ярко они присутствуют в опере «Саломея» по пьесе Оскара Уайльда (1901).

Следующие оперы Р. Штраус создавал в сотрудничестве с поэтом Гуго фон Гофмансталем: «Электра», «Кавалер розы» (1910), «Ариадна на Наксосе» (1912) и другие оперы, которые он создавал с завидной регулярностью. Рихард Штраус прожил долгую жизнь, последнее его произведение «Алегретто ми-минор для скрипки и фортепиано» датировано 1940 годом. Умер Рихард Штраус в 1949 году близ Мюнхена, в Гармиш-Партенкирхен. Рихард Штраус своей жизнью и творчеством соединил XIX и XX века.

Flüstern abklingt. Die Opernmelodie verlor allmählich ihre kantiilenischen Qualitäten, sie wurde länger, gesättigt mit dissonanten „unvokalen“ Passagen und abrupten Sprüngen. Der gemessene Wechsel von starken und schwachen Teilen wurde in jeder Hinsicht durch Synkopen und unregelmäßige Akzentuierung überwunden. Der Begriff des *bel canto* verschwand aus der Oper. Alle diese Stilelemente finden sich in den Opern von Richard Strauss wieder. Besonders präsent sind sie in der Oper „Salome“, die auf dem Theaterstück von Oscar Wilde (1901) basiert.

Richard Strauss komponierte die folgenden Opern in Zusammenarbeit mit dem Dichter Hugo von Hofmannsthal: „Elektra“, „Der Rosenkavalier“ (1910), „Ariadne auf Naxos“ (1912) und andere Opern, die er mit beneidenswerter Regelmäßigkeit verfasste. Richard Strauss lebte ein langes Leben; sein letztes Werk, „Alegretto in e-Moll für Violine und Klavier“, wurde 1940 vollendet. Er starb 1949 in Garmisch-Partenkirchen, in der Nähe von München. Richard Strauss schlug mit seinem Leben und Werk eine Brücke zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert.

Франция

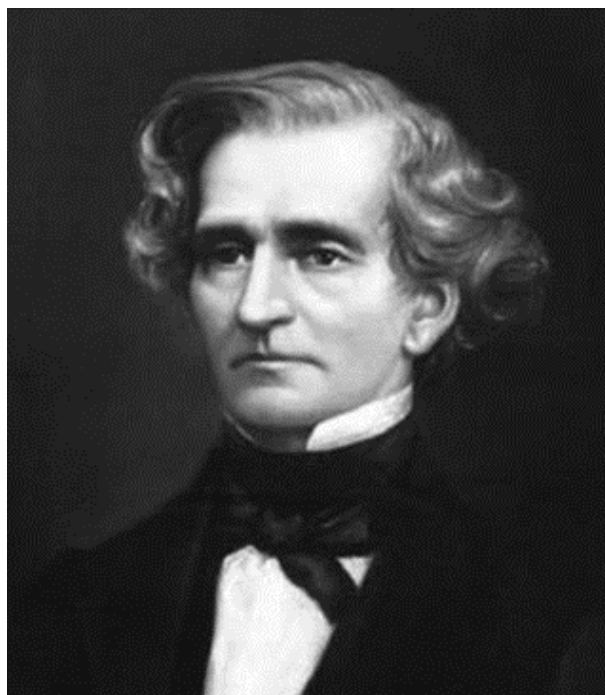
Гектор Берлиоз (1803–1869) — крупнейший французский композитор, дирижер, музыкальный критик эпохи романтизма.

Композитор родился на юге Франции в семье уважаемого провинциального врача, где получил хорошее домашнее воспитание. С детства Берлиоз слышал народные песни и познакомился с древними мифами. В отличие от некоторых других известных композиторов того времени Берлиоз не был вундеркиндом.

Frankreich

Hector Berlioz (1803-1869) war ein bedeutender französischer Komponist, Dirigent und Musikkritiker der Romantik.

Der Komponist wurde in Südfrankreich in die Familie eines angesehenen Provinzarztes hineingeboren, wo er eine gute Erziehung genoss. Schon in jungen Jahren hörte Berlioz Volkslieder und lernte antike Mythen kennen. Im Gegensatz zu einigen anderen berühmten Komponisten seiner Zeit war Berlioz kein Wunderkind.



Гектор Берлиоз (1803–1869)

Hector Berlioz (1803-1869)

Он начал заниматься музыкой в 12 лет, тогда же он стал писать небольшие композиции, ансамбли, романсы, попури и аранжировки. Он научился хорошо играть на гитаре, флажолете, флейте. Самостоятельно изучал гармонию по учебникам, без преподавателя. В юности Берлиоз приобрел широкие познания в области художественной литературы; он читал многие образцы древнеклассической литературы в подлиннике. Вергилий и Шатобриан были его любимыми писателями. В 18 лет по желанию родителей Берлиоз отправился в Париж изучать медицину, продолжать семейную традицию, но склонность к музыке определила его жизненный путь. Берлиоз проявил характер, отказавшись заниматься медициной, ему пришлось лишиться материальной поддержки родителей и долгое время терпеть нужду. Были годы упорного самообразования, прежде чем Берлиоз поступил в 1826 году в Парижскую консерваторию.

Im Alter von 12 Jahren begann er, Musik zu studieren, und begann, kleine Kompositionen, Ensembles, Romanzen, Potpourris und Arrangements zu schreiben. Er lernte gut Gitarre, Flageolett und Flöte zu spielen. Er studierte die Harmonielehre unabhängig von Lehrbüchern, ohne einen Lehrer. In seiner Jugend erwarb Berlioz ein breites Wissen über Belletristik; er las viele Werke der klassischen Literatur im Original. Virgil und Chateaubriand waren seine Lieblingsschriftsteller. Im Alter von 18 Jahren ging Berlioz auf Wunsch seiner Eltern nach Paris, um Medizin zu studieren und damit die Familientradition fortzusetzen, aber seine Vorliebe für die Musik bestimmte seinen Lebensweg. Da er sich weigerte, als Arzt zu praktizieren, musste er den Verlust der materiellen Unterstützung seiner Eltern hinnehmen und lange Zeiten der Entbehrung erdulden. Es dauerte Jahre des zielstrebigem Studiums, bis Berlioz 1826 in das Pariser Konservatorium aufgenommen wurde.

Огромную роль в становлении Берлиоза как личности сыграла художественная атмосфера Парижа, центра общеевропейской культуры с мощными интернациональными связями. В Париже конца 1820-х годов бурлила политическая и художественная жизнь. Приближалась буржуазная революция 1830 года. Имя Наполеона было окружено романтическими легендами. Распространяются идеи утопического социализма. Молодой Виктор Гюго в знаменитом предисловии к драме «Кромвель» провозгласил идеи нового художественного течения — романтизма. В музыкальном театре наряду с операми Э. Мегюля и Л. Керубини особенно популярны были сочинения Г. Спонтини. Созданные им образы древних римлян в сознании французов перекликались с героями наполеоновской эпохи. Популярность получили комические оперы Дж. Россини, Ф. Буальдьё и Ф. Обера. Париж охотно посещали известные литераторы других стран: Г. Гейне, А. Мицкевич, И. С. Тургенев. Берлиоз встречался с самыми блестящими представителями передовой парижской интеллигенции: Гюго, Бальзаком, Готье, позднее с Гейне, Дюма, Листом, Шопеном, Паганини, Жорж Санд. Берлиоза восхищали романтические писатели и поэты, романтическая опера, представленная «Вольным стрелком» Вебера. С двадцати лет он не побоялся выступить в прессе с острополемиическими статьями, что ему снискало известность популярного критика в художественной среде.

В 1830 году состоялась премьера его первой симфонии, которой он дал название «Фантастическая», произведение, принесшее европейскую славу Берлиозу. В 1830 году Берлиоз получил Большую Римскую премию за кантату

Die künstlerische Atmosphäre von Paris, dem Zentrum der paneuropäischen Kultur mit starken internationalen Verbindungen, spielte eine große Rolle bei Berlioz' Persönlichkeitsbildung. In den späten 1820er Jahren war das politische und künstlerische Leben in Paris in vollem Gange. Die bürgerliche Revolution von 1830 stand kurz bevor. Der Name Napoleons war von romantischen Legenden umgeben. Die Ideen des utopischen Sozialismus verbreiteten sich. Der junge Victor Hugo verkündete im berühmten Vorwort zum Drama „Cromwell“ die Ideen einer neuen Kunstrichtung - der Romantik. Im Musiktheater waren neben den Opern von E. Mélingue und L. Cherubini die Werke von G. Spontini besonders beliebt. Die Bilder der alten Römer, die er schuf, hatten in den Köpfen der Franzosen etwas mit den Helden der napoleonischen Ära gemein. Die komischen Opern von G. Rossini, F. Bualdié und F. Auber waren beliebt. Paris wurde von berühmten Schriftstellern aus anderen Ländern eifrig besucht: H. Heine, A. Mickiewicz, I. S. Turgenew. Berlioz traf sich mit den brilliantesten Vertretern der fortschrittlichen Pariser Intelligenz: Hugo, Balzac, Gautier, später mit Heine, Dumas, Liszt, Chopin, Paganini, George Sand. Berlioz war fasziniert von den romantischen Schriftstellern und Dichtern und der romantischen Oper, die durch Webers „Der Freischütz“ repräsentiert wird. Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr scheute er sich nicht, polemische Artikel in der Presse zu schreiben, was ihm den Ruf eines populären Kunstkritikers einbrachte.

1830 wurde seine erste Symphonie mit dem Titel „Fantastique“ uraufgeführt, ein Werk, das Berlioz in ganz Europa berühmt machte. Im Jahr 1830 erhielt Berlioz für seine Kantate „Sardanapal“ den Grand Prix de Rome, der ihm einen dreijährigen Stipendienaufenthalt in

«Сарданапал», что позволило ему три года провести в Италии на условиях стипендиата. В этот период композитор изучал итальянскую культуру и искусство, встречался с известными композиторами Ф. Мендельсоном и М. И. Глинкой. Сильнейшее впечатление произвело на него творчество Байрона. Итальянский период оставил яркий след в творчестве Берлиоза. За три года пребывания в Италии он создал три симфонии («Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная»), «Реквием», оперу «Бенвенуто Челлини», драматическую легенду «Осуждение Фауста». Это наиболее известные произведения Берлиоза.

Берлиоз вошел в историю музыки как выдающийся симфонист, создатель программного симфонизма. Его первую «Фантастическую симфонию» причисляют к манифестам романтического программного симфонизма. Партитуре «Фантастической симфонии» композитор предпослал подробную литературную программу, во многом автобиографичную — «Эпизод из жизни артиста». В нем рассказывается о любви Берлиоза к актрисе Генриетте Смитсон. Литературное содержание романтично и поэтично: «Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом. Доза, принятая им, не достаточна, чтобы вызвать смерть, и погружает его в тяжелый сон. В его больном мозгу возникают самые странные видения; ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала мелодией, как бы навязчивой идеей, которую он встречает и слышит всюду...»[1]

Italien ermöglichte. Während dieser Zeit studierte der Komponist die italienische Kultur und Kunst und lernte die berühmten Komponisten F. Mendelssohn und M. I. Glinka kennen. Er war tief beeindruckt von Byrons Kunst. Die italienische Periode hat im Werk von Berlioz eine deutliche Spur hinterlassen. Während seiner drei Jahre in Italien schrieb er drei Sinfonien („Harold in Italien“, „Romeo und Julia“, „Grande symphonie funèbre et triomphale“), das „Requiem“, die Oper „Benvenuto Cellini“ und die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“. Dies sind die bekanntesten Werke von Berlioz.

Berlioz ging als herausragender Sinfoniker und Begründer der Programmsinfonik in die Musikgeschichte ein. Seine erste Symphonie „Fantastique“ gilt als eines der Manifeste der romantischen Programmsymphonik. Der Komponist stellte der Partitur seiner „Fantastischen Symphonie“ ein ausführliches, in vielerlei Hinsicht autobiografisches literarisches Programm voran: Episode aus dem Leben eines Künstlers. Es erzählt von Berlioz' Liebe zu der Schauspielerin Harriet Smithson. Der literarische Inhalt ist romantisch und poetisch: „Ein junger Musiker mit morbider Sensibilität und glühender Fantasie, hoffnungslos verliebt, vergiftet sich in einem Anfall von Verzweiflung mit Opium. Die Dosis, die er einnimmt, reicht nicht aus, um den Tod herbeizuführen, und versetzt ihn in einen tiefen Schlaf. In seinem kranken Geist entstehen die bizarrsten Visionen; Empfindungen, Gefühle und Erinnerungen werden in musikalische Gedanken und Bilder verwandelt. Die Frau, die er selbst liebt, ist zu einer Melodie geworden, wie eine Besessenheit, der er überall begegnet und die er überall hört...“[1]

[1] Конен В. Д. История зарубежной музыки. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Вып. 3. М., 1976. С. 401.

Содержание симфонии раскрывается в музыке пяти частей, которые получили следующие названия: 1. «Мечтания и страсти»; 2. «Бал»; 3. «Сцена в полях»; 4. «Шествие на казнь»; 5. «Сон в ночь шабаша». Этот романтический сюжет воплотился в прекрасной музыке, наполненной замечательными мелодиями, ярким звучанием симфонического оркестра, динамикой музыкального развития, которое следует за литературным сюжетом. Впервые в истории музыки Берлиоз создал симфоническими средствами портрет «молодого человека XIX века» и выразил весьма характерные черты целого поколения, где было место преувеличенной эмоциональности и чувствительности и ощущениям острого разлада с окружающей действительностью. Тема «несчастной любви» приобрела значение утраченных иллюзий.

Берлиоз в своем симфоническом творчестве открыл новую страницу европейской симфонической музыки. Свои мысли он изложил в «Трактате об инструментовке» (1844), переведенный на многие языки, этот труд не потерял своей актуальности в XX веке. При жизни к Берлиозу пришла слава не только композитора-новатора, но и первоклассного дирижера. Он много и успешно гастролировал по странам Европы. В 1867–1868 годах был с концертами в России — в Петербурге и Москве, где встречался с М. А. Балакиревым, П. И. Чайковским, В. В. Стасовым, Ц. А. Кюи и В. Ф. Одоевским.

[1] Konen W. D. Geschichte der ausländischen Musik. Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, Polen von 1789 bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Bd. 3. Moskau, 1976. S. 401.

Der Inhalt der Sinfonie offenbart sich in der Musik der fünf Sätze, die wie folgt benannt sind: 1. „Träumereien, Leidenschaften“; 2. „Ein Ball“; 3. „Szene auf dem Lande“; 4. „Der Gang zum Richtplatz“; 5. „Hexensabbat“. Diese romantische Handlung wird durch eine wunderschöne Musik verkörpert, die mit wunderbaren Melodien, dem lebendigen Klang des Symphonieorchesters und der Dynamik der musikalischen Entwicklung, die der literarischen Handlung folgt, gefüllt ist. Zum ersten Mal in der Geschichte der Musik nutzte Berlioz symphonische Mittel, um ein Porträt des „jungen Mannes des 19. Jahrhunderts“ zu schaffen und sehr typische Merkmale der gesamten Generation auszudrücken, in der übertriebene Emotionalität und Sensibilität sowie ein Gefühl des akuten Unfriedens mit der umgebenden Realität ihren Platz hatten. Das Thema „unglückliche Liebe“ bekam die Bedeutung von verlorenen Illusionen.

Mit seiner symphonischen Musik schlug Berlioz eine neue Seite der europäischen symphonischen Musik auf. Er legte seine Gedanken in seiner „Die moderne Instrumentation und Orchestration“ (1844) dar, die in viele Sprachen übersetzt wurde und auch im 20. Jahrhundert nichts von ihrer Bedeutung verloren hat. Zu seinen Lebzeiten erwarb sich Berlioz nicht nur einen Ruf als innovativer Komponist, sondern auch als erstklassiger Dirigent. Er bereiste Europa ausgiebig und erfolgreich. In den Jahren 1867-1868 besuchte er Russland, Petersburg und Moskau, wo er mit M. A. Balakirew, P. I. Tschaikowsky, W. W. Stassow, C. A. Cui und W. F. Odojewski zusammentraf.

Джакомо Мейербер (1791–1864) — композитор, пианист, дирижер — яркий представитель романтизма в опере XIX века. По своей национальной сущности его можно отнести к музыкантам-космополитам, он был «гражданином Европы».

Мейербер родился в семье богатого банкира-еврея в Германии, учился в Италии, вторую свою родину обрел во Франции, похоронен в Берлине. Современники затруднялись ответить на вопрос: к какой национальной культуре принадлежал Мейербер. О нем говорили: «В его музыке мелодика — итальянская, гармония — немецкая, а ритмика — французская»[1].

[1] Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963. С. 116.

Giacomo Meyerbeer (1791-1864) - Komponist, Pianist und Dirigent - war ein brillanter Vertreter der Romantik in der Oper des 19. Jahrhunderts. Er war ein kosmopolitischer Musiker und ein „Bürger Europas“.

Meyerbeer wurde in einer wohlhabenden jüdischen Bankiersfamilie in Deutschland geboren, studierte in Italien, fand seine zweite Heimat in Frankreich und wurde in Berlin begraben. Die Zeitgenossen konnten die Frage, welcher nationalen Kultur er angehörte, nicht beantworten. Man sagte über ihn: „Seine Musik hat italienische Melodie, deutsche Harmonie und französischen Rhythmus“[1].

[1] Sollertinski I. I. Historische Skizzen. Leningrad., 1963. S. 116.



Джакомо Мейербер (1791–1864)

Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

Судьба Джакомо Мейербера — крупнейшего оперного композитора XIX века — сложилась счастливо. Он не должен был добывать себе

Das Schicksal von Giacomo Meyerbeer - dem größten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts - war ein Glücksfall. Er

средства на существование, как это делали В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, М. Мусоргский и другие композиторы, ибо родился в богатой семье.

Родители Мейербера, люди весьма просвещенные, любившие и понимавшие искусство, делали все, чтобы дети получили самое блестящее образование. Лучшие учителя Берлина прививали им вкус к классической литературе, истории, языкам. Мейербер в совершенстве владел французским и итальянским, знал греческий, латынь, еврейский языки. Одаренными были и братья Джакомо: Вильгельм стал впоследствии известным астрономом, младший брат, рано умерший, был талантливым поэтом, автором трагедии «Струэнзе», к которой Мейербер впоследствии написал музыку. Джакомо, старший из братьев, начал учиться музыке с 5 лет. Сделав громадные успехи, в 9 лет он выступил в публичном концерте с исполнением Концерта ре-минор (*d-moll*) Моцарта. Его учителем был знаменитый пианист и композитор Муцио Клементи, а прославленный органист и теоретик аббат Фоглер из Дармштадта, прослушав маленького Мейербера, посоветовал ему заниматься контрапунктом и фугой у своего ученика Бернгарда Ансельма Вебера (1766–1821) — немецкого композитора и капельмейстера. Позже Фоглер пригласил Мейербера в Дармштадт (1811), куда к знаменитому педагогу съезжались ученики со всех концов Германии. Там Мейербер познакомился и подружился с Карлом Марией Вебером — будущим автором «Вольного стрелка» и «Эврианты».

Среди первых самостоятельных опытов Мейербера — кантата «Бог и природа» и две оперы: «Клятва Иевфая» на библейский сюжет (1812)

musste nicht wie W. A. Mozart, F. Schubert, M. Mussorgsky und andere Komponisten für seinen eigenen Lebensunterhalt arbeiten, da er in eine wohlhabende Familie hineingeboren wurde.

Meyerbeers Eltern, die aufgeklärte Menschen waren, die die Kunst liebten und verstanden, taten alles, um ihren Kindern eine hervorragende Ausbildung zu ermöglichen. Die besten Lehrer in Berlin vermittelten ihnen eine Vorliebe für klassische Literatur, Geschichte und Sprachen. Meyerbeer sprach fließend Französisch und Italienisch und kannte Griechisch, Latein und Hebräisch. Auch Giacomo Bruder waren begabt: Wilhelm wurde ein berühmter Astronom, der jüngere Bruder, der früh starb, war ein begabter Dichter, Autor der Tragödie „Struensee“, zu der Meyerbeer später Musik schrieb. Giacomo, der ältere der beiden Brüder, hatte bereits im Alter von fünf Jahren mit dem Musikstudium begonnen. Er machte enorme Fortschritte und gab im Alter von neun Jahren ein öffentliches Konzert mit Mozarts Konzert in d-moll. Sein Lehrer war der berühmte Pianist und Komponist Muzio Clementi, und der bekannte Organist und Theoretiker Abt Vogler aus Darmstadt, der den kleinen Meyerbeer gehört hatte, riet ihm, Kontrapunkt und Fuge bei seinem Schüler Bernhard Anselm Weber (1766–1821), einem deutschen Komponisten und Kapellmeister, zu studieren. Vogler lud Meyerbeer später nach Darmstadt ein (1811), wo der berühmte Lehrer Schüler aus ganz Deutschland anreisen ließ. Dort schloss er Freundschaft mit Carl Maria von Weber, dem späteren Autor von „Der Freischütz“ und „Euryanthe“.

Zu Meyerbeers ersten eigenständigen Versuchen gehören die Kantate „Gott und die Natur“ und zwei Opern: „Jephthas Gelübde“ nach einer

и комическая, на сюжет сказки из «Тысячи и одной ночи», «Хозяин и гость» (1813). Оперы были поставлены в Мюнхене и Штутгарте и успеха не имели. Критика упрекала композитора в сухости и отсутствии мелодического дара. Вебер утешал упавшего духом друга, а опытный Антонио Сальери, у которого Мейербер брал уроки, посоветовал ему поехать в Италию, чтобы воспринять у ее великих мастеров грацию и красоту мелодий.

В Италии Мейербер провел несколько лет (1816–1824). На сценах итальянских театров в ту пору царил музыка Джоаккино Россини, с триумфом проходили премьеры опер Россини «Танкред» и «Севильский цирюльник». Мейербер старательно изучал итальянскую оперу, музыкальный почерк Россини и стремился усвоить новую манеру письма. В Италии были созданы новые оперы Мейербера. В Падуе, Турине, Венеции, Милане они были поставлены: «Ромильда и Констанца» (1817), «Узнанная Семирамида» (1819), «Эмма Ресбургская» (1819), «Маргарита Анжуйская» (1820), «Изгнанник из Гренады» (1822) и, наконец, самая яркая опера тех лет «Крестоносец в Египте» (1824). Однако все эти оперы не имели успеха у итальянской публики. В 1824 году, по приглашению Россини, Мейербер приезжает в Париж и обосновывается там до конца своих дней, обретая в Париже вторую родину. Россини покровительствовал Мейерберу в постановке оперы «Крестоносцы» (1825) в Париже.

Мейербер с энтузиазмом окунулся в художественную жизнь Парижа. Он с успехом завязывал артистические и деловые контакты, посещал театральные премьеры. Знаменательной стала встреча композитора с будущим

biblischen Vorlage (1812) und die komische Oper „Wirt und Gast“ (1813), die auf einer Geschichte aus „Tausendundeiner Nacht“ basiert. Die Opern wurden in München und Stuttgart inszeniert und waren kein Erfolg. Die Kritiker warfen dem Komponisten Trockenheit und mangelndes melodisches Talent vor. Weber tröstete den verzweifelten Freund, und der erfahrene Antonio Salieri, bei dem Meyerbeer Unterricht genommen hatte, riet ihm, nach Italien zu gehen, um die Anmut und Schönheit der Melodien der großen Meister zu erleben.

Meyerbeer verbrachte mehrere Jahre in Italien (1816-1824). Zu dieser Zeit herrschte die Musik von Gioachino Rossini auf den Bühnen der italienischen Theater vor, und Rossinis Opern „Tancredi“ und „Der Barbier von Sevilla“ traten einen Siegeszug an. Meyerbeer studierte akribisch die italienische Oper und die musikalische Handschrift Rossinis und versuchte, sich die neue Schreibweise anzueignen. In Italien wurden neue Opern von Meyerbeer geschaffen. Sie wurden in Padua, Turin, Venedig und Mailand aufgeführt: „Romilda und Constanza“ (1817), „Semiramide riconosciuta“ (1819), „Emma von Roxburgh“ (1819), „Margherita d'Anjou“ (1820), „Das Asyl von Granada“ (1822) und schließlich die eindrucksvollste Oper jener Jahre, „Der Kreuzritter in Ägypten“ (1824). Alle diese Opern waren jedoch kein Erfolg beim italienischen Publikum. 1824 kommt Meyerbeer auf Einladung Rossinis nach Paris und lässt sich dort für den Rest seines Lebens nieder, wo er eine zweite Heimat findet. Rossini förderte Meyerbeer für seine Oper „Der Kreuzritter“ (1825) in Paris.

Meyerbeer stürzte sich mit Begeisterung in das künstlerische Leben von Paris. Er knüpfte erfolgreich künstlerische und geschäftliche Kontakte und besuchte Theaterpremierer. Bedeutend war seine Begegnung mit dem zukünftigen

либреттистом Эженом Скрибом, превосходным знатоком театра и вкусов публики, мастером сценической интриги. Результатом их сотрудничества стала романтическая опера «Роберт-Дьявол», принесящая славу композитору. Эффектные вокальные номера, оркестровая звукопись — все это становится характерным и для других опер Мейербера. Премьера следующей оперы, «Гугеноты» (1836), прошла с оглушительным успехом.

Громкая слава Мейербера проникла и на его родину — в Германию. В 1842 году прусский король Фридрих Вильгельм IV пригласил его генерал-музикдиректором в Берлин. Для Берлина композитор написал оперу «Лагерь в Силезии» (главную партию исполняла знаменитая Ж. Линд), в Париже ставились его оперы «Пророк» (1849), «Северная звезда» (1854), «Динора» (1859). Последняя опера Мейербера, «Африканка», увидела сцену через год после его смерти — в 1865 году.

В своих лучших сценических произведениях Мейербер вошел в историю музыки как крупнейший мастер оперного, романтического театра XIX века. Первокласное музыкальное дарование, особенно в области оркестровки и мелодии, не отрицали даже его оппоненты Роберт Шуман и Рихард Вагнер. Virtuозное владение оркестром позволило ему достигать тончайших живописных и ошеломляющих драматических эффектов. Влияние творчества Мейербера испытали многие его современники. Слушателей и зрителей захватывала политическая направленность опер Мейербера. В псевдоисторических сюжетах они видели борьбу идей своего времени. Композитор сумел тонко почувствовать время и эпоху. Гейне, с энтузиазмом воспринимавший

Librettisten Eugène Scribe, einem ausgezeichneten Kenner des Theaters und des Publikumsgeschmacks und einem Meister der Bühnenintrigen. Das Ergebnis ihrer Zusammenarbeit war die romantische Oper „Robert der Teufel“, mit der der Komponist berühmt wurde. Die spektakulären Gesangsnummern und die orchestrale Klangwelt werden auch für Meyerbeers andere Opern charakteristisch. Die Uraufführung seiner nächsten Oper, „Die Hugenotten“ (1836), war ein durchschlagender Erfolg.

Meyerbeers durchschlagender Ruhm verbreitete sich auch in seinem Heimatland Deutschland. 1842 lud ihn der preußische König Friedrich Wilhelm IV. ein, als Generalmusikdirektor in Berlin zu wirken. Für Berlin schrieb der Komponist die Oper „Ein Feldlager in Schlesien“ (die Hauptrolle wurde von der berühmten J. Lind gespielt), und in Paris wurden seine Opern „Der Prophet“ (1849), „Der Nordstern“ (1854) und „Dinorah“ (1859) aufgeführt. Meyerbeers letzte Oper, „Die Afrikanerin“, wurde ein Jahr nach seinem Tod - 1865 - aufgeführt.

In seinen besten Bühnenwerken ist Meyerbeer als der größte Meister der Oper des 19. Jahrhunderts, des romantischen Theaters, in die Musikgeschichte eingegangen. Selbst seine Konkurrenten Robert Schumann und Richard Wagner leugneten nicht seine frühe musikalische Begabung, insbesondere auf dem Gebiet der Orchestrierung und der Melodie. Seine virtuose Beherrschung des Orchesters ermöglichte es ihm, subtile szenische und atemberaubende dramatische Effekte zu erzielen. Viele seiner Zeitgenossen wurden von Meyerbeers Musik beeinflusst. Die politische Ausrichtung von Meyerbeers Opern zog Zuhörer und Publikum in ihren Bann. In den pseudohistorischen Themen sahen sie den Kampf der Ideen ihrer Zeit. Der Komponist hatte ein feines Gespür für die Zeit und die Epoche. Heine, der

творчество Мейербера, писал: «Это человек своего времени, и время, которое всегда умеет выбирать своих людей, шумно подняло его на щит и провозгласило его господство»[1].

[1] Интернет-ресурс // Ильева Е. Giacomo Meyerbeer // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Шарль Гуно (1818–1893) — автор всемирно известной оперы «Фауст» — занимает одно из самых почетных мест среди композиторов XIX века. Он вошел в историю музыки как один из основоположников нового направления в оперном жанре, получившего впоследствии название «лирическая опера». В каком бы жанре ни работал композитор, он всегда отдавал предпочтение мелодическому развитию. Он считал, что мелодия всегда будет самым чистым выражением человеческой мысли.

Meyerbeers Werk begeistert aufnahm, schrieb: „Er ist ein Mann seiner Zeit und der Zeit, die immer ihr Volk zu wählen weiß, lautstark ihr Schild erhebt und ihre Vorherrschaft verkündet“[1].

[1] Internetseite // Ильева Е. Giacomo Meyerbeer // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Charles Gounod (1818-1893), der Autor der weltberühmten Oper „Faust“, nimmt unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts einen Ehrenplatz ein. Er ging in die Musikgeschichte ein als einer der Begründer einer neuen Strömung in der Gattung der Oper, die später als „lyrische Oper“ bezeichnet werden sollte. Unabhängig davon, in welchem Genre der Komponist arbeitete, gab er immer der melodischen Entwicklung den Vorzug. Er glaubte, dass die Melodie immer der reinste Ausdruck des menschlichen Denkens sein würde.



Шарль Гуно (1818–1893)

Charles Gounod (1818-1893)

В музыке Гуно неизменно покоряет лиризм, в оперном творчестве

In seiner Musik ist Gounod stets von bestechender Lyrik, in seiner Oper ist

музыкант выступает как мастер музыкального портрета и чуткий художник, передающий правдивость жизненных ситуаций. В его манере изложения искренность и простота всегда соседствуют с высочайшим композиторским мастерством. Именно за эти качества ценил музыку французского композитора П. Чайковский, дирижировавший в 1892 года оперой «Фауст» в Москве, в Театре Прянишникова. По словам Чайковского, Гуно «один из немногих, которые в наше время пишут не из предвзятых теорий, а по внушению чувства». Гуно больше известен как оперный композитор, ему принадлежат 12 опер, кроме этого им созданы хоровые сочинения (оратории, мессы, кантаты), 2 симфонии, инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, более 140 романсов и песен, дуэты, музыка для театра.

Гуно родился в семье художника. Уже в детстве проявились его способности к рисованию и музыке. После смерти отца образованием сына (в том числе музыкальным) занималась мать. Теорию музыки Гуно изучал у А. Рейха. Первое впечатление от оперного театра, в котором шла опера Дж. Россини «Отелло», определило выбор будущей карьеры. Однако мать, узнав о решении сына и реально представляя трудности на пути артиста, попыталась воспротивиться. Директор лицея, в котором учился Гуно, обещал ей помочь предостеречь сына от этого опрометчивого шага. В перерыве между занятиями он вызвал Гуно и дал ему лист бумаги с латинским текстом. Это был текст романса из оперы Э. Мегюля. Разумеется, Гуно этого сочинения еще не знал. «К следующей перемене романс был написан... — вспоминал музыкант. — Едва я пропел половину первой строфы, как лицо моего судьи

der Musiker ein Meister des musikalischen Porträts und ein sensibler Künstler, der die Wahrhaftigkeit der Lebenssituationen vermittelt. In seiner Darstellungsweise stehen Aufrichtigkeit und Schlichtheit stets neben der vollendeten Beherrschung der Komposition. Wegen dieser Qualitäten wurde die Musik des französischen Komponisten von P. Tschaikowsky gelobt, der 1892 die Oper „Faust“ im Moskauer Prjanischnikow-Theater dirigierte. Nach Tschaikowsky ist Gounod „einer der wenigen, die heute nicht aus vorgefassten Theorien, sondern aus der Suggestion des Gefühls heraus schreiben“. Gounod ist vor allem als Opernkomponist bekannt, er schrieb 12 Opern, aber auch Chorwerke (Oratorien, Messen, Kantaten), zwei Sinfonien, Instrumentalensembles, Klavierstücke, über 140 Romanzen und Lieder, Duette und Musik für das Theater.

Gounod wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Sein Talent für das Zeichnen und die Musik wurde bereits in seiner Kindheit deutlich. Nach dem Tod des Vaters kümmerte sich seine Mutter um die Ausbildung des Sohnes (einschließlich Musik). Gounod studierte Musiktheorie bei A. Reich. Sein erster Eindruck vom Opernhaus, in dem die Oper „Otello“ von G. Rossini aufgeführt wurde, war ausschlaggebend für die Wahl seiner zukünftigen Karriere. Doch seine Mutter, die von der Entscheidung ihres Sohnes erfuhr und sich die Schwierigkeiten des Weges des Künstlers realistisch vorstellte, versuchte, sich dagegen zu wehren. Der Direktor des Lyceums, an dem Gounod studierte, versprach ihr zu helfen, ihren Sohn von diesem unüberlegten Schritt abzuhalten. In einer Unterrichtspause rief er Gounod zu sich und gab ihm ein Blatt Papier mit einem lateinischen Text. Es war der Text einer Romanze aus einer Oper von E. Mélingue. Gounod kannte das Werk natürlich noch nicht. „In der nächsten Pause war die

прояснилось. Когда я кончил, директор сказал: „Ну, теперь пойдём к фортепиано“. Я торжествовал! Теперь я буду во всеоружии. Я снова проиграл свое сочинение, и побежденный г. Пуарсон, в слезах, схватив меня за голову, расцеловал и сказал: „Дитя мое, будь музыкантом!“» Учителями Гуно в Парижской консерватории были крупные музыканты Ф. Галеви, Ж. Лесюэр и Ф. Паэр. Только после третьей попытки в 1839 году Гуно стал обладателем Большой Римской премии за кантату «Фернан». Ранний период творчества отмечен преобладанием духовных сочинений. В 1843–1848 годах Гуно был органистом и регентом церкви Иностранцев миссий в Париже. Он даже намеревался принять духовный сан, но в конце 40-х годов после долгих колебаний возвращается к искусству.

С этого времени ведущим в творчестве Гуно становится оперный жанр. Первая опера «Сафо» (либр. Э. Ожье), была поставлена в Париже в «Гранд Опера» 16 августа 1851 года. Главная партия была написана специально для Полины Виардо. Однако опера не удержалась в театральном репертуаре и после седьмого представления была снята. Гектор Берлиоз дал в печати уничтожающий отзыв на это произведение. В последующие годы Гуно пишет оперы «Кровавая монахиня» (1854), «Лекарь поневоле» (1858), «Фауст» (1859). В «Фаусте» И. В. Гете внимание Гуно привлек сюжет из первой части драмы. В первой редакции опера, предназначавшаяся для постановки в парижском «Театр Лирик», имела разговорные речитативы и диалоги. Лишь к 1869 году, для постановки в «Гранд Опера» они были положены

Romanze geschrieben...“, erinnert sich der Musiker. - Ich hatte kaum die Hälfte der ersten Strophe gesungen, als sich das Gesicht meines Richters aufhellte. Als ich fertig war, sagte der Direktor: „So, und jetzt lass uns zum Klavier gehen.“ Ich war begeistert! Jetzt wäre ich bereit. Ich spielte meine Komposition noch einmal, und der besiegte Herr Poirson fasste mich unter Tränen an den Kopf, küsste mich und sagte: „Mein Kind, werde ein Musiker!“ Gounods Lehrer am Pariser Conservatoire waren die großen Musiker F. Halévy, J. Lesueur und F. Paer. Erst im dritten Anlauf gewann Gounod 1839 den Grand Prix de Rome für seine Kantate „Fernand“. Seine frühe Schaffensperiode ist durch das Vorherrschen von geistlichen Kompositionen gekennzeichnet. Zwischen 1843 und 1848 war Gounod Organist und Regent der Kirche der ausländischen Missionen in Paris. Er erwog sogar, Geistlicher zu werden, aber Ende der 40er Jahre kehrte er nach langem Zögern zur Kunst zurück.

Von diesem Zeitpunkt an steht die Gattung der Oper im Mittelpunkt von Gounods Schaffen. Die erste Oper „Sapho“ (Libretto von E. Ogier) wurde am 16. August 1851 in Paris an der „Grand Opéra“ aufgeführt. Die Hauptrolle wurde speziell für Pauline Viardot geschrieben. Die Oper blieb jedoch nicht im Repertoire und wurde nach der siebten Aufführung zurückgezogen. Hector Berlioz veröffentlichte eine vernichtende Kritik über das Werk. In späteren Jahren schrieb Gounod die Opern „Die blutige Nonne“ (1854), „Der Arzt wider Willen“ (1858) und „Faust“ (1859). In J. W. Goethes „Faust“ wurde Gounods Aufmerksamkeit vom ersten Teil des Dramas an auf die Handlung gelenkt. Die erste Fassung der Oper, die am „Théâtre Lyric“ in Paris aufgeführt werden sollte, enthielt gesprochene Rezitative und Dialoge. Erst 1869 wurden sie für eine

на музыку, в оперу был также вставлен балет «Вальпургиева ночь». Несмотря на грандиозный успех оперы в последующие годы, критики не раз ставили в упрек композитору сужение рамок литературно-поэтического первоисточника, акцент на лирическом эпизоде из жизни Фауста. После Фауста появились оперы «Филемон и Бавкида» (1860), сюжет которой заимствован из «Метаморфоз» Овидия; «Царица Савская» (1862) по арабской сказке Ж. Де Нерваля; «Мирейль» (1864) и не принесшая успеха композитору комическая опера «Голубка» (1860). Интересно, что сам Гуно скептически относился к своим творениям.

Второй вершиной оперного творчества Гуно стала опера «Ромео и Джульетта» (1867) (по В. Шекспиру). Композитор работал над ней с большим увлечением. «Ромео и Джульетта» была поставлена в 1867 году, в год Всемирной выставки в Париже на сцене «Театр Лирик». Примечательно, что в России (в Москве) она была исполнена через 3 года артистами итальянской труппы, партию Джульетты пела Дезире Арто, которой П. И. Чайковский посвятил шесть романсов. Написанные после «Ромео и Джульетты» оперы «Пятое марта», «Полиевкт», «Дань Заморы» (1881) не имели большого успеха. Последние годы жизни композитора были отмечены религиозными настроениями. Он обращается к жанрам хоровой музыки — создает грандиозное полотно «Искупление» (1882) и ораторию «Смерть и жизнь» (1886), в композицию которой, как составная часть, вошел «Реквием»[1].

[1] Интернет-ресурс // Кожевникова Л. Charles Gounod //www. belcanto.ru

Aufführung an der „Grand Opéra“ vertont, und auch das Ballett „Walpurgisnacht“ wurde in die Oper aufgenommen. Trotz des grandiosen Erfolges der Oper in späteren Jahren wurde der Komponist von der Kritik immer wieder dafür gerügt, dass er die literarische und poetische Vorlage verengt und die lyrische Episode in Fausts Leben in den Vordergrund stellt. Auf Faust folgten die Opern „Philemon und Baucis“ (1860), deren Handlung den „Metamorphosen“ von Ovid entlehnt war, „Die Königin von Saba“ (1862) nach einem arabischen Märchen von Jean de Nerval, „Mireille“ (1864) und die komische Oper „Die Taube“ (1860). Interessant ist, dass Gounod selbst skeptisch gegenüber seinen Werken war.

Der zweite Höhepunkt von Gounods Operschaffen war „Romeo und Julia“ (1867) (nach W. Shakespeare). Der Komponist hat mit großer Leidenschaft daran gearbeitet. „Romeo und Julia“ wurde 1867, im Jahr der Weltausstellung in Paris, im „Théâtre Lyric“ aufgeführt. Bemerkenswert ist, dass es in Russland (in Moskau) drei Jahre später von Künstlern eines italienischen Ensembles aufgeführt wurde, wobei die Rolle der Julia von Desiree Artaud gesungen wurde, der P. I. Tschaikowsky sechs Romanzen gewidmet hatte. Die nach „Romeo und Julia“ entstandenen Opern wie „Cinq-Mars“, „Polyeucte“ und „Der Tribut von Zamora“ (1881) waren nicht sehr erfolgreich. Die letzten Jahre seines Lebens waren von religiösen Stimmungen geprägt. Er wandte sich dem Genre der Chormusik zu - er schuf das grandiose Gemälde „Sühne“ (1882) und das Oratorium „Mors et vita“ (1886), das das Requiem als festen Bestandteil enthielt[1].

[1] Internetseite // Кожевникова Л. Charles Gounod //www. belcanto.ru

Опера «Фауст» является репертуарным произведением всех ведущих театров мира. В партии Мефистофеля в свое время блистал на русских и зарубежных оперных сценах Федор Иванович Шаляпин.

Die Oper „Faust“ ist ein Repertoirewerk aller führenden Theater der Welt. Die Rolle des Mephistopheles wurde einst von Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin auf russischen und ausländischen Opernbühnen gespielt.



Жорж Бизе (1838–1875)

Georges Bizet (1838-1875)

Жорж Бизе (1838–1875) — великий классик французской музыки. «В творчестве Бизе нашли выражение лучшие традиции французской культуры, те черты, которые Ромен Роллан определял как типичные национальные особенности одной из сторон французского гения: героическая действенность, опьяненность разумом, смех, страсть к свету. Такова, по мысли писателя, Франция Рабле, Мольера и Дидро, а в музыке Франция Берлиоза и Бизе»[1].

Georges Bizet (1838-1875) war ein großer Klassiker der französischen Musik. „In Bizets Schaffen kommen die besten Traditionen der französischen Kultur zum Ausdruck, jene Merkmale, die Romain Rolland als typische nationale Merkmale einer der Seiten des französischen Genies definiert hat: heroische Wirksamkeit, Rausch der Vernunft, Lachen, Leidenschaft für das Licht. Das ist nach Ansicht des Autors das Frankreich von Rabelais, Molière und Diderot, und in der Musik das Frankreich von Berlioz und Bizet“[1].

[1] Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. СПб., 2002. С. 409.

Жорж Бизе вырос в культурной семье; отец был учителем пения, мать играла на фортепиано. С 4 лет Жорж начал заниматься музыкой под руководством матери. В возрасте 10 лет поступил в Парижскую консерваторию. Его учителями стали виднейшие музыканты Франции: пианист Антуан Мармонтель, теоретик Пьер Циммерман, оперные композиторы Франсуа Галеви и Шарль Гуно. Уже тогда раскрылось разностороннее дарование Бизе: он был ярким пианистом-виртуозом (сам Ф. Лист восхищался его игрой), неоднократно получал премии по теоретическим дисциплинам, увлекался игрой на органе (впоследствии, уже приобретая известность, занимался у Сезара Франка).

Окончание консерватории ознаменовалось получением Римской премии за кантату «Кловис и Клотильда», дававшей право на четырехлетнее пребывание в Италии и государственную стипендию. Тогда же, для конкурса, объявленного Жаком Оффенбахом, Бизе пишет оперетту «Доктор Миракль», которая тоже была отмечена премией. В Италии (1858–1860) много и плодотворно работает, занимается изучением искусства, читает множество книг, постигает красоту во всех ее проявлениях. Идеалом для Бизе становится прекрасный, гармоничный мир Моцарта и Рафаэля. Истинно французское изящество, щедрый мелодический дар, тонкий вкус навсегда стали неотъемлемыми чертами стиля композитора. Бизе все больше привлекает музыка оперная, способная «слиться» с изображаемым на сцене явлением

[1] Druskin M. S. Geschichte der ausländischen Musik. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bd. 4. St. Petersburg, 2002. S. 409.

Georges Bizet wuchs in einer kultivierten Familie auf; sein Vater war Gesangslehrer und seine Mutter spielte Klavier. Im Alter von 4 Jahren begann Georges unter der Anleitung seiner Mutter mit dem Musikstudium. Im Alter von 10 Jahren trat er in das Pariser Konservatorium ein. Seine Lehrer waren die berühmtesten Musiker Frankreichs: der Pianist Antoine Marmontel, der Theoretiker Pierre Zimmermann, die Opernkomponisten François Halévy und Charles Gounod. Schon damals zeigte sich das vielseitige Talent von Bizet: er war ein brillanter Pianist-Virtuose (F. Liszt selbst bewunderte sein Spiel), erhielt wiederholt Auszeichnungen in theoretischen Disziplinen, spielte gerne Orgel (später, bereits berühmt geworden, studierte er bei Cesar Frank).

Der Abschluss des Konservatoriums wurde durch den Erhalt des Rom-Preises für die Kantate „Clovis et Clotilde“ gekennzeichnet, der zu einem vierjährigen Aufenthalt in Italien und einem staatlichen Stipendium berechtigte. Zur gleichen Zeit schreibt Bizet für den von Jacques Offenbach ausgeschriebenen Wettbewerb seine Operette „Doktor Mirakel oder Der Wunderdoktor“, die ebenfalls mit einem Preis ausgezeichnet wird. In Italien (1858-1860) arbeitet er viel und fruchtbar, beschäftigt sich mit dem Studium der Kunst, liest viele Bücher, begreift die Schönheit in all ihren Erscheinungsformen. Die feine, harmonische Welt von Mozart und Raphael wird für Bizet ideal. Die französische Eleganz, eine großzügige Begabung für Melodien und ein raffinierter Geschmack wurden für immer unverzichtbare Merkmale seines Stils. Bizet war mehr und mehr von der Opernmusik fasziniert, die mit dem

или героем. Вместо кантаты, которую композитор должен был представить в Париже, он пишет комическую оперу «Дон Прокопио», выдержанную в традициях Дж. Россини. Создается также ода-симфония «Васко да Гама». С возвращением Бизе в Париж связано начало серьезных творческих исканий и одновременно тяжелой работы ради куска хлеба. Бизе приходилось делать переложения чужих оперных партитур, писать развлекательную музыку для кафе-концертов и одновременно создавать новые произведения, работая по 16 часов в сутки. В этой атмосфере были созданы две лирические оперы «Искатели жемчуга» (1863) и «Пертская красавица» (1867, на сюжет В. Скотта). Успех этих опер был не так велик, чтобы упрочить положение автора. Сам автор, оценивая эти сочинения, писал: «Школа избитых рулад и лжи умерла — умерла навсегда! Похороним ее без сожаления, без волнения — и, вперед!» В 1870 году, во время Франкопрусской войны, когда Франция находилась в критическом положении, Бизе вступает в ряды Национальной гвардии. Спустя несколько лет его патриотические чувства нашли выражение в драматической увертюре «Родина» (1874). 70-е годы — расцвет творчества композитора.

В это время созданы оперы «Джамиле» (1872), «Дон Родриго» (не законченная), музыка к драме А. Доде «Арлезианка» (1872). Постановка пьесы была неудачной, и композитор из лучших номеров составил оркестровую сюиту (вторую сюиту после смерти Бизе составил его друг, композитор Эрнест Гиро). Как и в предыдущих произведениях, Бизе придал музыке особый, специфический колорит места

Phänomen oder dem Helden, den er darstellte, „verschmelzen“ konnte. Anstelle der Kantate, die der Komponist in Paris aufführen sollte, schrieb er eine komische Oper „Don Procopio“, die auf den Traditionen Rossinis basiert. Er schuf auch die Ode-Symphonie „Vasco da Gama“. Bizets Rückkehr nach Paris ist verbunden mit dem Beginn einer ernsthaften kreativen Suche und gleichzeitig harter Arbeit für ein Stück Brot. Bizet musste Bearbeitungen fremder Opernpartituren anfertigen, Unterhaltungsmusik für Café-Konzerte schreiben und gleichzeitig neue Werke schaffen, wobei er 16 Stunden pro Tag arbeitete. In einer solchen Atmosphäre entstanden die beiden lyrischen Opern „Die Perlenfischer“ (1863) und „Das schöne Mädchen von Perth“ (1867, nach einer Vorlage von W. Scott). Der Erfolg dieser Opern war nicht so groß, dass er die Position des Autors gestärkt hätte. Der Autor selbst schrieb bei der Bewertung dieser Werke: „Die Schule der abgedroschenen Rouladen und Lügen ist tot - tot für immer! Lasst es uns begraben, ohne Bedauern, ohne Aufregung - und weiter geht's!“ Im Jahr 1870, während des Deutsch-Französischen Krieges, als sich Frankreich in einer kritischen Situation befand, trat Bizet in die Nationalgarde ein. Einige Jahre später kommen seine patriotischen Gefühle in der dramatischen Ouvertüre „Patrie“ (1874) zum Ausdruck. Die siebziger Jahre sind die Blütezeit des Werks des Komponisten.

In dieser Zeit entstanden die Opern „Djamileh“ (1872), „Don Rodrigue“ (unvollendet) und die Musik zu A. Daudets Drama „L'Arlésienne“. Die Aufführung des Stücks war erfolglos, und der Komponist komponierte aus den besten Nummern eine Orchestersuite (die zweite Suite nach Bizets Tod wurde von seinem Freund, dem Komponisten Ernest Giraud, komponiert). Wie in seinen früheren Werken verlieh Bizet der Musik

действия. Здесь это Прованс, юг Франции, и композитор использует народные провансальские мелодии, насыщает все произведение духом старофранцузской лирики. Красочно, легко и прозрачно звучит оркестр, Бизе достигает изумительного разнообразия эффектов: это колокольный звон, блеск красок в картине народного праздника («Фарандола»), утонченно-камерное звучание флейты с арфой (в менуэте из Второй сюиты) и печальное «пение» саксофона (Бизе первым ввел этот инструмент в симфонический оркестр). Сюита к драме «Арлезианка» — одно из популярнейших и репертуарных произведений всех современных оркестров мира.

Опера «Кармен» (1875) — последняя работа Жоржа Бизе, поставившая ее автора в ряд величайших композиторов мира. Премьера «Кармен» стала и самой крупной жизненной неудачей Бизе: опера со скандалом провалилась и вызвала резкую оценку прессы. Через 3 месяца 3 июня 1875 года композитор скончался в предместье Парижа Буживаль.

Известно, как П. И. Чайковский высоко оценивал оперу «Кармен» Бизе. В письмах к друзьям он писал: «Я убежден, что лет через десять „Кармен“ будет самой популярной оперой в мире» (1878). Пророчество великого русского классика сбылось: спустя 150 лет «Кармен» — «самая популярная опера в мире»! В этом произведении счастливо соединились многие компоненты, так необходимые оперному жанру: сюжет о простых людях, но ярких и страстных, удачное либретто, позволившее композитору на «едином дыхании», в «сквозном действии», в музыке выразить драматическую коллизию «любовного треугольника». Несмотря на смерть главных героев, музыка наполнена

eine besondere, spezifische Farbe des Schauplatzes. Hier ist es die Provence, der Süden Frankreichs, und der Komponist verwendet provenzalische Volksmelodien und erfüllt das Werk mit dem Geist der alten französischen Lyrik. Das Orchester klingt farbenfroh, leicht und transparent, und Bizet erzielt eine erstaunliche Vielfalt an Effekten: Glockengeläut, Farbenpracht im Bild eines Volksfestes (die „Farandole“), der raffinierte Kammerklang von Flöte und Harfe (im Menuett aus der Zweiten Suite) und der traurige „Gesang“ des Saxophons (Bizet war der erste, der dieses Instrument in ein Sinfonieorchester einführte) gehören dazu. Die Suite zum Drama „L’Arlésienne“ ist eines der beliebtesten Repertoirewerke aller zeitgenössischen Orchester in der ganzen Welt.

Die Oper „Carmen“ (1875) war das letzte Werk von Georges Bizet, der damit zu den größten Komponisten der Welt zählt. Die Uraufführung von „Carmen“ war auch Bizets größter Misserfolg im Leben: die Oper war ein Skandal und löste heftige Kritik in der Presse aus. Drei Monate später, am 3. Juni 1875, starb der Komponist in den Vororten von Paris Bougival.

Es ist allgemein bekannt, wie sehr P. I. Tschaikowsky Bizets Oper „Carmen“ lobte. In Briefen an Freunde schrieb er: „Ich bin überzeugt, dass „Carmen“ in zehn Jahren die beliebteste Oper der Welt sein wird“ (1878). Die Prophezeiung des großen russischen Klassikers hat sich erfüllt: 150 Jahre später ist „Carmen“ „die beliebteste Oper der Welt“! Dieses Werk vereinte auf glückliche Weise viele Elemente, die für das Operngenre wesentlich sind: die Geschichte von einfachen Menschen, aber lebendig und leidenschaftlich, das gelungene Libretto, das es dem Komponisten erlaubte, den dramatischen Zusammenstoß eines „Liebesdreiecks“ in „einem Atemzug“, in der „durchgehenden Handlung“, in

светом, гимном любви и утверждением жизни. Кармен — дочь народа, связанная с ним тысячами нитей. Композитор с блеском использовал в опере интонации и ритмы испанских и цыганских народных песен, танцев, маршей в яркой оркестровке. Вокальные партии, наполненные мелодиями широкого дыхания, красивы и запоминающиеся. Знаменитый «Марш Тореодора» (куплеты Эскамилио), «Хабанера» и «Сегедилья» Кармен, ария с цветком Хозе — музыкальные вершины оперы, особо любимые слушателями, которые видят в этих образах реальных и живых людей. «Великий французский композитор был врагом всего лживого, туманного, абстрактного, всякой метафизики, как бы она ни называлась. Более всего Бизе ценил человека во всех его жизненных проявлениях»[1].

[1] Альшванг А. А. Избранные сочинения: в 2 т. Оперные жанры «Кармен». М., 1963. Т. 2. С. 133.

Человечность этой оперы покоряет слушателей и сегодня. Внутренняя сила и красота этого произведения помогли пройти испытание временем и занять место «оперного шедевра» в мировой музыке.

Камиль Сен-Санс (1835–1921) вошел в историю музыки прежде всего как композитор, пианист, педагог, дирижер. Однако подобными гранями далеко не исчерпывается талант этой поистине универсально одаренной личности. Сен-Санс был также автором книг по философии, литературе, живописи, театру, сочинял стихи и пьесы, писал критические эссе и рисовал карикатуры.

Musik auszudrücken. Trotz des Todes der Protagonisten ist die Musik von Licht erfüllt, eine Hymne an die Liebe und die Bejahung des Lebens. Carmen ist eine Tochter des Volkes, die durch tausend Fäden mit dem Volk verbunden ist. Der Komponist hat in der Oper die Intonationen und Rhythmen von spanischen und Zigeuner-Volksliedern, Tänzen und Märschen in einer lebendigen Orchestrierung brillant umgesetzt. Die Gesangspassagen mit ihren weit ausholenden Melodien sind wunderschön und einprägsam. Der berühmte „Toreromarsch“ (Escamillos Strophe), Carmens „Habanera“ und „Seguidilla“, die Arie mit José, der Blume, sind musikalische Höhepunkte der Oper, die von den Zuhörern besonders geliebt werden, da sie in diesen Figuren echte und lebendige Menschen sehen. „Der große französische Komponist war ein Feind von allem Falschen, Vagen, Abstrakten, von jeder Metaphysik, wie auch immer man sie nennen mag. Bizet schätzte vor allem den Menschen in all seinen Lebensäußerungen“[1].

[1] Alschwang A. A. Ausgewählte Werke: in 2 Bänden. Operngenres. „Carmen“. Moskau, 1963. Bd. 2. S. 133.

Die Menschlichkeit dieser Oper zieht das Publikum auch heute noch in ihren Bann. Seine innere Kraft und Schönheit haben die Zeit überdauert und ihm einen Platz als „Opernmeisterwerk“ in der Weltmusik eingebracht.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) ging in die Musikgeschichte ein als Komponist, Pianist, Lehrer und Dirigent. Diese Facetten gehen jedoch weit über das Talent dieses wirklich universell begabten Menschen hinaus. Saint-Saëns schrieb auch Bücher über Philosophie, Literatur, Malerei und Theater, verfasste Gedichte und Theaterstücke, schrieb kritische Essays und zeichnete Karikaturen.

Сен-Санс был избран членом Французского астрономического общества, ибо его познания в физике, астрономии, археологии и истории не уступали эрудиции иных ученых. В своих полемических статьях композитор выступал против ограниченности творческих интересов, догматизма, ратовал за всестороннее развитие художественных вкусов широкой публики.

Камиль Сен-Санс родился в семье, связанной с искусством (отец писал стихи, мать была художницей). Яркое музыкальное дарование композитора проявилось в столь раннем детстве, что составило ему славу «второго Моцарта». С трех лет будущий композитор уже обучался игре на фортепиано, в 5 — начал сочинять музыку, а с десяти выступал как концертирующий пианист.

Saint-Saëns wurde zum Mitglied der Französischen Astronomischen Gesellschaft gewählt, denn seine Kenntnisse in Physik, Astronomie, Archäologie und Geschichte waren denen anderer Wissenschaftler ebenbürtig. In seinen polemischen Artikeln wandte sich der Komponist gegen begrenzte schöpferische Interessen und Dogmatismus und setzte sich für eine umfassende Entwicklung des Kunstgeschmacks der Allgemeinheit ein.

Camille Saint-Saëns wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren (sein Vater schrieb Gedichte und seine Mutter war Künstlerin). Das große musikalische Talent des Komponisten zeigte sich schon in jungen Jahren, so dass er als „zweiter Mozart“ berühmt wurde. Bereits im Alter von drei Jahren lernte der spätere Komponist Klavier spielen, mit fünf Jahren begann er zu komponieren und mit zehn Jahren trat er als Konzertpianist auf.



Камиль Сен-Санс (1835–1921)

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

В 1848 году Сен-Санс поступил в Парижскую консерваторию, которую окончил через 3 года сначала по классу органа, затем по классу композиции. К моменту окончания консерватории Сен-Санс был уже зрелым музыкантом, автором многих сочинений, в том числе Первой симфонии, получившей высокую оценку Г. Берлиоза и Ш. Гуно. С 1853 по 1877 год Сен-Санс работал в различных соборах Парижа. Его искусство органной импровизации очень быстро снискало всеобщее признание в Европе.

Человек неутомимой энергии, Сен-Санс, однако не ограничивается лишь игрой на органе и сочинением музыки. Он выступает как пианист и дирижер, редактирует и издает произведения старых мастеров, пишет теоретические труды, становится одним из основателей и педагогов Национального музыкального общества. В 70-х годах одно за другим появляются сочинения, с восторгом встречаемые современниками. Среди них — симфонические поэмы «Прялка Омфалы» и «Пляска смерти», оперы «Желтая принцесса», «Серебряный колокольчик» и «Самсон и Далила» — одна из вершин творчества композитора.

Оставив работу в соборах Парижа, Сен-Санс целиком посвящает себя композиции. При этом он много путешествует по всему миру. Прославленный музыкант был избран членом Института Франции (1881), почетным доктором Кембриджского университета (1893), почетным членом Петербургского отделения РМО (1909). Искусство Сен-Санса всегда находило теплый прием в России, которую композитор неоднократно посещал. Он был дружен с А. Рубинштейном и Ц. Кюи, живо интересовался музыкой М. Глинки, П. Чайковского,

1848 trat Saint-Saëns in das Pariser Konservatorium ein, das er drei Jahre später zunächst im Fach Orgel und dann im Fach Komposition abschloss. Als Saint-Saëns sein Studium am Konservatorium abschloss, war er bereits ein reifer Musiker und Autor zahlreicher Werke, darunter seine Erste Symphonie, die von Berlioz und Gounod hoch gelobt wurde. Von 1853 bis 1877 arbeitete Saint-Saëns in verschiedenen Kathedralen von Paris. Seine Kunst der Orgel Improvisation verschaffte ihm schnell weltweite Anerkennung in Europa.

Saint-Saëns, ein Mann von unermüdlicher Energie, beschränkte sich jedoch nicht nur auf das Orgelspiel und das Komponieren von Musik. Er trat als Pianist und Dirigent auf, edierte und veröffentlichte Werke alter Meister, schrieb theoretische Werke und wurde einer der Gründer und Lehrer der Société Nationale de Musique. In den siebziger Jahren erschien eine Komposition nach der anderen, die von seinen Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen wurde. Dazu gehören die symphonischen Dichtungen „Le Rouet d'Omphale“ und „Danse macabre“, die Opern „La Princesse jaune“, „Le timbre d'argent“ und „Samson et Dalila“ - einer der Höhepunkte im Schaffen des Komponisten.

Nachdem er seine Arbeit an den Pariser Kathedralen aufgegeben hatte, widmete sich Saint-Saëns ganz der Komposition. Dabei reist er ausgiebig durch die ganze Welt. Der renommierte Musiker wurde zum Mitglied des Institut de France (1881), zum Ehrendoktor der Universität Cambridge (1893) und zum Ehrenmitglied der Petersburger Abteilung des RMO (*russische Musikgesellschaft*) (1909) gewählt. Die Kunst von Saint-Saëns wurde in Russland, das der Komponist wiederholt besuchte, stets mit Begeisterung aufgenommen. Er war befreundet mit Rubinstein und C. Cui, und er interessierte sich sehr für die

композиторов-«кучкистов». Именно Сен-Санс привез из России во Францию клавир «Бориса Годунова» М. Мусоргского.

До конца своих дней Сен-Санс жил полноценной творческой жизнью: сочинял, не зная усталости, концертировал и путешествовал, записывался на пластинки. Последние концерты 85-летний музыкант дал в августе 1921 года, незадолго до смерти. На протяжении всего творческого пути композитор особенно плодотворно работал в области инструментальных жанров, отводя первое место виртуозным концертным произведениям. Широкую известность приобрели такие сочинения Сен-Санса, как «Интродукция и рондо каприччиозо» для скрипки с оркестром, Третий скрипичный концерт (посвящены известному скрипачу Пабло Сарасате), Концерт для виолончели. Эти и другие произведения (Симфония с органом, программные симфонические поэмы, пять фортепианных концертов) выдвинули Сен-Санса в ряд крупнейших французских композиторов.

Сен-Санс создал 12 опер, из которых наибольшую популярность приобрела «Самсон и Далила», написанная на библейский сюжет. Впервые она была исполнена в Веймаре под управлением Ф. Листа (1877). Опера «Самсон и Далила» стала для своего времени идеалом лирической, романтической оперы. Историческая составляющая сюжета явилась красивым обрамлением основной любовной линии и интриги: обольщение могучего Самсона, предводителя иудейского народа, красавицей — филистимлянкой Далилой. Музыка оперы пленяет широтой мелодического дыхания, очарованием музыкальной характеристики центрального образа

Музыка von Glinka, Tschaikowsky und den Komponisten des „Mächtigen Häufleins“. Es war Saint-Saëns, der Mussorgskys Klavierauszug von „Boris-Godunow“ aus Russland nach Frankreich brachte.

Saint-Saëns führte bis zum Ende seiner Tage ein erfülltes Künstlerleben: er komponierte unermüdlich, konzertierte, reiste und nahm auf Schallplatten auf. Der 85-jährige Musiker gab seine letzten Konzerte im August 1921, kurz vor seinem Tod. Während seines gesamten Schaffens war der Komponist besonders produktiv auf dem Gebiet der instrumentalen Gattungen, wobei er den virtuosen Konzertwerken den ersten Platz einräumte. Saint-Saëns wurde mit Werken wie der „Introduktion und dem Rondo Capriccioso“ für Violine und Orchester, dem Dritten Violinkonzert (das dem berühmten Geiger Pablo Sarasata gewidmet ist) und seinem Cellokonzert weithin bekannt. Diese und andere Werke (Symphonie mit Orgel, symphonische Dichtungen und fünf Klavierkonzerte) machten Saint-Saëns zu einem der größten französischen Komponisten.

Saint-Saëns komponierte 12 Opern, von denen die beliebteste „Samson et Dalila“ war, die auf einem biblischen Thema basiert. Sie wurde 1877 in Weimar unter der Leitung von Franz Liszt uraufgeführt. „Samson et Dalila“ wurde zu seiner Zeit zum Ideal einer lyrischen, romantischen Oper. Die historische Komponente der Handlung bildete eine schöne Kulisse für die eigentliche Liebesgeschichte und Intrige: die Verführung des mächtigen Samson, des Anführers des jüdischen Volkes, durch die schöne Philisterin Dalila. Die Musik der Oper besticht durch die Breite ihres melodischen Atems und den Charme der musikalischen Charakterisierung ihrer zentralen Figur, Dalila. Laut Nikolai Rimski-Korsakow ist

— Далилы. По словам Н. Римского-Корсакова, это сочинение является «идеалом оперной формы»[1].

[1] Интернет-ресурс // Ветлицына И. Camille Saint-Saëns //www. belcanto.ru

Композитор широко использовал в опере интонации фольклорные, «ориентальные» и бытовых жанров в хоровых сценах, что придавало опере живописный и красочный элемент. Три арии Далилы — вершина оперного вокального репертуара, где композиторское мастерство Сен-Санса проявилось в высшей степени. Эти арии являются постоянными в репертуаре выдающихся певиц современности — Елены Образцовой, Ирины Богачевой и других. Огромной популярностью пользуется пьеса «Лебедь» Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных». Выдающиеся балерины, начиная с Анны Павловой, Галины Улановой, Майи Плисецкой, имели этот сольный номер в своем репертуаре. Произведения Сен-Санса вписали одну из ярких страниц в историю мировой музыкальной культуры.

Каждый французский музыкант имеет немного Массне в своем сердце, так же как каждый итальянец — частицу Верди и Пуччини. *Франсис Пуленк*

Сын владельца железных копей, **Жюль Массне** (1842– 1912) получил свои первые музыкальные уроки у матери; еще ребенком в 10 лет он поступил в Парижскую консерваторию, которую окончил в 1863 году и в этот же год был удостоен Римской премии. Проведя, как лауреат, три года в Италии, он вернулся в Париж, где стал настойчиво работать. Он пишет оперы, сюиты для оркестра, отчетливо проявляется у него любовь к вокальной музыке. Признание к

dieses Werk „ein Ideal der Opernform“[1].

[1] Internetseite // Ветлицына И. Camille Saint-Saëns //www. belcanto.ru

Der Komponist machte in den Chorszenen ausgiebig Gebrauch von folkloristischen, „orientalischen“ und heimischen Anklängen, was der Oper ein malerisches und farbenfrohes Element verlieh. Die drei Arien der Dalila sind der Höhepunkt des Gesangsrepertoires der Oper, in dem Saint-Saëns' kompositorische Fähigkeiten am besten zur Geltung kamen. Diese Arien sind ein fester Bestandteil des Repertoires der führenden Sängerinnen und Sänger von heute - Jelena Obraszowa, Irina Bogatschowa und andere. Saint-Saëns' „Schwan“ aus der Suite „Karneval der Tiere“ ist sehr beliebt. Prominente Ballerinen, angefangen bei Anna Pawlowa, Galina Ulanowa und Maja Plissezkaja, hatten dieses Solo in ihrem Repertoire. Die Werke von Saint-Saëns haben eine der hellsten Seiten in der Geschichte der Weltmusikultur geschrieben.

Jeder französische Musiker trägt ein wenig Massenet in seinem Herzen, so wie jeder Italiener ein wenig Verdi und Puccini in sich trägt. *Francis Poulenc*

Jules Massenet (1842-1912), Sohn eines Eisenminenbesitzers, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seiner Mutter; als 10-jähriges Kind trat er in das Pariser Konservatorium ein, wo er 1863 seinen Abschluss machte und im selben Jahr den Rom-Preis gewann. Nachdem er drei Jahre als Preisträger in Italien verbracht hatte, kehrte er nach Paris zurück, wo er hartnäckig arbeitete. Er schrieb Opern, Suiten für Orchester und eine Liebe zum Gesang. Massenet wurde 1873 mit seiner Musik zur Tragödie „Ariane“ von Aischylos mit

Массне приходит в 1873 году — это музыка к трагедии Эсхила «Эринии» со знаменитой «Элегией» и «священная драма» «Мария Магдалина», исполненная в концерте как оратория.

seiner berühmten „Elegie“ und dem „Heiligendrama“ „Marie-Magdeleine“, das als Oratorium aufgeführt wurde, bekannt.



Жюль Массне (1842–1912)

Jules Massenet (1842-1912)

Массне «услышал» веяние времени, которое во французской литературе обозначили Дюма сын, братья Гонкур, Ги де Мопассан. Целая галерея женских образов, изящных и нервных, впечатлительных и хрупких, чувствительных и импульсивных, сойдя со страниц литературы, стала лицом эпохи. В этих нежных женских образах, в тонком психологическом проникновении в их внутренний мир Массне нашел свою тему, где проявились чарующие качества его дарования как историка женской души.

Последующая биография Массне была весьма успешна. Им созданы

Massenet hat den Zeitgeist „gehört“, der in der französischen Literatur durch Dumas, die Brüder Goncourt und Guy de Maupassant geprägt wurde. Eine ganze Galerie von Frauenfiguren, anmutig und nervös, beeinflussbar und zerbrechlich, sensibel und impulsiv, entstiegen der Literatur und wurden zum Gesicht der Epoche. In diesen zarten Frauengestalten, im subtilen psychologischen Einblick in ihre Innenwelt, fand Massenet sein Thema, das die bezaubernden Qualitäten seines Talents als Historiker der weiblichen Seele zeigte.

Die anschließende Biografie Massenets war sehr erfolgreich. Er

оперы «Дон Сезар де Базан» (1872), «Король Лахорский» (1877). В 1878 году Массне становится профессором Парижской консерватории, в которой преподавал 18 лет. У него учились, получившие позже известность, композиторы Альфред Брюно, Гюстав Шарпантье, классик румынской музыки Джорже Энеску и другие. За заслуги во французской музыкальной культуре Массне был избран членом Института Франции. Он был всегда в центре общественного внимания, пользовался любовью публики, был известен всегдашней любезностью и остроумием.

Вершина творчества Массне — оперы «Манон» (1883) и «Вертер» (1886), они по сей день звучат на сценах многих театров мира. До конца жизни композитор не сбавлял творческой активности, он писал оперу за оперой. Массне не прокладывал новых путей, не был новатором, и может быть, благодаря этому, никогда не разочаровывал свою публику. В любой его опере, даже не удавшейся в целом, есть памятная страница, живущая самостоятельной жизнью вне общего контекста, покоряющая мелодизмом и искренностью высказывания. В последнее десятилетие жизни Массне создал оперы «Таис» (1894) со знаменитым «Размышлением», «Жонглер богоматери» (1902) и «Дон Кихот» (1910, по Ж. Лоррену), созданный специально для Федора Ивановича Шаляпина.

Оперы Массне подвели итог развитию лирической оперы во Франции. Как отмечено исследователями: «Лучшими образцами Массне остаются в конечном итоге те, в которых композитор верен самому себе: лиричному и страстному, нежному и чувственному, передающему свой трепет партиям наиболее созвучных ему главных героев, влюбленных, чья характеристика не чужда

komponierte die Opern „Don C zar de Bazan“ (1872) und „König von Lahore“ (1877). Im Jahr 1878 wird Massenet Professor am Pariser Konservatorium, wo er 18 Jahre lang unterrichtet. Er studierte unter anderem bei den späteren Komponisten Alfred Brunot, Gustave Charpentier und dem Klassiker der rumänischen Musik, George Enescu. Für seine Verdienste um die französische Musikkultur wurde Massenet zum Mitglied des Institut de France gewählt. Er stand immer im Blickpunkt der Öffentlichkeit, liebte die Öffentlichkeit und war für seine große Höflichkeit und seinen Witz bekannt.

Die Höhepunkte von Massenets Schaffen - die Opern „Manon“ (1883) und „Werther“ (1886) - sind noch heute auf den Bühnen vieler Theater in aller Welt zu hören. Der Komponist blieb bis an sein Lebensende aktiv und schrieb eine Oper nach der anderen. Massenet hat nie Neuland betreten, er war kein Erneuerer, und vielleicht hat er gerade deshalb sein Publikum nie enttäuscht. Alle seine Opern, auch die weniger erfolgreichen, haben eine Erinnerungsseite, die sich aus dem allgemeinen Kontext heraushebt und durch ihre Melodie und Aufrichtigkeit des Ausdrucks besticht. In seinem letzten Lebensjahrzehnt schrieb Massenet die Opern „Thas“ (1894) mit der berühmten „Reflexion“, „Le jongleur de Notre-Dame“ (1902) und „Don Quichotte“ (1910, nach J. Lorraine), die speziell für Fjodor Iwanowitsch Tschaljapin geschrieben wurden.

Die Opern von Massenet stehen für die Entwicklung der lyrischen Oper in Frankreich. Die Wissenschaftler haben festgestellt: „Die schönsten Beispiele Massenets bleiben diejenigen, in denen der Komponist sich selbst treu bleibt: lyrisch und leidenschaftlich, zärtlich und sinnlich, indem er seine Ehrfurcht auf die Rollen seiner sympathischsten Protagonisten überträgt, auf Liebende, deren Charakterisierung der Raffinesse symphonischer Lösungen nicht fremd

изысканности симфонических решений, достигнутых с легкостью и лишенных школярской ограниченности»[1].

[1] Интернет-ресурс // Маркези Г. (пер. Е. Гречаной) Jules Massenet // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Венгрия

Не будь Листа на свете, вся судьба новой музыки была бы другая.
В. Стассов

Ференц Лист (1811–1886) — выдающийся венгерский композитор, пианист, дирижер, музыкальный писатель и общественный деятель. Годы жизни Ф. Листа охватывают почти весь XIX век. Он был свидетелем величайших потрясений в Европе. Год его рождения — наивысшее могущество Наполеона, детство совпало с торжеством реакции Священного союза, отрочество и юность прошли в обстановке Реставрации, в зрелом возрасте он был свидетелем целого ряда буржуазных революций: 1830 год в Париже, 1848–1849 годов в Венгрии и Германии; он пережил Парижскую коммуну и плоды господства Габсбургов в Венгрии. «Человек мира», блистательный виртуоз и свободный художник, экстравагантный романтик, он впитывал мир жадно и вдохновенно. Встречи с выдающимися мыслителями своего времени, художниками, писателями, поэтами, композиторами оставляли глубокий след в его творческой натуре, заставляли размышлять о судьбах искусства и находить свой способ философского постижения мира своей музыкой.

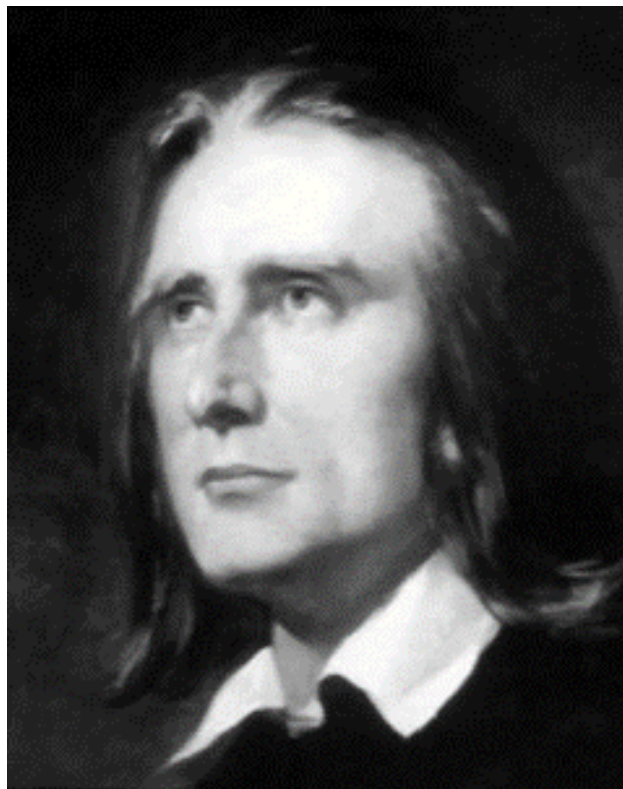
ist, die mit Leichtigkeit und ohne schulmeisterliche Einschränkung erreicht werden“[1].

[1] Internetseite // Маркези Г. (пер. Е. Гречаной) Jules Massenet // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Ungarn

Ohne Liszt wäre das ganze Schicksal der neuen Musik anders verlaufen.
W. Stassow

Franz Liszt (1811-1886) war ein herausragender ungarischer Komponist, Pianist, Dirigent, Musikschriftsteller und eine öffentliche Persönlichkeit. Die Lebensjahre Liszts umfassen fast das gesamte 19. Jahrhundert. Er war Zeuge der größten Umwälzungen in Europa. Das Jahr seiner Geburt war das Jahr der höchsten Macht Napoleons, seine Kindheit fiel mit dem Triumph der Reaktion der Heiligen Allianz zusammen, seine Adoleszenz und Jugend verlief unter den Bedingungen der Restauration, in seiner Reife wurde er Zeuge einer Reihe von bürgerlichen Revolutionen: 1830 in Paris, 1848-1849 in Ungarn und Deutschland; er erlebte die Pariser Kommune und die Früchte der Habsburger Herrschaft in Ungarn. Er war „ein Mann von Welt“, ein brillanter Virtuose und freier Künstler, ein extravaganter Romantiker, der die Welt eifrig und inspiriert aufnahm. Begegnungen mit herausragenden Denkern seiner Zeit, Künstlern, Schriftstellern, Dichtern und Komponisten hinterließen tiefe Spuren in seinem schöpferischen Wesen, ließen ihn über die Bestimmung der Kunst nachdenken und durch seine Musik einen eigenen Weg des philosophischen Verständnisses der Welt finden.



Ференц Лист (1811–1886)

Franz Liszt (1811-1886)

Отец Листа был смотрителем овчарни в венгерской деревне Доборьян, которая принадлежала крупнейшему магнату империи Габсбургов князю Михаилу Эстергази. В XVIII веке у князей Эстергази почти сорок лет служил великий Йозеф Гайдн. Отец Листа любил музыку, играл на многих инструментах, пел и даже сочинял. Под руководством отца Лист в шестилетнем возрасте начал обучаться игре на фортепиано и уже через три года выступал публично. В 1821–1822 годах занятия Листа продолжились в Вене у знаменитого фортепианного педагога Карла Черни. По композиции Лист брал уроки у не менее знаменитого композитора Антонио Сальери. В 1822–1823 годах юный Лист дал несколько публичных концертов в Вене, на одном из них присутствовал Людвиг ван Бетховен, который после концерта поцеловал юного музыканта, о чем Лист вспоминал всю жизнь. За Листом рано укрепилась слава пианиста - «вундеркинда». Для

Liszts Vater war Hüter eines Schafstalls im ungarischen Dorf Doborjan, das dem Fürsten Michael Esterhazy, dem größten Magnaten des Habsburgerreiches, gehörte. Im 18. Jahrhundert diente der große Joseph Haydn fast vierzig Jahre lang unter den Esterhazy-Fürsten. Liszts Vater liebte die Musik, spielte viele Instrumente, sang und komponierte sogar. Unter der Anleitung seines Vaters begann Liszt im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierunterricht und trat bereits drei Jahre später öffentlich auf. In den Jahren 1821-1822 setzte Liszt seine Studien in Wien bei dem berühmten Klavierlehrer Carl Czerny fort. In Sachen Komposition nahm Liszt Unterricht bei dem ebenfalls berühmten Komponisten Antonio Salieri. In den Jahren 1822-1823 gab der junge Liszt mehrere öffentliche Konzerte in Wien, von denen eines von Ludwig van Beethoven besucht wurde, der den jungen Musiker nach dem Konzert küsste, woran sich Liszt sein Leben lang erinnerte. Liszts Ruhm als pianistisches „Wunderkind“

завершения образования Лист отправился в Париж, но в Парижскую консерваторию его не приняли как иностранца. Это не обескуражило молодого музыканта: он брал частные уроки по композиции у известных композиторов и теоретиков Парижа Фердинандо Паэра и Антонина Рейхи. С юных лет Лист упорно совершенствовался в двух направлениях — как концертирующий пианист и как композитор. Упорный труд скоро дал результаты. В 1824–1827 годах Лист с триумфом выступал как пианист во Франции и Великобритании. В эти же годы были опубликованы его первые композиторские опыты: фортепианные произведения и одноактная опера «Дон Санчос» или «Замок любви» (1825). С 1827 года из-за неожиданной смерти отца, который поддерживал Листа материально, Листу пришлось много выступать и давать частные уроки музыки. Впервые он задумался над унизительным положением художника в обществе, его тяготили пошлые вкусы буржуазной публики. Стремясь пополнить пробелы в своем образовании, Лист много читает, увлекается поэзией Дж. Г. Байрона, философией Ф. М. Вольтера, Ж. Ж. Руссо, Дж. Локка; испытывает сильное влияние французских писателей-романистов: В. Гюго, Ф. Шатобриана, А. Ламартина. Особенно его привлекают произведения, направленные против социального неравенства. С энтузиазмом Лист встречает июльскую революцию 1830 года. Он становится приверженцем учения Сен-Симона. Под непосредственным впечатлением революционных событий он написал «Революционную симфонию» (оставшуюся незавершенной). В 1834 году, после восстания Лионских ткачей, создал фортепианную пьесу «Лион», взяв знаменитый лозунг восставших: «Жить в труде или

wurde schnell bestätigt. Um sein Studium abzuschließen, ging Liszt nach Paris, wurde aber als Ausländer nicht am Pariser Konservatorium aufgenommen. Davon ließ sich der junge Musiker nicht entmutigen: er nahm Privatunterricht in Komposition bei den bekannten Pariser Komponisten und Theoretikern Ferdinando Paer und Anton Reicha. Schon in jungen Jahren setzte sich Liszt an zwei Fronten durch - als Konzertpianist und als Komponist. Seine fleißige Arbeit zahlte sich bald aus. Zwischen 1824 und 1827 feierte Liszt als Pianist in Frankreich und Großbritannien große Erfolge. In diesen Jahren erschienen auch seine ersten kompositorischen Experimente: Klavierwerke und die einaktige Oper „Don Sanche“ oder „Das Liebesschloss“ (1825). Ab 1827, nach dem unerwarteten Tod seines Vaters, der Liszt finanziell unterstützte, musste Liszt viel auftreten und privaten Musikunterricht geben. Er betrachtete zunächst die erniedrigende Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und fühlte sich durch den vulgären Geschmack des bürgerlichen Publikums belastet. Um die Lücken in seiner Ausbildung zu füllen, las Liszt viel, interessierte sich für die Poesie von J. G. Byron, die Philosophie von F. M. Voltaire, J. J. Rousseau und J. Locke und fühlte einen starken Einfluss der französischen Romanciers: W. Hugo, F. Chateaubriand, A. Lamartine. Sein besonderes Interesse gilt Werken gegen soziale Ungleichheit. Mit Begeisterung begrüßt Liszt die Julirevolution von 1830. Er wird Anhänger der Lehre Saint-Simons. Unter dem unmittelbaren Eindruck der revolutionären Ereignisse schrieb er die „Revolutionssinfonie“ (die unvollendet blieb). Nach dem Aufstand der Lyoner Weber komponierte er 1834 das Klavierstück „Lyon“, das den berühmten Slogan der Aufständischen aufgreift: „Lebe durch Arbeit oder stirb durch Kampf“. Kontakte zu prominenten Musikern: H. Berlioz, N. Paganini, F.

умереть в борьбе». Общение с выдающимися музыкантами: Г. Берлиозом, Н. Паганини, Ф. Шопеном и прогрессивными писателями: В. Гюго, Ж. Санд, О. Бальзаком, Г. Гейне и другими видными деятелями культуры XIX века, оказали плодотворное влияние на формирование его взглядов на исполнительство и композиторское творчество. «Большую роль в творческой биографии Листа сыграла встреча в 1833 году с писательницей Марией д'Агу, впоследствии публиковавшей статьи под псевдонимом Даниель Стерн. В 1835 году Лист и Мария д'Агу уехали в Швейцарию, где начали совместную жизнь; в 1837–1839 годах путешествовали по Италии»[1].

[1] Мильштейн Я. И. Ференц Лист // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1976. Т. 3. С. 285.

Годы странствий Листа состояли в интенсивной концертной деятельности как пианиста-виртуоза. В 40-е годы Лист гастролировал во всех крупных городах Европы. Трижды посетил Россию: в 1842, 1843 и 1847 годах. Он с огромным успехом концертировал в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, Елизаветграде; онзнакомился с русской культурой и русскими композиторами. Подлинным триумфом сопровождался приезд Листа в родную Венгрию, где его чествовали как национального героя, сборы от концертов были направлены в помощь пострадавшим от наводнения, постигшего страну.

Однако концертная деятельность не приносила полного удовлетворения творческой натуре Листа. Великий преобразователь фортепианной игры, увлекавший слушателей стихийной силой своего артистического темперамента, необычайной виртуозностью, поэзией и

Chopin und progressive Schriftsteller: V. Hugo, J. Sand, O. Balzac, H. Heine und andere prominente Kulturschaffende des 19. Jahrhunderts hatten einen fruchtbaren Einfluss auf seine Ansichten über Aufführung und Komposition. „Eine Begegnung im Jahr 1833 mit der Schriftstellerin Marie d'Agoult, die später unter dem Pseudonym Daniel Stern Artikel veröffentlichte, spielte eine große Rolle in Liszts kreativer Biografie. 1835 gingen Liszt und Marie d'Agoult in die Schweiz, wo sie ein gemeinsames Leben begannen, in den Jahren 1837-1839 reisten sie nach Italien“[1].

[1] Milstein J. I. Franz Liszt // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 285.

Liszts Wanderjahre bestanden aus einer intensiven Konzerttätigkeit als virtuoser Pianist. In den 1840er Jahren tourte Liszt durch alle großen Städte Europas. Er besuchte Russland dreimal: 1842, 1843 und 1847. Er gab Konzerte in Petersburg, Moskau, Kiew, Odessa und Jelisawetgrad, die großen Anklang fanden, und lernte die russische Kultur und russische Komponisten kennen. Liszts Besuch in seiner Heimat Ungarn, wo er als Nationalheld gefeiert wurde, war von einem wahren Triumph begleitet: die Einnahmen aus seinen Konzerten kamen den Opfern der Überschwemmungen zugute, die das Land heimgesucht hatten.

Die Konzerttätigkeit befriedigte Liszts kreatives Naturell jedoch nicht vollständig. Der große Erneuerer des Klavierspiels, der mit der spontanen Kraft seines künstlerischen Temperaments, seiner außergewöhnlichen Virtuosität, seiner Poesie und seinem dramatischen Spiel

драматизмом исполнения, стремившийся сделать достоянием широкой аудитории шедевры мирового музыкального искусства, часто оставался непонятым в своих лучших устремлениях в тех великосветских кругах, где ему приходилось выступать.

В 1848 году Лист принял пост придворного капельмейстера в Веймаре, и карьера концертирующего пианиста-виртуоза отошла на второй план. С веймарским периодом жизни Листа (1848–1861) связан расцвет композиторского и дирижерского творчества. Здесь Лист проявил себя как замечательный организатор всей музыкально-культурной жизни Веймара. Веймарский период — время «сосредоточенности мысли», как его называл сам композитор. Лист завершает и перерабатывает множество ранее созданных или начатых сочинений, реализует и новые замыслы. Так из созданного в 30-е годы «Альбома путешественника» вырастают «Годы странствий» — циклы фортепианных пьес (год 1 — Швейцария, 1835–1854; год 2 — Италия, 1838–1849, с добавлением «Венеция и Неаполь», 1840–1859); получают окончательную отделку «Этюды высшего исполнительского мастерства» («Этюды трансцендентного исполнения», 1851); «Большие этюды по каприсам Паганини» (1851); «Поэтические и религиозные гармонии» (10 пьес для фортепиано, 1852). Продолжая работу над венгерскими напевами «Венгерские национальные мелодии для фортепиано» (1840–1843), Лист создает 15 «Венгерских рапсодий» (1847–1853). Осуществление новых замыслов приводит к возникновению центральных произведений Листа, воплощающих его идеи в новых формах, — Соната си-минор (1852–1853), 12 симфонических поэм (1847–1857), «Фауст-симфония» по Гёте

das Publikum faszinierte und sich bemühte, die Meisterwerke der Weltmusik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, wurde in den Kreisen der feinen Gesellschaft, in denen er aufzutreten hatte, oft in seinem besten Bestreben missverstanden.

1848 wurde Liszt zum Kapellmeister in Weimar ernannt und seine Karriere als Konzertpianist trat in den Hintergrund. Liszts Zeit in Weimar (1848-1861) war mit dem Höhepunkt seiner kompositorischen und dirigistischen Karriere verbunden. Hier erwies sich Liszt als brillanter Organisator des gesamten musikalischen und kulturellen Lebens in Weimar. Die Weimarer Zeit war eine Zeit des „konzentrierten Denkens“, wie der Komponist es selbst nannte. Liszt vollendete und überarbeitete Dutzende von Werken, die er zuvor geschrieben oder begonnen hatte, und setzte auch neue Ideen um. So entstanden aus dem in den 1830er Jahren angelegten „Reisealbum“ die „Wanderjahre“ - Zyklen von Klavierstücken (Jahr 1: Schweiz, 1835-1854; Jahr 2: Italien, 1838-1849, mit dem Zusatz von Venedig und Neapel, 1840-1859); die Etüden für hohe Leistungen („Transzendentalen Etüden“, 1851), die „Großen Etüden über die Capricen von Paganini“ (1851) und die „Poetischen und religiösen Harmonien“ (10 Stücke für Klavier, 1852) erhalten ihren letzten Schliff. Liszt setzte seine Arbeit an ungarischen Melodien in „Ungarische Nationalmelodien für Klavier“ (1840-1843) fort und komponierte 15 „Ungarische Rhapsodien“ (1847-1853). Die Umsetzung neuer Ideen führt zu zentralen Werken, die seine Ideen in neuen Formen verkörpern - seine Sonate in h-Moll (1852-1853), seine 12 symphonischen Dichtungen (1847-1857), die „Faust-Symphonie“ nach Goethe (1854-1857) und die Symphonie zu Dantes „Göttlicher Komödie“ (1856). Dazu gesellen sich zwei Klavierkonzerte

(1854–1857) и Симфония к «Божественной комедии» Данте (1856). К ним примыкают два фортепианных концерта (1849–1856 и 1839–1861), «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром (1838–1849), «Мефисто-вальс» (по «Фаусту» Н. Ленау, 1860) и другие произведения. В Веймаре Лист организует исполнение лучших произведений оперной и симфонической классики и новейших сочинений других композиторов. Он впервые поставил «Лозэнгина» Р. Вагнера, «Манфреда» Дж. Байрона с музыкой Р. Шумана, дирижировал симфониями и операми Г. Берлиоза, поставил оперу Антона Рубинштейна «Сибирские охотники».

Расцвета достигает и его музыкально-критическая деятельность, ставящая, как и дирижерская, своей целью утверждение новых принципов передового романтического искусства: это книга «Ф. Шопен» — 1850); статьи: «Берлиоз и его симфония „Гароль“, „Роберт Шуман“, „Летучий голландец“ Р. Вагнера» и др. Те же идеи лежали и в основе организации «Нововеимарского союза» и «Всеобщего немецкого музыкального союза», при создании которых Лист опирался на поддержку видных музыкантов, группировавшихся вокруг него в Веймаре: И. Раффа, П. Корнелиуса, К. Таузига, Г. Бюлова и др. Однако филистерская косность и интриги веймарского двора, все больше препятствовавшие осуществлению листовских грандиозных планов, вынудили его отказаться от должности придворного капельмейстера города Веймара.

В 60–80-е годы Лист отдал много сил и энергии подъему венгерской музыкальной культуры. Он регулярно жил в Пеште, исполнял там свои произведения, в том числе связанные с национальной тематикой (оратория «Легенда о Святой Елизавете»

(1849-1856 und 1839-1861), der „Totentanz“ für Klavier und Orchester (1838-1849), der „Mephisto-Walzer“ (nach von Lenaus „Faust“, 1860) und andere Werke. In Weimar organisierte Liszt Aufführungen der besten Werke der Opern- und Sinfonieklassiker sowie der neuesten Werke anderer Komponisten. Er brachte Richard Wagners „Lohengrin“ und J. Byrons „Manfred“ mit Musik von R. Schumann zur Uraufführung, dirigierte Sinfonien und Opern von H. Berlioz und produzierte Anton Rubinsteins Oper „Die sibirischen Jäger“.

Seine musikkritische Tätigkeit, die ebenso wie seine Dirigententätigkeit darauf abzielt, neue Prinzipien der fortgeschrittenen romantischen Kunst zu bestätigen, erreicht eine Blütezeit: sein Buch „F. Chopin“ (1850); seine Artikel: „Berlioz und seine Sinfonie „Harold“; „Robert Schumann“ und R. Wagners „Fliegender Holländer“; und andere. Die gleichen Ideen lagen der Organisation der „Neuweimarer Union“ und des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ zugrunde, bei deren Gründung Liszt die Unterstützung prominenter Musiker genoss, die sich in Weimar um ihn gruppierten: J. Raff, P. Cornelius, K. Tausig und H. Bülow, um nur einige zu nennen. Die philiströse Stagnation und die Intrigen des Weimarer Hofes, die Liszts grandiose Pläne zunehmend behinderten, zwangen ihn jedoch, seine Stelle als Hofkapellmeister in Weimar aufzugeben.

In den 60er - 80er-Jahren widmete Liszt dem Aufstieg der ungarischen Musikkultur viel Energie und Kraft. Er lebte regelmäßig in Pest und führte dort seine Werke auf, darunter auch solche, die sich mit nationalen Themen befassten (das Oratorium „Die Legende

(1862); «Венгерская коронационная месса» — 1867); способствовал основанию Академии музыки в Пеште (он был ее первым президентом), создал фортепианный цикл «Венгерские исторические портреты» (1870–1886), последние «Венгерские рапсодии» № 16–19.

Лист обладал притягательной силой как человек. Вокруг него собирались не только ученики, но многие известные композиторы: Михаил Глинка, Антон Рубинштейн, Эдвард Григ, Александр Бородин, оставивший о Листе интересные и яркие воспоминания. Лист всегда с исключительной чуткостью улавливал и поддерживал новое и самобытное в искусстве, способствуя развитию музыки национальных европейских школ (чешской, норвежской, испанской и др.), особенно выделяя русскую музыку — творчество М. Глинки, А. Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки», исполнительское искусство Антона и Николая Рубинштейнов. В течение многих лет Лист пропагандировал творчество Рихарда Вагнера.

В Веймаре он безвозмездно занимался с многочисленными учениками из разных стран: Александром Зилоти, Верой Тимановой (Россия), Эженом д'Альбер (Германия), Эмилем Зауэром (Австрия) и с множеством других пианистов. Лист внес выдающийся вклад в музыкальную педагогику. Он при жизни высоко нес знамя Творца, Музыканта, Просветителя, Учителя. При вручении ему почетного диплома доктора музыки в Будапеште, прозвучали такие знаменательные слова Листа: «Горжусь высоким званием учителя музыки (позволю себе заметить, что слово „музыка“ я употребляю в его высоком, полном, античном значении...»[1]

der Heiligen Elisabeth“ (1862) und die „Ungarische Krönungsmesse“ (1867)); er half bei der Gründung der Musikakademie in Pest (er war ihr erster Präsident) und schuf den Klavierzyklus „Ungarische historische Porträts“ (1870–1886), zuletzt die „Ungarischen Rhapsodien“ Nr. 16–19.

Liszt hatte eine anziehende Kraft als Mann. Er versammelte nicht nur Schüler um sich, sondern auch viele berühmte Komponisten - Michail Glinka, Anton Rubinstein, Edvard Grieg und Alexander Borodin -, die interessante und lebendige Erinnerungen an Liszt hinterlassen haben. Liszt war stets äußerst sensibel für neue und ungewöhnliche Kunst und unterstützte die Entwicklung der Musik europäischer nationaler Schulen (u. a. der tschechischen, norwegischen und spanischen), wobei er insbesondere die russische Musik - die Werke von M. Glinka, A. Dargomyschski und den Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ - sowie die Aufführungskunst von Anton und Nikolai Rubinstein hervorhob. Viele Jahre lang förderte Liszt die Werke von Richard Wagner.

In Weimar arbeitete er unentgeltlich mit zahlreichen Schülern aus verschiedenen Ländern: Alexander Siloti, Wera Timanowa (Russland), Eugène d'Albert (Deutschland), Emil Sauer (Österreich) und vielen anderen Pianisten. Liszt leistete einen herausragenden Beitrag zur Musikpädagogik. Zu seinen Lebzeiten trug er die Banner des Schöpfers, Musikers, Erleuchters und Lehrers. Bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde für Musik in Budapest sagte Liszt: „Ich bin stolz auf meinen hohen Titel des Musiklehrers (ich möchte anmerken, dass ich das Wort „Musik“ in seiner hohen, vollen, alten Bedeutung verwende...)“[1]

[1] Ханкиш Я. Если бы Лист вел дневник... Будапешт, 1965. С. 62.

Уроки Листа остались в воспоминаниях его многочисленных учеников. Листу принадлежат замечательные слова, которые и сегодня не утратили своего высокого этического значения: «Для художника больше не достаточно одного специального образования, одностороннего умения и знания — вместе с художником должен возвышаться и человек... Музыкант должен прежде всего образовывать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени»[2].

[2] Буасье А. Уроки Листа / Пер. с фр., статья и комментарии Н. П. Корыхаловой. М., 1964. С. 54.

После десятилетней работы в Веймаре для Листа наступил новый период жизни. В 1865 году Лист переехал в Рим, принял «малый постриг», стал аббатом, отчасти под влиянием княгини Каролины Витгенштейн, с которой он сблизился еще в 1847 году, но на церковный брак они так и не получили разрешения. Настроениям разочарованности и скепсиса способствовали и тяжелые потери — смерть сына Даниеля (1860) и дочери Бландины (1862), продолжавшее усиливаться с годами ощущение одиночества и непонимания его художественных и общественных устремлений. Происходило общее изменение воззрений композитора.

Последние произведения Листа посвящены религиозной тематике. Открывает цикл духовных произведений Листа оратория «Легенда о Святой Елизавете» (1862), созданная в Веймаре. В 1867

[1] Hankiš J. Wenn Liszt Tagebuch geführt hätte... Budapest, 1965. S. 62.

Sein Unterricht ist seinen vielen Schülern in Erinnerung geblieben. Liszt schrieb einige bemerkenswerte Worte, die heute nichts von ihrer hohen ethischen Bedeutung verloren haben: „Für den Künstler genügt keine besondere Ausbildung, kein einseitiges Können oder Wissen mehr - mit dem Künstler muss auch der Mensch aufsteigen... Ein Musiker muss vor allem seinen Geist erziehen, denken und urteilen lernen, kurz, er muss Ideen haben, um die Saiten seiner Leier mit dem Klang der Zeit in Einklang zu bringen...“[2]

[2] Boissier A. Lektionen von Liszt / Aus dem Französischen übersetzt, Artikel und Kommentar von N. P. Korychalowa. Moskau, 1964. S. 54.

Nachdem er zehn Jahre in Weimar gearbeitet hatte, begann für Liszt eine neue Zeit. Im Jahr 1865 zog Liszt nach Rom, legte die „kleine Mönchsweihe“ ab und wurde Abt, auch unter dem Einfluss der Fürstin Caroline Wittgenstein, mit der er sich bereits 1847 angefreundet hatte, die aber nie die Erlaubnis zur Heirat erhielt. Ernüchterung und Skepsis wurden durch schwerwiegende Verluste - den Tod seines Sohnes Daniel (1860) und seiner Tochter Blandina (1862) - sowie durch ein wachsendes Gefühl der Einsamkeit und des Unverständnisses gegenüber seinen künstlerischen und sozialen Bestrebungen verstärkt. Die Einstellung des Komponisten änderte sich allgemein.

Liszts jüngste Werke sind religiösen Themen gewidmet. Liszts Zyklus geistlicher Werke beginnt mit seinem Oratorium „Die Legende der heiligen Elisabeth“ (1862), das in Weimar entstand. Liszt vollendete 1867 das

году Лист закончил ораторию «Христос», в 1879 году — ораторию «Виа Крүцис» — «Крестный путь»). Все три произведения созданы на основе одной концепции и связаны между собой тесными структурными, драматургическими, композиционными узлами и библейским текстом, представляют собой как бы трилогию. В 1880–1881 годах Лист создал «Солнечный гимн св. Франциска Ассизского», 1876 году — «Св. Цецилия. Легенда», в 1880 году — «Antifonia per la festa di Sta. Cecilia» (Антифон для празднования Палестрины в Риме); в 1874 году — «Колокола страсбургского собора». Религиозной тематикой отмечен третий том «Годов странствий» для фортепиано, созданный композитором в 1877–1883 годах. Произведения религиозного содержания замыкают жизненный и творческий путь Листа. Умер Лист в Байрейте в 1886 году, куда он приехал на Вагнеровские торжества, которые после смерти Вагнера возглавляла жена Вагнера Козима Вагнер, дочь Ференца Листа.

В композиторском наследии Листа (647 произведений) можно проследить одну выразительную тему — это человек с его богатым духовным миром, прекрасный мир природы и искусства общение с Творцом — в этом бытии Лист черпал свои творческие и духовные силы. Восприняв многое от культурных традиций Франции и Германии, являясь национальным классиком венгерской музыки, он оказал огромное влияние на развитие музыкальной культуры всей Европы.

Польша

Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вел именно этот

Oratorium „Christus“ und 1879 das Oratorium „Via Krucis“ („Der Kreuzweg“). Alle drei Werke basieren auf demselben Konzept und sind durch enge strukturelle, dramaturgische und kompositorische Bezüge und den biblischen Text miteinander verbunden - eine Art Trilogie. Zwischen 1880 und 1881 komponierte Liszt die „Hymne an den Heiligen Franz von Assisi“, 1876 folgte die „Legende der heiligen Cäcilia“, 1880 - „Antifonia per la festa di Sta. Cecilia“ (Antiphon zur Feier von Palestrina in Rom); 1874 - „Die Glocken des Straßburger Münsters“. Der dritte Band der Wanderjahre, den der Komponist in den Jahren 1877-1883 komponierte, ist von religiösen Themen geprägt. Werke mit religiösem Inhalt bilden den Abschluss von Liszts Leben und Schaffen. Liszt starb 1886 in Bayreuth, wo er einer Wagner-Gala beiwohnte, die nach Wagners Tod von Wagners Frau Cosima Wagner, der Tochter von Franz Liszt, geleitet wurde.

Im kompositorischen Nachlass von Liszt (647 Werke) lässt sich ein Thema verfolgen - der Mensch mit seiner reichen geistigen Welt, die schöne Welt der Natur und der Kunst, die Gemeinschaft mit dem Schöpfer - aus diesem Wesen schöpfte Liszt seine schöpferischen und geistigen Kräfte. Er lernte viel von den kulturellen Traditionen Frankreichs und Deutschlands, und als nationaler Klassiker der ungarischen Musik hatte er einen enormen Einfluss auf die Entwicklung der Musikkultur in ganz Europa.

Polen

Chopin betrachtete sein Leben als ein Instrument der Erkenntnis allen Lebens in der Welt und führte genau dieses

расточительно-личный и нерасчетливо-одинокый род существования... Значение Шопена шире музыки.

Борис Пастернак. Шопен

Фредерик Шопен (1810–1849) родился в деревне Желязова Воля близ Варшавы, в имение польского графа Скарбека, где отец будущего композитора (Никола Шопен, сын француза) был учителем французского языка и гувернером. Мать композитора (Юстина Кжижановская) была чрезвычайно музыкальна, хорошо образованна, свободно владела фортепиано, обладала красивым голосом. Своей матери Фредерик обязан первыми музыкальными впечатлениями и привитой с младенческих лет любовью к народным мелодиям.

verschwenderische, persönliche und unberechnete Leben... Chopins Bedeutung geht über die Musik hinaus.

Boris Pasternak. Chopin

Frédéric Chopin (1810-1849) wurde in dem Dorf Żelazowa Wola in der Nähe von Warschau auf dem Landgut des polnischen Grafen Skarbek geboren, wo der Vater des zukünftigen Komponisten (Nicolas Chopin, Sohn eines Franzosen) als französischer Lehrer und Hauslehrer tätig war. Die Mutter des Komponisten (Justyna Krzyżanowska) war äußerst musikalisch, sehr gebildet, beherrschte das Klavierspiel und besaß eine schöne Stimme. Seine ersten musikalischen Erfahrungen verdankte Frédéric seiner Mutter, die von klein auf Volksmelodien liebte.



Фредерик Шопен (1810–1849)

Frédéric Chopin (1810-1849)



Дом в Желязовой Воле, где родился Шопен, куда ежегодно съезжаются пианисты мира, почтить память великого композитора

Das Haus in Żelazowa Wola, in dem Chopin geboren wurde und zu dem jedes Jahr Pianisten aus aller Welt kommen, um dem großen Komponisten zu huldigen

Осенью 1810 года, спустя некоторое время после рождения сына, Николай Шопен переселился в Варшаву, но летние месяцы семья проводила в Желязовой Воле. В Варшавском лицее отец получил место учителя французского, немецкого языков и французской литературы, содержал пансион для воспитанников лицея. Интеллигентность и чуткость родителей спаяли всех членов семьи любовью и благотворно сказывались на развитии одаренных детей. Кроме Фредерика в семействе Шопенов были еще три сестры: старшая — Людвика, Изабелла и Эмилия. Сестры обладали разносторонними способностями, а рано умершая Эмилия — выдающимся литературным талантом. Уже в детские годы Шопен проявил необыкновенные музыкальные способности. Он был окружен особым вниманием и заботой. Подобно Моцарту он поражал окружающих

Im Herbst 1810, einige Zeit nach der Geburt seines Sohnes, zog Nicolas Chopin nach Warschau, aber die Familie verbrachte die Sommermonate in Żelazowa Wola. Am Lyzeum in Warschau war sein Vater als Lehrer für Französisch, Deutsch und französische Literatur angestellt und unterhielt eine Pension für die Lyzeumsschüler. Intelligenz und Sensibilität der Eltern verschmolzen die Liebe aller Familienmitglieder und wirkten sich positiv auf die Entwicklung begabter Kinder aus. Neben Frédéric gab es in der Familie Chopin drei Schwestern - die älteste Ludwika, Isabella und Emilia. Die Schwestern hatten viele Talente, und Emilia, die früh starb, hatte ein bemerkenswertes literarisches Talent. Chopin zeigte schon als Kind außergewöhnliche musikalische Fähigkeiten. Er war von außergewöhnlicher Aufmerksamkeit und Fürsorge umgeben. Wie Mozart verblüffte er seine Umgebung mit seiner

музыкальной «одержимостью», неиссякаемой фантазией в импровизациях, прирожденным пианизмом. Его восприимчивость и музыкальная впечатлительность проявлялись бурно и необычно. Он мог плакать, слушая музыку, вскакивать ночью, чтобы подобрать на фортепиано запомнившуюся мелодию или аккорд. В своем январском номере за 1818 год одна из варшавских газет поместила несколько строк о первой музыкальной пьесе, сочиненной композитором, учеником еще начальной школы. «Автор этого „Полонеза“ — написала газета, — ученик, которому еще не исполнилось 8 лет. Это — настоящий гений музыки, с величайшей легкостью и исключительным вкусом. Исполняющий самые трудные фортепианные пьесы и сочиняющий танцы и вариации, которые вызывают восторг у знатоков и ценителей. Если бы этот вундеркинд родился во Франции или Германии, он привлек бы к себе большее внимание». Молодого Шопена учили музыке, возлагая на него большие надежды. Пианист Войцех Живный (1756–1842), чех по происхождению, начал заниматься с 7-летним мальчиком. Занятия были серьезные, несмотря на то что Шопен, помимо того, учился в одном из варшавских училищ. Исполнительский талант мальчика развивался настолько быстро, что к двенадцати годам Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, заявив, что ничему больше не может научить его. Окончив училище и завершив продолжавшиеся семь лет занятия у Живного, Шопен начал свои теоретические занятия у известного польского композитора Йозефа Эльснера (1769–1854) в Главной школе музыки (отделение Института музыки и декламации, имевшего

музыкальной „Besessenheit“, seiner unerschöpflichen Fantasie bei Improvisationen und seiner natürlichen Kunst des Klavierspielens. Seine Sensibilität und seine musikalische Eindringlichkeit zeigten sich stürmisch und ungewöhnlich. Er konnte weinen, wenn er Musik hörte, nachts aufwachen, um eine einprägsame Melodie oder einen Akkord auf dem Klavier zu spielen. In ihrer Ausgabe vom Januar 1818 schrieb eine Warschauer Zeitung ein paar Zeilen über das erste Musikstück, das er als Grundschüler geschrieben hatte. „Der Autor dieser „Polonaise“, - schrieb die Zeitung, - ist ein Schüler, der noch nicht einmal 8 Jahre alt ist. Er ist ein wahres musikalisches Genie, mit der größten Leichtigkeit und einem außergewöhnlichen Geschmack. Er spielt die schwierigsten Klavierstücke und komponiert Tänze und Variationen, die Kenner und Genießer begeistern. Wäre das Wunderkind in Frankreich oder Deutschland geboren worden, hätte es mehr Aufmerksamkeit erregt.“ Der junge Chopin wurde mit großen Erwartungen in Musik unterrichtet. Der Pianist Wojciech Żywny (1756-1842), ein gebürtiger Tscheche, begann mit dem siebenjährigen Jungen zu studieren. Der Unterricht war ernsthaft, auch wenn Chopin ebenfalls an einer Schule in Warschau studierte. Das musikalische Talent des Jungen entwickelte sich so schnell, dass Chopin im Alter von zwölf Jahren mit den besten polnischen Pianisten auf Augenhöhe war. Żywny weigerte sich, bei dem jungen Virtuosen Unterricht zu geben und erklärte, er könne ihm nichts mehr beibringen. Nach Abschluss der Schule und einer siebenjährigen Ausbildung bei Żywny begann Chopin sein theoretisches Studium bei dem berühmten polnischen Komponisten Jozef Elsner (1769-1854) an der Zentralen Musikschule (eine Abteilung des Instituts für Musik und Deklamation, das eine Fakultät der Universität

статус факультета Варшавского университета). Здесь Шопен получил всестороннее образование, он проявлял интерес к изобразительному искусству, истории, философии. В годы учебы активно сочинялась музыка и определилось основное направление творчества: любимым и единственным инструментом для Шопена на всю жизнь стало фортепиано. В юношеский период были созданы многочисленные произведения для фортепиано — *рондо, мазурки, ноктюрны, экосезы, вальсы*. В 20-е годы в Варшаве полностью сформировался творческий облик Шопена как композитора и пианиста. «Здесь в 1829 и 1830 годах им были созданы два концерта для фортепиано с оркестром, в которых со всей полнотой выявились национальные истоки. На родине были написаны первые *этюды* для фортепиано, характеризующиеся «поэмностью», глубиной содержания и яркой образностью, что выделяло их из множества сочинений этого жанра других композиторов того времени, стремившиеся придать этюдам главным образом виртуозный блеск»[1].

[1] Бэлза И. Ф. Шопен // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1982. Т. 6. С. 364.

Дом семьи Шопена в Варшаве собирал любителей музыки, городских интеллигентов и представителей польской шляхты на музыкальные вечера, где Фредерик был центром внимания. Покровительство князя Антона Радзивилла и князей Четвертинских ввело Шопена в высшее общество, которое было впечатлено обаятельной внешностью и изысканными манерами Шопена. Вот какую портретную характеристику

Warschau war). Hier erhielt Chopin eine umfassende Ausbildung mit Interesse an den schönen Künsten, der Geschichte und der Philosophie. Während seines Studiums komponierte er aktiv Musik und bestimmte die Grundrichtung seiner Kunst: sein Lieblingsinstrument war das Klavier - und Chopins einziges - für den Rest seines Lebens. Während seiner Jugend komponierte er zahlreiche Werke für Klavier - *Rondos, Mazurken, Nocturnes, Ecosaisen* und *Walzer*. In den 20er Jahren war Chopins kreative Persönlichkeit als Komponist und Pianist in Warschau voll ausgebildet. „Hier komponierte er 1829 und 1830 zwei Konzerte für Klavier und Orchester, die seine nationalen Wurzeln in vollem Umfang offenbaren. In seiner Heimat schrieb er seine ersten Klavier-*Etüden*, die sich durch „poetische“, tiefgründige Inhalte und lebendige Bilder auszeichnen und sich von den zahlreichen Werken anderer Komponisten dieser Zeit abheben, die den Etüden einen virtuosen Glanz verleihen wollten“[1].

[1] Belza I. F. Chopin // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1982. Bd. 6. S. 364.

Das Haus der Familie Chopin in Warschau zog Musikliebhaber, Intellektuelle der Stadt und Mitglieder des polnischen Adels zu musikalischen Abenden an, bei denen Frédéric im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand. Das Mäzenatentum des Fürsten Anton Radziwill und der Herzöge Tschetwertinski brachte Chopin in die feine Gesellschaft, die von Chopins charmanter Erscheinung und seinen feinen Manieren beeindruckt war. Sein Freund und Zeitgenosse Franz Liszt

Шопену позже дал его друг и современник Ференц Лист: «Общее впечатление его личности было вполне спокойное, гармоничное и, казалось, не требовало дополнений в каких-либо комментариях. Голубые глаза Шопена блистали более умом, чем были подернуты задумчивостью; мягкая и тонкая его улыбка никогда не переходила в горькую или язвительную. Тонкость и прозрачность цвета его лица прельщали всех; у него были вьющиеся светлые волосы, нос слегка закругленный; он был небольшого роста, хрупкого, тонкого сложения. Манеры его были изысканны, разнообразны; голос немного утомленный, часто глухой. Его манеры были полны такой порядочности, в них была такая печать кровного аристократизма, что его невольно встречали и принимали, как князя... В общество Шопен вносил ту ровность расположения духа лиц, которых не беспокоят заботы, которые не знают слова „скука“, не привязаны ни к каким интересам. Шопен был обыкновенно весел; его колкий ум быстро отыскивал смешное даже и в таких проявлениях, которые не всем бросаются в глаза»[1].

[1] Лист Ф. Шопен. М., 1956. С. 247–248.

Отец и друзья Шопена считали, что для полного расцвета его гения необходимо поехать за границу. С 1829 года начинается артистическая деятельность Шопена. Он выступает в Вене, Кракове, исполняя свои произведения. Возвратившись в Варшаву, Шопен 5 ноября 1830 года покидает Польшу навсегда. Проехав Дрезден, Вену, Мюнхен, в 1831 году Шопен приехал в Париж. Известие о поражении польского восстания и трагедия Польши, лишившейся государственности, стала сильнейшей личной драмой Шопена,

schrieb später über Chopin: „Sein Gesamteindruck von dem Komponisten war heiter und harmonisch und schien keines Kommentars zu bedürfen. Chopins blaue Augen funkelten mehr vor Witz als vor Nachdenklichkeit, und sein sanftes und subtiles Lächeln schien nie bitter oder sarkastisch zu werden. Die Feinheit und Transparenz seines Teints bezauberte jeden; er hatte lockiges blondes Haar, seine Nase war leicht gerundet; er war von kleiner Statur, zerbrechlich, dünn gebaut. Seine Umgangsformen waren kultiviert und abwechslungsreich, seine Stimme ein wenig müde und oft gedämpft. Seine Manieren waren von solchem Anstand erfüllt, sie trugen einen solchen Stempel der Blutaristokratie, dass man ihn unwillkürlich als einen Prinzen kennenlernte und akzeptierte ... In der Gesellschaft trug Chopin dazu bei, dass auch die Stimmung von Individuen, die nicht von Sorgen geplagt werden, die das Wort „Langeweile“ nicht kennen, nicht an irgendwelche Interessen gebunden sind. Chopin war in der Regel heiter; sein gewitzter Geist fand auch in solchen Ausdrücken, die nicht jedem ins Auge fallen, schnell das Komische“[1].

[1] Liszt, F. Chopin. Moskau, 1956. S. 247-248.

Chopins Vater und seine Freunde glaubten, dass er ins Ausland gehen müsse, um sein Talent voll entfalten zu können. Chopin begann seine künstlerische Laufbahn im Jahr 1829. Er tritt in Wien und Krakau auf. Nach seiner Rückkehr nach Warschau verlässt Chopin am 5. November 1830 Polen für immer. Er reiste nach Dresden, Wien und München, bevor er 1831 in Paris eintraf. Die Nachricht von der Niederlage des polnischen Aufstandes und die Tragödie eines staatenlosen Polens waren Chopins größtes persönliches Drama, verbunden mit der

соединилась с невозможностью возвращения на родину, так как Шопен был другом некоторых участников освободительного движения. Эта разлука с родиной была причиной его постоянной скрытой скорби — тоски по родине. Музыкальным «ответом» Шопена на разгром польского восстания стал его знаменитый «Революционный этюд», написанный в Париже в 1831 году. В 22 года в Париже Шопен дал свой первый концерт. Успех был пол- ный. В концертах на больших площадках Шопен выступал редко, его привлекали небольшие залы, салоны польской колонии и французской аристократии. Шопен быстро завоевал репутацию замечательного пианиста и приобрел свою преданную аудиторию. В 1838 году в одном из аристократических салонов Шопен познакомился с известной писательницей Жорж Санд. Композитор не был поражен ее красотой — знаменитая писательница ему даже не понравилась. Тем удивительнее, что через некоторое время нежный, тонкий, ранимый, романтичный Шопен влюбился в женщину, которая курила табак, открыто говорила на любые темы, демонстративно декларировала свою эмансипированность.

Любовь к Жорж Санд и десятилетняя совместная жизнь принесли Шопену, повидимому, больше огорчения, чем счастья. Местом их совместного проживания был Париж и усадьба в Ноане, которой владела Жорж Санд. Когда у композитора появились первые признаки чахотки, Жорж Санд стала тяготиться этой связью. Совместное путешествие на испанский остров Майорку, где они провели шесть месяцев, приблизило намечающийся разрыв и негативно отразилось на здоровье Шопена.

Unmöglichkeit, in seine Heimat zurückzukehren, da Chopin mit mehreren Mitgliedern der Unabhängigkeitsbewegung befreundet war. Diese Trennung von seinem Heimatland war die Ursache für seinen ständigen, verborgenen Kummer - das Heimweh. Chopins musikalische "Antwort" auf die Niederschlagung des polnischen Aufstands war seine berühmte „Revolutionsetüde“, die er 1831 in Paris schrieb. Im Alter von 22 Jahren gab Chopin sein erstes Konzert in Paris. Es war ein voller Erfolg. Chopin spielte nur selten in großen Sälen, sondern zog sich in kleinere Säle und in die Salons der polnischen Kolonie und der französischen Aristokratie zurück. Chopin erlangte bald den Ruf eines großen Pianisten und fand ein treues Publikum. 1838 lernte Chopin in einem der aristokratischen Salons die berühmte Schriftstellerin George Sand kennen. Der Komponist war von ihrer Schönheit nicht beeindruckt - er mochte die berühmte Schriftstellerin nicht einmal. Umso erstaunlicher, dass sich der zarte, zerbrechliche, verletzliche und romantische Chopin nach einiger Zeit in eine Frau verliebte, die Tabak rauchte, offen über jedes Thema sprach und trotzig ihre Emanzipation proklamierte.

Seine Liebe zu George Sand und ihr jahrzehntelanges gemeinsames Leben schienen Chopin mehr Kummer als Glück zu bringen. Der Ort, an dem sie zusammen lebten, war Paris und das Herrenhaus in Noan, das Georges Sand gehörte. Als bei dem Komponisten die ersten Anzeichen von Schwindsucht auftraten, begann George Sand, sich für diese Beziehung zu interessieren. Eine gemeinsame Reise auf die spanische Insel Mallorca, wo sie sechs Monate verbrachten, brachte die bevorstehende Trennung näher und belastete Chopins Gesundheit.



Жорж Санд (1804–1876), она же Аврора Дюпен и Аврора Дюдеван

Georges Sand (1804-1876), auch bekannt als Aurore Dupin und Aurore Dudevant

На Майорке композитор жестоко страдал от приступов болезни и душевных страданий. Величайшее произведение, написанное там, — цикл «Двадцать четыре прелюдии», они повествуют о жизни духа этого великого музыканта на этом острове.

Ференц Лист оставил прекрасное литературное описание совместного пребывания Шопена и Жорж Санд на Майорке: «Шопен еще не мог оставить свою комнату, в то время как Жорж Санд много гуляла в окрестностях, оставляя его одного запертым в жилище, чтобы избавить его от докучливых посетителей. Однажды она отправилась на прогулку познакомиться с ненаселенной частью острова; разразилась ужасная гроза, одна из южных гроз, которые приводят в содрогание всю природу и, кажется, потрясают ее до основания. Шопен, при мысли о том, что его дорогая подруга находится в соседстве разбушевавшихся потоков, испытал

Auf Mallorca litt der Komponist unter schweren Krankheitsanfällen und seelischen Qualen. Sein größtes Werk, das er dort geschrieben hat, ist der Zyklus der „Vierundzwanzig Präludien“, der das Leben des Geistes dieses großen Musikers auf der Insel erzählt.

Franz Liszt hat eine schöne literarische Beschreibung des gemeinsamen Aufenthalts von Chopin und George Sand auf Mallorca hinterlassen: „Chopin konnte sein Zimmer noch nicht verlassen, während George Sand ausgedehnte Spaziergänge in der Umgebung unternahm und ihn allein in seiner Wohnung eingeschlossen ließ, um ihn von lästigen Besuchern zu befreien. Als sie eines Tages einen Spaziergang machte, um den unbewohnten Teil der Insel zu erkunden, brach ein furchtbares Gewitter los, eines jener südlichen Gewitter, die die ganze Natur erschüttern und in ihren Grundfesten zu erschüttern scheinen. Chopin war zutiefst erschüttert bei dem Gedanken,

от беспокойства сильнейшее нервное потрясение. Кризис прошел с минованием грозы, тяготившей воздух. Он пришел в себя перед самым возвращением бесстрашной путешественницы. Не зная, что предпринять, он сел за фортепиано и импровизировал изумительную прелюдию *Des-dur*. После возвращения любимой женщины он лишился чувств. Она была мало тронута, даже сильно раздражена этим доказательством привязанности, которая, казалось, покушалась на свободу ее действий, пыталась ограничить ее необузданное стремление к новым ощущениям, лишить ее впечатлений, полученных где бы то ни было и как бы то ни было, связать ее жизнь, заковать ее движения правами любви»[1].

[1] Лист Ф. Шопен. М., 1956. С. 353–354.

В истории музыки за прелюдией *Des-dur* № 15 Фридерика Шопена закрепилось название «Дождевая капля», где в музыке переданы чувства нарастающей тревоги, разбушевавшейся стихии и последующего светлого умиротворения.

Разрыв с Жорж Санд произошел в 1847 году. Желая сменить обстановку и расширить свой круг знакомств, Шопен в апреле 1848 года отправился в Лондон, затем в Шотландию — концерттировать и преподавать. Это оказалось последним его путешествием. Успех, нервная, напряженная жизнь, сырой британский климат, а главное, периодически обострявшееся хроническое заболевание легких, — все это окончательно подорвало его силы. Вернувшись в Париж, Шопен умер 5 (17) октября 1849 года.

О Шопене глубоко скорбел весь музыкальный мир. На его похороны

дасс sich seine liebe Freundin in der Nähe der gewaltigen Sturzbäche befand. Die Krise verging mit dem Abklingen des Gewitters, das die Luft bedrückte. Kurz vor der Rückkehr der unerschrockenen Reisenden kam er zur Besinnung. Unsicher, was er tun sollte, setzte er sich ans Klavier und improvisierte ein wunderbares *Des-dur*-Präludium. Bei der Rückkehr seiner geliebten Frau war er gefühllos. Sie war wenig gerührt, ja sogar sehr verärgert über diesen Beweis der Zuneigung, der in ihre Handlungsfreiheit einzugreifen schien, ihr unbändiges Verlangen nach neuen Empfindungen einzuschränken suchte, sie der überall empfangenen Eindrücke beraubte und doch ihr Leben, ihre Bewegungen mit den Rechten der Liebe zu fesseln suchte»[1].

[1] Liszt, F. Chopin. Moskau, 1956. S. 353-354.

In der Musikgeschichte ist Frédéric Chopins Präludium in *Des-dur* Nr. 15 als „Regentropfen“ bekannt, in dem die Musik ein Gefühl von wachsender Beklemmung, einem wütenden Element und anschließender leuchtender Ruhe vermittelt.

Die Trennung von George Sand erfolgte im Jahr 1847. Mit dem Wunsch nach einem Tapetenwechsel und um seinen Bekanntenkreis zu erweitern, reiste Chopin im April 1848 nach London und anschließend nach Schottland, um Konzerte zu geben und zu unterrichten. Es sollte seine letzte Reise sein. Erfolg, Nervosität, Stress, das feuchte britische Klima und vor allem die gelegentliche Verschlimmerung einer chronischen Lungenkrankheit - all das hat ihn schließlich geschwächt. Nach Paris zurückgekehrt, starb Chopin am 5. (17.) Oktober 1849.

Chopin wurde von der gesamten Musikwelt betrauert. An seiner

собрались тысячи поклонников его творчества. Согласно желанию покойного, на его похоронах известнейшими артистами того времени был исполнен «Реквием» Моцарта — композитора, которого Шопен ставил выше всех других. Впервые звучал «Похоронный марш» Шопена *b-moll* из фортепианной сонаты № 2, который стал отныне музыкальным символом трагической скорби. На кладбище Пер-Лашез прах Шопена покоится между могилами Керубини и Беллини. Сердце Шопена было, согласно его воле, отправлено в Варшаву, в родную ему Польшу, где оно замуровано в колонну церкви Святого Креста.

Шопен — «поэт фортепиано», он создал свой неповторимый «образ фортепиано». Легко ли найти другого композитора, чья музыка могла соперничать с шопеновской по ее мгновенно и глубоко проникающей силе воздействия? Психологическое и эмоциональное воздействие его музыки так велико, что его сравнивают с русскими писателями — Достоевским, Чеховым, Толстым, считая, что наравне с ними он раскрыл глубины «славянской души». Шопен создал новые фортепианные жанры: балладу и скерцо — жанры, новые для фортепианной музыки. Четыре баллады Шопена — это крупные произведения поэмого типа, написанные под впечатлением от баллад А. Мицкевича и польских дум, они трагедийны по своему настроению и содержанию. Шопен переосмыслил жанр скерцо, придав этому жанру самостоятельность, глубину, внутреннюю контрастность и стихийно-демоническое содержание. Трагический характер носят и многие мазурки Шопена, в них жанровая народная основа перемежается с лирическими раздумьями и ностальгическими настроениями

Beerdigung nahmen Tausende von Bewunderern seines Werks teil. Bei seiner Beerdigung führten die berühmtesten Künstler der damaligen Zeit auf Wunsch des Verstorbenen das „Requiem“ von Mozart auf, einem Komponisten, den Chopin als allen anderen überlegen ansah. Chopins „Trauermarsch“ in *b-moll* aus der Klaviersonate Nr. 2 wurde zum ersten Mal gespielt und wurde fortan zu einem musikalischen Symbol für tragische Trauer. Auf dem Friedhof Père-Lachaise ruht die Asche von Chopin zwischen den Gräbern von Cherubini und Bellini. Chopins Herz wurde gemäß seinem Willen nach Warschau, seiner polnischen Heimat, geschickt, wo es in der Säule der Kirche des Heiligen Kreuzes aufbewahrt wird.

Chopin ist ein „Poet des Klaviers“, er hat sein eigenes, unnachahmliches „Bild des Klaviers“ geschaffen. Ist es leicht, einen anderen Komponisten zu finden, dessen Musik in ihrer unmittelbaren und tief eindringenden Kraft mit der von Chopin mithalten kann? Die psychologische und emotionale Wirkung seiner Musik ist so groß, dass er mit russischen Schriftstellern wie Dostojewski, Tschchow und Tolstoi verglichen wurde, weil man glaubte, er habe mit ihnen die Tiefen der „slawischen Seele“ ergründet. Chopin schuf neue Klaviergattungen: die Ballade und das Scherzo - Gattungen, die in der Klaviermusik neu waren. Die vier Balladen von Chopin sind Hauptwerke des Gedichttyps, die unter dem Eindruck der Balladen von A. Mizkewitsch und der polnischen Feder geschrieben wurden und in ihrer Stimmung und ihrem Inhalt tragisch sind. Chopin überarbeitete die Gattung des Scherzos und verlieh ihr Eigenständigkeit, Tiefe, innere Kontraste und einen spontanen und dämonischen Inhalt. Viele von Chopins Mazurken haben auch einen tragischen Charakter, und in ihnen mischen sich

композитора. Не случайно последним произведением «поэта фортепиано» стала скорбная фа-минорная мазурка op. 68 № 4 — образ далекой недостижимой родины. Шопен преобразил жанр *полонеза*, введя в него трагедийное звучание, черты «призывности», почерпнутые из «побудок», которые звучали в польских повстанческих войсках. *Вальсы* Шопена (их 17), подобно его *этюдам* (их 27) перерастают в концертные пьесы, вдохновенные и глубокие, изящные и блестящие, в которых мастерски использован весь арсенал техники и виртуозного пианизма XIX века.

Музыка Шопена совершенно неповторима, при этом она оказала влияние на многих композиторов последующих поколений: от Ференца Листа до Клода Дебюсси и Кароля Шимановского. Особые, «родственные» чувства испытывали к ней русские музыканты: Антон Рубинштейн, Анатолий Лядов, Александр Скрябин, Сергей Рахманинов. Шопеновское искусство стало для музыкальной культуры исключительно цельным, гармоничным выражением романтического идеала и дерзновенного, полного борьбы, стремления к нему.

Произведения Шопена есть в репертуаре многих современных пианистов. Записи его произведений содержатся в каталогах крупнейших звукозаписывающих компаний. С 1927 года в Варшаве проводится Международный конкурс пианистов имени Фридерика Шопена. Среди его победителей были выдающиеся пианисты XX века: Лев Оборин, Яков Зак, Белла Давидович, Галина Черны-Сефаньска, Маурицио Поллини, Марта Аргерих.

die volkstümlichen Grundlagen des Genres mit den lyrischen Reflexionen und nostalgischen Stimmungen des Komponisten. Es war kein Zufall, dass das letzte Werk des „Klavierpoeten“ eine schwermütige Mazurka in f-Moll, op. 68 Nr. 4 - ein Bild einer fernen und unerreichbaren Heimat. Chopin veränderte die Gattung der *Polonaise*, indem er ihr einen tragischen Klang verlieh, mit Merkmalen der „Beschwörung“, die von den „Trommeln“ der polnischen Aufstandsarmee herrühren. Chopins Walzer (17 an der Zahl) entwickeln sich wie seine Etüden (27 an der Zahl) zu Konzertstücken, inspiriert und tiefgründig, anmutig und brillant, in denen das gesamte Arsenal der Technik und der virtuosen Kunst des Klavierspielens des 19. Jahrhunderts meisterhaft eingesetzt wird.

Chopins Musik ist einzigartig und hat gleichzeitig viele Komponisten der nachfolgenden Generationen beeinflusst, von Franz Liszt bis Claude Debussy und Karol Szymanowski. Russische Musiker wie Anton Rubinstein, Anatoli Ljadow, Alexander Skrjabin und Sergej Rachmaninow fühlten sich mit ihr „verwandt“. Chopins Kunst wurde zu einem außergewöhnlich ganzheitlichen und harmonischen Ausdruck des romantischen Ideals und des kühnen, kämpferischen Strebens nach diesem Ideal.

Die Werke Chopins gehören zum Repertoire vieler zeitgenössischer Pianisten. Einspielungen seiner Werke finden sich in den Katalogen der großen Plattenfirmen. Seit 1927 findet der Internationale Frédéric-Chopin-Klavierwettbewerb in Warschau statt. Zu den Preisträgern gehören herausragende Pianisten des 20. Jahrhunderts: Leo Oborin, Jakob Zak, Bella Davidowicz, Galina Czerny-Sefanska, Maurizio Pollini und Marta Argerich.

Мария Шимановская (1789–1831) — виртуозная польская пианистка и композитор. Она оказала большое влияние на формирование творческих устремлений Фридерика Шопена, который слушал ее многократно в детстве в Варшаве. Родители Марии были представителями состоятельного варшавского общества — пан и пани Воловские. В их доме в Варшаве постоянно звучала музыка, где собирались видные представители шляхетского общества и художественной элиты. С детства у девочки обнаружился музыкальный дар. Обучалась она игре на фортепиано и композиции у известного польского композитора и дирижера Йозефа Эльснера (1769–1854).

Maria Szymanowska (1789-1831) war eine virtuose polnische Pianistin und Komponistin. Sie hatte großen Einfluss auf die kreativen Ambitionen von Frédéric Chopin, der sie als Kind in Warschau oft hörte. Marias Eltern waren Mitglieder der wohlhabenden Warschauer Gesellschaft - Herr und Frau Wolowski. Sie musizierten ständig in ihrem Haus in Warschau, wo sich prominente Mitglieder der adligen Gesellschaft und der künstlerischen Elite trafen. Sie war ein Kind mit einer Begabung für Musik. Sie studierte Klavier und Komposition bei dem berühmten polnischen Komponisten und Dirigenten Joseph Elsner (1769-1854).



Мария Шимановская (1789–1831)

Maria Szymanowska (1789-1831)

Свои первые публичные концерты Мария Шимановская дала в музыкальных салонах Варшавы и Парижа в 1810 году. В 1810 году она вышла замуж за помещика Йозефа

Maria Szymanowska gab ihre ersten öffentlichen Konzerte in den musikalischen Salons von Warschau und Paris im Jahr 1810. Im Jahr 1810 heiratete sie den Gutsbesitzer Josef

Шимановского. В браке родилось трое детей, но для Марии брак оказался несчастлив, поскольку ее супруг не одобрял ее музыкального творчества. В 1820 году они развелись, и Мария посвятила себя исключительно музыке: она сочиняла и выступала как солирующая пианистка. Сначала концерты она давала только друзьям и гостям, но постепенно перед ней открылась дорога концертующей пианистки. Важной для артистической карьеры Шимановской стала концертная поездка в Петербург в 1822 году. Здесь она давала открытые публичные концерты и играла во дворце перед императорской четой. Ее игра восхитила русских императриц — Елизавету Алексеевну и Марию Федоровну. Указом Александра I Шимановской было присвоено звание «Первой пианистки их величеств русских императриц». Впоследствии это звание открыло для Марии Шимановской двери многих европейских дворов. Мария Шимановская была первой пианисткой, исполнявшей свои сочинения наизусть.

В России Шимановская посетила с концертами многие города: Москву, Киев, Житомир, Львов, Кременец, Винницу. В первый приезд в Россию Шимановская встречалась в Петербурге и Москве с Вяземским, Карамзиным, Жуковским, Крыловым, Бортнянским, Дмитриевым и многими другими деятелями русской культуры. В 1823–1827 годах она объездила всю Европу и концертировала в Германии, Англии, Франции, Швейцарии и Италии. В Берлине и Лондоне выступала для королевских особ, в Мариенбаде ее талантом восхищался И. В. Гете, который называл ее «чародейкой», «богиней музыки» и посвятил ей стихотворение «Примирение».

Во второй раз в Петербург М. Шимановская прибыла в 1828 году по

Szymanowski. Sie hatten drei Kinder, aber für Maria war es eine unglückliche Ehe, da ihr Mann ihr Musizieren missbilligte. Sie ließen sich 1820 scheiden, und Maria widmete sich ganz der Musik: Sie komponierte und trat als Solopianistin auf. Während sie zunächst nur für Freunde und Gäste auftrat, öffnete sich für sie nach und nach der Weg zur Konzertpianistin. Ein wichtiger Moment in Szymanowskas künstlerischer Laufbahn war eine Konzertreise nach Petersburg im Jahr 1822. Hier gab sie öffentliche Konzerte und spielte im Palast für das Kaiserpaar. Ihr Spiel begeisterte die russischen Zarrinnen Jelisaweta Alexejewna und Maria Fiodorowna. Durch ein Dekret von Alexander I. wurde Szymanowska der Titel „Erste Pianistin Ihrer Majestäten der russischen Zarrinnen“ verliehen. Dieser Titel öffnete Maria Szymanowska in der Folgezeit die Türen zu vielen europäischen Gerichten. Maria Szymanowska war die erste Pianistin, die ihre Kompositionen auswendig spielte.

In Russland besuchte Szymanowska viele Städte mit Konzerten: Moskau, Kiew, Schitomir, Lemberg, Kremenez und Winniza. Bei ihrem ersten Besuch in Russland traf Szymanowska in Petersburg und Moskau mit Wjasemski, Karamsin, Schukowski, Krylow, Bortnjanski, Dmitrijew und vielen anderen russischen Kulturschaffenden zusammen. In den Jahren 1823-1827 reiste sie durch ganz Europa und gab Konzerte in Deutschland, England, Frankreich, der Schweiz und Italien. In Berlin und London trat sie vor der königlichen Familie auf, in Marienbad wurde ihr Talent von Goethe bewundert. Goethe bezeichnete sie als „die Zauberin“, „die Göttin der Musik“ und widmete ihr das Gedicht „Versöhnung“.

Das zweite Mal kam Szymanowska 1828 auf Einladung des kaiserlichen

приглашению императорского двора в качестве придворной пианистки и преподавательницы игры на фортепиано для великих князей. В этот приезд Шимановская решила навсегда остаться в России со своими детьми. Вскоре дом в Петербурге на Итальянской улице, где она поселилась, превратился в модный музыкальный салон, который посещали многие польские и русские люди искусства, поэты, художники, аристократы; там бывали Пушкин, Глинка, Вяземский, Грибоедов, Жуковский, Михаил и Матвей Виельгорские. Мицкевич, часто посещавший салон Шимановской, называл ее «королевой звуков». Позже Мицкевич женился на дочери Шимановской. По традиции того времени Шимановская вела альбом, своеобразный дневник, где видные деятели культуры оставляли свои восторженные записи по поводу исполнительского искусства знаменитой пианистки. В журнале «Московский телеграф» за 1837 год № 23 Вяземский в статье «Об альбоме госпожи Шимановской» приводит несколько стихотворений, вписанных в этот альбом Денисом Давыдовым, Николаем Гнедичем, Иваном Дмитриевым. Пушкин в альбом пианистки вписал строки, которые вошли затем во вторую сцену «Каменного гостя»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия.
А. С. Пушкин. 1 марта 1828. С.-Петербург

Известный поэт Иван Дмитриев в своем посвящении Шимановской в ее альбоме запечатлел мысль о высокой роли искусства в сближении народов:

Таланты все в родстве: источник их один
Для них повсюду мир; нет ни войны ни грани;

Hofes als Hofpianistin und Klavierlehrerin für die Großherzöge nach Petersburg. Nach dieser Ankunft beschloss Szymanowska, mit ihren Kindern dauerhaft in Russland zu bleiben. Das Haus in der Italienischen Straße in Petersburg, in dem sie sich niederließ, wurde bald zu einem mondänen Musiksalon, der von vielen polnischen und russischen Künstlern, Dichtern, Künstlern und Aristokraten besucht wurde: Puschkin, Glinka, Wjasemski, Gribojedow, Schukowski und Michail und Matwej Vielgorski waren dort zu Gast. Mizkewitsch, der häufig in Szymanowskas Salon zu Gast war, nannte sie die „Königin der Klänge“. Mizkewitsch heiratete später die Tochter von Szymanowska. Wie es damals üblich war, führte Szymanowska ein Album, eine Art Tagebuch, in dem führende Persönlichkeiten des kulturellen Lebens begeisterte Kommentare über das Können der berühmten Pianistin hinterließen. In der Ausgabe Nr. 23 des „Moskauer Telegraf“ von 1837 zitiert Wjasemski in seinem Artikel „Über das Album von Madame Szymanowska“ mehrere Gedichte von Denis Dawydow, Nikolai Gneditsch und Iwan Dmitrijew, die in dieses Album eingetragen haben. Puschkin schrieb Zeilen in das Album der Pianistin, die dann in der zweiten Szene von „Der steinerne Gast“ erschienen:

Von den Freuden des Lebens
Die Liebe allein ist der Musik unterlegen,
Aber die Liebe ist auch eine Melodie.
A. S. Puschkin. 1. März 1828. St.-Petersburg

Der berühmte Dichter Iwan Dmitrijew hat in seiner Widmung an Szymanowska in ihrem Album den Gedanken an die wichtige Rolle der Kunst bei der Völkerverständigung festgehalten:

Die Talente sind alle miteinander verbunden:
ihre Quelle ist dieselbe
Für sie herrscht überall Frieden, es gibt weder Krieg noch Grenzen;

От Вислы до Невы, чрез гордый Аппенин —
Они взаимно шлют приязни братской дани.

Живописные портреты оставили внешний облик пианистки: Мария Шимановская была хороша собой. Ее намерение никогда не связывать себя узами брака объяснялось, видимо, не отсутствием достойных претендентов на руку Шимановской, а ее твердым решением не оставлять профессиональной музыкальной деятельности, которой пытался помешать ее муж.

Пресса не скупилась на восторженные отзывы об игре Шимановской. Петербургский обозреватель, давая серьезную оценку исполнительской манеры Шимановской, отмечал: «Она заставляла петь свой неблагодарный инструмент. Большую пользу в этом отношении ей принесла возможность изучить методу первых певиц Европы, в особенности близкое общение с госпожой Пастой. Ее техника подчинена выразительности и никогда не является самоцелью. Поразительные переходы от мощного *fortissimo* к *pianissimo*, от *pianissimo* к *crescendo* от *crescendo* к *decrescendo* поражают знатоков. Ее исполнение приближается к пению человеческого голоса, особенно в адажио. И это едва ли не самая характерная черта ее исполнительства»[1].

[1] Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб., 1992. С. 8.

Мария Шимановская внесла значительный вклад в фортепианное искусство как композитор. Ей принадлежат этюды, прелюдии, мазурки, ноктюрны, полонезы; камерно-

Von der Weichsel zur Newa, über den stolzen Appenin.
Sie erwidern die Freundschaft der brüderlichen Anerkennung.

Die gemalten Porträts ließen das äußere Erscheinungsbild der Pianistin unverändert: Maria Szymanowska war eine gut aussehende Frau. Ihr Wunsch, nie zu heiraten, war wahrscheinlich nicht auf einen Mangel an würdigen Bewerbern zurückzuführen, sondern auf ihre Entschlossenheit, ihre professionelle Musikkarriere nicht aufzugeben, die ihr Mann zu verhindern versucht hatte.

Die Presse geizte nicht mit begeisterten Kritiken über Szymanowskas Spiel. Ein Rezensent aus Petersburg, der Szymanowskas Vortragsweise ernsthaft beurteilte, bemerkte: „Sie brachte ihr undankbares Instrument zum Singen. In dieser Hinsicht profitierte sie sehr von der Möglichkeit, die Methode der ersten Sängerinnen Europas zu studieren, insbesondere vom engen Kontakt mit Frau Pasta. Ihre Technik ordnet sich der Ausdruckskraft unter und ist nie Selbstzweck. Die markanten Übergänge von einem kraftvollen *fortissimo* zu *pianissimo*, von *pianissimo* zu *crescendo* von *crescendo* zu *decrescendo* lassen Kenner staunen. Ihr Vortrag nähert sich dem Gesang der menschlichen Stimme, besonders im Adagio. Und das ist vielleicht das charakteristischste Merkmal ihrer Leistung.“[1]

[1] Gosenpud A. A. Das Engelhardt-Haus. Aus der Geschichte des Konzertlebens in Petersburg der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. St. Petersburg. 1992. S. 8.

Maria Szymanowska hat als Komponistin einen bedeutenden Beitrag zur Klaviermusik geleistet. Sie komponierte Etüden, Präludien, Mazurken, Nocturnes und Polonaisen, Kammermusikwerke für Klavier und

инструментальные произведения для фортепиано и скрипки, виолончели, флейты, валторны и трубы; большое количество романсов на тексты У. Шекспира, М. Сервантеса, Ю. Немцевича, А. Мицкевича, вокальные обработки народных польских и литовских песен. Крупнейшее лейпцигское издательство Брейткопф и Гертель публиковало в XIX веке собрание ее сочинений в шести выпусках. Это было серьезное свидетельство международного признания Шимановской не только как концертирующей пианистки, но и как композитора.

Станислав Монюшко (1819–1872) — выдающийся польский композитор, создатель национальной оперы и камерной лирики.

Violine, Cello, Flöte, Horn und Trompete, zahlreiche Romanzen auf Texte von W. Shakespeare, M. Cervantes, J. Niemcewicz und A. Mizkewitsch sowie Gesangsarrangements von polnischen und litauischen Volksliedern. Breitkopf und Härtel, ein großer Leipziger Verlag, veröffentlichte im 19. Jahrhundert eine Sammlung ihrer Werke in sechs Ausgaben. Dies war ein ernsthafter Beweis für Szymanowskas internationale Anerkennung nicht nur als Konzertpianistin, sondern auch als Komponistin.

Stanislaw Moniuszko (1819-1872) war ein polnischer Komponist von Nationalopern und Kammerlyrik.



Станислав Монюшко (1819–1872)

Stanislaw Moniuszko (1819-1872)

Станислав Монюшко впитал в своем творчестве музыкальные истоки нескольких славянских культур: белорусской (родившись близ Минска и учившись в гимназии в Минске), литовской (работая в 1840–1858

Stanislaw Moniuszko nahm in seinen Werken musikalische Wurzeln mehrerer slawischer Kulturen auf: weißrussische (er wurde in der Nähe von Minsk geboren und besuchte ein Gymnasium in Minsk), litauische (er wirkte 1840-

годах в Вильнюсе), польской (работая в Варшаве в 1858–1872 годах главным дирижером «Театра Вельки», где, располагая лучшими в Польше солистами, хором и оркестром, поставил ряд своих опер). Оперой «Галька» С. Монюшко заложил основы польской оперы и по праву считается выдающимся польским композитором. Его творческое наследие огромно. Помимо многочисленных музыкально-сценических произведений (15 опер), кантат и крупных инструментальных произведений, композитор создал около 400 романсов, песен, дуэтов и других вокальных ансамблей, отличающихся не только высокой поэтичностью и мастерством, но и неповторимым национальным своеобразием, мелодичностью, лирической насыщенностью, демократичностью музыкального языка. Монюшко по справедливости считается творцом польской вокальной лирики.

В становлении творческого облика Монюшко немалую роль сыграла русская музыкальная культура середины XIX века и общение с русскими композиторами и общественными деятелями. В Петербурге Монюшко был несколько раз. Первое путешествие в Петербург Монюшко предпринял в 1842 году. Здесь он опубликовал в выходившем на польском языке «Петербургском еженедельнике» проспект задуманных им вокальных сборников «Домашние песенники» и получил разрешение цензуры на их издание. В Петербурге Монюшко не раз встречался с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. Н. Серовым, Ц. А. Кюи и другими русскими музыкантами. В опере «Иван Сусанин» Глинки Монюшко увидел высокий образец для подражания, в котором благородные патриотические идеи раскрываются средствами,

1858 in Vilnius), polnische (er wirkte 1858-1872 in Warschau als Chefdirigent des „Teatr Wielki“, wo er eine Reihe seiner Opern mit den besten Solisten, Chören und Orchestern Polens aufführte). Mit seiner Oper „Halka“ legte Moniuszko den Grundstein für die polnische Oper und gilt weithin als herausragender polnischer Komponist. Sein Vermächtnis an Kreativität ist enorm. Neben zahlreichen Bühnenwerken (15 Opern), Kantaten und großen Instrumentalwerken komponierte der Komponist rund 400 Romanzen, Lieder, Duette und andere Vokalensembles, die von großer Poesie und Meisterschaft, aber auch von einzigartiger nationaler Identität, Melodiösität, lyrischem Reichtum und demokratischer Musiksprache geprägt sind. Moniuszko gilt zu Recht als Schöpfer der polnischen Vokallyrik.

Die russische Musikkultur der Mitte des 19. Jahrhunderts und der Kontakt mit russischen Komponisten und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens spielten eine wichtige Rolle bei der Gestaltung von Moniuszkos künstlerischem Image. Moniuszko besuchte mehrmals Petersburg. Seine erste Reise nach Petersburg unternahm er 1842. Hier veröffentlichte er in der polnischsprachigen „Petersburger Wochenzeitung“ den Prospekt für seine Gesangssammlungen „Hausliederbücher“ und erhielt von den Zensurbehörden die Erlaubnis, sie zu veröffentlichen. In Petersburg traf Moniuszko viele Male mit Glinka, Dargomyschski, Serow, C. A. Cui und anderen russischen Musikern zusammen. In der Glinka-Oper „Iwan Susanin“ (*Ein Leben für den Zaren*) sah Moniuszko ein Inspirationsmodell, in dem patriotische Ideen mit Mitteln vermittelt werden, die ihren Ursprung im

восходящими к народным истокам. Гениальное творение Глинки явило польскому композитору новые принципы оперной драматургии и эстетики, выдвигающие на первый план народ, в качестве основного действующего лица и героя оперы. Премьера оперы Монюшко «Галька» состоялась в Варшаве в 1858 году, в Петербурге в Мариинском театре опера прозвучала в 1870 году, затем она ставилась в Москве в Большом театре, в Киевском оперном театре, став, таким образом, достоянием русской музыкальной культуры.

При содействии русских музыкантов были организованы симфонические авторские концерты Монюшко. Это происходило во второй приезд Монюшко в Петербург в 1849 году. В программу этих концертов была включена симфоническая увертюра «Сказка», которую Монюшко посвятил А. С. Даргомыжскому. Это посвящение было со стороны Монюшко знаком не только дружбы, но и глубокой признательности. Монюшко называл Даргомыжского «своим родным старшим братом». А. С. Даргомыжский, в свою очередь, чрезвычайно высоко ценил творчество польского композитора, к которому относился с искренней симпатией как к музыканту и человеку.

Музыкальные вечера Даргомыжского, где пели его ученицы, привлекали многочисленных слушателей петербургского общества. Здесь часто исполнялись песни, баллады и романсы Монюшко, которые заслуживали лестные отзывы не только от Даргомыжского, но и от выдающихся деятелей культуры той поры. Монюшко написал около 20 песен на русские тексты, из них: «Песня бобыля» на слова И. С. Никитина, романс «Бал на льду» на слова Н. В. Кукольника и «Вечерний звон» на слова И. И. Козлова

Volk haben. Glinkas brillantes Werk zeigte dem polnischen Komponisten neue Prinzipien der Operndramaturgie und -ästhetik auf, indem es das Volk zum Protagonisten und Hauptdarsteller der Oper machte. Moniuszkos Oper „Halka“ wurde 1858 in Warschau uraufgeführt, in Petersburg wurde sie 1870 am Mariinski-Theater und später am Moskauer Bolschoi-Theater und am Kiewer Opernhaus gespielt und wurde so zu einem Schatz der russischen Musikkultur.

Mit Hilfe von russischen Musikern organisierte Moniuszko symphonische Urheberrechtskonzerte. Diese fanden bei Moniuszkos zweitem Besuch in Petersburg im Jahr 1849 statt. Auf dem Programm dieser Konzerte stand die symphonische Ouvertüre „Das Märchen“, die Moniuszko A. S. Dargomyschski widmete. Diese Widmung war ein Zeichen der Freundschaft und der tiefen Dankbarkeit Moniuszkos. Moniuszko bezeichnete Dargomyschski als „seinen eigenen älteren Bruder“. Dargomyschski seinerseits schätzte den polnischen Komponisten sehr, und er genoss seine wahre Sympathie für ihn als Musiker und als Mensch.

Dargomyschskis musikalische Abende, bei denen seine Schüler sangen, zogen zahlreiche Zuhörer in der Petersburger Gesellschaft an. Lieder, Balladen und Romanzen von Moniuszko wurden hier häufig aufgeführt und erhielten nicht nur von Dargomyschski, sondern auch von bedeutenden Kulturschaffenden der Zeit schmeichelhafte Kritiken. Moniuszko schrieb etwa 20 Lieder zu russischen Texten, darunter: „Lied der Häusler (Tagelöhner)“ nach einem Text von I. S. Nikitin, die Romanze „Ball auf dem Eis“ nach einem Text von Nikolai Kukolnik und „Abendläuten“ nach einem Text von Iwan Kozlow (eine Übersetzung eines

(перевод стихотворения известного поэта Томаса Мура) и др.

А. Н. Серов в одной из статей писал: «У многих народов существуют оригинальные народные напевы, и в этих напевах всегда кроется живительная сила композиторов. Надобно только уметь пользоваться данностями. Там, где песенный элемент, как у „славянских“ племен, весьма значителен, есть надежда на богатое, самобытное развитие „новых“ сторон искусства»[1].

[1] Серов А. Н. Избранные сочинения. М., 1950. Т. 1. С. 278.

Эти новые стороны искусства продемонстрировал в своем творчестве польский композитор Станислав Монюшко.

Чехия

Бедржих Сметана (1824–1884) — выдающийся чешский композитор, дирижер, педагог, пианист, критик, музыкально-общественный деятель. Творческая деятельность Сметаны совпала с тем временем, когда чешский народ осознал себя нацией со своей собственной, самобытной культурой, активно противостоящей господству Австрии в политической и духовной сфере. Многогранная деятельность Б. Сметаны была подчинена единой цели — созданию профессиональной чешской музыки.

В семье отца Сметаны, пивовара по профессии, любили музыку. С 5 лет будущий композитор играл на скрипке, а в 6 публично выступил как пианист. В школьные годы мальчик с увлечением играет в оркестре, начинает сочинять. Свое музыкально-теоретическое образование Сметана завершает в Пражской консерватории под руководством И. Прокша, одновременно он совершенствуется в игре на фортепиано. К этому же

Gedichts des berühmten Dichters Thomas Moore) usw.

A. N. Serow schrieb in einem Artikel: „Viele Nationen haben ursprüngliche Volksmelodien, und in diesen Melodien steckt immer eine lebensspendende Kraft der Komponisten. Man muss nur wissen, wie man das Gegebene nutzt. Wo ein gesangliches Element, wie bei den „slawischen“ Stämmen, von großer Bedeutung ist, besteht die Hoffnung auf eine reiche, originelle Entwicklung des „neuen“ Aspekts der Kunst“[1].

[1] Serow A. N. Ausgewählte Werke. Moskau, 1950. Bd. 1. S. 278.

Der polnische Komponist Stanisław Moniuszko hat in seinem Werk diese neuen Seiten der Kunst aufgezeigt.

Tschechien

Bedřich Smetana (1824-1884) war ein bemerkenswerter tschechischer Komponist, Dirigent, Lehrer, Pianist, Kritiker, Musik- und Sozialaktivist. Smetanas Werk fiel mit der Anerkennung des tschechischen Volkes als Nation mit eigener Kultur zusammen, die sich aktiv gegen die politische und geistige Vorherrschaft Österreichs wehrte. Smetanas vielseitiges Wirken konzentrierte sich auf ein einziges Ziel - die Schaffung professioneller tschechischer Musik.

Smetanas Vater, von Beruf Bierbrauer, liebte die Musik. Seit seinem 5. Lebensjahr spielte der spätere Komponist Geige, und mit 6 Jahren trat er öffentlich als Pianist auf. Während seiner Schulzeit spielte der Junge mit Leidenschaft in einem Orchester und begann zu komponieren. Smetana vervollständigt seine musiktheoretischen Studien am Prager Konservatorium bei J. Proksch und vervollkommnet sein Klavierspiel. In dieser Zeit (40er Jahre)

времени (40-е годы) относится знакомство Сметаны с Робертом Шуманом, Гектором Берлиозом и Ференцом Листом, гастролировавшими в Праге. Впоследствии Лист высоко оценил произведения чешского композитора и оказал ему поддержку. Находясь в начале своего творческого пути под влиянием романтиков, Роберта Шумана и Фридерика Шопена, Сметана пишет много фортепианной музыки, особенно в жанре миниатюры: польки, багателли, экспромты.

lernte Smetana auch Robert Schumann, Hector Berlioz und Franz Liszt kennen, die in Prag auf Tournee waren. Liszt sollte später die Werke des tschechischen Komponisten loben und unterstützen. Beeinflusst von den Romantikern, Robert Schumann und Frédéric Chopin, komponierte Smetana schon früh viel Klaviermusik, besonders im Miniaturgenre: Polkas, Bagatellen und Impromptus.



Бедржих Сметана (1824–1884)

Bedřich Smetana (1824-1884)

События революции 1848 года, в которых Сметане довелось принимать участие, нашли живой отклик в его героических песнях и маршах. Тогда же началась педагогическая деятельность Сметаны в открытой им школе. Однако поражение революции привело к усилению реакции в политике Австрийской империи, душившей все чешское.

Die Ereignisse der Revolution von 1848, an der Smetana teilnahm, hallten in seinen heroischen Liedern und Märschen lebhaft wider. Zu dieser Zeit begann auch Smetanas Lehrtätigkeit an der von ihm eröffneten Schule. Doch die Niederlage der Revolution führte zu einer Zunahme der reaktionären Politik des österreichischen Kaiserreichs, die alles Tschechische erstickte. Die Verfolgung führender Persönlichkeiten

Преследование передовых деятелей создало огромные трудности на пути патриотических начинаний Сметаны и заставило его эмигрировать в Швецию. Он поселился в Гётеборге в 1856–1861 годах. Подобно Шопену, запечатлевшему образ далекой родины в своих мазурках, Сметана пишет «Воспоминания о Чехии в форме полек» для фортепиано. Тогда же он обращается к жанру симфонической поэмы. Вслед за Листом Сметана использует сюжеты из европейской литературной классики — В. Шекспира («Ричард III»), Ф. Шиллера («Лагерь Валленштейна»), датского писателя А. Эленшлегера («Гакон Ярл»). В Гётеборге Сметана выступает как дирижер Общества классической музыки, пианист, занимается педагогической деятельностью.

60-е годы — время нового подъема национального движения в Чехии, и возвратившийся на родину композитор активно включается в общественную жизнь. Сметана стал создателем чешской классической оперы. Даже за открытие театра, где певцы могли бы петь на родном языке, пришлось выдержать упорную борьбу. В 1862 году по инициативе Сметаны был открыт Временный театр, где в течение нескольких лет он работал дирижером (1866–1874) и ставил свои оперы.

Оперное творчество Сметаны исключительно разнообразно по тематике и жанрам. В первой опере — «Бранденбуржцы в Чехии» (1863) — рассказывается о борьбе с немецкими завоевателями в XIII веке, события далекой старины здесь прямо перекликались с современностью. Вслед за историко-героической оперой Сметана пишет веселую комедию «Проданная невеста» (1866) — свое самое известное, пользующееся огромной популярностью по сей день произведение. Неистощимый юмор,

мachte es Smetana äußerst schwer, seine patriotische Arbeit zu leisten, und zwang ihn zur Emigration nach Schweden. Von 1856 - 1861 ließ er sich in Göteborg nieder. Wie Chopin, der das Bild seiner fernen Heimat in seinen Mazurken festhielt, schrieb Smetana „Erinnerungen an Tschechien in Form von Polkas“ für Klavier. Er wandte sich auch dem Genre der symphonischen Dichtung zu. Nach Liszt greift Smetana auf Themen aus europäischen Literaturklassikern zurück - W. Shakespeare („Richard III.“), F. Schiller („Wallensteins Lager“) und der dänische Schriftsteller A. Oehlenschläger („Hakon Jarl“). In Göteborg tritt Smetana als Dirigent der Gesellschaft für klassische Musik und als Pianist auf und engagiert sich in der pädagogischen Arbeit.

In den 60er Jahren erlebte die Nationalbewegung in Tschechien einen neuen Aufschwung, und der Komponist kehrte ins Land zurück, um sich aktiv am öffentlichen Leben zu beteiligen. Smetana wurde der Begründer der tschechischen klassischen Oper. Er setzte sich sogar für ein Theater ein, in dem die Sänger in ihrer Muttersprache singen konnten. Smetana initiierte 1862 die Gründung eines provisorischen Theaters, an dem er mehrere Jahre lang als Dirigent tätig war (1866-1874) und seine eigenen Opern inszenierte.

Smetanas Opernwerke sind thematisch und genremäßig außerordentlich vielfältig. Die erste Oper - „Die Brandenburger in Böhmen“ (1863) - erzählt die Geschichte des Kampfes gegen die deutschen Invasoren im 13. Jahrhundert, wobei die Ereignisse der fernen Vergangenheit einen direkten Bezug zur Gegenwart haben. Im Anschluss an die historisch-heroische Oper schrieb Smetana die heitere Komödie „Die verkaufte Braut“ (1866), sein berühmtestes und bis heute sehr beliebtes Werk. Der unerschöpfliche Humor, die Lebensfreude und der

жизнелюбие, песенно танцевальный характер музыки выделяют ее даже среди комических опер второй половины XIX века. Следующая опера — «Далибор» (1868) — героическая трагедия, написанная на сюжет старинной легенды о рыцаре, заточенном в башню за сочувствие и покровительство восставшему народу, и его возлюбленной Миладе, которая погибает, пытаясь спасти Далибора.

По инициативе Сметаны был проведен всенародный сбор средств на постройку Национального театра, который в 1881 году открылся премьерой его новой оперы «Либуше» (1872). Это эпопея о легендарной основательнице Праги Либуше, о чешском народе. Композитор назвал ее «торжественной картиной». И сейчас в Чехии существует традиция исполнения этой оперы в дни национальных праздников, особо знаменательных событий. После «Либуше» Сметана пишет главным образом комические оперы: «Две вдовы», «Поцелуй», «Тайна». Будучи дирижером оперного театра, он пропагандирует не только чешскую, но и зарубежную музыку — в особенности новых славянских школ (М. Глинка, С. Монюшко). Для постановки опер Глинки в Праге из России был приглашен М. Балакирев.

Сметана стал создателем не только национальной классической оперы, но и симфонической музыки. Больше чем симфония его привлекала программная симфоническая поэма. Высшее достижение Сметаны в оркестровой музыке — создававшийся в 70-е годы цикл симфонических поэм «Моя Родина» — эпопея о чешской земле, ее народе, истории. Этот цикл объединяет несколько произведений: поэма «Вышеград» (Вышеград — старинная часть Праги, «столичный город князей и королей чешских») —

танцевальный характер музыки, который даже выделяет ее среди комических опер второй половины XIX века. Следующая опера — «Далибор» (1868) — героическая трагедия, написанная на сюжет старинной легенды о рыцаре, заточенном в башню за сочувствие и покровительство восставшему народу, и его возлюбленной Миладе, которая погибает, пытаясь спасти Далибора.

tänzerische Charakter der Musik heben sie sogar von den komischen Opern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab. Die nächste Oper ist „Dalibor“ (1868) - eine Heldentragedie, die auf der Grundlage einer alten Legende über einen Ritter geschrieben wurde, der aus Sympathie und zum Schutz des aufständischen Volkes in einem Turm gefangen gehalten wird, und seine Geliebte Milada, die bei dem Versuch, Dalibor zu retten, stirbt.

Smetana initiierte eine nationale Spendenaktion für den Bau eines Nationaltheaters, das 1881 mit der Premiere seiner neuen Oper „Libussa“ (1872) eröffnet wurde. Es ist ein Epos über den legendären Gründer von Prag, Libussa, und über das tschechische Volk. Der Komponist bezeichnete es als ein „feierliches Gemälde“. Noch heute ist es in Tschechien Tradition, diese Oper an Nationalfeiertagen und besonders wichtigen Ereignissen aufzuführen. Nach „Libussa“ komponierte Smetana hauptsächlich komische Opern - „Zwei Witwen“, „Der Kuss“ und „Das Geheimnis“. Als Operndirigent fördert er nicht nur die tschechische, sondern auch die ausländische Musik - insbesondere die der neuen slawischen Schulen (M. Glinka, S. Moniuszko). M. Balakirew wurde aus Russland eingeladen, Glinkas Opern in Prag aufzuführen.

Smetana wurde nicht nur zum Schöpfer der nationalen klassischen Oper, sondern auch der symphonischen Musik. Er fühlte sich mehr von der sinfonischen Dichtung als von der Sinfonie angezogen. Smetanas größte Leistung im Bereich der Orchestermusik ist der in den 70er Jahren entstandene Zyklus der symphonischen Dichtung „Mein Vaterland“ - ein Epos über das tschechische Land, sein Volk und seine Geschichte. Dieser Zyklus vereint mehrere Werke: das Gedicht „Vyšehrad“ (Vyšehrad - der alte Teil Prags, „die Hauptstadt der Fürsten und Könige

это сказание о героическом прошлом и былом величии родины.

Романтически красочная музыка в поэме «Влтава. Из чешских полей и лесов» рисует картины природы, привольные просторы родной земли, по которой разносятся звуки песен и танцев. В «Шарке» оживают старинные предания и легенды. «Табор» и «Бланик» рассказывают о гуситских героях, воспевают «славу земли Чешской». Тема родины воплощается и в камерной фортепианной музыке: «Чешские танцы» — собрание картинок народного быта, включающее все многообразие танцевальных жанров Чехии (полька, скочна, фуриант, соуседка и т. п.).

Сочинение музыки у Сметаны всегда сочеталось с интенсивной и разносторонней общественной деятельностью — особенно в период жизни в Праге (60-е — первая половина 70-х годов). Так, руководство хоровым обществом «Глагол Пражский» способствовало созданию множества произведений для хора (в том числе драматической поэмы о Яне Гусе «Три всадника»). Сметана входит в товарищество передовых деятелей чешской культуры «Умелецка беседа» и возглавляет его музыкальную секцию. Композитор был одним из основателей Филармонического общества, способствовавшего музыкальному просвещению народа, знакомству с классикой и новинками отечественной музыки, а также чешской вокальной школы, в которой он сам занимался с певцами. Наконец, Сметана работает как музыкальный критик и продолжает выступления в качестве пианиста-виртуоза. Только тяжелая нервная болезнь и потеря слуха (1874) заставили композитора отказаться от работы в оперном театре и ограничили размах его общественной деятельности. Сметана оставил

Tschechiens“) ist eine Erzählung über die heroische Vergangenheit und die einstige Größe der Heimat. Die romantisch-bunte Musik in dem Gedicht „Vltava. Aus tschechischen Feldern und Wäldern“ zeigt die Natur, die Weite der Heimat und die Klänge von Gesang und Tanz. „Šárka“ erweckt alte Märchen und Legenden zum Leben. „Tabor“ und „Blaník“ erzählen von hussitischen Helden und besingen den „Ruhm des tschechischen Landes“. Das Thema Heimat findet sich auch in der Kammermusik für Klavier:

„Tschechische Tänze“ - eine Sammlung von Bildern aus dem Volksleben, die die ganze Vielfalt der tschechischen Tanzarten (Polka, Skočná, Furiant, Sousedská, usw.) umfasst.

Smetanas kompositorisches Schaffen war stets mit seinen umfangreichen und vielseitigen gesellschaftlichen Aktivitäten verbunden, insbesondere während seiner Zeit in Prag (60er - erste Hälfte der 70er Jahre). So trug seine Leitung des Chorvereins „Hlahol Prazsky“ (*Hlahol = Festlied*) zur Entstehung zahlreicher Chorwerke bei (darunter ein dramatisches Gedicht über Jan Hus mit dem Titel „Die drei Reiter“). Smetana wurde Mitglied der Vereinigung der führenden Persönlichkeiten der tschechischen Kultur „Umělecká beseda“ (*Künstlerischer Verein*) und leitete deren Musikabteilung. Der Komponist war einer der Gründer der Philharmonischen Gesellschaft, die zur musikalischen Bildung des Volkes beitrug, die Klassiker und Neuerungen der tschechischen Musik vorstellte und eine tschechische Gesangsschule gründete, in der er selbst mit Sängern studierte. Schließlich arbeitete Smetana als Musikkritiker und trat weiterhin als virtuoser Pianist auf. Erst eine schwere Nervenkrankheit und der Verlust des Gehörs (1874) zwangen den Komponisten, die Oper aufzugeben und schränkten seine gesellschaftlichen Aktivitäten ein. Smetana verließ Prag und ging in das Dorf Jabkenice.

Прагу и поселился в деревне Ябкенице. Однако он продолжает много сочинять (завершает цикл «Моя Родина», пишет последние оперы). Как и раньше (еще в годы шведской эмиграции скорбь о смерти жены и дочери вылилась в фортепианное трио) свои личные переживания Сметана воплощает в камерно-инструментальных жанрах. Создается квартет «Из моей жизни» (1876) — рассказ о собственной судьбе, неотделимой от судьбы чешского искусства. Кроме уже названных произведений последнего десятилетия Сметана пишет оперу «Чертова стена», симфоническую сюиту «Пражский карнавал» начинает работу над оперой «Виола» (по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь»), закончить которую помешала усиливающаяся болезнь.

Творчество Сметаны является достоянием и гордостью музыкальной культуры чешского народа[1].

[1] Интернет-ресурс // Зенкин И. Bedřich Smetana // www.belcanto.ru

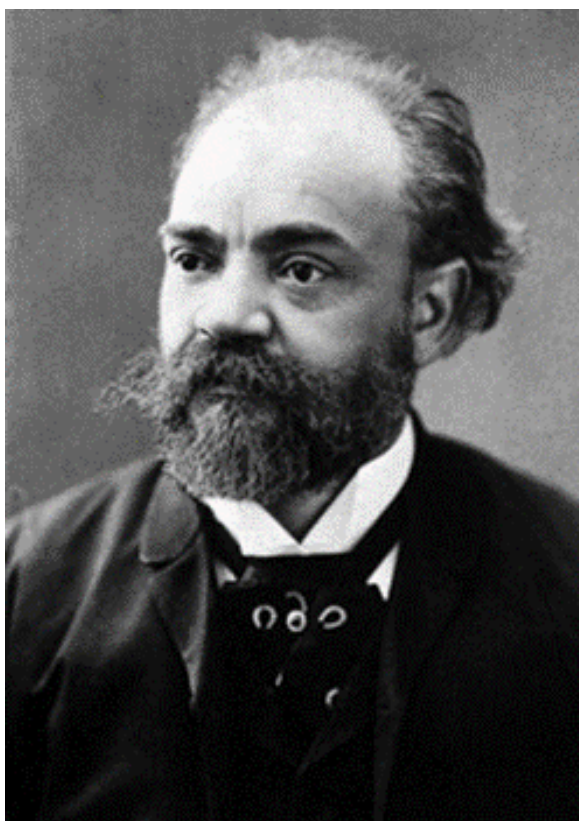
Антонин Дворжак (1841–1904) младший современник Бедржиха Сметаны по праву входит в число классиков чешской музыки. Антонин Дворжак родился в семье мясника, владельца постоянного двора в деревне Нелагозевес у берегов Влтавы, недалеко от Праги. Отец будущего композитора был большим любителем музыки. Музыкой Антонин начал заниматься самостоятельно, затем играл на скрипке в деревенском оркестре под управлением кантора Й. Шпица, так с детских лет он полюбил народные песни и танцы, имевшие громадное значение для формирования его творческого облика.

Dennoch komponierte er weiter fleißig (er vollendete den Zyklus „Mein Vaterland“ und schrieb seine letzten Opern). Wie schon in der Vergangenheit (schon zur Zeit der schwedischen Emigration hatte die Trauer über den Tod seiner Frau und seiner Tochter in einem Klaviertrio ihren Höhepunkt gefunden) verkörpert Smetana seine persönlichen Emotionen in kammermusikalischen Gattungen. Er komponiert das Quartett „Aus meinem Leben“ (1876) - eine Geschichte seines eigenen Schicksals, das untrennbar mit dem Schicksal der tschechischen Kunst verbunden ist. Neben den bereits erwähnten Werken des Jahrzehnts schreibt Smetana die Oper „Die Teufelswand“ und die symphonische Suite „Prager Karneval“. Er beginnt die Arbeit an der Oper „Viola“ (nach Shakespeares „Zwölfte Nacht“), die er wegen einer zunehmenden Krankheit nicht beenden kann.

Smetanas Werk ist ein Schatz und der Stolz der Musikkultur der tschechischen Nation[1].

[1] Internetseite // Зенкин И. Bedřich Smetana // www.belcanto.ru

Antonín Dvořák (1841-1904), ein jüngerer Zeitgenosse von Bedřich Smetana, wird zu Recht zu den Klassikern der tschechischen Musik gezählt. Antonín Dvořák wurde in die Familie eines Metzgers und Gastwirts in dem Dorf Nelahozeves (*Mühlhausen*) an der Moldau in der Nähe von Prag geboren. Der Vater des zukünftigen Komponisten war ein großer Musikliebhaber. Antonín begann, selbständig Musik zu studieren, spielte Geige in der von Kantor J. Špíc geleiteten Gemeindeorchester und begeisterte sich schon als kleiner Junge für Volkslieder und -tänze, die seine künstlerische Begabung entscheidend prägten.



Дворжак Антонин. (1841–1904)

Antonín Dvořák. (1841-1904)

Антонин, как старший сын среди восьми детей, должен был помогать отцу, так в 1856 году он получил свидетельство об овладении ремеслом мясника, при этом Дворжак не оставлял занятия музыкой. Дворжаку исполнилось 16 лет, когда отец, уступая настойчивым просьбам сына, отвез его на своей телеге в Прагу и помог определиться в Органную школу, которая готовила профессиональных органистов и композиторов. В школе Дворжак изучал игру на органе, гармонию, контрапункт, пение. Одновременно Дворжак в качестве альтиста принимал участие в концертах певческого музыкального общества св. Цецилии, при котором имелись большой хор и оркестр. Исполняя в оркестре этого общества классические симфонические и кантатно-ораториальные произведения, Дворжак особенно любил творчество Моцарта, которого до конца дней называл

Antonín, der älteste Sohn von acht Kindern, musste seinem Vater helfen und erwarb 1856 ein Zertifikat, um den Beruf des Metzgers zu erlernen, während Dvořák sein Musikstudium nicht aufgab. Dvořák war fast 16 Jahre alt, als sein Vater ihn auf Drängen seines Sohnes auf seinem Wagen nach Prag mitnahm und ihm half, einen Platz an der Orgelschule zu bekommen, an der professionelle Organisten und Komponisten ausgebildet wurden. An der Schule studierte Dvořák Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Gesang. Zur gleichen Zeit nahm Dvořák als Bratschist an Konzerten der St. Cäcilia Gesellschaft für Gesang und Musik teil, die über einen großen Chor und ein Orchester verfügte. Dvořák, der im Orchester dieser Gesellschaft klassische symphonische und kantatenoratorische Werke aufführte, fand vor allem Gefallen an den Werken Mozarts, den er bis ans Ende seiner Tage „die Sonne am Himmel“ nannte. Dvořák beschäftigte sich eingehend mit der

«солнцем на небе». Дворжак глубоко изучил музыку немецких романтиков, в частности Р. Вагнера. В 1859 году, по окончании Органной школы, Дворжак поступил альтистом в концертно-эстрадный ансамбль дирижера и органиста К. Комзака, в конце 1862 года перешел в оркестр открывшегося в Праге Временного театра, где ставились все оперы Б. Сметаны, а также «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Галька» С. Монюшко[1].

[1] Бэлза И. Ф. Дворжак Антонин // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1974. Т. 2. С. 165–166.

Годы работы в театре были хорошей школой для молодого музыканта, стремившегося сочинять. Сочинял он в ту пору много, без всякой надежды на исполнение, даже избегая рассказывать о своих опытах. Им были написаны струнные квартеты, 2 симфонии и вокальный цикл «Кипарисы» (на ст. Г. Пфлегер-Моравского), запечатлевший романтическое чувство первой любви. Увлечение Вагнером породило оперу «Альфред» (на сюжет из раннего Средневековья).

Первое упоминание о Дворжаке как о композиторе появилось в прессе, когда ему было 30 лет, и он еще не слышал ни одного своего сочинения. Заслуга в открытии Дворжака-композитора принадлежит известному чешскому деятелю, редактору пражской музыкальной газеты Л. Прохазке, поддерживавшему все новое и значительное в чешском искусстве. Ознакомившись с партитурой комической оперы Дворжака «Король и угольщик» (по народной сказке о короле, заблудившемся на охоте в лесу и спасенном добродушным угольщиком либр. Б. Гульденера, 1871), Прохазка стал на многие годы

Musik der deutschen Romantiker, insbesondere mit R. Wagner. Nach seinem Abschluss an der Orgelschule trat Dvořák 1859 in das Konzertorchester des Dirigenten und Organisten K. Komzsák ein, und Ende 1862 wurde er Mitglied des Orchesters des in Prag eröffneten Provisorischen Theaters, wo alle Opern von Smetana und „Iwan Susanin“, „Ruслан und Ljudmila“ von M. I. Glinka und „Halka“ von S. Moniuszko aufgeführt wurden[1].

[1] Belza I. F. Dvořák Antonín // Musikalische Enzyklopädie / Herausgegeben von J. W. Keldysch 1974. Bd. 2. S. 165-166.

Die Jahre am Theater waren eine gute Schule für den jungen Musiker, der sich für das Komponieren begeisterte. Er komponierte damals viel, ohne Hoffnung auf eine Aufführung, und vermied es sogar, über seine Versuche zu sprechen. Er schrieb Streichquartette, zwei Sinfonien und den Vokalzyklus „Zypressen“ (auf Verse von G. Pflieger-Moravsky), der das romantische Gefühl seiner ersten Liebe einfängt. Aus Leidenschaft für Wagner entstand die Oper „Alfred“ (nach einer Handlung aus dem frühen Mittelalter).

Die erste Erwähnung von Dvořák als Komponist erschien in der Presse, als er 30 Jahre alt war und noch kein einziges seiner Werke gehört hatte. Die Entdeckung von Dvořák als Komponist ist dem bekannten tschechischen Redakteur der Prager Musikzeitung L. Prochazka zu verdanken, der alles Neue und Bedeutende in der tschechischen Kunst förderte. Er kannte die Partitur von Dvořáks komischer Oper „Der König und der Köhler“ (basierend auf einem Volksmärchen über einen König, der sich bei der Jagd im Wald verirrt und von einem gütigen Köhler gerettet wird, Libretto B. Guldener, 1871), wurde Prochazka viele Jahre lang ihr aktiver Propagandist. Mit

его активным пропагандистом. Он же своими советами помог Дворжаку погрузиться в стихию отечественной культуры и сбросить гипнотическую власть музыки Вагнера. По-славянски напевные мелодии Дворжака приобрели постепенно особую красоту и силу. Музыка стала насыщаться героикой и патриотизмом.

Прозвучавшая под управлением Сметаны увертюра к «Королю и угольщику» и особенно исполнение хорового гимна (на ст. В. Галека «Наследники Белой горы»), подкрепленные выступлениями Прохазки в прессе, сразу принесли Дворжаку широкую известность. Он получил на 5 лет государственную артистическую стипендию (чему способствовал Иоганнес Брамс, возглавлявший жюри и считавший, что «то лучшее, что должен иметь музыкант, Дворжак имеет»). Дворжак ушел из оперного театра и целиком отдался творчеству. Следом появились комические оперы «Упрямцы» (на сюжет из жизни чешской деревни, очень напоминающий «Проданную невесту» Сметаны, 1874), «Хитрый крестьянин» (1877) и трагическая опера «Ванда» (о легендарной польской княжне, правившей страной подобно чешской Либуше, 1875), малоудачная опера «Димитрий» (о Самозванце, 1882) и одна из лучших опер Дворжака — «Якобинец» (1888). В промежутках создавались камерные сочинения.

Жанр камерно-инструментальной музыки был истинной любовью Дворжака, и он не изменял ему до конца своих дней. Им написано 14 струнных квартетов; два фортепианных квартета, два струнных квинтета; струнный секстет; струнные трио; фортепианное трио; множество пьес для скрипки, виолончели, для фортепиано в 2 и в 4 руки. Многочисленны у Дворжака

seinem Rat half er auch Dvořák, in das Element der heimischen Kultur einzutauchen und sich von der hypnotischen Kraft der Wagnerschen Musik zu lösen. Dvořáks untrüglich slawische Melodien erlangten allmählich eine besondere Schönheit und Kraft. Die Musik wurde durchdrungen von Heldentum und Patriotismus.

Die von Smetana dirigierte Ouvertüre zu „Der König und der Köhler“ und vor allem die Wiedergabe der Chorhymne (zu W. Galeks Artikel „Die Erben des Weißen Berges“), verstärkt durch Prochazkas Auftritte in den Medien, brachten Dvořák sofort große Anerkennung. Er erhielt ein fünfjähriges staatliches Kunststipendium (dem Johannes Brahms vorstand, der der Meinung war, dass „das Beste, was ein Musiker haben sollte, Dvořák hat“). Dvořák zog sich von der Oper zurück und begann zu komponieren. Es folgten die komischen Opern „Die Dickschädel“ (nach einem Thema aus der böhmischen Landschaft, das stark an Smetanas „Die verkaufte Braut“, 1874, erinnert), „Der Bauer ein Schelm“ (1877) und die tragische Oper „Wanda“ (über eine legendäre polnische Prinzessin, die das Land als tschechische Libussa regierte, 1875), die weniger erfolgreiche Oper „Dimitrij“ (über einen Hochstapler, 1882) und eine von Dvořáks schönsten Opern, „Der Jakobiner“ (1888). Dazwischen wurden Kammermusikwerke komponiert.

Die Gattung der kammermusikalischen Instrumentalmusik war Dvořáks große Liebe und er blieb ihr bis an sein Lebensende treu. Er schrieb 14 Streichquartette, zwei Klavierquartette, zwei Streichquintette, ein Streichsextett, Streichtrios, ein Klaviertrio und zahlreiche Stücke für Violine, Cello und Klavier zu zwei und vier Händen. Dvořáks Vokalwerke sind zahlreich: es handelt sich um Chöre, in denen der

вокальные произведения: это хоры, в которых композитор старался раскрывать поэтические образы в оригинальных, но близких к народным мелодиях; знаменитые «Моравские дуэты» на тексты моравских народных песен; циклы «Кипарисы», «Вечерние песни», «Цыганские мелодии», «Песни любви» и др.

Со смертью маленькой дочери Дворжака связано появление его первого произведения религиозного характера — «Stabat mater» (1877), повествующего о страданиях матери. Величественная и скорбная музыка «Stabat mater» принесла Дворжаку первый значительный успех в Англии и в других странах, куда он многократно приезжал дирижировать своими произведениями. В 1890 году Дворжак был избран членом Чешской академии наук и почетным доктором философии Карлова университета в Праге. В 1891 году он стал почетным доктором Кембриджского университета. Двумя годами позже этой чести был удостоен П. Чайковский, с которым Дворжака связывала крепкая дружба, доказательством чему служит их сохранившаяся переписка и приезд Дворжака с концертами в Россию по приглашению Чайковского в 1890 году. Симфонические произведения Дворжака составляют золотой фонд чешской музыки. Им создано девять симфоний, из которых наиболее популярна Девятая («Из Нового Света», 1893), написанная в США, где Дворжак был директором и профессором Нью-Йоркской консерватории; симфонические поэмы: «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Голубок», «Богатырская песнь»; увертюры; сюиты; три Славянские рапсодии и, конечно же, знаменитые «Славянские танцы», широко известные в самых различных переложениях.

За 3 года (1892–1895), проведенных в США, кроме Девятой симфонии, в

Komponist versuchte, poetische Bilder in originellen, aber volksnahen Melodien darzustellen; die berühmten „Mährischen Duette“ (*Klänge aus Mähren*) zu Texten mährischer Volkslieder; Zyklen von „Zypressen“, „Abendliedern“, „Zigeunermelodien“, „Liebesliedern“ usw.

Der Tod von Dvořáks junger Tochter ist mit dem Erscheinen seines ersten religiösen Werks - „Stabat mater“ (1877) - verbunden, das vom Leiden seiner Mutter erzählt. Die majestätische und schwermütige Musik des „Stabat Mater“ brachte Dvořák seinen ersten großen Erfolg in England und anderen Ländern, wohin er viele Male reiste, um seine Werke zu dirigieren. Im Jahr 1890 wurde er zum Mitglied der Tschechischen Akademie der Wissenschaften gewählt und erhielt die Ehrendoktorwürde der Karls-Universität in Prag. Im Jahr 1891 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge. Zwei Jahre später wurde ihm diese Ehre von Tschaikowsky zuteil, mit dem ihn eine große Freundschaft verband, was durch ihre Korrespondenz und die Tatsache belegt wird, dass Dvořák 1890 auf Einladung Tschaikowskys mit Konzerten nach Russland kam. Dvořáks symphonische Werke bilden einen goldenen Fundus der tschechischen Musik. Er schrieb neun Symphonien, von denen die Neunte („Aus der Neuen Welt“, 1893), die in den USA entstand, wo er Direktor und Professor des New Yorker Konservatoriums war, und symphonische Dichtungen zu den bekanntesten zählen: „Der Wassermann“, „Die Mittagshexe“, „Das goldene Spinnrad“, „Die Waldtaube“ und „Heldenlied“, Ouvertüren, Suiten, drei slawische Rhapsodien und natürlich die berühmten „Slawischen Tänze“, die in verschiedenen Bearbeitungen weithin bekannt sind.

In den drei Jahren (1892-1895), die er in den USA verbrachte, komponierte er

которой Дворжак, сохранив в целом национальное своеобразие своей музыки, использовал негритянские и индейские мелодические и ритмические обороты, написаны были еще камерно-инструментальные ансамбли, кантата «Американский флаг» и Концерт для виолончели с оркестром. Виолончельный концерт наряду с Девятой симфонией относится к числу высших достижений Дворжака в области симфонизма. Вернувшись в Прагу в 1895 году, Дворжак продолжил педагогическую деятельность в консерватории, начатую им в год своего пятидесятилетия. В 1901 году он был назначен директором Пражской консерватории, вобравшей в себя и Органную школу.

До конца своих дней Дворжак напряженно сочинял. К последним годам относится создание красочной, насыщенной веселым юмором фантастической оперы «Чёрт и Кача» (по чешской народной сказке о чертенеудачнике и смекалистом деревенском парне) и составляющей гордость чешского оперного искусства лирической сказки «Русалка» — трогательного повествования о всепоглощающем чувстве любви. Десятая, последняя опера Дворжака «Армида» — рыцарско-фантастическая, на сюжет одного из эпизодов поэмы «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо). В своем последнем инструментальном сочинении — симфонической поэме «Богатырская песнь», впервые прозвучавшей под управлением Густава Малера, написанной в эпических тонах и по праву считающейся самым потрясающим оркестровым произведением Антонина Дворжака, — композитор запечатлел картину своего нелегкого жизненного пути, с подъемами и срывами, с радостью побед и горечью поражений, с

neben der Neunten Symphonie, in der Dvořák unter Beibehaltung der nationalen Identität seiner gesamten Musik schwarze und indianische melodische und rhythmische Wendungen verwendete, auch Instrumentalkammerensembles, die Kantate „The American Flag“ und das Konzert für Cello und Orchester. Zusammen mit der Neunten Symphonie zählt das Cellokonzert zu Dvořáks größten symphonischen Leistungen. Nach seiner Rückkehr nach Prag im Jahr 1895 setzte Dvořák seine Lehrtätigkeit am Konservatorium fort, die er im Jahr seines fünfzigsten Geburtstags begonnen hatte. Im Jahr 1901 wurde er zum Direktor des Prager Konservatoriums ernannt, zu dem auch die Orgelschule gehörte.

Dvořák verbrachte den Rest seines Lebens mit intensivem Komponieren. In seinen letzten Jahren entstanden die farbenfrohe, humorvoll-komische Fantasy-Oper „Der Teufel und Kate“ (nach einem tschechischen Volksmärchen über einen missratenen Teufel und einen witzigen Bauernjungen) und die lyrische Erzählung „Rusalka“ - eine anrührende Geschichte über eine alles verzehrende Liebe - der Stolz der böhmischen Opernkunst. Dvořáks zehnte und letzte Oper, „Armida“, ist eine ritterliche Fantasie, die auf einer Episode aus T. Tassos Gedicht „Das befreite Jerusalem“ basiert.). In seinem letzten Instrumentalwerk - der symphonischen Dichtung „Heldenlied“, die unter der Leitung von Gustav Mahler uraufgeführt wurde, in epischen Tönen geschrieben ist und zu Recht als Antonín Dvořáks großartigstes Orchesterwerk gilt, - der Komponist zeichnete das Bild seines mühsamen Lebensweges mit seinen Höhen und Tiefen, den Freuden des Sieges und der Bitterkeit der Niederlage, dem verbissenen Kampf und dem schließlichen Triumph eines

упорной борьбой и конечным триумфом человека, остававшегося, несмотря ни на что, верным национальным идеалам искусства.

Могучий талант и упорный труд Дворжака утвердили национальные традиции чешской музыки и обогатили мировую музыкальную культуру многими великолепными произведениями. Особую ценность представляют его оркестровые и инструментальные сочинения. В них яркое национальное своеобразие, основанное на претворении особенностей чешского и словацкого народно-песенного творчества, сочетается с эмоциональным богатством, жизнерадостностью, ясностью музыкального мышления и стройностью формы[1].

[1] Интернет-ресурс // Тулинская З. Antonín Dvořák // www.belcanto.ru

Норвегия

...Я вычерпывал богатую сокровищницу народных песен родины и из этого, до сих пор не исследованного источника изучением норвежской народной души пытался создать национальное искусство...
Э. Григ

«Родина Грига — страна, богатая народным искусством и крестьянским художественным мастерством: Норвегия. И музыка Грига вскормлена народными думами-песнями и танцами, народными эпическими сказаниями, народной поэтической фантазией и реальными образами, рожденными всем строем и складом жизни, людскими взаимоотношениями, нравами, а главное трудом.

Mannes, der den nationalen Idealen der Kunst trotz aller Widrigkeiten treu blieb.

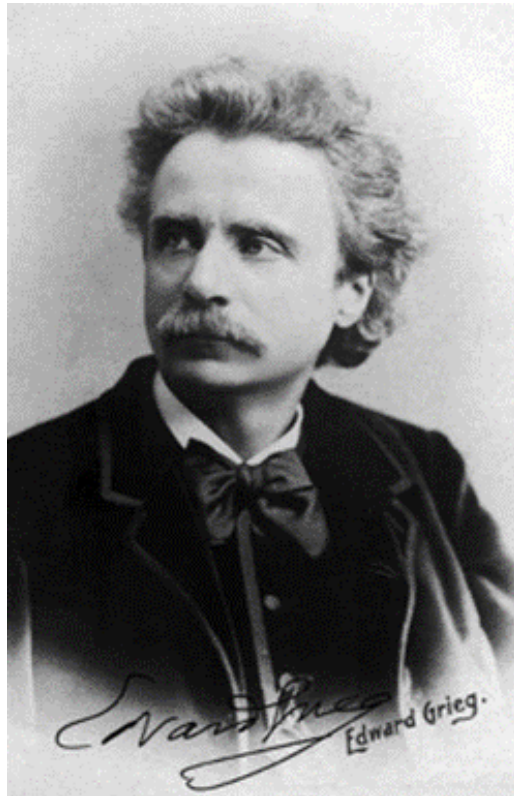
Dvořáks gewaltiges Talent und seine harte Arbeit begründeten die nationale Tradition der tschechischen Musik und bereicherten die Weltmusikkultur mit vielen großartigen Werken. Seine Orchester- und Instrumentalwerke sind von besonderem Wert. Sie verbinden eine lebendige nationale Originalität, die auf der Umsetzung von Merkmalen tschechischer und slowakischer Volkslieder beruht, mit emotionalem Reichtum, Fröhlichkeit, Klarheit des musikalischen Gedankens und Ordnungsliebe der Form[1].

[1] Internetseite // Тулинская З. Antonín Dvořák // www.belcanto.ru

Norwegen

...Ich habe in der reichen Schatzkammer der Volkslieder meines Heimatlandes gegraben, und aus dieser bisher unerschlossenen Quelle habe ich versucht, durch das Studium der norwegischen Volksseele eine nationale Kunst zu schaffen...
E. Grieg

„Griegs Heimat ist ein Land, das reich an Volkskunst und rustikaler Handwerkskunst ist: Norwegen. Und Griegs Musik wird von volkstümlichen Gedanken genährt - von Liedern und Tänzen, volkstümlichen epischen Erzählungen, volkstümlichen poetischen Vorstellungen und realistischen Bildern, die aus der Struktur und der Art des Lebens, den menschlichen Beziehungen, den Sitten und vor allem der Arbeit geboren werden.



Эдвард Григ (1843–1907)

Edvard Grieg (1843-1907)

И один из путей к постижению норвежского духа — знакомство с задушевными, искренними и сердечными напевами музыки Грига. Их привлекательность влечет перейти от желания узнать к стремлению свыкнуться, сродниться с ними, постичь их смысл, а затем приблизиться к народному искусству Норвегии и к познанию трудовой жизни трудового населения. Напевы Грига — а в них содержится сущность его музыки и истоки ей своеобразности то сурово-скорбные, то нежно-печальные, то задорновеселые, бодрые и радующие — отражают впечатления от жизни среди необычно прекрасной природы Норвегии, природы своенравной, одолеть которую и подчинить своим потребностям не так легко далось людям. Зато в этой борьбе вырос деятельный, сильный и смелый народ, вырос, вдыхая свежесть горных пастбищ и терпкое дуновение

Und einer der Wege, wie man den norwegischen Geist kennen lernen kann, ist das Hören der herzlichen, aufrichtigen und zu Herzen gehenden Melodien von Griegs Musik. Ihre Anziehungskraft beruht auf dem Wunsch, sie kennenzulernen, sich an sie zu gewöhnen, ihre Bedeutung zu verstehen und so der norwegischen Volkskunst und dem Arbeitsleben der Arbeiterklasse näher zu kommen. Griegs Melodien - die eigentliche Essenz seiner Musik und der Ursprung ihrer Einzigartigkeit - spiegeln mal leidvoll und traurig, mal erholsam und fröhlich Eindrücke vom Leben in Norwegen wider, einer ungewöhnlich schönen und launischen Natur, die die Menschen nicht so leicht überwinden und sich ihren Bedürfnissen hingeben konnten. Aber in diesem Kampf wuchs ein aktives, starkes und kluges Volk heran, das die Frische der Bergwiesen und den herben Hauch des Seewindes einatmete und die konzentrierte

морского ветра, оживляя гулом и шумом предприимчивой человеческой деятельности сосредоточенное оцепенение, словно застывших или уснувших великанов — диких скал. Вырос, переживая год за годом тягостное томление северных осенних и зимних ночей, разгул бури, стужу и холодный свет северного сияния»[1].

[1] Асафьев Б. В. Григ. Л., 1984. С. 4.

Эдвард Григ (1843–1907) — первый норвежский композитор, творчество которого вышло за пределы своей страны и стало достоянием европейской культуры. Фортепианный концерт, музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт», «Лирические пьесы» и романсы являются вершинами музыки второй половины XIX века. Творческое созревание композитора проходило в обстановке бурного расцвета духовной жизни Норвегии, усилившегося интереса к ее историческому прошлому, фольклору, культурному наследию. Это время принесло целое «созвездие» талантливых, национально-самобытных художников — Адольф Тидеман в живописи, Генрих Ибсен и Бьернстjerne Бьёрнсон, О. Винье в литературе, Густав Вергеланд в скульптуре.

Григ родился в Бергене, где его отец занимал пост британского консула. Мать, одаренная пианистка, направляла музыкальные занятия Эдварда, она привила ему любовь к Моцарту. Последовав совету знаменитого норвежского скрипача Уле Булля, Григ в 1858 году поступил в Лейпцигскую консерваторию. Хотя система преподавания не во всем удовлетворяла юношу, тяготевшего к романтической музыке Р. Шумана, Ф. Шопена и Р. Вагнера, годы учения не прошли бесследно: он приобщился к европейской культуре, расширил

Stumpfheit der wilden Felsen, die wie Riesen gefroren oder schlafend dalagen, mit dem Getöse und dem Lärm der unternehmungslustigen menschlichen Tätigkeit belebte. Ich wuchs auf und erlebte Jahr für Jahr die Härte der nördlichen Herbst- und Winternächte, den tobenden Sturm, die Kälte und das kalte Licht der Nordlichter“[1].

[1] Assafjew B. W. Grieg. Leningrad, 1984. S. 4.

Edvard Grieg (1843-1907) war der erste norwegische Komponist, der grenzüberschreitend arbeitete und Teil der europäischen Kultur wurde. Das Klavierkonzert, die Musik zu Ibsens Drama „Peer Gynt“, die Lyrischen Stücke und Romanzen sind die Höhepunkte der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die schöpferische Reife des Komponisten fiel in eine Zeit, in der das geistige Leben in Norwegen blühte und das Interesse an der historischen Vergangenheit, der Volkskunst und dem kulturellen Erbe des Landes wuchs. In dieser Zeit gab es eine Reihe von talentierten, national originellen Künstlern - Adolf Tiedemann in der Malerei, Heinrich Ibsen und Bjørnstjerne Bjørnson, O. Vigne in der Literatur und Gustav Vigeland in der Bildhauerei.

Grieg wurde in Bergen geboren, wo sein Vater britischer Konsul war. Seine Mutter, eine begabte Pianistin, leitete seine musikalischen Studien und weckte in ihm die Liebe zu Mozart. Auf Anraten des berühmten norwegischen Geigers Ole Bull nahm Grieg 1858 ein Studium am Leipziger Konservatorium auf. Obwohl das Lehrsystem den jungen Mann, der sich zur romantischen Musik von R. Schumann, F. Chopin und R. Wagner hingezogen fühlte, nicht ganz zufriedenstellte, waren die Studienjahre nicht umsonst: Er lernte die europäische Kultur kennen, erweiterte seinen

музыкальный кругозор, овладел профессиональной техникой. В консерватории Григ нашел чутких наставников, уважительно относившихся к его дарованию: К. Рейнеке по композиции, Э. Венцель и И. Мошелес по фортепиано, М. Гауптман по теории. С 1863 года Григ живет в Копенгагене, совершенствуя композиторское мастерство под руководством известного датского композитора Нильса Гаде (1817–1890). Вместе со своим другом, композитором Рикардом Нурдроком (1842–1866) Григ создал в Копенгагене музыкальное общество «Евтерпа», целью которого было распространение и пропаганда творчества молодых скандинавских композиторов. В путешествиях по Норвегии со скрипачом Уле Буллем Григ учился лучше понимать и чувствовать фольклор своей страны. Романтически мятежная фортепианная Соната ми-минор, Первая скрипичная соната, «Юморески» для фортепиано — таковы многообещающие итоги раннего периода творчества композитора.

С переездом в 1866 году в Кристианию (ныне Осло) начался новый, исключительно плодотворный этап жизни композитора. Укрепление традиций отечественной музыки, объединение усилий норвежских музыкантов, воспитание публики — вот основные направления деятельности Грига в столице. По его инициативе в Кристиании была открыта Музыкальная академия (1867). В 1871 году Григ основал в столице Музыкальное общество, в концертах которого дирижировал произведениями Моцарта, Шумана, Листа и Вагнера, а также современных скандинавских композиторов — Юхана Свенсена, Рикарда Нурдрока, Нильса Гаде и др. Григ выступал и как пианист — исполнитель своих фортепианных

musikalischen Horizont und beherrschte eine professionelle Technik. Am Konservatorium fand Grieg einfühlsame Mentoren, die sein Talent respektierten: K. Reinecke in Komposition, E. Wenzel und J. Moscheles in Klavier und M. Hauptmann in Theorie. Ab 1863 lebte Grieg in Kopenhagen und vervollkommnete seine kompositorischen Fähigkeiten bei dem berühmten dänischen Komponisten Niels Gade (1817-1890). Zusammen mit seinem Freund, dem Komponisten Rikard Nordraak (1842-1866), gründete Grieg in Kopenhagen die „Euterpe“-Musikgesellschaft, die sich der Verbreitung und Förderung der Werke junger skandinavischer Komponisten widmete. Auf einer Reise durch Norwegen mit dem Geiger Ole Bull lernte Grieg, die Folklore seines Landes besser zu verstehen und zu erleben. Die romantisch-rebellische Klaviersonate in e-moll, die erste Violinsonate und die „Humoresken“ für Klavier sind vielversprechende Ergebnisse der Frühphase des Komponisten.

Die Übersiedlung nach Christiania (heute Oslo) im Jahr 1866 eröffnete einen neuen und außerordentlich fruchtbaren Abschnitt in Griegs Leben. Die Stärkung der nationalen Musiktraditionen, die Zusammenführung norwegischer Musiker und die Bildung der Öffentlichkeit waren die Hauptbereiche von Griegs Arbeit in der Hauptstadt. Auf seine Initiative hin wurde die Musikakademie in Christiania eröffnet (1867). 1871 gründete Grieg den Musikverein in Christiania, bei dessen Konzerten er Werke von Mozart, Schumann, Liszt und Wagner sowie Werke zeitgenössischer skandinavischer Komponisten wie Johan Swensen, Rikard Nordraak und Niels Gade dirigierte. Grieg trat auch als Pianist auf, sowohl mit eigenen Klavierwerken als auch in einem

произведений, а также в ансамбле с женой, одаренной камерной певицей, Ниной Хагеруп. За всю жизнь Григ создал более 600 романсов, и первой их исполнительницей была Нина Хагеруп. Произведения этого периода — Фортепианный концерт (1868), первая тетрадь «Лирических пьес» (1867), Вторая скрипичная соната (1867) — свидетельствуют о вступлении композитора в пору зрелости. Однако огромная творческая и просветительская деятельность Грига в столице натолкнулась на ханжеское, косное отношение к искусству. Живший в атмосфере зависти и непонимания, он нуждался в поддержке единомышленников. Поэтому особенно памятным событием в его жизни стала встреча с Листом, состоявшаяся в 1870 году в Риме. Напутствие великого музыканта, его восторженная оценка Фортепианного концерта вернули Григу веру в себя: «Продолжайте в том же духе, это я вам говорю. У вас есть для этого данные, и не давайте себя запугать!» — эти слова прозвучали для Грига как благословение. Пожизненная государственная стипендия, которую Григ получал с 1874 года дала возможность ограничить концертную и педагогическую деятельность в столице, чаще выезжать в Европу. В 1877 году Григ оставил Кристианию. Отклонив предложение друзей поселиться в Копенгагене и Лейпциге, он предпочел уединенную и сосредоточенную на творчестве жизнь в Хардангере, одной из глубинных областей Норвегии. С 1880 году Григ обосновался в Бергене и его окрестностях на вилле «Трольхауген» («Холм троллей»).

Ensemble mit seiner Frau, der begabten Kammersängerin Nina Hagerup. Grieg komponierte im Laufe seines Lebens über 600 Romanzen, und Nina Hagerup war ihre erste Interpretin. Werke aus dieser Zeit - das Klavierkonzert (1868), das erste Buch der „Lyrischen Stücke“ (1867) und die Zweite Violinsonate (1867) - zeugen vom Eintritt des Komponisten ins Erwachsenenalter. Griegs immense schöpferische und pädagogische Tätigkeit in der Hauptstadt stieß jedoch auf eine frömmelnde und stagnierende Einstellung zur Kunst. Er lebte in einer Atmosphäre von Neid und Missverständnissen und brauchte die Unterstützung von Gleichgesinnten. Ein besonders denkwürdiges Ereignis in seinem Leben war daher die Begegnung mit Liszt in Rom im Jahr 1870. Die Ermahnung des großen Musikers und seine begeisterte Beurteilung des Klavierkonzerts gaben Grieg den Glauben an sich selbst zurück: „Weiter so, sage ich Ihnen. Sie haben die Voraussetzungen dafür, und lassen Sie sich nicht einschüchtern!“ - diese Worte klangen für Grieg wie ein Segen. Das Staatsstipendium auf Lebenszeit, das Grieg ab 1874 erhielt, ermöglichte es ihm, seine Konzert- und Lehrtätigkeit in der Hauptstadt einzuschränken und häufiger nach Europa zu reisen. Grieg verließ Christiania im Jahr 1877. Er lehnte das Angebot von Freunden ab, sich in Kopenhagen und Leipzig niederzulassen, und entschied sich für ein einsames und künstlerisch orientiertes Leben in Hardanger, einer der Binnenregionen Norwegens. Ab 1880 ließ sich Grieg in und um Bergen in der Villa Trolldhaugen („Trollhügel“) nieder.



Эдвард Григ с женой Ниной Хагеруп

Edward Grieg mit seiner Frau Nina Hagerup



Дом-музей Эдварда Грига в
Трольхаугене, Норвегия

Edvard-Grieg-Haus-Museum in
Trolldhaugen, Norwegen

Возвращение на родину благотворно сказалось на творческом состоянии композитора. В тиши «Трольхаугена» были созданы две оркестровые сюиты «Пер Гюнт», струнный Квартет соль-минор, сюита «Из времен Хольберга», новые тетради «Лирических пьес», романсы и вокальные циклы. До последних лет жизни продолжалась просветительская деятельность Грига: руководство концертами бергенского музыкального общества «Гармония», организация в 1898 году первого фестиваля норвежской музыки. Сосредоточенный композиторский труд сменялся гастрольными поездками (Германия, Австрия, Англия, Франция); они способствовали распространению норвежской музыки в Европе, приносили новые связи, знакомства с крупнейшими современными композиторами — И. Брамсом, К. Сен-Сансом, М. Рegerом, Ф. Бузони и др.

В 1888 году в Лейпциге Григ встретился с П. И. Чайковским. Надолго связавшая их дружба основывалась, по словам Чайковского, «на несомненном внутреннем родстве двух музыкальных натур». Вместе с Чайковским Григ был удостоен почетного звания доктора Кембриджского университета (1893). Григу посвящена увертюра Чайковского «Гамлет». Творческий путь композитора завершили Четыре псалма на старинные норвежские мелодии для баритона и смешанного хора *a' cappella* (1906).

Образ родины в единстве природы, духовных традиций, фольклора, прошлого и настоящего стоял в центре творчества Грига, направляя все его искания. «Я часто мысленно обнимаю всю Норвегию, и это для меня — нечто самое высокое. Никакой великий дух нельзя любить с такой же силой, как природу!» Самым

Die Rückkehr in seine Heimat wirkte sich positiv auf den künstlerischen Zustand des Komponisten aus. In der Stille von „Trolldhaugen“ komponierte er zwei Orchestersuiten, „Peer Gynt“, das Streichquartett in g-Moll, die Suite „Aus Holbergs Zeit“, neue Hefte mit „Lyrischen Stücken“, Romanzen und Vokalzyklen. Grieg setzte seine pädagogische Arbeit bis in die letzten Jahre seines Lebens fort, leitete Konzerte für die Musikgesellschaft Bergen „Harmonie“ und organisierte 1898 das erste norwegische Musikfestival. Sein konzentriertes Kompositionsstudium wechselte sich mit Tourneen (Deutschland, Österreich, Großbritannien und Frankreich) ab; sie förderten die Verbreitung der norwegischen Musik in Europa und brachten ihm neue Kontakte und Bekanntschaften mit bedeutenden zeitgenössischen Komponisten wie J. Brahms, C. Saint-Saëns, M. Reger und F. Busoni u.a.

Grieg traf Tschaikowsky 1888 in Leipzig. Ihre langjährige Freundschaft beruhte, so Tschaikowsky, „auf der unzweifelhaften inneren Verwandtschaft der beiden musikalischen Naturen“. Zusammen mit Tschaikowsky erhielt Grieg die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge (1893). Tschaikowsky widmete Grieg seine „Hamlet“-Ouvertüre. Der Komponist beendete sein Schaffen mit Vier Psalmen auf frühe norwegische Melodien für Bariton und gemischten Chor *a' cappella* (1906).

Das Bild der Heimat in der Einheit von Natur, spirituellen Traditionen, Folklore, Vergangenheit und Gegenwart stand im Zentrum von Griegs Schaffen und leitete seine gesamte Suche. „Ich umfasse oft ganz Norwegen, und das ist für mich etwas sehr Erhabenes. Kein großer Geist kann mit der gleichen Kraft geliebt werden wie die Natur!“ Die

глубоким и художественно совершенным обобщением эпического образа родины стали две оркестровые сюиты «Пер Гюнт», в которых Григ дал свою трактовку ибсеновского сюжета. Оставив за рамками характеристику Пера — искателя приключений, индивидуалиста и бунтаря, — Григ создал лирико-эпическую поэму о Норвегии, воспел красоту ее природы («Утро»), нарисовал причудливые сказочные образы («В пещере горного короля»). Значение вечных символов родины обрели лирические образы матери Пера — старой Озе — и его невесты Сольвейг: «Смерть Озе», «Песня Сольвейг» и «Колыбельная Сольвейг». В сюитах проявилось своеобразие григовского языка, обобщившего интонации норвежского фольклора, мастерство концентрированной и емкой музыкальной характеристики, в которой многоплановый эпический образ возникает в сопоставлении кратких оркестровых картин-миниатюр. Традиции программных миниатюр Шумана развивают «Лирические пьесы» для фортепиано. Зарисовки северных пейзажей: «Весной», «Ноктюрн», «На родине», «Колокола»; жанровые и характеристические пьесы «Колыбельная», «Вальс», «Бабочка», «Ручеек»; норвежские крестьянские танцы: «Халлинг», «Спрингданс», «Гангар»; фантастические персонажи народных сказок: «Шествие гномов», «Кобольд» и собственно лирические пьесы: «Ариетта», «Мелодия», «Элегия» — огромный мир образов запечатлен в этих лирических «дневниках» композитора.

Фортепианная миниатюра, романс и песня составляют основу творчества композитора. Подлинными жемчужинами григовской лирики, простирающейся от светлого

тiefgründigste und künstlerisch vollkommenste Zusammenfassung des epischen Heimatbildes waren die beiden Orchestersuiten „Peer Gynt“, in denen Grieg seine eigene Interpretation der Ibsenschen Handlung gab. Abgesehen von der Charakterisierung Peers - Abenteurer, Individualist und Rebell - komponierte Grieg ein lyrisches und episches Gedicht über Norwegen, das die Schönheit der Natur preist („Morgenstimmung“) und fantastische Märchenbilder heraufbeschwört („In der Halle des Bergkönigs“). Die lyrischen Bilder von Peers Mutter - der „alten Ase“ - und seiner Braut Solveig haben die Bedeutung von ewigen Symbolen der Heimat erlangt: „Ases Tod“, „Solveigs Lied“ und „Solveigs Wiegenlied“. Die Suiten demonstrieren einen einzigartigen Stil von Griegs Sprache, die Intonationen der norwegischen Folklore zusammenfasst, eine Meisterschaft der konzentrierten und umfassenden musikalischen Charakterisierung, bei der ein vielschichtiges episches Bild entsteht, indem kurze orchestrale Miniaturbilder nebeneinander gestellt werden. Schumanns Tradition der Programmminiaturen wurde in seinen Lyrischen Stücken für Klavier weiterentwickelt. Skizzen nordischer Landschaften: „Frühling“, „Nocturne“, „In der Heimat“, „Glockengeläut“; Genre- und Charakterstücke „Wiegenlied“, „Walzer“, „Schmetterling“, „Bächlein“; norwegische Bauerntänze: „Halling“, „Springtanz“, „Gangar“; phantastische Figuren aus Volksmärchen: „Der Zug der Zwerge“, „Kobold“ und lyrische Stücke im eigentlichen Sinne: „Arietta“, „Melodie“, „Elegie“ - eine riesige Bilderwelt ist in diesen lyrischen „Tagebüchern“ des Komponisten eingefangen.

Die Klavierminiatur, die Romanze und das Lied bilden den Kern des Werks des Komponisten. Die wahren Perlen der Grieg'schen Lyrik, die von leichter Kontemplation und philosophischer

созерцания, философского размышления до восторженного порыва, гимничности, стали романсы «Лебедь» (ст. Г. Ибсена), «Сон» (ст. Ф. Богенштедта), «Люблю тебя» (ст. Г. Х. Андерсена). Подобно многим романтическим композиторам, Григ объединяет вокальные миниатюры в циклы — «По скалам и фьордам», «Норвегия», «Девушка с гор» и др. В большинстве романсов использованы тексты скандинавских поэтов. Связи с национальной литературой, героическим скандинавским эпосом проявились и в вокально-инструментальных произведениях для солистов, хора и оркестра на тексты Б. Бьёрнсона: «У врат монастыря», «Возвращение на родину», «Олаф Трюгвасон».

Инструментальные произведения крупных циклических форм отмечают важнейшие вехи эволюции композитора. Фортепианный Концерт, открывающий период творческого расцвета, явился одним из значительных явлений в истории жанра на пути от концертов Л. Бетховена к П. Чайковскому и С. Рахманинову. Симфоническая широта развития, оркестровая масштабность звучания характеризуют и струнный Квартет соль-минор.

Глубокое ощущение природы скрипки, инструмента исключительно популярного в норвежской народной и профессиональной музыке, обнаружилось в трех сонатах для скрипки и фортепиано — в светлоидиллической Первой; динамичной, ярко национально окрашенной Второй и в Третьей, стоящей в ряду драматических произведений композитора вместе с фортепианной Балладой в форме вариаций на норвежские народные мелодии, Сонатой для виолончели и фортепиано. Во всех названных циклах принципы сонатной драматургии взаимодействуют с

Reflexion bis zu enthusiastischem Schwung und Hymne reicht, sind die Romanzen „Der Schwan“ (v. Ibsen), „Traum“ (v. F. Bogenstedt) und „Ich liebe dich“ (v. H. Andersen). Wie viele romantische Komponisten fasste Grieg Vokalminiaturen in Zyklen zusammen - „Entlang der Felsen und Fjorde“, „Norwegen“, „Das Bergmädchen“, usw. Die meisten Romanzen verwenden Texte von skandinavischen Dichtern. Die Verbindung zur Nationalliteratur und zum skandinavischen Heldenepos zeigt sich auch in den Vokal- und Instrumentalwerken für Solisten, Chor und Orchester auf Texte von Björnsson: „Am Tor des Klosters“, „Rückkehr ins Vaterland“ und „Olaf Tryggvason“.

Die Instrumentalwerke in großen zyklischen Formen markieren wichtige Meilensteine in der Entwicklung des Komponisten. Das Klavierkonzert, das die Blütezeit seines Schaffens einleitete, war eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der Gattung, von den Konzerten L. van Beethovens über P. Tschaikowsky bis hin zu S. Rachmaninow. Die symphonische Breite der Entwicklung und die orchestrale Skala des Klangs kennzeichnen auch das Streichquartett in g-moll.

In drei Sonaten für Violine und Klavier - der leichten und idyllischen Ersten Sonate, der dynamischen Zweiten Sonate mit deutlichem nationalem Kolorit und der Dritten Sonate, die zusammen mit der Klavierballade in Form von Variationen über norwegische Volksweisen, der Cello- und der Klaviersonate zu den dramatischen Werken des Komponisten gehört - offenbart sich ein tiefes Gespür für das Wesen der Violine, die in der norwegischen Volksmusik und in der professionellen Musik sehr beliebt ist. In all diesen Zyklen interagieren die Prinzipien des Sonatendramas mit den Prinzipien der Suite, einem Zyklus von

принципами сюиты, цикла миниатюр (основанных на свободном чередовании, «цепи» контрастных эпизодов, фиксирующих внезапные смены впечатлений, состояний, образующих «поток неожиданностей», по выражению Б. Асафьева).

Творчество Грига быстро обрело путь к слушателям разных стран, уже в 70-х годах XIX века оно стало любимым и глубоко вошло в музыкальную жизнь России. «Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца, — писал Чайковский. — В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик»[1].

[1] Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. 1953. С. 345.

Классик русской литературы Константин Георгиевич Паустовский (1892–1968) в одном из своих лирических произведений, в рассказе «Корзина с еловыми шишками», несколькими яркими штрихами воссоздал портрет и характер Грига, бесконечно доброго и отзывчивого человека, его встречу с дочерью лесника — восьмилетней девочкой Дагни, о подарке, который он обещал ей подарить через десять лет. Но в этой нехитрой фабуле рассказа писателю удалось тончайшим образом воссоздать удивительный мир музыки Эдварда Грига, ее глубокую сердечность и эмоциональность, глубокую связь с национальной культурой и природой Норвегии. Приведем небольшой

Miniaturen (basierend auf freiem Wechsel, einer „Kette“ von kontrastierenden Episoden, die plötzliche Veränderungen von Eindrücken und Zuständen aufzeichnen und einen „Fluss von Überraschungen“ bilden, wie B. Assafjew sagte).

Griegs Werk fand schnell seinen Weg zu den Zuhörern in verschiedenen Ländern, und bereits in den 70er Jahren wurde es zu einem beliebten und tief im russischen Musikleben verwurzelten Werk. „Grieg gelang es, die russischen Herzen sofort und für immer zu gewinnen, - schrieb Tschaikowsky. - Seine Musik, die von bezaubernder Melancholie durchdrungen ist und die Schönheit der norwegischen Natur widerspiegelt, mal majestätisch, weit und grandios, mal düster, bescheiden und armselig, aber für die Seele eines Nordländers immer unsagbar reizvoll, hat etwas, das uns sehr am Herzen liegt, etwas, das sofort eine warme, mitfühlende Antwort in unseren Herzen findet“[1].

[1] Tschaikowsky P. I. Musikkritische Artikel. 1953. S. 345.

Der Klassiker der russischen Literatur Konstantin Georgijewitsch Paustowski (1892-1968) hat in einem seiner lyrischen Werke, in der Erzählung „Ein Korb Fichtenzapfen“, mit wenigen Strichen das Porträt und den Charakter Griegs, eines unendlich gütigen und sympathischen Mannes, und seine Begegnung mit der Tochter des Försters - dem achtjährigen Mädchen Dagny - wegen eines Geschenks, das er ihr zehn Jahre später zu geben versprach, lebendig werden lassen. Aber in dieser einfachen Erzählung ist es dem Autor gelungen, die wunderbare Welt der Musik von Edvard Grieg, ihre tiefe Wärme und Emotionalität, ihre tiefe Beziehung zur norwegischen Nationalkultur und Natur auf subtilste Weise wiederzugeben. Hier ein kleiner

отрывок из этого рассказа:
«...Сначала она (Дагни) ничего не слышала. Внутри у нее шумела буря. Потом она наконец услышала, как поет ранним утром пастуший рожок и в ответ ему сотнями голосов, чуть вздрогнув, откликается струнный оркестр. Мелодия росла, поднималась, бушевала, как ветер, неслась по вершинам деревьев, срывала листья, качала траву, била в лицо прохладными брызгами. Дагни почувствовала порыв воздуха, исходивший от музыки, и заставила себя успокоиться. Да! Это был ее лес, ее родина! Ее горы, песни рожков, шум ее моря! Стекланные корабли пенили море. Ветер трубил в их снастях. Этот звук незаметно переходил в перезвон лесных колокольчиков, в свист птиц, кувыржавшихся в воздухе, в ауканье детей, в песню о девушке — в ее окно любимый бросил на рассвете горсть песка. Дагни слышала эту песню у себя в горах. Так, значит, это был он! Тот седой человек, что помог ей донести до дому корзину с еловыми шишками. Это был Эдвард Григ, волшебник и великий музыкант! И она его укоряла, что он не умеет работать. Так вот тот подарок, что он обещал сделать ей через десять лет! Дагни плакала, не скрываясь, слезами благодарности. К тому времени музыка заполнила все пространство между землей и облаками, повисшими над городом. От мелодических волн на облаках появилась легкая рябь. Сквозь нее светили звезды. Музыка уже пела. Она звала. Звала за собой в ту страну, где никакие горести не могли охладить любви, где никто не отнимает друг у друга счастья, где солнце горит, как корона в волосах сказочной доброй волшебницы. В наплыве звуков вдруг возник знакомый голос. „Ты — счастье, — говорил он. — Ты блеск зари!“ Музыка стихла. Сначала медленно,

Auszug aus der Geschichte: „...Zuerst hörte sie (Dagny) nichts. In ihr tobte ein Sturm. Dann hörte sie endlich ein Hirtenhorn, das am frühen Morgen erklang, und ein Streichorchester, das mit Hunderten von Stimmen darauf antwortete und leicht erschauerte. Die Melodie stieg, stieg, tobte wie der Wind, trug über die Baumkronen, riss die Blätter herunter, wiegte das Gras, traf ihr Gesicht mit kühlen Spritzern. Dagny spürte den Luftzug, der von der Musik ausging, und zwang sich, sich zu beruhigen. Ja, das war ihr Wald, ihre Heimat! Ihre Berge, der Gesang der Hörner, das Rauschen ihres Meeres! Die gläsernen Schiffe schäumten auf dem Meer. Der Wind trompetete ihre Ausrüstung. Der Klang ging unmerklich in das Läuten der Waldglocken über, in das Pfeifen der Vögel, die durch die Luft flogen, in das Geschrei der Kinder, in das Lied eines Mädchens - eine Handvoll Sand, die ihr Geliebter im Morgengrauen ins Fenster warf. Dagny hatte dieses Lied in den Bergen gehört. Er war es also! Der grauhaarige Mann, der ihr geholfen hatte, den Korb mit den Fichtenzapfen nach Hause zu tragen. Es war Edvard Grieg, der Zauberer und große Musiker! Und sie warf ihm vor, dass er nicht weiß, wie man arbeitet. Das ist also das Geschenk, das er ihr in zehn Jahren zu machen versprach! Dagny weinte, ganz unverhohlen, Tränen der Dankbarkeit. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Musik den gesamten Raum zwischen der Erde und den über der Stadt hängenden Wolken erfüllt. Die melodischen Wellen kräuselten sich leicht in den Wolken. Durch sie hindurch leuchteten die Sterne. Die Musik hat bereits gesungen. Sie hat gerufen. Sie riefen einen in das Land, in dem kein Kummer die Liebe kühlen konnte, in dem niemand dem anderen das Glück vorenthielt, in dem die Sonne wie eine Krone im Haar einer guten Märchenzauberin schien. Im Schwall der Geräusche tauchte plötzlich eine vertraute Stimme auf. „Du bist das

потом, все разрастаясь, загремели аплодисменты»[1].

[1] Паустовский К. Г. Корзина с еловыми шишками // Собрание сочинений: в 9 т. М., 1969. Т. 7. С. 473.

Испания

Возвышенную и необычайную музыкальную интуицию Альбениса можно было сравнить с чашей, до краев наполненной чистым вином, согретым средиземноморским солнцем.

Ф. Педрель

Имя **Исаака Альбениса** (1860–1909) неразрывно связано с новым направлением испанской музыки *ренасимьенто*, возникшего на рубеже XIX–XX веков. Ренасимьенто охватило всю художественную жизнь Испании. В нем участвовали писатели, поэты, художники, философы: Рамон Валье-Инклан, Хуан Хименес, Антонио Мачадо, Рамон Пидаль, Мигель де Унамуну. Передовые деятели стремились вывести испанскую культуру из состояния застоя, возродить ее самобытность, поднять национальную музыку на уровень передовых европейских композиторских школ. Вдохновителем этого движения был испанский композитор и музыковед, фольклорист и музыкально-общественный деятель Фелипе Педрель (1841–1922), теоретически обосновавший пути создания классической испанской музыки в манифесте «За нашу музыку». Первые классические образцы новой испанской музыки создали Исаак Альбенис и Энрике Гранадос, а

Glück, - sagte es. - Du bist der Glanz der Morgenröte!“ Die Musik wurde leiser. Erst langsam, dann immer stärker werdend, begann der Beifall“[1].

[1] Paustowski K. G. Korb mit Fichtenzapfen // Gesammelte Werke: in 9 Bänden. Moskau, 1969. Bd. 7. S. 473.

Spanien

Albéniz' sublimе und außergewöhnliche musikalische Intuition könnte man mit einem Becher voll reinem Wein vergleichen, der von der Mittelmeersonne erwärmt wird.

F. Pedrell

Der Name **Isaac Albéniz** (1860-1909) ist untrennbar mit der neuen Richtung der spanischen *Renasimiento*-Musik verbunden, die an der Wende vom 19. - 20. Jahrhundert aufkam. Die *Renasimiento* umfasste das gesamte künstlerische Leben Spaniens. Daran beteiligt waren Schriftsteller, Dichter, Künstler und Philosophen wie Ramón del Valle-Inclán, Juan Jiménez, Antonio Machado, Ramón Pidal und Miguel de Unamuno. Die führenden Persönlichkeiten versuchten, die spanische Kultur aus der Stagnation herauszuführen, ihre Originalität wiederzubeleben und die nationale Musik auf das Niveau der führenden europäischen Kompositionsschulen zu heben. Der Inspirator dieser Bewegung war der spanische Komponist und Musikwissenschaftler, Volkskundler und musikalische und soziale Aktivist Felipe Pedrell (1841-1922), der in seinem Manifest „Für unsere Musik“ theoretisch begründete, wie eine klassische spanische Musik geschaffen werden könnte. Isaac Albéniz und Enrique Granados lieferten die ersten klassischen Beispiele der neuen spanischen Musik, und das Werk von

творчество Мануэля де Фаллы стало вершиной этого направления.

Manuel de Falla war der Höhepunkt dieser Bewegung.



Исаак Альбенис (1860–1909)

Isaac Albéniz (1860-1909)

Детство и юность Альбениса подобны увлекательному приключенческому роману. Альбенис родился в 10 километрах от границы с Францией. Исключительные музыкальные способности позволили ему уже в четырехлетнем возрасте выступать вместе со старшей сестрой Клементиной в публичном концерте в Барселоне. Именно от сестры мальчик получил первые сведения о музыке. В 6 лет Альбенис едет в сопровождении матери в Париж, где берет уроки фортепиано у профессора Антуана Мармонтеля. В 1868 году в Мадриде было опубликовано первое сочинение юного музыканта — «Военный марш» для фортепиано. В 1869 году семья переезжает в Мадрид, и мальчик поступает в консерваторию в класс М. Мендисабалы. В 10 лет в поисках приключений Альбенис убегает из

Albéniz' Kindheit und Jugend sind wie ein faszinierender Abenteuerroman. Albéniz wurde 10 Kilometer von der französischen Grenze entfernt geboren. Seine außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten ermöglichten es ihm, im Alter von vier Jahren zusammen mit seiner älteren Schwester Clementina in einem öffentlichen Konzert in Barcelona aufzutreten. Von seiner Schwester lernte er seine ersten musikalischen Kenntnisse. Im Alter von 6 Jahren reist Albéniz mit seiner Mutter nach Paris, wo er Klavierunterricht bei Professor Antoine Marmontel nimmt. 1868 wurde die erste Komposition des jungen Musikers, „Militärmarsch“ für Klavier, in Madrid veröffentlicht. 1869 zieht die Familie nach Madrid und der Junge tritt in das Konservatorium in die Klasse von M. Mendizábal ein. Albéniz läuft im Alter von 10 Jahren auf der Suche nach Abenteuern von zu Hause

дома. В Кадисе его арестовывают и отправляют к родителям, но Альбенису удается попасть на пароход, идущий в Южную Америку. В Буэнос-Айресе он ведет полную лишений жизнь, пока один из его земляков не организует ему несколько концертов в Аргентине, Уругвае и Бразилии. После путешествий на Кубу и в США, где Альбенис, чтобы не умереть с голоду, работает в порту, юноша приезжает в Лейпциг, где занимается в консерватории в классе Саломона Ядассона (композиция) и в классе Карла Рейнеке (фортепиано). В дальнейшем он совершенствуется в Брюссельской консерватории — одной из лучших в Европе, по классу фортепиано у Луи Брассена — «лучшего бельгийского пианиста своей эпохи», а по композиции — у Франсуа Геварта.

Огромное влияние на Альбениса оказала его встреча с Ференцом Листом в Будапеште, куда приехал испанский музыкант. Лист согласился руководить Альбенисом, и одно это являлось высокой оценкой его дарования. Под руководством Листа Альбенис стал пианистом крупного масштаба. Лист оказал огромное влияние на Альбениса не только в плане музыкальном, но шире — в общекультурном, художественном и моральном. Альбенис много читал (его любимыми писателями были Тургенев и Золя) и постоянно расширял свой кругозор. Лист пробудил национальную природу таланта Альбениса. Отныне, наряду с пианистической деятельностью, Альбенис активно отдался сочинению музыки. В 80 — начале 90-х годов Альбенис ведет успешную концертную деятельность, гастролирует во многих странах Европы (Германия, Англия, Франция) и Америки (Мексика, Куба). Его блестящий пианизм привлекает современников красочностью и

weg. In Cádiz wird er verhaftet und zu seinen Eltern zurückgeschickt, aber Albéniz gelingt es, einen Dampfer nach Südamerika zu besteigen. In Buenos Aires führte er ein entbehrungsreiches Leben, bis ein Landsmann für ihn Konzerte in Argentinien, Uruguay und Brasilien organisierte. Nach Reisen nach Kuba und in die USA, wo Albéniz im Hafen arbeiten musste, um nicht zu verhungern, kam er nach Leipzig, wo er am Konservatorium bei Salomon Jadasson Komposition und bei Karl Reinecke Klavier studierte. Später setzte er seine Studien am Brüsseler Konservatorium, einem der besten in Europa, in den Fächern Klavier bei Louis Brassin - „dem besten belgischen Pianisten seiner Zeit“ - und Komposition bei François Gevaert fort.

Die Begegnung mit Franz Liszt in Budapest, wo der spanische Musiker zu Besuch war, beeinflusste ihn enorm. Liszt erklärte sich bereit, Albéniz zu dirigieren, was allein schon eine große Wertschätzung seines Talents war. Unter Liszts Anleitung wurde Albéniz ein Pianist von großem Format. Liszt hatte einen enormen Einfluss auf Albéniz, nicht nur musikalisch, sondern auch in kultureller, künstlerischer und moralischer Hinsicht. Albéniz las sehr viel (seine Lieblingsautoren waren Turgenjew und Zola) und erweiterte ständig seinen Horizont. Liszt weckte den nationalen Charakter von Albéniz' Talent. Von da an widmete sich Albéniz neben seiner pianistischen Tätigkeit intensiv der Komposition von Musik. In den 80er und frühen 90er Jahren führte Albéniz eine erfolgreiche Konzertkarriere mit Tourneen durch viele Länder in Europa (Deutschland, England und Frankreich) und Amerika (Mexiko und Kuba). Sein brillantes Klavierspiel bestach die Zeitgenossen durch seine Farbigkeit und seinen virtuosen Schwung. Die spanische

виртуозным размахом. Испанская пресса в один голос называла его «испанским Рубинштейном». «Исполняя собственные сочинения, Альбенис напоминал Рубинштейна», — писал о нем Фелипе Педрель.

Начиная с 1894 года композитор жил в Париже, где совершенствовался в области композиции у таких известных французских композиторов, как Поль Дюка и Венсант д'Энди. У него сложились тесные контакты с Клодом Дебюсси, творческая личность которого сильно повлияла на Альбениса, на его музыку последних лет. В последние годы жизни Альбенис возглавил движение *Ренасимьенто*, реализуя в своем творчестве эстетические принципы Ф. Педреля. В 1898 году Альбенис тяжело заболел, позже недуг приковал его к постели. Он умер в возрасте 49 лет.

Творческое наследие Альбениса огромно: оно содержит около 500 сочинений, из них около 300 для фортепиано; среди остальных — оперы, симфонические произведения, романсы. Он писал легко и быстро, словно импровизируя. Щедрый мелодист, он придавал своей музыке черты чувственного обаяния. Из большого композиторского наследия Альбениса (комическая и лирическая оперы, сарсуэла, произведения для оркестра, голоса) наибольшую ценность представляет фортепианная музыка. Лучшие сочинения композитора — образцы подлинно национального и в то же время самобытного стиля. Альбенис обращался к популярным песенно-танцевальным жанрам (*малагенья, севильяна*), воссоздавая в музыке характерные особенности различных областей Испании. Обращаясь к испанскому музыкальному фольклору, этим «золотым россыпям народного искусства», Альбенис в фортепианной музыке широко использует элементы фольклора,

Пресса bezeichnete ihn einhellig als „den spanischen Rubinstein“. „Wenn er seine eigenen Kompositionen aufführte, ähnelte Albéniz Rubinstein“, - schrieb Felipe Pedrell über ihn.

Ab 1894 lebte der Komponist in Paris, wo er bei so berühmten französischen Komponisten wie Paul Dukas und Vincent d'Indy Komposition studierte. Er entwickelte enge Kontakte zu Claude Debussy, dessen schöpferische Persönlichkeit Albéniz und seine Musik in seinen späteren Jahren stark beeinflusste. In seinen späteren Jahren führte Albéniz die *Renasimiento*-Bewegung an und verwirklichte in seiner Kunst die ästhetischen Prinzipien von F. Pedrell. Im Jahr 1898 erkrankte Albéniz schwer und war später bettlägerig. Er starb im Alter von 49 Jahren.

Albéniz' schöpferische Hinterlassenschaft ist sehr umfangreich: sie umfasst etwa 500 Werke, davon etwa 300 für Klavier; der Rest sind Opern, symphonische Werke und Romanzen. Er schrieb leicht und schnell, als ob er improvisierte. Als großzügiger Melodiker verlieh er seiner Musik Züge von sinnlichem Charme. Von Albéniz' umfangreichem kompositorischen Nachlass (komische und lyrische Opern, Zarzuelas, Werke für Orchester und Gesang) ist die Klaviermusik von größtem Wert. Die besten Werke des Komponisten sind Beispiele für einen wahrhaft nationalen und zugleich unverwechselbaren Stil. Albéniz wandte sich populären Gesangs- und Tanzgenres zu (*Malagena, Sevillana*), wobei er in seiner Musik die typischen Merkmale der verschiedenen Regionen Spaniens wiedergab. Albéniz greift in seiner Klaviermusik auf die spanische Volksmusik, diese „Goldgräber der Volkskunst“, zurück und kombiniert Elemente der Folklore mit modernen Kompositionsmethoden. In der

сочетая их с современными приемами композиторского письма. В фортепианной фактуре часто слышно звучание народных инструментов — тамбурина, волынки, особенно гитары. Используя ритмы песенно-танцевальных жанров Кастилии, Арагона, Басконии и особенно часто Андалусии, Альбенис редко ограничивается прямым цитированием народных тем. Лучшие его сочинения: «Испанская сюита», сюита «Испания» *op.* 165, цикл «Испанские напевы» *op.* 232, цикл из 12 пьес «Иберия» (1905–1907). Среди названий известных пьес «Кордова», «Гранада», «Севилья», «Наварра», «Малага» — проходит не только география Испании, — но воссоздаются специфические, народные интонации и ритмы различных областей Испании. Многие пьесы носят названия испанских народных танцев: Сегедилья, Малагенья, Поло и др. В них полно и многосторонне представлен андалусийский стиль фламенко. Его музыка вся пропитана народными вокально-речевыми интонациями. Яркой, колоритной страницей Альбенис вошел в европейскую музыку конца XIX века. Музыка Альбениса, органично сочетающая национальную основу, представляет и достижения искусства XX века[1].

[1] Интернет-ресурс // Ильева Е. Isaac Albéniz/ www.belcanto.ru

Энрике Гранадо (1867–1916), так же как и Альбенис, явился участником движения Ренасимьенто, которое охватило страну на рубеже XIX–XX веков. Большое влияние на Гранадоса, как и на других испанских композиторов, оказал Фелипе Педрель, организатор и идейный руководитель Ренасимьенто.

Первые уроки музыки Гранадос получил у товарища своего отца. Вскоре семья переехала в Барселону,

Клавиртекстура hört man oft den Klang von Volksinstrumenten - Tamburin, Dudelsack und vor allem Gitarre. Albéniz verwendet die Rhythmen von Liedern und Tänzen aus Kastilien, Aragonien, dem Baskenland und besonders häufig aus Andalusien, wobei er sich selten auf direkte Zitate von Volksthemen beschränkt. Seine besten Werke sind die Spanische Suite, die Suite „España“ *op.* 165, der Zyklus „Cantos de España“ *op.* 232, der Zyklus von 12 Stücken „Iberia“ (1905-1907). In den Titeln der berühmten Stücke - „Cordoba“, „Granada“, „Sevilla“, „Navarra“, „Malaga“ - kommt nicht nur die Geografie Spaniens zum Ausdruck, sondern es werden auch spezifische, volkstümliche Intonationen und Rhythmen der verschiedenen Regionen Spaniens wiedergegeben. Viele der Stücke sind nach spanischen Volkstänzen benannt: Seguidilla, Malaguena, Polo (*Flamenco*) und andere. Sie repräsentieren den andalusischen Flamenco-Stil in seiner Gesamtheit und Vielseitigkeit. Seine Musik ist durchdrungen von Gesang und vokalen Intonationen. Er wurde zu einer lebendigen, farbenfrohen Erscheinung in der europäischen Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Seine Musik verbindet auf harmonische Weise eine nationale Basis mit den Errungenschaften der Kunst des 20. Jahrhunderts[1].

[1] Internetseite // Ильева Е. Isaac Albéniz/ www.belcanto.ru

Enrique Granados (1867-1916) gehörte wie Albéniz zur Renasimiento-Bewegung, die das Land an der Wende vom 19. - 20. Jahrhundert erfasste. Wie andere spanische Komponisten wurde auch Granados stark von Felipe Pedrell, dem Organisator und ideologischen Führer des Renasimiento, beeinflusst.

Granados erhielt seinen ersten Musikunterricht von einem Musikkollegen seines Vaters. Die

где Гранадос поступил в отличное музыкальное заведение — *Escuela Municipal de Musica*, впоследствии — Музыкальную академию Барселоны. Гранадос занимался в фортепианном классе основателя школы, известного пианиста Франсиско Пухоля. Гранадос окончил музыкальную школу с первой премией в 16 лет. Далее талантливый юноша занимался гармонией и композицией у Фелипе Педреля. Годы учения завершились неизменным и традиционным паломничеством в Париж. Там он совершенствовался в консерватории у Шарля Берио (сына) по фортепиано и Жюля Массне по композиции (1887). В Париже Гранадос широко приобщился к тогдашней французской новой музыке — произведениям Бизе, Сен-Санса, Габриэля Форе. В классе Берио Гранадос познакомился с Рикардо Виньесом, впоследствии известным испанским пианистом, исполнительский стиль которого оказал заметное влияние на Гранадоса.

Familie zog bald nach Barcelona um, wo Granados eine hervorragende Musikschule besuchte, die *Escuela Municipal de Musica*, später die Musikakademie von Barcelona. Granados studierte in der Klavierklasse des Gründers der Schule, des berühmten Pianisten Francisco Pujol. Granados verließ die Musikschule im Alter von 16 Jahren mit einem ersten Preis. Der talentierte junge Mann studierte dann Harmonie und Komposition bei Felipe Pedrell. Seine Studienjahre gipfelten in der unermüdlichen und traditionellen Pilgerfahrt nach Paris. Dort vervollkommnete er seine Studien am Konservatorium unter Charles Beriot (seinem Sohn) im Fach Klavier und Jules Massenet im Fach Komposition (1887). In Paris lernte Granados die damalige neue französische Musik kennen - Werke von Bizet, Saint-Saëns und Gabriel Fauré. In der Klasse von Bériot lernte Granados Ricardo Viñes kennen, der spätere berühmte spanische Pianist, dessen Spielstil Granados stark beeinflusste.



Энрике Гранадос (1867–1916)

Enrique Granados (1867-1916)

После двухлетнего пребывания в Париже Гранадос возвратился на родину. Он полон творческих планов. В 1892 году были исполнены его «Испанские танцы» для симфонического оркестра. Он с успехом солировал как пианист в концерте под управлением И. Альбениса, дирижировавшего своей «Испанской рhapsодией» для фортепиано с оркестром. Гранадос был превосходный ансамблист, он играл в ансамбле с величайшими инструменталистами Европы: скрипачами Эженом Изай (Бельгия), Жаном Тибо (Франция), виолончелистом Пабло Казальсом (Испания). Гранадос-пианист соединял в своем исполнении мягкий и певучий звук с блестящей техникой, кроме того, он был тонким и искусным колористом. Величайший испанский виолончелист Пабло Казальс (1876–1973) в своих воспоминаниях очень высоко ставил Гранадоса — пианиста: «Нервный, хрупкий, беспечный, немного болезненный, Гранадос был прирожденный пианист... он брался за самые сложные фортепианные произведения...»[1]

[1] Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. М., 1960. С. 227.

Творческую и исполнительскую деятельность Гранадос успешно сочетал с общественной и педагогической. В 1900 году он организовал в Барселоне «Общество классических концертов», в 1901 — Академию музыки, которую возглавлял до своей смерти. Гранадос стремился развить творческую самостоятельность в своих учениках — молодых пианистах. Он посвящал этому свои лекции. Разрабатывая новые приемы фортепианной техники, он написал специальное пособие «Метод педализации».

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Paris kehrt Granados in sein Heimatland zurück. Er ist voll von kreativen Plänen. Im Jahr 1892 wurden seine „Spanischen Tänze“ für Sinfonieorchester aufgeführt. Er trat erfolgreich als Solopianist in einem Konzert unter der Leitung von I. Albéniz auf, der seine „Spanische Rhapsodie“ für Klavier und Orchester dirigierte. Granados war ein hervorragender Ensemble-Spieler, er spielte in einem Ensemble mit den größten Instrumentalisten Europas: den Geigern Eugène Ysaÿe (Belgien), Jean-Baptiste Thibault (Frankreich) und dem Cellisten Pablo Casals (Spanien). Granados, der Pianist, verband in seinem Spiel einen weichen und melodiosen Klang mit einer brillanten Technik, und er war auch ein feiner und geschickter Kolorist. Der größte spanische Cellist Pablo Casals (1876–1973) schätzte den Pianisten Granados in seinen Memoiren sehr hoch ein: „Nervös, zerbrechlich, nachlässig, ein wenig kränklich, war Granados ein geborener Pianist... er nahm sich der schwierigsten Klavierwerke an...“[1]

[1] Corredor H. M. Gespräche mit Pablo Casals. Moskau, 1960. S. 227.

Granados verband seine kreative und darstellerische Tätigkeit erfolgreich mit seiner sozialen und pädagogischen Arbeit. Im Jahr 1900 gründete er die „Gesellschaft für klassische Konzerte“ in Barcelona und 1901 die Musikakademie, der er bis zu seinem Tod vorstand. Granados war bestrebt, bei seinen Schülern, den jungen Pianisten, kreative Unabhängigkeit zu entwickeln. Diesem Ziel widmete er seine Vorlesungen. Er entwickelte neue Methoden der Klaviertechnik und schrieb ein spezielles Handbuch „Die Methode des Pedalspiels“.

Наиболее ценная часть творческого наследия Гранадо́са — фортепианные сочинения. Уже в первом цикле пьес «Испанские танцы» (1892–1900) он органично сочетает национальные элементы с современными приемами письма. Композитор высоко ценил творчество великого испанского художника Ф. Гойи. Под впечатлением от его картин и рисунков из жизни «махо» и «мах» композитор создал два фортепианных цикла пьес под названием «Гойески». Гранадо́с имел большую склонность к живописи и достиг в этой области заметных успехов. Создавая фортепианный цикл «Гойески», Гранадо́с сделал сам рисунки к первому изданию этого цикла. Это самый прославленный цикл Гранадо́са. Об этом цикле композитор писал: «Я хотел бы, чтобы в „Гойесках“ звучала нота моей собственной индивидуальности, смесь горечи и грации, и чтобы ни одна из двух сторон не господствовала над другой в этой атмосфере утонченной поэзии. Здесь велико значение мелодии и ритма — последний часто должен как бы поглощать собой всю музыку. Ритм, колорит, вся жизнь здесь чисто испанские. Голоса чувства — то влюбленности, внезапно налетевшей страсти, то назревающей драмы, даже трагедии, — пусть эти голоса звучат так же, как они звучат в творениях Гойи»[2].

[2] Розеншильд К. К. Энрике Гранадо́с. М., 1971. С. 39–40.

Каждая из этих семи пьес — это своеобразные испанские рапсодии или концертные фантазии на испанские темы. Знаменитая пьеса этого цикла «Маха и соловей» — с удивительно красивой музыкой, вдохновенной и изысканной, создает образную картину испанской природы

Der wertvollste Teil von Granados' Vermächtnis sind seine Klavierwerke. Schon in seinem ersten Werkzyklus „Spanische Tänze“ (1892-1900) verbindet er organisch nationale Elemente mit modernen Kompositionsmethoden. Der Komponist schätzte die Kunst des großen spanischen Malers F. Goya sehr. Unter dem Eindruck seiner Bilder und Zeichnungen aus dem Leben der „Macho“ und „Maja“ komponierte der Komponist zwei Klavierzyklen mit Stücken unter dem Titel Goyescas. Granados hatte eine große Vorliebe für die Malerei und erzielte auf diesem Gebiet beachtliche Erfolge. Während der Entstehung der Goyescas - Klavierzyklus zeichnete Granados selbst die Bilder für die erste Ausgabe des Zyklus. Dies ist der berühmteste Zyklus von Granados. Über den Zyklus schrieb der Komponist: „Ich möchte, dass die „Goyescas“ eine Note meiner eigenen Individualität enthält, eine Mischung aus Bitterkeit und Anmut, und dass keines von beiden in dieser Atmosphäre raffinierter Poesie über das andere siegt. Hier sind Melodie und Rhythmus von großer Bedeutung - letzterer scheint oft die gesamte Musik zu absorbieren. Der Rhythmus, die Farben, das ganze Leben hier ist rein spanisch. Die Stimmen des Gefühls - die der Liebe, der plötzlichen Leidenschaft, des aufkommenden Dramas, ja sogar der Tragödie - lassen diese Stimmen auf dieselbe Weise erklingen wie in den Werken Goyas“[2].

[2] Rosenschild K. K. Enrique Granados. Moskau, 1971. S. 39-40.

Jedes dieser sieben Stücke ist eine Art spanische Rhapsodie oder Konzertfantasie über spanische Themen. Das berühmte Stück dieses Zyklus, „Quejas ó la Maja y el Ruiseñor /Das Mädchen und die Nachtigall“, mit seiner überraschend schönen Musik, inspiriert und raffiniert, schafft ein

и тонких эмоций, в ней есть подлинно испанский контраст страстно-мечтательного и грустного чувства, особенно характерный для фольклора Андалусии.

fantasievolles Bild der spanischen Natur und subtilen Emotionen, mit einem wahrhaft spanischen Kontrast von leidenschaftlicher Verträumtheit und Traurigkeit, besonders charakteristisch für die andalusische Folklore.



Франсиско Гойя. Махи на балконе (1805–1812)

Francisco Goya. Majas auf dem Balkon (1805-1812)

На основе этого цикла Гранадос написал одноименную оперу. Она стала последним крупным сочинением композитора. Первая мировая война задержала ее премьеру в Париже, и композитор решил поставить ее в Нью-Йорке. Премьера состоялась в январе 1916 года. 24 марта германская подводная лодка потопила в Ла Манше пассажирский пароход, на котором Гранадос возвращался на родину.

Трагическая гибель не позволила композитору завершить многие замыслы. Лучшие страницы его

Granados schrieb auf der Grundlage dieses Zyklus eine gleichnamige Oper. Es war das letzte große Werk des Komponisten. Wegen des Ersten Weltkriegs verzögerte sich die Uraufführung in Paris, und der Komponist beschloss, das Werk in New York uraufzuführen. Die Premiere fand im Januar 1916 statt. Am 24. März versenkt ein deutsches U-Boot in La Manche (*Ärmelkanal*) einen Passagierdampfer, auf dem sich Granados auf der Heimreise befand.

Sein tragischer Tod hinderte den Komponisten daran, viele seiner Ideen zu verwirklichen. Die besten Seiten

творческого наследия пленяют слушателей своим обаянием, теплотой. К. Дебюсси писал: «Я не ошибусь, если скажу, что, слушая Гранадоса, словно видишь давно знакомое и любимое лицо». В лучших созданиях Гранадоса его музыка излучает чудесную любовь к людям и заставляет верить в добро, в силу и красоту человечества. Она дышит самой бескорыстной и чистой любовью к своему народу и учит любить и пытливо познавать его бескрайне огромную жизнь, душу и творческий гений.

seines kreativen Vermächtnisses fesseln das Publikum mit ihrem Charme und ihrer Herzlichkeit. C. Debussy schrieb: „Ich werde mich nicht irren, wenn ich sage, dass man beim Hören von Granados ein vertrautes und geliebtes Gesicht sieht.“ In Granados' besten Werken strahlt seine Musik eine wunderbare Liebe zu den Menschen aus und lässt uns an das Gute, an die Kraft und Schönheit des Menschen glauben. Er atmet mit der reinsten und selbstlosesten Liebe für sein Volk und lehrt es, sein unermesslich großes Leben, seine Seele und seinen schöpferischen Genius zu lieben und kennenzulernen.

Рекомендованная литература

1. Альшванг А. А. Избранные сочинения: в 2 т. М., 1965. Т. 2.
2. Белецкий И. Антон Брукнер. 1824–1896. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1979.
3. Бородин А. П. Воспоминания о Листе. М., 1971.
4. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М., 1965.
5. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. М., 1960.
6. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
7. История мировой музыки. Жанры. Направления. Стили / Авт.- сост. А. Минакова, С. Минаков. М., 2010.
8. Кенигсберг А. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. М., 1959.
9. Кенигсберг А. Музыка эпохи романтизма. Карл Мария фон Вебер, Винченцо Беллини, Ференц Лист, Рихард Вагнер, Джузеппе Верди, Иоганнес Брамс, Антонин Дворжак. СПб., 2009.
10. Кенигсберг А. К. Оперы Верди на сцене постоянного итальянского театра в Петербурге // Русско-итальянские музыкальные связи / Сб. статей. СПб., 2004.

Empfohlene Literatur

1. Alschwang A. A. Ausgewählte Werke: in 2 Bänden. M., 1965. T. 2.
2. Belezki I. Anton Bruckner. 1824-1896. Eine kurze Skizze des Lebens und des Werks. L., 1979.
3. Borodin A. P. Erinnerungen an Liszt. M., 1971.
4. Geiringer K. Johannes Brahms. M., 1965.
5. Goldschmidt G. Franz Schubert. Lebensweg. M., 1960.
6. Wagner R. Ausgewählte Werke. M., 1978.
7. Geschichte der Weltmusik. Genres. Wegbeschreibung. Stile / Autor-Herausgeber. A. Minakowa, S. Minakow M., 2010.
8. Königsberg A. Wagners Der Ring des Nibelungen. M., 1959.
9. Königsberg A. Musik der Epoche der Romantik. Carl Maria von Weber, Vincenzo Bellini, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Antonin Dvořák. St. Petersburg, 2009.
10. Königsberg A. K. Verdis Oper auf der Bühne des Ständigen Italienischen Theaters in St. Petersburg // Russisch-italienische Musikbeziehungen / Gesammelte Artikel. SPb., 2004.

11. Кремлев Ю. Жюль Массне. М. 1969.
12. Кремлев Ю. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. М., 1960.
13. Левашева О. Э. Григ. М., 1975.
14. Мартынов И. Музыка Испании. М., 1971.
15. Мильштейн Я. И. Лист. Т. 1–2. М., 1956.
16. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / Под ред. Т. Цытович. М., 1990.
17. Оперы Верди: Путеводитель. М., 1971.
18. Соллертинский И. И. Критические статьи. Л., 1963.
19. Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963.
20. Стасов В. Лист, Шуман, Берлиоз в России. М., 1954.
21. Фалья И. де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971.
22. Фрай Стивен. Неполная и окончательная история классической музыки. М., 2006.

Глава 5

ОПЕРЕТТА КАК ЯВЛЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XIX ВЕКЕ

(От итал. *operetta*, уменьшительное от *opera*, буквально — маленькая опера)[1].

[1] Орелович А. А. Оперетта // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1978. Т. 4. С. 51.

Девятнадцатый век дал рождение новому музыкальному жанру и создал тот классический тип оперетты, который живет в настоящее время, хотя истоки оперетты уходят к далеким временам и традициям музыкальнокомедийных спектаклей, распространенных у многих европейских народов. Италия,

11. Kremlew J. Jules Massenet. M. 1969.
12. Kremlew J. Frederic Chopin. Skizze des Lebens und der Kunst. M., 1960.
13. Lewaschowa O. E. Grieg. M., 1975.
14. Martynow I. Musik aus Spanien. M., 1971.
15. Milstein J. I. Liszt. Bd. 1-2. M., 1956.
16. Musik in Österreich und Deutschland im XIX. Jahrhundert. Buch 2 / Hrsg. von T. Zytowitsch. M., 1990.
17. Oper von Verdi: Reiseführer. M., 1971.
18. Sollertinski I. I. Kritische Artikel. L., 1963.
19. Sollertinski I. I. Historische Skizzen. L., 1963.
20. Stassow W. Liszt, Schumann, Berlioz in Russland. M., 1954.
21. Falla I. de. Artikel über Musik und Musiker. M., 1971.
22. Fry Stephen. Die unvollständige und endgültige Geschichte der klassischen Musik. M., 2006.

Kapitel 5

OPERETTE ALS PHÄNOMEN DER EUROPÄISCHEN MUSIKKULTUR IM 19. JAHRHUNDERT

(Von italienisch *operetta*, Diminutiv von *opera*, wörtlich „kleine Oper“)[1].

[1] Orelowitsch A. A. Operette // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1978. Bd. 4. S. 51

Das 19. Jahrhundert brachte eine neue Musikgattung hervor und schuf den klassischen Typus der Operette, der bis heute fortbesteht, auch wenn die Ursprünge der Operette auf weit zurückliegende Zeiten und die Traditionen musikalisch-komödiantischer Inszenierungen zurückgehen, die in vielen europäischen

Франция, Испания, Россия на протяжении нескольких столетий создавали свои варианты этого жанра. Соединение слова с музыкой, пением, танцами и клоунадой характерно для итальянской импровизационной комедии XVI–XVIII веков (комедия *dell'arte*), испанского народного фарсового театра, французского ярмарочного театра. Именно ярмарочные театры Парижа породили в начале XVIII века предшественницу оперетты — комическую оперу — демократическую разновидность театрального представления, где пение чередовалось с разговором, музыка была популярной, а занимательность и развлекательность соединялись с пародией и сатирой. В Германии в 50-е годы XVIII века был создан зингшпиль (буквально «игра с пением»), в Испании — тонадилля (буквально — «песенка»). К концу 70-х годов XVIII века относится начало русской комической оперы («Несчастье от кареты» В. Пашкевича, «Санкт-Петербургский Гостиный двор» М. А. Матинского и др.). Все это были явления одинакового порядка. Их жанровое сходство несомненно, однако следует отметить, что оперетта всегда была очень разной. Характер ее определялся социальными и национальными чертами, формировавшими то неповторимое, что отличало французскую оперетту от венской и венгерской, испанскую от немецкой.

На протяжении исторического развития оперетты сложился стержень театрального спектакля. В его основе лежала пьеса, рождающая, в свою очередь, музыкальные образы, музыкальные идеи, музыкальную драматургию. Без пьесы не было бы музыки и без слияния пьесы с музыкой — оперетты, своеобразного синтеза,

Лändern verbreitet sind. Italien, Frankreich, Spanien und Russland haben im Laufe der Jahrhunderte alle ihre eigenen Versionen des Genres geschaffen. Die Verbindung von Worten mit Musik, Gesang, Tanz und Clownerie war typisch für die italienische Improvisationskomödie des 16. - 18. Jahrhunderts (*Commedia dell'arte*), das spanische Volkstheater und das französische Jahrmarktstheater. Auf den Pariser Jahrmarktstheatern entstand zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Vorläufer der Operette, die komische Oper - eine demokratische Form der Theateraufführung, bei der Gesang mit Konversation verbunden wurde, Musik populär war und Unterhaltung mit Parodie und Satire kombiniert wurde. In Deutschland in den 50-er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde das Singspiel (wörtlich „Spiel mit Gesang“) entwickelt, in Spanien - Tonadilla (wörtlich - „Liedchen“). Ende der 70er Jahre begann die russische komische Oper (W. Paschkewitschs „Kutschenunglück“, M. A. Matinskijs „St. Petersburger Markt“ usw.). Es handelte sich dabei um Phänomene der gleichen Art. Die Ähnlichkeiten zwischen den Genres sind unbestritten, aber die Operette war schon immer sehr unterschiedlich. Ihr Charakter wurde von sozialen und nationalen Merkmalen bestimmt, die die französische Operette von der Wiener und ungarischen, die spanische von der deutschen Operette unterschieden.

Im Laufe der historischen Entwicklung der Operette hat sich der Kern des Theaterspiels herausgebildet. Es basiert auf dem Theaterstück, das wiederum musikalische Bilder, musikalische Ideen und eine musikalische Dramaturgie hervorgebracht hat. Ohne das Theaterstück gäbe es keine Musik und ohne die Verschmelzung des Theaterstücks mit der Musik - die

включающего в ткань опереточного произведения слово, диалог, движение и танец. Вот почему так важна в оперетте роль пьесы: хорошая пьеса вдохновляет на создание хорошего музыкального произведения, плохая часто разрушает самые высокие композиторские замыслы. Таким образом, в оперетте, как в специфическом жанре, важен сплав равных сил: драматургии сюжета, яркой музыкальной образности и пластической подвижности. В основе музыкальной драматургии оперетты обычно лежат куплетная песня и танец. Как правило, кульминацию каждой сцены составляет популярный в данное время и в данной стране танец, нередко определяющий собой всю музыкальную атмосферу спектакля: канкан и галоп у Жака Оффенбаха; вальс, полька и мазурка у Иоганна Штрауса-сына; чардаш у Имре Кальмана и др. Хотя в оперетте используются и типичные для оперы жанры и виды вокальной и инструментальной музыки — ария, дуэт, ансамбль, хор, они обычно более просты и также выдержаны в песенно-танцевальном характере. Музыкально-вокальные и хореографические номера служат в оперетте для развития действия, утверждения идеи произведения и составляют взаимосвязанное целое. Это отличает оперетту от водевиля и других разновидностей музыкальной комедии и драмы, где музыка играет вспомогательную, дивертисментно-декоративную роль. По сравнению с оперой роль оркестра в оперетте не является носителем глубокого драматургического смысла, как у Вагнера, Верди, Чайковского, Римского-Корсакова. Выдающиеся достижения в жанре оперетты в XIX веке принадлежат французской и австрийской музыкальной культуре.

Operette, eine Art Synthese, die das Wort, den Dialog, die Bewegung und den Tanz in das Gewebe des Operettenwerks einbezieht. Deshalb ist die Rolle des Stücks in der Operette so wichtig: ein gutes Stück inspiriert die Schaffung eines guten Musikstücks, ein schlechtes Stück zerstört oft die Absichten des besten Komponisten. In der Operette als spezifischem Genre ist also die Verschmelzung gleicher Kräfte wichtig: die Dramatik der Handlung, lebendige musikalische Bilder und plastische Beweglichkeit. Das Musikdrama der Operette basiert in der Regel auf dem Versgesang und dem Tanz. In der Regel gipfelt jede Szene in einem zu dieser Zeit und in diesem Land populären Tanz, der oft die gesamte musikalische Atmosphäre der Aufführung bestimmt: Cancan und Galopp von Jacques Offenbach, Walzer, Polka und Mazurka von Johann Strauß Sohn, Czardas von Emmerich Kalman und andere. Obwohl in der Operette die für die Oper typischen Gattungen und Arten von Vokal- und Instrumentalmusik verwendet werden - Arie, Duett, Ensemble, Chor -, sind sie in der Regel schlichter und auch im Lied- und Tanzcharakter gehalten. Die musikalischen, gesanglichen und choreografischen Nummern werden in der Operette eingesetzt, um die Handlung zu entwickeln, die Idee des Stücks zu bekräftigen und ein zusammenhängendes Ganzes zu bilden. Dies unterscheidet die Operette vom Varieté und anderen Formen der musikalischen Komödie und des Dramas, bei denen die Musik eine zusätzliche, unterhaltsam-dekorative Rolle spielt. Im Vergleich zur Oper ist die Rolle des Orchesters in der Operette kein Träger tiefer dramatischer Bedeutung wie bei Wagner, Verdi, Tschaiikowsky und Rimski-Korsakow. Die herausragenden Errungenschaften des Genres Operette im 19. Jahrhundert gehören zur französischen und österreichischen Musikkultur.

Французская оперетта

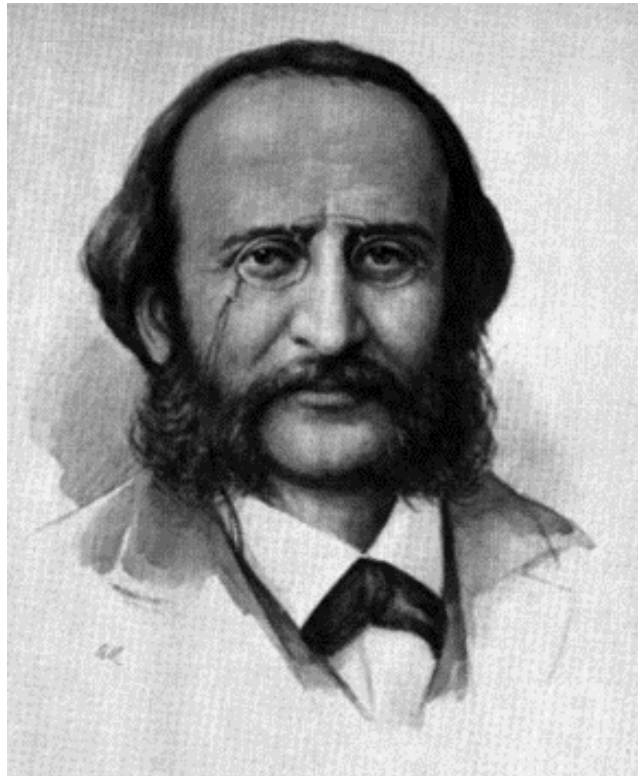
Как самостоятельная разновидность музыкального театра, противопоставившая себя комической опере, оперетта сложилась во Франции в 50–60-е годы XIX века, в эпоху Второй империи. Ее колыбелью стали парижские бульвары, где издавна процветало легкое, развлекательное искусство и были живы традиции ярмарочного театра. Как говорили современники: Париж бурлит, развлекается, отплясывает канкан, прожигает жизнь. На Елисейских Полях (это и сегодня центральная улица французской столицы) в 20-х годах XIX века фланировали «бульвардье» — молодые люди в элегантных цветных фраках, с завязанным под горлом бантом, в высоких шляпах-цилиндрах. Им было весело. Они напевали песенки. Эпоха Второй империи Луи Бонапарта сопутствовала росту экономики Франции, промышленности, строительства. Всемирные выставки привлекали в Париж весь свет, город был наполнен иностранцами, веселящейся разноязычной публикой, которая жаждала все новых развлечений, наполняла большие и малые театральные залы и кафе в поисках карнавала остроумия и веселости. На языке Второй империи эту пеструю, шумную жизнь называли «парижской жизнью». Так сложился своеобразный «жанр», требовавший острословия и остроумия, удачных ироничных «mot» (по-французски «слово»), изящных каламбуров, элегантной праздности. Вся эта атмосфера парижской жизни, бульвары и бульвардье оказали большое влияние на французский театр и музыку той поры. Знаменитый драматург Скриб создал в драматургии целое направление, связанное с «парижской жизнью». За

Französische Operette

Als eigenständige Spielart des Musiktheaters, die sich von der komischen Oper abhebt, entstand die Operette in Frankreich in den 50-60 Jahren des 19. Jahrhunderts, in der Zeit des Zweiten Kaiserreichs. Seine Wiege waren die Pariser Boulevards, wo die leichte, unterhaltsame Kunst blühte und die Traditionen des Jahrmaktheaters lebendig waren. Wie die Zeitgenossen zu sagen pflegten: in Paris wird gefeiert, getanzt, Can-Can getanzt und das pralle Leben gelebt. Auf den Champs-Élysées, die auch heute noch die Hauptstraße der französischen Hauptstadt sind, trieben sich in den 20er Jahren „Boulevardiers“ herum - junge Leute in eleganten bunten Fracks, mit einer Schleife unter dem Hals und mit hohen Hüten. Sie waren amüsiert. Sie haben Lieder gesungen. Die Ära des Zweiten Kaiserreichs unter Louis Bonaparte war die Zeit des Aufschwungs der französischen Wirtschaft, Industrie und des Bauwesens. Die Weltausstellungen zogen die ganze Welt nach Paris, die Stadt füllte sich mit Ausländern, ein fröhliches, mehrsprachiges Publikum, das sich nach immer mehr Unterhaltung sehnte, füllte die Säle und kleinen Theater und Cafés auf der Suche nach einem Karneval des Witzes und der Heiterkeit. In der Sprache des Zweiten Kaiserreichs wurde dieses bunte, lärmende Leben als „Pariser Leben“ bezeichnet. So entstand ein eigenes „Genre“, das Witz und Esprit, gelungene ironische „mot“ (französisch für „Wort“), elegante Wortspiele, eleganten Müßiggang forderte. Die Atmosphäre des Pariser Lebens, die Boulevards und die Boulevardiers hatten einen großen Einfluss auf das französische Theater und die Musik jener Zeit. Der berühmte Dramatiker Scribe schuf eine ganze Bewegung in der Dramaturgie, die mit dem „Pariser Leben“ verbunden ist. Ihm folgten E. Labiche und schließlich

ним последовал Э. Лябиш и, наконец, те, кто стали первыми драматургами оперетты и слили свое творчество с творчеством Жака Оффенбаха, — Анри Мельяк и Людовик Галеви.

diejenigen, die zu den ersten Dramatikern der Operette wurden und ihr Werk mit dem von Jacques Offenbach verschmolzen - Henri Meilhac und Ludovic Halévy.



Жак Оффенбах (1818–1880)

Jacques Offenbach (1818-1880)

«Оффенбах был — как ни громко это звучит — одним из одареннейших композиторов XIX века, — писал И. Соллертинский. — Только работал совсем в ином жанре, нежели Шуман или Мендельсон, Вагнер или Брамс. Это был блестящий музыкальный фельетонист, сатирик-буфф, импровизатор... Оффенбах встает перед нами как один из величайших сатириков в истории музыки. Мишень его сатиры — быт и нравы Второй империи»[1].

„Offenbach war - auch wenn es noch so hochtrabend klingt - einer der begabtesten Komponisten des 19. Jahrhunderts, - schrieb I. Sollertinsky. - Nur arbeitete er in einem ganz anderen Genre als Schumann oder Mendelssohn, Wagner oder Brahms. Er war ein brillanter musikalischer Feuilletonist, Satirik-Buffer und Improvisator... Offenbach steht als einer der größten Satiriker in der Geschichte der Musik vor uns. Das Ziel seiner Satire sind das Leben und die Sitten des Zweiten Kaiserreichs“[1].

[1] Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963. С. 252. С. 236.

[1] Sollertinsky I. Historische Skizzen. Leningrad, 1963. S. 252. S. 236.

Оффенбах создал 6 опер, ряд романсов и вокальных ансамблей, но основной жанр его творчества — оперетта (около 100). Среди оперетт Оффенбаха по своей значимости выделяются «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Парижская жизнь», «Герцогиня Герольштейнская», «Перикола» и др. Став во Франции родоначальником жанра, казалось бы предназначенного главным образом для развлечения, Оффенбах вносит в оперетту социальную остроту, нередко превращая ее в пародию на жизнь современной ему Второй империи, обличая цинизм и разврат общества, «лихорадочно пляшущего на вулкане», в момент неудержимо стремительного движения к Седанской катастрофе. «...Благодаря универсальному сатирическому размаху, широте гротескно-обличительных обобщений, — отмечал И. Соллертинский, — Оффенбах выходит из рядов опереточных композиторов — Эрве, Лекока, Иоганна Штрауса, Легара — и приближается к фаланге великих сатириков — Аристофана, Рабле, Свифта, Вольтера, Домье и др.»[1].

[1] Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963. С. 250.

Музыка Оффенбаха, неистощимая по мелодической щедрости и ритмической изобретательности, отмеченная большим индивидуальным своеобразием, опирается в первую очередь на французский городской фольклор, практику парижских шансонье, популярные в то время танцы, особенно галоп и кадрили. Она впитала прекрасные художественные традиции: остроумие и блеск Дж. Россини, огневой темперамент К. М. Вебера, лиризм А. Буальдьё и Ф. Герольда, пикантные ритмы Ф.

Offenbach komponierte 6 Opern, eine Reihe von Romanzen und Vokalensembles, aber die Hauptgattung seines Werks ist die Operette (etwa 100). Unter Offenbachs Operetten sind die wichtigsten „Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“, „Pariser Leben“, „Die Großherzogin von Gerolstein“, „La Perichole“ und andere. Offenbach, der in Frankreich zu einem Vorreiter des Genres geworden ist, das scheinbar in erster Linie der Unterhaltung dient, verleiht der Operette soziale Schärfe und verwandelt sie oft in eine Parodie auf das Leben in seinem zeitgenössischen Zweiten Kaiserreich, indem er den Zynismus und die Verkommenheit der Gesellschaft entlarvt, „auf dem Vulkan getanzt“, im Moment des unbändigen Ansturms auf die Katastrophe von Sedan. „...Dank seiner universellen satirischen Reichweite, der Breite der Groteske und denunziatorischen Verallgemeinerungen, - so I. Sollertinsky, - tritt Offenbach aus der Reihe der Operettenkomponisten - Hervé, Lecocq, Johann Strauß, Lehar - heraus und nähert sich der Phalanx der großen Satiriker - Aristophanes, Rabelais, Swift, Voltaire, Daumier und andere“[1].

[1] Sollertinsky I. Historische Skizzen. Leningrad, 1963. S. 250.

Offenbachs Musik, unerschöpflich reich an melodischer Großzügigkeit und rhythmischem Erfindungsreichtum, gekennzeichnet durch eine große individuelle Originalität, basiert in erster Linie auf der französischen städtischen Volkskunst, der Praxis der Pariser Chansonniers, den damals beliebten Tänzen, insbesondere Galopp und Quadrille. Sie nahm schöne künstlerische Traditionen auf: den Witz und die Brillanz von G. Rossini, das feurige Temperament von C. M. von Weber, die Lyrik von A. Boaldie und F. Herold, die pikanten Rhythmen von F.

Обера. Композитор непосредственно развил достижения своего соотечественника и современника, одного из создателей французской классической оперетты — Ф. Эрве. Но более всего по легкости и изяществу Оффенбах перекликается с В. А. Моцартом, недаром его называли «Моцарт Елисейских Полей».

Жак Оффенбах (1818–1880) родился в городе Кельне, в семье кантора синагоги. «Есть, несомненно, некоторая парадоксальность в том, что автор „Прекрасной Елены“, светский фланер, парижанин, космополит, создатель канкана, человек, которого обвиняли в „развращении нравов“ чуть ли не всей „цивилизованной Европы“, оказался сыном ученого талмудиста, почетного члена еврейской общины в Кельне, издавшего в 1830 году „Общий молитвенник для израильского юношества“»[2].

[2] Там же. С. 238.

Обладая исключительными музыкальными способностями, к 7 годам Оффенбах с помощью отца овладел игрой на скрипке, к 10 годам — самостоятельно выучился игре на виолончели, а к 12 — стал выступать в концертах как виолончелист-виртуоз и композитор. В 1833 году, переехав в Париж — город, ставший его второй родиной, где он прожил практически всю жизнь, — юный музыкант поступил в консерваторию в класс Фроманталя Галеви. В первые годы после окончания консерватории Оффенбах работал виолончелистом в оркестре театра «Опера Комик», выступал в увеселительных заведениях и салонах, писал театральную и эстрадную музыку. Бурно концертируя в Париже, он к тому же длительно гастролировал в Лондоне (1844) и Кельне (1840 и 1843

Auber. Der Komponist entwickelte die Ideen seines Landsmannes und Zeitgenossen, eines der Begründer der klassischen französischen Operette, François Hervé. Vor allem aber erinnert Offenbach an die Leichtigkeit und Eleganz von W. A. Mozart, nicht umsonst wurde er der „Mozart der Champs-Élysées“ genannt.

Jacques Offenbach (1818-1880) wurde in Köln geboren, in die Familie eines Synagogenkantors. „Es liegt zweifellos ein gewisses Paradox darin, dass der Autor der ‚Schönen Helena‘, ein weltlicher Flaneur, ein Pariser, ein Kosmopolit, ein Erfinder des Cancan, ein Mann, der beschuldigt wurde, ‚die Sitten‘ fast des gesamten ‚zivilisierten Europas‘ zu verderben, der Sohn eines gelehrten Talmudisten, eines Ehrenmitglieds der jüdischen Gemeinde in Köln, war, der 1830 ‚Ein gemeinsames Gebetbuch für die israelische Jugend‘ veröffentlichte“[2].

[2] Ebenda. S. 238.

Musikalisch begabt, erlernte Offenbach mit Hilfe seines Vaters im Alter von sieben Jahren das Geigenspiel, im Alter von zehn Jahren das Cellospiel und war im Alter von zwölf Jahren Konzertcellist und Komponist. Nach seiner Übersiedlung nach Paris, der Stadt, die seine zweite Heimat wurde und in der er fast sein ganzes Leben verbrachte, trat der junge Musiker 1833 in das Konservatorium ein, in die Klasse von Fromental Halévy. In den ersten Jahren nach seinem Studium arbeitete Offenbach als Cellist im Orchester der „Opera Comique“, trat in Unterhaltungslokalen und Salons auf und komponierte Musik für das Theater und die Bühne. Er gab zahlreiche Konzerte in Paris, unternahm aber auch ausgedehnte Tournées nach London (1844) und Köln (1840 und 1843), wo er in einem der Konzerte von Franz Liszt

годы), где в одном из концертов в знак особого признания дарования молодого исполнителя ему аккомпанировал Ференц Лист. С 1850 по 1855 годы Оффенбах работал штатным композитором и дирижером в «Театр Франсе», сочиняя музыку к трагедиям П. Корнеля и Ж. Расина. В 1855 году Оффенбах открывает собственный театр «Буфф Паризьен», в котором работает не только как композитор, но и как антрепренер, режиссер-постановщик, дирижер, соавтор либреттистов. Как и его современники, известные французские художники-карикатуристы О. Домье и П. Гаварни, комедиограф Э. Лабиш, Оффенбах насыщает свои спектакли тонким и язвительным остроумием, а подчас и сарказмом. Композитор привлекает близких по духу писателей-либреттистов А. Мельяка и Л. Галеви — подлинных соавторов его спектаклей. И маленький, скромный театрик на Елисейских Полях постепенно становится любимым местом собрания парижской публики. Первый грандиозный успех завоевала оперетта «Орфей в аду», поставленная в 1858 году и выдержавшая подряд 288 представлений. Эта хлесткая пародия на академическую античность, в которой боги спускаются с Олимпа и отплясывают бешеный канкан, содержала явный намек на устройство современного общества и современные нравы. Дальнейшие музыкально-сценические произведения — на какой бы сюжет они ни писались — античность или образы популярных сказок, Средневековье или перуанская экзотика, события французской истории XVIII века или быт современников, — неизменно отражали нравы в пародийном, комическом или лирическом ключе. Вслед за «Орфеем» была поставлена

begleitet wurde, um sein Talent als junger Künstler zu würdigen. Von 1850 bis 1855 arbeitete Offenbach als fest angestellter Komponist und Dirigent am „Théâtre Française“ und komponierte Musik zu den Tragödien von P. Corneille und J. Racine. 1855 eröffnet Offenbach sein eigenes Theater „Bouffes-Parisiens“, in dem er nicht nur als Komponist, sondern auch als Interpret, Regisseur, Dirigent und Co-Autor von Librettisten tätig ist. Wie seine Zeitgenossen, die berühmten französischen Karikaturisten O. Daumier und P. Gavarny und der Komiker E. Labiche, durchtränkt Offenbach seine Inszenierungen mit subtilem und bissigem Witz, bisweilen sogar mit Sarkasmus. Der Komponist bedient sich der sympathischen Librettisten Alain Meliak und Ludovic Halévy, die die wahren Mitarbeiter seiner Produktionen sind. Das bescheidene kleine Theater auf den Champs-Élysées entwickelt sich allmählich zu einem beliebten Treffpunkt des Pariser Publikums. Der erste große Erfolg war die Operette „Orpheus in der Unterwelt“ aus dem Jahr 1858, die 288 Mal hintereinander aufgeführt wurde. Diese beißende Parodie auf die akademische Antike, in der die Götter vom Olymp herabsteigen und den verrückten Cancan tanzen, enthielt einen deutlichen Hinweis auf die Struktur der modernen Gesellschaft und die modernen Sitten. Seine späteren musikalischen Inszenierungen - ganz gleich, welches Thema sie aufgriffen, ob Antike oder Volksmärchen, Mittelalter oder peruanische Exotik, die Ereignisse der französischen Geschichte des 18. Jahrhunderts oder das Alltagsleben seiner Zeitgenossen - spiegelten stets die Moral in parodistischer, komischer oder lyrischer Form wider. Auf „Orpheus“ folgten „Geneviève de Brabant“ (1859), „Fortunios Lied“ (1861), „Die schöne Helena“ (1864), „Blaubart“ (1866), „Pariser Leben“ (1866), „Die Groherzogin von Gerolstein“ (1867), „La Perichole“

«Женевьева Брабантская» (1859), «Песнь Фортунио» (1861), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Парижская жизнь» (1866), «Герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869). Слава Оффенбаха распространилась за пределами Франции. Его оперетты ставили за границей, особенно часто в Вене и Петербурге. В 1861 году он устранился от руководства театром, чтобы иметь возможность постоянно выезжать на гастроли. Zenit его славы — Парижская Всемирная выставка 1867 года, где исполнялась «Парижская жизнь», собравшая в партере театра «Буфф Паризьен» королей Португалии, Швеции, Норвегии, вице-короля Египта, принца Уэльского и русского царя Александра II. Франко-прусская война прервала блестящую карьеру Оффенбаха. Его театр превращается в лазарет для раненых, «в газетах вместо театральных фельетонов печатаются военные сводки и фронтовые репортажи. Седанское поражение приводит к падению монархии. Осада Парижа. Великие героические недели Коммуны. Садистская расправа версальцев... 70 000 расстрелянных... Массовые ссылки в Гвиану, на чертов остров... Торжество Третьей республики... Оффенбах вновь берется за антрепризу... Успех падает... Пышные постановки не окупают затрат»[1].

[1] Соллертинский И. Исторические этюды. Л., 1963. С. 246.

Оперетты Оффенбаха сходят со сцены. В 1875 году он вынужден объявить себя банкротом. В 1876 году, чтобы материально поддержать семью, он выезжает на гастроли в США, где дирижирует садовыми концертами. В год Второй Всемирной выставки (1878) Оффенбах почти

(1868), „Die Banditen“ (1869). Offenbachs Ruhm verbreitete sich über Frankreich hinaus. Seine Operetten wurden im Ausland inszeniert, vor allem in Wien und Petersburg. 1861 trat er von der Leitung des Theaters zurück, um ständig auf Tournee gehen zu können. Der Höhepunkt seines Ruhmes war die Pariser Weltausstellung 1867, als er „Pariser Leben“ auführte, an der die Könige von Portugal, Schweden und Norwegen, der Vizekönig von Ägypten, der Prinz von Wales und der russische Zar Alexander II. auf dem Parkett des „Bouff-Parisienne“ teilnahmen. Der Deutsch-Französische Krieg unterbrach Offenbachs glanzvolle Karriere. Sein Theater wurde in ein Lazarett für Verwundete umgewandelt: „Kriegs- und Frontberichte werden in den Zeitungen anstelle von Theaterfeuilletons gedruckt. Die Niederlage von Sedan führt zum Sturz der Monarchie. Die Belagerung von Paris. Die großen heroischen Wochen der Kommune. Das sadistische Massaker von Versailles... 70 000 Hingerichtete... Massenweise Exilierung nach Guayana, auf eine blutige Insel... Triumph der Dritten Republik... Offenbach nimmt das Unternehmertum wieder auf... Der Erfolg bleibt aus... Aufwendige Produktionen decken ihre Kosten nicht“[1].

[1] Sollertinsky I. Historische Skizzen. Leningrad, 1963. S. 246.

Offenbachs Operetten verlassen die Szene. Im Jahr 1875 war er gezwungen, Konkurs anzumelden. Um die Familie finanziell zu unterstützen, geht er 1876 auf Tournee durch die USA, wo er Gartenkonzerte gibt. Im Jahr der Zweiten Weltausstellung (1878) ist Offenbach fast vergessen. Der Erfolg

забыт. Успех двух его поздних оперетт «Мадам Фавар» (1878) и «Дочь тамбур-мажора» (1879) несколько скрашивает положение, но славу Оффенбаха окончательно затмевают оперетты молодого французского композитора Шарля Лекока.

Пораженный болезнью сердца, Оффенбах работает над произведением, которое считает делом всей своей жизни, — лирико-комической оперой «Сказки Гофмана». В ней находит отражение романтическая тема о недостижимости идеала, о призрачности земного существования. Но композитор не дождался ее премьеры, она была закончена и поставлена Э. Гиро в 1881 году[2].

[2] Интернет-ресурс // Немировская И. Jacques Offenbac // www.belcanto.ru

В самой оперетте процесс демократизации европейского музыкального театра нашел яркое выражение. Она была новой, «эмоционально направленной» формой, обращенной к широкой буржуазно-демократической аудитории. Ее музыкальным языком в значительной степени стал язык уличных песенок и кафе — концертных куплетов, популярных танцевальных ритмов. Создавая мелодии, близкие парижскому городскому фольклору, Оффенбах стягивал к ним нити музыкальной драматургии, а кульминации воплощал в галопе и канкане. Он избегал мелодического и гармонического примитива, добивался оперного размаха и динамики в построении музыкальной формы, тщательно разрабатывал оркестровую фактуру своих сочинений. Благодаря Оффенбаху парижская оперетта стала художественным явлением

seiner beiden späten Operetten „Madame Favard“ (1878) und „La Fille du Tambour-Major“ (1879) hellt die Situation etwas auf, aber der Ruhm Offenbachs stellt die Operetten des jungen französischen Komponisten Charles Lecoq endgültig in den Schatten.

Von einem Herzleiden geplagt, arbeitet Offenbach an dem Werk, das er als sein Lebenswerk ansieht - der lyrisch-komischen Oper „Hoffmanns Erzählungen“. Es spiegelt das romantische Thema der Unerreichbarkeit des Ideals und der Illusionen des irdischen Daseins wider. Doch der Komponist erlebte die Uraufführung nicht mehr, die 1881 von E. Giraud vollendet und inszeniert wurde[2].

[2] Internetseite // Немировская И. Jacques Offenbac // www.belcanto.ru

Der Prozess der Demokratisierung des europäischen Musiktheaters fand seinen lebendigen Ausdruck in der Operette selbst. Es war eine neue, „gefühlbetonte“ Form für ein breites bürgerlich-demokratisches Publikum. Ihre musikalische Sprache wurde weitgehend zur Sprache der Straßenlieder und Cafés - Konzertcouplets und populäre Tanzrhythmen. Offenbach schuf Melodien, die der Pariser Stadtfolklore nahestehen, und verknüpfte sie mit einem musikalischen Drama, das in einem Galopp und einem Cancan gipfelte. Er vermied melodische und harmonische Primitivität, strebte nach opernhafter Weite und Dynamik in der Konstruktion der musikalischen Form und entwickelte sorgfältig die orchestrale Textur seiner Kompositionen. Dank Offenbach wurde die Pariser Operette zu einem künstlerischen Phänomen von internationalem Rang. Die schöpferische Erfahrung des Ensembles

интернационального масштаба. Ее творческий опыт был воспринят и развит мировым музыкальным театром, а мастерство ее актеров, сочетавших отточенное владение вокалом с виртуозной комедийной игрой и высокой техникой сценической импровизации, стало образцом для последующих поколений опереточных артистов. В 70-е годы облик парижской оперетты изменился. В условиях Третьей республики она отказалась от сатиры, пародии, злободневности, обратившись к нейтральным историко-бытовым и лирико-романтическим сюжетам комической оперы. В ее музыке усилилась лирическая струя, появились вальсовые мелодии широкого дыхания, в духе венской школы Иоганна Штрауса. Ведущими фигурами этого периода стали Шарль Лекок (оперетта «Дочь мадам Анго», 1872), Роберт Планкетт (оперетта «Корневильские колокола», 1877) и Эдмон Одран (оперетта «Великий могол», 1884).

Венская оперетта

Предыстория венской оперетты связана с комической оперой и с формами «зингшпелей», опирающихся на демократический сплав народной буффонады, живого быта и фантастики. Есть у нее еще один «прародитель» — вальс. «*Вальцер*» (*вальс*) — в переводе значит «вертящийся, легкокрылый, кружевной». Этот особый стиль танцевальной венской музыки сложился в середине XIX века, его танцева- ли горожане и беднота, и буржуа. Он окутывал людей своим удивительным нежно-лирическим настроением... А ведь все началось с простой народной песенки. Под простые трехдольные мелодии кружился, подпрыгивал и вертелся в

wurde vom internationalen Musiktheater übernommen und weiterentwickelt, und das Können der Schauspieler, die ihre ausgefeilten stimmlichen Fähigkeiten mit einem virtuosen komischen Spiel und einer hohen Improvisationstechnik kombinierten, wurde zum Vorbild für spätere Generationen von Operettenkünstlern. In den 70er Jahren veränderte sich das Gesicht der Pariser Operette. Unter den Bedingungen der Dritten Republik verzichtet sie auf Satire, Parodie und Aktualität und wendet sich den neutralen historischen, häuslichen und lyrisch-romantischen Themen der komischen Oper zu. Das lyrische Element verstärkte sich in ihrer Musik durch breit atmende Walzermelodien im Geiste der Wiener Schule von Johann Strauß. Zu den führenden Persönlichkeiten dieser Zeit gehören Charles Lecocq („La fille de Madame Angot“, 1872), Robert Planquette („Les Cloches de Corneville“, 1877) und Edmond Audran („Der Großmogul“, 1884).

Wiener Operette

Die Wiener Operette hat ihren Ursprung in der komischen Oper und im Singspiel, die auf der demokratischen Verschmelzung von volkstümlicher Possenreißerei, Alltagsleben und Fantasie beruhen. Sie hat auch einen anderen „Vorläufer“ - den Walzer. „Walzer“ (Walzer) - bedeutet in der Übersetzung „wirbelnd, leichtfüßig, spitzentartig“. Dieser besondere Stil der Wiener Tanzmusik entwickelte sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts und wurde von armen und bürgerlichen Stadtbewohnern getanzt. Es umhüllte die Menschen mit seiner überraschend sanften und lyrischen Stimmung... Und alles begann mit einem einfachen Volkslied. Die einfache, dreistimmige Melodie wurde verwendet, um

танце простой люд. Потом вальс стал прокладывать себе дорогу в большой музыкальный мир. У великих Гайдна, Моцарта, Бетховена звучат первые вальсообразные ритмы. Каким теплом, какой поэзией проникнуты вальсы Шуберта! Потом Вена узнала имена тех, кто принес вальсу всемирную славу — Иозефа Ланнера и Иоганна Штраусастаршего. После этих композиторов вальс уже поют. Так закладывались основы будущей венской оперетты. Позже вальс подхватили великие композиторы-романтики Шуман, Шопен, Лист. Вальс войдет и в русскую классическую музыку, множество вальсов напишут Глинка, Чайковский, Рахманинов, наши современники. В конце XIX века Вена становится европейской столицей оперетты на долгие годы, формируя новый стиль и характер опереточного искусства.

Творчество Иоганна Штрауса, Франца Зуппе, Карла Миллекера глубоко народно, связано с лучшими традициями австрийской бытовой музыки, некогда освященной именами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта. Основой музыкального языка и музыкальной драматургии венских оперетт являются многообразные формы венского вальса, наряду с маршем, полькой, галопом, мазуркой, чардашем. Интернациональный музыкальный колорит (венгерский в «Цыганском бароне», польский в «Нищем студенте», итальянский в «Боккаччо») венские авторы воспроизводят более тщательно, чем это делал Оффенбах, у которого экзотическая тема чаще всего маскировала парижскую злободневность. Музыкальную драматургию Штраус и Зуппе, в меньшей степени Миллекер, трактуют близко к традициям

gewöhnliche Menschen zum Tanzen zu bewegen, zu hüpfen und sich zu drehen. Dann begann der Walzer, sich seinen Weg in die große Welt der Musik zu bahnen. Die großen Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven liefern die ersten Walzerrhythmen. Wie warm und poetisch sind Schuberts Walzer durchdrungen! Dann erkannte Wien die Namen derer, die den Walzer zu Weltruhm brachten - Joseph Lanner und Johann Strauß Vater. Nach diesen Komponisten wurde der Walzer bereits gesungen. So wurde der Grundstein für die zukünftige Wiener Operette gelegt. Später griffen die großen romantischen Komponisten Schumann, Chopin und Liszt den Walzer auf. Der Walzer wurde auch Teil der russischen klassischen Musik und viele Walzer wurden von Glinka, Tschaikowsky, Rachmaninow und unseren Zeitgenossen geschrieben. Ende des 19. Jahrhunderts wurde Wien für viele Jahre die europäische Hauptstadt der Operette und prägte einen neuen Stil und Charakter der Operette.

Die Werke von Johann Strauß, Franz von Suppe und Karl Miller erfreuen sich großer Beliebtheit und knüpfen an die besten Traditionen der österreichischen Alltagsmusik an, die einst mit den Namen Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert verbunden war. Die musikalische Sprache und das musikalische Drama der Wiener Operette basieren auf den vielfältigen Formen des Wiener Walzers, aber auch auf Märschen, Polkas, Galopps, Mazurkas und Czardas. Der internationale Musikgeschmack (ungarisch in „Der Zigeunerbaron“, polnisch in „Der Bettelstudent“, italienisch in „Boccaccio“) wurde von den Wiener Komponisten gründlicher wiedergegeben als von Offenbach, dessen exotisches Thema oft den Pariser Alltag überdeckte. Strauß und von Suppe, und in geringerem Maße auch Millöcker, interpretieren die Musikdramaturgie nahe an den

итальянской оперы-буффа, создавая развернутые и сложные ансамбли, финалы, внося в оперетту элемент симфонизации. Некоторые их сочинения — «Донья Жуанита», «Цыганский барон» Штрауса — тяготеют к монументальной оперной форме. В «Цыганском бароне», позднее в опереттах Карла Целлера заметно усилились сентиментально-лирические мотивы, предвосхищая последующую эволюцию венской оперетты.

Театр Оффенбаха, гастролирующий в Вене, оставил свой след на исполнительской манере венской оперетты, на актерских приемах, на постановочных эффектах. И все же искусство венской оперетты самобытно и во многом неповторимо. Венская оперетта говорит на другом языке, языке тонких нюансов, гибкого, изящного венского диалекта. Ей свойственна легкая грусть, ее чувства романтичны и словно окутаны мечтательной дымкой. В венской оперетте нет французского скепсиса и разъедающей иронии, ее влечет к себе стихия лирики и мягкой песенности.

Иоганн Штраус (сын) (1825–1899) — крупнейший композитор в музыкальной жизни XIX века. Признанный классик венского вальса, он стал и классиком венской «танцевальной» оперетты. Штраус часто обращался к неудачным, драматургически беспомощным либретто. Этим объясняется то, что многие из оперетт Штрауса оказались нежизнеспособными. Однако в любой из них музыка отличается богатством мелодики, яркостью колорита, обаянием, свежестью, всепобеждающей радостью жизни. В тех случаях, когда все эти привлекательнейшие качества музыки были приложены к добротному либретто, и возникали

Traditionen der italienischen Buffo-Oper, schafften ausgedehnte und komplexe Ensembles und Finales und führen ein symphonisches Element in die Operette ein. Einige ihrer Werke - „Don Juan“, „Der Zigeunerbaron“ von Strauß - tendieren zur monumentalen Opernform. In „Der Zigeunerbaron“ und später in den Operetten von Karl Zeller werden die sentimental und lyrischen Motive deutlich verstärkt und nehmen die spätere Entwicklung der Wiener Operette vorweg.

Das Offenbach-Theater, das in Wien gastiert, hat den Aufführungsstil der Wiener Operette, die Schauspieltechniken und die Inszenierungseffekte geprägt. Und doch ist die Kunst der Wiener Operette einzigartig und in vielerlei Hinsicht unwiederholbar. Die Wiener Operette spricht eine andere Sprache, eine Sprache der feinen Nuancen, des flexiblen, anmutigen Wiener Dialekts. Es ist von einer leichten Melancholie geprägt, seine Gefühle sind romantisch und scheinen von einem träumerischen Schleier umhüllt zu sein. In der Wiener Operette gibt es keine französische Skepsis oder ätzende Ironie, sondern sie ist auf das Element der Lyrik und des sanften Wohlklangs ausgerichtet.

Johann Strauß (Sohn) (1825-1899) war der größte Komponist des Musiklebens im 19. Jahrhundert. Als anerkannter Klassiker des Wiener Walzers wurde er auch zu einem Klassiker der Wiener „Tanz“-Operette. Strauß griff häufig auf erfolglose, dramaturgisch unfähige Libretti zurück. Dies erklärt, warum viele von Strauß' Operetten nicht lebensfähig waren. In jedem von ihnen ist die Musik jedoch bemerkenswert durch ihren Reichtum an Melodien, lebendigen Farben, Charme, Frische und überwältigender Lebensfreude. Wenn all diese attraktiven Qualitäten der Musik zu einem guten Libretto hinzukamen, waren Strauß' größte Erfolge in diesem Genre seine Musikalität,

настоящие большие удачи Штрауса в этом жанре. Музыкальность, богатство мелодики, ритмическая организованность — вот основное, что определяет музыкальные позиции Штрауса. И эти же черты определяют собой все его творчество в жанре оперетты. Он приходит к оперетте сравнительно поздно, уже имея за плечами мировую славу «короля вальсов», и приносит в нее весь накопленный багаж богатейшей оркестровой техники и танцевальной ритмики, создавая, в противовес Оффенбаху, у которого он на первых порах учится, новое, отныне господствующее направление в жанре, которое носит название «танцевальной оперетты».

Melodienreichtum und rhythmische Organisation - das sind die Hauptmerkmale, die Strauß' musikalische Positionen ausmachen. Die gleichen Züge kennzeichnen sein gesamtes Werk im Genre der Operette. Er kam relativ spät zur Operette, die bereits den Weltruhm des „Walzerkönigs“ erlangt hatte, und brachte das gesamte Gepäck der reichsten Orchestertechniken und Tanzrhythmen mit, wodurch er im Gegensatz zu Offenbach, von dem er ursprünglich gelernt hatte, eine neue, von nun an dominierende Tendenz des Genres schuf, die den Namen „Tanzoperette“ trägt.



Иоганн Штраус (сын) (1825–1899)

Johann Strauß (Sohn) (1825-1899)

В 1874 году Штраус создает выдающийся образец оперетты, ставшей классической, — «Летучую мышь». Эта четвертая по счету оперетта Иоганна Штрауса-сына, практически стала первым

1874 schuf Strauß ein herausragendes Beispiel für eine Operette, die zum Klassiker wurde - „Die Fledermaus“. Diese vierte Operette von Johann Strauß Sohn war praktisch das erste Werk dieser Gattung und ein Vorbild für

произведением этого жанра, образцом для всей последующей венской школы. В основу ее сюжета положен действительный факт, имевший место в Париже. Парижский анекдот оказался достаточно типичным на австрийской почве. Либреттисты в пьесе Мельяка и Галеви изменяют только имена. «Летучая мышь» — это развлекательный, танцевальный спектакль, близкий к традициям итальянской оперы-буффа. Музыка ее, отличающаяся яркостью колорита, неистощимой мелодической изобретательностью, вся пронизана венским вальсом. Вслед за ней появляются новые произведения Штрауса в этом жанре — «Калиостро» (1875), «Косынка королевы» (1880), «Веселая война» (1881), «Ночь в Венеции» (1883), «Цыганский барон» (1885), «Принцесса Нинетта» (1893), «Богиня разума» (1897) и др. Особое место в творчестве Штрауса занимает «Цыганский барон» — самое монументальное произведение. Обратившись к повести венгерского писателя М. Йокая «Саффи», композитор хотел создать оперу. Однако в процессе работы над произведением его первоначальный план подвергся существенным изменениям. «Цыганский барон» стал опереттой, которая многими своими чертами тяготеет к оперному жанру. Это сказывается и в серьезном сюжете, заменившем обычную веселую интригу, и в неторопливом развитии действия, которое расцвечивается бытовыми сценами. Отдельные музыкальные номера спектакля объединяются в сквозные эпизоды при помощи речитативов или мелодрамы (диалог на фоне музыки). Особенно эта тенденция проявляется в финалах действий. Герои «Цыганского барона» — совсем не легкомысленные персонажи

die gesamte nachfolgende Wiener Schule. Die Handlung basiert auf einer wahren Begebenheit, die sich in Paris zugetragen hat. Die Pariser Anekdote erwies sich auf österreichischem Boden als typisch. Die Librettisten in Méliacs und Halévys Stück ändern nur die Namen. „Die Fledermaus“ ist eine unterhaltsame, tänzerische Inszenierung, die der Tradition der italienischen Buffo-Oper nahe steht. Die Musik, die sich durch ihre lebendige Farbigekeit und ihren unerschöpflichen melodischen Einfallsreichtum auszeichnet, ist vom Wiener Walzer durchdrungen. In der Folge erschienen neue Werke von Strauß in diesem Genre: „Cagliostro“ (1875), „Das Spitzentuch der Königin“ (1880), „Der lustige Krieg“ (1881) und „Eine Nacht in Venedig“ (1883), „Der Zigeunerbaron“ (1885), „Fürstin Ninetta“ (1893), „Die Göttin der Vernunft“ (1897), usw. Einen besonderen Platz in Strauß' Schaffen nimmt der „Zigeunerbaron“ ein - sein monumentalstes Werk. Nach der Erzählung „Saffi“ des ungarischen Schriftstellers M. Jokai wollte der Komponist eine Oper schreiben. Während der Arbeit an dem Werk wurde der ursprüngliche Plan jedoch grundlegend geändert. „Der Zigeunerbaron“ wurde zu einer Operette, die viele Merkmale des Operngenes aufweist. Dies spiegelt sich in der ernsten Handlung wider, die an die Stelle der üblichen fröhlichen Intrigen getreten ist, sowie in der gemächlichen Entwicklung der Handlung, die durch Szenen aus dem täglichen Leben geprägt ist. Die einzelnen Musiknummern der Aufführung werden durch Rezitative oder Melodramen (Dialoge im Hintergrund der Musik) zu übergreifenden Episoden zusammengefasst. Dieser Trend wird besonders in den Schlussakten deutlich. Die Figuren in „Der Zigeunerbaron“ sind keineswegs die frivolen Charaktere von Strauß' früheren Operetten. Sie sind

предшествующих оперетт Штрауса. Это свободные, гордые и смелые люди, которым противопоставлены богатые выскочки и правительственный чиновник. Таким образом, выявляется основная тема спектакля, хотя и проведенная кое-где недостаточно четко и последовательно, — тема человеческого достоинства, настоящей любви, побеждающих чванство, глупость и спесь, тема национальной гордости и свободолюбия. «Цыганский барон» — это лирико-романтическое произведение с чертами гражданственности. В основе его стихия песенности в ритмах вальса, польки, марша, чардаша. Огромную роль играют цыганские и венгерские мелодии и характерные для них ритмы.

Творческое наследие Иоганна Штрауса (сына) велико: им написано 15 оперетт, одна комическая опера, один балет, 477 вальсов, полек, кадрили, маршей и других произведений концертно-бытового жанра. В музыкальных образах он отразил самые задушевные и привлекательные черты австрийского народа и красоту родного пейзажа. Всемирно известны вальсы Штрауса «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки венского леса» и др. Музыка Штрауса впитала в себя особенности других национальных культур, в первую очередь венгерской и славянской музыки. Штраус был в России на летних сезонах в Павловске в течение 12 сезонов — с 1855 по 1865 год, а затем в 1869 и 1872 годах он также гастролировал по России. В концертные программы Штраус включал произведения русских композиторов: М. Глинки, А. Серова, А. Рубинштейна. В своих произведениях Штраус отразил русскую тематику: народные напевы им использованы в вальсе «Прощание с Петербургом», «Русская

freie, stolze und mutige Menschen, denen reiche Emporkömmlinge und ein Regierungsbeamter gegenüberstehen. Daraus ergibt sich das Hauptthema der Inszenierung, auch wenn es an einigen Stellen nicht klar und konsequent ist - das Thema der Menschenwürde, der wahren Liebe, der Überwindung von Eitelkeit, Dummheit und Hybris, das Thema des Nationalstolzes und der Freiheitsliebe. „Der Zigeunerbaron“ ist ein lyrisch-romantisches Werk mit bürgerlichen Zügen. Es basiert auf den Rhythmen von Walzer, Polka, Marsch und Czardas. Zigeuner- und ungarische Melodien und ihre charakteristischen Rhythmen spielen eine große Rolle.

Johann Stauß (Sohn) schrieb 15 Operetten, eine komische Oper, ein Ballett, 477 Walzer, Polkas, Quadrillen, Märsche und andere Werke dieses Genres. Seine musikalischen Bilder spiegeln die herzlichsten und ansprechendsten Züge des österreichischen Volkes und die Schönheit der heimischen Landschaft wider. Strauß ist unter anderem für seine Walzer „An der schönen blauen Donau“ und „Geschichten aus dem Wienerwald“ weltberühmt. Strauß' Musik nahm Merkmale anderer nationaler Kulturen auf, vor allem ungarische und slawische Musik. Strauß hielt sich von 1855 bis 1865 zwölf Sommersaisons lang in Russland auf, und 1869 und 1872 unternahm er ebenfalls eine Tournee durch Russland. Strauß nahm Werke von russischen Komponisten - M. Glinka, A. Serow und A. Rubinstein - in seine Konzertprogramme auf. Strauß spiegelte russische Themen in seinen Werken wider: er verwendete Volksmelodien in seinem Walzer „Abschied von St. Petersburg“, der „Russische Marsch-Fantasie“ und in der Klavierfantasie „Im russischen Dorfe“.

фантазия-марш», в фортепианной фантазии «В русской деревне». Иоганн Штраус вошел в историю музыки как большой мастер. Лучшим его произведениям свойственны сочность и простота образов, неисчерпаемое мелодическое богатство, искренность музыкального языка.

Дальнейшее развитие венской оперетты проходило в творчестве венгерских композиторов **Франца Легара** и **Имре Кальмана**. Их творческая жизнь протекала в Вене, своим творчеством эти композиторы соединили XIX и XX века. Они уловили изменившиеся потребности публики, новые веяния времени.

Johann Strauß ist als großer Meister in die Musikgeschichte eingegangen. Seine besten Werke zeichnen sich durch die Saftigkeit und Einfachheit der Bilder, den unerschöpflichen melodischen Reichtum und die Aufrichtigkeit seiner musikalischen Sprache aus.

Die weitere Entwicklung der Wiener Operette fand im Werk der ungarischen Komponisten **Franz Lehár** und **Emmerich Kálmán** statt. Sie lebten ihr kreatives Leben in Wien und verbanden in ihren Werken das 19. und 20. Jahrhundert. Sie haben die sich wandelnden Bedürfnisse ihres Publikums und die neuen Stimmungen der Zeit aufgegriffen.



Франц Легар (1870–1948)

Franz Lehar (1870-1948)

Мировую славу Легару (1870–1948) принесли оперетты «Веселая вдова» (1905) и «Граф Люксембург» (1909). Слава была молниеносной и широкомасштабной. Оперетты Легара ставились по всему миру: Гамбург,

Weltruhm erlangte Lehar (1870–1948) durch die Operetten „Die lustige Witwe“ (1905) und „Der Graf von Luxemburg“ (1909). Sein Ruhm war sowohl blitzschnell als auch weit verbreitet. Lehars Operetten wurden auf

Берлин, Париж, Лондон, Россия, США, Цейлон и Япония. Многие критики и ценители сравнивали музыку Легара начала 1900-х с лучшими творениями Пуччини, хвалили композитора за удачное сочетание венского стиля «со славянской меланхолией и французской пикантностью»[1].

[1] Владимирская А. Р. Франц Легар. М., 2009. С. 67.

Сам Легар позднее писал: «С „Веселой вдовой“ я нашел свой стиль, к которому стремился в предыдущих произведениях... Я думаю, что шутивая оперетта не представляет интереса для сегодняшней публики. Автором музыкальных комедий я не мог бы быть никогда. Моя цель — облагородить оперетту. Зритель должен переживать, а не смотреть и слушать откровенные глупости...»[2]

[2] Там же. С. 23.

Легар положил начало новой венской оперетте, форма которой впоследствии была выкристаллизована Кальманом. В основе всегда лежал серьезный конфликт интересов, но счастливый финал был обязателен. Действие представляло собой смену лирических и комических эпизодов; герои, с характерами интересными и разнообразными, имели тем не менее каждый определенное *амплуа*. Легар ввел танец, никогда прежде не имевший такого значения в оперетте; запоминающиеся мелодии, моментально становившиеся популярными. В опереттах Легара появилась и сформировалась так называемая «каскадная пара» — *субретка* и *простак*, надолго ставшая визитной карточкой жанра. Однако сам Легар не останавливался

der ganzen Welt aufgeführt: in Hamburg, Berlin, Paris, London, Russland, den USA, Ceylon und Japan. Viele Kritiker und Kenner haben Lehars Musik der frühen 1900er Jahre mit den besten Werken Puccinis verglichen und den Komponisten für seine gelungene Verbindung des Wiener Stils „mit slawischer Melancholie und französischer Pikanterie“[1] gelobt.

[1] Wladimirskaja A. R. Franz Lehar. Moskau, 2009. S. 67.

Lehar selbst schrieb später: „Mit der Lustigen Witwe habe ich meinen Stil gefunden, den ich in meinen früheren Werken anstrebte... Ich glaube, dass die humoristische Operette für das heutige Publikum uninteressant ist. Ich könnte nie der Autor von Musikkomödien sein. Mein Ziel ist es, die Operette zu veredeln. Das Publikum soll erleben, nicht zusehen und hören, was für ein Unsinn...“[2]

[2] Ebenda. S. 23.

Lehár legte den Grundstein für eine neue Wiener Operette, deren Form später von Kálmán herausgearbeitet wurde. Es gab immer einen ernsthaften Interessenkonflikt, aber ein Happy End war obligatorisch. Die Handlung war ein Wechsel von lyrischen und komischen Episoden; die Figuren, deren Charaktere interessant und vielfältig waren, hatten dennoch alle eine bestimmte *Rolle*. Lehar führte den Tanz ein, der in der Operette noch nie eine so große Rolle gespielt hatte, sowie einprägsame Melodien, die sofort populär wurden. In den Operetten Lehars tauchte das so genannte „Kaskadenpaar“ auf - eine *Subrette* und ein *Einfaltspinsel*, das lange Zeit zum Markenzeichen des Genres wurde. Lehar selbst ruhte sich jedoch nicht auf seinen Lorbeeren aus - in den folgenden Jahren widmete er sich neuen

на достигнутом — последующие годы он посвятил новым поискам: им были созданы оперетты «Страна улыбок», «Паганини», «Царевич», «Фредерика». Последней опереттой Легара стала «Джудитта» (1934), поставленная в оперном театре.

Творчество Легара знаменует собой новый этап в развитии жанра. Композитор отнял у оперетты уютную патриархальность и простодушное, наивное веселье старой Вены. Он вывел оперетту в неустроенный, широкий, мятежный мир, заставил ее звенеть мелодиями всех народов Европы, научил страдать и плакать. Музыка Легара отличается мелодической щедростью, легкостью танцевальных ритмов, изысканной инструментовкой. В ней наряду с всепокоряющим венским вальсом звучат венгерские, румынские и западнославянские напевы. Легар детально разрабатывает принципы инструментовки венской оперетты и, продолжая традиции Штрауса, мыслит оперетту не как ряд вокальных номеров с оркестровым сопровождением, а как законченную сложную оркестровую форму. Музыкальные достоинства музыки Легара обеспечили ей жизненность и постоянную слушательскую любовь.

Я знаю, что полстраницы партитуры Листа перевесит все мои оперетты — как уже написанные, так и будущие... Большие композиторы всегда будут иметь своих поклонников и восторженных почитателей. Но наряду с ними должны существовать и театральные композиторы, которые не пренебрегают легкой, жизнерадостной, остроумной, нарядно приодетой музыкальной комедией, классиком которой был Иоганн Штраус.

И. Кальман

Аufgaben: er schuf die Operetten „Das Land des Lächelns“, „Paganini“, „Der Zarewitsch“ und „Friederike“. Lehars letzte Operette war „Giuditta“ (1934), die im Opernhaus aufgeführt wurde.

Lehars Werk markiert eine neue Etappe in der Entwicklung der Gattung. Der Komponist nahm das gemütliche Patriarchat und die einfache, naive Fröhlichkeit des alten Wiens weg. Er brachte die Operette in die unruhige, weite, rebellische Welt, ließ sie mit Melodien aller europäischen Nationen erklingen, lehrte sie leiden und weinen. Lehars Musik zeichnet sich durch melodische Großzügigkeit, leichte tänzerische Rhythmen und exquisite Instrumentierung aus. Hier erklingen neben dem rastlosen Wiener Walzer auch ungarische, rumänische und westslawische Melodien. Lehar entwickelt die Prinzipien der Instrumentation der Wiener Operette bis ins Detail und konzipiert die Operette in der Tradition von Strauß nicht als eine Reihe von Gesangsnummern mit Orchesterbegleitung, sondern als eine vollständige und komplexe Orchesterform. Die musikalischen Vorzüge von Lehárs Musik haben ihre Vitalität und anhaltende Beliebtheit beim Publikum gesichert.

Ich weiß, dass eine halbseitige Partitur von Liszt alle meine Operetten aufwiegt - sowohl die bereits geschriebenen als auch die zukünftigen... Große Komponisten werden immer ihre Bewunderer und begeisterten Verehrer haben. Aber daneben muss es auch Theaterkomponisten geben, die die leichte, heitere, witzige, pfiffig verkleidete musikalische Komödie nicht vernachlässigen, für die Johann Strauß ein Klassiker war.

I. Kálmán

Имре Кальман (1882–1953) родился в курортном местечке, расположенном на берегу озера Балатон. Самыми первыми и неизгладимыми музыкальными впечатлениями маленького Имре стали занятия на фортепиано его сестры Вильмы, игра на скрипке профессора Лильде, отдыхавшего в Шиофоке, оперетта И. Штрауса «Летучая мышь». Гимназия и музыкальная школа в Будапеште, класс композиции Х. Кеслера в Академии имени Ф. Листа и одновременно изучение права на юридическом факультете университета — вот основные этапы образования будущего композитора. Сочинять музыку он начал уже в студенческие годы. Это были симфонические произведения, песни, фортепианные пьесы, куплеты для кабаре. Кальман испытал себя и на поприще музыкальной критики, работая 4 года (1904–1908) в газете «Пешти Напло». Первым театральным произведением композитора стала оперетта «Наследство Переслени» (1906). Ее постигла несчастливая судьба: усмотрев в ряде эпизодов политическую крамолу, правительственные власти постарались, чтобы спектакль был быстро снят со сцены. Признание пришло к Кальману после премьеры оперетты «Осенние маневры». Поставленная сначала в Будапеште (1908), затем в Вене, она впоследствии обошла многие сцены в Европе, Южной Африке и Америке.

Мировую славу композитору принесли его следующие музыкальные комедии: «Солдат в отпуске» (1910), «Цыган-премьер» (1912), «Королева чардаша» (1915, более известная как «Сильва»). Кальман стал одним из самых популярных авторов этого жанра. Критика отмечала, что его музыка стоит на прочном фундаменте

Emmerich Kálmán (1882-1953) wurde in einem Kurort am Ufer des Plattensees geboren. Die ersten und nachhaltigsten musikalischen Eindrücke des kleinen Emmerich waren der Klavierunterricht seiner Schwester Wilma, das Geigenspiel von Professorin Lilde in den Ferien in Siofok und Strauß' Operette „Die Fledermaus“. Gymnasium und Musikschule in Budapest, Kompositionsklasse von H. Koessler an der F. Liszt-Akademie und gleichzeitig ein Studium der Rechtswissenschaften an der Juristischen Fakultät der Universität - das sind die wichtigsten Stationen in der Ausbildung des zukünftigen Komponisten. Schon als Student begann er zu komponieren. Er komponierte symphonische Werke, Lieder, Klavierstücke und kabarettistische Verse. Kálmán versuchte sich auch als Musikkritiker, als er vier Jahre lang (1904-1908) für die Zeitung „Pesti-Naplo“ arbeitete. Sein erstes Theaterstück war die Operette „Das Erbe von Pereszlény“ (1906). Es erlitt ein unglückliches Schicksal: die staatlichen Behörden betrachteten einige Episoden als politisch aufrührerisch und bemühten sich, die Produktion schnell zu beenden. Mit der Uraufführung seiner Operette „Ein Herbstmanöver“ gewann Kalman Anerkennung. Das Stück wurde zuerst in Budapest (1908) und dann in Wien aufgeführt und ging anschließend auf zahlreiche Bühnen in Europa, Südafrika und Amerika.

Seine musikalischen Komödien wie „Soldat auf Urlaub“ (*Az Obsitos*) (1910), „Der Zigeunerprimas“ (1912) und „Die Czardasfürstin“ (1915, besser bekannt als „Silva“) machten den Komponisten international bekannt. Kálmán wurde zu einem der beliebtesten Autoren des Genres. Kritiker haben festgestellt, dass seine Musik auf dem soliden Fundament des Volksliedes aufgebaut ist und drückt

народной песни и ярко выражает глубокие человеческие чувства, его мелодии просты, но вместе с тем оригинальны и поэтичны, а финалы оперетт по разработке, первоклассной технике и блестящей инструментовке — настоящие симфонические картины. Наивысшего расцвета творчество Кальмана достигло в 20-х годах. В это время он жил в Вене, здесь и проходили премьеры его «Баядеры» (1921), «Графини Марицы» (1924), «Принцессы цирка» (1926), «Фиалки Монмартра» (1930). Мелодическая щедрость музыки этих произведений создавала у слушателей обманчивое представление о беспечности и легкости композиторского пера Кальмана. И хотя это была лишь иллюзия, Кальман, обладавший прекрасным чувством юмора, в письме к своей сестре советовал ей не разочаровывать интересующихся его творчеством и рассказывать о его работе так: «Мой брат и его либреттисты встречаются ежедневно. Они выпивают несколько литров черного кофе, выкуривают бесчисленное количество сигарет и папирос, рассказывают анекдоты... спорят, смеются, ссорятся, кричат... Это продолжается много месяцев. И вдруг в один прекрасный день оперетта готова». В 1930-х годах композитор много работает в жанре киномузыки, пишет историческую оперетту «Дьявольский наездник» (1932), ее премьера стала для Кальмана последней в Вене. Над Европой нависла угроза фашизма. В 1938 году после захвата Австрии гитлеровской Германией Кальман с семьей был вынужден эмигрировать. 2 года он провел в Швейцарии, в 1940 году переехал в США, а после войны, в 1948 году, вновь вернулся в Европу и жил в Париже. Кальман наряду с И. Штраусом и Ф. Легаром является представителем так называемой венской оперетты. Им написано 20

anschaulich die tiefen menschlichen Gefühle, seine Melodien sind einfach, aber zur gleichen Zeit originell und poetisch, und das Finale der Operette durch die Entwicklung, erstklassige Technik und brillante Instrumentierung - echte symphonische Gemälde. Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte Kálmán in den 20er Jahren. Zu dieser Zeit lebte er in Wien, wo auch die Uraufführungen von „Die Bajadere“ (1921), „Gräfin Mariza“ (1924), „Die Zirkusprinzessin“ (1926) und „Das Veilchen vom Montmartre“ (1930) stattfanden. Die melodische Großzügigkeit der Musik in diesen Werken erweckte bei den Zuhörern den irreführenden Eindruck der Sorglosigkeit und Leichtigkeit von Kálmáns kompositorischer Feder. Obwohl dies nur eine Illusion war, riet Kálmán, der einen wunderbaren Sinn für Humor hatte, seiner Schwester in einem Brief an sie, die an seinem Werk Interessierten nicht zu enttäuschen, indem er ihr von seiner Arbeit erzählte: „Mein Bruder und seine Librettisten treffen sich täglich. Sie trinken mehrere Liter schwarzen Kaffee, rauchen unzählige Zigaretten und Papirossa, erzählen Witze... streiten, lachen, zanken, schreien... Das geht monatelang so weiter. Und plötzlich ist eines Tages die Operette fertig.“ In den 1930er Jahren arbeitete der Komponist im Genre der Filmmusik und schrieb die historische Operette „Der Teufelsreiter“ (1932), deren Uraufführung die letzte für Kálmán in Wien war. Die Bedrohung durch den Faschismus schwebte über Europa. Nach der Besetzung Österreichs durch Nazi-Deutschland 1938 war Kalman mit seiner Familie gezwungen, zu emigrieren. Er verbrachte 2 Jahre in der Schweiz, 1940 zog er in die USA, und nach dem Krieg, 1948, kehrte er nach Europa zurück und lebte in Paris. Kalman ist neben Johann Strauß und F. Lehár ein Vertreter der sogenannten Wiener Operette. Er schrieb 20 Werke in diesem Genre. Die

произведений в этом жанре. Огромная популярность его оперетт объясняется прежде всего достоинствами музыки — ярко мелодичной, эффектной, блестяще оркестрованной. Сам композитор признавался, что на его творчество огромное влияние оказала музыка П. Чайковского и особенно оркестровое искусство русского мастера.

enorme Popularität seiner Operetten erklärt sich in erster Linie durch die Vorzüge der Musik - strahlend melodios, spektakulär, brillant instrumentiert. Der Komponist selbst gab zu, dass er von der Musik Tschaikowskys und insbesondere von der Orchesterkunst des russischen Meisters tief beeinflusst wurde.



Имре Кальман (1882–1953)

Emmerich Kalman (1882-1953)

Желание Кальмана, по его выражению, «помузицировать в своих произведениях от чистого сердца» позволило ему необычайно расширить лирическую сторону жанра и выйти из заколдованного для многих композиторов круга опереточных штампов. И хотя литературная основа его оперетт не всегда равноценна музыке, художественная сила творчества композитора превосходит этот недостаток. Лучшие сочинения Кальмана до сих пор украшают

Kálmáns Wunsch, wie er es ausdrückte, „in seinen Kompositionen aus dem Herzen heraus zu musizieren“, erlaubte es ihm, die lyrische Seite des Genres außerordentlich zu erweitern und aus dem für viele Komponisten verwünschten Kreis der Operettenklischees auszubrechen. Auch wenn die literarische Grundlage seiner Operetten nicht immer mit der Musik mithalten kann, wird dieser Nachteil durch die künstlerische Kraft der Werke des Komponisten wettgemacht. Kalmans beste Werke gehören noch

репертуар многих музыкальных театров мира[1].

[1] Интернет-ресурс // Ветлицына И. Imre Kálmán // www.belcanto.ru

Искусство Кальмана празднично, нарядно и, несмотря на острые коллизии, глубоко оптимистично. Оно отличается щедростью мелодики, высоким профессионализмом. Творчество Кальмана прежде всего характеризуется явным тяготением к соединению остродраматических коллизий с буффонадой. Кальман произвел своеобразный переворот, отойдя от чистой танцевальности классической оперетты, насытив свои произведения развернутой, четкой и убедительной музыкальной драматургией. Финал его оперетт имеют важное значение. Все основные действенные повороты в частности все обострения лирической коллизии, отводятся именно на долю финала, благодаря чему оперетта перестает быть сборником отдельных «номеров» с более или менее развернутыми финальными концовками, а становится целостным музыкально-драматическим произведением, в котором «*шлягерные*» темы получают серьезное развитие на протяжении всех узловых мест спектакля. Благодаря этому опереточный лейтмотив приобретает выдающееся сценическое значение, становясь материалом для последующей борьбы тем в финалах. В лучших произведениях Кальмана проявилось его мелодическое мастерство, яркая мелодичная музыка близка по характеру и тематическому материалу венгерскому фольклору. Музыка Кальмана прошла испытание временем и продолжает жить в настоящее время, радуя многочисленных поклонников.

immer zum Repertoire vieler Musiktheater der Welt[1].

[1] Internetseite // Ветлицына И. Imre Kálmán // www.belcanto.ru

Kálmáns Kunst ist festlich, klug und trotz ihrer scharfen Kollisionen zutiefst optimistisch. Sie zeichnet sich durch eine großzügige Melodie und hohe Professionalität aus. Kálmáns Schaffen zeichnet sich durch eine offensichtliche Vorliebe für die Verbindung von akutem Kollisionsdrama und Possenreißen aus. Kálmán vollzog eine einzigartige Revolution, indem er sich vom reinen Tanz der klassischen Operette entfernte und seine Werke mit einer detaillierten, klaren und überzeugenden Musikdramaturgie versah. Das Finale seiner Operetten ist wichtig. Alle wichtigen Wendungen der Handlung, insbesondere alle Verschärfungen der lyrischen Kollisionen, werden dem Finale zugeschrieben, wodurch die Operette aufhört, eine Ansammlung von einzelnen „Nummern“ mit mehr oder weniger ausgearbeiteten Schlusskapiteln zu sein, und zu einer integralen musikalischen und dramatischen Komposition wird, in der die „*Schlager*“-Themen an allen zentralen Stellen des Stücks eine ernsthafte Entwicklung erfahren. Damit erhält das Operettenleitmotiv eine herausragende theatralische Bedeutung, indem es zum Material für den anschließenden Themenkampf im Finale wird. Kálmáns beste Werke zeigen sein melodisches Können; die helle, melodische Musik steht in Charakter und thematischem Material der ungarischen Folklore nahe. Kálmáns Musik hat die Zeit überdauert und erfreut auch heute noch viele Verehrer.

Рекомендованная литература

1. Владимирская А. Р. Франц Легар. М., 2009.
2. Владимирская А. Р. Звездные часы оперетты. Л., 1975.
3. Орелович А. В мире оперетты. М.; Л., 1977.
4. Савранский В. С. Знаете ли вы оперетту? 150 вопросов и ответов. М., 1984.
5. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. М., 1987.
6. Ярон Г. М. О любимом жанре. М., 1960.

Глава 6

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР КУЛЬТУРЫ В XIX ВЕКЕ: ВЕДУЩИЕ КОНСЕРВАТОРИИ ЕВРОПЫ

История европейского музыкального искусства XIX века показывает сложное взаимодействие многих факторов культуры, в центре которых всегда стоял сам человек и его творческая деятельность. На протяжении многих веков музыка, как вид искусства, объединяла разные виды творчества. Долгое время музыкант представлял себя в одном лице: он был создателем музыки, одновременно исполнителем и слушателем. В эпоху Возрождения на историческую арену вышла другая самостоятельная единица музыкального творчества, это — композитор, автор того или иного произведения. С веками ансамбль внутренних свойств человека значительно усложнялся, что выразилось в расширении музыкальной деятельности и в ее спецификации, в разделении на композиторские, исполнительские и слушательские компоненты. Только в XIX веке в функционировании

Empfohlene Literatur

1. Wladimirskaja A. R. Franz Lehar. M., 2009.
2. Wladimirskaja A. R. Sternstunden der Operette. L., 1975.
3. Orelovich A. In der Welt der Operette. M.; L., 1977.
4. Sawranskij W. S. Kennen Sie Operetten? 150 Fragen und Antworten. M., 1984.
5. Trauberg L. Jacques Offenbach und andere. M., 1987.
6. Jaron G. M. Über das bevorzugte Genre. M., 1960.

Kapitel 6

MUSIKAUSBILDUNG ALS KULTURFAKTOR IM 19. JAHRHUNDERT: DIE FÜHRENDE KONSERVATORIE EUROPAS

Die Geschichte der europäischen Musikkunst im 19. Jahrhundert zeigt das komplexe Zusammenspiel vieler kultureller Faktoren, in deren Mittelpunkt immer der Mensch selbst und seine schöpferische Tätigkeit standen. Über viele Jahrhunderte hinweg hat die Musik als Kunstform verschiedene Arten von Kreativität in sich vereint. Lange Zeit verstand sich ein Musiker als eine einzige Person: als Schöpfer von Musik, als Ausführender und als Zuhörer zugleich. In der Renaissance trat eine weitere unabhängige Einheit des musikalischen Schaffens in die Geschichte ein: der Komponist, der Autor dieses oder jenes Werkes. Im Laufe der Jahrhunderte ist das Ensemble der inneren Eigenschaften des Menschen wesentlich komplexer geworden, was sich in der Ausweitung der musikalischen Tätigkeit und in ihrer Spezifizierung, in der Aufteilung in die Komponenten Komponist, Interpret und Hörer, niedergeschlagen hat. Erst im 19. Jahrhundert hat sich in der Musikkultur

музыкальной культуры окончательно установилась триада: композитор — исполнитель — слушатель, и в пространстве культуры произошло разделение этих видов творческой деятельности. При этом значительно усложнился сам язык музыки, а романтизм усилил личностно-психологические парадигмы музыкального искусства. Опера приобрела необыкновенную популярность в обществе, она была выразителем настроений широких масс слушателей, она консолидировала общественные силы, но вместе с тем опера, как синтетический жанр требовала высококлассного исполнения от большой массы участников: вокалистов-солистов, инструменталистов, хора, оркестра, дирижера. Уже к началу XIX века в европейском пространстве остро назрела необходимость коренным образом менять систему музыкального образования от узкотехнических методов обучения у отдельных «маэстро» к широкому охвату музыкальной профессии, соответствующей потребностям времени. Был учтен опыт, который имела Италия по созданию целостной системы музыкального образования в XVI–XVII веках посредством закрытых учебных заведений — консерваторий (от лат. *conservare* — охранять). Этот итальянский период можно назвать «предысторией консерваторий».

Кратко остановимся на некоторых предпосылках появления консерваторий. Идея создания системы профессионального музыкального образования имела давние исторические корни. Некоторые обстоятельства истории Европы Средних веков и эпохи Возрождения ускорили создание учреждений, которые впоследствии превратились в консерватории. С XVI века в Европе постоянно

ein Dreiklang etabliert: Komponist - Interpret - Zuhörer, und im Raum der Kultur gab es eine Aufteilung dieser Arten von kreativer Tätigkeit. Gleichzeitig wurde die Sprache der Musik selbst wesentlich komplizierter und die Romantik verstärkte die persönlichen und psychologischen Paradigmen der musikalischen Kunst. Die Oper wurde in der Gesellschaft äußerst populär und drückte die Gefühle einer breiten Masse von Zuhörern aus, sie festigte die sozialen Kräfte, aber gleichzeitig verlangte die Oper als synthetische Gattung von der großen Masse der Mitwirkenden eine qualitativ hochwertige Leistung: Gesangssolisten, Instrumentalisten, Chor, Orchester und Dirigent. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde im europäischen Raum die Notwendigkeit einer radikalen Änderung des Systems der musikalischen Ausbildung von den engen technischen Methoden des Unterrichts bei den einzelnen „Maestros“ hin zu einer breiten Abdeckung des musikalischen Berufs, die den Bedürfnissen der Zeit entsprach, dringend notwendig. Die Erfahrungen, die Italien bei der Schaffung eines integralen Systems der musikalischen Ausbildung im 16. - 17. Jahrhundert mit Hilfe geschlossener Bildungseinrichtungen - Konservatorien (von lateinisch *conservare* - schützen) - gemacht hat, wurden berücksichtigt. Diese italienische Periode kann als die „Vorgeschichte der Konservatorien“ bezeichnet werden.

Lassen Sie uns kurz einige der Voraussetzungen für die Entstehung von Konservatorien skizzieren. Die Idee, ein System der professionellen Musikausbildung zu schaffen, hat lange historische Wurzeln. Bestimmte Umstände in der europäischen Geschichte des Mittelalters und der Renaissance beschleunigten die Gründung von Institutionen, die später zu Konservatorien wurden. Ab dem 16. Jahrhundert wurde Europa von

свирепствовали эпидемии, которые опустошали целые города и области. После опустошительных эпидемий оставались многочисленные дети-сироты, которых церковные власти помещали в приюты. Там дети получали традиционное образование: изучали латынь, риторiku, богословие, осваивали ремесла. В некоторых приютах стали преподавать музыку, с упором на церковное пение, с целью подготовки певчих для церковных хоров. Первый такой приют был основан «в 1537 году в Неаполе и получил название „Санта Мария ди Лоретто“. В XVI веке там же, в Неаполе, были открыты еще три приюта: „Пиета деи Туркини“, „Деи повери Джезу Кристо“, „Сант Онофрио а Капуано“. Эти четыре престижные школы предназначались только для мальчиков. В начале XIX века эти приюты объединились в колледж, а в 1806 году получили название Королевской консерватории „Сант-Пьетро а Майелли“»[1].

[1] Николаев А. А. Консерватория // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1974. Т. 2. С. 909.

В XVI–XVII веках в Венеции были организованы *ospedali* («лечебницы»), куда приносили брошенных детей, которым потом давали музыкальное образование. По такому же принципу в северной Германии в Лüneбурге существовал *Меттенхор*, куда десятилетним мальчиком был определен Иоганн Себастьян Бах, получивший там превосходное начальное музыкальное образование. В Венеции до конца XVIII века существовало четыре *оспедали*, которые сочетали в себе одновременно сиротские приюты и так называемые консерватории (Инкурабили,

Epidemien heimgesucht, die ganze Städte und Regionen verwüsteten. Nach den verheerenden Epidemien wurden viele Waisenkinder zurückgelassen und von den kirchlichen Behörden in Waisenhäusern untergebracht. Dort erhielten die Kinder eine traditionelle Ausbildung: sie lernten Latein, Rhetorik, Theologie und ein Handwerk. Einige Waisenhäuser begannen, Musikunterricht zu erteilen, wobei der Schwerpunkt auf dem Kirchengesang lag, um Sängerinnen und Sänger für Kirchenchöre vorzubereiten. Das erste Waisenhaus dieser Art wurde 1537 in Neapel gegründet und trug den Namen „Santa Maria di Loretto“. Im 16. Jahrhundert wurden in Neapel drei weitere Waisenhäuser eröffnet: „Pieta dei Turchini“, „Dei Poveri di Gesù Cristo“, „Sant'Onofrio a Capuano“. Diese vier prestigeträchtigen Schulen waren nur für Jungen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schlossen sich diese Anstalten zu einem Kollegium zusammen und wurden 1806 mit dem Namen Königliches Konservatorium „St. Pietro a Maielli“ benannt“[1].

[1] Nikolajew A. A. Konservatorium // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch. 1974. Bd. 2. S. 909.

Im 16. - 17. Jahrhundert gab es in Venedig *ospedali* („Heilanstätten“), in die verlassene Kinder gebracht wurden, die dann eine musikalische Ausbildung erhielten. Das gleiche Prinzip galt für das Mettenchor im norddeutschen Lüneburg, wohin Johann Sebastian Bach als zehnjähriger Junge gebracht wurde und eine hervorragende musikalische Grundausbildung erhielt. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Venedig vier *Ospedali*, die Waisenhäuser und so genannte Konservatorien kombinierten (Incurabili, Mendicanti, Ospedaletto di San Pietro e Paulo und La Pieta). In den venezianischen „Heilstätten“ wie auch in

Мендиканти, Оспедалетто св. Петра и Павла и Ла Пьетта). В венецианских «лечебницах», так же как и в неаполитанских приютах, музыкально одаренные дети получали серьезное профессиональное образование. Вскоре итальянские города Неаполь и Венеция превратились в центры подготовки музыкантов — вокалистов и инструменталистов. Этот опыт получил европейскую известность. Если в неаполитанских приютах учились только мальчики, то в оспедали Венеции — только девочки от 6 лет, находившиеся в приюте до совершеннолетия. На протяжении 10–15 лет они занимались музыкой и достигали большого совершенства в искусстве пения или инструментальной музыке. После этого они могли выйти замуж и получить щедрое денежное приданое от руководства приюта при условии, что они никогда не будут выступать публично; не вышедшие замуж девочки могли принять постриг в каком-нибудь монастыре. Каждая оспедали имела свою музыкальную специализацию. Девочки могли стать помощницами учителя в школе (*sotto maestre*) или остаться учительницами (*maestre*) в приюте до конца своих дней.

Венеция стала мощным музыкальным магнитом, куда съезжались многочисленные гости не только Апеннинского полуострова, но и приграничных стран, чтобы послушать удивительных девушек-сирот. Шарль де Бросс, президент Дижонского парламента, в 1739 году оставил такие строки: «Самая восхитительная музыка здесь — в больницах. Их четыре, все для незаконных или осиротевших дочерей или для тех, чьи родители не в состоянии их содержать. Они получают образование на средства Республики и учатся исключительно музыке, а посему поют, словно ангелы, а играют на скрипках, на

den neapolitanischen Asylen erhielten musikalisch begabte Kinder eine ernsthafte professionelle Ausbildung. Bald wurden die italienischen Städte Neapel und Venedig zu Ausbildungszentren für Vokal- und Instrumentalmusiker. Diese Erfahrung wurde in ganz Europa bekannt. Während in Neapel nur Jungen in den Ospedali lernten, blieben in Venedig nur Mädchen ab 6 Jahren bis zur Volljährigkeit im Waisenhaus. 10-15 Jahre lang studierten sie Musik und erreichten große Perfektion in der Kunst des Gesangs oder der Instrumentalmusik. Danach konnten sie heiraten und erhielten von den Asylbehörden eine großzügige Mitgift unter der Bedingung, dass sie niemals öffentlich auftraten; Mädchen, die nicht heirateten, konnten in einem Kloster das Mönchsgelübde ablegen. Jedes Ospedale hatte seine eigene musikalische Spezialisierung. Mädchen konnten Hilfslehrerinnen in einer Schule (*sotto maestre*) werden oder für den Rest ihres Lebens Lehrerinnen (*maestre*) in einem Waisenhaus bleiben.

Venedig wurde zu einem starken musikalischen Magneten, der zahlreiche Besucher nicht nur auf die Apenninhalbinsel, sondern auch in die Nachbarländer lockte, um die erstaunlichen Waisenkinder zu hören. Charles de Brosse, Präsident des Parlaments von Dijon, hinterließ 1739 diese Zeilen: „Die schönste Musik gibt es hier in den Heilstätten. Es gibt vier davon, alle für uneheliche oder verwaiste Töchter oder solche, deren Eltern nicht in der Lage sind, sie zu unterstützen. Sie werden auf Kosten der Republik erzogen und studieren ausschließlich Musik, so dass sie wie Engel singen und Geigen, Flöten, Oboen, Celli, Fagotte, Orgeln spielen -

флейтах, гобоях, на виолончелях, на фаготах, на органах — словом, даже самому большому инструменту их не испугать. Содержат их взаперти, как монахинь. Они, однако выступают перед публикой. В каждом хоре по сорок девиц... Пение их внушает восторг отчетливостью и легкостью...»[1]

[1] Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб., 2009. С. 95.

Девочки пели, находясь высоко на клиросе, совершенно скрытые тянувшимися от края до края хоров длинными решетками. Архитектура соборов, построенных мастерами Возрождения, и акустический эффект, льющихся с небес девических, ангельских голосов создавал неповторимую атмосферу, которая восхищала и привлекала массы слушателей. Жан Жак Руссо писал, что «не мог и вообразить ничего столь великолепного и вместе с тем трогательного, как эта музыка» и добавлял: «даже оперные певцы приходят сюда, дабы усовершенствовать свой вкус в соответствии с сими блистательными образцами»[2], а Гете, посетив несколько позднее одну оспедали, писал: «никогда не мог даже вообразить подобные голоса»[3].

[2] Там же. С. 96–100.

[3] Там же. С. 96.

Преподавали в школе только великие итальянские маэстро: Николло Порпора, наставник великого певца Фаринелли, композитор Иоганн Гассе, Джованни Лагрэнци, Джованни Порта, Франческо Гаспарини. В оспедали Ла Пьета много лет трудился Антонио Вивальди, благодаря которому инструментальное искусство девушек в этой школе достигло необыкновенного совершенства. В

kurzum, nicht einmal das größte Instrument kann sie erschrecken. Sie sind eingesperrt wie Nonnen. Sie treten jedoch in der Öffentlichkeit auf. In jedem Chor gibt es vierzig Mädchen... Ihr Gesang begeistert durch Klarheit und Leichtigkeit...»[1]

[1] Barbier P. Vivaldis Venedig. Musik und Feste des Barockzeitalters. SPb., 2009. S. 95.

Die Mädchen sangen hoch oben im Chor, völlig verdeckt von den langen Gittern, die sich von Rand zu Rand des Chors erstreckten. Die Architektur der von den Meistern der Renaissance errichteten Kathedralen und die akustische Wirkung der vom Himmel herabströmenden mädchenhaften Engelsstimmen schufen eine einzigartige Atmosphäre, die Massen von Zuhörern begeisterte und anzog. Jean-Jacques Rousseau schrieb, dass er sich „nie etwas so Großartiges und doch Berührendes wie diese Musik hätte vorstellen können“ und fügte hinzu: „Sogar die Opernsänger kommen hierher, um ihren Geschmack an diesen brillanten Beispielen zu vervollkommen“[2], während Goethe, der wenig später ein Ospedale besuchte, schrieb: „Solche Stimmen hätte ich mir nie vorstellen können“[3].

[2] Ebenda. S. 96-100.

[3] Ebenda. S. 96.

An der Schule unterrichteten nur große italienische Maestros: Nicollo Porpora, Mentor des großen Sängers Farinelli, der Komponist Johann Gasse, Giovanni Lagrenzi, Giovanni Porta und Francesco Gasparini. Antonio Vivaldi wirkte viele Jahre in La Pietà, und ihm ist es zu verdanken, dass die Instrumentalkunst der Mädchen in dieser Schule eine außergewöhnliche Perfektion erreichte. In seinen Konzerten setzte Vivaldi

своих концертах Вивальди использовал редкие для того времени инструменты: волынку, «английскую виолу», псалтерион, кларнет, поперечную флейту, рожок, литавры. Для оспедали Ла Пьета Вивальди писал инструментальные концерты, кантаты, оратории, создал около 50 произведений духовного жанра. Присутствие Вивальди в Ла Пьета и его реорганизация оркестрового дела стало стимулом для развития инструментальных концертов церковной музыки в целом. Вот один из первых документов, описывающий концерт юных учениц Вивальди: «В воскресенье, во время вечерней службы, воспитанницы Пьета исполнили инструментальную симфонию, каковая благодаря размещению музыкантов во всех четырех углах храма, была столь гармонична и столь нова по своей сути, что музыка сделалась драгоценным средоточием восторга, так что казалось, будто сия композиция скорее с небес, нежели от людей»[1].

[1] Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб., 2009. С. 113.

Аноним XVIII века весьма точно показал специализации четырех венецианских оспедали:

В Пьета они молятся Богу на скрипке,
В Мендиканте — на флейте,
В Оспедалетто — на фаготе,
А в Инкурабили — на барабане[2].

[2] Там же. С. 82.

О Венеции, ее музыкальной жизни той поры и консерваториях есть строки у Романа Роллана: «Венеция была в то время музыкальной столицей Италии... Там во время карнавала каждый вечер шли

Instrumente ein, die damals selten waren: Dudelsack, englische Bratsche, Psalterion, Klarinette, Querflöte, Horn und Pauken. Vivaldi schrieb Instrumentalkonzerte, Kantaten und Oratorien für das Ospedale La Pietà und etwa 50 Werke des geistlichen Genres. Vivaldis Anwesenheit in La Pietà und seine Umstrukturierung des Orchesters gaben den Anstoß für die Entwicklung von Instrumentalkonzerten mit Kirchenmusik im Allgemeinen. Hier eines der ersten Dokumente, in dem ein Konzert der jungen Vivaldi-Schüler beschrieben wird: „Am Sonntag, während des Abendgottesdienstes, führten die Schüler von La Pietà eine Instrumentalsymphonie auf, die dank der Aufstellung der Musiker in allen vier Winkeln der Kirche so harmonisch und in ihrem Wesen so neu war, dass die Musik zu einem kostbaren Genussmittel wurde, so dass es schien, als käme die Komposition eher vom Himmel als von Menschen“[1].

[1] Barbier P. Vivaldis Venedig. Musik und Feste des Barockzeitalters. St. Petersburg, 2009. S. 113.

Ein anonymes Bericht aus dem 18. Jahrhundert über die Spezialgebiete der vier venezianischen Ospedali ist sehr genau:

In Pietà beten sie auf der Geige zu Gott,
In Mendicanti auf der Flöte,
In Ospedaletto auf dem Fagott,
Und in Incurabili auf der Trommel[2].

[2] Ebenda. S. 82.

Romain Rolland schrieb über Venedig, sein damaliges Musikleben und seine Konservatorien: „Venedig war damals die musikalische Hauptstadt Italiens... Während des Karnevals gab es jeden Abend Aufführungen in sieben

представления в семи оперных театрах. Каждый вечер заседала Музыкальная академия, то есть происходило музыкальное собрание, иногда таких собраний бывало по два или три в вечер. В церквах происходили каждый день музыкальные торжества, концерты, длившиеся по нескольку часов при участии нескольких оркестров, нескольких органов и нескольких перекликающихся хоров. По субботам и воскресеньям служили знаменитые вечерни в госпиталях, этих женских консерваториях, где учили музыке сироток, девочек-найденышей, или просто девочек, обладавших красивыми голосами; они давали оркестровые и вокальные концерты, по которым вся Венеция сходилась с ума...

Итальянский гений словно проливался золотым дождём. Галантные празднества шествуют по городам, которые предаются безумству наслаждений, подобно тому как белые и розовые ладьи под трепещущими от ласкового дуновения парусами скользят по голубым волнам к острову Кифере, напоминая роскошный сон, каким его изобразил бы Веронезе»[1].

[1] Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. М., 1986. Вып. 1. С. 256

Замечательный венецианский художник Франческо Гварди (1712–1793) с фотографической точностью запечатлел Венецию той поры во многих картинах и рисунках. В картине «Концерт» присутствует реальность музыкального действия: здесь все движется, все персонажи находятся во власти музыки и вся композиция восхитительно ритмически организована. На хорах изображены поющие девушки одной из венецианских консерваторий. Возможно, на этом концерте

Opernhäusern. Jeden Abend traf sich die Musikakademie, das heißt, es gab eine musikalische Versammlung, manchmal waren es zwei oder drei Treffen am Abend. In den Kirchen fanden täglich Musikfeierlichkeiten statt, mehrstündige Konzerte mit mehreren Orchestern, mehreren Orgeln und mehreren widerhallenden Chören. An Samstagen und Sonntagen gab es in den Spitälern berühmte Vespers, diese Frauenkonservatorien, in denen Waisenkinder, Findelkinder oder Mädchen mit schönen Stimmen Musikunterricht erhielten; sie gaben Orchester- und Gesangskonzerte, die ganz Venedig in den Wahnsinn trieben...

Das italienische Genie schien Gold zu regnen. Ausgelassene Feste ziehen durch die Städte, die in einem Rausch des Vergnügens schwelgen, während weiße und rosafarbene Boote unter Segeln, die in einer sanften Brise flattern, auf den blauen Wellen zur Insel Kifera gleiten, die an einen luxuriösen Traum erinnert, wie ihn Veronese dargestellt hätte»[1].

[1] Rolland R. Musikgeschichtliches Erbe. In 8 Ausgaben. Moskau, 1986. Bd. 1. S. 256

Der berühmte venezianische Maler Francesco Guardi (1712-1793) hat das Venedig der damaligen Zeit in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen mit fotografischer Präzision dargestellt. Auf dem Gemälde „Konzert“ ist die Realität des musikalischen Geschehens offensichtlich: alles bewegt sich, die Figuren sind der Musik ausgeliefert, und die Komposition ist rhythmisch wunderbar orchestriert. Die Chöre zeigen singende Mädchen aus einem venezianischen Konservatorium. Der

присутствовал будущий российский император Павел I с женой, путешествовавший по Европе в те годы под именем «графа Северного». Иногда эту картину называют «Концерт в честь графа Северного».

spätere russische Kaiser Paul I. und seine Gattin, die zu dieser Zeit unter dem Namen „Graf Sewerny“ durch Europa reisten, könnten bei diesem Konzert anwesend gewesen sein. Dieses Gemälde wird manchmal als „Konzert zu Ehren des Grafen des Nordens“ bezeichnet.



Франческо Гварди. Большой концерт в филармоническом зале Венеции (1782)

Francesco Guardi. Großes Konzert in der Philharmonie von Venedig (1782)

В начале XIX века разные европейские страны, столицы и города с необычайной поспешностью стали организовывать консерватории у себя на местах. Уже первая половина XIX века представляет внушительную картину распространения консерваторского образования по странам и городам Европы: в Болонье (1804), Милане (1806), Неаполе (1808), Флоренции и Праге (1811), Варшаве и Вене (1821), Лондоне (1822), Гааге (1826), Льеже (1827), Генуе (1829), Мадриде (1830), Брюсселе (1832), Женеве (1835), Будапеште (1840), Лейпциге (1843), Лукке (1842), Мюнхене (1846), Берлине и Кёльне (1850). Во 2-й

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begannen verschiedene europäische Länder, Hauptstädte und Städte mit außerordentlicher Dynamik mit der Einrichtung von Konservatorien in ihren Orten. Bereits die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bietet ein eindrucksvolles Bild von der Ausbreitung des Konservatoriums in den Ländern und Städten Europas: Bologna (1804), Mailand (1806), Neapel (1808), Florenz und Prag (1811), Warschau und Wien (1821), London (1822), Den Haag (1826), Lüttich (1827), Budapest (1840), Leipzig (1843), Lucca (1842), München (1846), Berlin und Köln (1850) und Brüssel (1832). In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts weitete sich das Netz der

половине XIX века сеть консерваторий еще более увеличилась, захватывая и другие континенты. Открылись новые консерватории в странах Европы и в Америке: в Рио-де-Жанейро (1847), Бостоне (1853), Бухаресте (1864), Балтиморе и Чикаго (1868), Генте (1871), Гаване (1885), Буэнос-Айресе (1893) и др. В начале XX века были открыты консерватории в Ла-Пасе (Боливия, 1903), Софии (1921), Филадельфии (Музыкальный институт Кертис, 1924), Нью-Йорке (Джюльярдская музыкальная школа, 1926), в Шанхае (1927). В 40-е годы XX века высшие музыкальные заведения созданы в ряде стран Азии и Африки — в Ираке, Ливане, Кении и др. Таким образом, можно заключить, что создание консерваторий как высших музыкальных учебных заведений явилось делом всего мирового сообщества, которое еще в начале XIX века проявило заботу о постоянном пополнении рядов музыкантов-профессионалов, о сохранении музыкальных традиций и о развитии музыкального искусства во всех его направлениях.

Остановимся на ведущих европейских консерваториях XIX века.

Парижская консерватория — старейшее в Европе светское профессиональное музыкальное учебное заведение. Основана в Париже декретом Национального конвента от 3 августа 1795 года на базе существовавшей с 1784 года Королевской школы пения и декламации (École Royale de Chant) и Музыкальной школы Национальной гвардии (École Gratuite de Musique de la Garde Nationale). В деле организации первой французской консерватории сыграл большую роль французский композитор, дирижер и общественный деятель Франсуа Госсек. В первые же годы своей деятельности Парижская

Консерватории weiter aus und umfasste auch andere Kontinente. Neue Konservatorien wurden in Europa und Amerika eröffnet: in Rio de Janeiro (1847), Boston (1853), Bukarest (1864), Baltimore und Chicago (1868), Gent (1871), Havanna (1885), Buenos Aires (1893) und anderen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Konservatorien in La Paz (Bolivien, 1903), Sofia (1921), Philadelphia (Curtis Institute of Music, 1924), New York (Juilliard School of Music, 1926) und Shanghai (1927) eröffnet. In den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden in einer Reihe von Ländern Asiens und Afrikas - Irak, Libanon, Kenia usw. - musikalische Hochschuleinrichtungen gegründet. Man kann schlussfolgern, dass die Schaffung von Konservatorien als musikalische Hochschuleinrichtungen das Werk der Weltgemeinschaft war, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts um die ständige Erneuerung der Reihen der Berufsmusiker, die Bewahrung der musikalischen Traditionen und die Entwicklung der Musikkunst in allen ihren Richtungen bemühte.

Konzentrieren wir uns auf die führenden europäischen Konservatorien des 19. Jahrhunderts.

Das **Pariser Konservatorium** ist die älteste weltliche Berufsmusikschule Europas. Sie wurde in Paris auf der Grundlage der ehemaligen Königlichen Schule für Gesang (École Royale de Chant) und der Musikschule der Nationalgarde (École Gratuite de Musique de la Garde Nationale) durch ein Dekret der Nationalversammlung vom 3. August 1795 gegründet. Der französische Komponist, Dirigent und Sozialaktivist François Gossec spielte eine wichtige Rolle bei der Gründung des ersten französischen Konservatoriums. In den ersten Jahren wuchs das Pariser Konservatorium zur führenden Bildungseinrichtung des Landes heran und zählte bereits 1797

консерватория выросла в ведущее учебное заведение страны и уже в 1797 году насчитывала 125 преподавателей и около 600 учащихся; при Парижской консерватории существовали также типография и нотный магазин. В XIX веке происходило совершенствование структуры, методов преподавания, расширение круга дисциплин. В Парижской консерватории стали обучать игре на всех традиционных музыкальных инструментах, пению, драматическому искусству, истории и теории музыки. В 1812 году при Парижской консерватории был создан пансионат и учреждены стипендии для неимущих студентов. Тогда же открылся консерваторский театр, проводивший публичные репетиции спектаклей. Устраивались концерты студентов. В 1817 году при консерватории была открыта Начальная школа пения. В 1816–1870 годах Парижская консерватория называлась Королевской школой музыки.

125 Lehrer und fast 600 Studenten; außerdem gab es am Pariser Konservatorium eine Druckerei und eine Musikalienhandlung. Im 19. Jahrhundert verbesserten sich die Struktur, die Lehrmethoden und das Spektrum der Disziplinen. Das Pariser Konservatorium begann, das Spielen aller traditionellen Musikinstrumente, Gesang, Schauspiel, Musikgeschichte und -theorie zu unterrichten. 1812 richtete das Pariser Konservatorium ein Internat und Stipendien für unterprivilegierte Studenten ein. Außerdem wurde das Konservatoriumstheater eröffnet, in dem öffentliche Theaterproben abgehalten wurden. Es wurden Schülerkonzerte veranstaltet. Im Jahr 1817 wurde im Rahmen des Konservatoriums eine Grundschule für Gesang eröffnet. Von 1816 bis 1870 trug das Pariser Konservatorium den Namen Königliche Musikschule.



Парижская консерватория,
современный вид

Pariser Konservatorium,
zeitgenössische Ansicht

С 1803 года студенты Парижской консерватории, наиболее успешно окончившие курс композиции, отмечались Римскими премиями, что позволяло им в течение года жить стипендиатами на вилле Медичи, изучать культуру Италии, заниматься творчеством и писать музыку. Упомянем выдающихся французских композиторов XIX века, получивших Римские премии: Гектор Берлиоз (1830), Шарль Гуно (1839), Жорж Бизе (1857), Жюль Массне (1862), Клод Дебюсси (1884). За годы своего существования в XIX веке Парижская консерватория дала высшее музыкальное образование многочисленным вокалистам, инструменталистам, теоретикам и композиторам, что отразилось на повышении уровня французской музыкальной культуры в целом.

На протяжении XIX–XX веков во главе Парижской консерватории стояли крупнейшие композиторы, в том числе Л. Керубини (1822–1842), Ф. Обер (1842–1871), А. Тома (1871–1896), Т. Дюбуа (1896–1905), Г. Форэ (1905–1919), позже — К. Дельвенкур, М. Дюпре, Р. Лушер. Среди педагогов Парижской консерватории были такие видные музыканты, как Ф. Паэр, Ж. Ф. Лесюэр, А. Рейха, Ф. Ж. Фетис, Ф. Галеви, Т. Крейцер, А. Адан, М. Гарсиа, Ш. М. Видор, И. Филипп, А. Жедальж, П. Дюка, В. д'Энди, А. Корто, Д. Мийо и другие. Уже в начале XIX века Парижская консерватория стала центром музыкально-образовательной деятельности во Франции; в ее ведение были переданы учебные заведения, открытые в Лилле (1810) и Тулузе (1826); под ее наблюдением находятся музыкальные учебные заведения среднего типа (в Дижоне, Лионе, Нанси и других городах); управление ими осуществлял

Seit 1803 wurden die Studenten des Pariser Konservatoriums, die den Kompositionskurs am erfolgreichsten abgeschlossen hatten, mit den Rom-Preisen ausgezeichnet, die es ihnen ermöglichten, ein Jahr lang als Stipendiaten in der Villa Medici zu leben, die italienische Kultur zu studieren, sich kreativ zu betätigen und Musik zu komponieren. Erwähnen wir die herausragenden französischen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die den Rom-Preis erhielten: Hector Berlioz (1830), Charles Gounod (1839), Georges Bizet (1857), Jules Massenet (1862), Claude Debussy (1884). In den Jahren seines Bestehens im 19. Jahrhundert bot das Pariser Konservatorium zahlreichen Sängern, Instrumentalisten, Theoretikern und Komponisten eine höhere musikalische Ausbildung, was sich in einem steigenden Niveau der französischen Musikkultur insgesamt niederschlug.

Im 19. - 20. Jahrhundert wurde das Pariser Konservatorium von bedeutenden Komponisten geleitet, darunter L. Cherubini (1822-1842), F. Auber (1842-1871), A. Thoma (1871-1896), T. Dubois (1896-1905), H. Fauré (1905-1919) und später C. Delvincourt, M. Dupré und R. Loucheur. Zu den Lehrern des Pariser Konservatoriums gehörten so berühmte Musiker wie F. Paer, J. F. Lesueur, A. Rejcha, F. J. Fetis, F. Halévy, T. Kreutzer, A. Adan, M. Garcia, Ch. M. Vidor, I. Philippe, A. Jedalge, P. Duka, V. d'Endy, A. Cortot und D. Millau und andere. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Pariser Konservatorium zum Zentrum der musikalischen und pädagogischen Aktivitäten in Frankreich: die in Lille (1810) und Toulouse (1826) gegründeten Schulen wurden ihm unterstellt, die musikalischen Sekundarschulen (in Dijon, Lyon, Nancy und anderen Städten) wurden vom Generalinspektor aus den Reihen der leitenden Professoren des Pariser

генеральный инспектор из числа руководящих профессоров Парижской консерватории. В 1828 году было создано «Общество концертов Парижской консерватории», поныне играющее заметную роль в музыкальной жизни города. Концерты давались в здании консерватории, а также периодически в оперных театрах. В 1801 году была основана Библиотека Парижской консерватории, которая обладает одним из крупнейших во Франции собраний нот, в том числе автографов сочинений, представленных в конкурсах на Римскую премию, и книг по разным отраслям музыкальных знаний. Современное название консерватории — Парижская Высшая национальная консерватория музыки и танца (*Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris*).

Венская консерватория

Вопрос о создании в Вене консерватории по образцу Парижской был впервые поставлен в 1808 году. В то время в Вене существовал только один профессиональный оркестр — Придворная капелла, которая использовалась преимущественно для придворных концертов и церковных служб и редко участвовала в публичных мероприятиях; уровень любительских оркестров был недостаточно высок. В 1812 году было создано Общество любителей музыки (*Gesellschaft der Musikfreunde*), одной из главных задач которого, «самой прекрасной и самой важной целью», провозглашалось учреждение консерватории. Годом позже был создан комитет по организации Венской консерватории; наконец, в 1817 году удалось создать Певческую школу под руководством всемирно известного оперного композитора Антонио Сальери (1750–1825). В

Консерваторiums beaufsichtigt. Im Jahr 1828 wurde die „Gesellschaft der Konzerte des Pariser Konservatoriums“ gegründet, die bis heute eine wichtige Rolle im Musikleben der Stadt spielt. Die Konzerte fanden im Gebäude des Konservatoriums und gelegentlich in Opernhäusern statt. Die 1801 gegründete Bibliothek des Pariser Konservatoriums verfügt über eine der größten Notensammlungen Frankreichs, darunter Autographe von Werken, die für den Rom-Preis eingereicht wurden, sowie Bücher zu verschiedenen Bereichen der Musikwissenschaft. Das *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris* ist der aktuelle Name des Konservatoriums.

Wiener Konservatorium

Die Frage der Errichtung eines Konservatoriums in Wien nach dem Vorbild von Paris wurde erstmals 1808 gestellt. Zu dieser Zeit gab es in Wien nur ein einziges professionelles Orchester, die Hofkapelle, die vor allem für Hofkonzerte und Gottesdienste eingesetzt wurde und nur selten an öffentlichen Veranstaltungen teilnahm; die Amateursorchester hatten kein ausreichend hohes Niveau. 1812 wurde die *Gesellschaft der Musikfreunde* gegründet, zu deren Hauptzielen, „dem schönsten und wichtigsten Ziel“, die Errichtung eines Konservatoriums gehörte. Ein Jahr später wurde ein Komitee zur Errichtung eines Konservatoriums in Wien gegründet, und 1817 wurde eine Gesangsschule unter der Leitung des weltberühmten Opernkomponisten Antonio Salieri (1750-1825) eingerichtet. Im ersten Jahrgang der Singschule gab es 24 Schüler, die Ausbildung war auf 4 Jahre angelegt - für die Einladung von

первом наборе Певческой школы оказалось 24 ученика, обучение было рассчитано на 4 года — для приглашения преподавателей-инструменталистов не хватало средств. Только в 1819 году приглашение скрипача-виртуоза, в будущем выдающегося музыкального педагога Йозефа Бема (1795–1876), позволило открыть первый инструментальный класс и сделать, таким образом, первый шаг к превращению Певческой школы в настоящую консерваторию. Первые 12 лет плата за обучение со студентов не взималась. Консерватория постоянно испытывала финансовые затруднения, и круг преподаваемых дисциплин расширялся медленно; наибольшее внимание при этом уделялось духовым инструментам, в которых особенно остро нуждались любительские оркестры; к 1827 году срок обучения в консерватории был продлен до 6 лет. Введение в 1829 году платного обучения не решило проблем, и в 1837 году учебное заведение оказалось на грани банкротства. Лишь с 1843 года консерватория начала получать государственные субсидии.

На протяжении всего XIX века консерватория существовала на правах частной инициативы, достигнув к 1890-м годам выдающихся масштабов, в ней обучалось до 1000 студентов. В 1909 году консерватория была взята под императорский патронат и стала называться Королевской и кайзеровской Академией музыки и исполнительского искусства (*k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst*). С установлением республики в 1919 году Академия стала называться Государственной, в 1970 году была переименована в Высшую школу музыки и исполнительского искусства, а в 1998 году была преобразована в университет. С 1928

Instrumentallehrern fehlten die Mittel. Erst 1819 wurde der Geiger und spätere bedeutende Musikpädagoge Joseph Böhm (1795-1876) eingeladen, eine Instrumentalklasse zu unterrichten, womit der erste Schritt zur Entwicklung der Singschule zu einem echten Konservatorium getan war. In den ersten 12 Jahren wurden keine Studiengebühren erhoben. Das Konservatorium hatte ständig mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, und das Fächerspektrum wurde nur langsam erweitert; die meiste Aufmerksamkeit wurde den Blasinstrumenten gewidmet, die vor allem von Amateurorchestern benötigt wurden; 1827 wurde die Studienzeit am Konservatorium auf sechs Jahre verlängert. Die Einführung von Studiengebühren im Jahr 1829 löste die Probleme nicht, und 1837 stand die Schule am Rande des Bankrotts. Erst ab 1843 erhielt das Konservatorium staatliche Subventionen.

Das Konservatorium bestand während des gesamten 19. Jahrhunderts als Privatinitiative und erreichte in den 1890er Jahren mit bis zu 1.000 Studenten eine herausragende Größe. Im Jahr 1909 wurde das Konservatorium unter kaiserliche Schirmherrschaft gestellt und in *Königlich-Kaiserliche Akademie für Musik und darstellende Kunst* umbenannt. Mit der Gründung der Republik im Jahr 1919 wurde die Akademie in Staatliche Akademie für Musik und darstellende Kunst umbenannt, 1970 in Hochschule für Musik und darstellende Kunst und 1998 in eine Universität umgewandelt. Die Akademie verfügt seit 1928 über

года в составе Академии работают отделения театральных актеров и музыкальной педагогики.

Abteilungen für Theaterschauspieler und Musikpädagogik.



Венская консерватория (2007)

Wiener Konservatorium (2007)

Высокий уровень преподавательского состава снискал Венской консерватории репутацию престижного высшего музыкального заведения европейского уровня. В Венской консерватории преподавали выдающиеся музыканты своего времени: композитор Антон Брукнер, его учеником был Густав Малер. Закончил Венскую консерваторию выдающийся советский пианист и педагог Генрих Густавович Нейгауз (1888–1964), создатель русской пианистической школы мирового уровня. Среди его учеников: Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Вера Горностаева, Яков Зак, Евгений Малинин, Элисо Вирсаладзе и многие другие известные пианисты. Выпускником Венской консерватории был российский и советский дирижер Марис Янсонс (1943), один из наиболее известных музыкантов нашего времени. Марис Янсонс возглавляет ныне Хор и

Das hohe Niveau des Lehrkörpers hat dem Wiener Konservatorium den Ruf einer renommierten Musikhochschule auf europäischer Ebene eingebracht. Das Wiener Konservatorium war die Heimat einiger der bedeutendsten Musiker seiner Zeit: des Komponisten Anton Bruckner und seines Schülers Gustav Mahler. Heinrich Gustavovitsch Neuhaus (1888-1964), der herausragende sowjetische Pianist und Pädagoge, absolvierte das Wiener Konservatorium und gründete die russische Pianistenschule von Weltrang. Zu seinen Schülern gehörten Swjatoslaw Richter, Emil Gilels, Vera Gornostayeva, Yakov Zak, Yevgeny Malinin, Elisso Virsaladze und viele andere berühmte Pianisten. Ein Absolvent des Wiener Konservatoriums war der russische und sowjetische Dirigent Mariss Jansons (1943), einer der berühmtesten Musiker unserer Zeit. Mariss Jansons leitet derzeit den Chor und das Symphonieorchester des

симфонический оркестр Баварского радио и является главным дирижером Королевского оркестра *Концертгебау* (Амстердам).

Лейпцигская консерватория

Современное название — Лейпцигская высшая школа музыки и театра имени Феликса Мендельсона-Бартольди (Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig). Лейпцигская консерватория — первое высшее музыкальное учебное заведение в Германии — основана в 1843 году Феликсом Мендельсоном-Бартольди. Как выдающийся музыкант и общественный деятель, Мендельсон в своем детище смог объединить крупнейших музыкантов Германии, что в скором времени дало свои результаты. На протяжении всего XIX века престиж Лейпцигской консерватории в Европе был постоянно высок. Этому немало способствовал преподавательский корпус приглашенных известных музыкантов: композиторы Нильс Гаде, Карл Рейнеке и Роберт Шуман, известный пианист-виртуоз Игнац Мошелес, органист с мировым именем Макс Рeger, блистательный русский виолончелист Карл Давыдов и др. Лейпцигская консерватория дала целое направление в музыкальном искусстве, называемое «лейпцигская школа». Для культурного пространства той поры это был оплот академического и высокопрофессионального искусства, которое могли получить музыканты разных специальностей: композиторы, исполнители-инструменталисты, вокалисты, дирижеры. Имена выпускников Лейпцигской консерватории — Эдварда Грига, Исаака Альбниса, Леоша Яначека вошли в историю мировой музыки.

Bayerischen Rundfunks und ist Chefdirigent des Royal *Concertgebouw* Orchestra (Amsterdam).

Leipziger Konservatorium

Ihr heutiger Name lautet Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Das Leipziger Konservatorium, die erste höhere Musikschule in Deutschland, wurde 1843 von Felix Mendelssohn-Bartholdy gegründet. Als herausragender Musiker und öffentliche Persönlichkeit gelang es Mendelssohn, die besten Musiker Deutschlands in seiner Idee zu vereinen, was sich bald auszahlte. Während des gesamten 19. Jahrhunderts war das Ansehen des Leipziger Konservatoriums in Europa stets hoch. Dazu trug auch das Lehrerkollegium aus renommierten Gastmusikern bei - die Komponisten Niels Gade, Carl Reinecke und Robert Schumann, der berühmte virtuose Pianist Ignaz Moscheles, der weltbekannte Organist Max Reger und der brillante russische Cellist Karl Davydov, um nur einige zu nennen. Am Leipziger Konservatorium entstand eine ganze Musikschule, die „Leipziger Schule“. Es war eine Hochburg der Akademiker und eine hochprofessionelle Kunstform, die Musiker aller Disziplinen ausbildete: Komponisten, Instrumentalisten, Sänger und Dirigenten. Die Namen der Leipziger Absolventen - Edvard Grieg, Isaac Albéniz und Leoš Janáček - sind in die Geschichte der Weltmusik eingegangen.

Итак, истоки, предшествующие созданию консерваторий в Европе, их развитие и распространение, показывают значительность этого явления, как фактора музыкальной культуры в целом, как стимула для расширения музыкальных знаний в широком масштабе, как активизации предпосылок для появления новых путей в совершенствовании исполнительского искусства во всех его направлениях.

Die Ursprünge, die der Gründung der Konservatorien in Europa vorausgingen, sowie ihre Entwicklung und Verbreitung zeigen die Bedeutung dieses Phänomens als Faktor der Musikkultur im Allgemeinen, als Anreiz für die Erweiterung des musikalischen Wissens auf breiter Ebene und als Aktivierung der Voraussetzungen für neue Wege bei der Verbesserung der darstellenden Künste in allen ihren Richtungen.



Лейпцигская консерватория,
современный вид

Leipziger Konservatorium,
zeitgenössische Ansicht

Рекомендованна литература

1. Музыкальное искусство и педагогика: история и современность / Сост. Т. А. Гайдамович. М., 1973.
2. Терентьева Н. А. История и теория музыкальной педагогики и образования. Учебное пособие. М., 1992.

Empfohlene Literatur

1. Kunst und Pädagogik der Musik: Geschichte und Moderne / Herausgeber T. A. Gaidamowitsch. Moskau, 1973.
2. Terentjewa N. A. Geschichte und Theorie der Musikpädagogik und -erziehung. Anleitung. Moskau, 1992.

Глава 7

ВЫДАЮЩИЕСЯ ЕВРОПЕЙСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛИ XIX ВЕКА

Нотная запись столь же далека от реального звучания, как карта от пейзажа.

Выдающийся русский педагог Л. Николаев, автор знаменитого пособия «Фортепианная школа»

Музыкальная культура XIX века открыла новый этап в концертном исполнительстве. Это была эра блестящих виртуозов: пианистов, скрипачей, вокалистов, дирижеров — покорителей огромной массы слушателей в больших и малых концертных залах, в императорских дворцах и музыкальных салонах. Именно тогда определился феномен исполнителя, за которым стояла магия колоссального воздействия на слушателя, человека с блестящими техническими и виртуозными данными, с чарующими возможностями музыкального звука, артистичного покорителя больших аудиторий. Ввиду отсутствия звукозаписывающей аппаратуры XIX век не оставил следов этого потрясающего взлета исполнительства, до той поры неведомого в Европе. Остались только восторженные отклики слушателей, рецензии доброжелателей и недоброжелателей, досужие домыслы и анекдоты, статьи в прессе да размышление о том, что создать любую интерпретацию можно лишь единожды, ибо каждое новое исполнение будет отличаться от предыдущего. В этом магия и сиюминутность, неповторимость и величайший эмоциональный накал, высший полет духа в иные миры, это та тонкая субстанция души, которая

Kapitel 7

DIE GRÖSSTEN EUROPÄISCHEN INTERPRETEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Eine Notenschrift ist vom realen Klang so weit entfernt wie eine Landkarte von einer Landschaft.

Der bedeutende russische Pädagoge L. Nikolajew, Autor des berühmten Handbuchs „Klavierschule“.

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts eröffnete eine neue Phase der Konzertaufführung. Es war die Zeit der brillanten Virtuosen: Pianisten, Geiger, Sänger und Dirigenten, die in großen und kleinen Konzertsälen, in kaiserlichen Palästen und musikalischen Salons die breite Masse der Zuhörer eroberten. Damals wurde das Phänomen des Interpreten definiert, hinter dem die Magie der kolossalen Wirkung auf den Zuhörer stand, ein Mann mit einer brillanten technischen und virtuosen Begabung, mit den bezaubernden Möglichkeiten des musikalischen Klangs und der Kunst, ein großes Publikum zu erobern. In Ermangelung von Aufzeichnungsgeräten hinterließ das 19. Jahrhundert keine Spuren dieses spektakulären Anstiegs der Aufführungen, der in Europa bis dahin unbekannt war. Was bleibt, sind die begeisterten Reaktionen der Zuhörer, die Kritiken von Wohlwollenden und Unwissenden, die Spekulationen und Scherze, die Artikel in der Presse und die Überlegung, dass jede Interpretation nur einmal entstehen kann, denn jede neue Aufführung wird anders sein als die vorherige. Das ist der Zauber und die Unmittelbarkeit, die Einzigartigkeit und die größte emotionale Intensität, der höchste Flug des Geistes in andere Welten, diese subtile Substanz der Seele, die sich in den Klängen auflöst, aber diese Kunst kann nur „hier und

растворяется в звуках, но это искусство может существовать только «здесь и сейчас» — это и есть исполнительство. В наши дни имена великих исполнителей XIX века — достояние истории, они будоражили умы и подняли высоко планку исполнительского совершенства, передав ее, как эстафету, следующим поколениям, ибо, как правило, выдающиеся исполнители имели своих учеников и последователей.

В этом разделе мы остановимся лишь на наиболее значительных фигурах в истории исполнительства XIX века. Полное освещение европейского исполнительства потребует специальной монографии.

Великие скрипачи

Выдающийся скрипач и композитор, чье имя всегда было окутано легендами, **Никколо Паганини** появился в музыкальном искусстве начала XIX века как яркая ко- мета, перевернув своим мастерством представления об исполнительском искусстве, став воплощением и символом музыканта — романтика во всех своих проявлениях.

Найдется ли еще один такой художник, жизнь и слава которого сияли бы таким ярким солнечным блеском, художник, которого весь мир в своем восторженном поклонении признал бы королем всех художников.
Ф. Лист

Николо Паганини (1782–1840) родился в семье мелкого торговца. С четырех лет мандолина, скрипка и гитара стали спутниками жизни музыканта. Учителями будущего композитора сначала был отец — большой любитель музыки, а затем Дж. Коста — скрипач собора Сан-

jetzt“ existieren - das ist Performance. Die Namen der großen Interpreten des 19. Jahrhunderts sind heute das Erbe der Geschichte; sie bewegten die Gemüter und legten die Messlatte für die Qualität der Darbietung hoch und gaben sie wie einen Staffelstab an die nachfolgenden Generationen weiter, denn herausragende Interpreten hatten in der Regel ihre Schüler und Nachfolger.

In diesem Abschnitt beschränken wir uns auf die wichtigsten Persönlichkeiten der Aufführungsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Eine vollständige Behandlung der europäischen Leistung würde eine spezielle Monographie erfordern.

Große Geiger

Niccolò Paganini, ein großer Geiger und Komponist, dessen Name seit jeher von Legenden umwoben ist, tauchte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Musikwelt als auffallende Erscheinung auf und revolutionierte die Aufführungskunst, indem er zur Verkörperung und zum Symbol des Musikers und Romantikers in all seinen Erscheinungsformen wurde.

Gibt es einen anderen Künstler, dessen Leben und Ruhm in einem solchen Glanz erstrahlte, einen Künstler, den die ganze Welt in ihrer schwärmerischen Verehrung als den König aller Künstler anerkennen würde?
F. Liszt

Nicolo Paganini (1782-1840) wurde in eine kleine Kaufmannsfamilie hineingeboren. Im Alter von vier Jahren waren die Mandoline, die Geige und die Gitarre seine Lebensbegleiter. Die Lehrer des zukünftigen Komponisten waren zunächst sein Vater - ein großer Musikliebhaber - und dann G. Costa -

Лоренцо в Генуе. Первый концерт Паганини состоялся, когда ему было 11 лет. Среди исполняемых сочинений в нем прозвучали и собственные вариации юного музыканта на тему французской революционной песни «Карманьола».

Violinist der Kathedrale San Lorenzo in Genua. Paganini gab sein erstes Konzert, als er 11 Jahre alt war. Das Konzert bot einige eigene Variationen des jungen Musikers über ein Thema aus dem französischen Revolutionslied „Carmagnole“.



Никколо Паганини (1782–1840)

Niccolò Paganini (1782-1840)

Очень скоро имя Паганини приобрело широкую известность. Он концертировал по Северной Италии, с 1801 по 1804 год жил в Тоскане. Именно к этому периоду относится создание знаменитых *каприсов для скрипки solo*. В расцвете своей исполнительской славы Паганини на несколько лет сменил концертную деятельность на придворную службу в Лукке (1805–1808), после которой вновь и окончательно вернулся к концертированию. Постепенно слава о Паганини вышла за пределы Италии. Многие европейские скрипачи приезжали померяться с ним силами, но никто из них не мог

Sehr bald wurde Paganinis Name weithin bekannt. Er konzertierte in Norditalien und lebte von 1801 bis 1804 in der Toskana. In dieser Zeit komponierte er seine berühmten *Capricen für Violine solo*. Auf dem Höhepunkt seines Ruhmes gab Paganini seine Konzerttätigkeit für einige Jahre zugunsten des Hofdienstes in Lucca (1805-1808) auf, um dann endgültig zur Konzertmusik zurückzukehren. Nach und nach verbreitete sich Paganinis Ruhm über Italien hinaus. Viele europäische Geiger kamen, um sich mit ihm zu messen, aber keiner von ihnen war ein würdiger Rivale. Paganinis Virtuosität war

стать его достойным конкурентом. Virtuозность Паганини была фантастической, воздействие ее на слушателей невероятно и необъяснимо. Для современников он казался загадкой, феноменом. Одни считали его гением, другие — шарлатаном; имя его еще при жизни начало обрастать различными фантазиями и легендами. Тому, впрочем, немало способствовало своеобразие его «демонической» внешности и романтические, связанные с именами многих знатных женщин, эпизоды биографии. В возрасте 46 лет, на вершине славы, Паганини впервые выезжает за пределы Италии. Его концерты в Европе вызвали восторженную оценку передовых деятелей искусства. Ф. Шуберт и Г. Гейне, И. В. Гёте и О. Бальзак, Э. Делакруа и Т. А. Гофман, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Дж. Россини, Дж. Мейербер и многие другие находились под гипнотическим влиянием скрипки Паганини[1].

[1] Интернет-ресурс // Ветлицына И. Niccolo Paganini // www.belcanto.ru

Ее звуки возвестили о новой эре в исполнительском искусстве. В игре Паганини было все, что так свойственно романтизму, — огненное брение страстей, фантастичность, яркий ораторский пафос, контрасты возвышенного и низменного, программность и блестящая, непостижимая виртуозность, которая обычные приемы скрипичной игры (*арпеджио, пиццикато, стаккато, двойные ноты, аккорды, флажолеты и пр.*) превратила в недостижимое и невозможное. Паганини привнес в скрипичную игру новые технические эффекты и тембровое разнообразие в звучании инструмента. «Дьявол со скрипкой» — такой образ нисходит со страниц прессы тех лет. Никто, кроме Паганини, не мог играть на одной

phantastisch und seine Wirkung auf sein Publikum unglaublich und unerklärlich. Für seine Zeitgenossen war er ein Rätsel und ein Phänomen. Die einen hielten ihn für ein Genie, die anderen für einen Scharlatan; schon zu seinen Lebzeiten war sein Name von verschiedenen Phantasien und Legenden umgeben. Dies trug jedoch wesentlich zur Originalität seines „dämonischen“ Aussehens und seiner romantischen, mit den Namen vieler adliger Frauen verbundenen, biografischen Episoden bei. Im Alter von 46 Jahren, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, verließ Paganini Italien zum ersten Mal. Seine Konzerte in Europa erregten die Aufmerksamkeit der führenden Persönlichkeiten der Kunst. F. Schubert und H. Heine, J. W. Goethe und H. Balzac, E. Delacroix und T. A. Hoffmann, R. Schumann, F. Chopin, F. Liszt, H. Berlioz, J. Rossini, J. Meyerbeer und viele andere standen unter dem hypnotischen Einfluss von Paganinis Violine[1].

[1] Internetseite // Ветлицына И. Niccolo Paganini // www.belcanto.ru

Seine Klänge läuteten eine neue Ära in der darstellenden Kunst ein. Paganinis Spiel hatte alles, was für die Romantik so charakteristisch war - feurige Kämpfe der Leidenschaften, phantastisches, lebendiges oratorisches Pathos, Kontraste des Erhabenen und des Niederen, Programm und brillante, unbegreifliche Virtuosität, die die üblichen Violinspieltechniken (*Arpeggio, Pizzicato, Staccato, Doppelnoten, Akkorde und Flageolets unter anderem*) ins Unerreichbare und Unmögliche verwandelte. Paganini brachte neue technische Effekte und klangliche Vielfalt ins Geigenspiel. „Der Teufel mit der Geige“ - ein solches Bild entstammt der Presse jener Jahre. Niemand, außer Paganini, konnte auf einer Saite wie auf vier und auf vier wie auf einer spielen.

струне, как на четырех, а на четырех, как на одной. У него одна и та же нота могла звучать сразу в трех октавах. Скрипка Паганини выводила трели, не отличимые от пения птиц. Иногда она, словно соревнуясь со своим хозяином в возможностях, вдруг человеческим голосом произносила какие-то слова: «его инструмент поистине говорит, стонет, подражает грозе, безмолвию ночи, птицам, спускающимся с небес, но не взлетающим на небеса — во всем поэзия»[2].

[2] Там же.

Паганини называл скрипку «моя пушка» — так музыкант выражал свое участие в национально-освободительном движении Италии, развернувшемся в первой трети XIX века. Неистовое, бунтарское искусство скрипача поднимало патриотические настроения итальянцев, призывало их к борьбе против социального бесправия. За сочувствие движению карбонариев и антиклерикальные высказывания Паганини был прозван «генуэзским якобинцем» и преследовался католическим духовенством. Его концерты нередко запрещались полицией, под надзором которой он находился. Ярчайший представитель романтизма в музыке Паганини был глубоко национальным художником. Его творчество во многом исходило из художественных традиций итальянского народного и профессионального музыкального искусства.

Десять лет (1828–1838) Паганини концертировал по Европе. На родину он вернулся уже тяжело больным человеком. После смерти Паганини папская курия долго не давала разрешения на его погребение в Италии. Лишь много лет спустя прах музыканта был перевезен в Парму и захоронен там.

Er konnte dieselbe Note in drei Oktaven auf einmal spielen. Paganinis Geige klang wie ein Vogelgesang. Manchmal, als würde es mit seinem Meister konkurrieren, spricht es plötzlich mit menschlicher Stimme: „sein Instrument spricht wirklich, stöhnt, imitiert den Sturm, die Stille der Nacht, die Vögel, die vom Himmel herabkommen, aber nicht in den Himmel fliegen - in allem ist Poesie“[2].

[2] Ebenda.

Paganini bezeichnete die Geige als „meine Kanone“ und brachte damit seine Beteiligung an der nationalen Befreiungsbewegung Italiens zum Ausdruck, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aufblühte. Die unbeugsame, rebellische Kunst des Geigers weckte bei den Italienern patriotische Gefühle und rief sie zum Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit auf. Wegen seiner Sympathien für die Karbonaro-Bewegung und seiner antiklerikalen Äußerungen erhielt Paganini den Spitznamen „Genueser Jakobiner“ und wurde vom katholischen Klerus verfolgt. Seine Konzerte wurden von der Polizei, die ihn überwachte, oft verboten. Paganini, der bedeutendste Vertreter der Romantik in der Musik, war ein zutiefst nationaler Künstler. Seine Kunst entstammt weitgehend den künstlerischen Traditionen der italienischen Volks- und professionellen Musik.

Paganini verbrachte zehn Jahre (1828-1838) auf Konzertreisen in Europa. Er kehrte als schwerkranker Mann nach Hause zurück. Nach Paganinis Tod erlaubte die Kurie lange Zeit nicht, ihn in Italien zu bestatten. Erst viele Jahre später wurde seine Asche nach Parma überführt und dort beigesetzt.

Произведения композитора и сегодня широко звучат на концертной эстраде, продолжая пленять слушателей нескончаемой кантиленой, виртуозной стихией, страстностью, беспредельной фантазией в раскрытии инструментальных возможностей скрипки. К наиболее часто исполняемым сочинениям Паганини относятся «Кампанелла» («Колокольчик») — рондо из Второго скрипичного концерта и Первый скрипичный концерт. Венцом виртуозного мастерства скрипачей до сих пор считаются знаменитые «24 каприччио для скрипки solo». Остаются в репертуаре исполнителей и некоторые вариации Паганини — на темы опер «Золушка», «Танкред», «Моисей» Дж. Россини, на тему балета «Свадьба Беневенто» Ф. Зюсмайера (композитор назвал это сочинение «Ведьмы»), а также виртуозные сочинения «Венецианский карнавал» и «Вечное движение». Паганини превосходно владел не только скрипкой, но и гитарой. Многие его сочинения, написанные для скрипки и гитары, до сих пор входят в репертуар исполнителей.

Музыка Паганини вдохновляла многих композиторов. Некоторые его произведения обработаны для фортепиано Ф. Листом, Р. Шуманом, К. Шимановским. Мелодии же «Кампанеллы» и «Двадцать четвертого каприса» легли в основу обработок и вариаций композиторов разных поколений и школ: И. Брамса, С. Рахманинова, В. Лютославского. Паганини обладал драгоценной коллекцией скрипок Страдивари, Гварнери, Амати, из которых свою замечательную, любимую и известную скрипку работы Гварнери «дель Джезу» он завещал своему родному городу Генуе. Она хранится в муниципалитете города; на ней раз в год, по установленной традиции,

Die Werke des Komponisten werden auch heute noch häufig auf den Konzertbühnen aufgeführt und fesseln das Publikum mit ihren endlosen Kantilenen, ihrer virtuosen Spritzigkeit, ihrer Leidenschaft und ihrer grenzenlosen Fantasie bei der Erkundung der instrumentalen Möglichkeiten der Violine. Zu den meistgespielten Werken Paganinis gehören das Rondo „Campanella“ („Glöckchen“) aus dem Zweiten Violinkonzert und das Erste Violinkonzert. Die berühmten „24 Capricen für Violine solo“ gelten bis heute als die Krönung der Violinvirtuosität. Zum Repertoire der Interpreten gehören auch einige Variationen von Paganini - über die Themen der Opern „Aschenputtel“, „Tancredi“ und „Moses“ von G. Rossini, über das Thema des Balletts „Die Hochzeit des Benevento“ von F. Süssmayr (der Komponist nannte dieses Werk „Die Hexen“) sowie die meisterhaften Werke „Der Karneval von Venedig“ und „Perpetuum mobile“. Paganini brillierte nicht nur auf der Geige, sondern auch auf der Gitarre. Viele seiner Werke für Violine und Gitarre sind noch heute im Repertoire der Interpreten.

Die Musik Paganinis hat viele Komponisten inspiriert. Einige seiner Werke wurden von Franz Liszt, R. Schumann und K. Szymanowski für das Klavier bearbeitet. Die Melodien von „Campanella“ und der „Vierundzwanzig Capricen“ bilden die Grundlage für Bearbeitungen und Variationen von Komponisten verschiedener Generationen und Schulen: J. Brahms, S. Rachmaninoff und W. Lutosławski. Paganini besaß eine wertvolle Sammlung von Stradivari-, Guarneri- und Amati-Geigen, von denen er seine wunderbare, bevorzugte und berühmte Geige von Guarneri „del Gesù“ seiner Geburtsstadt Genua vermachte. Sie wird in der Stadtverwaltung aufbewahrt; einmal im Jahr spielen der Tradition

играют самые известные скрипачи мира. Этой чести удостоились и российские скрипачи: Давид Ойстрах, Леонид Коган, Сергей Стадлер. Романтический образ музыканта запечатлен в повести Г. Гейне «Флорентийские ночи», в романе А. Виноградова «Осуждение Паганини», в фильме режиссера Леонида Менакера «Никколо Паганини» (1982), в фильме режиссера Бернарда Роуза «Паганини: Скрипач Дьявола» (2013). «Паганини бессмертен. Мятельный дух живет в его творениях, до сих пор влекущих к себе неизъяснимой прелестью щедрых мелодий, роскошью инструментальных красок, поэтичностью образов»[1].

[1] Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. М.; Л., 1967. С. 73.

Исполнительское искусство Паганини сыграло большую роль в развитии европейского инструментализма в целом. Скрипичная музыка стала необыкновенно популярна, выросла целая плеяда скрипачей — солистов и композиторов. Для XIX века характерно появление талантливых скрипачей практически во всех странах Европы. Так, в Бельгии была основана национальная скрипичная школа усилиями известных скрипачей и композиторов **Шарля Берио** (1802–1870) и **Анри Вьётана** (1820–1881). С Шарлем Берио связывают рождение франко-бельгийской виртуозно-романтической скрипичной школы, к которой в дальнейшем принадлежали известные европейские скрипачи. У Берио учился Анри Вьётан. Учебник скрипичной игры Берио (*L'École transcendante du violon*, 1858), переведенный на большинство европейских языков, вплоть до середины XX века был самым распространенным учебным

после нее самым известным скрипачом. В XIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XXXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XL веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В XLIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В L веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXIX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXX веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXIV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXV веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXVI веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXVII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXVIII веке Паганини стал самым известным скрипачом. В LXXXXXXXIX век

[1] Raaben L. N. Das Leben bemerkenswerter Geiger. Moskau; Leningrad, 1967. S. 73.

Паганини Vortragskunst spielte eine bedeutende Rolle für die Entwicklung des europäischen Instrumentalismus insgesamt. Die Geigenmusik wurde außerordentlich populär, und eine ganze Schar von Geigern - Solisten und Komponisten - wuchs heran. Das 19. Jahrhundert war gekennzeichnet durch das Auftauchen talentierter Geiger in fast allen Ländern Europas. So wurde in Belgien durch die Bemühungen der berühmten Geiger und Komponisten **Charles Beriot** (1802-1870) und **Henri Vieuxtemps** (1820-1881) eine nationale Violinschule gegründet. Charles Beriot gilt als Begründer der französisch-belgischen virtuos-romantischen Violinschule, der später bedeutende europäische Geiger angehörten. Henri Vieuxtemps studierte bei Beriot. Bériots Handbuch der Violine (*L'École transcendante du violon*, 1858), das in die meisten europäischen Sprachen übersetzt wurde, war bis Mitte des 20. Jahrhunderts das bei weitem am meisten verwendete Lehrbuch, auf dessen Grundlage viele Generationen

пособием, на его основе делали свои первые шаги многие поколения скрипачей. Наиболее существенная часть композиторского наследия Берио — десять концертов для скрипки с оркестром и этюды педагогического назначения.

Анри Вьётан (1820–1881) родился в семье музыканта. С 5 лет обучался игре на скрипке, с 7 лет выступал публично, с успехом играл в Брюсселе, Антверпене и других бельгийских городах.



Шарль Берио (1802–1870)

Charles Beriot (1802-1870)

В 1828–1831 годах учился у Шарля Берио в Париже, затем изучал гармонию у Зехтера в Вене, совершенствовался по композиции у А. Рейхи в Париже (1835). В Вене с большим успехом исполнил в 1834 году скрипичный концерт Л. Бетховена, возродив интерес к этому (в то время забытому) произведению. В том же году выступал в Лондоне, где встретился с Н. Паганини. В дальнейшей творческой биографии Вьётана большое значение имели

von Geigern ihre ersten Schritte unternahmen. Der größte Teil von Beriot's kompositorischem Vermächtnis sind seine zehn Konzerte für Violine und Orchester und seine Etüden für pädagogische Zwecke.

Henri Vieuxtemps (1820-1881) wurde in eine Musikerfamilie hineingeboren. Er lernte ab dem 5. Lebensjahr Geige, spielte ab dem 7. Lebensjahr öffentlich und war in Brüssel, Antwerpen und anderen belgischen Städten erfolgreich.



Анри Вьётан (1820–1881)

Henri Vieuxtemps (1820-1881)

Von 1828 bis 1831 studierte er bei Charles Bériot in Paris, danach Harmonie bei Sechter in Wien und Komposition bei A. Reicha in Paris (1835). In Wien führte er 1834 Beethovens Violinkonzert unter großem Beifall auf und weckte damit das Interesse an diesem (damals vergessenen) Werk. Im selben Jahr trat er in London auf, wo er auch N. Paganini traf. Vieuxtemps weitere künstlerische Biografie wurde stark von russischen Verbindungen beeinflusst,

русские связи, начало которым положили его гастроли в 1838 году в Петербурге и Москве. В России Вьётан в 1845–1852 годах работал придворным солистом в Петербурге, давал концерты во многих русских городах, выступал в качестве участника квартета, преподавал. Общение с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. Н. Серовым, В. Ф. Одоевским, А. Г. Рубинштейном, знакомство с русским искусством обогатили его творчество. Талант Вьётана достиг полной зрелости в России, где он завоевал исключительную популярность у русских слушателей. Покинув в 1852 году Россию, Вьётан жил в Брюсселе, Франкфуртена-Майне, Париже, совершая концертные поездки по США, странам Ближнего Востока. В 1860 году вновь концертировал в Петербурге и Москве. После 1871 года из-за болезни прекратил исполнительскую деятельность. Был профессором Брюссельской консерватории (1871–1873), где у него занимался **Эжен Изаи**, получивший впоследствии всемирную славу скрипача-солиста. Незадолго до смерти, в 1879 году, Вьётан переселился в Алжир. В историю музыкального исполнительства Вьётан вошел как один из крупнейших художников-скрипачей романтического направления. Вместе с Шарлем Берио и Эженом Изаи он составил триаду артистов, утвердивших мировое значение бельгийской национальной скрипичной школы. Вьётан — автор многочисленных сочинений для скрипки, до сих пор пользующихся большой популярностью. Значительнейшей вехой в развитии скрипичного виртуозного концерта явились 7 концертов Вьётана для скрипки с оркестром. В них композитор продолжил и развил жанр «большого» романтического скрипичного концерта, начало

beginnend mit seiner Reise 1838 nach Petersburg und Moskau. In Russland arbeitete Vieuxtemps von 1845 bis 1852 als Hofsolist in Petersburg, gab Konzerte in vielen russischen Städten und war Mitglied eines Quartetts. Seine Kontakte zu M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, A. N. Serow, W. F. Odojewski und A. G. Rubinstein sowie seine Bekanntschaft mit der russischen Kunst bereicherten sein Werk. Sein Talent erreichte seine volle Reife in Russland, wo er beim russischen Publikum außerordentliche Popularität erlangte. Nachdem er Russland 1852 verlassen hatte, lebte er in Brüssel, Frankfurt am Main und Paris und unternahm ausgedehnte Reisen in die USA und den Nahen Osten. 1860 gab er erneut Konzerte in Petersburg und Moskau. Nach 1871 stellte er aus Krankheitsgründen seine Tätigkeit als Schauspieler ein. Er war Professor am Brüsseler Konservatorium (1871-1873), wo er bei **Eugène Ysaÿe** studierte, der später als Soloviolinist internationales Ansehen erlangte. Kurz vor seinem Tod im Jahr 1879 zog Vieuxtemps nach Algerien. Er ist als einer der größten romantischen Geiger in die Musikgeschichte eingegangen. Zusammen mit Charles Beriot und Eugène Ysaÿe gehörte er zu den drei Künstlern, die die nationale belgische Violinschule gründeten. Vieuxtemps schrieb zahlreiche Werke für die Violine, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Die sieben Violinkonzerte von Vieuxtemps für Violine und Orchester waren ein grundlegender Meilenstein in der Entwicklung des virtuosen Violinkonzerts. Hier führte der Komponist die von Paganini begründete Gattung des „großen“ romantischen Violinkonzerts fort und entwickelte sie weiter. Seine anderen Werke (Etüden, Variationen und Fantasien) sind nach wie vor wichtige Repertoirestücke für Geiger. Seine Bearbeitung von A. Aljabjews berühmter Romanze „Die

которому положил Н. Паганини. Другие многочисленные произведения Вьетана (этюды, вариации, фантазии) до сих пор являются необходимыми репертуарными произведениями для скрипачей. Широкой известностью пользуется его переложение для скрипки известного романса «Соловей» А. Алябьева.

Другой знаменитый бельгийский скрипач — **Эжен Изаи** вошел в историю музыки не только как скрипач и композитор, но и как дирижер.



Эжен Изаи (1858–1931)

Eugène Ysaÿe (1858-1931)

Эжен Изаи (1858–1938) был выдающимся скрипачом-виртуозом, продолжавшим романтические исполнительские традиции XIX века. Путь Изаи на концертную эстраду оказался нелегким. Вплоть до 1882 года, он был скрипачом и концертмейстером берлинского оркестра, выступления которого проходили в кафе. Лишь по

Nachtigall“ für Violine ist weithin bekannt.

Ein anderer berühmter belgischer Geiger, **Eugène Ysaÿe**, ist nicht nur als Geiger und Komponist, sondern auch als Dirigent in die Musikgeschichte eingegangen.



Генрик Венявский (1835–1880)

Henryk Wieniawski (1835-1880)

Eugène Ysaÿe (1858-1938) war ein herausragender Geigenvirtuose, der die romantische Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts fortsetzte. Ysaÿes Weg auf die Konzertbühne war nicht einfach. Bis 1882 war er Violinist und Leiter eines Berliner Orchesters mit einem Café als Begleiter. Erst auf Drängen von Anton Rubinstein, den Ysaÿe als „seinen wahren Lehrer der

настоянию Антона Рубинштейна, которого Изаи называл «своим истинным учителем интерпретации», он ушел из оркестра и принял участие в совместном с Рубинштейном турне по Скандинавии, что и определило его карьеру одного из лучших скрипачей мира. Особое восхищение исполнительское искусство Изаи вызывало в Париже. Известные французские композиторы: С. Франк, К. Сен-Санс, Г. Форе, Э. Шоссон, вдохновленные игрой Изаи, написали специально для него скрипичные произведения. В 1886 году Изаи поселился в Брюсселе. Здесь он создал квартет, ставший одним из лучших в Европе, организовал симфонические концерты (получившие название «Концерты Изаи»), где выступали лучшие исполнители, преподавал в консерватории. Более 40 лет продолжалась концертная деятельность Изаи. С огромным успехом он выступал не только как скрипач, но и как выдающийся дирижер, особенно прославившийся исполнением сочинений Л. Бетховена и французских композиторов. В Лондонском театре «Ковент Гарден» он дирижировал оперой Бетховена «Фиделио», в 1918–1922 годах стал главным дирижером оркестра в Цинциннати (США). Вследствие диабета и болезни рук, Изаи к концу жизни стал сокращать свои выступления. Последний раз он играл в Мадриде в 1927 году концерт Бетховена под управлением Пабло Казальса, дирижировал «Героической симфонией» и тройным концертом в исполнении выдающихся музыкантов того времени: Альфреда Корто, Жака Тибо и Пабло Казальса. В 1930 году состоялось последнее выступление Изаи. На протезе, после ампутации ноги, он дирижировал в Брюсселе оркестром из 500 человек на торжествах, посвященных 100-летию независимости страны. Уже тяжело

Interpretation“ bezeichnete, verließ er das Orchester und begab sich mit Rubinstein auf eine Skandinavientournee, die seine Karriere als einer der größten Geiger der Welt bestimmen sollte. Ysaÿes darstellerische Fähigkeiten wurden in Paris besonders bewundert. Inspiriert von Ysaÿes Spiel schrieben berühmte französische Komponisten - C. Franck, C. Saint-Saëns, H. Fauré und E. Chausson - Violinwerke speziell für ihn. Im Jahr 1886 ließ sich Ysaÿe in Brüssel nieder. Hier gründete er ein Quartett, das zu einem der besten in Europa wurde, organisierte Sinfoniekonzerte (die so genannten "Ysaÿe - Konzerte"), bei denen die besten Künstler auftraten, und unterrichtete am Konservatorium. Mehr als 40 Jahre lang setzte Ysaÿe seine Konzerttätigkeit fort. Er trat nicht nur als Geiger, sondern auch als herausragender Dirigent mit großem Erfolg auf und war vor allem für seine Aufführungen von Werken von L. Beethoven und französischen Komponisten berühmt. Er dirigierte Beethovens Oper „Fidelio“ am Covent Garden Theater in London und war von 1918 bis 1922 Chefdirigent des Orchesters von Cincinnati (USA). Aufgrund von Diabetes und einer Handkrankheit begann Ysaÿe gegen Ende seines Lebens, seine Auftritte einzuschränken. Zuletzt spielte er 1927 in Madrid das Beethoven-Konzert unter der Leitung von Pablo Casals und dirigierte die „Heroische Sinfonie“ und ein Tripelkonzert mit Alfred Cortot, Jacques Thibaud und Pablo Casals, den führenden Musikern jener Zeit. 1930 fand Ysaÿes letzter Auftritt statt. Er hinkte, da er beinamputiert war, und dirigierte in Brüssel ein 500-köpfiges Orchester anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Unabhängigkeit des Landes. Ysaÿe, der bereits schwer erkrankt war, hörte sich Anfang des folgenden Jahres, kurz vor seinem Tod, eine Aufführung seiner Oper „Peter, der Bergmann“ an.

больной Иззи в начале следующего года, незадолго до смерти, слушал исполнение своей оперы «Пьер-рудокоп».

Романтизм породил несметное количество концертных сочинений, созданных знаменитыми виртуозами. Почти все они оказались забытыми, а на концертной эстраде остались лишь высокохудожественные образцы. Среди них — произведения **Генрика Венявского** (1835–1880) выдающегося польского скрипача XIX века. Его концерты, мазурки, полонезы и другие концертные пьесы входят в репертуар каждого скрипача, они популярны на эстраде благодаря своим несомненным художественным достоинствам, яркому национальному стилю, блистательному использованию виртуозных возможностей инструмента. В основе творчества польского скрипача лежит народная музыка, которую он воспринимал с детства. В художественном претворении он познавал ее через творчество Ф. Шопена, С. Монюшко, К. Липиньского, с которыми столкнулась его судьба. С 1848 года начались интенсивные гастрольные Венявского в Европе и в России, продолжавшиеся до конца жизни. Он выступал вместе с Ф. Листом, А. Рубинштейном, А. Никишем, К. Давыдовым, Г. Эрнстом, И. Иоахимом, С. Танеевым и другими выдающимися музыкантами своего времени, вызывая всеобщий восторг пламенной игрой. Венявский, бесспорно, был лучшим скрипачом романтической эпохи. Никто не мог с ним соперничать по эмоциональному накалу и масштабу игры, красоте звука, феерической виртуозности. Именно эти качества проявлялись и в его сочинениях, определяя спектр их выразительных средств, образность, красочную инструментальность.

Плодотворное влияние на развитие творчества Венявского оказало пребывание в России, где он был

Die Romantik brachte eine Vielzahl von Konzertwerken berühmter Virtuosen hervor. Fast alle sind in Vergessenheit geraten, und auf der Konzertbühne sind nur noch hochkünstlerische Beispiele zu sehen. Dazu gehören Werke von **Henryk Wieniawski** (1835-1880), einem herausragenden polnischen Geiger des 19. Jahrhunderts. Seine Konzerte, Mazurken, Polonaisen und anderen Konzertstücke gehören zum Repertoire eines jeden Geigers und sind auf der Bühne wegen ihres unbestrittenen künstlerischen Wertes, ihres lebendigen nationalen Stils und der brillanten Nutzung der virtuosen Möglichkeiten des Instruments beliebt. Die Arbeit des polnischen Geigers basiert auf der Volksmusik, die er in seiner Kindheit erlebt hat. Er lernte es künstlerisch durch die Werke von F. Chopin, S. Moniuszko und K. Lipinski, mit denen er in Kontakt war. Ab 1848 unternahm Wieniawski eine intensive Reise durch Europa und Russland, die bis zum Ende seines Lebens andauerte. Er trat an der Seite von F. Liszt, A. Rubinstein, A. Nikisch, K. Dawydow, H. Ernst, I. Joachim, S. Tanejew und anderen herausragenden Musikern seiner Zeit auf und sorgte mit seinem feurigen Spiel für allgemeine Begeisterung. Wieniawski war zweifelsohne der beste Geiger der Romantik. Niemand konnte es mit ihm aufnehmen, was die emotionale Intensität und den Umfang seines Spiels, die Schönheit seines Klangs und seine magische Virtuosität angeht. Diese Eigenschaften sind auch in seinen Kompositionen zu finden und bestimmen die Bandbreite der Ausdrucksmittel, der Bildsprache und der farbigen Instrumentierung.

Wieniawskis Aufenthalt in Russland, wo er Hofsolist (1860-1872) und erster Professor der Violinklasse am

придворным солистом (1860–1872), первым профессором класса скрипки Петербургской консерватории (1862–1868). Здесь он сблизился с П. И. Чайковским, Антоном и Николаем Рубинштейнами, А. Есиповой, Ц. Кюи и другими русскими музыкантами, здесь он создал большое количество сочинений. В 1872–1874 годах Венявский гастролировал в Америке совместно с А. Рубинштейном, затем преподавал в Брюссельской консерватории. Во время гастролей по России в 1879 году Венявский тяжело заболел. По просьбе Николая Рубинштейна его поместила в своем доме Надежда Филаретовна фон Мекк, известная меценатка и покровительница П. И. Чайковского. Несмотря на тщательное лечение, Венявский скончался, не дожив и до 45 лет. Сердце его было подорвано непосильной концертной работой.

Творчество Венявского целиком связано со скрипкой, как творчество Шопена с фортепиано. Он заставил скрипку говорить новым красочным языком, раскрыл ее тембровые возможности, виртуозную, феерическую орнаментальность. Многие выразительные приемы, найденные им, легли в основу скрипичной техники XX века.

Всего Венявским создано около 40 сочинений, часть из них осталась неопубликованной. В наши дни музыка Венявского часто звучит на эстраде: популярны два его скрипичных концерта, мазурки, полонезы. Прочное место в репертуаре скрипачей заняли и такие пьесы, как «Легенда», Скерцо-тарантелла, Оригинальная тема с вариациями, «Русский карнавал», Фантазия на темы оперы «Фауст» Ш. Гуно и др. Сочинения Венявского повлияли не только на произведения, созданные скрипачами, например

Petersburger Konservatorium (1862-1868) war, hatte einen fruchtbaren Einfluss auf die Entwicklung seiner Kunst. Hier schloss er enge Freundschaft mit P. I. Tschaikowsky, Anton und Nikolai Rubinstein, A. Jessipowa, C. Cui und anderen russischen Musikern, und hier komponierte er zahlreiche Werke. Zwischen 1872 und 1874 tourte Wieniawski mit A. Rubinstein durch Amerika und unterrichtete später am Brüsseler Konservatorium. Während einer Russlandreise im Jahr 1879 erkrankt Wieniawski schwer. Auf Wunsch von Nikolai Rubinstein wurde er von Nadeschda Filaretowna von Meck, einer bekannten Mäzenin und Philanthropin von Tschaikowsky, in ihrem Haus untergebracht. Trotz sorgfältiger medizinischer Behandlung starb Wieniawski, bevor er das Alter von 45 Jahren erreichte. Sein Herz war durch die Strapazen seiner Konzerttätigkeit geschädigt worden.

Wieniawskis Schaffen ist ganz und gar mit der Violine verbunden, so wie Chopins Werk mit dem Klavier verbunden war. Er ließ die Geige eine neue farbige Sprache sprechen, zeigte ihre klanglichen Möglichkeiten und virtuose, märchenhafte Verzierungen. Viele der von ihm gefundenen Ausdruckstechniken bildeten die Grundlage für die Violintechnik des 20. Jahrhunderts.

Insgesamt komponierte Wieniawski etwa 40 Werke, von denen einige unveröffentlicht blieben. Heute wird Wieniawskis Musik häufig auf der Bühne aufgeführt: seine beiden Violinkonzerte, Mazurken und Polonaisen sind sehr beliebt. Andere Werke wie „Die Legende“, Scherzo Tarantella, Originalthema und Variationen, „Russischer Karneval“ und Fantasie über Themen aus Gounods Oper „Faust“ u.a. haben einen festen Platz im Repertoire der Geiger. Wieniawskis Werke beeinflussten nicht nur die Werke von Geigern wie Eugène Ysaÿe, der

Эженом Изай, который был его учеником, или Фрицом Крейслером, но вообще на многие сочинения скрипичного репертуара, достаточно указать на произведения П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова. Польский виртуоз создал особый «образ скрипки», привлекающий концертным блеском, изяществом, романтической приподнятостью чувств, истинной народностью.

Великие пианисты

Паганини оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие не только скрипичного искусства, но в целом на развитие инструментализма в Европе. Особая ветвь исполнительского искусства в XIX веке сформировалась в творчестве великих пианистов эпохи. Феномен Паганини оказал сильнейшее воздействие на творчество **Ференца Листа**, называвшего игру итальянского маэстро «сверхъестественным чудом». Ференц Лист, услышав игру Паганини в Париже в 1831 году, был ошеломлен и изумлен. Лист впоследствии писал, что он словно переродился после этого концерта.

Затем Лист в корне начал пересматривать свое пианистическое мастерство, пытаясь достичь технического совершенства Паганини. Последовали многочасовые занятия за фортепиано, где Листа преследовала одна мысль: «Если скрипач может играть так, то что же может сделать пианист, под руками которого инструмент, равный целому оркестру?»[1].

[1] Мильштейн Я. И. Ф. Лист: в 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 105.

sein Schüler war, oder Fritz Kreisler, sondern generell viele Werke des Violinrepertoires, wobei es genügt, Werke von P. I. Tschaikowsky, N. A. Rimski-Korsakow und A. K. Glasunow zu nennen. Der polnische Virtuose schuf ein besonderes „Geigenbild“, das durch seine konzertante Brillanz, Anmut, romantische Gefühlsüberhöhung und authentische Volkstümlichkeit besticht.

Große Pianisten

Paganini hatte einen enormen Einfluss auf die weitere Entwicklung nicht nur der Geigenkunst, sondern des Instrumentalismus in ganz Europa. Die großen Pianisten des 19. Jahrhunderts bildeten einen besonderen Zweig der darstellenden Künste. Das Phänomen Paganini hatte einen enormen Einfluss auf die Musik von **Franz Liszt**, der das Spiel des italienischen Maestros als „ein übernatürliches Wunder“ bezeichnete. Als Franz Liszt 1831 in Paris Paganini spielen hörte, war er verblüfft und erstaunt zugleich. Liszt schrieb später, dass er nach diesem Konzert wie neu geboren war.

Liszt begann daraufhin, seine pianistischen Fähigkeiten grundlegend zu überdenken, um die technische Perfektion Paganinis zu erreichen. Es folgten viele Stunden Klavierunterricht, in denen Liszt von einem Gedanken heimgesucht wurde: „Wenn ein Geiger so spielen kann, was kann dann ein Pianist, unter dessen Händen ein Instrument steht, das einem ganzen Orchester entspricht?“[1]

[1] Milstein, J. I. F. Liszt: in 2 Bänden. Moskau, 1956. Bd. 1. S. 105.

Продолжая эту мысль, Лист рассуждал: «В объеме семи октав фортепиано заключает в себе объем всего оркестра, и десяти человеческих пальцев достаточно для воспроизведения гармоний, которые в оркестре могут быть переданы только соединением многих музыкантов»[2].

[2] Там же. Т. 2. С. 5–6.

Лист совершил пианистическую реформу, безгранично расширив технические, звуковые и колористические возможности фортепиано. Фортепиано под пальцами Листа передавало интонационное и красочное богатство симфонического оркестра. Он брал инструмент во всей его гармонической полноте, смело расширял пользование клавиатурой, пассажи «мелких нот» взлетали по всей клавиатуре, красиво «оплетая» мелодические линии, мощные аккорды и октавы заставляли инструмент «петь» полным голосом. Эти новые приемы фортепианной игры Листа получили названия «*аль фреско*» (полнозвучия) и «*колористического обогащения*» раскрытия красочного многообразия инструмента). Лист явился ярчайшим представителем романтического исполнительства. Игра великого артиста отличалась исключительной образно-эмоциональной силой воздействия. По воспоминаниям современников, казалось, он излучал непрерывный поток поэтических идей, властно захватывающих внимание слушателей.

Уже один вид Листа на эстраде приковывал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. Во время концерта в него словно вселялся неземной дух, преображалась внешность, глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное

Liszt fuhr mit diesem Gedanken fort: „Im Volumen von sieben Oktaven umfasst das Klavier das Volumen des gesamten Orchesters, und zehn menschliche Finger reichen aus, um die Harmonien wiederzugeben, die in einem Orchester nur durch die Vereinigung vieler Musiker übertragen werden können.“[2]

[2] Ebenda. Bd. 2. S. 5-6.

Liszt unternahm eine pianistische Reform, die die technischen, klanglichen und koloristischen Möglichkeiten des Klaviers ins Unendliche erweiterte. Unter Liszts Fingern vermittelte das Klavier den intonatorischen und farblichen Reichtum des symphonischen Orchesters. Er nahm das Instrument in seiner ganzen harmonischen Fülle, erweiterte den Einsatz der Klaviatur kühn, die Passagen der „kleinen Töne“ schwebten über die Klaviatur, die melodischen Linien wurden wunderschön „geflochten“, kraftvolle Akkorde und Oktaven ließen das Instrument mit voller Stimme „singen“. Diese neuen Techniken des Liszt'schen Klavierspiels erhielten die Namen „*al fresco*“ (Vollklang) und „*koloristische Bereicherung*“ (die bunte Vielfalt des Instruments). Liszt war der brillianteste Vertreter der Romantik. Das Spiel des großen Künstlers zeichnete sich durch seine außergewöhnliche Vorstellungskraft und emotionale Kraft aus. Nach den Erinnerungen von Zeitgenossen schien er einen ununterbrochenen Strom poetischer Ideen auszustrahlen, der die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer mit Macht fesselte.

Schon der Anblick von Liszt auf der Bühne erregte die Aufmerksamkeit aller. Er war ein leidenschaftlicher, inspirierter Redner. Während eines Konzerts war es, als ob ein überirdischer Geist ihn erfüllte, seine Erscheinung verwandelte sich, seine Augen leuchteten, sein Haar flatterte, sein Gesicht nahm einen

выражение. Блистательный виртуоз, свободный художник, экстравагантная личность с романтической внешностью, Лист для европейской культуры, так же как и Паганини, открыл *новый тип исполнителя*. Так же как и Паганини, Лист начал выступать как солист, играя один всю программу в течение вечера, впервые это случилось в Риме в 1839 году. Сам Лист шутливо назвал этот концерт «*музыкальным монологом*»[1].

[1] Алексеев А. Д. История фортепианного исполнительства. В 2 ч. М., 1967. Ч. 2. С. 135.

Именно с этой даты берет начало история сольного фортепианного исполнительства.

erstaunlichen Ausdruck an. Als brillanter Virtuose, freier Künstler und extravagante Persönlichkeit mit romantischer Ausstrahlung entdeckte Liszt, ebenso wie Paganini, einen *neuen Typus des Interpreten* für die europäische Kultur. Wie Paganini begann auch Liszt als Solist aufzutreten und spielte einen ganzen Abend lang allein, erstmals 1839 in Rom. Liszt selbst nannte dieses Konzert scherzhaft einen „musikalischen Monolog“,[1].

[1] Alexejew A. D. Geschichte des Klavierspiels. In 2 Teilen. Moskau, 1967. Teil 2. S.135.

Mit diesem Datum begann die Geschichte des Soloklavierspiels.



Утро у Листа: Крихубер, Берлиоз, Черни, Лист, Эрнст.
Литография Крихубера

Ein Morgen bei Liszt: Kriehuber, Berlioz, Czerny, Liszt, Ernst.
Kriehubers Lithographie

В концертных турне Листа сформировался новый для того времени, тип исполнителя, не только блестящего виртуоза, но серьезного

Liszts Konzertreisen schufen einen für die damalige Zeit neuen Typus des Interpreten - nicht nur einen brillanten Virtuosen, sondern auch einen

музыканта-просветителя. Лист выступил как пропагандист выдающихся произведений мирового музыкального искусства. Размах его просветительской деятельности был поистине титанический. Ничего подобного история музыкальной культуры еще не знала. Лист играл свои транскрипции симфонической и органной музыки. Симфонии Л. Бетховена и органные произведения И. С. Баха впервые были восприняты публикой в фортепианном переложении. Малоизвестные песни Ф. Шуберта в транскрипциях Листа получили новую жизнь. Лист сделал транскрипции почти всех оперных шедевров того времени: от В. А. Моцарта, В. Беллини, Дж. Верди до Р. Вагнера. В них Лист шел не по пути «пустого виртуозничества», а стремился воплотить основные идеи и образы опер. Для этой цели он выбирал центральные эпизоды и драматические развязки, создавая в фортепианной версии краткую драматургическую коллизию оперы. Оперные транскрипции Листа «Дон Жуан» Моцарта, «Риголетто» Верди, «Смерть Изольды» Вагнера и другие составляют в настоящее время золотой фонд фортепианной литературы и входят в репертуар выдающихся пианистов современности. Лист сделал немало переложений произведений русских композиторов, которых он ценил и видел в них много свежего и передового: это «Соловей» Алябьева, «Марш Черномора» из оперы Глинки «Руслан и Людмила», «Тарантелла» Даргомыжского, «Полонез» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского.

Личность Листа поразительно многогранна и универсальна. В современной культуре музыка Листа естественно вписалась как духовная «картина мира». «Среди столпов и титанов, держащих на своих плечах здание великой музыкальной культуры мира, возвышается фигура

ernsthaften Musiker und Pädagogen. Liszt trat als Förderer herausragender Werke der Weltmusik auf. Das Ausmaß seiner pädagogischen Arbeit war wirklich gigantisch. Die Geschichte der Musikkultur hatte so etwas noch nie erlebt. Liszt spielte seine Transkriptionen von Sinfonie- und Orgelmusik. Beethovens Sinfonien und Johann Sebastian Bachs Orgelwerke wurden dem Publikum zunächst in Klavierabschriften zugänglich gemacht. Die wenig bekannten Lieder Schuberts wurden in Liszts Transkriptionen zu neuem Leben erweckt. Liszt transkribierte fast alle Opernmeisterwerke seiner Zeit: von W. A. Mozart, W. Bellini und G. Verdi bis R. Wagner. Liszt verfolgte hier nicht den Weg der „leeren Virtuosität“, sondern strebte danach, die zentralen Ideen und Bilder der Opern zu verkörpern. Zu diesem Zweck wählte er die zentralen Episoden und dramatischen Wendungen aus und schuf so eine kurze dramatische Zusammenfassung der Oper in der Klavierfassung. Liszts Operntranskriptionen u.a. von Mozarts „Don Giovanni“, Verdis „Rigoletto“ und Wagners „Isoldes Tod“ gehören heute zum Repertoire herausragender Pianisten und sind ein fester Bestandteil der Klavierliteratur. Liszt spielte zahlreiche Bearbeitungen von Werken russischer Komponisten, die er schätzte und in denen er viel Neues und Innovatives sah: Aljabjews „Nachtigall“, „Tschernomors Marsch“ aus Glinkas Oper „Ruslan und Ljudmila“, Dargomyschskis „Tarantella“ und die „Polonaise“ aus Tschaikowskys Oper „Eugen Onegin“.

Liszts Persönlichkeit ist auffallend vielschichtig und universell. In der zeitgenössischen Kultur wird Liszts Musik ganz selbstverständlich als geistiges „Weltbild“ verstanden. Die Gestalt von Franz Liszt erhebt sich „unter den Säulen und Titanen, die auf ihren Schultern das Gebäude der

Ференца Листа», от него тянутся духовные нити к веку XX и частично определяется культурный ландшафт современной эпохи[1].

[1] Мартынова О. В. Преемственность художественно-мировоззренческих взглядов Ф. Листа в пространстве культуры: духовные нити от XIX века к XXI веку // Ференц Лист. По прочтении гения / Сборник статей по Материалам Международной научнопрактической конференции. 16–18 февраля 2012 года. С. 7–11.

В историю фортепианного искусства **Фредерик Шопен** вошел как выдающийся исполнитель. Шопен был представителем романтического искусства, однако его образ отличался от броскости, бравурности, риторической приподнятости современных ему виртуозов. Его эстетика и психика были интровертны, обращены к выражению тонких психологических, быстро меняющихся настроений, в котором огромное значение имел сам *фортепианный звук*, его *туше*, полетность и «*пение за инструментом*», требующее особого *легатного* (связного) пальцевого прикосновения. Мелодическая и ритмическая сторона произведений Шопена вызвала к жизни *tempo rubato* — особое владение ритмом и движением в музыке, которым сам Шопен владел в совершенстве. Ференц Лист оставил очень тонкие замечания об исполнительском облике Шопена и его пианизме, в корне отличавшемся от господствовавшей моды того времени: «Своей игрой великий артист вызывал чувства восхищения, трепета, робости, которое охватывает сердце вблизи сверхъестественных существ, вблизи тех, кого не можешь

großen Musikkultur der Welt tragen“, und von ihm gehen geistige Fäden aus, die bis ins 20. Jahrhundert zurückreichen und teilweise die kulturelle Landschaft der Moderne bestimmen[1].

[1] Martynowa O. W. Kontinuität der künstlerischen und ideologischen Ansichten von Franz Liszt im Kulturraum: geistige Fäden vom 19. zum 21. Jahrhundert // Franz Liszt. Über die Interpretation des Genies / Sammlung von Artikeln über die Materialien der Internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz. 16. - 18. Februar 2012. S. 7-11.

Frédéric Chopin ist als herausragender Pianist in die Geschichte eingegangen. Chopin war ein Vertreter der romantischen Kunst, aber sein Image unterschied sich von dem Glanz, der Bravour und der rhetorischen Größe seiner zeitgenössischen Virtuosen. Seine Ästhetik und seine Psyche waren introvertiert und zielten darauf ab, subtile psychologische und schnell wechselnde Stimmungen auszudrücken, wobei der *Klavierklang* selbst, sein *Anschlag*, seine Flüchtigkeit und das „*Singen hinter dem Instrument*“, das einen besonderen *legalistischen* (kohärenten) Fingeranschlag erfordert, eine enorme Bedeutung hatten. Die melodische und rhythmische Seite von Chopins Werken brachte das *tempo rubato* zum Leben - eine besondere Beherrschung von Rhythmus und Bewegung in der Musik, die Chopin selbst bis zur Perfektion beherrschte. Franz Liszt hinterließ sehr subtile Bemerkungen über Chopins Vortragsstil und sein Klavierspiel, das sich grundlegend von der vorherrschenden Mode der Zeit unterschied: „Durch sein Spiel erweckte der große Künstler Gefühle der Bewunderung, der Ehrfurcht und der Scheu, die das Herz erfüllen, wenn man sich in der Nähe

разгадать, понять, обнять. У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, выделялась нежно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и осязаемом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначил эту манеру, придававшую особый отпечаток его виртуозному исполнению, словом *tempo rubato*: темп уклончивый, порывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра... Он старался, казалось, научить этой манере своих многочисленных учеников, в особенности своих соотечественников, которым, преимущественно перед другими, хотел передать обаяние своих вдохновений»[1].

[1] Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 170–180.

Эти заветы, «советы Шопена пианистам», композитор оставил своим ученикам, которые передавались из поколения в поколение, остались незыблемыми в исполнении романтической музыки. Любовь к преподаванию музыки была отличительной чертой Шопена, одного из немногих великих артистов, которые посвятили музыкальной педагогике много времени.

В исполнительском искусстве **Ференца Листа** и **Фредерика Шопена** пианизм обрел своих наиболее содержательно ярких и неповторимых представителей. Однако вместе с ними существовала еще целая плеяда пианистов-виртуозов. В XIX веке была высоко

übernatürlicher Wesen befindet, in der Nähe derer, die man nicht erkennen, verstehen oder umarmen kann. Bei ihm schwankte die Melodie wie ein Schiffchen auf dem Kamm einer mächtigen Welle, oder sie hob sich im Gegenteil sanft ab, wie eine Vision aus der Luft, die plötzlich in dieser greifbaren und fühlbaren Welt auftauchte. Chopin bezeichnete diese Spielweise, die seinem virtuosen Spiel ein besonderes Gepräge gab, zunächst mit dem Wort *tempo rubato*: Tempo ausweichend, böig, Größe flexibel, zusammen klar und schwankend, schwankend wie eine Flamme, die vom Wind geweht wird, wie eine Ähre auf einem Feld, die vom sanften Wehen der warmen Luft aufgewühlt wird, wie die Wipfel der Bäume, die von starken Windböen in verschiedene Richtungen geschwungen werden... Er schien zu versuchen, diese Art und Weise seinen vielen Schülern beizubringen, vor allem seinen Landsleuten, denen er den Zauber seiner Inspirationen vor anderen vermitteln wollte“[1].

[1] Liszt F. F. Chopin. Moskau, 1956. S. 170-180.

Diese Grundsätze, „Chopins Ratschläge für Pianisten“, die der Komponist seinen Schülern hinterließ und die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, sind für die Aufführung romantischer Musik unerschütterlich geblieben. Seine Liebe zum Musikunterricht war das Markenzeichen Chopins, eines der wenigen großen Künstler, die der Musikpädagogik viel Zeit widmeten.

In den Künsten von **Franz Liszt** und **Frédéric Chopin** fand der Pianismus seine zufriedenstellendsten, brillantesten und unnachahmlichen Vertreter. Aber neben ihnen gab es eine ganze Reihe von virtuosen Pianisten. Im 19. Jahrhundert wurde die Messlatte für die technische Beherrschung hoch

поднята планка технического мастерства. Модой того времени стали фантазии на оперные мотивы, парафразы, транскрипции, которые создавали сами исполнители. Такие пьесы создавались быстро, без затраты творческих усилий. Выбирались лучшие мотивы из популярных опер, им придавалась эффектная пианистическая «оправа». Каждый автор стремился создать произведение более выигрышным для себя, с «ажурными» пассажами и октавными последовательностями. Все больше возникало салонных и концертных пьес, большое распространение получили концертные этюды. Их называли «романтическими» и «мелодическими». Велико было число пианистов-виртуозов, которые пользовались вполне заслуженной славой. Их концертные турне проходили по разным европейским городам и столицам: Вена и Париж, Лейпциг и Прага, Варшава и Рим — казалось, вся Европа попала под магию пианистов виртуозов-исполнителей. Перечислим некоторые имена, оставшиеся в истории: *Иоганн Гуммель* (1778–1837), *Фредерик Калькбреннер* (1785–1849), *Сигизмунд Тальберг* (1812–1871), *Теодор Делер* (1814–1856), *Игнац Мошелес* (1794–1870), *Иоганн Крамер* (1771–1856), *Муцио Клементи* (1752–1832).

gelegt. Die Mode der Zeit waren Fantasien über Opernmotive, Paraphrasen und Transkriptionen, die von den Interpreten selbst geschaffen wurden. Solche Stücke wurden schnell und ohne jegliche kreative Anstrengung erstellt. Die besten Motive aus beliebten Opern wurden ausgewählt und mit einem spektakulären pianistischen „Rahmen“ versehen. Jeder Komponist war bestrebt, ein für ihn vorteilhafteres Werk mit „durchbrochenen“ Passagen und Oktavfolgen zu schaffen. Es entstanden immer mehr Salon- und Konzertstücke, und Konzertetüden wurden weit verbreitet. Sie wurden als „romantisch“ und „melodisch“ bezeichnet. Die Zahl der virtuoson Pianisten war groß und sie genossen wohlverdienten Ruhm. Ihre Konzertreisen führten sie in verschiedene europäische Städte - Wien und Paris, Leipzig und Prag, Warschau und Rom, ganz Europa schien dem Zauber der virtuoson Pianisten erlegen zu sein. Hier sind einige der Namen, die in die Geschichte eingegangen sind: *Johann Hummel* (1778-1837), *Friedrich Kalkbrenner* (1785-1849), *Sigismund Thalberg* (1812- 1871), *Theodor Döhler* (1814-1856), *Ignatz Moscheles* (1794-1870), *Johannes Kramer* (1771-1856), *Muzio Clementi* (1752-1832).



Виртуозы 30–40-х годов. Литография Морена. Сидят слева направо: Э. Вольф, А. Гензельт, Ф. Лист, стоят: Я. Розенхайн, Т. Дёлер, Ф. Шопен, А. Дрейщок, С. Тальберг

Virtuosen aus den 30er und 40er Jahren. Eine Lithographie von Morin. Sitzend von links nach rechts: E. Wolf, A. Hanselt, F. Liszt, stehend: J. Rosenhain, T. Döhler, F. Chopin, A. Dreischock, S. Thalberg



Карл Черни (1791–1856)

Carl Czerny (1791-1856)

Среди этих имен особняком стоит фигура **Карла Черни** (1791–1856) который в юности подавал большие надежды как виртуоз, но затем, всю свою последующую жизнь посвятил композиции и педагогике. Как педагог Карл Черни оказал большое влияние на развитие фортепианного исполнительства, оставив многочисленное потомство своих учеников. У него учились Ф. Лист, Т. Делер, Т. Лешетицкий и многие другие известные пианисты. Многочисленные этюды К. Черни, «школы беглости» различных опусов до настоящего времени являются необходимой основой фортепианного обучения для профессионалов и любителей музыки.

Великие вокалисты

Творчество Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини открыло в начале XIX века новую страницу оперного жанра, которая блистательно развивалась все столетие. Это была эпоха развитого *bel canto*. Если основной задачей оперного пения XVIII века являлась виртуозность как таковая, то в оперных произведениях уже начала XIX века стали необходимы другие методы пения, способствующие выражению более индивидуализированных чувств и образов героев, соответствующих лирико-драматическому характеру оперного действия. Такое пение требовало разнообразия и быстрой смены динамических и драматических оттенков, которые не могли быть реализованы при помощи голый виртуозности и обилия колоратур. Эту задачу эффективнее выполняло *кантиленное* пение (от лат. *cantilena* — пение; напевная мелодия), при этом требовалось более широкое певческое дыхание, «пионером» которого по праву

Unter diesen Namen sticht die Gestalt von **Carl Czerny** (1791-1856) hervor, der sich in seiner Jugend als Virtuose vielversprechend zeigte, sich dann aber sein ganzes weiteres Leben der Komposition und Pädagogik widmete. Als Pädagoge hatte Carl Czerny einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Klavierspiels und hinterließ zahlreiche Nachkommen seiner Schüler. F. Liszt, T. Döhler, T. Leschetizky und viele andere berühmte Pianisten studierten bei ihm. Zahlreiche Etüden von C. Czerny, „Schulen der Geläufigkeit“ verschiedener Werke sind nach wie vor eine notwendige Grundlage für die Klavierausbildung für Profis und Musikliebhaber.

Große Sängerinnen und Sänger

Die Werke von G. Rossini, G. Donizetti und V. Bellini eröffneten Anfang des 19. Jahrhunderts eine neue Seite der Operngattung, die sich im Laufe des Jahrhunderts glänzend entwickelte. Dies war das Zeitalter des entwickelten *Belcanto*. Während die Virtuosität als solche das Hauptziel des Operngesangs im 18. Jahrhundert war, verlangten die Opernwerke zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach anderen Gesangsmethoden, die dazu beitrugen, die stärker personalisierten Emotionen und Persönlichkeiten der Charaktere in Übereinstimmung mit dem lyrischen und dramatischen Charakter der Oper auszudrücken. Ein solcher Gesang erforderte Abwechslung und schnelle Wechsel von dynamischen und dramatischen Schattierungen, die durch bloße Virtuosität und eine Fülle von Koloraturen nicht erreicht werden konnten. Diese Aufgabe wurde durch den *Kantilenen*-Gesang (von lat. *cantilena* - singen; eine Melodie anstimmen) effektiver erfüllt, wobei ein breiterer Gesangsatem erforderlich war, als dessen „Pionier“ Bellini zu Recht gilt,

считается Беллини, арии которого требуют от исполнителей кантилены на длительном дыхании. Разумеется, виртуозность сохранялась еще долго, но она постепенно переставала быть самодовлеющей и превращалась в средство художественного выражения. Противоборство с голой виртуозностью доходило до того, что Россини стал выписывать в музыкальных текстах вокальных партий детально все ноты и необходимые украшения, дабы пресечь дурную традицию солистов тех времен импровизировать и добавлять от себя разного рода колоратуры для демонстрации личного мастерства. В XIX веке произошла окончательная классификация голосов, к которым мы сегодня привыкли, в дальнейшем их роль уже не претерпевала революционных изменений. Произошло окончательное разделение амплуа *баритона* и *баса*, подходящие им позиции заняли *тенора*, *контральто* и *меццо-сопрано*. Еще более утвердилось и женское сопрано. Наступило время господства примадонн и певцов-солистов, которые свободно диктовали свои условия композиторам, либреттисту и импресарио. Эффективному использованию возможностей голосов способствовали и блестящие достижения вокальной педагогики этой эпохи, сформировавшие основные принципы совершенствования вокального аппарата, которые, по существу, актуальны и поныне. Остановимся на некоторых именах, вошедших в историю музыкальной культуры XIX века.

Мария Малибран — колоратурное меццо-сопрано, была одной из выдающихся певиц XIX столетия. Драматическое дарование артистки с наибольшей полнотой раскрылось в партиях, исполненных глубоких

dessen Arien von den Interpreten verlangen, mit einem langen Atem zu kantilenen. Natürlich wurde die Virtuosität lange Zeit beibehalten, aber sie hörte allmählich auf, eigenständig zu sein, und wurde zu einem Mittel des künstlerischen Ausdrucks. Die Konfrontation mit der blanken Virtuosität erreichte einen Punkt, an dem Rossini begann, alle Noten und notwendigen Verzierungen in den Notentexten der Gesangsstimmen detailliert aufzuschreiben, um der schlechten Tradition der Solisten jener Zeit Einhalt zu gebieten, zu improvisieren und alle Arten von Koloraturen hinzuzufügen, um ihr persönliches Können zu demonstrieren. Im 19. Jahrhundert gab es eine endgültige Klassifizierung der Stimmen, an die wir heute gewöhnt sind, ihre Rolle hat sich nicht weiter revolutionär verändert. Die Rollen des *Baritons* und des *Basses* wurden schließlich getrennt, und *Tenor*, *Alt* und *Mezzosopran* besetzten die ihnen zustehenden Positionen. Der weibliche Sopran setzte sich immer mehr durch. Diese Zeit wurde von Primadonnen und Solosängern beherrscht, die Komponisten, Librettisten und Impresarios ihre Bedingungen frei diktierten. Ermöglicht wurde der effektive Einsatz der Stimmen durch die genialen Errungenschaften der Gesangspädagogik jener Zeit, die die Grundlagen für die Verbesserung des Stimmapparates bildeten und im Wesentlichen auch heute noch aktuell sind. Wir wollen uns auf einige Namen konzentrieren, die in die Geschichte der Musikkultur des 19. Jahrhunderts eingegangen sind.

Maria Malibran, eine Koloratur-Mezzosopranistin, war eine der herausragenden Sängerinnen des 19. Jahrhunderts. Ihre schauspielerische Begabung zeigte sich vor allem in Rollen, die von tiefer Emotion, Pathetik

чувств, патетики, страсти. Для ее исполнения были характерны импровизационная свобода, артистизм, техническое совершенство.

und Leidenschaft geprägt waren. Ihr Auftritt zeichnete sich durch improvisatorische Freiheit, Kunstfertigkeit und technische Perfektion aus.



Мария Малибран (1808–1836)

Maria Malibran (1808-1836)

Голос **Марии Малибран** (1808–1836) отличался особенной выразительностью и красотой тембра в нижнем регистре. Любая подготовленная ею партия приобретала неповторимый характер, потому что исполнять роль для Малибран означало прожить ее в музыке и на сцене. Вот почему стали знаменитыми ее Дездемона, Розина в операх Дж. Россини, Семирамида, Амина в операх В. Беллини. Мария была неподражаемой Дездемоной в опере «Отелло» Россини. Ее исполнение скорбной песни об иве поразило воображение Альфреда Мюссе. Свои впечатления он передал в стихотворении, написанном в 1837 году:

Die Stimme **Maria Malibrans** (1808-1836) zeichnete sich durch ihre besondere Ausdruckskraft und die Schönheit des Timbres in den unteren Lagen aus. Jede Rolle, die sie vorbereitete, bekam einen einzigartigen Charakter, denn eine Rolle zu spielen bedeutete für Malibran, sie in der Musik und auf der Bühne zu leben. Deshalb wurden ihre Desdemona, Rosina in den Opern von G. Rossini, Semiramis, Amina in den Opern von V. Bellini berühmt. Maria war die unnachahmliche Desdemona in Rossinis Otello. Ihre Interpretation des traurigen Weidenliedes hat die Phantasie von Alfred de Musset beflügelt. Er drückte seine Eindrücke in einem Gedicht aus dem Jahr 1837 aus:

Что из груди извлечь способна лишь печаль,

Предсмертный зов души, которой жизни жаль.

Так пела перед сном последним
Дездемона...

Сначала чистый звук, проникнутый тоскою,

Касался лишь слегка сердечной глубины,

Как бы опутанный тумана пеленою,
Когда смеется рот, но слез глаза полны...

Вот грустная строфа в последний раз
пропета,
Огонь прошел в душе, лишённой счастья,
света,
На арфу горестно, тоской поражена,
Склонилась девушка, печальна и бледна,

Как будто поняла, что музыка земная
Не в силах воплотить души ее порыв,
Но продолжала петь, в рыданиях замирая,
В свой смертный час персты на струны
уронив[1].

[1] Интернет-ресурс // Самин Д. К. 100 великих вокалистов // Электронная библиотека. Modern Lib.ru. С. 6.

Мария Малибран родилась в семье знаменитого испанского певца, гитариста, композитора и вокального педагога Мануэля Гарсии. Она прожила яркую и короткую артистическую жизнь, была замужем за известным скрипачом Шарлем Берие. Упав с лошади, умерла в возрасте 28 36 лет. Не менее знаменитой стала ее родная сестра **Полина Виардо-Гарсия**.

Множество нитей связали **Полину Виардо** (1821–1910) с русской культурой. При рождении в знаменитой музыкальной семье крестной матерью ее стала княгиня Прасковья Андреевна Голицына, в честь которой и назвали девочку. Княгиня Голицына, как известно, стала прообразом графини в «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Первым учителем музыки Полины был ее отец, который привил ей любовь к серьезной музыке, к И. С. Баху. До 15 лет Полина готовилась

Das kann nur der Kummer aus der Brust nehmen,
Der sterbende Ruf einer Seele, die das Leben bedauert.
So sang Desdemona vor ihrem letzten Schlaf...

Zuerst war es ein reiner Klang, durchdrungen von Sehnsucht,
Berührte nur einen kleinen Teil der Tiefe des Herzens,
Wie von einem Nebel umhüllt,
Wenn der Mund lacht, aber die Augen voller Tränen sind...

Hier wird die traurige Strophe zum letzten Mal gesungen,
Das Feuer ist in einer Seele erloschen, die des Glücks und des Lichts beraubt ist,
Auf der Harfe kummervoll, sehnsüchtig geplagt,
Das Mädchen beugte sich nieder, traurig und blass,
Als hätte sie erkannt, dass irdische Musik Ihre Seele nicht zum Singen bringen konnte.
Aber sie sang und schluchzte und sank,
In ihrer Sterbestunde ließ sie ihre Finger auf die Saiten fallen[1].

[1] Internetseite // Самин Д. К. 100 великих вокалистов // Электронная библиотека. Modern Lib.ru. С. 6.

Maria Malibran wurde in die Familie des berühmten spanischen Sängers, Gitarristen, Komponisten und Gesangslehrers Manuel García geboren. Sie führte ein glänzendes und kurzes Künstlerleben und war mit dem berühmten Geiger Charles Berio verheiratet. Fiel vom Pferd und starb im Alter von 28 im Jahr 36. Ebenso berühmt war ihre eigene Schwester **Pauline Viardot-Garcia**.

Pauline Viardot (1821-1910) war auf vielfältige Weise mit der russischen Kultur verbunden. Als sie in eine berühmte Musikerfamilie hineingeboren wurde, war ihre Patentante Fürstin Praskowja Andrejewna Golizyna, nach der sie auch benannt wurde. Die Fürstin Golizyna ist bekanntlich das Vorbild für die Gräfin in Puschkins „Pique Dame“ gewesen. Paulines erster Musiklehrer war ihr Vater, der ihr die Liebe zur ernsten Musik und zu Johann Sebastian Bach vermittelte. Pauline wurde bis zu ihrem 15. Lebensjahr als Pianistin

стать пианисткой, даже брала уроки у Ф. Листа. Трагическая смерть сестры заставила изменить планы Полины Виардо, и она решила посвятить себя пению. Первые концерты она сделала в Германии совместно с Шарлем Берио, мужем сестры. Так началась вокальная карьера Полины Виардо. Она выступала в различных театрах Европы и много концертировала. Достаточно быстро к ней пришла известность и восторженные отзывы прессы. Так, Теофиль Готье называл голос Полины Виардо «одним из самых великих инструментов, какой только можно услышать, и звездой первой величины о семи лучах». Полина Виардо блистала в операх Мейербергера, Моцарта, Глюка, Россини, Беллини, Доницетти. В 1843 году Полина Виардо прибыла в Петербург на гастрольный сезон Итальянского театра. Для дебюта Виардо выбрала партию Розины в «Севильском цирюльнике». Особенный восторг у петербургских меломанов вызывала сцена урока пения, куда артистка неожиданно для русской публики вставила романс А. Алябьева «Соловей». Успех был полным. Виардо завязала тесное знакомство с лучшими представителями русской художественной интеллигенции: часто бывала в доме Виельгорских, на долгие годы одним из ее лучших друзей стал граф Матвей Юрьевич Виельгорский. На одном из спектаклей побывал и Иван Сергеевич Тургенев, вскоре представленный приезжей знаменитости. Как писал А. Ф. Кони, «в душу Тургенева восторг вошел до самой ее глубины и остался там навсегда, повлияв на всю личную жизнь этого однолюбца». Так началась эта романтическая любовь всей жизни, прерванная только смертью И. С. Тургенева.

ausgebildet und nahm sogar Unterricht bei Franz Liszt. Der tragische Tod ihrer Schwester zwang Pauline Viardot, ihre Pläne zu ändern, und sie beschloss, sich dem Gesang zu widmen. Ihre ersten Konzerte in Deutschland gab sie mit Charles Berio, dem Ehemann ihrer Schwester. So begann die Gesangskarriere von Pauline Viardot. Sie trat in verschiedenen europäischen Theatern auf und gab zahlreiche Konzerte. Sie erlangte schnell Ruhm und Anerkennung in der Presse. So bezeichnete Theophile Gautier die Stimme von Pauline Viardot als „eines der großartigsten Instrumente, die man hören kann, und einen Stern erster Größenordnung unter den sieben Strahlen“. Pauline Viardot brillierte in Opern von Meyerbeer, Mozart, Gluck, Rossini, Bellini und Donizetti. 1843 kam Pauline Viardot für die Tournee des Italienischen Theaters nach Petersburg. Für ihr Debüt wählte Viardot die Rolle der Rosina in „Der Barbier von Sevilla“. Besondere Freude unter den Petersburger Musikliebhabern löste eine Szene des Gesangsunterrichts aus, in der die Künstlerin, unerwartet für das russische Publikum, die Romanze A. Aljabjews „Die Nachtigall“ eingefügt hat. Es war ein voller Erfolg. Viardot band enge Bekanntschaft mit den besten Vertretern der russischen künstlerischen Intelligenz: oft besuchte das Haus Wiljegorskij, für viele Jahre, einer ihrer besten Freunde war Graf Matwej Jurjewitsch Wiljegorskij. Bei einer der Aufführungen war auch Iwan Sergejewitsch Turgenjew anwesend, der bald darauf den prominenten Besuchern vorgestellt wurde. Wie A. F. Koni schrieb: „Turgenjews Enthusiasmus war in seine Seele eingedrungen und blieb dort für immer und beeinflusste das gesamte persönliche Leben dieses Mannes, der nur eine Frau hatte.“ So begann die romantische Liebe eines ganzen Lebens, die nur durch den Tod von I. S. Turgenjew unterbrochen wurde.



Полина Виардо-Гарсиа

Pauline Viardot-Garcia

Полина Виардо прожила долгую жизнь. Уйдя со сцены, она активно занималась вокальной педагогикой, сочиняла музыку, проявила себя первоклассной камерной певицей. Вот одно воспоминание о музыкальном вечере в доме Виардо: «В один из музыкальных „четвергов“ в доме Виардо в 1879 году певица, которой было тогда уже под 60 лет, „сдалась“ на просьбы петь и выбрала сцену лунатизма из „Макбета“ Верди. Сен-Санс сел за рояль. Г-жа Виардо выступила на середину залы. Первые звуки ее голоса поражали странным гортанным тоном; звуки эти точно с трудом исторгались из какого-то заржавленного инструмента; но уже после нескольких тактов голос согрелся и все больше и больше овладевал слушателями... Все прониклись ни с чем не сравнимым исполнением, в котором гениальная певица так всецело сливалась с гениальной трагической актрисой. Ни один оттенок страшным злодеянием

Pauline Viardot lebte ein langes Leben. Nach ihrem Rückzug von der Bühne engagierte sie sich in der Gesangspädagogik, komponierte Musik und erwies sich als Kammersängerin ersten Ranges. Hier eine Erinnerung an einen musikalischen Abend im Hause Viardot: „An einem der musikalischen ‚Donnerstage‘ im Hause Viardot im Jahre 1879 ‚gab‘ die Sängerin, die damals schon über 60 Jahre alt war, den Bitten um Gesang nach und wählte die Schlafwandelszene aus Verdis „Macbeth“. Saint-Saëns setzte sich an den Flügel. Frau Viardot trat in der Mitte des Saals auf. Die ersten Töne ihrer Stimme schlugen einen seltsamen gutturalen Ton an; Töne wie diese sind einem rostigen Instrument gerade noch entkommen, aber nach ein paar Takten wurde die Stimme wärmer und eroberte mehr und mehr das Publikum ... Alles durchdrungen von keiner vergleichbaren Ausführung, in der eine brillante Sängerin so vollständig mit der brillanten tragischen Schauspielerin

взволнованной женской души не пропал бесследно, а когда, понижая голос до нежного ласкательного пианиссимо, в котором слышались жалоба, и страх, и муки, певица пропела, потирая белые прекрасные руки, свою знаменитую фразу. „Никакие ароматы Аравии не сотрут запаха крови с этих маленьких ручек...“ — дрожь восторга пробежала по всем слушателям. При этом — ни одного театрального жеста; мера во всем; изумительная дикция: каждое слово выговаривалось ясно; вдохновенное, пламенное исполнение в связи с творческой концепцией исполняемого довершали совершенство пения»[1].

[1] Интернет-ресурс // Pauline Viardot-Garcia // www.belcanto.ru

Полина Виардо писала романсы на стихи русских поэтов: Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тургенева, Тютчева, Фета. Сборники ее романсов выходили в Петербурге и пользовались широкой известностью. На либретто Тургенева она написала также несколько оперетт: «Слишком мною жен», «Последний колдун», «Людоед», «Зеркало». Вместе с супругом, переводившим произведения Тургенева на французский язык, Полина Виардо пропагандировала достижения русской культуры. У нее прошли отличную вокальную школу многие русские певицы, в том числе Фелия Литвин, Елизавета Лавровская-Цертелева, Наталия Ирецкая, Надежда Штемберг.

Джудитта Паста — итальянская певица, пик ее популярности пришелся на 20–40 годы XIX века. Мировую известность Паста приобрела после выступления в Париже в 1822 году. Обладая сильным голосом необычайно широкого диапазона и ярким

verschmolz. Nicht eine Nuance der furchtbaren Grausamkeit der verstörten weiblichen Seele geht verloren, und als die Sängerin ihre Stimme in ein sanftes, schmeichelndes Pianissimo senkte, aus dem Klage und Angst und Qual zu hören waren, sang sie, sich die weißen, schönen Hände reibend, ihren berühmten Satz. „Kein arabischer Duft kann den Blutgeruch dieser kleinen Hände auslöschen...“ - Ein Schauer der Freude durchlief alle Zuhörer. Keine theatralische Geste, Sinn für Proportionen in allem, erstaunliche Diktion: jedes Wort kam klar heraus, inspirierte, leidenschaftliche Darbietung in Verbindung mit dem kreativen Konzept des Liedes, das sie in Perfektion sang“[1].

[1] Internetseite // Pauline Viardot-Garcia // www.belcanto.ru

Pauline Viardot schrieb Romanzen zu Versen der russischen Dichter Puschkin, Lermontov, Kolzow, Turgenew, Tjutschew und Fet. Sammlungen ihrer Liebesromanzen wurden in Petersburg veröffentlicht und waren sehr bekannt. Außerdem schrieb sie mehrere Operetten auf der Grundlage von Turgenjews Libretti: „Trop de femmes“, „Le dernier sorcier“, „L'Oger“ und „Le Miroir“. Gemeinsam mit ihrem Mann, der Turgenjews Werke ins Französische übersetzte, förderte Pauline Viardot die russische Kultur. Viele russische Sängerinnen und Sänger, darunter Félia Litvinne, Jelisaweta Lawrowskaja-Zertelewa, Natalija Irezkaja und Nadeschda Stemberg, erhielten von ihr eine hervorragende Gesangsausbildung.

Giuditta Pasta ist eine italienische Sängerin, deren Popularität in den 20er - 40er Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte. Nach einer Aufführung in Paris im Jahr 1822 erlangte Pasta internationalen Ruhm. Mit ihrer kraftvollen Stimme von außergewöhnlich großem Umfang und

драматическим темпераментом, она быстро снискала известность как оперная певица с разнообразным репертуаром. Концерты с ее участием были большим художественным событием во многих странах.

ihrem dramatischen Temperament wurde sie schnell als Opernsängerin mit einem vielseitigen Repertoire bekannt. Ihre Konzerte waren in vielen Ländern große künstlerische Ereignisse.

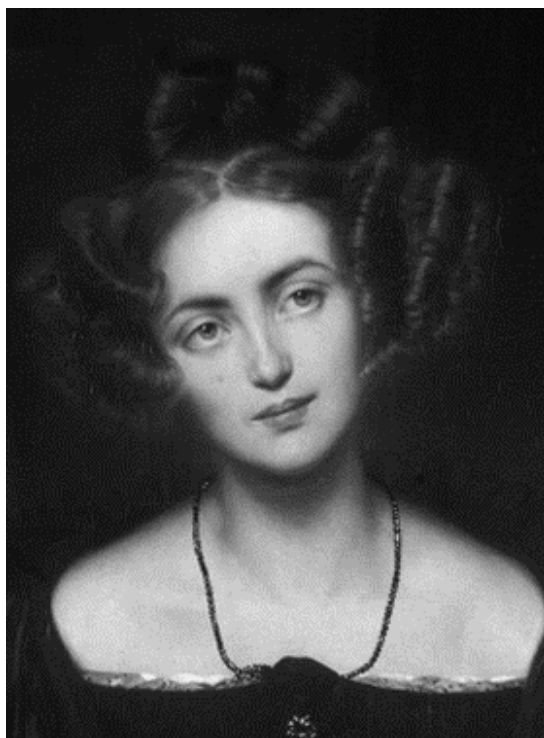


Джудитта Паста (1798–1865)

Giuditta Pasta (1798-1865)

Джудитта Паста (1798–1865) выступала преимущественно в оперном репертуаре. Ее исполнение оперных арий отличалось большой выразительностью, с особой силой Паста передавала чувства страдания и горя. Для Пасты были написаны партии в операх «Норма» и «Сомнамбула» Беллини. Для Пасты Дж. Россини создал оперы «Золушка», «Отелло», «Танкред». Джудитта Паста пела на многих оперных сценах Европы, в 1840–1841 годах выступала в России. Певица рано стала терять голос, что было сразу же замечено критикой.

Giuditta Pasta (1798-1865) war vor allem eine Opernsängerin. Ihre Opernarien waren sehr ausdrucksstark und sie vermittelte ihre Gefühle von Leid und Trauer mit besonderer Intensität. Für Pasta wurden Rollen in den Opern „Norma“ und Bellinis „La Sonnambula“ geschrieben. G. Rossini schrieb für Pasta „Aschenputtel“, „Otello“ und „Tancredi“. Giuditta Pasta sang auf vielen Opernbühnen Europas und 1840-1841 trat sie in Russland auf. Die Sängerin begann früh, ihre Stimme zu verlieren, was von den Kritikern sofort bemerkt wurde.



Генриетта Зонтаг (1806–1854)

Henriette Sontag (1806-1854)

Генриетта Зонтаг (1806–1854) — одна из самых прославленных европейских певиц XIX столетия, немецкая оперная певица (колоратурное сопрано). Она обладала звучным, гибким, необычайно подвижным голосом красивого тембра, с звонким высоким регистром. Артистическому темпераменту певицы близки виртуозные колоратурные и лирические партии в операх Моцарта, Вебера, Россини, Беллини, Доницетти. Генриетта Зонтаг (настоящее имя Гертруда Вальпургис-Зонтаг; по мужу Росси) родилась в 1806 году в Кобленце, в семье актеров. Еще ребенком вышла на сцену. Вокальным мастерством юная артистка овладевала в Праге: в 1816–1821 годах училась в местной консерватории. Дебютировала в 1820 году на пражской оперной сцене. После этого пела в столице Австрии. Широкую известность принесло ей участие в постановках оперы Вебера «Эврианта». В 1823 году К. М. Вебер, услышав пение Зонтаг, поручил ей

Henriette Sontag (1806-1854) war eine der berühmtesten europäischen Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, eine deutsche Opernsängerin (Koloratursopran). Sie hatte eine klangvolle, flexible und ungewöhnlich bewegliche Stimme mit einem schönen Timbre und einer sonoren Höhe. Die virtuoson Koloraturen und lyrischen Partien in Opern von Mozart, Weber, Rossini, Bellini und Donizetti entsprechen ihrem künstlerischen Temperament. Sontag (mit bürgerlichem Namen Gertrude Walpurgis-Sontag; verheiratet mit de Rossi) wurde 1806 in Koblenz in eine Schauspielerfamilie geboren. Schon als Kind betrat sie die Bühne. Die junge Künstlerin erlernte ihre Gesangkünste in Prag: von 1816 - 1821 studierte sie am dortigen Konservatorium. Ihr Debüt auf der Prager Opernbühne gab sie 1820. Anschließend sang sie in der österreichischen Hauptstadt. Für ihre Aufführungen von Webers Oper „Euryanthe“ erhielt sie viel Beifall. Nachdem K. M. von Weber Sontag singen gehört hatte, beauftragte er sie

первой выступить в главной партии в своей новой опере, что принесло большой успех Зонтаг. В 1824 году Л. Бетховен доверил Зонтаг вместе с венгерской певицей Каролиной Унгер исполнить сольные партии в мессе ре-мажор и Девятой симфонии. Ко времени исполнения «Торжественной мессы» и Девятой симфонии Генриетте исполнилось двадцать лет, Каролине — двадцать один. Слава певицы росла от выступления к выступлению. В ее гастрольную орбиту стали входить все новые европейские города. Зонтаг выступала в Брюсселе, Гааге, Лондоне. В 1828 году Зонтаг тайно обвенчалась с итальянским дипломатом графом Росси, который был тогда сардинским посланником в Гааге, при этом ей пришлось оставить артистическую карьеру. Еще через два года прусский король возвел певицу в дворянское достоинство. Кульминацией артистического пути Зонтаг стало ее пребывание в Петербурге и Москве в 1831 году, где она выступала с концертами. Русская аудитория чрезвычайно высоко оценила искусство немецкой певицы. О ней восторженно отзывались Жуковский и Вяземский, ей посвящали стихи многие поэты. Значительно позднее Стасов отмечал ее «рафаэлевскую красоту и грацию выражения». По воспоминаниям современников, Зонтаг действительно обладала голосом редкой пластичности и колоратурной виртуозности. Она покоряла современников как в операх, так и на концертных выступлениях. Соотечественники певицы не зря называли ее «немецким соловьем». В 1838 году судьба вновь привела ее в Петербург. На протяжении шести лет ее муж, граф Росси, был здесь посланником Сардинии.

В 1848 году материальные затруднения заставили Зонтаг

1823 mit der Uraufführung der Hauptrolle in seiner neuen Oper, die Sontag großen Erfolg brachte. 1824 betraute Beethoven Sontag schließlich mit den Solopartien einer D-Dur-Messe und einer Neunten Sinfonie zusammen mit der Ungarin Caroline Unger. Bei der Aufführung der „Missa Solemnis“ und der Neunten Symphonie war Henrietta zwanzig und Caroline einundzwanzig Jahre alt. Der Ruhm der Sängerin wuchs von Auftritt zu Auftritt. Sie begann, in weiteren europäischen Städten aufzutreten. Sontag trat in Brüssel, Den Haag und London auf. 1828 heiratete Sontag heimlich den italienischen Diplomaten Graf de Rossi, der damals Gesandter Sardinien in Den Haag war, und war gezwungen, ihre künstlerische Karriere aufzugeben. Zwei Jahre später erhob der König von Preußen die Sängerin in den Adelsstand. Der Höhepunkt von Sontags künstlerischer Karriere war ihr Aufenthalt in Petersburg und Moskau im Jahr 1831, wo sie Konzerte gab. Das russische Publikum weiß die deutsche Sängerin sehr zu schätzen. Schukowski und Wjasemski sprachen begeistert von ihr, und viele Dichter schrieben Gedichte über sie. Viel später notierte Stassow ihre „Raffaelsche Schönheit und Anmut des Ausdrucks“. Den Erinnerungen von Zeitgenossen zufolge hatte Sontag wirklich eine Stimme von seltener Plastizität und Koloraturvirtuosität. Sie beeindruckte ihre Zeitgenossen sowohl in Opern als auch bei Konzertauftritten. Nicht umsonst nannten ihre Landsleute sie die „deutsche Nachtigall“. Im Jahr 1838 brachte das Schicksal sie zurück nach Petersburg. Sechs Jahre lang war ihr Ehemann, Graf de Rossi, Gesandter von Sardinien.

Finanzielle Schwierigkeiten zwangen Sontag 1848 zur Rückkehr an das

вернуться в оперный театр. Несмотря на длительный перерыв, последовали ее новые триумфы в Лондоне, Брюсселе, Париже, Берлине, а потом и за океаном. Последний раз ее слушали в мексиканской столице. Там она скоропостижно скончалась от холеры в 1854 году.

Джованни Рубини (1794–1854) — знаменитый итальянский певец-тенор XIX века. Слава Рубини началась с премьеры оперы Дж. Россини «Сорока-воровка» в Риме. Затем последовали гастроли в Париже и других европейских столицах. Критики того времени, отзываясь о его пении, называли его «королем теноров», особо отмечая исполнение Рубини в операх Винченцо Беллини.

Opernhaus. Trotz ihrer langen Pause folgten weitere Triumphe in London, Brüssel, Paris, Berlin und dann auf der anderen Seite des Ozeans. Sie wurde zuletzt in der mexikanischen Hauptstadt gehört. Dort starb sie 1854 plötzlich an der Cholera.

Giovanni Rubini (1794-1854) war ein berühmter italienischer Tenor des 19. Jahrhunderts. Der Ruhm Rubinis begann mit der Uraufführung von G. Rossinis Oper „Die diebische Elster“ in Rom. Es folgten Tourneen in Paris und anderen europäischen Hauptstädten. Die Kritiker jener Zeit bezeichneten ihn als „König der Tenöre“, wobei sie besonders Rubinis Leistung in den Opern von Vincenzo Bellini hervorhoben.



Джованни Рубини (1795–1854)

Giovanni Rubini (1795-1854)

Прелесть и особая подвижность голоса обеспечивали ему виртуозное владение колоратурами и восторженное почитание публики. В 1843 году совместно с Ференцом Листом Рубини совершил концертное

Der Charme und die besondere Beweglichkeit seiner Stimme sorgten dafür, dass er die Koloraturen virtuos beherrschte und vom Publikum begeistert gefeiert wurde. Im Jahr 1843 unternahm Rubini zusammen mit Franz

турне по Голландии и Германии. В 1844 году вместе с Полиной Виардо и Тамбурини выступал в Санкт-Петербурге.

Антонио Тамбурини (1800–1876) — известный итальянский оперный певец, баритон.

Liszt eine Konzertreise durch Holland und Deutschland. Im Jahr 1844 trat er zusammen mit Pauline Viardot und Tamburini in St. Petersburg auf.

Antonio Tamburini (1800-1876) war ein berühmter italienischer Bariton und Opernsänger.



Антонио Тамбурини (1800–1876)

Antonio Tamburini (1800-1876)

Антонио Тамбурини родился 28 марта 1800 года, в Падании, в области Эмилия-Романья, в городе Фаэнца. У него с детства проявился замечательный голос, что позволило ему сначала петь в церковных хорах, а потом петь в опере. В 1822 году Тамбурини с большим успехом выступил в знаменитом итальянском театре «Ла Скала» в Милане, затем последовали гастроли в европейских городах: Триесте, Риме, Венеции, Палермо, Париже, что принесло ему мировое признание. Критики отмечали совершенство его голоса, его красоту, искусство вокализации, выразительность, легкость колоратур. С 1849 по 1852 год Антонио Тамбурини выступал в Петербурге и Москве. Дуэт Антонио Тамбурини и

Antonio Tamburini wurde am 28. März 1800 in Padanien, in der Region Emilia-Romagna, in Faenza geboren. Schon in jungen Jahren entwickelte er eine bemerkenswerte Stimme, die es ihm ermöglichte, zunächst in Kirchenchören und dann in der Oper zu singen. 1822 trat Tamburini mit großem Erfolg in der berühmten Mailänder „Scala“ auf, gefolgt von Tournéeen in europäische Städte: Triest, Rom, Venedig, Palermo, Paris, die ihm weltweite Anerkennung einbrachten. Die Kritiker haben die Perfektion seiner Stimme, ihre Schönheit, die Kunst der Vokalisierung, die Ausdruckskraft und die Leichtigkeit der Koloraturen hervorgehoben. Von 1849 bis 1852 trat Antonio Tamburini in Petersburg und Moskau auf. Das Duett von Antonio

Джулии Гризи считался одним из лучших в Европе. Великий итальянский певец покинул большую сцену в 1855 году.

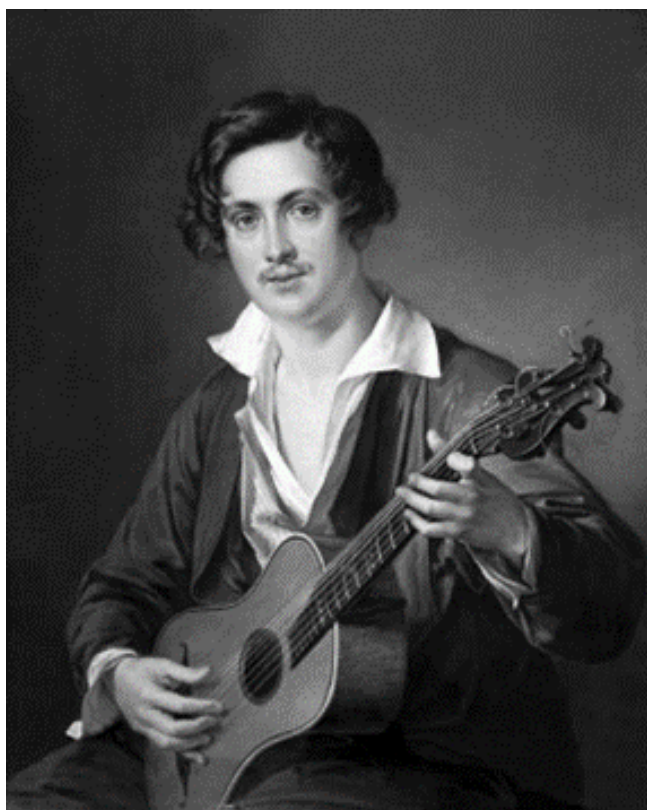
Tamburini und Giulia Grisi gilt als eines der besten in Europa. Der große italienische Sänger verließ 1855 die große Bühne.

Великие гитаристы

В европейском музыкальном исполнительстве XIX века было обозначено совершенно новое явление: на сцену вышла гитара — как сольный инструмент.

Große Gitarristen

Im europäischen Musikleben des 19. Jahrhunderts tauchte ein völlig neues Phänomen auf: die Gitarre als Soloinstrument.



Гитарист. Художник В. В. Тропинин (1823)

Gitarrist. Maler W. W. Tropinin (1823)

В первое десятилетие XIX века гитарное искусство заявило о себе как значительное и самостоятельное явление музыкальной культуры. На авансцену вышли выдающиеся представители этого искусства — композиторы и одновременно блестящие исполнители. Среди них М. Джулиани, Ф. Карулли, М. Каркасси (Италия), Ф. Сор (родился в

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Kunst der Gitarre zu einem bedeutenden und eigenständigen Phänomen der Musikkultur. Herausragende Vertreter dieser Kunst traten in den Vordergrund - Komponisten und brillante Interpreten zugleich. Zu ihnen gehörten M. Giuliani, F. Carulli, M. Carcassi (Italien), F. Sor

Испании, жил в России и Франции), Д.
Агуада (Испания).

(geboren in Spanien, lebte in Russland
und Frankreich), D. Aguado (Spanien).



Мауро Джулиани (1781–1829)

Mauro Giuliani (1781-1829)

Сольные концертные выступления **Мауро Джулиани** (1781–1829) начал с 1800 года, посетив Германию и Францию. С 1807 года он обосновался в Вене, где за ним закрепилась слава выдающегося музыканта. Блистательные выступления Джулиани и исполнение собственных концертов для гитары с оркестром доказали равноправие гитары как сольного инструмента на концертной эстраде наравне с фортепиано, скрипкой и виолончелью. Музыкальное наследие Джулиани велико — около 300 произведений для гитары, включая «Школу для гитары» в четырех частях. Гитарные произведения Джулиани позволяют рассматривать его как наиболее видного представителя итальянской школы, во главе которой ставилась виртуозность. Как композитор и исполнитель, Джулиани снискал себе

Mauro Giuliani (1781-1829) trat ab 1800 in Konzerten auf und reiste nach Deutschland und Frankreich. Ab 1807 ließ er sich in Wien nieder, wo er als herausragender Musiker bekannt wurde. Giulianis brillante Aufführungen und seine eigenen Konzerte für Gitarre und Orchester beweisen, dass die Gitarre als Soloinstrument auf der Konzertbühne gleichberechtigt neben Klavier, Violine und Cello steht. Giulianis musikalisches Vermächtnis ist umfangreich und umfasst rund 300 Werke für Gitarre, darunter die „Gitarrenschule“ in vier Teilen. Giulianis Gitarrenwerke können als die bedeutendsten Vertreter der italienischen Schule betrachtet werden, in deren Mittelpunkt die Virtuosität stand. Als Komponist und Interpret wurde Giuliani von den größten Musikern seiner Zeit hochgeschätzt: J. Haydn und L. Beethoven, J. Hummel

уважительное отношение выдающихся музыкантов своего времени: И. Гайдна и Л. Бетховена, И. Гуммеля и И. Мошелеса, А. Диабелли и С. Тальберга.

Фердинандо Карулли (1770–1841) родился в обеспеченной семье, с детства занимался музыкой, изучая виолончель, затем увлекся гитарой. Он разработал собственный стиль исполнения, через некоторое время достиг значительных успехов и начал давать концерты в Неаполе, вскоре заслужив славу лучшего гитариста Италии. В 1801 году музыкант женился на француженке и уехал в Париж, где начал активную концертную и композиторскую деятельность.

und J. Moscheles, A. Diabelli und S. Thalberg.

Ferdinando Carulli (1770-1841) wurde in eine wohlhabende Familie hineingeboren und studierte von klein auf Musik, zunächst Cello, dann Gitarre. Er entwickelte seinen eigenen Spielstil, erlangte nach einiger Zeit einen beachtlichen Erfolg und begann, in Neapel Konzerte zu geben und wurde bald als der beste Gitarrist Italiens berühmt. Im Jahr 1801 heiratete der Musiker eine Französin und ging nach Paris, wo er seine Konzert- und Kompositionstätigkeit aufnahm.



Фердинандо Карулли (1770–1841)

Ferdinando Carulli (1770-1841)

Музыкальные критики писали, что Карулли был первым музыкантом, открывшим для парижской публики возможности гитары как серьезного концертного инструмента. В 1800–1810-х годах Карулли много сочинял (в основном для гитары), его произведения пользовались большой популярностью и были изданы в

Musikkritiker schrieben, dass Carulli der erste Musiker war, der die Möglichkeiten der Gitarre als ernstzunehmendes Konzertinstrument für das Pariser Publikum entdeckte. In den 1800er-1810er Jahren komponierte Carulli viel (hauptsächlich für Gitarre), seine Werke wurden in Augsburg, Wien, Hamburg, Mailand und anderen Städten Europas veröffentlicht.

Аугсбурге, Вене, Гамбурге, Милане и других городах Европы.

В 1811 году композитор заканчивает «Полную школу игры на гитаре» — первое в истории крупное учебное пособие такого рода. «Школа» была переиздана во Франции и за рубежом и быстро стала весьма популярной (она до сих пор используется многими гитаристами как начальное учебное пособие). В качестве исполнителя у Карулли практически не было конкурентов, кроме Маттео Каркасси, который хотя и пользовался одобрением публики, но не имел такой популярности. Гегемония Карулли продолжалась до середины 1820-х годов, когда большую популярность стал завоевывать Фернандо Сор. В 1826 году Карулли с помощью парижского музыкального мастера Рене Лакота сконструировал и запатентовал необычный инструмент — десятиструнную гитару (названную им «декахордом»), для которой также написал учебное пособие.

Карулли — один из первых в истории сольных исполнителей на классической гитаре. Как отмечали критики, его игра отличалась чистотой, красивым звучанием и виртуозностью. Он также имеет большое значение как композитор: его сочинения (более 400), написанные в стиле раннего итальянского романтизма, жизнерадостном, изящном и грациозном, входят в репертуар многих мировых исполнителей. В них композитор использует приемы, заимствованные из практики современных ему скрипачей и пианистов — быстрые арпеджио, восходящие и нисходящие пассажи и др. Многие произведения Карулли имеют программные названия. К примеру: соната Карулли «Великий Наполеон» или «Взятие Алжира» и т. п. Перу композитора принадлежат многочисленные камерные ансамбли

1811 stellte der Komponist die „Vollständige Gitarrenschule“ fertig, das erste große Lehrbuch seiner Art in der Geschichte. Die „Schule“ wurde in Frankreich und im Ausland nachgedruckt und erfreute sich schnell großer Beliebtheit (sie wird noch immer von vielen Gitarristen als Hauptlehrmittel verwendet). Als Künstler hatte Carulli praktisch keine Konkurrenz, mit Ausnahme von Matteo Carcassi, der zwar beim Publikum beliebt, aber nicht so populär war. Die Vorherrschaft Carullis dauerte bis Mitte der 1820er Jahre, als Fernando Sor an Popularität gewann. 1826 entwarf und patentierte Carulli mit Hilfe des Pariser Musikmeisters René Lacotte ein ungewöhnliches Instrument, die zehnsaitige Gitarre (die er „Decachord“ nannte), für die er auch eine Anleitung schrieb.

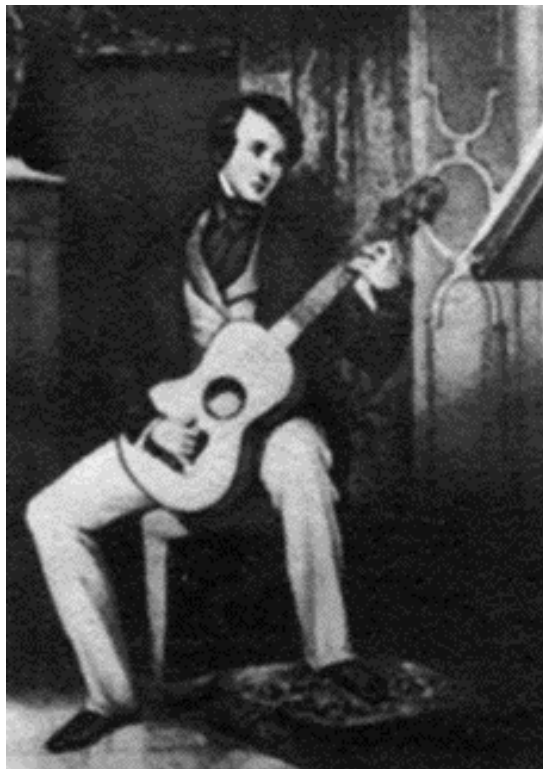
Carulli war einer der ersten klassischen Sologitarristen der Geschichte. Wie Kritiker feststellten, zeichnete sich sein Spiel durch Klarheit, Klangschönheit und Virtuosität aus. Er ist auch ein bedeutender Komponist: seine Kompositionen (mehr als 400), die im Stil der frühen italienischen Romantik geschrieben sind, heiter, elegant und anmutig, gehören zum Repertoire vieler Musiker in der Welt. In ihnen verwendet der Komponist Techniken, die der Praxis zeitgenössischer Geiger und Pianisten entlehnt sind - schnelle Arpeggien, auf- und absteigende Passagen und so weiter. Viele von Carullis Werken haben Programmtitel. Zum Beispiel: Carullis „Große Napoleon“-Sonate oder „Die Eroberung von Algier“ und andere. Er schrieb viele Kammermusikwerke für Gitarre - Duette, Trios, Quartette, Lieder und Romanzen für Gesang und Gitarre. Neben der „Gitarrenschule“ schrieb Carulli eine

с гитарой — дуэты, трио, квартеты, песни и романсы для голоса и гитары. Помимо «Школы игры на гитаре» Карулли написал ряд этюдов и учебных пьес, а также уникальное в своем роде руководство «Гармония применительно к гитаре», предназначенное для обучения правильному переложению музыки на гитару.

Родившись в Италии, **Маттео Каркасси** (1792–1853) в 1820 году поселился в Париже, где стал заниматься концертной и педагогической деятельностью. Его исполнение, отмеченное блестящей виртуозностью и элегантностью, пользовалось большой популярностью среди французской публики. Каркасси часто исполнял собственные сочинения, в основном это были фантазии и вариации на темы опер Обера, Герольда и Россини. Гитарист успешно концертировал в Лондоне, а также в различных городах Германии.

Reihe von Etüden und Lehrstücken sowie ein einzigartiges Handbuch „Harmonie auf der Gitarre“, um zu lehren, wie man Musik auf der Gitarre richtig arrangiert.

Der in Italien geborene **Matteo Carcassi** (1792-1853) ließ sich 1820 in Paris nieder, wo er seine Konzert- und Lehrtätigkeit aufnahm. Seine Darbietungen, die sich durch brillante Virtuosität und Eleganz auszeichnen, waren beim französischen Publikum sehr beliebt. Carcassi führte häufig seine eigenen Kompositionen auf, vor allem Fantasien und Variationen über Themen aus Opern von Auber, Herold und Rossini. Der Gitarrist hat sowohl in London als auch in verschiedenen deutschen Städten erfolgreich Konzerte gegeben.



Маттео Каркасси (1792–1853)

Matteo Carcassi (1792-1853)

Каркасси — один из представителей классической итальянской гитарной школы. Многочисленные его сочинения: сонаты, рондо, каприччио, вальсы — входят в репертуар современных исполнителей. Большое значение имеют его учебно-педагогические работы, в том числе этюды (op. 26 и op. 60) и трехчастная «Школа игры на гитаре» (*Méthode complète pour la guitare*), выпущенная в печать в Париже в 1836 году и ставшая одним из наиболее популярных пособий при обучении на этом инструменте. Более сотни сочинений Каркасси остались еще неизданными.

Carcassi ist einer der Vertreter der klassischen italienischen Gitarrenschule. Seine zahlreichen Kompositionen - Sonaten, Rondos, Capriccio, Walzer - gehören zum Repertoire der modernen Interpreten. Von großer Bedeutung sind seine Werke für den Unterricht, darunter die Etüden (op. 26 und op. 60) und die 1836 in Paris erschienene dreiteilige „Gitarrenschule“ (*Méthode complète pour la guitare*), die zu einem der beliebtesten Lehrmittel für das Instrument wurde. Mehr als hundert Werke von Carcassi bleiben unveröffentlicht.

Великие дирижеры

В музыкальной культуре XIX века происходило зарождение и развитие еще одного нового явления: исполнительское или интерпретаторское дирижирование. Во второй половине XIX века стали формироваться дирижерские исполнительские школы, когда дирижирование становилось основой музыкальной профессии. Ведущие композиторы начала и середины XIX века: К. М. Вебер, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер предпочитали сами дирижировать своими симфоническими и оперными произведениями, но интерес к музыкальному искусству, к новым произведениям был таким широким и всеобщим, что возникла необходимость дифференциации дирижерской профессии и получения специальных знаний в этом направлении. Таким образом, стали формироваться дирижерские школы и направления, выдвинувшие своих великих интерпретаторов. Одно дирижерское направление было связано с классицизмом XVIII века, с углублением симфонических и оперных трактовок Моцарта,

Große Dirigenten

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts war Zeuge der Entstehung und Entwicklung eines weiteren neuen Phänomens: des aufführenden oder interpretierenden Dirigierens. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen sich Dirigierschulen zu bilden, als das Dirigieren zur Grundlage des Musikerberufs wurde. Die führenden Komponisten des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts - K. M. von Weber, H. Berlioz, F. Liszt und R. Wagner - zogen es vor, ihre eigenen symphonischen und opernhaften Werke zu dirigieren, aber das Interesse an der Kunst der Musik und an neuen Werken war so breit und universell, dass es notwendig war, den Beruf des Dirigenten zu verbreiten und spezielle Kenntnisse in dieser Richtung zu erwerben. So entstanden Schulen und Bewegungen, die ihre eigenen großen Interpreten hervorbrachten. Eine Dirigentenschule knüpfte an den Klassizismus des 18. Jahrhunderts an, mit vertieften symphonischen und opernhaften Interpretationen von Mozart, Beethoven, kombiniert mit der spätromantischen Schule von Brahms, Bruckner und Mahler. In der romantischen Schule der Dirigenten

Бетховена, сочетаясь с течением позднего романтизма — Брамса, Брукнера, Малера. В романтической дирижерской школе безраздельное главенство занимало вагнеро-листовское направление.

Самыми крупными представителями романтического направления, создавшими мировую славу немецкой дирижерской школе XIX века, были **Ганс фон Бюлов** (1830–1894), **Ганс Рихтер** (1843–1916), **Феликс Моттль** (1859–1911), **Артур Никиш** (1854–1922), **Густав Малер** (1860–1911). Последним представителем вагнеровско-листовской дирижерской школы, связавшим ее традиции с наступающим XX веком, был **Феликс Вейнгартнер** (1863–1943).

dominierte die Wagner-Lisztische uneingeschränkt.

Die größten Vertreter der romantischen Schule, die die deutsche Dirigentenschule des 19. Jahrhunderts begründete, waren **Hans von Bülow** (1830-1894), **Hans Richter** (1843-1916), **Felix Mottl** (1859-1911), **Arthur Nikisch** (1854-1922) und **Gustav Mahler** (1860-1911). **Felix Weingartner** (1863-1943) war der letzte Vertreter der wagnerianisch-lisztischen Dirigentenschule, der deren Traditionen mit dem aufkommenden 20. Jahrhundert verband.



Ганс фон Бюлов (1830–1894)

Hans von Bülow (1830-1894)



Артур Никиш (1854–1922)

Arthur Nikisch (1854-1922)

Рекомендованная литература

1. Виноградов А. Осуждение Паганини. М., 1953.
2. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. Л., 1968.
3. Интернет-ресурс // Гейне Г. Флорентийские ночи // Lib. ru
4. Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика / Ред. Л. М. Гинзбург. М., 1975.
5. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. М.; Л., 1967.
6. Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003.
7. Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. М., 1962.

Empfohlene Literatur

1. Winogradow A. Die Verurteilung Paganinis. M., 1953.
2. Wolman B. L. Gitarre und Gitarristen. L., 1968.
3. Internet-Ressource // Heine G. Florentiner Nächte // Lib. ru.
4. Dirigieren: Praxis, Geschichte, Ästhetik / Ed. Herausgegeben von L. M. Ginsburg. M., 1975.
5. Raaben L. N. Leben der großen Geiger. M., L., 1967.
6. Schönberg G. Die großen Pianisten. M., 2003.
7. Timochin W. Herausragende italienische Sängerinnen und Sänger. M., 1962.

ОПЕРНЫЕ ТЕАТРЫ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА

Театр — одна из древнейших форм европейской культурной и духовной общественной жизни. Известно, какую политическую, социальную, воспитательную и эстетическую роль выполнял театр в эпоху античности. Много веков спустя, в эпоху Ренессанса, участники «флорентийской камераты», возрождая музыкальными средствами античную трагедию, не предполагали, что дадут начало новому жанру. 1600 год считается годом рождения оперы в Италии. Значительность этого явления обусловила движение многих сил, в частности, возникновение потребности в создании специальных зданий объемных форм, отвечающих требованиям нового искусства, где могли разместиться артисты, оркестр, сцена, подсобные помещения, декорации и, разумеется, слушатели, желательно с максимальным комфортом. Искусство архитектуры откликнулось самым непосредственным образом на этот социальный заказ. Так, параллельно с развитием оперы и созданием новых оперных произведений выстраивалась модель оперного театра как явления архитектурного искусства. Здесь соединились идеи возвышенного и прекрасного, инженерного ремесла и художественного вдохновения, необходимость создания помещения, наполненного особой акустикой и светом, целесообразно совершенного во всех своих компонентах, служившего одной цели — объединению слушательских масс в едином восторге от того, что происходило на сцене. Многие театры, отвечая моде времени, строились быстро, и, как правило,

OPERNHÄUSER IN EUROPA IM 19. JAHRHUNDERT

Das Theater ist eine der ältesten Formen des kulturellen und geistigen gesellschaftlichen Lebens in Europa. Es ist bekannt, welche politische, soziale, erzieherische und ästhetische Rolle das Theater in der Antike spielte. Viele Jahrhunderte später, in der Renaissance, hatte die "*Florentiner Camerata*", die die antike Tragödie mit musikalischen Mitteln wiederbelebte, keine Ahnung, dass sie eine neue Gattung ins Leben gerufen hatte. Das Jahr 1600 gilt als das Geburtsjahr der Oper in Italien. Die Bedeutung dieses Phänomens brachte viele Kräfte in Bewegung, insbesondere die Notwendigkeit, spezielle Gebäude mit voluminösen Formen zu schaffen, die den Anforderungen der neuen Kunst entsprachen und in denen Künstler, Orchester, Bühne, Nebenräume, Kulissen und natürlich das Publikum untergebracht werden konnten, vorzugsweise mit maximalem Komfort. Die Kunst der Architektur reagierte am unmittelbarsten auf diese Gesellschaftsordnung. Parallel zur Entwicklung der Oper und der Schaffung neuer Opernwerke wurde also das Modell des Opernhauses als ein Phänomen der architektonischen Kunst gebaut. Es vereinte die Ideen des Erhabenen und des Schönen, technische Kunstfertigkeit und künstlerische Inspiration, die Notwendigkeit, einen Raum mit besonderer Akustik und Licht zu schaffen, die zielgerichtete Perfektion aller Komponenten, die einem einzigen Zweck dienten - die zuhörenden Massen in einer einzigen Freude über das Geschehen auf der Bühne zu vereinen. Viele Theater, die der Mode der Zeit entsprachen, wurden schnell gebaut und waren in der Regel aus Holz, aber sie alle überdauerten die Zeit

были деревянными, но все они не выдерживали испытания временем: их уничтожали разрушительные пожары. В XVII — XVIII веках по всей Европе стали строиться каменные оперные театры, в строительстве которых принимали участие видные архитекторы своего времени. Многие оперные театры стали шедеврами архитектурного искусства и, несмотря на войны, революции и иные социальные потрясения, сохранили свой неповторимый облик по сей день. В каждой европейской стране есть оперные театры, которыми гордится нация. Остановимся на некоторых из них.

Самый старый и самый большой европейский театр находится в Италии, в Неаполе — это Королевский театр «**Сан-Карло**». Он был открыт в 1737 году королем Карлом Бурбоном. До строительства театра «Ла Скала» театр «Сан-Карло» был самым престижным в Италии. Театр вмещал 3285 человек. Восторженные воспоминания об этом театре оставил английский историк музыки Чарльз Берни, путешествуя по Италии в 1770–1772 годах: «В нем семь ярусов лож, достаточных по величине, чтобы поместились в каждой по десять или двенадцать человек на стульях как в частном доме. В каждом ярусе тридцать лож. В партере четырнадцать или пятнадцать рядов, сидения весьма просторные и удобные, с кожаными подушками и мягкими спинками... Сцена здесь грандиозных размеров, а поста- новки, декорации, костюмы исключительно пышные»[1].

[1] Берни Ч. Музыкальные путешествия по Италии и Франции. 1770 г. Л., 1961. С. 142–145.

Для многих композиторов премьера в театре «Сан-Карло» становилась началом признания и успеха. В XVIII веке был достоин чести быть на этой

nicht: sie wurden durch verheerende Brände zerstört. Im 17. - 18. Jahrhundert wurden in ganz Europa Opernhäuser aus Stein gebaut, an denen prominente Architekten der damaligen Zeit beteiligt waren. Viele Opernhäuser sind zu architektonischen Meisterwerken geworden und haben trotz Kriegen, Revolutionen und anderen gesellschaftlichen Umwälzungen bis heute ihr einzigartiges Aussehen bewahrt. Jedes europäische Land hat ein Opernhaus, auf das die Nation stolz ist. Werfen wir einen Blick auf einige von ihnen.

Das älteste und größte europäische Theater befindet sich in Neapel, Italien - das Teatro Regio di „**San Carlo**“. Es wurde 1737 von König Karl von Bourbon eröffnet. Vor dem Bau der Mailänder „Scala“ war das Teatro di „San Carlo“ das renommierteste Theater in Italien. Das Theater bot Platz für 3.285 Personen. Der englische Musikhistoriker Charles Burney, der 1770-1772 durch Italien reiste, hinterließ uns begeisterte Erinnerungen an das Theater: „Es hat sieben Logenränge, die groß genug sind, um zehn oder zwölf Personen auf Stühlen wie in einem Privathaus unterzubringen. Auf jeder Ebene gibt es dreißig Logen. Das Parterre hat vierzehn oder fünfzehn Reihen, und die Sitze sind groß und bequem mit Lederkissen und weich gepolsterten Rückenlehnen... Die Bühne ist grandios, die Requisiten, Dekorationen und Kostüme sind außergewöhnlich üppig“[1].

[1] Burney Ch. Musikalische Reisen durch Italien und Frankreich. 1770 Leningrad, 1961. S. 142-145.

Für viele Komponisten war die Uraufführung am Teatro di „San Carlo“ der Beginn ihrer Anerkennung und ihres Erfolgs. Im 18. Jahrhundert wurde dem

престижной сцене русский композитор Петр Скоков (1758–1817), выпускник Академии художеств Петербурга, один из первых русских композиторов. В 1787 году на сцене театра «Сан-Карло» была представлена опера П. Скокова «Ринальдо», которую композитор посвятил королю Фердинанду IV. Премьера происходила в торжественной обстановке, на которой присутствовал весь двор. Правда, добавим, что премьера в театре «Сан-Карло» для русского композитора не стала «знаковым» событием на пути к известности: по прибытии в Россию П. Скокову не нашлось места при русском императорском дворе, он преподавал музыку в Театральном училище и умер в Петербурге в нищете и безвестности. В XIX веке в театре «Сан-Карло» состоялось множество оперных премьер, среди которых были знаменитые произведения Джоаккино Россини. В XX веке в театре работали и ставили свои оперы такие композиторы и дирижеры, как Джакомо Пуччини, Пьетро Масканьи, Руджеро Леонкавалло, Умберто Джордано, Франческо Чилеа.

Миланский театр «**Ла Скала**» является национальной гордостью Италии и самым престижным театром европейского масштаба. Театр «Ла Скала» стали строить в 1776 году на месте сгоревшего деревянного театра «Реджо Дукале», одного из самых великолепных театров в стране, на сцене которого увидели свет ранние оперы Моцарта «Митридат, царь Понта» и «Луций Сулла». Сгоревший театр был заложен супругой одного из древних родов правителей Северной Италии Реджиной дела Скала, в гербе которой было изображение лестницы (по-итальянски «скала»), символизировавшей восхождение к славе и богатству.

russischen Komponisten Pjotr Skokow (1758-1817), einem Absolventen der Petersburger Kunstakademie und einem der ersten russischen Komponisten, die Ehre zuteil, auf dieser prestigeträchtigen Bühne zu stehen. 1787 führte Skokow seine Oper „Rinaldo“, die er König Ferdinand IV. widmete, am Teatro di „San Carlo“ auf. Die Premiere fand in einer feierlichen Atmosphäre statt, an der der gesamte Hofstaat teilnahm. Die Uraufführung am Teatro di San Carlo war für den russischen Komponisten zwar kein „Meilenstein“ auf dem Weg zum Ruhm: Nach seiner Ankunft in Russland fand P. Skokow keinen Platz am russischen Kaiserhof, er unterrichtete Musik an der Theaterschule und starb in Petersburg in Armut und Vergessenheit. Das Teatro di „San Carlo“ war im 19. Jahrhundert Schauplatz zahlreicher Opernpremier, darunter berühmte Werke von Gioachino Rossini. Im 20. Jahrhundert arbeiteten Komponisten und Dirigenten wie Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilea am Theater und führten ihre Opern auf.

Das Teatro „**La Scala**“ in Mailand ist der nationale Stolz Italiens und das prestigeträchtigeste Theater in Europa. Die „Scala“ wurde 1776 an der Stelle des abgebrannten hölzernen „Regio Ducale“ errichtet, einem der schönsten Theater des Landes, in dem Mozarts frühe Opern „Mithridates, König von Pontus“ und „Lucius Sulla“ aufgeführt wurden. Das ausgebrannte Theater wurde von Regina della Scala gegründet, der Frau einer der alten norditalienischen Herrscherfamilien, in deren Wappen eine Leiter (italienisch „Skala“) den Aufstieg zu Ruhm und Reichtum symbolisierte.



Королевский театр «Сан-Карло»,
Неаполь

Das Teatro Regio „San Carlo“, Neapel



Театр «Ла Скала», Милан

Theater „La Scala“, Mailand

По- этому в названии нового театра и вошло это слово — «Teatro di Santa Maria alla Scala». Строил театр выдающийся архитектор Джузеппе Пьермарини. Зодчий спроектировал

Aus diesem Grund heißt das neue Theater „Teatro di Santa Maria alla Scala“. Das Theater wurde von dem bedeutenden Architekten Giuseppe Piermarini erbaut. Der Architekt entwarf

здание в прекрасных пропорциях, здесь присутствует дух античности, строгости и уравновешенности, а интерьер поражает богатством и масштабами.

Четыре яруса лож и две галереи золотисто-алой подковой охватывают партер. Аристократические семьи, на чьи средства сооружалось здание, стали постоянными хозяевами лож. Они обставляли их и украшали по своему усмотрению. Ложки превратились по существу в светские салоны. Зал вмещал 3200 зрителей. Торжественное открытие театра состоялось в 1778 году оперой А. Сальери «Признанная Европа».

Начиная с 30-х годов XIX века история «Ла Скала» связана с творчеством крупнейших композиторов Италии — Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди, Дж. Пуччини, произведения которых здесь были поставлены впервые: «Пират» (1827) и «Норма» (1831) Беллини, «Лукреция Борджа» (1833) Доницетти, «Оберто» (1839), «Набукко (Навуходоносор)» (1842), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893) Верди, «Мадам Баттерфляй» (1904) и «Турандот» Пуччини. Оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин», «Тангейзер» и другие с 1873 года стали завоевывать сцену «Ла Скала», вызывая горячие споры между сторонниками итальянской оперы и приверженцами опер немецкого композитора. В «Ла Скала» пели выдающиеся певцы своего времени: Маттиа Баттистини, Аделина Патти, Энрико Карузо, Титта Руффо, Тито Скипа, Беньямино Джильи, Тито Гоби, создавая славу итальянскому *bel canto*. 16 марта 1901 года в «Ла Скала» произошло событие, которое стало легендой. В новой постановке оперы Бойто «Мефистофель» впервые выступил русский певец Федор Шаляпин. Как

das Gebäude mit schönen Proportionen und einem Geist der Antike, Strenge und Gelassenheit, während das Innere durch seinen Reichtum und seine Größe besticht.

Vier Logenränge und zwei Galerien in einem goldenen und scharlachroten Hufeisen umspannen das Parterre. Die aristokratischen Familien, deren Geld für den Bau des Gebäudes verwendet wurde, wurden zu dauerhaften Eigentümern der Logen. Sie richteten sie nach eigenem Gutdünken ein und dekorierten sie. Die Logen wurden im Wesentlichen in Gesellschaftssalons umgewandelt. Der Theatersaal bot Platz für 3200 Zuschauer. Das Theater wurde 1778 mit der Oper „L'Europa riconosciuta“ (*Die wiedererkannte Europa*) von A. Salieri eingeweiht.

Seit den 30er Jahren ist die Geschichte der „Scala“ mit den großen italienischen Komponisten G. Donizetti, V. Bellini, G. Verdi und G. Puccini verbunden. Puccini, dessen Werke hier zum ersten Mal aufgeführt wurden: Bellinis „Piraten“ (1827) und „Norma“ (1831), Donizettis „Lucrezia Borgia“ (1833), „Oberto“ ?! (*Roberto Devereux*) (1839), „Nabucco (Nebukadnezar)“ (1842), Verdis „Otello“ (1887) und „Falstaff“ (1893), „Madame Butterfly“ (1904) und Puccinis „Turandot“. Seit 1873 erobern Richard Wagners Opern „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und andere die Bühne der „Scala“ und sorgen für hitzige Debatten zwischen Anhängern der italienischen Oper und Anhängern des deutschen Komponisten. Einige der größten Sänger ihrer Zeit - Mattia Battistini, Adelina Patti, Enrico Caruso, Titta Ruffo, Tito Scipa, Benjamino Gigli und Tito Gobi - sangen an der „Scala“ und machten den italienischen *Belcanto* berühmt. Am 16. März 1901 fand in der „Scala“ ein legendäres Ereignis statt. Der russische Sänger Fjodor Tschaljapin trat zum ersten Mal in einer Neuinszenierung von Boitos Oper „Mephistopheles“ auf. Wie Zeugen feststellten, lauschte das Publikum

отмечали очевидцы, публика с изумлением слушала русского певца, с безукоризненной итальянской фразировкой, с потрясающим актерским воплощением образа зла и тьмы. Публика безумствовала, каждый акт множество раз прерывался аплодисментами. Дирижировал великий Артуро Toscanini, партнерами Шаляпина были Энрико Карузо (Фауст) и Эмма Карелли (Маргарита). Великий русский певец покорила избалованную и придирчивую миланскую публику. В 1904 году с невероятным успехом Шаляпин выступал в «Ла Скала» в партии Бориса Годунова в одноименной опере М. Мусоргского. В Милане с триумфом выступал другой русский певец — Леонид Собинов в операх Ф. Обера, Ж. Массне, Дж. Верди[1].

[1] Тарасов Л. М., Константинова И. Г. Театр «Ла Скала». Л., 1989. С. 50–51.

Во второй половине XX века эту традицию блистательных выступлений в «Ла Скала» продолжили выдающиеся русские вокалисты: Ирина Архипова, Галина Вишневская, Владимир Атлантов, Елена Образцова, Анна Нетребко, Ольга Бородина, Михаил Петренко.

Венецианский театр «**Ла Фениче**» также является гордостью Италии.

Театр «**Ла Фениче**» был построен в 1792 году, чтобы заменить собой «Сан-Бенедетто», самый красивый из семи театров Венеции, который сгорел в 1774 году (отсюда его название «Ла Фениче», что по-итальянски означает «Феникс» — птица, способная, как считается, возродиться из пепла).

gebannt dem russischen Sänger mit seiner tadellosen italienischen Phrasierung und seiner verblüffenden Darstellung des Bösen und der Dunkelheit. Das Publikum war begeistert, jede Nummer wurde immer wieder durch Applaus unterbrochen. Der große Arturo Toscanini dirigierte, und die Partner von Tschaljapin waren Enrico Caruso (Faust) und Emma Carelli (Margherita). Der große russische Sänger überzeugte das verwöhnte und wählerische Mailänder Publikum. 1904 trat Tschaljapin an der Mailänder „Scala“ als Boris Godunow in der gleichnamigen Oper von Modest Mussorgsky auf und erntete großen Beifall. In Mailand trat ein anderer russischer Sänger, Leonid Sobinow, mit großem Erfolg in Opern von F. Auber, J. Massenet und G. Verdi[1].

[1] Tarassow L. M., Konstantinowa I. G. Theater „La Scala“. Leningrad, 1989. S. 50-51.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Tradition brillanter Aufführungen an der „Scala“ von hervorragenden russischen Sängern fortgesetzt: Irina Archipowa, Galina Wischnewskaja, Wladimir Atlantow, Elena Obraszowa, Anna Netrebko, Olga Borodina und Michail Petrenko.

Das Theater „**La Fenice**“ in Venedig ist auch der Stolz Italiens.

Das Theater „**La Fenice**“ wurde 1792 als Ersatz für das 1774 abgebrannte „San Benedetto“, das schönste der sieben venezianischen Theater, erbaut (daher der Name „La Fenice“, was auf Italienisch „Der Phönix“ bedeutet, ein Vogel, von dem man glaubte, dass er sich aus der Asche erheben kann).



Театр «Ла Фениче»

Theater „La Fenice“

Театр, декор интерьера которого напоминал миланский «Ла Скала», был открыт оперой Джованни Паизиелло «Игры Агриженто» («I giochi d'Agrigento»). Театр быстро завоевал репутацию одного из наиболее престижных в Италии и даже во всей Европе. 6 февраля 1813 года Джоакино Россини дебютировал на сцене «Ла Фениче» своей оперой «Танкред» — первой из трех, написанных им специально для этого театра (две другие: «Сигизмондо» (1814), «Семирамида» (1823)). Две из 10 опер Винченцо Беллини также были специально написаны для этого театра: «Капулетти и Монтечки» (1830) и «Беатриче ди Тенда» (1833). В 1842 году в театре «Ла Фениче» появился Верди со своей оперой «Навуходоносор» («Набукко»); эта премьера принесла всенародную славу Верди, а мелодия хора пленных иудеев «Ты прекрасна, о, Родина наша» распевался всей Италией как символ борьбы с австрийским владычеством. Через два года театр «Ла Фениче» заказывает Верди следующие оперы: «Эрнани», «Атилла», «Риголетто»,

Das Theater, dessen Innenausstattung an die Mailänder „Scala“ erinnert, wurde mit Giovanni Paisiellos Oper „I giochi d'Agrigento“ („Die Spiele von Agrigento“) eröffnet. Das Theater erlangte schnell einen Ruf als eines der renommiertesten in Italien und sogar in ganz Europa. Am 6. Februar 1813 brachte Gioachino Rossini seine Oper „Tancredi“ zur Uraufführung, die erste von drei Opern, die er speziell für das Theater geschrieben hatte (die beiden anderen waren „Sigismondo“ (1814) und „Semiramide“ (*Semiramis*) (1823)). Zwei von Vincenzo Bellinis 10 Opern wurden ebenfalls speziell für dieses Theater geschrieben: „I Capuleti e i Montecchi“ (*Die Capulets und die Montagues*) (1830) und „Beatrice di Tenda“ (*Das Kastell von Ursino*) (1833). 1842 trat Verdi am Teatro „La Fenice“ mit seiner Oper „Nabucco“ auf; diese Uraufführung brachte Verdi nationalen Ruhm ein, und die Melodie des jüdischen Gefangenenchors, „Du bist schön, o unser Vaterland“, wurde in ganz Italien als Symbol für den Kampf gegen die österreichische Herrschaft gesungen. Zwei Jahre später beauftragte das Theater „La Fenice“ Verdi mit folgenden Opern: „Ernani“, „Attila“, „Rigoletto“, „La

«Травиата», «Симон Бокканегра». В 1897 году здесь состоялась премьера оперы Р. Леонкавалло «Богема».

На сцене театра «Ла Фениче» выступали многие знаменитые певцы: Дж. Гризи, И. Кольбран, М. Малибран, Дж. Паста, Дж. Рубини, Дж. Стреппони, А. Тамбурины, Ф. Персиани, К. Унгер и др.

В XX веке в театре «Ла Фениче» ставятся классические оперы, балеты и оперетты, а также произведения современных композиторов. Среди значительных постановок — «Маски» Масканы (1901), «Мандрагора» Кастельнуово-Тедеско (1926), «Царь Хасан» Гедини (1939), «День мира» Р. Штрауса (1940), «Пульчинелла» (1940) и «Похождения повесы» (1951, 1-е исполнение, дирижировал автор) Стравинского, «Пуритане» Беллини (1949), «Тристан и Изольда» (1958; торжественная постановка в честь 75-летия со дня смерти Р. Вагнера (скончался в Венеции), «Альцина» Генделя (1960), «Дон Жуан» Малипьеро (1964).

Traviata“ und „Simon Boccanegra“. Im Jahr 1897 wurde hier die Oper „La Bohème“ von R. Leoncavallo uraufgeführt.

Viele berühmte Sänger sind im Teatro „La Fenice“ aufgetreten: G. Grisi, I. Colbran, M. Malibran, G. Pasta, G. Rubini, G. Strepponi, A. Tamburini, F. Persiani, K. Unger und andere.

Im 20. Jahrhundert führte das Theater „La Fenice“ klassische Opern, Ballette und Operetten auf, aber auch Werke zeitgenössischer Komponisten. Zu den wichtigsten Produktionen gehören Mascagnis „Die Masken“ (1901), Castelnuovo-Tedescos „La Mandragola“ (1926), Ghedinis „Re Hassan“ (1939), R. Strauss' „Friedenstag“ (1940), und „The Rake's Progress“ (*Die Geschichte eines Wüstlings*) (1951, 1. Aufführung, unter der Leitung des Autors) von Strawinsky, „Die Puritaner“ von Bellini (1949), „Tristan und Isolde“ (1958; inszeniert zum 75. Todestag von R. Wagner (gestorben in Venedig), „Alcina“ von Händel (1960), „Don Giovanni“ von Malipiero (1964).



Театр «Ла Фениче», Италия

Theater „La Fenice“, Italien

Театр много раз реконструировался — в 1854 году, в конце Первой мировой войны, в 1939 году. 29 января 1996 года, когда театр был закрыт на ремонтные работы, в нем произошел пожар, который его уничтожил. Городское начальство сочло это преднамеренным поджогом. Подозрение пало на подрядчиков. Все были уверены, что это дело рук мафии, поскольку все обстоятельства трагедии очень уж напоминали то, как был превращен в груды пепла театр «Петруццелли» в Бари в 1991 году. Торжественное открытие восстановленного театра состоялось 14 декабря 2003 года. На нем выступил хор и оркестр «Ла Скала» под управлением Риккардо Мути. В программе торжеств по случаю возрождения «Ла Фениче» участвовали лучшие оркестры мира, в том числе оркестр Санкт-Петербургской филармонии под управлением Юрия Темирканова, который исполнил произведения Чайковского и Стравинского[1].

[1] Интернет-ресурс // Майкапар А., Тимохин В. La Fenice / www.belcanto.ru

Парижский театр «**Гранд Опера**» является одним из самых значительных театров оперы и балета мира. Следует заметить, что Париж еще со времен Средневековья был одним из притягательных музыкальных центров Европы. Во все времена парижская театральная жизнь отличалась интенсивностью и насыщенностью. В эпоху, предшествующую Великой французской революции, пышные театральные спектакли давались в Луврском дворце, в Арсенале, в театральном здании Тюильри и «Пале-Руаяль». Основанная в 1671 году Королевская академия музыки была предшественницей театра.

Das Theater wurde mehrmals umgebaut - 1854, am Ende des Ersten Weltkriegs und 1939. Am 29. Januar 1996, als das Theater wegen Renovierungsarbeiten geschlossen war, kam es zu einem Brand, der es zerstörte. Die Stadtverwaltung ging von vorsätzlicher Brandstiftung aus. Der Verdacht fiel auf die Bauunternehmer. Alle waren davon überzeugt, dass die Mafia dahintersteckt, denn die Umstände der Tragödie erinnerten stark an die Zerstörung des „Petruzzelli“-Theaters in Bari im Jahr 1991, das in Schutt und Asche gelegt wurde. Das restaurierte Theater wurde am 14. Dezember 2003 mit einem Chor und Orchester eingeweiht. Die Aufführung erfolgte durch den Chor und das Orchester der „Scala“ unter der Leitung von Riccardo Muti. Auf dem Programm der Feierlichkeiten zur Wiederbelebung des „La Fenice“ standen die besten Orchester der Welt, darunter die St. Petersburger Philharmoniker unter der Leitung von Juri Temirkanow, die Werke von Tschaikowsky und Strawinsky aufführten[1].

[1] Internetseite // Майкапар А., Тимохин В. La Fenice / www.belcanto.ru

Die Pariser „**Grand Opera**“ ist eines der bedeutendsten Opern- und Ballettheater der Welt. Es sei darauf hingewiesen, dass Paris seit dem Mittelalter eines der attraktivsten Musikzentren Europas ist. Das Pariser Theaterleben zeichnete sich zu allen Zeiten durch Intensität und Reichtum aus. In der Zeit vor der Französischen Revolution fanden im Louvre, im Arsenal, in den Tuileries und im „Palais Royale“ aufwendige Theateraufführungen statt. Die 1671 gegründete Königliche Musikakademie war die Vorläuferin des Theaters. Die Chronologie der „Grand Opéra“ muss daher mit der Existenz der Königlichen Musikakademie ab 1671 und dem

Поэтому летоисчисление «Гранд Опера» надо начинать, учитывая существование с 1671 года Королевской академии музыки» а также весь богатый исторический контекст эпохи и театральной жизни французской столицы в целом. С начала XIX века «Королевская академия музыки» неоднократно меняла свое место пребывания в Париже, пока наконец не обрела свое постоянное место в 1875 году во дворце, построенном по проекту архитектора Шарля Гарнье, в центре Парижа. Название театра (Гранд Опера — большая опера) происходит от тех жанровых признаков оперного спектакля, которые писались специально для этого театра. Это были полномасштабные оперы без разговорных диалогов на серьезный сюжет: «Немая из Портичи» Обера (1826), «Вильгельм Телль» Россини (1829), «Еврейка» Галеви (1835), «Дон Карлос» Верди (1855) и др.[1]

[1] Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. Ю. Акопяна. М., 2001. С. 126–127.

reichen historischen Kontext der Epoche und des Theaterlebens der französischen Hauptstadt insgesamt beginnen. Die „Königliche Musikakademie“ wechselte seit dem frühen 19. Jahrhundert mehrmals ihren Standort in Paris, bis sie schließlich 1875 ihren festen Sitz in dem vom Architekten Charles Garnier entworfenen Palais im Zentrum von Paris fand. Der Name des Theaters (Grand Opéra - große Oper) leitet sich von den Gattungsmerkmalen der Oper ab, die speziell für dieses Theater geschrieben wurden. Es handelte sich um Opern ohne gesprochene Dialoge zu einem ernsten Thema: Aubers „Die Stumme von Portici“ (1826), Rossinis „Wilhelm Tell“ (1829), Halévys „Die Jüdin“ (1835), Verdis „Don Carlos“ (1855) usw.[1]

[1] Grove's Dictionary of Music / Aus dem Englischen übersetzt, hrsg. und ergänzt von L. J. Akopjan. Moskau, 2001. S. 126-127.



Театр «Гранд Опера» — парадная лестница, ведущая в зал, салоны и фойе

Theater „Grand Opera“ - die Haupttreppe, die zum Saal, zu den Salons und zum Foyer führt

Высокий исполнительский уровень — отличительная черта этого театра, предъявляющий особую профессиональную планку всем участникам музыкально-сценического спектакля. Среди руководителей театра были выдающиеся музыканты своего времени: Р. Крейцер, Ф. Хабенек, Ш. Ламуре, Э. Колонн. На его сцене выступали известные вокалисты: Ж. Л. Дюпре, Ж. Л. Лассаль, Ж. Ф. Дельмас, П. Виардо, М. Малибран, Д. Арто, А. Патти; танцовщицы: М. Тальони, Ф. Эльснер, К. Гризи, Ф. Черрито. С 30-х годов XIX века упрочилась слава театра «Гранд Опера» как центра мировой культуры, привлекавшего крупнейших музыкантов из других стран: Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера, Дж. Верди. Театр «Гранд Опера» взрастил и свою оперную школу в лице композиторов: Шарля Гуно, Жоржа Бизе, Жюль Массне, Эдуарда Лало, Жака Оффенбаха, Поля Дюка.

Венский оперный театр (Wiener Staatsoper) — крупнейший оперный театр Европы и центр музыкальной культуры Австрии. В XIX веке этот театр носил название Венской придворной оперы. Здание, в котором в настоящее время располагается Венская государственная опера, было построено в 1869 году по проекту архитектора Августа Зиккарда фон Зиккардсбурга; его интерьер разработал Эдуард ван дер Нюль. Долгое время считалось, что это здание — одно из лучших театральных зданий мира. Театр был открыт постановкой «Дон-Жуана» Моцарта. В 1875–1897 годах музыкальным директором и главным дирижером театра был Ханс Рихтер, выдающийся интерпретатор вагнеровских опер. При нем были осуществлены постановки тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», цикла моцартовских опер, «Отелло» Верди.

Das hohe Niveau der Darbietungen ist eine Besonderheit dieses Theaters, das einen besonderen professionellen Standard für alle Mitwirkenden an Musik- und Bühnenproduktionen setzt. Zu den Direktoren des Theaters gehörten herausragende Musiker ihrer Zeit: R. Kreutzer, F. Habenek, S. Lamoureux, E. Colonne. Auf der Bühne standen herausragende Sänger wie Jean-Louis Dupré, Jean-Louis Lassalle, Jean-François Delmas, Pierre Viardot, Marie Malibran, D'Artaud und Anne Patti; Tänzer wie M. Taglioni, F. Elsner, K. Grisi und F. Cerrito. In den 30er Jahren wurde der Ruhm der „Grand Opera“ als Zentrum der Weltkultur noch stärker und zog die größten Musiker aus anderen Ländern an: J. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, J. Meyerbeer und J. Verdi. Die „Grand Opéra“ pflegte auch ihre eigene Opernschule mit Komponisten wie Charles Gounod, Georges Bizet, Jules Massenet, Édouard Lalo, Jacques Offenbach und Paul Duke.

Die Wiener Staatsoper ist das größte Opernhaus in Europa und das Zentrum der Musikkultur in Österreich. Im 19. Jahrhundert war sie als Wiener Hofoper bekannt. Das Gebäude, das heute die Wiener Staatsoper beherbergt, wurde 1869 nach Plänen des Architekten August Sicard von Sicardsburg fertiggestellt; die Innenausstattung stammt von Eduard van der Nüll. Lange Zeit galt es als eines der schönsten Theatergebäude der Welt. Das Theater eröffnete mit einer Inszenierung von Mozarts „Don Giovanni“. Hans Richter war von 1875-1897 Musikdirektor und Chefdirigent des Theaters, ein herausragender Interpret der Wagner-Opern. Er war für die Inszenierung von Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, des Mozart-Opernzyklus und Verdis „Otello“ verantwortlich.



Венский оперный театр (Wiener Staatsoper)

Wiener Staatsoper

В 1897 году театр возглавил выдающийся композитор и дирижер Густав Малер. В течение десяти лет его руководства Венская опера стала одной из лучших в Европе. Малер привлек к работе таких выдающихся дирижеров, как Бруно Вальтер, Франц Шальк. Именно в этот период на сцене Венской государственной оперы впервые были поставлены «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта» П. И. Чайковского.

В 1945 году здание театра было разрушено во время бомбардировки Вены. Десять лет спектакли театра шли на других сценах. Лишь новый сезон 1955/56 года начался в восстановленном здании. Художественным руководителем театра с этого сезона становится прославленный Герберт фон Караян.

Венская государственная опера хотя и предлагает своим слушателям чрезвычайно разнообразный репертуар, но по праву считается хранительницей лучших традиций венской классической школы и в первую очередь, Моцарта[1].

Im Jahr 1897 übernahm der herausragende Komponist und Dirigent Gustav Mahler die Leitung des Theaters. In den zehn Jahren, die er an der Spitze stand, wurde die Wiener Oper zu einer der besten in Europa. Mahler zog so hervorragende Dirigenten wie Bruno Walter und Franz Schalk an. In dieser Zeit wurden Tschaikowskys „Eugen Onegin“, „Pique Dame“ und „Jolanthe“ erstmals an der Wiener Staatsoper aufgeführt.

Im Jahr 1945 wurde das Theatergebäude bei der Bombardierung Wiens zerstört. Zehn Jahre lang fanden die Aufführungen auf anderen Bühnen statt. Erst mit der neuen Spielzeit 1955/56 begann der Theaterbetrieb in dem restaurierten Gebäude. Der renommierte Herbert von Karajan ist seit dieser Saison künstlerischer Leiter.

Obwohl die Wiener Staatsoper ihrem Publikum ein äußerst vielfältiges Repertoire bietet, gilt sie zu Recht als Bewahrerin der besten Traditionen der Wiener Klassik, allen voran Mozart[1].

[1] Интернет-ресурс // Майкапар А. Wiener Staatsoper // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Лейпцигская опера или **Лейпцигский оперный театр** (нем. *Oper Leipzig*) — один из самых известных и самых старых оперных театров в Европе. Театр был основан в 1693 году, что ставит его на третье место в списке старейших оперных театров Европы, после венецианской «Ла Фениче» и Гамбургского оперного театра. Своего оркестра в оперном театре нет, с 1766 года оркестром Лейпцигской оперы является оркестр Гевандхаус. Первое здание Лейпцигской оперы было открыто в 1693 году («Оперный театр на Брюле»). Однако из-за недостатков конструкции в 1729 году здание было снесено. До 1766 года в городе успешно шли «привезенные» оперы, в том числе и гастрольных итальянских трупп.

[1] Internetseite // Майкапар А. Wiener Staatsoper // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Die **Leipziger Oper** oder das **Leipziger Opernhaus** (deutsch: *Oper Leipzig*) ist eines der berühmtesten und ältesten Opernhäuser Europas. Das Theater wurde 1693 gegründet und ist damit nach dem „La Fenice“ in Venedig und der Hamburger Oper das drittälteste Opernhaus in Europa. Das Leipziger Opernhaus hat kein eigenes Orchester; seit 1766 ist das Orchester des Leipziger Opernhauses das Gewandhausorchester. Das erste Gebäude des Leipziger Opernhauses wurde 1693 eröffnet („Opernhaus am Brühl“). Aufgrund baulicher Mängel wurde das Gebäude jedoch 1729 abgerissen. Bis 1766 wurden in der Stadt mit Erfolg „importierte“ Opern aufgeführt, darunter auch solche von italienischen Tourneetheatern.



Современный вид Лейпцигского оперного театра (Oper Leipzig)

Die zeitgenössische Ansicht des Leipziger Opernhauses (Oper Leipzig)

Считается, что именно в Лейпциге в 1766 году зародился «зингшпиль», когда состоялась премьера оперы «Превращения жены, или Быть»

Man nimmt an, dass das „Singspiel“ seinen Ursprung 1766 in Leipzig hatte, als die Oper „Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber“ in einer

беде!» в переработке Кристиана Вайссе. В этом же году открылся так называемый «Старый театр». На протяжении целого столетия здесь поддерживались традиции классической немецкой оперы. В 1878 году на Августус-платц состоялось торжественное открытие «Нового театра». Помимо ставших традиционными в репертуаре опер Моцарта, Глюка и Вебера в новом театре уделяли большое внимание произведениям Рихарда Вагнера. Например, в 1878 году были поставлены все четыре оперы цикла «Кольцо нибелунга», впервые за пределами Байрейтского фестиваля. XX век привнес новое направление в деятельность Лейпцигской оперы. Здесь стали ставить оперы современных композиторов. Во время Второй мировой войны здание театра было уничтожено. В 1960 году состоялось торжественное открытие Лейпцигского оперного театра на месте разрушенного — представлением оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Впоследствии возрождение опер Вагнера стало одной из главных особенностей репертуара театра. По технической оснащенности оперный театр в Лейпциге не имеет себе равных в Европе.

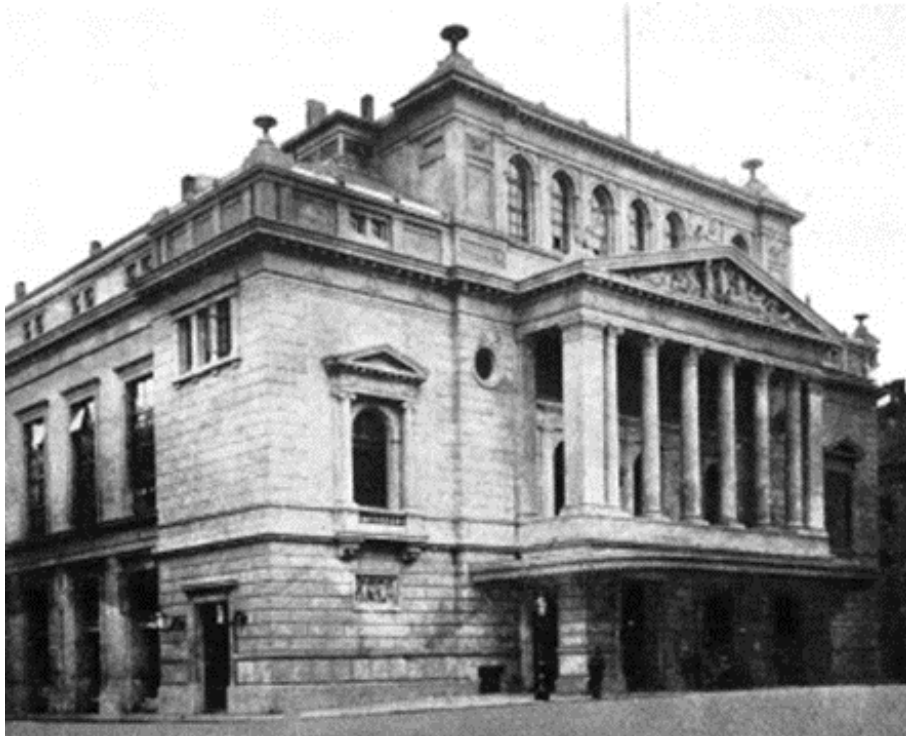
Оперный театр в Гамбурге — старейший общедоступный немецкий театр, был основан в 1677 году; начало строительства театра инициировало городское самоуправление. Гамбург был богатым городом «ганзейского союза», не затронутый Тридцатилетней войной, и местные бюргеры обладали достаточными средствами для организации собственной оперной сцены. Театр был открыт в 1678 году постановкой оперы «Адам и Ева, или Сотворенный, павший и спасенный человек», написанной Иоганном Тайле. В отличие от существующих

Bearbeitung von Christian Weiße uraufgeführt wurde. Im selben Jahr wurde das so genannte „Alte Theater“ eröffnet. Ein ganzes Jahrhundert lang wurde hier die Tradition der klassischen deutschen Oper gepflegt. Das „Neue Theater“ wurde 1878 am Augustusplatz eröffnet. Das Repertoire umfasste nicht nur Mozart, Gluck und Weber, sondern auch Werke von Richard Wagner. So wurden 1878 zum ersten Mal außerhalb der Bayreuther Festspiele alle vier Opern des Zyklus „Der Ring des Nibelungen“ aufgeführt. Das 20. Jahrhundert brachte der Leipziger Oper eine neue Ausrichtung. Es führt jetzt Opern von zeitgenössischen Komponisten auf. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Theatergebäude zerstört. 1960 wurde das Leipziger Opernhaus an der Stelle des abgerissenen Opernhauses mit einer Aufführung von Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ eröffnet. In der Folgezeit wurde die Wiederbelebung von Wagners Opern zu einem der Hauptbestandteile des Repertoires. Das Leipziger Opernhaus sucht in seiner technischen Ausstattung in Europa seinesgleichen.

Das **Hamburger Opernhaus**, das älteste öffentlich zugängliche Theater Deutschlands, wurde 1677 gegründet; der Bau des Theaters wurde von der Stadtverwaltung initiiert. Hamburg war eine wohlhabende Hansestadt, die vom Dreißigjährigen Krieg verschont geblieben war, und die Bürgerschaft verfügte über ausreichende Mittel, um eine eigene Opernbühne zu organisieren. Das Theater wurde 1678 mit einer Inszenierung der Oper „Adam und Eva oder Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“ von Johann Theile eröffnet. Die Hamburger Oper war im Gegensatz zu den anderen bestehenden Opernhäusern in

оперных театров в других немецких городах Гамбургский оперный театр не был придворным, первое время труппа состояла из певцов-любителей; кроме того, театр зависел не от пристрастий двора, а от вкусов протестантского среднего класса и духовенства, что нашло отражение в его репертуаре. В первые годы существования театра ставились произведения на религиозные сюжеты. В дальнейшем круг постановок расширился до мифологических, легендарно-исторических, бытовых, а также опер «на злобу дня». В этот период на сцене Гамбургского театра ставились оперы Георга Телемана, Иоганна Маттезона, Рейнхарда Кайзера.

deutschen Städten kein Hoftheater, sondern bestand ursprünglich aus Amateursängern, war aber nicht vom höfischen Geschmack, der sich im Repertoire widerspiegelte, sondern vom Geschmack des protestantischen Bürgertums und des Klerus geprägt. In den Anfangsjahren des Theaters wurden Werke zu religiösen Themen aufgeführt. Später wurden die Produktionen um mythologische, legendär-historische, alltägliche und tagesaktuelle Opern erweitert. In dieser Zeit wurden am Hamburger Opernhaus Opern von Georg Telemann, Johann Matheson und Reinhard Kaiser aufgeführt.



Здание Гамбургского театра 1827 года постройки.
Вид 1890 года

Hamburger Theatergebäude von 1827.
Ansicht von 1890

С 1738 года в Гамбургском оперном театре выступали преимущественно гастролирующие итальянские труппы. Не случайно великий немецкий композитор Георг Фридрих Гендель

Ab 1738 wurde das Hamburger Opernhaus von italienischen Tourneetheatern dominiert. Es war kein Zufall, dass der große deutsche Komponist Georg Friedrich Händel

(1685–1759) по многим причинам не смог реализовать свои стремления в оперном творчестве у себя на родине и добился признания, как блестящий оперный композитор, в Италии и Англии. По-видимому, состояние оперного искусства немецких театров в ту пору оставляло желать лучшего. В 1763 году деревянное здание театра оказывается окончательно разрушенным. В новом каменном здании Городского театра, построенном в 1765–1766 годах, шли как музыкальные, так и драматические спектакли.

С 1891 по 1897 год руководителем Гамбургского оперного театра был Густав Малер, который, как мог, поднял художественный уровень театра. Вслед за Малером великие немецкие дирижеры XX века Ф. Вейнгартнер, К. Бем, Э. Ансерме работали в Гамбургском театре, способствовали росту его престижа и популярности. Во время Великой Отечественной войны в здание театра попала бомба, полностью разрушившая зрительный зал. В 1953 году начался демонтаж развалин и новое строительство. В 2005 году завершено строительство современного здания театра.

(1685-1759) seine Opernambitionen in seinem Heimatland nicht verwirklichen konnte und stattdessen in Italien und England als brillanter Opernkomponist Anerkennung fand. Der Zustand der deutschen Opernhäuser schien zu dieser Zeit schlecht zu sein. Im Jahr 1763 wurde das hölzerne Gebäude schließlich abgerissen. Das neue Steingebäude des Stadttheaters, das 1765-1766 errichtet wurde, war Schauplatz von Musik- und Theateraufführungen.

Von 1891 bis 1897 war Gustav Mahler Direktor des Hamburger Opernhauses und hob das künstlerische Niveau des Theaters, so gut er konnte. Nach Mahler arbeiteten die großen deutschen Dirigenten des 20. Jahrhunderts, F. Weingartner, K. Böhm und E. Ansermet, am Hamburger Opernhaus und trugen dazu bei, dessen Ansehen und Popularität zu steigern. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Theater von einer Bombe getroffen, die den Zuschauerraum vollständig zerstörte. Im Jahr 1953 wurde mit dem Abriss der Ruinen begonnen und der Neubau in Angriff genommen. Im Jahr 2005 wurde der Bau eines modernen Theatergebäudes abgeschlossen.



Современный вид Гамбургского театра

Zeitgenössische Ansicht des Hamburger Theaters

Сословный театр в Праге является гордостью чешской столицы. Театр сохранился в первозданном виде с XVIII века до наших дней.

Das **Ständetheater in Prag** ist der Stolz der tschechischen Hauptstadt. Das Theater ist in seiner ursprünglichen Form aus dem 18. Jahrhundert bis zum heutigen Tag erhalten geblieben.



Сословный театр в Праге

Das Ständetheater in Prag

Здание было построено в 1783 году в стиле классицизма по заказу графа Франца Антона (Франтишека Антонина) Ностица-Ринека, поэтому до 1798 года театр имел название — «Театр графа Ностица». На портале девиз — *Patriae et Musis* (Родине и Музам). Здание находится на площади Фруктового рынка в пражском Старом Городе. В этом театре на сцене шли драматические и оперные спектакли. Драмы обычно ставились на немецком, оперы — на итальянском языке, однако уже с 1785 года начинаются первые постановки на чешском языке, к 1810-м годам ставшие еженедельными. Сословный театр знаменит тем, что здесь состоялись премьеры опер Моцарта «Дон Жуан» (1787) и «Милосердие Тита» (1791). Постановками дирижировал лично автор, это единственный в мире театр, сохранившийся в

Das Gebäude wurde 1783 im klassizistischen Stil im Auftrag des Grafen Franz Anton (František Antonín) Nostitz-Rieneck erbaut, weshalb das Theater bis 1798 auch „Gräfllich Nostitzsches Nationaltheater“ genannt wurde. Das Motto des Portals lautet *Patriae et Musis* (Heimat und Musen). Das Gebäude befindet sich auf dem Obstmarktplatz in der Prager Altstadt. Dort wurden Theater- und Opernproduktionen inszeniert. Dramen wurden in der Regel in deutscher Sprache und Opern in italienischer Sprache inszeniert, aber bereits 1785 gab es die ersten tschechischsprachigen Inszenierungen, die in den 1810er Jahren wöchentlich stattfanden. Das Ständetheater ist berühmt für die Uraufführung von Mozarts Opern „Don Giovanni“ (1787) und „La Clemenza di Tito“ (1791). Es ist das einzige Theater der Welt, das in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben ist, in dem Mozart auftrat.

первозданном виде, где выступал Моцарт.

В 1798 году театр куплен сословиями Чешского королевства и получил название Королевского Сословного театра. В первой половине XIX века для театра писали славянские драматурги, здесь была поставлена первая чешская опера Франтишка ШкROUP (1826) и впервые прозвучал гимн Чехии «Где мой дом?» (1834). В Сословном театре дирижировали Карл Мария фон Вебер, Антон Рубинштейн, Густав Малер, выступали Ажелика Каталани и Никколо Паганини. В настоящее время характерной частью репертуара Сословного театра являются произведения Моцарта. Здесь снимались пражские сцены культового фильма Милоша Формана «Амадей» (1984).

В завершение этого краткого экскурса по театрам Европы следует отметить, что опера с момента своего рождения заняла прочное место в духовной культуре Европы. Жанр оперы был общественно значимым, вызывал горячие дискуссии о музыке и предназначении искусства, в которых принимали участие лучшие европейские умы. В 1752 году «война буфонов» (разделила весь Париж на два лагеря, когда борьба за демократическую оперу широко обсуждалась французским обществом; война «глюкистов» и «пиччинистов» (1770) в том же Париже демонстрировала острый общественный интерес к эстетическим проблемам оперного жанра. Опера в XIX веке также оставалась центром духовной общественной жизни в Европе.

Отметим, что жанр оперы был способен, исторически и стилистически развиваясь, модифицироваться: это опера-seria, опера-буфф, опера-спасения, опера-сказка, народная драма,

Im Jahr 1798 wurde das Theater von den Ständen des tschechischen Königreichs gekauft und erhielt den Namen Königliches Ständetheater. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieben slawische Dramatiker für das Theater, die erste tschechische Oper von František Škroup wurde hier inszeniert (1826) und die tschechische Hymne „Wo ist meine Heimat“ (1834) wurde zum ersten Mal aufgeführt. Carl Maria von Weber, Anton Rubinstein und Gustav Mahler dirigierten im Ständetheater, und Angelika Catalani und Niccolò Paganini traten dort auf. Heutzutage sind Werke von Mozart ein typischer Bestandteil des Repertoires des Ständetheaters. Hier wurden Szenen aus dem Kultfilm „Amadeus“ von Miloš Forman (1984) gedreht.

Zum Abschluss dieses kurzen Streifzugs durch die europäischen Theater sei darauf hingewiesen, dass die Oper seit ihrer Entstehung einen festen Platz in der geistigen Kultur Europas einnimmt. Die Gattung der Oper war gesellschaftlich bedeutsam und löste heftige Diskussionen über die Musik und den Zweck der Kunst aus, an denen sich die besten europäischen Geister beteiligten. Im Jahr 1752 spaltete der „Krieg der Bouffons“ (1752) ganz Paris in zwei Lager, als der Kampf um die demokratische Oper in der französischen Gesellschaft breit diskutiert wurde; der Krieg der „Gluckisten“ und der „Picchinisten“ (1770) im selben Paris zeigte das große öffentliche Interesse an ästhetischen Problemen der Operngattung. Auch im 19. Jahrhundert blieb die Oper das Zentrum des geistigen gesellschaftlichen Lebens in Europa.

Es sei darauf hingewiesen, dass die Gattung der Oper in der Lage war, sich historisch und stilistisch zu verändern: Opera seria, Opera buffa, Opéra de sauvetage (*Oper der Erlösung*), Opernmärchen, Volksdrama,

романтическая опера и др., но всегда в центре внимания оперного сюжета был конкретный человек, в сложном столкновении с судьбой и социумом. Образ человека нашел свое многомерное отражение в оперном жанре. Подчеркнем, что в каждую эпоху человечество нуждалось в таком жанре, который смог бы в обобщенной форме выразить сущностные черты современного понимания Человека, объединяя на этой основе людей в идеальный коллектив, содействуя формированию соборного сознания. В эпоху раннего средневековья это был григорианский хорал, затем месса, оратория, «Страсти», а для Нового времени этим объединяющим началом стала опера. Поэтому эти здания оперных театров Европы, которые и сегодня украшают собой столицы и малые города, являют собой блистательный пример самоотверженности человеческого духа во имя Красоты и Гармонии.

Рекомендованная литература

1. Кречмар Г. История оперы. М., 2014.
2. Парин А. О пении, об опере, о славе. М., 2003.

Часть II

РОССИЯ. XIX ВЕК

Глава 9

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПУТИ РОССИИ

Музыкальная культура Древней Руси, складывавшаяся на протяжении семи веков (X–XVII вв.) имела свои

романтические Oper usw., aber im Mittelpunkt der Opernhandlung stand immer eine bestimmte Person in einer komplexen Kollision mit dem Schicksal und der Gesellschaft. Das Menschenbild fand seinen mehrdimensionalen Niederschlag in der Gattung der Oper. Es ist zu betonen, dass die Menschheit in jeder Epoche eine Gattung brauchte, die in verallgemeinerter Form die wesentlichen Merkmale des modernen Menschenbildes zum Ausdruck bringen konnte und auf dieser Grundlage die Menschen zu einem idealen Kollektiv vereinte und die Bildung eines konziliaren Bewusstseins unterstützte. Im frühen Mittelalter war dies der gregorianische Choral, dann die Messe, das Oratorium, die Passion, während in der Neuzeit die Oper das verbindende Element war. Deshalb sind die Opernhäuser in Europa, die auch heute noch Hauptstädte und Kleinstädte schmücken, ein leuchtendes Beispiel für die Hingabe des menschlichen Geistes im Namen von Schönheit und Harmonie.

Empfohlene Literatur

1. Kretschmar G. Geschichte der Oper. Moskau, 2014.
2. Parin A. Über Gesang, über Oper, über Ruhm. Moskau, 2003.

Teil II

RUSSLAND. 19. JAHRHUNDERT

Kapitel 9

DIE BESONDERHEITEN DES MUSIKALISCH-HISTORISCHEN WEGES RUSSLANDS

Die Musikkultur der alten Rus, die sich über sieben Jahrhunderte (10. bis 17. Jahrhundert) entwickelte, hatte ihre

особенности, отличающиеся от западноевропейской. Принятие Христианства в X в. оказало громадное влияние на всю последующую историю России. Через патристическую литературу Россия приобщилась к той линии развития, которая брала свое начало в истоках раннего христианства. Однако приобщившись к этой линии, русская культура, в том числе и музыкальная, впоследствии стала развиваться достаточно обособленным от Запада путем. Христианство и православие пришло в Россию в момент разделения восточной и западной церквей (1054). В России были восприняты традиции болгарского и греческого вокального-хорового пения без инструментального сопровождения. Это наложило свой отпечаток: до Петровских реформ в России отсутствовала профессиональная инструментальная музыка. В то же время (XVI–XVII вв.) в Европе складывались развитые инструментальные школы, получала большое развитие лютневая, клавирная, скрипичная музыка. Россия миновала этот расцвет инструментализма. Здесь на протяжении семи веков складывался уникальный пласт вокально-хоровой певческой традиции пения *a cappella*, который стал выразителем эстетического и этического идеала древнерусского человека. В основе древнерусской православной музыкальной певческой традиции лежало знаменное пение, знаменный распев. Это строгое мужское пение, монодия, которая подчинялась системе **осьмогласия** — единству определенным образом сотнесенных друг с другом песнопений (текстов и напевов).

Осьмогласие или «восьмигласие» — это система византийского и древнерусского богослужебного пения, включающая 8 гласов (глас, в свою очередь представляет собой

свои собственные Merkmale, die sich von der westeuropäischen Kultur unterschieden. Die Annahme des Christentums im 10. Jahrhundert hatte einen enormen Einfluss auf die gesamte weitere Geschichte Russlands. Durch die patristische Literatur schloss sich Russland der Entwicklungslinie an, die ihren Ursprung im frühen Christentum hatte. Die russische Kultur, einschließlich der Musikkultur, entwickelte sich in der Folgezeit eher losgelöst vom Westen. Das Christentum und die Orthodoxie kamen nach Russland zur Zeit der Trennung von Ost- und Westkirche (1054). In Russland wurden die Traditionen des bulgarischen und griechischen Chorgesangs ohne Instrumentalbegleitung übernommen. Das hatte seine Wirkung: bis zu Peters Reformen gab es in Russland keine professionelle Instrumentalmusik. Zur gleichen Zeit (16. - 17. Jahrhundert) entwickelten sich in Europa Instrumentalschulen, und die Musik für Laute, Klavier und Violine blühte auf. Russland hat diese Blütezeit des Instrumentalismus hinter sich. Hier entwickelte sich im Laufe von sieben Jahrhunderten eine einzigartige Schicht von Vokal- und Chorgesangstraditionen *a cappella*, die zum Exponenten des ästhetischen und ethischen Ideals des altrussischen Menschen wurde. Das Herzstück der altrussisch-orthodoxen Musiktradition war der Krjuki-Gesang, der Krjuki-Kirchengesang. Es handelt sich um einen strengen Männergesang, eine Monodie, die dem System der **Osmoglasie** unterworfen war - der Einheit von Kantilenen (Texten und Gesängen), die aneinander anschlossen.

Die Osmoglasie oder „Achtstimmigkeit“ ist ein System des byzantinischen und altrussischen liturgischen Gesangs, das acht Stimmen umfasst (eine Stimme wiederum ist ein strukturelles Modell für

структурную модель для множества песнопений, приспособиваясь к различным словесным текстам, такая модель могла варьироваться, расширяться, сжиматься, обогащаться украшениями); музыка церковных служб организовывалась в восьминедельные циклы — столпы, когда каждой неделе соответствовал свой глас, при этом праздничные песнопения по гласу могли не совпадать с недельными[1].

[1] Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ. 2001. С. 638.

В православной церковной традиции существует восемь гласов, отсюда происходит слово «осьмогласие». Этот музыкальный пласт фиксировался и передавался из поколения в поколение на основе устной и письменной традиции крюкового письма. Это была сложная система знаков (более 70), что требовало специальных мастеров для передачи музыкальных знаний. Такие специалисты (монахи-певчие) были в монастырях и церковных школах, которые по рукописным книгам и определенным методикам обучали детей церковному пению. Петровские преобразования принесли в Россию, с многочисленными иностранными музыкантами, европейскую систему пятилинейной нотации, что было значительно проще крюкового письма. Европейская нотация, созданная в XI веке в Италии монахом Гвидо Аретинским, существует по настоящее время как основной вид передачи музыкальной информации.

eine Vielzahl von Gesängen, die sich an verschiedene verbale Texte anpassen, dieses Modell kann variieren, sich ausdehnen, schrumpfen, mit Verzierungen bereichern); die Musik der Gottesdienste wurde in achtwöchigen Zyklen organisiert - Säulen, bei denen jede Woche ihre eigene Stimme hatte und die Hymnen des Festes nicht mit den Stimmen der Wochen übereinstimmen konnten[1].

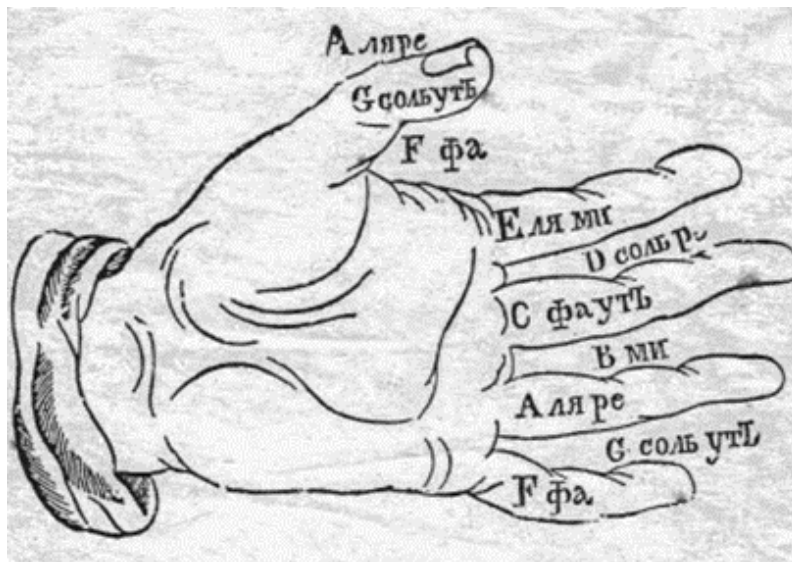
[1] Grove's Dictionary of Music / Aus dem Englischen übersetzt 2001. S. 638.

In der orthodoxen Kirchentradition gibt es acht Stimmen, daher der Ursprung des Wortes „Osmoglasie“. Diese musikalische Schicht wurde aufgezeichnet und auf der Grundlage der mündlichen und schriftlichen Tradition der Krjuki-Noten von Generation zu Generation weitergegeben. Es handelte sich um ein komplexes System von Zeichen (über 70), das spezielle Meister erforderte, um musikalisches Wissen zu vermitteln. Solche Spezialisten (Mönchssänger) gab es in Klöstern und kirchlichen Schulen, die den Kindern den Kirchengesang anhand von handgeschriebenen Büchern und bestimmten Methoden beibrachten. Die Umgestaltungen durch Peter den Großen brachten mit vielen ausländischen Musikern das europäische System der fünfzeiligen Notation nach Russland, das viel einfacher war als die Krjuki-Noten. Die europäische Notation, die im 11. Jahrhundert in Italien von dem Mönch Guido von Arethina geschaffen wurde, ist bis heute die wichtigste Form der musikalischen Kommunikation.



Сравнительные таблицы крюковых и линейных нот конца XVII века (страница издания 1679 г.)

Vergleichstabellen von Krjuki- und Liniennoten aus dem späten 17. Jahrhundert (Seite der Ausgabe von 1679)



Азбука начального учения простого нотного пения, содержащегося на Цефаутном ключе. XVIII век. По этим Азбукам происходило обучение пятилинейной нотации Гвидо Аретинского

Alphabet der Anfangslehre der einfachen Notation, die im Cefaut-Schlüssel enthalten ist. 18. Jahrhundert. Diese alphabetische Reihenfolge wurde verwendet, um die fünfzeilige Notation von Guido von Aretha zu lehren

Именно с Петровских преобразований начался значительный для России процесс смены музыкального мышления и возникновения нового типа культуры. Петровские преобразования в корне изменили весь строй культурной и общественной жизни России. В «век разума и просвещения» русское искусство вступило на путь общеевропейского развития и постепенно освобождалось от средневековой замкнутости. Это был первый век развития светской культуры, век решительной победы над суровыми, аскетическими догмами религиозной морали. «Мирское» искусство приобретает право на общественное признание и начинает играть все более важную роль в системе гражданского образования, в формировании новых устоев общественной жизни страны. На смену боярской Руси приходит молодое государство Петра. Российская держава, укрепленная военными победами и внутренними реформами «...вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и громе пушек, — писал Пушкин, — но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и благотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы»[1].

[1] Пушкин А. С. О ничтожестве литературы русской // Полн. собр. соч. В 6 т. М., 1950. Т. 5. С. 239.

Со строительством Петербурга в русскую культуру вошли многие явления, определяемые эпитетами «первый», «впервые», «новый»: это возникновение первого музыкального театра, первой русской оперы; появление новых исполнительских

Mit den Umgestaltungen durch Peter den Großen begann in Russland ein bedeutender Prozess der Veränderung des musikalischen Denkens und die Entstehung einer neuen Art von Kultur. Die Umgestaltung durch Peter den Großen veränderte die gesamte Struktur des kulturellen und sozialen Lebens in Russland radikal. Im „Zeitalter der Vernunft und der Aufklärung“ schlug die russische Kunst den Weg der gesamteuropäischen Entwicklung ein und befreite sich allmählich von der mittelalterlichen Insellage. Es war das erste Jahrhundert der säkularen Kultur, das Zeitalter des entscheidenden Sieges über die starren, asketischen Dogmen der religiösen Moral. Die „säkulare“ Kunst erhält das Recht auf öffentliche Anerkennung und beginnt, eine immer wichtigere Rolle im System der staatsbürgerlichen Erziehung und bei der Bildung neuer Grundlagen des öffentlichen Lebens zu spielen. Das Bojaren-Russland wird durch den jungen Staat Peters ersetzt. Die russische Macht, gestärkt durch militärische Siege und innere Reformen, „...drang in Europa ein wie ein zu Wasser gelassenes Schiff, mit dem Klirren der Axt und dem Donnern der Kanonen, - schrieb Puschkin, - aber die Kriege, die Peter der Große führte, waren segensreich und wohlätig. Der Erfolg der Volksveränderung war die Folge der Schlacht von Poltawa, und die europäische Aufklärung dockte an den Ufern der eroberten Nawa an“[1].

[1] Puschkin A. S. Über die Nichtigkeit der russischen Literatur // Sämtliche Werke, in 6 Bänden. Moskau, 1950. Bd. 5. S. 239.

Der Aufbau von Petersburg brachte viele Phänomene mit sich, die mit den Begriffen „erste“, „erste Zeit“ und „neu“ bezeichnet werden: die Entstehung des ersten Musiktheaters, der ersten russischen Oper; das Aufkommen neuer Aufführungsgattungen (erste

жанров (первые скрипичные сонаты, первые клавирные произведения, первые русские романсы); новые учебные заведения, выпуски первых газет и журналов и множество других явлений. До XVIII века Россия не знала, что такое опера, отстав от Европы на два столетия, а по европейской традиции оперный театр являлся престижным украшением любого императорского или королевского двора. Русские императрицы создали все условия для пышного расцвета оперного искусства на российской почве: Анна Иоанновна (1693–1740), годы правления Россией 1730–1740), Елизавета Петровна (1709–1761), годы правления 1741–1761), Екатерина II Великая (1729–1796), годы правления 1762–1796). Оперный жанр был «привезен» в Россию итальянскими музыкантами во главе со знаменитым итальянским маэстро Франческо Арайя в 1735 году во время правления императрицы Анны Иоанновны. Целая плеяда блестящих итальянских композиторов и исполнителей приглашалась в течение столетия ко двору русских императриц. Следом за Франческо Арайя в Петербурге служил Винченцо Манфредини (1737–1799), Томмазо Траэтта (1727–1779), Бальдассаре Галуппи (1706–1785), Джованни Паизиелло (1740–1816), Доменико Чимароза (1749–1801), Джузеппе Сартти (1729–1802), Катерино Кавос (1775–1840). Итальянские композиторы служили при императорском дворе в качестве придворных композиторов, писали оперы и камерную музыку. В Эрмитажном театре и в залах Зимнего дворца постоянно звучала музыка. Отслужив положенное время по контракту, получив щедрое вознаграждение, итальянские композиторы возвращались на родину. Многие из них имели в качестве учеников русских

Violinsonaten, erste Klavierwerke, erste russische Romanzen); neue Bildungseinrichtungen, die ersten Zeitungen und Zeitschriften und viele andere Phänomene. Bis zum 18. Jahrhundert kannte Russland die Oper nicht, zwei Jahrhunderte hinter Europa, und in der europäischen Tradition war die Oper eine prestigeträchtige Zierde eines kaiserlichen oder königlichen Hofes. Die russischen Zarrinnen schufen alle Voraussetzungen für die Blüte der Oper auf russischem Boden: Anna Ioannowna (1693-1740), regierte Russland 1730-1740), Jelisaweta Petrowna (1709-1761), regierte Russland 1741-1761), Katharina II. die Große (1729-1796) regierte 1762-1796). Das Genre der Oper wurde von italienischen Musikern unter der Leitung des berühmten italienischen Maestros Francesco Araja im Jahr 1735 während der Herrschaft der Kaiserin Anna Ioannowna nach Russland „gebracht“. Im Laufe des Jahrhunderts wurde eine ganze Reihe brillanter italienischer Komponisten und Interpreten an die Höfe der russischen Zarrinnen eingeladen. Nach Francesco Araja waren Vincenzo Manfredini (1737-1799), Tommaso Traetta (1727-1779), Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801), Giuseppe Sarti (1729-1802) und Catterino Cavos (1775-1840) in Petersburg tätig. Italienische Komponisten dienten am kaiserlichen Hof als Hofkomponisten und schrieben Opern und Kammermusik. Im Eremitage-Theater und in den Sälen des Winterpalastes wurde ständig Musik gespielt. Nachdem sie die ihnen zustehende Zeit unter Vertrag genommen und großzügig entlohnt worden waren, kehrten die italienischen Komponisten in ihr Heimatland zurück. Viele von ihnen hatten russische Musiker als Schüler. Der „italienische Fußabdruck“ in der russischen Kultur war also beträchtlich.

музыкантов. Так что «итальянский след» в русской культуре был значительный.

В политике «просвещенного абсолютизма» Екатерины II музыка стала обязательным атрибутом придворной жизни и образовательной государственной политики, сильно меняя вектор развития культуры в целом. В годы правления Екатерины II был принят закон «О воспитании юношества обоюбого пола» (автор — И. И. Бецкой), по которому была создана целая система закрытых учебных заведений не только в Петербурге, но и по всей России. Петербург стал образовательным центром России, где были открыты новые светские учебные заведения: Сухопутный шляхетский кадетский корпус, Академия художеств, Воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт), Екатерининский институт, Корпус чужестранных единоверцев, Горный, Инженерный и Морской корпуса. Обязательным предметом во всех закрытых учебных заведениях была музыка. Празднества, устраиваемые по случаю выпусков в учебных заведениях, были публичными, привлекали внимание общественности, широко освещались в газете «Санкт-Петербургские ведомости», создавали особое звучание во всей палитре музыкального Петербурга конца XVIII века[1].

[1] Самсонова Т. П. Музыкальная культура Санкт-Петербурга XVIII – XX веков. СПб., 2013. С. 31–52.

В русле этого процесса важную роль имело начало нотопечатания в России. Нотопечатание в своей области выполняет те же функции, что и в более широком масштабе — книги. Нотопечатание в Европе началось вскоре после книгопечатания, первые образцы

In der Politik des „aufgeklärten Absolutismus“ von Katharina II. wurde die Musik zu einem obligatorischen Bestandteil des höfischen Lebens und der staatlichen Bildungspolitik, was den Vektor der kulturellen Entwicklung im Allgemeinen stark veränderte. In den Jahren der Herrschaft Katharinas II. wurde das Gesetz „Über die Erziehung der Jugend beider Geschlechter“ (verfasst von I. I. Betskoi) verabschiedet, das ein ganzes System geschlossener Bildungseinrichtungen nicht nur in Petersburg, sondern in ganz Russland schuf. Petersburg war zum Bildungszentrum Russlands geworden, wo neue weltliche Bildungseinrichtungen eröffnet wurden: das Kadettenkorps, die Akademie der Schönen Künste, die Bildungsgesellschaft für adlige Jungfrauen (Smolny-Institut), das Katharinen-Institut, das Korps der Fremdenlegionäre, das Bergbau-, Ingenieur- und Marinekorps. Musik war Pflichtfach in allen Internaten. Die Feierlichkeiten anlässlich der Schulentlassungszeremonien waren öffentlich und wurden in der „Sankt-Petersburger Wedomosti“ weithin bekannt gemacht, was der gesamten Palette des musikalischen Petersburgs am Ende des 18. Jahrhunderts einen besonderen Klang verlieh[1].

[1] Samsonowa T. P. Musikkultur von St. Petersburg im 18. - 20. Jahrhundert. SPb., 2013. S. 31-52.

Im Rahmen dieses Prozesses spielte der Beginn des Notendrucks in Russland eine wichtige Rolle. Der Notendruck erfüllte in seinem Bereich die gleichen Funktionen wie das Buch in einem größeren Rahmen. Der Notendruck begann in Europa bald nach dem Buchdruck, die ersten Beispiele

появились в XV веке: «*Psalterium latinum*» — «Латинский псалтырь», Майнц, 1457 г. и другие редкие издания[1].

[1] Копчевский Н. А. Нотопечатание // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1976. Т. 3. С. 1039–1050.

На три столетия позже началось нотопечатание в России. Это произошло в Петербурге в 30–50 годах XVIII века в столице Российской империи, в типографии Академии Наук. Новая для России знаковая музыкальная система получила теперь новый импульс в своем развитии и распространении. Этот факт, безусловно, нельзя рассматривать в отрыве от развития музыкального образования, распространения музыкальных знаний и культуры русского общества. Хотя первые печатные ноты имели единичный характер, т. е. не были предназначены для широкого распространения, но тем не менее эти первые опыты можно рассматривать как значительное явление культурной жизни России. С ними в музыкальную практику прочно входила западноевропейская нотопечатная система со своей теорией, музыкальной наукой, практикой и терминологией.

Упомянем первые светские русские издания. К ним относится «Песнь, сочиненная в Гамбурге к торжественному празднованию коронации ее величества государыни, императрицы Анны Иоанновны»... на стихи В. Тредиаковского (1730). Эта «Песнь» была сочинена в честь коронации Анны Иоанновны и была переплетена с книгой «Езда на остров любви» Поля Тальма в переводе В. Тредиаковского. Роман и «Песнь» имели большой успех в русском обществе, однако, произошел любопытный казус:

erschieden im 15. Jahrhundert: das „*Psalterium latinum*“, Mainz, 1457 und andere seltene Ausgaben[1].

[1] Koptschewski N. A. Musikaliendruck // Musikalische Enzyklopädie / Herausgegeben von J. W. Keldysch. 1976. Bd. 3. S. 1039-1050.

Drei Jahrhunderte später begann der Notendruck in Russland. Sie fand in den 30-50er Jahren des 18. Jahrhunderts in Petersburg, der Hauptstadt des russischen Reiches, in der Druckerei der Akademie der Wissenschaften statt. Das für Russland neue ikonische Musiksystem erhielt nun einen neuen Impuls für seine Entwicklung und Verbreitung. Diese Tatsache kann sicherlich nicht losgelöst von der Entwicklung der musikalischen Bildung, der Verbreitung des musikalischen Wissens und der Kultur der russischen Gesellschaft betrachtet werden. Obwohl die ersten gedruckten Notenblätter isoliert entstanden, d. h. nicht für eine weite Verbreitung bestimmt waren, können diese ersten Erfahrungen als ein bedeutendes Phänomen im kulturellen Leben Russlands angesehen werden. Mit ihnen hielt das westeuropäische Notensystem mit seiner Theorie, Musikwissenschaft, Praxis und Terminologie Einzug in die musikalische Praxis.

Erwähnen wir die ersten säkularen russischen Ausgaben. Dazu gehörte das in Hamburg komponierte „Lied zur feierlichen Krönung Ihrer Majestät der Herrscherin, der Kaiserin Anna Ioannovna“... auf Verse von W. Trediakowski (1730). Dieses „Lied“ wurde zu Ehren der Krönung von Anna Ioannowna komponiert und mit dem Buch „Ritt zur Insel der Liebe“ von Paul Talm, übersetzt von W. Trediakowski, verbunden. Der Roman und das Lied waren in der russischen Gesellschaft ein großer Erfolg, doch es kam zu einem kuriosen Malheur: das damals

существовавшая в то время система доносов привела, в конечном счете, к тому, что В. Тредиаковский был вынужден оправдываться в конторе тайных розыскных дел в допущенных поэтических вольностях и, придя домой, уничтожил все печатные экземпляры этого канта. Только несколько раритетов сохранилось в библиотеках Петербурга. Текст, вызвавший подозрение тайной канцелярии, был следующий: «Да здравствует днесь / императрикс Анна / На престол седше увенчана / Краснейше солнца и звезд / сияющи ныне». Сейчас трудно сказать, что в этом тексте вызвало неудовольствие тайной канцелярии. Эта «Песнь» представляет собой типичный образец часто распевавшихся в то время панегирических кантов: эта мажорная музыка является музыкальным свидетельством своего времени и его историческим фоном.

bestehende System der Denunziationen führte schließlich dazu, dass sich Trediakowski vor dem Amt für geheime Ermittlungen für die erlaubten dichterischen Freiheiten rechtfertigen musste und nach seiner Rückkehr alle gedruckten Exemplare des Gesangs vernichtete. Nur wenige Raritäten haben in den Bibliotheken von Petersburg überlebt. Der Text, der den Verdacht des Geheimdienstes erregte, lautete wie folgt: „Es lebe heute / die Kaiserin Anna / Auf dem Thron gekrönt / röter als die Sonne und die Sterne / die jetzt leuchten.“ Es ist nun schwer zu sagen, was an diesem Text den Unmut der Staatskanzlei hervorgerufen hat. Dieses „Lied“ ist ein typisches Beispiel für die damals häufig gesungenen panegyrischen Gesänge: diese große Musik ist ein musikalisches Zeugnis ihrer Zeit und ihres historischen Hintergrunds.



«Песнь» Василия Тредиаковского по случаю коронации Анны Иоанновны. 1730 г.

„Lied“ von Wassili Trediakowski anlässlich der Krönung von Anna Ioannowna. 1730

В единственном экземпляре сохранилась в альбоме «гырдоровальных листов» Санкт-Петербургской академии наук «Ария или Менуэт» — небольшое музыкальное подношение Анне Иоанновне (1734):

Ein einziges Exemplar ist im Album der „Gravurblätter“ der St. Petersburg Akademie der Wissenschaften „Arie oder Menuett“ - eine kleine musikalische Hommage an Anna Ioannovna (1734) erhalten:



«Подносной лист» Анне Иоанновне от графа Карла Бирона, 1734 г., Издание «Гырдоровальной Палаты» Академии наук

Ein „Geschenk-Blatt“ an Anna Ioannovna von Graf Charles Biron, 1734, Ausgabe der Akademie der Wissenschaften „Gravur-Amt“

К первым образцам скрипичной музыки, изданным в России, относятся «12 сонат для скрипки и баса» Дж. Верокаи (1737) и «12 сонат» Луиджи Мадониса (1738). Оба музыканта — итальянцы, прибывшие на службу ко двору Анны Иоанновны. Издания богато оформлены, сохранились в нескольких экземплярах в библиотеках Петербурга. Вполне можно предположить, что эта музыка звучала в Эрмитажном театре и в

Zu den ersten Beispielen für in Russland veröffentlichte Violinmusik gehören die „12 Sonaten für Violine und Bass“ von G. Verocai (1737) und die „12 Sonaten“ von Luigi Madonis (1738). Beide Musiker waren Italiener, die in den Dienst von Anna Ioannovna traten. Die Ausgaben sind reich verziert und befinden sich in mehreren Exemplaren in den Bibliotheken von Petersburg. Es ist anzunehmen, dass diese Musik im Eremitage-Theater und im Winterpalast

покоях Зимнего дворца в период
правления Анны Иоанновны.

während der Herrschaft von Anna
Ioannowna gespielt wurde.



Титульный лист Сонат Джованни
Верокаи, 1737 г.
Академия наук, Санкт-Петербург

Titelblatt der Sonaten von Giovanni
Verocai, 1737.
Akademie der Wissenschaften, St.
Petersburg



Фронтиспис Сонат Верокаи, 1737 г.
Академия наук, Санкт-Петербург

Frontispiz der Verocai-Sonate, 1737,
Akademie der Wissenschaften, St.
Petersburg

В 1751 году выходит из печати
первый сборник русских романсов
«Между делом — безделье» Г. Н.
Теплова, впоследствии этот сборник
получил название «прадедушка
русского романса». Значение этого
события получило достойную оценку

1751 erschien die erste Sammlung
russischer Romanzen „Zwischen
Geschäft und Müßiggang“ von G. N.
Teplov; später wurde diese Sammlung
als „Urgroßvater der russischen
Romantik“ bezeichnet. Die Bedeutung
dieses Ereignisses wird in der

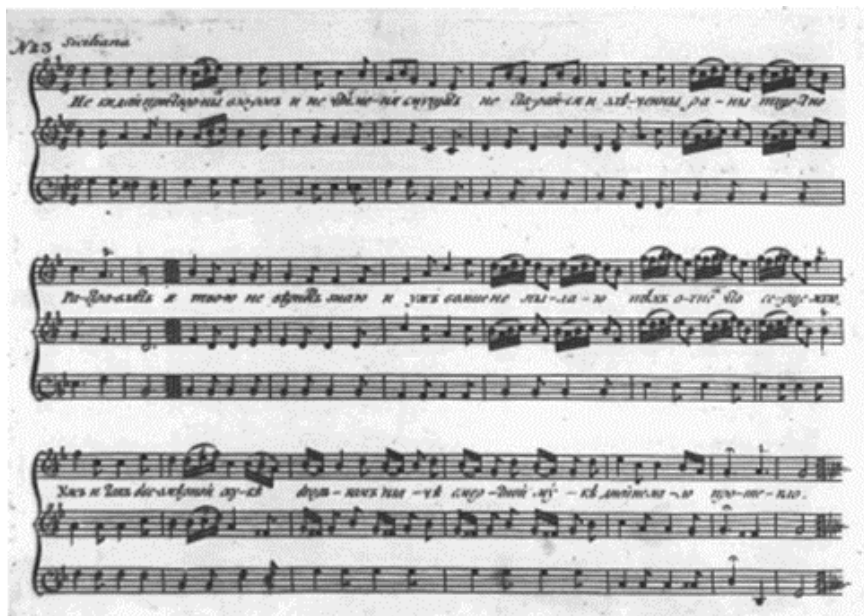
в истории русской музыкальной культуры XVIII века. Общеизвестно распространение этих песен-романсов в самых широких слоях русского общества вплоть до конца XVIII века.

Geschichte der russischen Musikkultur des 18. Jahrhunderts sehr geschätzt. Es ist bekannt, dass diese Lieder-Romanzen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den breitesten Schichten der russischen Gesellschaft verbreitet waren.



Титульный лист первого русского сборника романсов Г. Н. Теплова, 1751 г., Санкт-Петербург

Titelblatt der ersten russischen Sammlung von Romanzen von G. N. Teplov, 1751, St. Petersburg

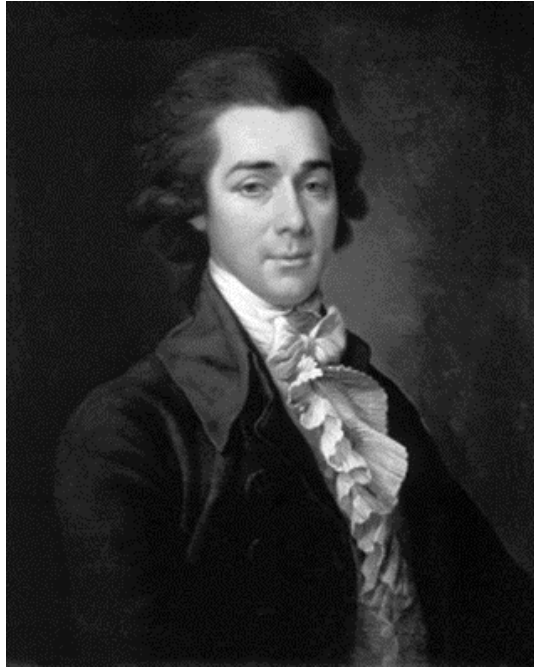


Образец гравированного нотного шрифта. «Между делом — безделье» романс № 3

Muster eines gravierten Notenblattes. „Zwischen Geschäft und Müßiggang“ Romanze Nr. 3

Во второй половине XVIII века просвещенными любителями начинается пристальное изучение русской народной песни. Выдающийся архитектор Н. А. Львов собрал мелодии и тексты более ста русских народных песен, а петербургский музыкальный педагог, композитор, чех по происхождению, Иван Прач гармонизовал их. В 1790 году сборник «Собрание народных русских песен с их голосами, положенных на музыку Иваном Прачем», с обширной вступительной статьей Н. А. Львова был издан в Петербурге и явился началом целого этапа в изучении русской народной песни. Мелодии из этого сборника использовали в XIX веке М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский. Некоторые архитектурные работы Н. А. Львова поныне украшают Петербург: Невские ворота в Екатерининской куртине Петропавловской крепости (1784–1787), здание Главпочтамта, ул. Союза Связи, д. 9 (1782–1789), Троицкая церковь «Кулич и Пасха», проспект Обуховской Обороны, д. 235 (1785), церковь Святой Екатерины в Мурино.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen aufgeklärte Amateure, sich intensiv mit dem russischen Volkslied zu beschäftigen. Der bedeutende Architekt N. A. Lwow sammelte die Melodien und Texte von über hundert russischen Volksliedern, und Iwan Prach, ein Musikpädagoge und Komponist tschechischer Abstammung aus Petersburg, harmonisierte sie. 1790 erschien in Petersburg die „Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Stimmen, vertont von Iwan Prach“ mit einer ausführlichen Einleitung von N. A. Lwow, die eine neue Etappe in der Erforschung des russischen Volksliedes einläutete. Melodien aus dieser Sammlung wurden im 19. Jahrhundert von M. I. Glinka, N. A. Rimski-Korsakow, M. P. Mussorgsky und P. I. Tschaikowsky verwendet. Einige der architektonischen Werke von N. A. Lwow schmücken Petersburg noch heute: das Newa-Tor im Katharinen-Festungswall an der Peter- und-Paul-Festung (1784-1787), das Gebäude der Hauptpost, Sojusstraße 9 (1782-1789), die Dreifaltigkeitskirche „Kulich und Ostern“, Prospekt Obuchowskaja Oborona, Haus 235 (1785), die Katharinenkirche in Murino.



Николай Александрович Львов (1751–1803) Архитектор, общественный деятель, музыкант, собиратель русских народных песен

Nikolai Alexandrowitsch Lwow (1751-1803) Architekt, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, Musiker, Sammler von russischen Volksliedern



Титульный лист первого сборника русских народных песен, составленного Н. А. Львовым и И. Прача, 1790 г., Санкт-Петербург. Рисунок Н. А. Львова

Titelblatt der ersten Sammlung russischer Volkslieder, zusammengestellt von N. A. Lwow und I. Prach, 1790, St. Petersburg. Zeichnung von N. A. Lwow

В 1796 году в издательстве Н. Герстенберга была издана «Карманная книжка для любителей музыки», которая стала популярна среди любителей музыки. Она содержала несложные клавирные пьесы, а также контрдансы, экосезы, элементарные сведения по музыкальной теории, биографии И. С. Баха, И. Гайдна, В. Моцарта[1].

1796 veröffentlichte der Verlag von N. Gerstenberg ein „Taschenbuch für Musikliebhaber“, das unter Musikliebhabern sehr beliebt wurde. Es enthielt einfache Klavierstücke sowie Kontertänze, Ecossaies, elementare Informationen zur Musiktheorie und Biografien von J. S. Bach, J. Haydn und W. Mozart[1].

[1] Вольман Б. Л. Русские печатные ноты. Л., 1957. С. 33–50; С. 64–65.

К концу XVIII века процесс нотопечатания стал очень активным. В Петербурге возникли многочисленные типографии, которые печатали методические руководства обучения на различных инструментах: гусях, скрипке, clavире, гитаре. Такого рода издания способствовали распространению музыкальных знаний и росту культурного уровня просвещенной части населения Петербурга. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» второй половины XVIII века постоянно публиковала информацию о продаже нотных изданий и о том, в каких магазинах их можно купить. Так музыка становилась неотъемлемой частью быта петербургского общества. И так, именно здесь, в Петербурге, началось формирование нового типа музыкальной культуры, определившей последующее развитие музыкального искусства в России. На смену человеку канонического типа со средневековыми представлениями и мироощущением пришел человек Нового времени, активный, деятельный, неизмеримо расширивший границы познания. Типичной становится для этой эпохи фигура энциклопедиста, принесшего новое понимание времени в его субъективном и объективном плане, с самой популярной идеей века — идеей развития, которая нашла отражение в сфере философского мышления, в искусстве и литературе. Складывающееся здание культуры Нового времени было европейским по типу, светским по характеру и национальным по сути, а социальная специфика эпохи сделала этот процесс чрезвычайно динамичным или, как принято говорить,

[1] Wolman B. L. Russische gedruckte Noten. Leningrad, 1957. S. 33-50; S. 64-65.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Notendruck sehr aktiv. In Petersburg erschienen zahlreiche Druckereien, die methodische Handbücher für das Erlernen der verschiedenen Instrumente druckten: Gusli, Violine, Klavier, Gitarre. Diese Veröffentlichungen trugen zur Verbreitung musikalischer Kenntnisse und zur Steigerung des kulturellen Niveaus des aufgeklärten Teils der Petersburger Bevölkerung bei. Die Zeitung „Sankt-Petersburger Wedomosti“ aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veröffentlichte regelmäßig Informationen über den Verkauf von Musiknoten und die Bezugsquellen. So wurde die Musik zu einem festen Bestandteil des Lebens der Petersburger Gesellschaft. Hier, in Petersburg, begann also die Entstehung einer neuen Art von Musikkultur, die die weitere Entwicklung der Musikkunst in Russland bestimmte. An die Stelle des kanonischen Menschentyps mit seinen mittelalterlichen Vorstellungen und Weltanschauungen trat der Mensch des Neuen Zeitalters, der aktiv, tätig ist und die Grenzen des Wissens unermesslich erweitert. Typisch für diese Epoche ist die Figur des Enzyklopädisten, der mit der populärsten Idee des Jahrhunderts - der Idee der Entwicklung, die sich im Bereich des philosophischen Denkens, in der Kunst und in der Literatur widerspiegelte - ein neues Verständnis von Zeit in ihrer subjektiven und objektiven Ebene einbrachte. Das entstehende kulturelle Gebäude des neuen Zeitalters war von europäischem Typ, säkularen Charakter und nationalem Wesen, und die soziale Besonderheit der Epoche machte diesen Prozess äußerst dynamisch oder, wie man sagt, beschleunigend (A. M. Panchenko, B. I. Krasnobajew, B. A. Rybakow, usw.).

ускоренным (Панченко А. М., Краснобаев Б. И., Рыбаков Б. А. и др.)

Рекомендованная литература

1. Келдыш Ю., Левашева О. Общая редакция А. Кандинского. История русской музыки. Вып. I. С древнейших времен до середины XIX века. 4-е изд., переработ. и доп. М., 1990.

Глава 10

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIX ВЕКА И РУССКИЕ САМОДЕРЖЦЫ

XIX век — это новый этап развития России, где исторический контекст эпохи достаточно полно отражал европейские и российские реалии. За столетие Россия пережила сильнейшие катаклизмы: война с Наполеоном (1812), победный приход русской армии в Париж во главе с императором Александром I, Священный союз в Вене (1815), где Россию воспринимали как крупнейшее государство в Европе, а следом скоростная смерть в Таганроге императора Александра I, породившая кризис власти, итогом которого было восстание декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 года и последовавшие за ним репрессивные меры. Россия в начале века представляла мощное абсолютистское государство, где процветало крепостное право, которое, как утверждает отечественная историография, стояло на «трех китах»: самодержавие, православие, народность.

Вектор развития музыкальной культуры в XIX веке в России во

Empfohlene Literatur

1. Keldysch J., Lewaschowa O. Allgemeines Editorial von A. Kandinsky. Geschichte der russischen Musik. Bd. I. Von den ältesten Zeiten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Moskau, 1990.

Kapitel 10

MUSIKKULTUR DES 19. JAHRHUNDERTS UND RUSSISCHE AUTOKRATEN

Das 19. Jahrhundert war eine neue Etappe in der Entwicklung Russlands, in der der historische Kontext der Epoche die europäischen und russischen Realitäten in vollem Umfang widerspiegelte. Im Laufe des Jahrhunderts erlebte Russland extreme Katastrophen: den Krieg mit Napoleon (1812), den siegreichen Einmarsch der russischen Armee nach Paris unter der Führung von Kaiser Alexander I., die Heilige Allianz in Wien (1815), bei der Russland als größter Staat Europas wahrgenommen wurde, gefolgt vom plötzlichen Tod von Kaiser Alexander I. in Taganrog, der eine Machtkrise auslöste, die im Dekabristenaufstand vom 14. Dezember 1825 auf dem Senatsplatz und den darauf folgenden Repressionsmaßnahmen gipfelte. Zu Beginn des Jahrhunderts war Russland ein mächtiger absolutistischer Staat, in dem die Leibeigenschaft blühte und der laut der einheimischen Geschichtsschreibung auf „drei Säulen“ stand: Autokratie, Orthodoxie und Nationalität.

Die Entwicklung der Musikkultur in Russland im 19. Jahrhundert wurde

многим определялся вертикалью власти, во главе которой стояли русские самодержцы: Александр I (1777–1825), Николай I (1796–1855), Александр II (1818–1881), Александр III (1845–1894).

weitgehend von der Machtspitze der russischen Autokraten bestimmt: Alexander I. (1777-1825), Nikolaus I. (1796-1855), Alexander II. (1818-1881) und Alexander III. (1845-1894).



Император и самодержец
Всероссийский, протектор
Мальтийского ордена, великий князь
Финляндский, царь Польский
Александр I Благословенный

Kaiser und Alleinherrscher von
Gesamtrussland, Schirmherr des
Malteserordens, Großherzog von
Finnland, Zar von Polen Alexander I.,
der Selige

Александр I, войдя в историю как победитель Наполеона, имел вполне искренние намерения либерального реформирования Российского государства. Многие реформы Александра I были связаны с именем М. М. Сперанского. В архивных документах Александра I упоминается даже понятие «перестройка», авторство которого принадлежало Сперанскому. Претворенные в жизнь реформы Александра I имели позитивное значение: амнистия репрессированных, пострадавших

Alexander I., der als Sieger über Napoleon in die Geschichte einging, hatte die aufrichtige Absicht, den russischen Staat liberal zu reformieren. Viele der Reformen Alexanders I. waren mit dem Namen von M. M. Speranski verbunden. In den Archivdokumenten von Alexander I. wird sogar der Begriff „Perestroika“ erwähnt, dessen Urheberschaft Speranski zukommt. Die von Alexander I. durchgeführten Reformen hatten positive Höhepunkte: die Amnestie für die unter Paul I. Unterdrückten, die Wiedereinführung der Patentbriefe für den Adel und der

при Павле I, восстановление действия Жалованной грамоты дворянству и Городового уложения, уничтожение Тайной канцелярии и отмена виселицы, освобождение от телесных наказаний священнослужителей, снятие ограничения на въезд в страну и выезд из нее, разрешение ввоза книг и нот из-за границы, разрешение работы частных типографий. В 1802 году было создано Министерство просвещения, которое вместе с Военным министерством, Синодом и другими ведомствами развивало сеть начальных школ. Среднее образование давали классические и реальные гимназии. В 1811 году был открыт Императорский Царскосельский лицей, привилегированное учебное заведение для детей дворян, воспитавший А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, В. К. Кюхельбекера и других видных государственных деятелей России. Были проявлены внешние атрибуты просвещенного абсолютистского государства, где музыке отводилась своя роль.

Война 1812 года дала небывалый всплеск патриотической поэзии в виде «песен», «гимнов», «торжественной оды», «героической поэмы» и других поэтических жанров, в которых нашли выражение патриотические и героические мотивы общественного сознания *александровской эпохи*.

Исторические, нравственные и духовные традиции прошлого России приобрели в поэзии 1812–1815 годов особый смысл. При этом в поэтических высказываниях присутствовала достоверность картины происходящего и осмысление истории как одного из выражений народного духа. В поэзии 1812–1815 годов выражен высокий престиж государственности и самодержавия, многоплановой «событийности», при яркой личной

Stadtordnung, die Abschaffung des Geheimdienstes und des Galgens, die Aufhebung der körperlichen Züchtigung des Klerus, die Aufhebung der Ein- und Ausreisebeschränkungen, die Erlaubnis, Bücher und Noten aus dem Ausland einzuführen, die Erlaubnis für Privatdruckereien. Im Jahr 1802 wurde das Bildungsministerium gegründet, das zusammen mit dem Kriegsministerium, der Synode und anderen Ministerien das Netz der Grundschulen aufbaute. Die Sekundarschulbildung wurde durch klassische und praktische Gymnasien gewährleistet. 1811 wurde das kaiserliche Zarskoje Selo-Lyzeum eröffnet, eine privilegierte Bildungseinrichtung für die Kinder des Adels, die A. S. Puschkin, A. A. Delwig, W. K. Kjuchelbeker und andere prominente Staatsmänner Russlands hervorgebracht hatte. Die Schule trug die Züge eines aufgeklärten absolutistischen Staates, in dem die Musik eine eigene Rolle spielte.

Der Krieg von 1812 brachte einen beispiellosen Ausbruch patriotischer Poesie in Form von „Liedern“, „Hymnen“, „feierlichen Oden“, „heroischen Gedichten“ und anderen poetischen Gattungen hervor, in denen die patriotischen und heroischen Motive des öffentlichen Bewusstseins der Alexander-Ära ihren Ausdruck fanden. Die historischen, moralischen und geistigen Traditionen der russischen Vergangenheit erhielten in der Dichtung der Jahre 1812-1815 eine besondere Bedeutung. Gleichzeitig war in den poetischen Äußerungen eine Verlässlichkeit des Bildes der Ereignisse und des Verständnisses der Geschichte als einer der Ausdrucksformen des Volksgeistes zu erkennen. Die Poesie der Jahre 1812-1815 drückt ein hohes Prestige der Staatlichkeit und der Autokratie aus, eine mehrdimensionale

интонации высказывания. Такова поэзия Дениса Давыдова, Федора Глинки, Константина Батюшкова, Ивана Дмитриева.

Как образец соединения поэзии и музыки в одном произведении в александровскую эпоху можно прежде всего назвать элегию — оду «Певец во стане русских воинов» на стихи Василия Жуковского и музыкой Дмитрия Бортнянского. Жуковский вошел в Московское ополчение и при написании этих стихов сделал отметку «Писано после отдачи Москвы перед сражением при Тарутино». Факт личного участия и присутствия в военных действиях придал особую живость этому романтическому, поэтическому высказыванию в форме непринужденной гусарской застольной песни, которая моментально стала расходиться в списках в русском обществе.

Тебе сей кубок, русский царь!
Цвети твоя держава;
Священный трон твой наш алтарь; Пред
ним обет наш: слава!

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825), «патриарх» отечественной музыки, сразу откликнулся на этот текст. Партитура «Певца во стане русских воинов» вышла из печати в 1813 году, сохранилась до настоящего времени[1].

[1] История русской музыки в нотных образцах / Сост. и ред. проф. С. Л. Гинзбург. М., 1968. С. 300–303.

«Шестидесятилетний Бортнянский сумел найти ключ к эстетическим запросам нового поколения: в этой песне нет ни одной ноты от той музыки, что Бортнянский писал в XVIII веке. Композитор перешел через

„Ereignishaftigkeit“, mit einer hellen persönlichen Intonation der Aussage. Das ist die Poesie von Denissa Dawydow, Fjodor Glinka, Konstantin Batjuschkow und Iwan Dmitrijew.

Ein Beispiel für die Verbindung von Poesie und Musik in einem einzigen Werk während der Alexander-Ära ist vor allem eine Elegie - eine Ode mit dem Titel „Ein Sänger im Lager der russischen Soldaten“ auf Gedichte von Wassili Schukowski und Musik von Dmitri Bortnjanski. Schukowski schloss sich der Moskauer Miliz an und vermerkte beim Verfassen dieser Verse „Geschrieben nach der Kapitulation Moskaus vor der Schlacht von Tarutino“. Die Tatsache seiner persönlichen Beteiligung und Anwesenheit bei den Feindseligkeiten verlieh dieser romantisch-poetischen Aussage in Form eines lockeren Husaren-Tischliedes eine besondere Lebendigkeit, die in der russischen Gesellschaft sofort in Listen zu kursieren begann.

Dir dieser Kelch, russischer Zar!
Erbühe deine Kraft;
Dein heiliger Thron ist unser Altar;
Vor ihm liegt unser Gelübde: Herrlichkeit.

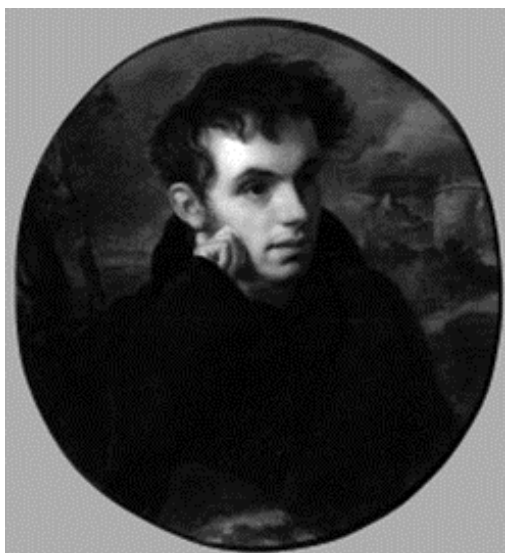
Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751-1825), der „Patriarch“ der russischen Musik, reagierte sofort auf diesen Text. Die Partitur wurde 1813 veröffentlicht und ist bis heute erhalten geblieben[1].

[1] Die Geschichte der russischen Musik in Notationsmustern / Zusammengestellt und herausgegeben von Prof. S. L. Ginsburg. Moskau, 1968. S. 300-303.

„Bortnjanski gelang es im Alter von sechzig Jahren, den Schlüssel zu den ästhetischen Ansprüchen der neuen Generation zu finden: es gibt in diesem Lied keine einzige Note aus der Musik, die Bortnjanski im 18. Jahrhundert schrieb. Der Komponist erlebte die

рубеж веков, пережив его всем своим творческим существом»[1].

[1] Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. М., 1979. С. 234.



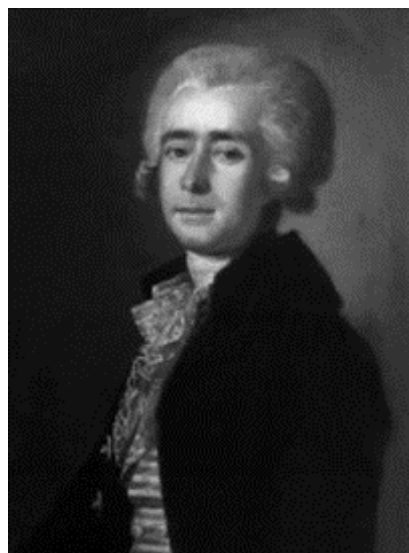
Василий Адреевич Жуковский
(1783–1852).
Художник О. А. Кипренский (1815)

Wassili Adrejewitsch Schukowski
(1783-1852).
Maler O. A. Kiprenski (1815)

В александровский период музыкально-театральная жизнь в Санкт-Петербурге и Москве была достаточно разнообразной и важной составляющей дворянского общества, которая направлялась императорским двором. В ту пору в русской музыкальной культуре заметную роль играл итальянский композитор и дирижер Катерино Кавос (1775–1840). Кавос стал служить при императорском дворе с 1799 года, быстро делая карьеру, вскоре став директором всей Императорской оперной труппы. Рядом с Кавосом в это время возглавлял балетную часть Императорского театра знаменитый балетмейстер Шарль Дидло (1767–

Jahrhundertwende mit seinem ganzen schöpferischen Wesen“[1].

[1] Ryzarew M. Komponist D. Bortnjanski. Leben und Werk. Moskau, 1979. S. 234.



Дмитрий Степанович Бортнянский
(1751–1825).
Художник М. И. Бельский (1788)

Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski
(1751-1825).
Maler M. I. Belski (1788)

Während der Alexanderzeit war das Musik- und Theaterleben in Petersburg und Moskau sehr vielfältig und ein wichtiger Bestandteil der adeligen Gesellschaft, die vom kaiserlichen Hof gelenkt wurde. Der italienische Komponist und Dirigent Caterino Cavos (1775-1840) spielte eine herausragende Rolle in der russischen Musikkultur jener Zeit. Cavos trat 1799 in den Dienst des kaiserlichen Hofes, machte schnell Karriere und wurde bald Direktor der gesamten kaiserlichen Operntuppe. Neben Cavos war zu dieser Zeit der berühmte Choreograf Charles Didleau (1767-1837) Leiter der Ballettabteilung des kaiserlichen Theaters. Diese beiden herausragenden Persönlichkeiten verdankten Russland einen großen

1837). Двум этим выдающимся деятелям во многом обязана Россия в развитии музыкально-театрального искусства в первой половине XIX века. В их содружестве было поставлено несколько балетов: Кавос сочинял музыку, а Дидло разрабатывал сюжеты и хореографию. Кроме того, Кавос писал музыку для трех Императорских трупп: русской, итальянской, французской. Кавосу принадлежит авторство ряда реформ в русском оперном театре, в частности, по его настоянию в 1803 году русская оперная труппа была отделена от драматической. Кавос активно занимался педагогической работой в Петербурге: он преподавал вокал в Театральной школе, Смольном институте, Благородном пансионе. Он отдавал много времени поискам новых талантов и брался сам за их обучение. Большинство певиц и певцов того времени было малообразовано, многие даже не знали нот. Кавос воспитал целую плеяду певцов для русской сцены, среди них знаменитый бас Осип Петров, первый исполнитель партии Ивана Сусанина в операх Кавоса и Глинки.

Кавос написал свыше 50 музыкально-театральных произведений различных жанров; он был опытным и образованным музыкантом, изучал историю России, внимательно следил за развитием современной ему русской музыки. Многие его оперы были связаны сюжетно с русским эпосом: «Князь-Невидимка» (1805), «Илья-богатырь» (1807), «Добрыня Никитич» (1807) и др. Самым значительным произведением Кавоса вполне заслуженно считают оперу «Иван Сусанин».

Опера «Иван Сусанин» Кавоса (1815) — первая попытка создания историко-героической оперы в России.

Аnteil an der Entwicklung der Musik- und Theaterkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie arbeiteten gemeinsam an mehreren Balletten: Cavos komponierte die Musik und Ditleau entwickelte die Handlungen und die Choreografie. Cavos komponierte auch Musik für drei kaiserliche Kompanien: die russische, die italienische und die französische. Er stand hinter einer Reihe von Reformen des russischen Opernhauses, und auf sein Drängen hin wurde 1803 das russische Opernhaus vom Schauspielhaus getrennt. Cavos war aktiv an der pädagogischen Arbeit in Petersburg beteiligt: er unterrichtete Gesang an der Theaterschule, am Smolny-Institut und an der Adelpension. Er verbrachte viel Zeit damit, nach neuen Talenten zu suchen und sie auszubilden. Die meisten Sänger der damaligen Zeit waren schlecht ausgebildet, viele kannten nicht einmal Noten. Cavos bildete eine Reihe von Sängern für die russische Bühne aus, darunter den berühmten Bass Ossip Petrow, den ersten Darsteller von Iwan Susanin in den Opern von Cavos und Glinka.

Cavos schrieb über 50 Musik- und Theaterwerke in verschiedenen Genres; er war ein erfahrener und gebildeter Musiker, der die russische Geschichte studierte und die Entwicklung der zeitgenössischen russischen Musik aufmerksam verfolgte. Viele seiner Opern waren thematisch mit dem russischen Epos verknüpft: „Fürst Unsichtbar“ (1805), „Ilja der Recke“ (1807), „Dobrynja Nikitic, oder das Geisterschloß“ (1807), usw. Die Oper „Iwan Susanin“ gilt zu Recht als das bedeutendste Werk von Cavos.

Cavos' Oper „Iwan Susanin“ (1815) war der erste Versuch, in Russland eine historisch-heroische Oper zu schaffen.



Катерино Кавос (1775–1840)

Catterino Cavos (1775-1840)

Это была двухактная опера со счастливым концом: Ивана Сусанина спасали русские войска. Опера имела успех и длительную сценическую жизнь. Спустя 20 лет после своей премьеры, в 1836 году, Кавос дирижировал премьерой оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки, всячески помогая начинающему Глинке в постановке оперы на Императорской сцене. Деятельность Кавоса на русской службе оценивалась достаточно большим по тем временам жалованьем: 21 000 рублей в год. Кавос умер в Петербурге в 1840 году, похоронен в Александро-Невской лавре.

Б. Асафьев, отмечая большую роль Кавоса в истории русской музыки, писал: «К чести Кавоса надо сказать, что он не остался равнодушным иностранным гостем, за большое жалованье писавшим некую официальную музыку. Он жил чувствами, волновавшими верхи русского общества и небольшой его интеллигентной части. Его музыка позволяет верить, что это было искренне»[1].

Es war eine Oper in zwei Akten mit einem glücklichen Ende: Iwan Susanin wurde von russischen Truppen gerettet. Die Oper war ein Erfolg und hatte ein langes Bühnenleben. Zwanzig Jahre nach der Uraufführung, 1836, dirigierte Cavos die Premiere von Michail Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“ und unterstützte den angehenden Glinka in jeder Hinsicht bei seiner Oper auf der kaiserlichen Bühne. Cavos' Tätigkeit im russischen Dienst wurde mit einem für die damalige Zeit relativ hohen Gehalt vergütet: 21.000 Rubel pro Jahr. Cavos starb 1840 in Petersburg und ist in der Alexander-Newski-Lawra begraben.

B. Assafjew, der die große Rolle von Cavos in der Geschichte der russischen Musik hervorhob, schrieb: „Man muss Cavos zugute halten, dass er kein gleichgültiger ausländischer Gast blieb, der für ein hohes Gehalt einige offizielle Musikstücke schrieb. Er lebte mit den Gefühlen, die die oberen Ränge der russischen Gesellschaft und einen kleinen Teil der Intelligenz erregten. Seine Musik lässt uns glauben, dass sie aufrichtig war“[1].

[1] Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. — 2-е изд. Л., 1979. С. 5.

Талантливый русский композитор Степан Давыдов (1777–1825), ученик итальянского композитора Джузеппе Сарти, был директором музыки Императорских театров в Москве. Особое место в музыкальной жизни двух столиц заняли феерические оперные циклы Давыдова, переделанные из западноевропейских образцов: «Дева Дуная» (1803), «Дунайская русалка» (1804), «Дунайская нимфа» (1805), «Леста, Днепровская русалка» (1807). Эти оперные переработки имели большой успех, постоянно ставились в Петербурге, Москве и в других городах России. Некоторые арии имели широкое распространение в дворянской среде. С долей сарказма отметил эту популярность опер Степана Давыдова А. С. Пушкин в «Евгении Онегине», взяв цитату из «Лесты, Днепровской русалки»:

И запищит она (Бог мой);
«Приди в чертог ко мне златой».

В *александровскую эпоху* берет начало особое состояние пространства культуры России, которое позже было обозначено как «**Пушкинский Петербург**». Это было место, где завершилась одна веха развития отечества и началась современная русская культура. Здесь действовали ее легендарные персонажи и произошли значимые исторические события. Здесь русская жизнь достигла таких духовных высот, и вместе с тем такой душевной ясности, которых никогда не знала ни прежде, ни потом. Петербург стал частью пушкинского поэтического мира и непосредственным его бытованием. Краткий пунктир жизни поэта был постоянно связан с Петербургом, где этот город был

[1] Assafjew B. W. Russische Musik. 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. - 2. Aufl., Leningrad, 1979. S. 5.

Der begabte russische Komponist Stepan Dawydow (1777-1825), ein Schüler des italienischen Komponisten Giuseppe Sarti, war Musikdirektor an den kaiserlichen Theatern in Moskau. Dawydows spektakuläre Opernzyklen nach westeuropäischen Vorbildern nahmen einen besonderen Platz im Musikleben der beiden Hauptstädte ein: „Das Donauweibchen“ (1803), „Donau-Meerjungfrau“ (1804), „Donaunympe“ (1805) und „Lesta, die Dnjepr-Nixe“ (1807). Diese Opernarrangements waren ein großer Erfolg und wurden ständig in Petersburg, Moskau und anderen russischen Städten aufgeführt. Einige Arien wurden in Adelskreisen häufig aufgeführt. A. S. Puschkin bemerkte diese Popularität der Opern von Stepan Dawydow mit einem Hauch von Sarkasmus in „Eugen Onegin“, indem er ein Zitat aus „Lesta, die Dnjepr-Nixe“ aufgriff:

Und sie (mein Gott) beginnt zu klagen;
„Komm zu mir in den goldenen Saal“.

Die *Alexander-Epoche* war der Beginn eines besonderen Zustands des russischen Kulturraums, der später als „**Puschkins Petersburg**“ bezeichnet wurde. Es war der Ort, an dem ein Meilenstein in der Entwicklung des Vaterlandes endete und die moderne russische Kultur begann. Hier spielten die legendären Figuren und fanden bedeutende historische Ereignisse statt. Hier erreichte das russische Leben solche geistigen Höhen und gleichzeitig eine solche geistige Klarheit, wie es sie vorher und nachher nicht mehr kannte. Petersburg wurde Teil von Puschkins dichterischer Welt und ihrer unmittelbaren Existenz. Die kurz gestrichelte Lebenslinie des Dichters war ständig mit Petersburg verbunden, wo diese Stadt stets die geistig

всегда духовной доминирующей творческой константой. В творчестве поэта Петербург получил цельное и многообразное отображение. Так, петербургское наводнение 7 ноября 1824 года оказалось столь памятным для последующих поколений не только потому, что было самым сильным и разрушительным в истории города, но, конечно, и потому, что вызвало к жизни пушкинский «Медный всадник»:

Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев их буйной дури...
И спорить стало ей невмочь
Поутру над её берегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъярённых вод.
Но силой ветров от залива
Преграждённая Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопляла острова,
Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Все побежало, все вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втеклись в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы,
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен [1].

[1] Пушкин А. С. Полное собрание художественных произведений. СПб., 2002. С. 696.

В «Евгении Онегине» был ярко запечатлен быт Петербурга и провинциальной России, присутствовал и биографический фон самого поэта. Двадцатилетний юноша, Пушкин в это время сам был завсегдаем петербургского света. Из «хорошей семьи», воспитанник Царскосельского лицея, причисленный к Коллегии иностранных дел, Александр Пушкин был радушно принят в доме графа Лавала, у княгини Голицыной, у

доминирующая schöpferische Konstante war. Im Werk des Dichters spiegelt sich Petersburg auf ganzheitliche und vielfältige Weise wider. Das Petersburger Hochwasser vom 7. November 1824 blieb späteren Generationen nicht nur deshalb in Erinnerung, weil es das heftigste und zerstörerischste in der Geschichte der Stadt war, sondern natürlich auch, weil es Puschkins „Eherner Reiter“ zum Leben erweckte:

Die ganze Nacht
Drängte die Newa ihre vollen
Gewässer hin zum Meer, dem Tollen
Des Winds entgegen. Seiner Macht
War sie erlegen ... Menschen standen
Zuhau am Ufer. Das Gestampf
Der Flut, der Wellen Schaum und Branden
Verriet den ungestümen Kampf.
Doch durch den Sturm getrennt vom Meere,
Als wie durch eines Dammes Wehr,
Floß zornig in metallner Schwere
Die Newa wild zurück vom Meer
Und überflutete die Inseln.
Zu Donner schwoll des Windes Winseln,
Und kochend wie in Kesselglut,
Warf einem Tiere gleich, in Wut,
Sich auf die Stadt der Strom. Die Menschen
Ergriffen jäh die Flucht, und leer
Ward schnell das Ufer; dumpf und schwer
Die Fluten in die Keller schlugen
Durch der Umzäunung Gitterfugen –
Petropolis wie ein Triton
Schwamm auf den Wogen im Zyklon. [1].
(Alexander Sergejewitsch Puschkin, Poeme und Märchen, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Herausgegeben von Harald Raab)

[1] Puschkin A. S. Vollständige Sammlung von Kunstwerken. St. Petersburg. 2002. S. 696.

In „Eugen Onegin“ wird das Alltagsleben in Petersburg und in der russischen Provinz ebenso anschaulich dargestellt wie der biografische Hintergrund des Dichters selbst. Im Alter von zwanzig Jahren war Puschkin zu dieser Zeit selbst ein Stammgast in der Petersburger Gesellschaft. Als Angehöriger einer „guten Familie“, Schüler des Zarskoje-Selo-Lyzeums und Schüler des Kollegs für auswärtige Angelegenheiten wurde Alexander Puschkin im Haus des Grafen Laval, im

графа Бутурлина, в салонах Олениных и Карамзиной. Дворянская гостиная, салоны — литературные и музыкальные — вот сосредоточие духовной жизни дворянского Петербурга той поры, где многослойность дворянского быта наполнялась многими иными планами.

Так, необходимым структурным элементом дворянского быта не только Петербурга, но и всей России начала XIX века был «бал» со своими условностями чередования танцев: польский (полонез), вальс, мазурка, котильон (вид кадрили). Как отмечал Ю. М. Лотман: «Бал обладал стройной композицией. Это было как бы некоторое праздничное целое, подчиненное движению от строгой формы торжественного балета к вариативным формам хореографической игры»[1].

[1] Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 100.

Пушкин поразительно точно дает атмосферу петербургского бала, его многолюдье и опьянение музыкой:

У нас теперь не то в предмете:

Мы лучше поспешим на бал,
Куда стремглав в ямской карете
Уж мой Онегин поскакал.
Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет...
Вот наш герой подъехал к сениям;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Расправил волоса рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята;

Haus der Fürstin Golizyna, im Haus des Grafen Buturlin, in den Salons der Oljonins und Karamsina herzlich empfangen. Der Salon und die Salons des Adels - literarisch und musikalisch - waren eine Konzentration des geistigen Lebens des adligen Petersburgs jener Zeit, wo die Vielschichtigkeit des adligen Lebens mit vielen anderen Plänen gefüllt war.

So war ein notwendiges Strukturelement des adligen Lebens nicht nur in Petersburg, sondern in ganz Russland zu Beginn des 19. Jahrhunderts der „Ball“ mit seinen Konventionen der abwechselnden Tänze: Polonaise, Walzer, Mazurka, Kotillon (eine Art Square Dance). Wie J. M. Lotman bemerkte: „Der Ball hatte eine gut strukturierte Zusammensetzung. Es war eine Art festliches Ganzes, das sich der Bewegung von einer strengen Form des feierlichen Balletts zu variablen Formen des choreografischen Spiels unterordnete“[1].

[1] Lotman J. M. Gespräche über die russische Kultur. Genese und Traditionen des russischen Adels (18. - Anfang 19. Jahrhundert). SPb., 1994. S. 100.

Puschkin schildert die Atmosphäre des Petersburger Balls, das Gedränge und den Rausch der Musik verblüffend genau:

Das ist nicht das, was wir jetzt zum Thema haben:

Wir müssen uns zum Ball beeilen,
Wo sich mein Oнеgin in einer Kutsche bewegte
Mein Oнеgin ist geritten.
Vor den verblassten Häusern
Entlang der verschlafenen Straße in Reihen
Die Zwillingswagenlaternen
Das fröhliche Licht wird...
Unser Held reitet in die Halle;
Der Pfeil des Pfortners
Er ging die Marmorstufen hinauf,
Er strich mit der Hand über sein Haar,
Er ging hinein. Der Saal ist voll von Menschen;
Die Musik war des Klapperns müde;
Die Menge ist mit der Mazurka beschäftigt;

Кругом и шум и теснота;

Бренчат кавалергарда шпоры,
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры.
И ревом скрыпок заглушен
Ревнивый шепот модных жен[1].

[1] Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 3. С. 8–19.

Как отмечал Ю. М. Лотман, для того чтобы «...понять смысл бала как целого, его следует осознать в противопоставлении двум крайним полюсам: параду и маскараду». Далее исследователь пишет: «Парад в том виде, какой он получил под влиянием своеобразного „творчества“ Павла I и Павловичей: Александра, Константина и Николая, представлял собой своеобразный, тщательно продуманный ритуал. Он был противоположен сражению. Бой требовал инициативы, парад — подчинения, превращающего армию в балет. По отношению к параду бал выступал как прямо противоположное. Подчинению, дисциплине, стиранию личности бал противопоставлял веселье, свободу, а суровой подавленности человека — радостное его возбуждение. В этом смысле хронологическое течение дня от парада или подготовки к нему — эзерциции, манежа и других видов „царской науки“ (Пушкин) — к балету, празднику, балу представляло собой движение от подчиненности к свободе и от жестокого однообразия к веселью и разнообразию»[2].

[2] Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). С. 100.

Der Lärm und die Menschenmassen sind allgegenwärtig;
Die Sporen der Kavalleriesoldaten klappern,
Die Füße der schönen Damen fliegen;
In ihren fesselnden Fußstapfen
Die feurigen Blicke fliegen in ihre Fußstapfen.
Und das Getöse der Hüte wird übertönt
Das eifersüchtige Geflüster der modischen Ehefrauen[1].

[1] Puschkin A. S. Eugen Onegin // Gesammelte Werke: in 6 Bänden. Bd. 3. S. 8-19.

Wie J. M. Lotman bemerkte, „...um die Bedeutung des Balls als Ganzes zu verstehen, muss er im Gegensatz zu den beiden extremen Polen verstanden werden: der Parade und der Maskerade“. Der Forscher schreibt: „Die Parade, wie sie unter dem Einfluss der eigentümlichen ‚Kreativität‘ von Paul I. und den Pawlowitschs - Alexander, Konstantin und Nikolai - gestaltet wurde, war ein eigentümliches, aufwendiges Ritual. Es war das Gegenteil von Kampf. Das Gefecht verlangte Initiative, die Parade verlangte Gehorsam und machte die Armee zu einem Ballett. In Bezug auf die Parade war der Ball das genaue Gegenteil. Sie stellte der Unterwerfung, der Disziplin und der Auslöschung der Persönlichkeit Heiterkeit und Freiheit, der strengen Unterdrückung des Menschen seine freudige Ausgelassenheit entgegen. In diesem Sinne war der chronologische Verlauf des Tages, von der Parade oder den Vorbereitungen dazu - den Exerzierübungen, der Manege und anderen Arten ‚königlicher Wissenschaft‘ (Puschkin) - bis zum Ballett, dem Fest und dem Ball, eine Bewegung von der Unterordnung zur Freiheit und von der grausamen Monotonie zu Heiterkeit und Abwechslung“[2].

[2] Lotman J. M. Gespräche über die russische Kultur. Genese und Traditionen des russischen Adels (18.-frühes 19. Jahrhundert). S. 100.

Однако петербуржцы всем сердцем откликнулись на парады. В этом же ключе представлен парад у Пушкина:

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою[1].

[1] Пушкин А. С. Медный всадник. Петербургская повесть (ил. А. Бенуа). СПб., 1923. С. 19.

Маскарад был в светской жизни Петербурга крайней точкой свободы, веселья, интриги и бесшабашности. Первые маскарады проходили в Петербурге еще в XVIII в. — при Анне Иоанновне, Елизавете Петровне, Екатерине II. Первые публичные маскарады в России стали устраиваться в пушкинское время в зале Энгельгардта (современное здание на углу Невского и канала Грибоедова, малый зал Филармонии). Туда съезжался весь Петербург и именно там, по преданию, произошли события, описанные в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

Одним из центров духовной жизни Петербурга 20–30 годов XIX века был театр — Большой или Каменный, построенный в 1783 году. Быть молодым человеком с «душою благородной» — значит быть театралом:

Там, там под сению кулис,
Младые дни мои неслись[2].

[2] Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 3. С. 14.

Die Einwohner von Petersburg nahmen die Paraden jedoch mit ganzem Herzen an. Puschkin präsentiert die Parade auf ähnliche Weise:

Ich liebe die kriegerische Lebendigkeit
Vom Spaß auf den Feldern des Mars,
Infanterietruppen und Pferde
und ihre einheitliche Schönheit,
In ihrer harmonisch schwankenden Formation
Fetzen dieser siegreichen Banner,
Der Glanz dieser Kupferkappen,
Im Kampf durchgeschossen[1].

[1] Puschkin A. S. Der Bronzene Reiter. Das Märchen von Petersburg (illustriert von A. Benois). St. Petersburg. 1923. S. 19.

Die Maskerade war ein Höhepunkt der Freiheit, des Vergnügens, der Intrigen und des Leichtsinns im gesellschaftlichen Leben von Petersburg. Die ersten Maskeraden fanden in Petersburg bereits im 18. Jahrhundert statt - unter Anna Ioannowna, Jelisaweta Petrowna und Katharina II. Die ersten öffentlichen Maskeraden in Russland wurden in der Puschkin-Ära im Engelhardt-Saal (dem heutigen Gebäude an der Ecke Newski-Prospekt und Gribojedow-Kanal, dem kleinen Philharmonie-Saal) veranstaltet. Ganz Petersburg ging dorthin, und der Legende nach spielten sich dort die in Lermontows Drama „Die Maskerade“ beschriebenen Ereignisse ab.

Eines der Zentren des geistigen Lebens in Petersburg in den 20er - 30er Jahren war das 1783 erbaute Bolschoi oder Steintheater. Ein junger Mann mit einer „edlen Seele“ zu sein, bedeutete, ein Theaterbesucher zu sein:

Dort, dort unter dem Schatten der Flügel,
Meine jungen Tage waren hektisch[2].

[2] Puschkin A. S. Eugen Onegin // Gesammelte Werke: in 6 Bänden. Bd. 3. S. 14.

Что же думал Пушкин о современной ему музыке? Сошлемся на следующие пушкинские строки из «Онегина», где присутствуют романтический взгляд на музыкальное искусство, на музыкальные реалии и атмосферу оперного театра той поры:

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...
Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-re-mi-sol[1].

[1] Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 3. С. 179.

Действительно, в Петербурге в этот период ставились почти все оперы Дж. Россини. Оперный репертуар Петербурга в ту пору поражает разнообразием: звучали оперы В. А. Моцарта («Волшебная флейта», «Титово милосердие», «Похищение из Сераля», «Cosi fan tutti» — «Так поступают все»); оперы Дж. Чимароза («Тайный брак, Гораций и Клеопатра»), опера К. М. Вебера «Волшебный стрелок»; оперы Керубини («Элиза», «Водовоз», «Анакреон», «Фаниска»), оперы Спонтини («Весталка», «Фернанд Кортис»). Разнообразный репертуар свидетельствует о богатой оперной культуре Петербурга той поры. На ней воспитывался музыкальный вкус петербургской публики. Можно привести свидетельство М. И. Глинки. В своих «Записках» он пишет: «Оперы и балеты приводили меня в неописуемый восторг... В Петербурге

Was hielt Puschkin von zeitgenössischer Musik? Es sei auf die folgenden Zeilen aus Puschkins „Onegin“ verwiesen, in denen eine romantische Sicht auf die Kunst der Musik, die musikalischen Gegebenheiten und die Atmosphäre des Opernhauses zu jener Zeit zum Ausdruck kommt:

Aber der blaue Abend wird dunkel,
Für uns geht es bald in die Oper:
Da ist der entzückende Rossini,
Europas Liebling - Orpheus
Harte Kritik ignorieren
Er ist für immer derselbe, für immer neu,
Er gießt Klänge - sie kochen,
Sie fließen, sie brennen
Wie junge Küsse
Alles ist in Glückseligkeit, in der Flamme der
Liebe,
Wie ein zischendes vin d'Ay
Ein Strom und Goldspritzer ...
Aber, meine Herren, ist es erlaubt?
Vergleiche mit Wein do-re-mi-sol[1].

[1] Puschkin A. S. Eugen Onegin // Gesammelte Werke: in 6 Bänden. Bd. 3. S. 179.

Tatsächlich wurden in dieser Zeit fast alle Opern von G. Rossini in Petersburg aufgeführt. Das Opernrepertoire in Petersburg war zu dieser Zeit auffallend vielfältig: es gab Opern von W. A. Mozart („Die Zauberflöte“, „La clemenza di Tito“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Cosi fan tutte“), Opern von G. Cimarosa („Heimliche Ehe“, „Horaz“ und „Kleopatra“) C. M. Webers Oper „Der Freischütz“; Opern von Cherubini („Eliza“, „Der Wasserträger“, „Anakreon“, „Faniska“), Opern von Spontini („Die Vestalin“, „Fernand Cortez“). Das vielfältige Repertoire zeugt von der reichen Petersburger Opernkultur jener Zeit. Der Musikgeschmack des Petersburger Publikums wurde mit diesem Repertoire kultiviert. Es ist möglich, das Zeugnis von M. I. Glinka zu zitieren. In seinen „Notizen“ schreibt er: „Oper und Ballett begeisterten mich über alle Maßen... In Petersburg erwarb ich einen großen

я познакомился с большим запасом разных пьес, преимущественно увертюры для фортепиано в 4 руки: тут были увертюры Керубини, Мегюля, Моцарта, Спонтини, Пэра и Россини. Все это мы довольно опрятно играли и потешали наших знакомых»[2].

[2] Глинка М. Записки / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л., 1953. С. 35–36.

Эта петербургская среда, в которой присутствовало стремление к духовным идеалам с высоким поэтическим настроением, способствовала формированию целого поколения русских композиторов: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. И. Верстовского, А. Л. Гурилева, братьев А. Н. и С. Н. Титовых и многих других.

Современники живо откликнулись на пушкинский поэтический дар, создали уже в первой половине XIX века новую эпоху русского романса, расширили границы камерно-вокальной лирики разнообразными формами (элегия, баллада). Уже в творчестве композиторов — современников Пушкина был услышан этот своеобразный поэтический «вечный двигатель» мысли и чувства, дававший необыкновенное единение слова и музыки, что в целом способствовало расцвету отечественной композиторской школы как самобытного явления первой половины XIX века.

Пушкинская эпоха создала все условия для развития **романтизма** как стилистического явления в русской музыке, что стало предметом публичных обсуждений и дискуссий в печати. Одним из первых отозвался на это явление в своих статьях, горячо и убежденно, В. Г. Белинский: «Романтизм — вот первое слово, огласившее пушкинский период...

Vorrat an verschiedenen Stücken, hauptsächlich Ouvertüren für Klavier zu vier Händen: es waren Ouvertüren von Cherubini, Méhul, Mozart, Spontini, Pierre und Rossini. All das haben wir recht ordentlich gespielt und unsere Bekannten amüsiert»[2].

[2] Glinka M. Erinnerungen / Herausgegeben von W. Bogdanow-Beresowski. Leningrad, 1953. S. 35-36.

Dieses Petersburger Milieu, in dem das Streben nach geistigen Idealen mit hoher poetischer Stimmung vorherrschte, trug zur Herausbildung einer ganzen Generation russischer Komponisten bei: M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, A. A. Aljabjew, A. E. Warlamow, A. I. Werstowski, A. L. Guriljow, die Brüder A. N. und S. N. Titow und viele andere.

Die Zeitgenossen reagierten lebhaft auf Puschkins dichterische Begabung und schufen bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Epoche der russischen Romantik, indem sie die Grenzen der kammermusikalischen Lyrik durch verschiedene Formen (Elegie, Ballade) erweiterten. Schon in den Werken von Komponisten, die Zeitgenossen Puschkins waren, war dieser eigentümliche poetische „ewige Motor“ des Denkens und Fühlens zu hören, der eine ungewöhnliche Einheit von Wort und Musik herstellte, die ganz allgemein die Blüte der russischen Komponistenschule als ein originelles Phänomen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Puschkin-Ära schuf alle Voraussetzungen für die Entwicklung der **Romantik** als stilistisches Phänomen in der russischen Musik, das zum Gegenstand öffentlicher Diskussionen und Debatten in der Presse wurde. Einer der ersten, der in seinen Artikeln leidenschaftlich und mit Überzeugung auf dieses Phänomen reagierte, war W. G. Belinski: „Romantik

Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства, и поэзии, — в жизни»[1].

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: 9 т. М., 1953–1959. Т. 1. С. 91; Т. 7. С. 145.

Могучая окрыленность романтизма, его эмоциональная наполненность, его мятежный и страстный пафос пришли в русскую музыку в 20–30 годы XIX века в творчестве композиторов, современников М. И. Глинки: А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева.

Восстание декабристов завершило *александровскую эпоху* истории России.

В годы правления Николая I (1825–1855) было прекращено движение государства по пути либерализации, страна прошла путь ужесточения вертикали власти: был суд над декабристами, Сибирь и каторга для осужденных, пять повешенных среди них; введение строжайшей цензуры с перлюстрации писем и сильнейшим политическим сыск. Главным цензором стал император России Николай I.

Было создано III жандармское отделение собственной Его Императорского Величества канцелярии во главе с шефом жандармов А. Х. Бенкендорфом (1782–1844). Все это не могло не вызывать определенной реакции у «героев своего времени», и не отразиться на состоянии культуры в целом. Как справедливо заметил А. И. Герцен о Бенкендорфе: «...начальник этой страшной полиции, стоящий вне закона и над законом, имевший право вмешиваться во все»[1],

ist das erste Wort, das die Puschkin-Periode ankündigt... Die Romantik gehört nicht nur zur Kunst, nicht nur zur Poesie: ihre Quelle liegt in dem, was die Quelle sowohl der Kunst als auch der Poesie ist, - im Leben“[1].

[1] Belinski W. G. Gesamtwerk: 9 Bände. Moskau, 1953-1959. Bd. 1. S. 91; Bd. 7. S. 145.

Der kraftvolle Enthusiasmus der Romantik, ihre emotionale Intensität, ihr rebellisches und leidenschaftliches Pathos hielt in den 20-30er Jahren des 19. Jahrhunderts Einzug in die russische Musik, und zwar in den Werken von Komponisten, die Zeitgenossen von M. I. Glinka waren: A. A. Aljabjew, A. N. Werstowski, A. E. Warlamow, A. L. Guriljow.

Der Aufstand der Dekabristen beendete die *Alexander-Ära* der russischen Geschichte.

Unter Nikolaus I. (1825-1855) wurde die Liberalisierung des Staates gestoppt und die Machtverhältnisse im Lande gestärkt: Dekabristenprozess, Sibirien und Zwangsarbeit für die Verurteilten, darunter fünf Gehängte; Einführung einer strengen Zensur mit Durchsicht von Briefen und strengsten politischen Untersuchungen. Zar Nikolaus I. von Russland wurde zum Hauptzensor.

Es wurde eine eigene Dritte Gendarmerieabteilung Seiner Kaiserlichen Majestät eingerichtet, an deren Spitze der Gendarmeriechef Alexander Benckendorff (1782-1844) stand. All dies konnte nicht anders, als eine gewisse Reaktion bei den „Helden ihrer Zeit“ hervorzurufen und den Zustand der Kultur im Allgemeinen zu beeinflussen. Wie A. I. Gerzen zu Recht über Benckendorff bemerkte: „... der Chef dieser furchtbaren Polizei, der außerhalb und über dem Gesetz steht und das Recht hat, sich in alles einzumischen“[1],

[1] Оценка деятельности и личности Бенкендорфа в историографии

самолично жестоко прочертил многие судьбы замечательных людей России от декабристов и их жен до великих поэтов России — Пушкина и Лермонтова, композитора А. А. Алябьева, «петрашевцев» с молодым Ф. М. Достоевским, который пережил «десять ужасных минут ожидания смерти» в инсценированном приготовлении к казни на Александровском плацу в 1849 году.

[1] Bewertung von Benckendorffs Tätigkeit und Persönlichkeit in der Geschichtsschreibung

hat selbst das Schicksal vieler bemerkenswerter Menschen Russlands brutal durchschnitten, von den Dekabristen und ihren Frauen bis zu den großen russischen Dichtern Puschkin und Lermontow, dem Komponisten A. A. Aljabjew, die „Petraschewzen“ mit dem jungen F. M. Dostojewski, der 1849 bei der inszenierten Vorbereitung der Hinrichtung auf dem Alexanderplatz „zehn schreckliche Minuten des Wartens auf den Tod“ erlebte.



Николай I — самодержец
Всероссийский, царь Польский, князь
Финляндский

Nikolaus I. - Alleinherrscher von
Gesamtrussland, Zar von Polen, Fürst
von Finnland

В поле внимания Николая I находился и музыкальный театр. Император лично приходил на репетиции, которые проходили в Каменном театре при подготовке

Nikolaus I. widmete seine Aufmerksamkeit auch dem Musiktheater. Der Kaiser besuchte persönlich die Proben im Steintheater zur Vorbereitung der Premiere von

премьеры оперы Глинки «Жизнь за царя», которая состоялась 27 ноября 1836 года. Это было большое событие для Петербурга, театр был полон, присутствовал император и весь двор. В «Записках» Глинка писал: «...Я получил позволение посвятить оперу мою государю-императору и, вместо „Ивана Сусанина“, названа она „Жизнь за царя“... Государь первый поблагодарил меня за мою оперу, заметив, что нехорошо, что Сусанина убивают на сцене... В скором времени я получил за оперу императорский подарок: перстень в 4000 руб. асс., он состоял из топаза, окруженного тремя рядами превосходнейших бриллиантов»[1].

[1] Глинка М. Записки / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л., 1953. С. 116–117.

Начинался новый период русской музыки, который к концу века получит название «золотого века» русской музыкальной культуры. 27 ноября 1842 года состоялась премьера другой оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», которая также имела большой успех, выдержав в Петербурге 53 представления. За постановку «Руслана и Людмилы» Глинка от театральной конторы получил три тысяч рублей серебром. Музыкальные театральные премьеры, концерты, балы, парады — все это составляло пышный *николаевский двор*.

Во внешней политике Николая I сильно проявились его личные амбициозные качества, когда Россия была втянута в кровопролитные локальные войны: Кавказская война (1817–1864), подавление восстания в Польше в 1830–1831 годах, подавление восстания в Венгрии в 1849 году, русско-турецкая война 1828–1829 годах. Итогом

Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“, die am 27. November 1836 stattfand. Es war ein großes Ereignis für Petersburg, das Theater war voll besetzt, und der Kaiser und der gesamte Hof waren anwesend. In seinen „Erinnerungen“ schrieb Glinka: „... Ich bekam die Erlaubnis, meine Oper dem Kaiser zu widmen, und statt „Iwan Susanin“ hieß sie „Ein Leben für den Zaren“... Der Kaiser war der erste, der mir für meine Oper dankte, indem er bemerkte, dass es falsch war, dass Susanin auf der Bühne getötet wurde... Bald darauf erhielt ich das kaiserliche Geschenk für die Oper: einen Ring von 4000 Assignationsrubel, er bestand aus einem Topas, der von drei Reihen prächtiger Diamanten umgeben war“[1].

[1] Glinka M. Erinnerungen / Herausgegeben von W. Bogdanow-Beresowski. Leningrad, 1953. S. 116–117.

Es begann eine neue Periode der russischen Musik, die gegen Ende des Jahrhunderts als „Goldenes Zeitalter“ der russischen Musikkultur bezeichnet werden sollte. 27. November 1842 Uraufführung einer weiteren Oper von Michail Glinka „Ruslan und Ljudmila“, die mit 53 Aufführungen in Petersburg ebenfalls großen Erfolg hatte. Für die Inszenierung von „Ruslan und Ljudmila“ erhielt Glinka vom Theateramt dreitausend Rubel in Silber. Musiktheaterpremierer, Konzerte, Bälle und Paraden gehörten zum üppigen *Hofstaat von Nikolaus*.

Seine persönlichen ehrgeizigen Qualitäten manifestierten sich stark in der Außenpolitik von Nikolaus I., als Russland in blutige lokale Kriege verwickelt war: der Kaukasuskrieg (1817-1864), die Niederschlagung des Aufstands in Polen 1830-1831, die Niederschlagung des Aufstands in Ungarn 1849, der Russisch-Türkische Krieg von 1828-1829. Das Ergebnis der

николаевского правления была Крымская война (1853–1856) и поражение России в ней. Суммарные потери за удержание и расширение владений в Северном Причерноморье составили от 465 до 480 тысяч человек. Как отмечает отечественная историография, «крымская катастрофа стала цивилизационным поражением России, отставшей от передовых западных стран». Как писал позже В. О. Ключевский: «Севастополь ударил по застоявшимся умам». Николай I в начале 1855 года скоропостижно скончался. Достаточно обоснованной представляется версия о самоубийстве (принятие яда) на почве понимания краха собственной политики и неспособности что-либо изменить. Через три месяца после смерти императора историк М. П. Погодин констатировал: «Прежняя система отжила свой век»[2].

[2] Фортунатов В. В. Отечественная история для гуманитарных вузов. М.; СПб., 2012. С. 159–160.

Император Александр II вошел в историю как Освободитель: 19 февраля 1861 года Александр II подписал Манифест об отмене крепостного права в России. Александром II были также обозначены другие реформы, беспрецедентные по масштабу: ликвидация военных поселений (1857), финансовая реформа (1863), реформа высшего образования (1863), земская и судебная реформа (1864), реформа городского самоуправления (1870), реформа среднего образования (1871), военная реформа (1871).

Herrschaft von Nikolaus war der Krimkrieg (1853-1856) und die Niederlage Russlands in diesem Krieg. Die Gesamtverluste für die Beibehaltung und Ausweitung ihrer Besitzungen im nördlichen Schwarzmeerraum beliefen sich auf 465 bis 480 Tausend Menschen. Der russischen Geschichtsschreibung zufolge war die Krim-Katastrophe eine zivilisatorische Niederlage für Russland, das gegenüber den führenden westlichen Ländern im Rückstand war. Wie W. O. Kljutschewski später schrieb: „Sewastopol hat den stagnierenden Köpfen einen Schlag versetzt.“ Nikolaus I. starb Anfang 1855 plötzlich. Die Version über den Selbstmord (durch Gift), die auf dem Verständnis des Zusammenbruchs seiner eigenen Politik und der Unfähigkeit, etwas zu ändern, beruht, erscheint recht vernünftig. Drei Monate nach dem Tod des Kaisers stellte der Historiker M. P. Pogodin fest: „Das alte System hat seine Zeit überdauert“[2].

[2] Fortunatow W. W. Nationale Geschichte für humanistische Universitäten. Moskau; St. Petersburg, 2012. S. 159-160.

Kaiser Alexander II. ging als Befreier in die Geschichte ein: am 19. Februar 1861 unterzeichnete Alexander II. das Manifest über die Abschaffung der Leibeigenschaft in Russland. Alexander II. skizzierte auch andere Reformen, die in ihrer Tragweite beispiellos waren: Abschaffung der Militärsiedlungen (1857), Finanzreform (1863), Hochschulreform (1863), Semstwo- und Justizreform (1864), Reform der kommunalen Selbstverwaltung (1870), Reform des Sekundarschulwesens (1871), Militärreform (1871).

и террористическими установками, которые в конце концов, 1 марта 1881 года осуществились в убийстве Александра II в Санкт-Петербурге. Убийство императора вызвало шок в Русском обществе и надолго отзывалось в общественном сознании.

Organisationen nieder, die sich „Land und Wille“ und später „Volkswille“ nannten und ein revolutionäres und terroristisches Programm verfolgten, das schließlich in der Ermordung Alexanders II. am 1. März 1881 in Petersburg mündete. Die Ermordung des Kaisers löste in der russischen Gesellschaft einen Schock aus und hallte noch lange im öffentlichen Bewusstsein nach.



Император Александр III

Kaiser Alexander III.

Александр III, вошел в историю как Миротворец. Его Манифест 29 апреля (11 мая) 1881 года отразил программу внутренней и внешней политики государства. Главными приоритетами были обозначены: поддержание порядка и власти, укрепление церковного благочестия и обеспечение национальных интересов России. Александр III создал государственный Крестьянский поземельный банк для выдачи ссуд крестьянам на покупку земли, а также выпустил ряд законов, облегчавших положение рабочих.

Alexander III. ging als der Friedensstifter in die Geschichte ein. Sein Manifest vom 29. April (11. Mai) 1881 spiegelt das innen- und außenpolitische Programm des Staates wider. Die wichtigsten Prioritäten waren: Aufrechterhaltung von Ordnung und Autorität, Stärkung der kirchlichen Frömmigkeit und Sicherung der nationalen Interessen Russlands. Alexander III. schuf die staatliche Bauernlandbank, um den Bauern Darlehen für den Erwerb von Land zu gewähren, und erließ eine Reihe von Gesetzen, die die Stellung der Arbeiter

Александр III проводил жесткую политику русификации, которая сталкивалась с противодействием некоторой части российского общества. После отставки Бисмарка с поста канцлера Германии в 1893 году Александр III заключил союз с Францией (франко-русский союз). Во внешней политике, которой император Александр III занимался лично, Россия прочно заняла лидирующее положение в Европе. Обладающий огромной физической силой, император символизировал для других государств мощь и непобедимость России. Однажды австрийский посол во время обеда начал угрожать ему, обещая придвинуть к границам парочку армейских корпусов. Царь молча слушал, затем взял со стола вилку, завязал ее узлом и бросил на тарелку посла. «Вот, что мы сделаем с вашей парочкой корпусов», — ответил царь. Александр III держался строгой семейной морали. Он был примерным семьянином — любящим мужем и хорошим отцом. Был одним из самых набожных русских государей, твердо держался православных канонов, охотно жертвовал на монастыри, на постройку новых храмов и восстановление древних, любил участвовать в археологических раскопках, с удовольствием играл на трубе в духовом оркестре. В октябре 1888 года царский поезд потерпел крушение около Харькова. Было много жертв, но царская семья осталась цела. Александр III невероятными усилиями удерживал обвалившуюся крышу вагона на своих плечах до тех пор, пока не прибыла помощь. Пережитый стресс сказался на здоровье Александра III: последовавшая болезнь и смерть 20 октября 1894 года. Вся Европа выражала соболезнования России; английский премьер-министр и писатель маркиз Солсбери емко

erleichterten. Alexander III. verfolgte eine rigorose Russifizierungspolitik, die auf den Widerstand einiger Teile der russischen Gesellschaft stieß. Nach dem Rücktritt Bismarcks als deutscher Reichskanzler im Jahr 1893 schloss Alexander III. ein Bündnis mit Frankreich (französisch-russische Allianz). In der Außenpolitik, an der Kaiser Alexander III. persönlich beteiligt war, etablierte sich Russland fest an der Spitze Europas. Mit seiner enormen Körperkraft symbolisierte der Kaiser für andere Staaten die Macht und Unbesiegbarkeit Russlands. Einmal bedrohte ihn ein österreichischer Botschafter während des Abendessens und versprach, ein paar Armeekorps an die Grenzen zu bringen. Der Zar hörte schweigend zu, dann nahm er eine Gabel vom Tisch, verknotete sie und warf sie auf den Teller des Botschafters. „Das werden wir mit Ihren beiden Korps auch tun“, - antwortete der Zar. Alexander III. hielt sich an eine strenge Familienmoral. Er war ein vorbildlicher Familienmensch - ein liebevoller Ehemann und ein guter Vater. Er war einer der frommsten russischen Herrscher, hielt sich streng an den orthodoxen Kanon, spendete bereitwillig für Klöster, den Bau neuer und die Restaurierung alter Kirchen, beteiligte sich gern an archäologischen Ausgrabungen und spielte gern Trompete in einer Blaskapelle. Im Oktober 1888 verunglückte ein zaristischer Zug in der Nähe von Charkow. Es gab viele Tote, aber die königliche Familie blieb verschont. Alexander III. hielt mit unglaublicher Anstrengung das eingestürzte Dach des Zuges auf seinen Schultern, bis Hilfe eintraf. Der Stress wirkte sich auf die Gesundheit von Alexander III. aus: Krankheit und Tod am 20. Oktober 1894. Ganz Europa sprach Russland sein Beileid aus; der englische Premierminister und Schriftsteller Marquis Salisbury brachte die Bedeutung der Persönlichkeit des

выразил значительность личности русского императора на международном уровне: «Александр III много раз спасал Европу от ужасов войны. По его деяниям должны учиться государи Европы, как управлять своими народами».

Смерть Александра III, трагедия на Ходынском поле во время коронации последнего русского императора Николая II совпала с концом века и с началом последующего крушения императорской России. Страницы истории XIX века стремительно уходили в прошлое. Культура Серебряного века и музыка Скрябина предвещали грядущие бури в истории страны. «Призрак коммунизма» достиг России, широкие народные массы, вдохновленные революционными идеями, готовились изменить картину мира, что совпало уже с началом нового столетия.

russischen Kaisers auf internationaler Ebene auf den Punkt: „Alexander III. hat Europa viele Male vor den Schrecken des Krieges bewahrt. Die Herrscher Europas müssen von seinen Taten lernen, wie sie ihre Nationen regieren können.“

Der Tod Alexanders III. und die Tragödie auf dem Chodynka-Feld während der Krönung des letzten russischen Zaren Nikolaus II. fielen mit dem Ende des Jahrhunderts und dem Beginn des anschließenden Zusammenbruchs des kaiserlichen Russlands zusammen. Die Seiten der Geschichte des 19. Jahrhunderts verschwanden schnell in der Vergangenheit. Die Kultur des Silbernen Zeitalters und die Musik Skrjabins waren Vorboten der kommenden Stürme in der Geschichte des Landes. Das „Gespenst des Kommunismus“ erreichte Russland, und die breite Masse des Volkes bereitete sich, inspiriert von revolutionären Ideen, darauf vor, das Bild der Welt zu verändern, was mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts zusammenfiel.

Рекомендованная литература

1. Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. С. 558.
2. Ключевский В. О. Исторические портреты. М., 1990.
3. Кони А. Ф. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. Статьи и воспоминания о русских литераторах. М., 1968.
4. Радзинский Э. Загадки истории. М., 2003.
5. Соловьев С. М. Чтения и рассказы по истории России. М., 1989.

Empfohlene Literatur

1. Dostojewski F. M. Tagebuch eines Schriftstellers // Gesammelte Werke: in 10 Bänden. Bd. 10. S. 558.
2. Kljutschewski W. O. Historische Porträts. Moskau, 1990.
3. Koni A. F. Gesammelte Werke. In 8 Bänden. Bd. 6. Beiträge und Erinnerungen zu russischen Schriftstellern. Moskau, 1968.
4. Radsinski E. Rätsel der Geschichte. Moskau, 2003.
5. Solowjow S. M. Lektüre und Geschichten zur russischen Geschichte. Moskau, 1989.

РУССКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА В XIX ВЕКЕ

Смены исторических эпох обычно бывают постепенными. Однако тот ускоренный темп развития, который приняла Россия в XVIII веке, ознаменовал начало XIX столетия скачкообразным, совершенно новым витком истории Российского государства. Победа в Наполеоновских войнах дала мощный сдвиг общественного сознания. Произошел огромный толчок в развитии идей и общественной жизни, закончившийся восстанием «декабристов» на Сенатской площади Петербурга 14 декабря 1825 года. С особой силой вспыхивает тема русской «самобытности» во имя раскрытия «русской идеи», «русских начал» донныне лежавших в глубинах «народного духа». XIX век дал совершенно новые направления общественной мысли, то, чего не знал XVIII век: публицистическая деятельность А. С. Пушкина и П. Я. Чаадаева, В. Белинского и А. Герцена, «западничество» и «славянофильство», кружки «любомудров», «петрашевцев», «почвенников», подъем религиозной философии, творчество Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, И. В. Тургенева, Л. Н. Толстого в литературе, «передвижников» в живописи. Философские искания побуждали творческую мысль и вызвали небывалый подъем творческого духа в литературе, поэзии, живописи, музыке — этих магистральных явлениях развития всей русской культуры XIX века. Поэтому достаточно условна периодизация деления музыкальной культуры на «первую» и «вторую» половину XIX века. Однако узловые моменты века совпадают и с определенными

RUSSISCHE KOMPOSITIONSSCHULE IM 19. JAHRHUNDERT

Veränderungen in historischen Epochen sind in der Regel schleichend. Das beschleunigte Entwicklungstempo, das Russland im 18. Jahrhundert anschlug, kennzeichnete jedoch den Beginn des 19. Jahrhunderts als einen Sprung, eine völlig neue Wende in der Geschichte des russischen Staates. Der Sieg in den napoleonischen Kriegen führte zu einem starken Wandel im gesellschaftlichen Bewusstsein. Die Entwicklung der Ideen und des öffentlichen Lebens erfährt einen enormen Aufschwung, der im Aufstand der Dekabristen auf dem Petersburger Senatsplatz am 14. Dezember 1825 gipfelt. Das Thema der russischen „Originalität“ wird mit besonderer Kraft im Namen der Entdeckung der „russischen Idee“ und der „russischen Prinzipien“, die bis dahin in den Tiefen des „Volksgeistes“ lagen, hervorgehoben. Das 19. Jahrhundert brachte ganz neue Linien des öffentlichen Denkens hervor, die das 18. Jahrhundert nicht kannte: die publizistischen Aktivitäten von A. S. Puschkin und P. J. Tschadajew, W. Belinski und A. Herzen, „West-Orientierung“ und „Slawophilismus“, der Zirkel der „Weisheitssucher“, „Petraschewzen“, „Potschwenniks“, das Aufkommen der religiösen Philosophie, die Werke von N. W. Gogol, F. M. Dostojewski, I. W. Turgenjew, L. N. Tolstoi in der Literatur, die „Peredwischniki“ in der Malerei. Die philosophische Suche regte das schöpferische Denken an und führte zu einem beispiellosen Aufschwung des schöpferischen Geistes in Literatur, Poesie, Malerei und Musik - den wichtigsten Phänomenen in der Entwicklung der gesamten russischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Daher eher

именами, и с их деяниями, и с тем местом, которые они заняли в музыкальной культуре России. В историю русской культуры XIX век вошел как период великих завоеваний музыкального искусства, его полного, всестороннего развития, итогом многовекового опыта, накопленного в народном сознании. XIX век — золотой век русской музыки — такое определение вполне заслуженно вошло в исторические анналы.

Александр Александрович Алябьев (1787–1851). Бывают композиторы, обретающие славу и бессмертие благодаря единственному произведению. Таков Александр Алябьев — автор знаменитого романса «Соловей» на стихи Антона Дельвига. Этот романс поют во всем мире, ему посвящают стихи и рассказы, он существует в концертных обработках М. Глинки, А. Дюбюка, Ф. Листа, А. Вьётана, а количество безымянных его переложений безгранично.

Все родное к сердцу ближе.
Сердце чувствует живей,
Ну пропой же, ну начни же:
Соловей мой, соловей!..

В. Домонтович

Однако помимо «Соловья» Алябьев оставил большое наследие: 6 опер, балет, водевили, музыку к спектаклям, симфонию, увертюры, сочинения для духового оркестра, многочисленные хоровые, камерные инструментальные произведения, более 180 романсов, обработки народных песен. Многие из этих сочинений исполнялись при жизни

конventionelle Aufteilung der Musikkultur in der „ersten“ und „zweiten“ Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Knotenpunkte des Jahrhunderts fallen jedoch mit bestimmten Namen und ihren Taten und dem Platz zusammen, den sie in der Musikkultur Russlands einnahmen. In der Geschichte der russischen Kultur trat das 19. Jahrhundert als eine Periode großer Errungenschaften der musikalischen Kunst ein, ihre volle, allseitige Entwicklung, das Ergebnis jahrhundertelanger Erfahrung, die im nationalen Bewusstsein angesammelt wurde. Das 19. Jahrhundert - das goldene Zeitalter der russischen Musik - diese Definition hat es verdient, in die historischen Annalen einzugehen.

Aleksandr Alexandrowitsch Aljabjew (1787-1851). Es gibt Komponisten, die durch ein einziges Werk berühmt und unsterblich geworden sind. Das ist Alexandr Aljabjew - der Autor des berühmten Romans „Die Nachtigall“ nach Gedichten von Anton Delwig. Diese Romanze wird in der ganzen Welt gesungen, ihr sind Gedichte und Geschichten gewidmet, sie existiert in Konzertbearbeitungen von M. Glinka, A. Dubuque, F. Liszt, H. Vieuxtan, und die Zahl ihrer unbenannten Bearbeitungen ist unendlich.

Alles Heimatliche ist dem Herzen näher.
Das Herz fühlt sich lebendig an,
Na, sing schon, na fang an:
Nachtigall, meine Nachtigall!..

W. Domontowitsch

Außer der „Nachtigall“ hat Aljabjew jedoch ein großes Erbe hinterlassen: 6 Opern, Ballett, Varieté, Schauspielmusik, Sinfonie, Ouvertüren, Kompositionen für Blasorchester, zahlreiche Chor- und Kammermusikwerke, mehr als 180 Romanzen, Bearbeitungen von Volksliedern. Viele dieser Werke wurden zu Lebzeiten des Komponisten

композитора, пользовались успехом, хотя издано было немного — романсы, несколько фортепианных пьес, мелодрама «Кавказский пленник» по А. Пушкину.

aufgeführt und waren erfolgreich, auch wenn nicht viele davon veröffentlicht wurden - Romanzen, mehrere Klavierstücke und das Melodram „Der Gefangene im Kaukasus“ nach A. Puschkin.



Александр Александрович Алябьев
(1787–1851)

Alexandr Alexandrowitsch Aljabjew
(1787-1851)

Судьба Алябьева драматична. Долгие годы он был оторван от музыкальной жизни столичных городов, жил и умер под гнетом тяжкого, несправедливого обвинения в убийстве, которое сломало его жизнь на пороге сорокалетия, разделив биографию на два контрастных периода. Первый складывался удачно. Детские годы прошли в Тобольске, губернатором которого был отец Алябьева, человек просвещенный, либеральный, большой любитель музыки. В 1796 году семья переехала в Петербург, где Александр в 14 лет был зачислен на службу по горному ведомству. Одновременно начались серьезные занятия музыкой у И. Миллера —

Aljabjews Schicksal ist dramatisch. Viele Jahre lang war er vom Musikleben der Hauptstädte abgeschnitten, lebte und starb unter der Last einer schweren, ungerechten Anklage wegen Mordes, die sein Leben an der Schwelle zu den Vierzigern zerriss und seine Biographie in zwei gegensätzliche Abschnitte teilte. Der erste war ein Glücksfall. Seine Kindheit verbrachte er in Tobolsk, wo Aljabjews Vater Gouverneur war, ein aufgeklärter, liberaler Mann und ein großer Musikliebhaber. Im Jahr 1796 zog seine Familie nach Petersburg, wo Alexandr im Alter von 14 Jahren in den Schuldienst eintrat. Gleichzeitig begann er ein ernsthaftes Musikstudium bei Iwan Müller, dem „berühmten Kontrapunktiker“, wie M. I. Glinka

«знаменитого контрапунктиста», как отмечал М. И. Глинка. У И. Миллера обучались композиции многие русские и иностранные музыканты. С 1804 года Алябьев живет в Москве, и здесь в 1810-х годах были изданы его первые сочинения — романсы, фортепианные пьесы, написан Первый струнный квартет (впервые издан в 1952 году!). Эти сочинения являются едва ли не самыми ранними образцами русской камерной инструментальной и вокальной музыки. В романтической душе молодого композитора особый отклик находила тогда sentimentalная поэзия В. Жуковского, позже уступившая место стихам А. Пушкина, А. Дельвига, поэтов-декабристов, а в конце жизни — Н. Огарева.

Отечественная война 1812 года отодвинула музыкальные интересы на второй план. Алябьев пошел добровольцем в армию, сражался вместе с легендарным Денисом Давыдовым, был ранен, награжден двумя орденами и медалью. Перед ним открывалась перспектива блестящей военной карьеры, но, не испытывая рвения к ней, Алябьев в 1823 году вышел в отставку. Живя попеременно в Москве и Петербурге, он сблизился с артистическим миром обеих столиц. В доме драматурга А. Шаховского он встречался с Н. Всеволожским — организатором литературного общества «Зеленая лампа», И. Гнедичем, И. Крыловым, А. Бестужевым. В Москве на вечерах у А. Грибоедова музицировал с А. Верстовским, братьями Виельгорскими, В. Одоевским. Алябьев участвовал в концертах как пианист и певец (у него был прелестный тенор), много сочинял и все больше завоевывал авторитет у музыкантов и любителей музыки. В 20-е годы на сценах московских и петербургских театров появляются водевили М. Загоскина, П. Арапова,

bemerkte. Viele russische und ausländische Musiker haben bei Müller Komposition studiert. Aljabjew lebte seit 1804 in Moskau, und hier wurden in den 1810er Jahren seine ersten Kompositionen veröffentlicht - Romanzen, Klavierstücke, er schrieb das erste Streichquartett (erstmalig 1952 veröffentlicht!). Diese Werke sind vielleicht die frühesten Beispiele für russische Instrumental- und Vokal-Kammermusik. Die romantische Seele des jungen Komponisten reagierte besonders auf die sentimentale Poesie von W. Schukowski, die später den Gedichten von A. Puschkin, A. Delwig, den Dekabristen-Dichter und später N. Ogarew.

Der Vaterländische Krieg von 1812 ließ seine musikalischen Interessen in den Hintergrund treten. Aljabjew meldete sich freiwillig zur Armee, kämpfte zusammen mit dem legendären Denis Dawydow, wurde verwundet und erhielt zwei Orden und eine Medaille. Die Aussicht auf eine glänzende Militärkarriere eröffnete sich ihm, aber da er keinen Eifer dafür verspürte, zog sich Aljabjew 1823 zurück. Er lebte abwechselnd in Moskau und Petersburg und kam mit der Kunstwelt beider Hauptstädte in Kontakt. Er traf sich mit dem Dramatiker A. Schachowski, dem Gründer der literarischen Gesellschaft „Die grüne Lampe“, I. Gneditsch, I. Krylow, A. Bestuschew. In Moskau auf den Partys von A. Gribojedow musizierte er mit A. Werstowski, den Brüdern Wielgorski und W. Odojewski. Aljabjew nahm an Konzerten als Pianist und Sänger teil (er verfügte über einen bezaubernden Tenor), komponierte viel und erlangte Autorität unter Musikern und Musikliebhabern. In den 20er Jahren kamen in Moskau und Petersburg Varietés von M. Sagoskin, P. Arapow und A. Pisarew mit Musik von Aljabjew auf die Bühne, und 1823

А. Писарева с музыкой А. Алябьева, а в 1823 году в Петербурге и Москве с большим успехом состоялась постановка его первой оперы «Лунная ночь, или Домовые» (либретто П. Муханова и П. Арапова). Оперы Алябьева ничем не хуже французских комических опер», — писал Одоевский в одной из своих статей.

24 февраля 1825 году случилась беда: во время карточной игры в доме Алябьева произошла крупная ссора, один из ее участников вскоре скоропостижно скончался. Странным образом в этой смерти обвинили Алябьева. 1 декабря 1827 года Государственный совет признал Алябьева «человеком, вредным для общества», его лишили дворянства, чинов, орденов, званий и приговорили к ссылке в Тобольск. Николай I наложил резолюцию: «Быть по сему». Начались многолетние скитания: Тобольск, Кавказ, Оренбург, Коломна...

Твоя воля отнята,
Крепко клетка заперта,
Ах, прости, наш соловей,
Голосистый соловей.

А. Дельвиц.

«... Не так живи, как хочется, а как бог велит; никто столько не испытал, как я, грешный...», — говорил о себе А. Алябьев. Только сестра Екатерина, добровольно последовавшая за братом в ссылку, да любимая музыка спасали его от отчаяния. В ссылке Алябьев организовал хор, выступал в концертах. Переезжая с одного места на другое, он записывал песни народов России — кавказские, башкирские, киргизские, туркменские, татарские, использовал их напевы и интонации в своих романсах. Совместно с украинским историком и фольклористом М. Максимовичем Алябьев составил сборник «Голоса украинских песен» (1834) и постоянно сочинял. Он писал музыку даже в

wurde seine erste Oper „Die Mondnacht oder Die Hausgeister“ (Libretto von P. Muchanow und P. Arapow) in Petersburg und Moskau mit großem Erfolg aufgeführt. „Aljabjews Opern sind nicht schlechter als französische komische Opern“, - schrieb Odojewski in einem seiner Artikel.

Am 24. Februar 1825 kam es zu einer Katastrophe: während eines Kartenspiels in Aljabjews Haus kam es zu einem heftigen Streit, bei dem einer der Teilnehmer unerwartet starb. Seltsamerweise wurde dieser Tod Aljabjew angelastet. Am 1. Dezember 1827 erkannte der Staatsrat Aljabjew als „gesellschaftsschädigenden Mann“ an, er wurde seines Adels, seiner Ämter, Orden und Ränge enthoben und zur Verbannung nach Tobolsk verurteilt. Nikolaus I. fasste den Beschluss: „So sei es“. Seine lange Wanderschaft begann: Tobolsk, der Kaukasus, Orenburg, Kolomna...

Dein Wille wird dir genommen,
Der Käfig ist fest verschlossen,
Ach, Lebewohl!, unsere Nachtigall,
Klangvolle Nachtigall.

A. Delwig.

„... Lebt nicht, wie ihr wollt, sondern wie Gott es befiehlt; niemand hat so viel erfahren wie ich, ein Sünder...“ - sagte Aljabjew über sich selbst. Nur seine Schwester Jekaterina, die ihrem Bruder freiwillig ins Exil folgte, und seine Lieblingsmusik bewahrten ihn vor der Verzweiflung. Im Exil organisierte Aljabjew einen Chor und trat bei Konzerten auf. Er zog von einem Ort zum anderen, nahm die Lieder der russischen Völker auf - Kaukasier, Baschkiren, Kirgisen, Turkmenen, Tataren - und verwendete ihre Melodien und Intonationen in seinen Romanzen. Zusammen mit dem ukrainischen Historiker und Volkskundler M. Maximowitsch Aljabjew stellte er die Sammlung „Stimmen ukrainischer

тюрьме: находясь под следствием, создал один из лучших своих квартетов — Третий, с вариациями на тему «Соловья» в медленной части, а также балет «Волшебный барабан», долгие годы не сходивший со сцен русских театров.

Сейчас, пожалуй, только музыковедам известно, что одним из первых композиторов, обратившихся к пушкинской поэзии, был Алябьев. Поэзия Пушкина вдохновляла его на протяжении всей жизни. В годы сибирской ссылки им были написаны романсы «Зимняя дорога», «Предчувствие», «Пробуждение», «Я помню чудное мгновенье...»; позже, на Кавказе — «Я вас любил», «Увы, зачем она блистает...». На склоне лет, в конце 40-х годов вернувшись в Москву, Алябьев завершает пушкинский цикл романсом «Я разлюбил свои желанья...». Всего на тексты Пушкина Алябьев написал 22 романса. Кроме песен и романсов Александр Алябьев первым из русских композиторов создал музыку к двум театральным постановкам произведений Пушкина — «Кавказский пленник» и «Русалка».

С годами в творчестве Алябьева все явственнее проступали автобиографические черты. Мотивы страдания и сострадания, одиночество, тоска по родине, стремление к свободе — вот характерный круг образов периода изгнанничества (романсы «Иртыш» на стихи И. Веттера — 1828, «Вечерний звон» — 1828, «Зимняя дорога» на стихи А. Пушкина — 1831).

Текст песни «Вечерний звон» английского поэта Томаса Мура в переводе Ивана Козлова появился в альманахе «Северные цветы» в Петербурге в 1828 году. Автор

Lieder“ (1834) zusammen und komponierte ständig. Sogar im Gefängnis schrieb er Musik: während der Ermittlungen schuf er eines seiner besten Quartette - das Dritte, mit Variationen über das Thema „Nachtigall“ im langsamen Teil, sowie das Ballett „Die Zaubertrommel“, das viele Jahre lang die Bühnen der russischen Theater nicht verließ.

Heute wissen vielleicht nur noch Musikwissenschaftler, dass Aljabjew einer der ersten Komponisten war, der sich mit Puschkins Lyrik beschäftigte. Die Poesie Puschkins inspirierte ihn zeitlebens. In den Jahren seines Exils in Sibirien schrieb er die Romanzen „Der Winterweg“, „Vorahnung“, „Erwachen“, „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick...“; später, im Kaukasus - „Ich habe dich geliebt“, „Ach, warum strahlt sie...“. Im Laufe der Jahre, Ende der 40er Jahre, als er nach Moskau zurückkehrte, beendete Aljabjew Puschkins Romanzyklus „Ich habe meine Wünsche überlebt...“. Insgesamt schrieb Aljabjew 22 Romanzen zu Puschkins Texten. Neben Liedern und Romanzen war Alexandr Aljabjew der erste russische Komponist, der Musik für zwei Theateraufführungen von Puschkins Werken komponierte - „Der Gefangene im Kaukasus“ und „Rusalka“.

Im Laufe der Jahre wurden autobiografische Züge in Aljabjews Werk immer deutlicher. Die Motive der Angst und des Mitleids, der Einsamkeit, der Sehnsucht nach der Heimat und des Strebens nach Freiheit sind ein typisches Spektrum von Bildern aus der Zeit des Exils (die Romanzen „Irtysch“ bis hin zu Versen von I. Vetter (1828), „Abendglocken“ (1828) und „Der Winterweg“ (1831) auf Verse von Alexander Puschkin.

Der Text von „Abendglocken“ des englischen Dichters Thomas Moore, übersetzt von Iwan Koslow, erschien 1828 im Almanach „Blumen des Nordens“ in Petersburg. Der Autor der

знаменитого «Соловья», Александр Алябьев, почти сразу откликнулся на это стихотворение, написав романс «Вечерний звон». Прекрасный перевод И. Козлова и образ колокольного звона, так близкий русскому сознанию, дал долгую жизнь этим стихам, а мелодия, ставшая народной, однако далеко ушла от варианта А. Алябьева. Мелодия уже к концу XIX века стала называться народной песней. Русская народная песня «Вечерний звон» живет в различных интерпретациях и по сей день, но надо помнить, что жизнь этой русской народной песне дал Александр Алябьев.

В 40-х годах Алябьев сблизился с Н. Огаревым. В романсах, созданных на его стихи — «Кабак», «Изба», «Деревенский сторож», — впервые зазвучала тема социального неравенства, предвосхищая искания А. Даргомыжского и М. Мусоргского. Бунтарские настроения характерны и для сюжетов трех последних опер Алябьева: «Буря» по В. Шекспиру, «Аммалат-бек» по повести А. Бестужева-Марлинского, «Эдвин и Оскар» по древним кельтским сказаниям. Так что, хотя по словам И. Аксакова, «лета, болезни и несчастья остепенили его», мятежный дух эпохи декабристов до конца дней не угасал в произведениях композитора[1].

[1] Интернет-ресурс // Аверьянова О. Александр Александрович Алябьев // www.belcanto.ru

Алексей Николаевич Верстовский (1799–1862) талантливый русский музыкант, композитор и театральный деятель был ровесником Пушкина и старшим современником Глинки. В 1862 году после смерти композитора

berühmten „Nachtigall“, Alexandr Aljabjew, reagierte fast unmittelbar auf dieses Gedicht, indem er die Romanze „Abendglocken“ schrieb. Die schöne Übersetzung von I. Koslow und das Bild des Glockengeläuts, das dem russischen Bewusstsein so nahe steht, gaben diesen Versen ein langes Leben und die Melodie, die zum Volkslied wurde, war jedoch weit von Aljabjews Version entfernt. Die Melodie war bereits Ende des 19. Jahrhunderts als Volkslied bekannt. Das russische Volkslied „Abendglocken“ lebt bis heute in verschiedenen Interpretationen weiter, aber man muss bedenken, dass dieses russische Volkslied von Alexandr Aljabjew ins Leben gerufen wurde.

In den 40er Jahren kam Aljabjew mit N. Ogarew in Kontakt. Die auf seinen Gedichten basierenden Romanzen - „Die Schenke“, „Die Hütte“, „Der Dorfwächter“ - enthalten zum ersten Mal das Thema der sozialen Ungleichheit und nehmen damit die Suche von A. Dargomyschski und M. Mussorgsky vorweg. Rebellische Stimmungen kennzeichnen auch die Handlungen von Aljabjews letzten drei Opern: „Der Sturm“ nach Shakespeare, „Ammalat-Bek“ nach der Erzählung von A. Bestuschew-Marlinski, „Edwin und Oscar“ nach alten keltischen Erzählungen. Obwohl ihn, wie I. Aksakow es ausdrückt, „Sommer, Krankheit und Unglück erstarren ließen“, ist der rebellische Geist der Dekabristenzeit in den Werken des Komponisten bis zum Ende seiner Tage nicht erloschen[1].

[1] Internetseite // Аверьянова О. Александр Александрович Алябьев // www.belcanto.ru

Alexej Nikolajewitsch Werstowski (1799-1862) war ein begabter russischer Musiker, Komponist und Theaterschauspieler, der im gleichen Alter wie Puschkin und ein älterer Zeitgenosse von Glinka war. 1862, nach

выдающийся музыкальный критик А. Серов писал, что «в отношении популярности Верстовский пересиливает Глинку», имея в виду необычайно стойкий успех его лучшей оперы «Аскольдова могила».

dem Tod des Komponisten, schrieb der bedeutende Musikkritiker A. Serow, dass „Werstowski Glinka an Popularität übertrifft“, und bezog sich dabei auf den außerordentlich anhaltenden Erfolg seiner besten Oper, „Askolds Grab“.



Алексей Николаевич Верстовский
(1799–1862)

Alexej Nikolajewitsch Werstowski
(1799-1862)

Вступив на музыкальное поприще в конце 1810-х годах. Верстовский более 40 лет находился в центре музыкально-театральной жизни России, активно участвуя в ней и как плодовитый композитор, и как влиятельный театральный администратор. Композитор был близко знаком со многими выдающимися деятелями русской художественной культуры. Он был на «ты» с Пушкиным, Грибоедовым, Одоевским. Тесная дружба и совместное творчество связывали его со многими писателями и драматургами — прежде всего А. Писаревым, М. Загоскиным, С. Аксаковым.

Er trat Ende der 1810er Jahre in die Musikszene ein. Über 40 Jahre lang stand Werstowski im Zentrum des russischen Musik- und Theaterlebens, an dem er sowohl als produktiver Komponist als auch als einflussreicher Theaterleiter aktiv beteiligt war. Der Komponist war mit vielen herausragenden Persönlichkeiten der russischen Kunstkultur eng befreundet. Er war mit Puschkin, Gribojedow und Odojewski per „Du“. Die enge Freundschaft und das gemeinsame Schaffen verband ihn mit vielen Schriftstellern und Dramatikern - allen voran A. Pissarew, M. Sagoskin, S. Aksakow.

Литературно-театральное окружение оказало заметное влияние на формирование эстетических вкусов композитора. Близость к деятелям русского романтизма и славянофилам сказалась и в приверженности Верстовского к русской старине, и в его тяготении к «дьявольской» фантастике, к вымыслу, причудливо соединявшемуся с любовным воспроизведением характерных примет национального быта, реальных исторических лиц и событий. Музыкальное развитие будущего композитора проходило в благоприятной обстановке. В семье много музицировали, у отца был собственный крепостной оркестр и большая по тем временам нотная библиотека. С 8 лет будущий композитор начал выступать в любительских концертах как пианист, а вскоре проявилась и его склонность к музыкальному сочинительству.

В 1816 году по воле родителей юноша был определен в Институт корпуса инженеров путей сообщения в Петербурге. Однако проучившись там всего один год, он оставил институт и поступил на государственную службу. Одаренного молодого человека захватила музыкальная атмосфера столицы, и он продолжает свое музыкальное образование под руководством самых известных петербургских педагогов. Верстовский брал уроки фортепиано у Д. Штейбельта и Дж. Филда, занимался игрой на скрипке, изучал теорию музыки и основы композиции. Здесь, в Петербурге, рождается и крепнет увлечение театром, страстным приверженцем которого он останется на всю жизнь. Со свойственной ему пылкостью и темпераментом Верстовский принимает участие в любительских спектаклях как актер, переводит на русский язык французские водевили, сочиняет музыку к театральным

Das Literatur- und Theatermilieu hatte einen erheblichen Einfluss auf die Ausbildung des ästhetischen Geschmacks des Komponisten. Seine Nähe zu den Vertretern der russischen Romantik und der Slawophilen spiegelt sich in Werstowskis Verehrung für das russische Altertum ebenso wider wie in seiner Vorliebe für „teuflische“ Fiktion, die sich auf skurrile Weise mit der Liebe zu den charakteristischen Merkmalen des nationalen Lebens, zu realen historischen Figuren und Ereignissen verbindet. Die musikalische Entwicklung des zukünftigen Komponisten fand in einem günstigen Umfeld statt. In seiner Familie wurde viel musiziert, sein Vater hatte ein eigenes Orchester und eine für die damalige Zeit große Bibliothek mit Notenmaterial. Im Alter von 8 Jahren begann der spätere Komponist, als Pianist bei Amateurkonzerten aufzutreten, und schon bald wurde seine Neigung zum Komponieren deutlich.

Im Jahr 1816 wurde der junge Mann auf Wunsch seiner Eltern in das Institut des Korps der Eisenbahningenieure in Petersburg aufgenommen. Nach nur einem Jahr verließ er jedoch das Institut und trat in den öffentlichen Dienst ein. Die musikalische Atmosphäre der Hauptstadt faszinierte den begabten jungen Mann, und er setzte seine musikalische Ausbildung unter der Leitung der berühmtesten Lehrer von Petersburg fort. Werstowski nahm Klavierunterricht bei D. Steibelt und J. Field, lernte Geige und beschäftigte sich mit Musiktheorie und den Grundlagen der Komposition. Hier, in Petersburg, entwickelte er ein Interesse für das Theater, dem er für den Rest seines Lebens treu bleiben sollte. Mit dem ihm eigenen Eifer und Temperament nimmt Werstowski als Schauspieler an Amateuraufführungen teil, übersetzt französische Varietés ins Russische, komponiert Musik für Theateraufführungen. Er beginnt eine interessante Bekanntschaft mit

представлениям. Завязываются интересные знакомства с видными представителями театрального мира, поэтами, музыкантами, артистами.

В 1819 году к двадцатилетнему композитору пришла слава, которую ему принесла постановка водевиля «Бабушкины попугаи» (на текст Хмельницкого). Воодушевленный успехом, Верстовский решает полностью посвятить себя служению любимому искусству. За первым водевилем последовали «Карантин», «Первый дебют актрисы Троепольской», «Дом сумасшедших, или Странная свадьба» и др. Водевиль, перенесенный с французской сцены и переделанный на русские нравы, становится одним из любимых жанров русской публики той поры. Остроумный и веселый, полный жизнеутверждающего оптимизма, он постепенно впитывает в себя традиции русской комической оперы и перерастает из развлекательной пьесы с музыкой в оперу-водевиль, в которой музыка выполняет важную драматургическую роль. Современники высоко ценили Верстовского — автора водевилей. Верстовскому принадлежит музыка более чем к 30 водевилям. И хотя некоторые из них были написаны в соавторстве с другими композиторами, именно он был признан основоположником этого жанра в России, создателем, как писал Серов, «своеобразного кодекса водевильной музыки».

Блестящее начало композиторской деятельности Верстовского упрочилось его служебной карьерой. В 1823 году в связи с назначением в канцелярию московского военного генерал-губернатора Д. Голицына молодой композитор переезжает в Москву. С присущей ему энергией и энтузиазмом он включается в московскую театральную жизнь, завязывает новые знакомства,

prominenten Vertretern der Theaterwelt, Dichtern, Musikern und Künstlern.

1819 wurde der zwanzigjährige Komponist mit der Inszenierung des Varietés „Großmutter's Papageien“ (nach Texten von Chmelniczki) berühmt. Ermutigt durch seinen Erfolg, beschloss Werstowski, sich ganz seiner Lieblingskunst zu widmen. Auf das erste Variété folgten „Quarantäne“, „Das erste Debüt der Schauspielerin Trojepolskaja“, „Das verrückte Haus oder seltsame Hochzeit“ und andere. Das Variété, von der französischen Bühne übernommen und den russischen Sitten angepasst, wurde zu einem der beliebtesten Genres des russischen Publikums jener Zeit. Witzig und fröhlich, voller Optimismus, nimmt es nach und nach die Traditionen der russischen komischen Oper auf und entwickelt sich von einem unterhaltsamen Theaterstück mit Musik zu einer Variété-Oper, in der die Musik eine wichtige dramatische Rolle spielt. Die Zeitgenossen schätzten Werstowski als Variétékomponisten. Werstowski komponierte Musik für über 30 Varietés. Obwohl einige von ihnen in Zusammenarbeit mit anderen Komponisten entstanden, wurde er als Begründer des Genres in Russland anerkannt, da er, wie Serow schrieb, „einen einzigartigen Kodex für Variétémusik“ schuf.

Werstowskis brillante Anfänge als Komponist wurden durch seine Karriere im Amt zementiert. 1823 zog der junge Komponist nach Moskau, da er in die Kanzlei von D. Golizyn, dem Militärgeneralgouverneur von Moskau, berufen wurde. Mit der ihm eigenen Energie und Begeisterung taucht er in das Moskauer Theaterleben ein, knüpft neue Bekanntschaften, Freundschaften und kreative Kontakte. 35 Jahre lang

дружеские и творческие контакты. В течение 35 лет Верстовский прослужил в московской театральной конторе, заведующим репертуарной, и всей организационно-хозяйственной частью, фактически возглавляя единую в то время оперно-драматическую труппу Большого и Малого театров. И не случайно длительный период его служения театру современники называли «эпохой Верстовского». По воспоминаниям разных людей, знавших его, Верстовский был личностью весьма незаурядной, сочетавшей высокую природную одаренность музыканта с энергичным умом организатора — практика театрального дела. Несмотря на свои многочисленные обязанности, Верстовский продолжал много сочинять. Он был автором не только театральной музыки, но и разнообразных песен и романсов, с успехом исполнявшихся на сцене и прочно вошедших в городской быт. Ему свойственно тонкое претворение интонаций русской народной и бытовой песенно-романса, опора на популярные песенно-танцевальные жанры, сочность, характерность музыкального образа. Наиболее полно и самобытно дарование Верстовского проявилось в его песнях-балладах, которые он сам называл «кантатами». Это сочиненные в 1823 году «Черная шаль» (на стихи А. Пушкина), «Три песни» и «Бедный певец» (на стихи В. Жуковского), отразившие тяготение композитора к театральной, драматизированной трактовке романса.

В творческом наследии Верстовского 6 опер. Долговременную славу Верстовскому принесла опера «Аскольдова могила», действие

war Werstowski im Moskauer Theaterbüro tätig, wo er sowohl für das Repertoire als auch für alle organisatorischen und wirtschaftlichen Belange zuständig war, und leitete praktisch das damals vereinigte Opern- und Schauspielensemble des Bolschoi-Theaters und des Maly-Theaters. Es ist kein Zufall, dass eine lange Periode seiner Verdienste um das Theater von seinen Zeitgenossen als „die Ära Werstowskis“ bezeichnet wurde. Nach den Erinnerungen verschiedener Personen, die ihn kannten, war Werstowski eine herausragende Persönlichkeit, die die hohe natürliche Begabung eines Musikers mit dem energischen Verstand eines Organisators des Theaterbetriebs verband. Trotz seiner zahlreichen Verpflichtungen komponierte Werstowski weiterhin sehr viel. Er war nicht nur Autor von Theatermusik, sondern auch von verschiedenen Liedern und Romanzen, die auf der Bühne mit großem Erfolg aufgeführt wurden und einen festen Platz im Stadtleben einnahmen. Er war bekannt für seine subtile Verfeinerung der Intonation russischer Volks- und Frauenlieder, seinen Rückgriff auf populäre Lied- und Tanzgenres und den Reichtum und Charakter seines musikalischen Images. Werstowskis Talent kam in seinen Balladenliedern, die er selbst als „Kantaten“ bezeichnete, am stärksten und eigenständigsten zur Geltung. Es handelt sich um „Der schwarze Schal“ (auf Verse von Alexander Puschkin), „Drei Lieder“ und „Die arme Sängerin“ (auf Verse von W. Schukowski), die 1823 komponiert wurden und die Vorliebe des Komponisten für die Theater- und dramatische Interpretation der Romantik widerspiegeln.

Zu Werstowskis künstlerischem Vermächtnis gehören sechs Opern. Dauerhaften Ruhm erlangte Werstowski mit seiner Oper „Askolds Grab“, die im alten Kiew spielt. Das Romantische an

которой происходило в древнем Киеве. Романтично в опере противопоставление реальной жизни героев из народа и мрачной демонической фантастики. Верстовский создал тип русской песенной оперы, в которой основой характеристики является русско-славянская песня-пляска, элегический романс, драматическая баллада. Вокальность, песенный лиризм он считал главным средством в создании живых, выразительных характеров и обрисовке человеческих чувств. Напротив, фантастические, волшебные-демонические эпизоды его опер воплощаются оркестровыми средствами, а также с помощью очень характерного для того времени приема мелодрамы (т. е. декламации на фоне оркестрового сопровождения). В московской театральной конторе А. Верстовский прослужил около 40 лет. Умер в 1862 году в Москве[1].

[1] Интернет-ресурс // Корженьянец Т. Алексей Николаевич Верстовский // www.belcanto.ru

der Oper ist der Kontrast zwischen dem realen Leben der Volkshelden und der düsteren, dämonischen Fantasie. Werstowski schuf den Typus der russischen Liedoper, in der das russisch-slawische Tanzlied, die elegische Romanze und die dramatische Ballade die Grundlage der Charakterisierung bilden. Er betrachtete die Vokal- und Liedlyrik als das wichtigste Mittel, um lebendige, ausdrucksstarke Charaktere zu schaffen und menschliche Emotionen darzustellen. Vielmehr wurden die phantastischen, magischen und dämonischen Episoden seiner Opern mit orchestralen Mitteln sowie mit Hilfe des für die damalige Zeit sehr typischen Melodrams (d.h. Rezitativ vor dem Hintergrund orchestraler Begleitung) verkörpert. A. Werstowski arbeitete etwa 40 Jahre lang im Moskauer Theateramt. Er starb 1862 in Moskau[1].

[1] Internetseite // Корженьянец Т. Алексей Николаевич Верстовский // www.belcanto.ru



Александр Львович Гурилев
(1803–1858)

Alexandr Lwowitsch Guriljow
(1803-1858)

Александр Львович Гурилёв (1803–1858) вошел в историю русской музыки как автор замечательных лирических романсов. Он был сыном известного в конце XVIII века композитора Льва Гурилёва — крепостного музыканта графа В. Орлова. Отец руководил крепостным оркестром графа в его подмосковном имении «Отрада», преподавал в женских учебных заведениях Москвы. С шестилетнего возраста Гурилёв начал заниматься музыкой под руководством отца. Затем учился у лучших московских педагогов — Дж. Филда и И. Геништы, преподававших игру на фортепиано и теорию музыки. С юных лет Гурилёв играл в оркестре графа на скрипке и альте, а позднее стал участником квартета известного любителя музыки, князя Н. Голицына. Детство и юность будущего композитора прошли в тяжелых условиях усадебного крепостного быта. В 1831 года после смерти графа семейство Гурилёвых получило вольную и, приписавшись к сословию ремесленников-мещан, обосновалось в Москве.

С этого времени начинается интенсивная композиторская деятельность А. Гурилёва, которая совмещалась с выступлениями в концертах и большой педагогической работой. Вскоре его сочинения — в первую очередь вокальные — становятся популярными в самых широких слоях городского населения. Многие его романсы буквально «уходят в народ», исполняются не только многочисленными любителями, но и цыганскими хорами. Гурилёв приобретает известность и как видный фортепианный педагог. Однако популярность не избавила композитора от жестокой нужды, которая угнетала его в течение всей

Alexandr Lwowitsch Guriljow (1803-1858) ging als Autor bemerkenswerter lyrischer Romanzen in die Geschichte der russischen Musik ein. Er war der Sohn des Komponisten Lew Guriljow aus dem späten 18. Jahrhundert, des Leibeigenen des Grafen W. Orlow. Sein Vater leitete das gräfliche Leibeigenenorchester auf seinem Gut „Otrada“ bei Moskau und unterrichtete an den Moskauer Frauenbildungseinrichtungen. Ab seinem sechsten Lebensjahr begann er, bei seinem Vater Musik zu studieren. Dann studierte er bei den besten Moskauer Lehrern, J. Field und I. Genischta, die Klavier und Musiktheorie unterrichteten. Schon in jungen Jahren spielte Guriljow Geige und Bratsche im gräflichen Orchester und wurde später Mitglied des Quartetts des berühmten Musikliebhabers Fürst Nikolai Golizyn. Der spätere Komponist verbrachte seine Kindheit und Jugend unter den schwierigen Bedingungen der Leibeigenschaft auf dem Gut. Nach dem Tod des Grafen erhielt die Familie Guriljow 1831 die bürgerliche Freiheit und ließ sich in Moskau nieder, wo sie der Klasse der Handwerker-Kleinbürger angehörte.

Von dieser Zeit an begann Guriljow intensive kompositorische Tätigkeit, die mit Konzertauftritten und einer umfangreichen pädagogischen Arbeit verbunden war. Schon bald wurden seine Kompositionen - vor allem Vokalkompositionen - in breiten Schichten der städtischen Bevölkerung populär. Viele seiner Romanzen gehen buchstäblich „unters Volk“ und werden nicht nur von zahlreichen Amateuren, sondern auch von Zigeunerchören aufgeführt. Guriljow wurde auch als bedeutender Klavierlehrer berühmt. Seine Popularität bewahrte den Komponisten jedoch nicht vor der brutalen Armut, die ihn sein Leben lang bedrückte. Die harten Lebensbedingungen brachen den

жизни. Трудные условия существования сломили музыканта и привели его к тяжелому психическому заболеванию.

Композиторское наследие Гурилёва составляют многочисленные романсы, обработки русских народных песен и фортепианные пьесы. При этом главной сферой творчества являются вокальные сочинения. Точное число их неизвестно, опубликовано же было всего 90 романсов и 47 обработок, составивших сборник «Избранные народные песни», изданный в 1849 году Излюбленными вокальными жанрами композитора были элегический романс и популярные тогда романсы в стиле «русской песни».

Настроения безысходной грусти, отчаянного порыва к счастью, отличающие творчество Гурилёва, были созвучны настроениям многих людей эпохи 30–40-х годов XIX века. Гурилёв явился одним из первых и наиболее чутких интерпретаторов поэзии М. Ю. Лермонтова. До наших дней не утратили своего художественного значения романсы Гурилёва «И скучно, и грустно», «Оправдание» («Когда одни воспоминанья»), «В минуту жизни трудную» на стихи М. Ю. Лермонтова.

Многие романсы Гурилёва написаны в ритме вальса, широко распространенного в городском быту того времени. Таковы романсы «Грусть девушки», «Не шуми ты, рожь», «Домик-крошечка», «Вьется ласточка сизокрылая», знаменитый «Колокольчик» и др. Вокальный стиль Гурилёва более всего приближается к так называемому «русскому бельканто», в котором основой выразительности является гибкая мелодия, представляющая собой органичный сплав русской песенности и итальянской кантилены.

Musiker und führten zu einer schweren psychischen Erkrankung.

Guriljows kompositorisches Vermächtnis umfasst zahlreiche Romanzen, Bearbeitungen von russischen Volksliedern und Klavierstücke. Vokalkompositionen sind das Hauptgebiet seiner Arbeit. Ihre genaue Zahl ist nicht bekannt, aber nur 90 Romanzen und 47 Bearbeitungen wurden veröffentlicht und bilden die 1849 erschienene Sammlung „Ausgewählte Volkslieder“. Seine bevorzugten Gesangsgattungen waren die elegische Romanze und die damals beliebten Romanzen im Stil des „russischen Liedes“.

Die Stimmung von verzweifelter Traurigkeit und verzweifelter Sehnsucht nach Glück, die Guriljows Schaffen auszeichnet, entsprach der Stimmung vieler Menschen in den 30-40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Guriljow war einer der ersten und einfühlsamsten Interpreten von Lermontows Poesie. Guriljows Romanzen „Und langweilig und traurig“, „Rechtfertigung“ („Wenn es nur Erinnerungen gibt“), „In einem Moment des schwierigen Lebens“ auf Verse von M. Lermontow haben bis heute ihren künstlerischen Wert nicht verloren.

Viele von Guriljows Liebesromanzen wurden im Rhythmus des Walzers geschrieben, der damals im städtischen Leben weit verbreitet war. Es handelt sich um die Romanzen „Traurigkeit des Mädchens“, „Mach keinen Lärm, Roggen“, „Kleines Haus“, „Eine Schwalbe wirbelt mit blauen Flügeln“, die berühmte „Glöckchen“ und andere. Guriljows Gesangsstil steht dem so genannten „russischen Belcanto“ am nächsten, bei dem die Grundlage der Ausdruckskraft eine flexible Melodie ist, eine organische Verschmelzung von russischer Liedhaftigkeit und italienischer Kantiene.

Значительный вклад внес А. Гурилев в фортепианную музыку XIX века. Это замечательные концертные вариации на темы русских композиторов — А. Алябьева, А. Варламова и М. Глинки. Из них особенно выделяются вариации на тему терцета из оперы «Иван Сусанин» («Не томи, родимый») и на тему романса Варламова «На заре ты ее не буди», приближаются к романтическому жанру виртуозно-концертной транскрипции. Их отличает высокая культура пианизма, позволяющая современным исследователям считать Гурилёва «выдающимся по дарованию мастером, сумевшим выйти за пределы навыков и кругозора воспитавшей его фильдовской школы»[1].

[1] Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. М., 1949. С. 222.

Лучшие качества музыки Гурилёва — ее задушевность, щемлящая искренность, открытость эмоционального высказывания — нашли утонченное продолжение и претворение в камерном творчестве выдающихся русских лириков и в первую очередь — П. И. Чайковского[2].

[2] Интернет-ресурс // Корженьянц Т. Александр Гурилев// [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Александр Егорович Варламов (1801–1848). Романсы и песни Александра Варламова — яркая страница русской вокальной музыки. Композитор замечательного мелодического дарования, он создал произведения большой художественной ценности, завоевавшие редкую популярность. Кому не известны мелодии песен «Красный сарафан», «Вдоль по улице

Guriljow leistete einen bedeutenden Beitrag zur Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um bemerkenswerte Konzertvariationen über Themen russischer Komponisten - A. Aljabjew, A. Warlamow und M. Glinka. Besonders hervorzuheben sind die Variationen über ein Thema aus der Oper „Iwan Susanin“ („Weck sie nicht auf, meine Liebe“) und über ein Thema aus der Warlamow-Romanze „Weck sie nicht in der Morgendämmerung auf“, die dem romantischen Genre der Virtuosenkonzert-Transkription nahe kommen. Sie zeichnen sich durch eine hohe pianistische Kultur aus, die es zeitgenössischen Gelehrten erlaubt, Guriljow als einen „außergewöhnlich begabten Meister zu betrachten, der in der Lage war, über die Fähigkeiten und Horizonte der Fieldschen-Schule, die ihn hervorbrachte, hinauszugehen“[1].

[1] Musaljewski W. I. Russische Klaviermusik. Moskau, 1949. S. 222.

Die besten Eigenschaften von Guriljows Musik - ihre intime Vertrautheit, ihre schmerzliche Aufrichtigkeit, die Offenheit des emotionalen Ausdrucks - fanden eine raffinierte Fortsetzung und Umsetzung in den Kammermusikwerken bedeutender russischer Lyriker, allen voran P. I. Tschaikowsky[2].

[2] Internetseite // Корженьянц Т. Александр Гурилев// [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Alexandr Jegorowitsch Warlamow (1801-1848). Alexander Warlamows Romanzen und Lieder sind ein Glanzstück der russischen Vokalmusik. Als Komponist mit bemerkenswerter melodischer Begabung schuf er Werke von großem künstlerischen Wert, die eine seltene Popularität erlangten. Wer kennt nicht die Melodien der Lieder „Der roter Sarafan“, „Entlang der Straße fegt der Schneesturm“ oder die Romanzen

метелица метет» или романсов «Белеет парус одинокий», «На заре ты ее не буди»? По справедливому замечанию современника, его песни «с чисто русскими мотивами сделались народными». Знаменитый «Красный сарафан» пелся «всеми сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика», и даже был запечатлен в русском лубке. Музыка Варламова нашла отражение и в художественной литературе: романсы композитора, как характерный элемент быта, введены в произведения многих писателей — Н. Гоголя, И. Тургенева, Н. Некрасова, Н. Лескова, И. Бунина и даже английского автора Дж. Голсуорси (роман Голсуорси «Конец главы»).

Варламов родился в небогатой семье. Его музыкальная одаренность проявилась рано: он самоучкой научился играть на скрипке — подбирал по слуху народные песни. Красивый, звонкий голос мальчика определил его дальнейшую судьбу: в 9 лет он был принят в петербургскую Придворную певческую капеллу малолетним певчим. В этом прославленном хоровом коллективе Варламов занимался под руководством директора капеллы выдающегося русского композитора Д. Бортнянского. Вскоре Варламов стал солистом хора, научился игре на фортепиано, виолончели, гитаре.

В 1819 году молодого музыканта послали в Голландию учителем певчих в русской посольской церкви в Гааге. Перед юношей открылся мир новых разнообразных впечатлений: он часто посещал оперу, концерты, сам выступал публично как певец и гитарист, изучал теорию музыки.

По возвращении на родину (1823) Варламов преподавал в

„Weißes Segel, einsames Segel“ und „Im Morgengrauen sollst du sie nicht wecken“? Einem Zeitgenossen zufolge wurden seine Lieder „mit rein russischen Motiven zu Volksliedern“. Der berühmte „Rote Sarafan“ wurde von „allen Gesellschaftsschichten gesungen - sowohl im Wohnzimmer eines Adligen als auch im Hühnerstall eines Bauern“ und wurde sogar in einen russischen Holzschnitt eingedruckt. Die Musik Warlamows spiegelt sich auch in der Belletristik wider: die Romanzen des Komponisten finden sich als charakteristisches Element des Alltagslebens in den Werken vieler Schriftsteller wieder - N. Gogol, I. Turgenjew, N. Nekrassow, N. Leskow, I. Bunin und sogar des englischen Schriftstellers John Galsworthy (Galsworthys Roman „Des Kapitels Ende“).

Warlamow wurde in einer armen Familie geboren. Seine musikalische Begabung zeigte sich schon früh: er lernte aus eigenem Antrieb das Geigenspiel und lernte Volkslieder nach dem Gehör. Die schöne, sonore Stimme des Jungen bestimmte sein Schicksal: mit 9 Jahren wurde er als junger Sänger in den Petersburger Hofchor aufgenommen. In diesem berühmten Chor studierte Warlamow unter der Leitung des Chorleiters, des herausragenden russischen Komponisten D. Bortnjanski. Bald wurde Warlamow Solist im Chor und lernte Klavier, Cello und Gitarre zu spielen.

1819 wurde der junge Musiker nach Holland geschickt, um in der russischen Gesandtschaftskirche in Den Haag Gesangsunterricht zu geben. Für den jungen Mann eröffnete sich eine Welt voller neuer und vielfältiger Erfahrungen: er besuchte häufig Opern und Konzerte, trat selbst als Sänger und Gitarrist öffentlich auf und studierte Musiktheorie.

Nach seiner Rückkehr (1823) unterrichtete Warlamow an der

петербургской Театральной школе, занимался с певчими Преображенского и Семеновского полков, затем поступил в Певческую капеллу хористом и учителем. Вскоре в зале Филармонического общества он дал свой первый в России концерт, где дирижирует симфоническими и хоровыми произведениями, выступает в качестве певца. Немалую роль сыграли встречи с М. Глинкой — они способствовали формированию самостоятельных взглядов молодого музыканта на развитие русского искусства.

Petersburger Theaterschule und studierte bei den Sängern des Preobraschenskij- und des Semjonowskij-Regiments, dann trat er als Chorsänger und Lehrer in die Singende Capella ein. Schon bald gab er sein erstes Konzert in der Philharmonischen Gesellschaft, wo er Sinfonie- und Chorwerke dirigierte und als Sänger auftrat. Seine Begegnungen mit M. Glinka sollten die unabhängigen Ansichten des jungen Musikers über die Entwicklung der russischen Kunst entscheidend prägen.



Александр Егорович Варламов
(1801–1848)

Alexandr Jegorowitsch Warlamow
(1801-1848)

В 1832 году Варламов был приглашен помощником капельмейстера Московских императорских театров. Он быстро вошел в круг московской художественной интеллигенции, в среде которой было много талантливых людей, разносторонне и ярко одаренных: актеры М. Щепкин,

1832 wurde Warlamow als Assistent des Kapellmeisters der Moskauer Kaiserlichen Theater eingeladen. Schnell schloss er sich der Moskauer künstlerischen Intelligenz an, zu der viele talentierte, vielseitige und hochbegabte Menschen gehörten: die Schauspieler M. Schtschepkin und P. Motschalow, die Komponisten A.

П. Мочалов; композиторы А. Гурилёв, А. Верстовский; поэт Н. Цыганов; писатели М. Загоскин, Н. Полевой; певец А. Бантышев и др. Их сближало горячее увлечение музыкой, поэзией, народным искусством.

«Музыке нужна душа, — писал Варламов, — а у русского она есть, доказательство — наши народные песни». В эти годы Варламов сочиняет «Красный сарафан», «Ох, болит да щемит», «Что это за сердце», «Не шумите, ветры буйные», «Что затуманилась, зоренька ясная» и другие романсы и песни, вошедшие в «Музыкальный альбом на 1833 год» и прославившие имя композитора. Работая в театре, Варламов пишет музыку ко многим драматическим постановкам. На протяжении всей жизни не прекращалась исполнительская деятельность Варламова. Он систематически выступал в концертах, чаще всего как певец. Композитор обладал небольшим, но красивым по тембру тенором, пение его отличалось редкой музыкальностью и задушевностью. Варламов был широко известен и как вокальный педагог. Его «Школа пения» (1840) — первая в России крупная работа в этой области — и в наши дни не утратила своего значения, переиздается, являясь необходимым педагогическим репертуаром для вокальных педагогов и учащихся.

Основной, наиболее ценной частью творческого наследия Варламова являются романсы и песни (около 200, включая ансамбли). Круг поэтов, на стихи которых Варламов писал романсы, очень широк: А. Пушкин, М. Лермонтов, В. Жуковский, А. Дельвиг, А. Полежаев, А. Тимофеев, Н. Цыганов. Варламов открыл для русской музыки стихи А. Кольцова, А. Плещеева, А. Фета, М. Михайлова. Его внимание привлекали также

Guriljow und A. Werstowski, der Dichter N. Zyganow, die Schriftsteller M. Sagoskin und N. Polewoi, der Sänger A. Bantyschew und andere. Ihre Leidenschaft für Musik, Poesie und Volkskunst hat sie zusammengeführt.

„Musik braucht eine Seele, - schrieb Warlamow, - und der Russe hat eine - unsere Volkslieder sind der Beweis dafür.“ In diesen Jahren komponierte Warlamow „Der rote Sarafan“, „Oh, es tut weh und es tut weh“, „Was ist das für ein Herz“, „Lass die Winde nicht brechen“, „Was vergeht, die helle Morgenröte“ und andere Romanzen und Lieder, die in das Musikalbum von 1833 aufgenommen wurden und den Komponisten berühmt machten. Als Theatermusiker komponierte Warlamow Musik für zahlreiche dramatische Produktionen. Während seines ganzen Lebens hat Warlamow nie aufgehört, Theater zu spielen. Er trat regelmäßig in Konzerten auf, meist als Sänger. Der Komponist hatte einen leichten, aber schönen Tenor, und sein Gesang zeichnete sich durch eine seltene Musikalität und innige Herzlichkeit aus. Warlamow war auch als Gesangslehrer weithin bekannt. Seine „Gesangsschule“ (1840), Russlands erstes großes Werk auf diesem Gebiet, hat bis heute nichts von seiner Bedeutung verloren und wird als unverzichtbares Unterrichtsrepertoire für Gesangslehrer und -schüler nachgedruckt.

Der wichtigste und wertvollste Teil von Warlamows kreativem Erbe sind seine Romanzen und Lieder (etwa 200, einschließlich Ensembles). Der Kreis der Dichter, zu deren Versen Warlamow Romanzen schrieb, ist sehr groß: A. Puschkin, M. Lermontow, W. Schukowski, A. Delwig, A. Poleschajew, A. Timofejew und N. Zyganow. Warlamow entdeckte die Poesie von A. Kolzow, A. Pleschtschajew, A. Fet und M. Michailow für die russische Musik. Seine Aufmerksamkeit erregten auch

переводы из И. В. Гёте, Г. Гейне, П. Беранже.

Варламов — лирик, певец простых человеческих чувств, его искусство отражало думы и чаяния современников, было созвучно духовной атмосфере эпохи 1830-х годов. Век времени сказались и в романтической устремленности, и в эмоциональной открытости музыки Варламова. Этими качествами эта музыка близка современным исполнителям и слушателям[1].

[1] Интернет-ресурс // Листова Н. Александр Варламов //www.belcanto.ru

Михаил Иванович Глинка (1804–1857). Творчество Глинки имело особое значение для развития русской музыкальной культуры: в его творениях сложилась русская музыкальная классика. Устами Одоевского, Серого, Стасова он был единодушно признан главой русской композиторской школы. Обычным в литературе стало сравнение Пушкин — Глинка: оба они являлись родоначальниками новой эпохи русского искусства. Подобно Пушкину, Глинка выступил не только как завершитель пройденного этапа, но и как открыватель новых путей.

Михаил Иванович Глинка родился в 1804 году в Смоленской губернии, в 1818 году он был привезен в Петербург и определен в благородный пансион при Главном педагогическом институте. Здание Благородного пансиона сохранилось и поныне (набережная Фонтанки, д. 164). Глинка получил основательное общее образование под руководством таких просвещенных и передовых ученых своего времени, как А. И. Куницын (один из учителей Пушкина и других декабристов), К. И. Арсеньев, Э. В. Раупах.

die Übersetzungen aus J. W. Goethe, H. Heine, P. Beranger.

Warlamow war ein Lyriker und Sänger einfacher menschlicher Gefühle, und seine Kunst spiegelte die Gedanken und Bestrebungen seiner Zeitgenossen wider, im Einklang mit der geistigen Atmosphäre der 1830er Jahre. Der Wind der Zeit spiegelt sich in der romantischen Tendenz und der emotionalen Offenheit von Warlamows Musik wider. Durch diese Eigenschaften ist diese Musik den zeitgenössischen Interpreten und Hörern nahe[1].

[1] Internetseite // Листова Н. Александр Варламов //www.belcanto.ru

Michail Iwanowitsch Glinka (1804-1857). Glinkas Werk war für die Entwicklung der russischen Musikkultur von besonderer Bedeutung: seine Werke bilden die russische Musikklassik. Über die Lippen von Odojewski, Sery und Stassow wurde er einstimmig als Leiter der russischen Schule der Komposition anerkannt. Der Vergleich zwischen Puschkin und Glinka ist in der Literatur alltäglich geworden: beide waren die Begründer einer neuen Epoche der russischen Kunst. Wie Puschkin agierte Glinka nicht nur als Vollendeter einer vergangenen Epoche, sondern auch als Entdecker neuer Wege.

Michail Iwanowitsch Glinka wurde 1804 in der Provinz Smolensk geboren, 1818 wurde er nach Petersburg gebracht und in das Adelsinternat des Pädagogischen Hauptinstituts aufgenommen. Das Gebäude des Adelsinternats steht noch immer (Fontanka-Ufer, 164). Glinka erhielt eine gründliche Allgemeinbildung unter der Leitung solch aufgeklärter und fortschrittlicher Gelehrter seiner Zeit wie A. I. Kunizyn (einer der Lehrer von Puschkin und anderen Dekabristen), K. I. Arsenjew, E. W. Raupach.



Михаил Иванович Глинка (1804–1857) Michail Iwanowitsch Glinka (1804-1857)

Тогда же проявились его блестящие способности к гуманитарным наукам и к музыке. «Музыка — душа моя», этот зов души и сердца определил его дальнейшую судьбу. Он много учился у различных музыкантов: Дж. Фильд, Ш. Мейер, Зигфрид Ден. Глинка много путешествовал по Европе, он был в Германии, Италии, Испании. К середине 1830-х годов окончательно созревает мастерство композитора, проясняется его стиль, обогащается яркими красками звуковая палитра, формируются симфонические принципы «Камаринской», «Вальса — фантазии». Премьера оперы Глинки «Иван Сусанин» в Петербургском Императорском Каменном театре в 1836 году современниками была воспринята как историческое событие, как «прекрасное начало». Как писал В. Ф. Одоевский: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве и начинается в его истории период *период русской музыки*»[1].

Damals wurde seine brillante Begabung für die Geisteswissenschaften und die Musik deutlich. „Musik ist meine Seele“, dieser Ruf des Herzens und der Seele bestimmte sein zukünftiges Schicksal. Er studierte ausgiebig bei verschiedenen Musikern: J. Field, S. Meyer, Siegfried Den. Glinka reiste ausgiebig durch Europa, er war in Deutschland, Italien und Spanien. Mitte der 1830er Jahre war das Können des Komponisten endgültig gereift und sein Stil klarer geworden, seine Klangpalette hatte sich mit lebendigen Farben bereichert und die symphonischen Prinzipien von „Kamarinskaja“ und „Walzer-Fantasie“ hatten sich herausgebildet. Die Uraufführung von Glinkas Oper „Iwan Susanin“ am Petersburger Steintheater im Jahr 1836 wurde von den Zeitgenossen als historisches Ereignis, als „schöner Anfang“ empfunden. Wie W. F. Odojewski schrieb, „kommt mit Glinkas Oper etwas, was man in Europa lange gesucht und nicht gefunden hat - ein neues Element in der Kunst und eine neue *Periode in der Geschichte der russischen Musik* beginnt“[1].

[1] Глинка М. И. Альбом / Сост., автор вступит. статьи и текста А. Розанов. 2-е изд. М., 1987. С. 72.

Эти слова оказались пророческими. Одоевский четко разграничил развитие русской музыки на этапы: доглинкинский и послеглинкинский. Принципы оперной драматургии Глинки послужили прочной основой для всего дальнейшего развития русской исторической оперы в творчестве Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского, вплоть до Прокофьева. Премьера другой «волшебной» оперы Глинки «Руслан и Людмила» на сюжет фантастической сказки А. С. Пушкина состоялась также в Петербурге в 1842 году. «Руслан и Людмила» — опера-сказка, которой присуще эпическое начало, картины древнерусской жизни чередуются с колоритными восточными сценами. Яркие характеристики получают богатырские, лирические и фантастические образы: Руслан, Людмила, Черномор, Наина, Фарлаф.

Симфонические произведения Глинки во многом определили развитие симфонического жанра в России. «Русская симфоническая школа — вся в „Камаринской“», — писал П. И. Чайковский[1].

[1] Глинка М. И. Альбом / Сост., автор вступит. статьи и текста А. Розанов. 2-е изд. 1987. С. 7.

Родствен элегичности и изяществу пушкинского поэтического мира «Вальсфантазия» Глинки, который воплотил музыкальную идею романтизма пушкинской эпохи. От этого вальса протягиваются нити к вальсам П. И. Чайковского, С. Прокофьева, Г. Свиридова, В. Гаврилина.

[1] Glinka M. I. Album / Zusammengestellt von A. Rosanow, Autor des einleitenden Artikels und des Textes. 2. Aufl., Moskau, 1987. S. 72.

Diese Worte erwiesen sich als prophetisch. Odojewski unterteilte die Entwicklung der russischen Musik klar in Phasen: vor Glinka und nach Glinka. Die Prinzipien von Glinkas Operndramaturgie bildeten eine feste Grundlage für die gesamte spätere Entwicklung der russischen historischen Oper in den Werken von Mussorgsky, Borodin, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, Arenski bis hin zu Prokofjew. Eine weitere von Glinkas „magischen“ Opern, „Ruslan und Ljudmila“, die auf Puschkins Märchen basiert, wurde 1842 ebenfalls in Petersburg uraufgeführt. „Ruslan und Ljudmila“ ist ein Opernmärchen mit epischem Beginn, in dem sich Bilder des alten russischen Lebens mit farbenfrohen Szenen aus dem Osten abwechseln. Lebendige Charaktereigenschaften erhalten die heroischen, lyrischen und fantastischen Figuren: Ruslan, Ljudmila, Tschernomor, Naina und Farlaf.

Glinkas symphonische Werke bestimmten weitgehend die Entwicklung der symphonischen Gattung in Russland. „Die russische symphonische Schule ist ganz in ‚Kamarinskaja‘“, schrieb Tschaikowsky[1].

[1] Glinka M. I. Album / Zusammengestellt von A. Rosanow, Autor des einleitenden Artikels und des Textes . 2. Auflage. 1987. S. 7.

Der Schwermut und Eleganz von Puschkins poetischer Welt steht Glinkas „Walzerfantasia“ nahe, die die musikalische Idee der Romantik der Puschkinzeit verkörpert. Von diesem Walzer gehen die Fäden zu Walzern von P. I. Tschaikowsky, S. Prokofjew, G. Swiridow und W. Gawrilin aus.

Большим вкладом в русскую музыку, помимо оперного, симфонического жанра, были вокальные произведения М. И. Глинки, его романсы и песни. По воспоминаниям современников, Глинка был прекрасным исполнителем своих вокальных произведений, и часто в домашних концертах, в салонах Петербурга он исполнял и восхищал слушателей романсами: «Не искушай», «Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья». Владея в совершенстве вокальным искусством, он передавал свой опыт талантливым русским певцам, среди них С. С. Гулак-Артемовский, Д. М. Леонова, Л. И. Беленицина-Кармлина и др. Советами Глинки пользовались ведущие артисты русской оперы — О. А. Петров и А. Я. Петрова-Воробьева — первые исполнители ролей Ивана Сусанина и Вани. Глинку по праву можно считать создателем русской вокальной школы, основоположником кантатного стиля в русской вокальной музыке. До настоящего времени в отечественной вокальной педагогике используется «концентрический метод» Глинки, его «Вокальная школа», «Упражнения для голоса». Петербургу Глинка посвятил замечательный цикл на стихи Н. Кукольника «Прощание с Петербургом». Музыка цикла поражает разнообразными настроениями и образами: «Прощание с Петербургом» — калейдоскоп картин и эмоций, объединенных благородной, но экспрессивной манерой вокального письма Глинки: он включает в себя страстное признание в любви, грустные размышления, колыбельную, неповторимый русский пейзаж («Жаворонок») и зарисовку петербургской пирушки в кругу восторженных и преданных друзей... Один из номеров «Прощания с Петербургом» — «Попутная песня» — особенно любопытен тем, что

Neben den Gattungen Oper und Sinfonie waren Glinkas Vokalwerke, Romanzen und Lieder sein größter Beitrag zur russischen Musik. Zeitgenossen zufolge war Glinka ein hervorragender Interpret seiner Vokalwerke, und oft trat er bei Hauskonzerten und in den Petersburger Salons auf und erfreute seine Zuhörer mit Romanzen: „Versuche mich nicht unnötig“, „Ich erinnere mich an einen wunderbaren Moment“, „Ich bin hier, Inezilla“. Er war ein ausgezeichnete Sänger und gab seine Erfahrungen an talentierte russische Sänger weiter, darunter S. S. Gulak-Artemowski, D. M. Leonowa, L. I. Belenizina-Karmlina und andere. Glinkas Rat wurde von den führenden Schauspielern der russischen Oper, O. A. Petrow und A. J. Petrowa-Worobjowa, den ersten Darstellern der Rollen von Iwan Susanin und Wanja, eingeholt. Glinka kann zu Recht als Begründer der russischen Gesangsschule und als Begründer des Kantilenenstils in der russischen Vokalmusik angesehen werden. Bis heute verwendet die russische Gesangspädagogik Glinkas „konzentrische Methode“, seine „Gesangsschule“ und „Übungen für die Stimme“. Glinka widmete seinen bemerkenswerten Zyklus über Petersburg der Dichtung von N. Kukolnik „Abschied von Petersburg“. Die Musik des Zyklus zeichnet sich durch ihre Vielfalt an Stimmungen und Bildern aus: der „Abschied von Petersburg“ ist ein Kaleidoskop von Bildern und Emotionen, die durch die edle und ausdrucksstarke Art von Glinkas Vokalstil vereint werden: es enthält eine leidenschaftliche Liebeserklärung, traurige Betrachtungen, ein Wiegenlied, eine unnachahmliche russische Landschaft („Lerche“) und eine Skizze eines Petersburger Festes im Kreise begeisterter und ergebener Freunde... Eine Nummer in „Abschied von Petersburg“ - „Ein vorbeiziehendes Lied“ - ist insofern besonders kurios, als es

является вероятно первым в мире и притом выдающимся по своим художественным качествам вокальным изображением поездки по железной дороге. Эта первая железная дорога в России, соединявшая Петербург с пригородным Царским Селом, все еще воспринималась как новинка, так как открылась всего несколько лет назад, в октябре 1837 г.»[1]

[1] Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М., 2004. С. 95–96.

Двенадцать романсов, объединенные в один цикл «Прощание с Петербургом», вошли в золотой фонд русского романса. От Глинки берет начало и русская фортепианная школа, с ее проникновенным, певучим *legato*, длинной мелодической фразой, виртуозностью. Глинке принадлежит более пятидесяти произведений для фортепиано (вариационные циклы, лирические миниатюры, вальсы, мазурки, ноктюрны), которые воплотили художественные тенденции пианистической культуры эпохи романтизма XIX века.

Умер М. И. Глинка в 1857 году похоронен в Петербурге, в Александро-Невской лавре.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869), вслед за М. И. Глинкой, явился одним из основоположников русской классической музыки, оказавший влияние на ее становление в XIX веке. Девиз композитора: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» — стал программным для последующего поколения композиторов «Могучей кучки». Творческая деятельность Даргомыжского приходится на 30–60-е гг. XIX столетия. К отроческой поре относятся его первые композиторские опыты, но всеобщее признание в Петербурге Даргомыжский снискал

сich wahrscheinlich um die weltweit erste gesungene Darstellung einer Eisenbahnfahrt handelt, die in ihrer künstlerischen Qualität sogar herausragend ist. Diese erste Eisenbahn in Russland, die Petersburg mit den Vororten von Zarskoje Selo verband, wurde noch als Neuheit empfunden, da sie erst vor wenigen Jahren, im Oktober 1837, eröffnet wurde.“[1]

[1] Wolkow S. Kulturgeschichte von St. Petersburg. Moskau, 2004. S. 95-96.

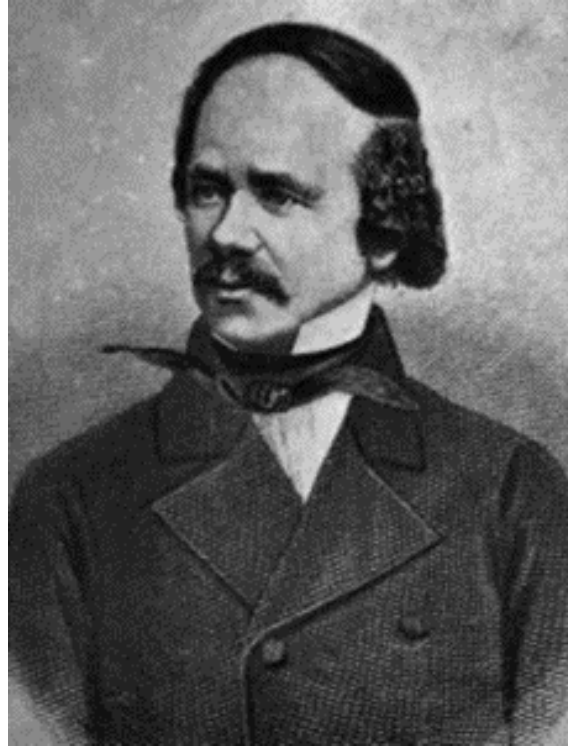
Die zwölf Romanzen, die in einem einzigen Zyklus, „Abschied von Petersburg“, zusammengefasst sind, sind in den goldenen Fundus der russischen Romantik eingegangen. Glinka war auch die Quelle der russischen Klavierschule mit ihrem gefühlvollen, melodiösen *Legato*, den langen melodischen Phrasen und der Virtuosität. Glinka komponierte über fünfzig Klavierwerke (Variationszyklen, lyrische Miniaturen, Walzer, Mazurken, Nocturnes), die die künstlerischen Tendenzen der romantischen Klavierkultur des 19. Jahrhunderts verkörpern.

Glinka starb 1857 und wurde in Petersburg begraben, in der Alexander-Newski-Lawra.

Alexandr Sergejewitsch Dargomyschski (1813-1869) war nach Glinka einer der Begründer der russischen klassischen Musik und beeinflusste deren Entwicklung im 19. Jahrhundert. Das Motto des Komponisten: „*Ich will, dass der Klang das Wort direkt ausdrückt. Ich will Wahrheit*“ - wurde zum Programm für die nächste Generation von Komponisten des „Mächtigen Häufleins“. Dargomyschskis schöpferische Tätigkeit erstreckt sich über die 30er - 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Seine ersten Kompositionsversuche gehen auf seine Jugendzeit zurück, aber Dargomyschski

сначала как блестящий пианист, читающий ноты «как книгу» — об этом мы узнаем в его «Автобиографии».

erlangte zunächst in Petersburg allgemeine Anerkennung als brillanter Pianist, der Noten „wie ein Buch“ las - das erfahren wir in seiner „Autobiographie“.



Александр Сергеевич Даргомыжский
(1813–1869)

Alexandr Sergejewitsch Dargomyschski
(1813-1869)

Двадцатилетним юношей Даргомыжский познакомился с Глинкой, и эта дружба связывала музыкантов всю жизнь. В «ключе» глинкинской эстетики композитор сочинял романсы на стихи Пушкина, Лермонтова, Дельвига, Курочкина, ставшие очень популярными в петербургской среде благодаря искренности, юношескому вдохновению, точному проникновению мелодии в ритм стиха: «Я вас любил», «Юноша и дева», «Ночной зефир», «И скучно, и грустно», «Титулярный советник», «Старый капрал» и др. О том, какое значение имела работа с вокальной музыкой, композитор пишет в «Автобиографии»: «Я начал писать множество отдельных вокальных

Dargomyschski lernte Glinka im Alter von zwanzig Jahren kennen, und diese Freundschaft sollte lebenslang halten. Im Einklang mit Glinkas Ästhetik komponierte der Komponist Romanzen zu Versen von Puschkin, Lermontow, Delwig und Kurotschkin, die dank ihrer Aufrichtigkeit, ihrer jugendlichen Inspiration und der präzisen Durchdringung der Melodie mit dem Rhythmus des Verses beim Petersburger Publikum sehr beliebt wurden: „Ich liebte sie“, „Junger Mann und junges Mädchen“, „Nachtzephir“, „Und langweilig und traurig“, „Der Titularrat“, „Der alte Korporal“ usw. Der Komponist schreibt in seiner „Autobiografie“ über die Bedeutung der Arbeit mit Vokalmusik: „Ich begann, viele einzelne Vokalstücke zu schreiben:

пьес; романсы, песни, арии, дуэты, трио, квартеты, из коих почти половина (числом более ста) изданы здесь в Петербурге. Притом, обращаясь постоянно в обществе певцов и певиц, мне практически удалось изучить как свойства и изгибы человеческих голосов, так и искусство драматического пения. Могу смело сказать, что не было в петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками, или по крайней мере моими советами (Билибина, Бартенева, Шиловская, Беленицына, Гирс, Павлова, кн. Манвелова и десятки других, менее известных)»[1].

[1] Даргомыжский А. С. Автобиография, письма, воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Финдейзена. Петроград, 1921. С. 7.

Следует подчеркнуть, что Даргомыжский — вокальный педагог, воспитывал своих учеников на русском материале, прививал чувство родного интонационного звукового мышления и качества русского оперного и камерного исполнительства. Для своих исполнительниц композитор сочинял также хоровые произведения; так были созданы «Петербургские серенады», рассчитанные на домашнее музицирование, они явились первыми произведениями светской ансамблевой хоровой музыки а'cappella в России. В настоящее время эти произведения с успехом входят в концертные программы современных вокально-хоровых коллективов. В двадцатилетнем возрасте написана Даргомыжским опера «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской

Romanzen, Lieder, Arien, Duette, Trios und Quartette, von denen fast die Hälfte (über hundert) hier in Petersburg veröffentlicht wurden. Da ich mich ständig in der Gesellschaft von Sängern und Sängerinnen befand, gelang es mir praktisch, sowohl die Eigenschaften und Formen der menschlichen Stimme als auch die Kunst des dramatischen Gesangs zu studieren. Ich kann mit Sicherheit sagen, dass es in der Petersburger Gesellschaft keinen einzigen bekannten und bemerkenswerten Amateursänger gab, der nicht meinen Unterricht oder zumindest meine Ratschläge in Anspruch genommen hat (Bilibina, Bartenewa, Schilowskaja, Belenizina, Girs, Pawlowa, Fürstin Manwelowa und eine ganze Reihe anderer, weniger bekannter)»[1].

[1] Dargomyschski A. S. Autobiographie, Briefe, Erinnerungen von Zeitgenossen / Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von N. Findeisen. Petrograd, 1921. S. 7.

Es ist hervorzuheben, dass Dargomyschski ein Gesangspädagoge war, der seine Schüler in russischem Material unterrichtete und ihnen ein Gefühl für das einheimische Intonationsdenken und die Qualitäten des russischen Opern- und Kammermusikspiels vermittelte. Der Komponist komponierte auch Chorwerke für weibliche Interpreten; so entstanden die „Petersburger Serenaden“ für Hausmusikerinnen und waren die ersten Werke weltlicher Ensemblechormusik a'cappella in Russland. Diese Werke werden heute erfolgreich in die Konzertprogramme zeitgenössischer Vokal- und Chorensembles aufgenommen. Im Alter von zwanzig Jahren schrieb Dargomyschski die Oper „Esmeralda“ nach dem Roman „Der Glöckner von Notre-Dame“ von V. Hugo (1837-1841), die 1847 mit großem Erfolg in Moskau

Богоматери» (1837–1841), которая была поставлена с большим успехом в 1847 г. в Москве. Даргомыжский дважды путешествовал по Западной Европе, посетив Берлин, Брюссель, Париж, Лондон, где познакомился с Д. Мейербером, Ф. Фетисом, Ф. Галеви, Д. Обером. В концертах за рубежом исполнялись инструментальные и вокальные произведения Даргомыжского, благожелательно встреченные публикой. В одном из писем из-за границы Даргомыжский писал: «... нет в мире народа лучше русского..., еже ли существуют в Европе элементы поэзии, то это в России»[2].

[2] Кандинский А., Келдыш Ю., Левашова О. История русской музыки: Учебник для музыкальных вузов. М., 1979. Т. 2. С. 484–485.

В России, в Петербурге созрела тема для новой оперы — «Русалка» (1856) по драматической поэме Пушкина — это центральное произведение Даргомыжского. Премьера состоялась в Петербурге «на Театре-цирке» (ныне Мариинский театр), как писал композитор: «Успех оперы громадный и для меня непостижимый». В этой опере Даргомыжский создал новый жанр народно-бытовой музыкальной драмы, поднимающей тему социального неравенства. Яркий национальный музыкальный язык оперы основан на воплощении интонаций русской речи, насыщен элементами народнобытовой песенности и романсовой лирики. Последняя опера Даргомыжского — «Каменный гость» (1866); в ней композитор воплотил новаторскую задачу: написал музыку на неизменный текст литературного произведения по маленькой трагедии Пушкина. Даргомыжский добился непрерывности музыкального

aufgeführt wurde. Dargomyschski reiste zweimal nach Westeuropa und besuchte Berlin, Brüssel, Paris und London, wo er G. Meyerbeer, F. Fetis, F. Halévy und D. Auber kennen lernte. Dargomyschskis Instrumental- und Vokalwerke wurden bei Konzerten im Ausland aufgeführt, die vom Publikum gut aufgenommen wurden. In einem seiner Briefe aus dem Ausland schrieb Dargomyschski: „... es gibt keine bessere Nation in der Welt als die russische... wenn es in Europa Elemente der Poesie gibt, dann in Russland“[2].

[2] Kandinski A., Keldysch J., Lewaschow O. Geschichte der russischen Musik: Lehrbuch für Musikhochschulen. Moskau, 1979. Bd. 2. S. 484-485.

In Russland, in Petersburg, reifte das Thema für eine neue Oper heran - „Russalka“ (1856) nach Puschkins dramatischem Gedicht ist Dargomyschskis Hauptwerk. Die Uraufführung fand in Petersburg „im Zirkustheater“ (heute Mariinski-Theater) statt, wie der Komponist schrieb: „Der Erfolg der Oper ist gewaltig und für mich unbegreiflich.“ Mit dieser Oper schuf Dargomyschski ein neues Genre des volksmusikalischen Dramas, das die soziale Ungleichheit thematisiert. Die lebendige nationale Musiksprache der Oper basiert auf Verkörperungen der russischen Sprache und ist durchdrungen von Elementen des Volksliedes und der romantischen Lyrik. „Der steinerne Gast“ (1866) war Dargomyschskis letzte Oper; hier verkörperte der Komponist eine innovative Aufgabe: er schrieb Musik zu einem unveränderten Text eines literarischen Werks, das auf einer kleinen Tragödie von Puschkin basiert. Dargomyschski sorgte für eine ununterbrochene musikalische

развития действия, взяв за основу принцип речитативной декламации. Композитор не успел закончить эту оперу. 1-ю картину завершил Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков оркестровал оперу и составил интродукцию к ней. Даргомыжского высоко оценивали молодые русские композиторы, выдвинувшиеся в 60-е годы XIX века и во много следовавшие «его заветам». М. П. Мусоргский называл А. С. Даргомыжского «великим учителем правды в музыке». А. С. Даргомыжский похоронен в Александро-Невской лавре Петербурга.

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) — одна из ярких фигур русской музыки XIX века; он воплотил в себе многие таланты, которые были реализованы в разнообразной деятельности гастролирующего блестящего пианиставиртуоза, композитора, дирижера, музыкально-общественного деятеля. И во всех видах музыкальной деятельности присутствовал неистовый темперамент, могучая воля, широта замыслов и полет мысли композитора-романтика.



Антон Григорьевич Рубинштейн
(1829–1894)

Entwicklung der Handlung, wobei er sich auf das Prinzip der rezitativen Deklamation stützte. Der Komponist hatte keine Zeit mehr, die Oper zu vollenden. Die 1. Szene wurde von C. A. Cui abgeschlossen, Rimski-Korsakow orchestrierte die Oper und komponierte die Einleitungen dazu. Dargomyschski wurde von den jungen russischen Komponisten, die in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts aufkamen und die in erheblichem Maße sein Erbe antraten, hoch gelobt. Modest Mussorgsky bezeichnete Dargomyschski als „den großen Lehrer der Wahrheit in der Musik“. Dargomyschski ist in der Alexander-Newski-Lawra in Petersburg begraben.

Anton Grigorjewitsch Rubinstein (1829-1894) war eine der schillerndsten Figuren der russischen Musik des 19. Jahrhunderts; er verkörperte viele Talente, die sich in den vielfältigen Aktivitäten eines brillanten Tourneepianisten, Komponisten, Dirigenten sowie musikalischen und sozialen Aktivisten verwirklichten. Und in jeder Art von musikalischer Aktivität gab es ein heftiges Temperament, einen starken Willen, die Breite der Ideen und den Höhenflug eines romantischen Komponisten.

Anton Grigorjewitsch Rubinstein
(1829-1894)

В раннем детстве Рубинштейн учился сначала у своей матери, затем у известного фортепианного педагога А. И. Виллуана. Одиннадцатилетним мальчиком Антон Рубинштейн совершил триумфальное концертное турне по городам Европы (1840–1843). В эти же годы он занимался по теоретическим предметам в Берлине у Зигфрида Дена, общался с Феликсом Мендельсоном Бартольди. Значительную роль в развитии Антона Рубинштейна оказал Ференц Лист, как в плане формирования эстетических идей, так и в становлении пианистического *credo*. В 1854 году в Веймарском театре Лист поставил оперу А. Рубинштейна «Сибирский охотник»[1].

[1] Мильштейн Я. И. Ф. Лист. Т. I. С. 211.

Гастроли 1854–1858 годов принесли А. Рубинштейну славу выдающего пианиста мира. Вернувшись в Петербург, композитор проявил себя как активный общественный деятель. Он увидел в царившей русской музыкальной культуре «невежество и дилетантизм». (Статья «О музыке в России», журнал «Век», 1861 г.). Практическими действиями Рубинштейн старался изменить эту ситуацию. В 1859 году Рубинштейн организовал Русское музыкальное общество в Петербурге, главная цель которого была содействовать развитию музыкального искусства в России. Эта концертная организация способствовала распространению и исполнению новых произведений русских композиторов.

Через три года в Петербурге, 8 (20) сентября 1862 года Рубинштейн открыл первую консерваторию в России. В торжественном напутствии будущим музыкантам Антон Рубинштейн призывал быть

In jungen Jahren studierte Rubinstein zunächst bei seiner Mutter und dann bei dem renommierten Klavierlehrer A. I. Villoing. Als elfjähriger Junge unternahm Anton Rubinstein eine triumphale Konzertreise durch europäische Städte (1840-1843). Parallel dazu studierte er in Berlin Theorie bei Siegfried Dehn und stand in Kontakt mit Felix Mendelssohn Bartholdy. Franz Liszt spielte in Anton Rubinscheins Entwicklung eine wichtige Rolle, sowohl was seine ästhetischen Vorstellungen als auch sein pianistisches *Credo* betrifft. Im Jahr 1854 inszenierte Liszt am Weimarer Theater A. Rubinsteins Oper „Die sibirischen Jäger“[1].

[1] Milstein J. I. F. Liszt. Bd. I. S. 211.

Die Tournee 1854-1858 brachte Rubinstein den Ruhm eines herausragenden Pianisten der Welt. Nach seiner Rückkehr nach Petersburg entpuppte sich der Komponist als aktive Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Er sah in der vorherrschenden russischen Musikkultur „Ignoranz und Dilettantismus“. (Artikel „Über Musik in Russland“, Zeitschrift „Jahrhundert“, 1861). Durch praktische Maßnahmen versuchte Rubinstein, diese Situation zu ändern. 1859 gründete Rubinstein in Petersburg die Russische Musikgesellschaft, deren Hauptziel es war, die Entwicklung der musikalischen Kunst in Russland zu fördern. Diese Konzertorganisation förderte die Verbreitung und Aufführung neuer Werke von russischen Komponisten.

Drei Jahre später, am 8. (20.) September 1862, eröffnete Rubinstein in Petersburg das erste Konservatorium in Russland. In seiner feierlichen Ansprache an die zukünftigen Musiker forderte Anton Rubinstein sie auf,

«смирненными и неутомимыми служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека», «обязывает стремиться к высшему совершенству... выходить из этих стен не иначе как истинными художниками». Пророческими были и слова А. Рубинштейна: «...множество лиц обоего пола всех возрастов, всех сословий, со всех сторон нашей обширной империи обратились в училище; это стремление не может быть ложным, оно даже служит порукою, что наша консерватория в скором времени может стать наряду с первыми учреждениями этого рода»[1].

[1] Ленинградская консерватория в воспоминаниях: 2-е изд., доп. В 2 кн. Л., 1987. Кн. 1. С. 10.

Через два года была открыта консерватория в Москве, которую возглавил брат Николай Григорьевич Рубинштейн. Первым артистическим директором был назначен А. Рубинштейн (1862–1867, 1887–1891), которому сразу же был пожалован чин действительного статского советника («штатского генерала»). И он оправдал это высокое звание, посвятив себя упорядочению профессионального образования для музыкантов. Личный пример его деятельности был бесконечно велик: масштабная композиторская деятельность — оперы «Фераморс», «Нерон», «Демон», «Купец Калашников», «Маккавеи», «Суламифь» и другие, фортепианные концерты, среди них блистательный Четвертый фортепианный концерт *d-moll*, который вошел в золотой фонд фортепианной литературы, а также камерные и вокальные произведения.

Деятельность Рубинштейна не всегда находила понимание: многие русские музыканты, среди которых были члены «Могучей кучки» во главе со В. В. Стасовым опасались

„demütige und unermüdliche Diener jener Kunst zu sein, die die Seele erhebt und den Menschen veredelt“, „die sie verpflichtet, nach der höchsten Vollkommenheit zu streben... um aus diesen Mauern als wahre Künstler hervorzugehen“. Auch die Worte von A. Rubinstein waren prophetisch: „...viele Menschen beiderlei Geschlechts, jeden Alters, aller Klassen, aus allen Teilen unseres riesigen Reiches haben eine Hochschule besucht; dieses Streben kann nicht falsch sein, es dient sogar als Garantie dafür, dass unser Konservatorium bald zu den ersten Einrichtungen seiner Art zählen wird“[1].

[1] Das Leningrader Konservatorium in Erinnerungen: 2. Aufl. in 2 Bänden, L., 1987. Bd. 1. S. 10.

Zwei Jahre später wurde in Moskau ein Konservatorium eröffnet, das von seinem Bruder Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein geleitet wurde. Der erste künstlerische Leiter war A. Rubinstein (1862-1867, 1887-1891), der sofort in den Rang eines Zivilrats („ziviler General“) erhoben wurde. Und er rechtfertigte diesen hohen Rang, indem er sich für die Straffung der Berufsausbildung für Musiker einsetzte. Das persönliche Beispiel seiner Arbeit war endlos: seine umfangreiche kompositorische Tätigkeit - die Opern „Feramors“, „Nero“, „Der Dämon“, „Kaufmann Kalaschnikow“, „Die Maccabäer“, „Sulamith“ und andere, Klavierkonzerte, darunter das brillante vierte Klavierkonzert in d-moll, das in den goldenen Fundus der Klavierliteratur eingegangen ist, sowie Kammer- und Vokalwerke.

Rubinsteins Arbeit wurde nicht immer verstanden: viele russische Musiker, darunter auch Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“ unter der Leitung von Stassow, fürchteten den übertriebenen

излишнего «академизма» консерватории и не считали ее роль важной в формировании русской музыкальной школы. Против Рубинштейна были настроены и придворные круги, конфликт с которыми вынудил его в 1867 году покинуть пост директора консерватории. Рубинштейн продолжал концертировать (в том числе с собственными сочинениями), пользуясь огромным успехом. Ежегодно посещая за границу, он знакомился с видными деятелями европейской и русской культуры: Иваном Тургеневым, Полиной Виардо, Кларой Шуман, Гектором Берлиозом, Нильсом Гаде. В 1871 году было написано крупнейшее сочинение Рубинштейна — опера «Демон», которая была запрещена цензурой и впервые поставлена только четыре года спустя. В сезоне 1871–1872 года Рубинштейн руководил концертами Общества друзей музыки в Вене, где дирижировал, среди прочих сочинений, ораторией Ф. Листа «Христос» в присутствии автора (примечательно, что партию органа исполнял композитор Антон Брукнер). На следующий год состоялись триумфальные гастролы Рубинштейна в США вместе со скрипачом Генриком Венявским. Под влиянием А. Рубинштейна сложилось несколько поколений русских и зарубежных выдающихся исполнителей, среди них Иосиф Гофман. В числе учеников Антона Рубинштейн — Петр Ильич Чайковский. Исполинский масштаб личности А. Рубинштейна нашел выражение в грандиозных «Исторических концертах» (1885–1886), которые прошли в крупнейших городах Европы, Москве и Петербурге, в них он показал эволюцию фортепианной музыки от ее истоков до произведений современных русских композиторов;

„Академизм“ des Konservatoriums und hielten seine Rolle bei der Gestaltung der russischen Musikschule für nicht wichtig. Auch die Hofkreise standen Rubinstein feindselig gegenüber, und sein Konflikt mit ihnen zwang ihn 1867 zum Verlassen des Konservatoriums. Rubinstein gab weiterhin Konzerte (einschließlich seiner eigenen Kompositionen) und feierte damit große Erfolge. Er reiste jedes Jahr ins Ausland und traf dort wichtige Persönlichkeiten der europäischen und russischen Kultur - Iwan Turgenjew, Pauline Viardot, Clara Schumann, Hector Berlioz und Niels Gade. Rubinsteins größtes Werk, die Oper „Der Dämon“, entstand 1871; sie wurde von der Zensur verboten und erst vier Jahre später uraufgeführt. In der Saison 1871-1872 leitete Rubinstein die Konzerte der Wiener Musikfreunde, wo er unter anderem Liszts Oratorium „Christus“ in Anwesenheit des Komponisten dirigierte (der Orgelpart wurde vom Komponisten Anton Bruckner übernommen). Im folgenden Jahr unternahm Rubinstein mit dem Geiger Henryk Wieniawski eine triumphale Tournee durch die USA.

Unter dem Einfluss von A. Rubinstein haben sich mehrere Generationen russischer und ausländischer Interpreten entwickelt, darunter auch Joseph Hoffmann. Zu Anton Rubinsteins Schülern gehörte auch Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Das gigantische Ausmaß von A. Rubinsteins Persönlichkeit kam in den grandiosen „Historischen Konzerten“ (1885-1886) zum Ausdruck, die in den großen europäischen Städten sowie in Moskau und Petersburg stattfanden und in denen er die Entwicklung der Klaviermusik von ihren Ursprüngen bis zu den Werken zeitgenössischer russischer

всего было исполнено 877 пьес 57 композиторов. По инициативе А. Рубинштейна был основан Международный конкурс пианистов и композиторов (1890, в Петербурге); конкурс проводился каждые 5 лет в Берлине, Париже, Петербурге. Велико моральное и этическое влияние на русское музыкальное искусство А. Г. Рубинштейна. Ему удалось сформировать тип музыканта-виртуоза, не только обновляющего понятия об исполнительской профессии, но и делающегося моральным авторитетом для своих современников. Умер А. Рубинштейн в 1894 года в Петергофе, похоронен в Александро-Невской лавре Петербурга.

Петр Ильич Чайковский (1840–1893) — великий художник и мастер широкого кругозора, оставивший огромное по объему богатейшее наследие в самых различных областях музыкального творчества. Петр Ильич Чайковский родился в 1840 году в уральском городе Воткинске в семье горного инженера. С раннего детства он проявил острую восприимчивость к музыке, довольно регулярно и усердно занимался на фортепиано. Семилетним мальчиком он был привезен в Петербург, который стал духовной родиной Чайковского. «С этим городом сопряжено множество значительнейших событий, описание которых непременно требует определения *впервые*. Впервые он попал в Петербург восьмилетним ребенком, здесь узнал первое горе — расставание с матерью, потом — ее безвременную смерть; здесь начал учиться, здесь начались его серьезные занятия музыкой, здесь впервые в десятилетнем возрасте попал в театр, где услышал „Жизнь за царя“ М. Глинки, навсегда занявшее особое место в духовном мире композитора (год спустя в письме к

Komponisten aufzeigte; insgesamt wurden 877 Stücke von 57 Komponisten aufgeführt. Auf Initiative von A. Rubinstein wurde der Internationale Klavier- und Komponistenwettbewerb gegründet (1890, in Petersburg); der Wettbewerb wurde alle 5 Jahre in Berlin, Paris und Petersburg abgehalten. Rubinsteins moralischer und ethischer Einfluss auf die russische Musikkunst war groß. Er schaffte es, einen Typus des virtuosen Musikers zu formen, der nicht nur die Konzepte des darstellenden Berufs erneuerte, sondern auch eine moralische Autorität für seine Zeitgenossen wurde. Rubinstein starb 1894 in Peterhof, er ist in der Alexander-Newski-Lawra in Petersburg begraben.

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893) war ein großer Künstler und ein weitsichtiger Meister, der ein umfangreiches und reiches Erbe in den verschiedensten Bereichen der Musik hinterlassen hat. Pjotr Iljitsch Tschaikowsky wurde 1840 in der Uralstadt Wotkinsk in der Familie eines Bergbauingenieurs geboren. Schon in jungen Jahren zeigte er eine große Sensibilität für Musik und lernte regelmäßig und fleißig Klavier. Als siebenjähriger Junge wurde er nach Petersburg gebracht, das zu Tschaikowskys geistiger Heimat wurde. „Es gibt viele bedeutende Ereignisse, die mit dieser Stadt verbunden sind und die zum *ersten Mal* beschrieben werden müssen. Als achtjähriges Kind kam er zum ersten Mal nach Petersburg, hier erfuhr er seinen ersten Kummer - die Trennung von seiner Mutter, dann ihr früher Tod; hier begann er zu studieren, hier begann er ein ernsthaftes Musikstudium, und hier besuchte er im Alter von zehn Jahren sein erstes Theater, wo er Glinkas „Ein Leben für den Zaren“ hörte, das für immer einen besonderen Platz in der geistigen Welt des Komponisten einnahm (ein Jahr später feierte der Elfjährige den

матери одиннадцатилетний ребенок отмечает годовщину со дня своего первого посещения оперы).

Jahrestag seines ersten Opernbesuchs in einem Brief an seine Mutter).



Петр Ильич Чайковский (1840–1893)

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893)

Здесь начались его серьезные занятия музыкой. В Петербурге шестнадцатилетним юношей он впервые услышал в театре „Дон Жуана“ Моцарта, и это стало в его жизни великим Событием, к осмыслению которого он постоянно возвращался. Год спустя он впервые услышал здесь выступление великого А. Рубинштейна, которое произвело на юношу неизгладимое — и тоже на всю жизнь — впечатление»[1].

Hier begann sein ernsthaftes Musikstudium. Als sechzehnjähriger Junge in Petersburg hörte er im Theater zum ersten Mal Mozarts „Don Giovanni“, und das war ein großes Ereignis in seinem Leben, an das er immer wieder zurückdachte. Ein Jahr später hörte er dort zum ersten Mal den großen A. Rubinstein, was einen unauslöschlichen - und lebenslangen - Eindruck auf den jungen Mann machte“[1].

[1] Климовицкий А. И. Петербург Чайковского // Петербургские страницы русской культуры / Сб. статей и материалов. СПб., 2001. С. 8.

[1] Klimowizki A. I. Tschaikowskys Petersburg // Petersburger Seiten der russischen Kultur / Gesammelte Artikel und Materialien. St. Petersburg, 2001. S. 8.

В 1847 году Чайковский был определен в училище Правоведения (здание сохранилось до настоящего

1847 wurde Tschaikowsky zum Studium der Rechtswissenschaften zugelassen (das Gebäude steht heute

времени, набережная реки Фонтанки, д. 2), которое окончил в 1859 году. В этом же году он начал свою службу в Министерстве юстиции. На дальнейшую судьбу композитора повлияло открытие в Петербурге в 1862 году первой в России консерватории и знакомство с Антоном Григорьевичем Рубинштейном. Как отмечал друг и соученик Чайковского по консерватории Г. А. Ларош, Чайковский с большим старанием учился и был «...добросовестный и исправный ученик во всем...»[1].

[1] Ленинградская консерватория в воспоминаниях: 2-е изд., доп. В 2 кн. Л., 1987. Кн. 1. С. 18.

Чайковский окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью по классу композиции А. Г. Рубинштейна и сразу же был приглашен преподавателем теоретических дисциплин в открывшуюся Московскую консерваторию, которую возглавил Николай Рубинштейн.

В Москве Чайковский быстро снискал известность как знающий профессор теоретических дисциплин Московской консерватории, как многообещающий композитор, создатель популярных опер и симфонических произведений. Здесь же в Москве, Чайковский проявил себя как музыкальный критик. Однако материальное состояние его было не прочным, а преподавание в консерватории отнимало много времени от творчества. На этом перекрестке жизни к нему пришла помощь в виде богатой меценатки Надежды Филаретовны фон Мекк. Их особые отношения, запечатлены в переписке, в доверительных рассказах в письмах о многих явлениях жизни и творчества до сегодняшнего дня являются важным материалом для изучения внутреннего мира П. И. Чайковского и

noch, Fontanka Haus 2), das er 1859 abschloss. Im selben Jahr trat er in den Dienst des Justizministeriums. Die Eröffnung des ersten russischen Konservatoriums in Petersburg im Jahr 1862 und seine Bekanntschaft mit Anton Grigorjewitsch Rubinstein beeinflussten das Schicksal des Komponisten. Wie G. A. Laroche, ein Freund und Kommilitone Tschaikowskys am Konservatorium, bemerkte. A. Laroche, studierte Tschaikowsky mit großem Fleiß und war „...ein gewissenhafter und fleißiger Schüler in allem...“[1].

[1] Das Leningrader Konservatorium in Erinnerungen: 2. Auflage in 2 Bänden, Leningrad, 1987. Bd. 1. S. 18.

Tschaikowsky schloss sein Studium am Petersburger Konservatorium mit einer Goldmedaille in der Kompositionsklasse ab. Er wurde sofort eingeladen, Theorie am neu eröffneten Moskauer Konservatorium zu unterrichten, das von Nikolai Rubinstein geleitet wurde.

In Moskau wurde Tschaikowsky schnell als sachkundiger Professor für Theorie am Moskauer Konservatorium und als vielversprechender Komponist populärer Opern und symphonischer Werke berühmt. Hier in Moskau bewährte sich Tschaikowsky als Musikkritiker. Seine finanzielle Situation war jedoch nicht gut, und die Lehrtätigkeit an einem Konservatorium nahm viel Zeit von seiner kreativen Arbeit weg. An diesem Scheideweg des Lebens kam ihm Hilfe in Form der wohlhabenden Mäzenin Nadeschda Filaretowna von Meck. Ihre besondere Beziehung, die in der Korrespondenz und in vertraulichen Berichten in Briefen über viele Ereignisse seines Lebens und seiner Werke dokumentiert ist, ist bis heute wichtiges Material für die Erforschung von Tschaikowskys Innenwelt und ein Zeugnis der

свидетельствуют о той «романтике чувств», которой был отмечен весь XIX век.

После отмены крепостного права Россия стала стремительно меняться: строились заводы, прокладывались новые железные дороги. Барон Карл фон Мекк создал Московско-Рязанскую линию железной дороги, построил железные дороги до Киева и Курска, стал их владельцем. Семейство фон Мекк взяло в свои руки монополию на перевозку зерна из южных хлебородных губерний. Так была создана крупнейшая финансовая империя, которой после смерти мужа, крепкой рукой управляла Надежда Филаретовна фон Мекк. Но основным увлечением в жизни баронессы была музыка, которую она любила всеми силами своей души. В штате ее дома постоянно присутствовали известные музыканты: скрипач Иосиф Котек, композитор Владимир Пахульский; в 1881–1882 годах преподавал музыку ее детям французский композитор Клод Дебюсси.

„Romantik der Gefühle“, die das gesamte 19. Jahrhundert prägte.

Nach der Abschaffung der Leibeigenschaft begann sich Russland rasch zu verändern: Fabriken wurden gebaut und neue Eisenbahnen entstanden. Baron Karl von Meck schuf die Eisenbahnlinie Moskau-Rjasan, baute Eisenbahnen nach Kiew und Kursk und wurde deren Eigentümer. Die Familie von Meck übernahm das Monopol für den Transport von Getreide aus den südlichen Getreide produzierenden Provinzen. So entstand ein großes Finanzimperium, das nach dem Tod ihres Mannes von Nadeschda Filaretowna von Meck mit starker Hand regiert wurde. Das wichtigste Hobby im Leben der Baronin war jedoch die Musik, die sie mit der ganzen Kraft ihrer Seele liebte. Zu ihrem Hauspersonal gehörten bekannte Musiker wie der Geiger Joseph Kotek und der Komponist Wladimir Pachulski. 1881-1882 erhielten ihre Kinder Musikunterricht bei dem französischen Komponisten Claude Debussy.



Надежда Филаретовна фон Мекк
(1831–1894)

Nadeschda Filaretowna von Meck
(1831-1894)

Баронесса сделала заказ на аранжировку начинающему композитору, сопровождая его письмом: «...Хотелось бы мне много сказать о моем фантастическом отношении к Вам, да боюсь отнимать у Вас время. Это отношение дорого мне как самое лучшее, самое высокое из всех чувств, возможных в человеческой натуре...» Ответ Чайковского был почтительно учтив: «...Напрасно Вы не захотели сказать мне всего того, что думалось... Это было бы мне чрезвычайно интересно и приятно. Хотя бы и оттого только, что и я преисполнен самых симпатических чувств к вам...» Так началась переписка, которая длилась 13 лет, где особенностью было одно условие: никогда не видеться вблизи. Баронесса стала меценатом Чайковского, предложив ему щедрое содержание: 6000 рублей в год, — целое состояние, такие деньги в Российской империи получали только генералы. Чайковский смог оставить преподавание в Московской консерватории и погрузиться полностью в творчество. Баронесса давала возможность Чайковскому путешествовать за границей, предоставляла свои имения Чайковскому для творчества во время своего отсутствия. Переписка оборвалась резко и решительно по инициативе баронессы, когда пришли для баронессы реальные симптомы ее разорения и мысль, что она стала уже не так интересна как корреспондентка известному на весь мир композитору. Чайковский несколько раз пытался возобновить переписку, однако безрезультатно. Баронесса умерла спустя три месяца после смерти Чайковского; она никогда не узнала, что последними словами находившегося в предсмертной агонии Чайковского было ее имя.

Die Baronin gab ein Arrangement bei dem angehenden Komponisten in Auftrag, dem ein Brief beigelegt war: „Ich wünschte, ich könnte viel über meine fantastische Einstellung zu Ihnen sagen, aber ich habe Angst, Ihre Zeit zu beanspruchen. Diese Beziehung ist mir als das beste und höchste aller menschlichen Gefühle lieb...“. Tschaikowskys Antwort war respektvoll höflich: „...Vergebens wollten Sie mir nicht alles sagen, was Ihnen durch den Kopf ging... Es wäre für mich äußerst interessant und erfreulich gewesen. Und sei es nur, weil ich Ihnen gegenüber die größten Sympathien hege ...“. So begann eine Korrespondenz, die 13 Jahre dauerte, wobei die Besonderheit eine Bedingung war: sich nie aus der Nähe zu sehen. Die Baronin wurde Tschaikowskys Kunstmäzenin und gewährte ihm ein großzügiges Taschengeld: 6.000 Rubel pro Jahr - ein Vermögen, wie es im Russischen Reich nur Generäle erhielten. Tschaikowsky konnte seine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium aufgeben und sich ganz seiner Kunst widmen. Die Baronin erlaubte Tschaikowsky, ins Ausland zu reisen, und schenkte ihm ihre Ländereien, damit er sie während seiner Abwesenheit gestalten konnte. Die Korrespondenz wurde auf Initiative der Baronin abrupt und drastisch beendet, als sich für die Baronin die wirklichen Symptome ihres Ruins zeigten und der Gedanke, dass der weltberühmte Komponist nicht mehr an ihr als Korrespondentin interessiert war. Tschaikowsky versuchte mehrmals, den Briefwechsel wieder aufzunehmen, jedoch ohne Erfolg. Die Baronin starb drei Monate nach Tschaikowskys Tod; sie hat nie erfahren, dass die letzten Worte des sterbenden Tschaikowsky ihr Name war.

Опера Чайковского «Пиковая дама» была написана во Флоренции в 1890 году за 42 дня. Эта опера вошла в историю музыки по очень многим параметрам; также ее считают самым петербургским произведением XIX века. «Пиковая дама» Чайковского вошла в контекст петербургской культуры как продолжение мифа о Петербурге, который существовал еще со времени Петра I. В этой опере музыкальными средствами Чайковский раскрыл тончайшие грани человеческой души, поднимая музыкальные образы «Пиковой дамы» на высокий уровень философского, музыкально-психологического и эстетического обобщения. Современники не случайно сравнивали творчество Чайковского с романами Достоевского, в частности, с романом «Игрок». «Пиковая дама» Чайковского по внутренней концентрации, экспрессии, драматургической цельности далеко ушла от пушкинского оригинала «прозаической повести». Опера Чайковского — это уже музыкально — психологический роман, решающий проблему человека и социума, жизни и смерти, любви и роковой невозможности достижения счастья. Известна уникальная психологическая идентификация композитора со своим персонажем. Роковое для Германна появление перед ним призрака Графини, открывающего секрет трех выигранных карт, было так глубоко прочувствовано Чайковским, что он стал бояться, не явится ли призрак и ему. Сочиняя сцену смерти Германна, композитор плакал навзрыд. Из письма к брату Модесту от 19 марта 1890 года, композитор писал: «Я испытываю в иных местах, например в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, такой ужас и потрясение, что не может быть, чтобы и слушатели не

Tschaikowskys Oper „Pique Dame“ wurde 1890 in Florenz in 42 Tagen komponiert. Diese Oper hat in vielerlei Hinsicht Musikgeschichte geschrieben und gilt als das bedeutendste Petersburger Werk des 19. Jahrhunderts. Tschaikowskys „Pique Dame“ wurde in den Kontext der Petersburger Kultur eingebettet, als Erweiterung des Mythos von Petersburg, der seit der Zeit von Peter dem Großen existierte. In dieser Oper nutzte Tschaikowsky musikalische Mittel, um die feinsten Facetten der menschlichen Seele zu enthüllen, und hob die musikalischen Bilder der „Pique Dame“ auf ein hohes Niveau philosophischer, musikpsychologischer und ästhetischer Verallgemeinerung. Es war kein Zufall, dass die Zeitgenossen Tschaikowskys Musik mit Dostojewskis Romanen verglichen, insbesondere mit „Der Spieler“. Was die innere Konzentration, den Ausdruck und die dramatische Integrität betrifft, war Tschaikowskys „Pique Dame“ weit entfernt von Puschkins ursprünglicher „Prosaerzählung“. Tschaikowskys Oper ist bereits ein musikalischer und psychologischer Roman, der das Problem von Mensch und Gesellschaft, Leben und Tod, Liebe und der fatalen Unmöglichkeit des Glücks löst. Die einzigartige psychologische Identifikation des Komponisten mit seiner Figur ist allgemein bekannt. Hermanns schicksalhaftes Erscheinen des Geistes der Gräfin vor ihm, der ihm das Geheimnis der drei Gewinnkarten verriet, wurde von Tschaikowsky so tief empfunden, dass er zu fürchten begann, der Geist könnte auch ihm erscheinen. Als der Komponist die Szene von Hermanns Tod komponierte, weinte er heftig. In einem Brief an seinen Bruder Modest vom 19. März 1890 schrieb der Komponist: „An anderen Stellen, zum Beispiel im vierten Satz, den ich heute arrangiert habe, fühle ich eine solche Angst, einen solchen Schrecken und eine solche Qual, dass es unmöglich ist,

ощутили хоть часть этого... я писал с восторгом, самозабвением и вложил в этот труд всю свою душу»[1].

[1] Чайковский П. И. Об опере и балете. М., 1960. С. 138–139.

В историю мировой музыки Чайковский вошел как величайший симфонист лирико-психологического и трагического направления. В одном из писем он писал: «...Опера — едва ли все-таки не самая богатая музыкальная форма. Но чувствую, что я все-таки более склонен к симфоническому роду». Язык «чистой» инструментальной музыки, не связанной со словом, привлекал его свободой выражения многообразного мира идей, чувств и настроений в их движении, развитии, сложных противоречивых связях и противоборстве. Драматическое восприятие мира Чайковским определило остро-конфликтный характер его симфонизма и в то же время высокий интеллектуализм; сила логического мышления и способность к большим широким обобщениям позволяли ему создавать целостные, внутренне законченные композиции крупного масштаба, проникнутые единым последовательно и напряженно развивающимся замыслом. Симфоническая музыка Чайковского — это целый самостоятельный мир, в который человек может погружаться на протяжении всей жизни: это 6 симфоний, увертюры и увертюры-фантазии, среди которых такие шедевры как, «Ромео и Джульетта» (1869) и «Франческа да Римини» (1876), струнные серенады.

Четвертая симфония Чайковского имеет подзаголовок: «Моему лучшему другу», симфония посвящена Надежде Филаретовне

dass das Publikum nicht wenigstens einen Teil davon fühlen kann ... Ich habe mit Freude und Selbstvergessenheit geschrieben, und ich habe meine ganze Seele in dieses Werk gesteckt.“[1]

[1] Tschaikowsky P. I. Über Oper und Ballett. Moskau, 1960. S. 138-139.

Tschaikowsky ging als der größte lyrisch-psychologische und tragische Sinfoniker in die Geschichte der Weltmusik ein. In einem seiner Briefe schrieb er: „...Die Oper ist vielleicht nicht die reichste musikalische Form. Aber ich habe das Gefühl, dass ich eher zum symphonischen Genre neige.“ Die Sprache der „reinen“ Instrumentalmusik, die nicht mit Worten verbunden ist, reizte ihn durch die Freiheit, die vielfältige Welt der Ideen, Gefühle und Stimmungen in ihrer Bewegung, Entwicklung, komplexen widersprüchlichen Verbindung und Konfrontation auszudrücken. Tschaikowskys dramatische Weltanschauung bestimmte den scharfen Konfliktcharakter seiner Symphonik und zugleich den hohen Intellektualismus; die Kraft des logischen Denkens und die Fähigkeit zu weitreichenden Verallgemeinerungen erlaubten es ihm, ganzheitliche, in sich geschlossene Kompositionen von großem Ausmaß zu schaffen, die von einer konsequent und spannend entwickelten Idee durchdrungen sind. Tschaikowskys symphonische Musik ist eine ganz eigenständige Welt, in die man ein Leben lang eintauchen kann: Sie umfasst 6 Symphonien, Ouvertüren und Fantasie-Ouvertüren, darunter Meisterwerke wie „Romeo und Julia“ (1869) und „Francesca da Rimini“ (1876), sowie Streicherserenaden.

Tschaikowskys Vierte Sinfonie trägt den Untertitel: „Meiner besten Freundin“, die Sinfonie ist Nadeschda Filaretowna von Meck gewidmet. In

фон Мекк. В одном из писем к ней Чайковский изложил программное содержание этого произведения: «...Только Вам одной я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его. Разумеется, я могу это сделать только в общих чертах. Интродукция есть зерно всей симфонии, безусловно главная мысль... Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается лишь смириться и бесплодно тосковать.

Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы? О радость! По крайней мере сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то. Как хорошо! Как далеко теперь уже звучит неотвязная первая тема аллегро! Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!

Нет, это были грезы, и фатум пробуждает от них.

И так вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропереходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристаней нет. Плыви по этому морю, пока оно не охватит тебя и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно, программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое

в одном из его писем к ней Чайковский изложил программное содержание этого произведения: „... Ihnen allein kann und will ich die Bedeutung sowohl des Ganzen als auch der einzelnen Sätze aufzeigen. Natürlich kann ich dies nur in allgemeiner Form tun. Die Einleitung ist das Kernstück der ganzen Symphonie, der unbestreitbare Grundgedanke... Es ist das Schicksal, es ist jene schicksalhafte Kraft, die verhindert, dass der Impuls zum Glück das Ziel erreicht, die eifersüchtig darüber wacht, dass das Wohlbefinden und der Friede nicht voll und wolkenlos sind, die wie ein Damoklesschwert über dem Kopf hängt und die Seele stetig und ständig vergiftet. Sie ist unbesiegbar und kann niemals überwunden werden. Man kann sich nur damit abfinden und sich vergeblich danach sehnen.

Das Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung wird immer stärker und akuter. Ist es nicht besser, sich von der Realität abzuwenden und in Träumen zu versinken? Oh Freude! Wenigstens ist ein süßer und zarter Traum erschienen. Irgendein anmutiges, leuchtendes menschliches Abbild ist irgendwo aufgetaucht und hat gewunken. Wie gut! Wie weit weg klingt nun das unwiderstehliche erste Thema des Allegros! Aber nach und nach verschlingen die Träumereien die Seele. Alle Düsternis und Tristesse ist vergessen. Hier ist es, hier ist es, das Glück!

Nein, es waren Träume, und das Schicksal erwacht aus ihnen.

Und so ist das ganze Leben ein ständiger Wechsel zwischen harter Realität und vergänglichen Träumen und Träumen vom Glück... Es gibt keinen Ruhepunkt. Schwimme in diesem Meer, bis es dich umschließt und dich in seine Tiefen stürzt. Hier ist das Programm für den ersten Teil in groben Zügen dargestellt.

Der zweite Satz der Sinfonie bringt eine weitere Phase der Sehnsucht zum Ausdruck. Es ist dieses melancholische

является вечерком, когда сидишь дома один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уже было, да прошло, и приятно вспомнить молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать жизнь сызнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться. Вспомнилось многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уже где-то далеко. И грустно, и как-то сладко окунуться в прошлое...

Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь, даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики, несвязны.

Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный фатум опять является и напоминает о себе. Но

Gefühl am Abend, wenn man allein zu Hause sitzt, müde von der Arbeit, ein Buch in die Hand nimmt, aber es ist einem aus den Händen gefallen. Ein ganzer Schwarm von Erinnerungen taucht auf. Es ist traurig, dass so viel vergangen ist, und es ist angenehm, sich an die eigene Jugend zu erinnern. Und es ist traurig, sich an die Vergangenheit zu erinnern, und ich möchte das Leben nicht neu beginnen. Das Leben ist anstrengend. Es ist angenehm, sich auszuruhen und sich umzusehen. Viele Dinge wurden in Erinnerung gerufen. Es gab Momente der Freude, in denen das junge Blut kochte und das Leben befriedigend war. Es gab auch schwere Momente, unersetzliche Verluste. All das ist jetzt irgendwo weit weg. Und es ist sowohl traurig als auch irgendwie süß, in die Vergangenheit einzutauchen...

Der dritte Satz drückt kein bestimmtes Gefühl aus. Es ist eine skurrile Arabeske, flüchtige Bilder, die in der Fantasie vorbeiziehen. Es ist nicht glücklich, aber auch nicht traurig. Du denkst an nichts, du lässt deiner Fantasie freien Lauf, und irgendwie beginnt sie, seltsame Bilder zu zeichnen... Plötzlich kommen dir ein Bild von ein paar besoffenen Bauern und ein Straßenlied in den Sinn... Dann zieht irgendwo in der Ferne eine Militärparade vorbei. Das sind die unzusammenhängenden Bilder, die mir beim Einschlafen durch den Kopf schießen. Sie haben nichts mit der Realität zu tun: sie sind seltsam, wild, inkohärent.

Der vierte Satz. Wenn du bei dir selbst keine Motive für Freude findest, schaue bei anderen Menschen nach. Gehe zu den Menschen. Sieh dir an, wie sie es verstehen, Spaß zu haben und sich grenzenlosen Glücksgefühlen hinzugeben. Ein Bild der festlichen Volksfröhlichkeit. Kaum hat man es geschafft, sich selbst zu vergessen und in das Spektakel der Freude der anderen einzutauchen, taucht das

другим до тебя нет дела. Они даже и не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело, как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты! Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно».

Приблизительно в то же время в письме к С. И. Танееву композитор сообщал: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным... Еще я прибавлю, что нет ни одной строчки... которая не была бы мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души»[1].

[1] Чайковский П. И. О симфонической музыке. М., 1960, 1963. С. 58–64, 67.

Запечатленные в музыке Чайковского «искренние движения души», стали символом русской музыки и достоянием русской музыкальной культуры XIX века. Симфонии Чайковского, его балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица». «Щелкунчик», оперы «Евгений Онегин», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта», более 100 романсов, фортепианная и инструментальная музыка — все многообразное его творчество вошло в реальность музыкальной культуры России. Спустя две недели после премьеры Шестой, «Патетической» симфонии в Петербурге П. И. Чайковский скончался от холеры в 1893 году. Отпевание прошло в

unruhige Schicksal wieder auf und erinnert einen an sich selbst. Aber die anderen kümmern sich nicht um dich. Sie drehen sich nicht einmal um und sehen dich an und bemerken, dass du einsam und traurig bist. Oh, wie fröhlich sie sind, wie glücklich sie sind, dass in ihnen alle Gefühle direkt und einfach sind! Gib dir selbst die Schuld und sage nicht, dass alles auf der Welt traurig ist. Es gibt einfache, aber mächtige Freuden. Freue dich über die Freude anderer Menschen. Sie können noch leben.“

Etwa zur gleichen Zeit schrieb der Komponist in einem Brief an S. I. Tanejew: „Meine Sinfonie ist natürlich ein Programm, aber dieses Programm ist so, dass es unmöglich ist, es in Worte zu fassen. Es würde Spott hervorrufen und komisch erscheinen... Ich möchte auch hinzufügen, dass es keine einzige Zeile gibt... die ich nicht empfunden habe, die nicht als Echo der aufrichtigen Regungen der Seele dienen würde“[1].

[1] Tschaikowsky P. I. Über symphonische Musik. Moskau, 1960, 1963. S. 58-64, 67.

Die „aufrichtigen Bewegungen der Seele“, die in Tschaikowskys Musik eingefangen wurden, wurden zu einem Symbol der russischen Musik und zu einem Erbe der russischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Tschaikowskys Sinfonien, seine Ballette „Schwanensee“ und „Dornröschen“. „Der Nussknacker“, die Opern „Eugen Onegin“, „Die Zauberin“, „Pique Dame“, „Jolanthe“, über 100 Romanzen, Klavier- und Instrumentalmusik - all seine vielfältigen Werke sind in die Realität der russischen Musikkultur eingegangen. Zwei Wochen nach der Uraufführung der Sechsten Symphonie in Petersburg starb Pjotr Tschaikowsky 1893 an der Cholera. Der Trauergottesdienst fand in der Kasan-Kathedrale, einer der

одном из величественных храмов Петербурга — Казанском соборе, за его гробом по всему Невскому проспекту к Александро-Невской лавре шло двадцать пять тысяч человек.

Весьма примечательны следующие слова П. И. Чайковского: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору». В этих словах Петра Ильича Чайковского точно определена задача его искусства, которую он видел в служении музыке и людям, в том, чтобы «правдиво, искренне и просто» говорить с ними о самом главном, серьезном и волнующем их. Разрешение такой задачи было возможно при освоении богатейшего опыта русской и мировой музыкальной культуры, при овладении высшим профессиональным композиторским мастерством. Постоянное напряжение творческих сил, повседневный и вдохновенный труд над созданием многочисленных музыкальных произведений составили содержание и смысл всей жизни этого великого художника.

Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887) — один из замечательных представителей русской культуры второй половины XIX века: гениальный композитор, выдающийся ученый-химик, активный общественный деятель, педагог, дирижер, музыкальный критик, он проявил также и незаурядное литературное дарование.

Бородин создал не так уж много музыкальных произведений, но их отличает глубина и богатство содержания, разнообразие жанров, классическая стройность форм. Большинство из них связано с русским эпосом, с повествованием о

prächtigsten Kirchen Petersburgs, statt, und fünfundzwanzigtausend Menschen folgten seinem Sarg über den Newski-Prospekt zur Alexander-Newski-Lawra.

Bemerkenswert sind die folgenden Worte Tschaikowskys: „Ich wünsche mir mit aller Kraft meiner Seele, dass meine Musik sich verbreitet, dass die Zahl der Menschen, die sie lieben, die in ihr Trost und Halt finden, wächst.“ Diese Worte von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky definieren präzise die Aufgabe seiner Kunst, die er darin sah, der Musik und den Menschen zu dienen, indem er zu ihnen „wahrhaftig, aufrichtig und einfach“ über die wichtigsten, ernsthaften und emotionalen Dinge sprach. Diese Aufgabe könnte durch die Beherrschung der reichhaltigsten Erfahrungen mit der russischen und der Weltmusikultur und durch die Beherrschung der höchsten professionellen Kompositionskunst erfüllt werden. Die ständige Spannung der schöpferischen Kräfte, die tägliche und inspirierte Arbeit an der Schaffung zahlreicher musikalischer Kompositionen bildeten den Inhalt und die Bedeutung des gesamten Lebens dieses großen Künstlers.

Alexandr Porfirjewitsch Borodin (1833-1887) war einer der herausragenden Vertreter der russischen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: ein brillanter Komponist, ein hervorragender Chemiewissenschaftler, eine aktive Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, ein Lehrer, ein Dirigent und ein Musikkritiker, der auch eine herausragende literarische Begabung hatte.

Borodin hat nicht viele musikalische Werke geschrieben, aber sie sind bemerkenswert durch die Tiefe und den Reichtum ihres Inhalts, die Vielfalt der Gattungen und die klassische Ordnung ihrer Formen. Die meisten von ihnen sind mit dem russischen Epos und der

героических подвигах народа. Есть у Бородина и страницы сердечной, задушевной лирики, не чужды ему шутка, мягкий юмор. Для музыкального стиля композитора характерны широкий размах повествования, мелодичность (Бородин обладал способностью сочинять в народно-песенном стиле), красочность гармоний, активная динамическая устремленность. Продолжая традиции М. Глинки, в частности его оперы «Руслан и Людмила», Бородин создал русскую эпическую симфонию, а также утвердил тип русской эпической оперы.

Erzählung von den Heldentaten des Volkes verbunden. Bei Borodin gibt es auch Seiten mit intimer, herzlicher Lyrik, und auch Scherz und sanfter Humor sind ihm nicht fremd. Die große Spannweite der Erzählung, die Melodiösität (Borodin hatte die Fähigkeit, im Stil des Volksliedes zu komponieren), die Lebendigkeit der Harmonien und der aktive dynamische Antrieb sind typisch für seinen Musikstil. In Fortsetzung der Tradition von M. Glinka, insbesondere seine Oper „Ruslan und Ljudmila“, schuf Borodin die russische epische Sinfonie und begründete auch den Typus der russischen epischen Oper.



Александр Порфирьевич Бородин
(1833–1887)

Alexandr Porfirjewitsch Borodin
(1833-1887)

Бородин родился от неофициального брака князя Л. Гедианова и русской мещанки А. Антоновой. Свою фамилию и отчество он получил от дворового человека Гедианова — Порфирия Ивановича Бородина, сыном которого его записали. Благодаря уму и энергии матери мальчик получил

Borodin wurde aus der inoffiziellen Ehe von Fürst L. Gedianow und der russischen Kleinbürgerin A. Antonowa geboren. Seinen Nachnamen und seinen Vatersnamen erhielt er von Gedianows Hofbeamten Porfirij Iwanowitsch Borodin, als dessen Sohn er in den Akten geführt wurde. Dank der Intelligenz und Energie seiner Mutter

прекрасное домашнее образование и уже в детстве обнаружил разносторонние способности. Особенно привлекала его музыка. Он научился играть на флейте, фортепиано, виолончели, с интересом слушал симфонические произведения, самостоятельно изучал классическую музыкальную литературу. В эти же годы у Бородина проявилась страсть к химии.

В 1850 году Бородин успешно выдержал экзамен в Медико-хирургическую (с 1881 года Военно-медицинская) академию в Петербурге и с увлечением отдался занятиям медициной, естествознанием и особенно химией. Свободное от академии время отдавалось музыке. Бородин часто посещал музыкальные собрания, где исполнялись романсы А. Гурилёва, А. Варламова, К. Вильбоа, русские народные песни, арии из модных тогда итальянских опер; постоянно бывал на квартетных вечерах у музыкантов-любителей, нередко участвуя в качестве виолончелиста в исполнении камерно-инструментальной музыки. В эти же годы он познакомился с произведениями Глинки. Гениальная, глубоко национальная музыка захватила и увлекла юношу, и с этих пор он становится верным поклонником и последователем великого композитора. Все это побуждает его к творчеству. Бородин много самостоятельно работал над овладением композиторской техникой, писал вокальные сочинения в духе городского бытового романса: «Что ты рано, зоренька»; «Слушайте, подруженьки, песенку мою»; «Разлюбила красна девица» и инструментальную музыку. В 1858 году он успешно защитил диссертацию на ученую степень доктора медицины, а через год был отправлен академией в Германию для научного усовершенствования в университет Гейдельберга.

erhielt der Junge zu Hause eine ausgezeichnete Ausbildung und entdeckte bereits in seiner Kindheit seine vielseitigen Fähigkeiten. Er fühlte sich besonders zur Musik hingezogen. Er lernte Flöte, Klavier und Cello zu spielen, hörte sich mit Interesse symphonische Werke an und studierte eigenständig klassische Musikkultur. In diesen Jahren entwickelte Borodin eine Leidenschaft für die Chemie.

1850 legte Borodin erfolgreich das Examen an der Medizinisch-Chirurgischen (seit 1881 Militärmedizinischen) Akademie in Petersburg ab und begeisterte sich für Medizin, Naturgeschichte und insbesondere Chemie. In seiner freien Zeit außerhalb der Akademie widmete er sich der Musik. Borodin nahm häufig an Musikveranstaltungen teil, bei denen Romanzen von A. Guriljow, A. Warlamow und K. Villebois, russische Volkslieder und Arien aus beliebten italienischen Opern aufgeführt wurden; er besuchte regelmäßig Quartettabende mit Amateurmusikern und beteiligte sich oft als Cellist an Instrumentalkammermusik. In diesen Jahren lernte er die Werke von Glinka kennen. Die geniale, zutiefst nationale Musik nahm den jungen Mann gefangen und zog ihn in ihren Bann, und von da an wurde er ein überzeugter Bewunderer und Anhänger des großen Komponisten. All dies ermutigte ihn zum Schaffen. Borodin arbeitete viel allein, um die Technik des Komponisten zu beherrschen, und schrieb Vokalkompositionen im Geiste der städtischen Hausromantik: „Warum bist du früh blass geworden?“; „Hör dir mein Lied an, meine Freunde“; „Das schöne Mädchen liebt mich nicht“ und Instrumentalmusik. Im Jahr 1858 verteidigte er erfolgreich seine Doktorarbeit und wurde ein Jahr später von der Akademie nach Deutschland geschickt, um sich an der Universität Heidelberg wissenschaftlich weiterzuentwickeln.

За 3 года пребывания за границей он выполнил 8 оригинальных химических работ, принесших ему широкую известность. Он использовал любую возможность для поездок по странам Европы. Молодой ученый знакомился с жизнью и культурой народов Германии, Италии, Франции, Швейцарии. Но и музыка всегда сопутствовала ему. Он по-прежнему с увлечением музицировал в домашних кружках и не упускал возможности побывать на симфонических концертах, в оперных театрах, познакомившись таким образом со многими произведениями современных западноевропейских композиторов — К. М. Вебера, Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Берлиоза.

Осенью 1862 года Бородин вернулся в Россию, был избран профессором Медико-хирургической академии, где до конца своей жизни читал лекции и вел практические занятия со студентами. Вскоре после возвращения на родину Бородин познакомился с М. Балакиревым, который со свойственной ему проницательностью сразу оценил композиторский талант Бородина и заявил молодому ученому, что истинным его призванием является музыка. Бородин стал членом «Могучей кучки», идейного и творческого содружества петербургских композиторов. Здесь окрепло композиторское мастерство Бородина, были созданы его самые значительные произведения: Первая и Вторая, «Богатырская» симфонии, опера «Князь Игорь», многочисленные романсы, среди которых такие шедевры, как «Для берегов отчизны дальней», «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Морская царевна», «Фальшивая нота», «Отравой полны мои песни», «Море». В этих произведениях окончательно определился творческий облик Бородина — классическая стройность формы,

Während seiner 3 Jahre im Ausland führte er 8 originelle chemische Arbeiten durch, die ihm große Anerkennung einbrachten. Er nutzte jede Gelegenheit, um durch Europa zu reisen. Der junge Wissenschaftler lernte das Leben und die Kultur der Völker in Deutschland, Italien, Frankreich und der Schweiz kennen. Aber die Musik hat ihn immer begleitet. Er setzte mit Begeisterung die Musik in Heimstudiengruppen fort und versäumte nicht die Gelegenheit, Sinfoniekonzerte und Opernhäuser zu besuchen und lernte so viele Werke moderner westeuropäischer Komponisten kennen - C. M. v. Weber, R. Wagner, F. Liszt, H. Berlioz.

Im Herbst 1862 kehrte Borodin nach Russland zurück und wurde zum Professor an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie gewählt, wo er bis an sein Lebensende Vorlesungen hielt und praktischen Unterricht mit Studenten gab. Bald nach seiner Rückkehr in die Heimat lernte er M. Balakirew kennen, der mit seiner charakteristischen Einsicht Borodins Talent als Komponist schätzte und dem jungen Gelehrten sagte, seine wahre Berufung sei die Musik. Borodin wurde Mitglied des „Mächtigen Häufleins“, einer ideologischen und kreativen Vereinigung von Petersburger Komponisten. Hier verstärkte sich Borodins kompositorisches Können, und es entstanden seine wichtigsten Werke: die Erste und Zweite Sinfonie, die „Helden“-Sinfonie, die Oper „Fürst Igor“ und zahlreiche Romanzen, darunter seine Meisterwerke wie „Für die Ufer der fernen Heimat“, „Die schlafende Prinzessin“, „Das Lied des dunklen Waldes“, „Die Meeresprinzessin“, „Die falsche Note“, „Vergiftet sind meine Lieder“ und „Das Meer“. Diese Werke definierten endgültig Borodins kreatives Bild - die klassische Eleganz der Form, die Helligkeit und Frische der Melodien, die Saftigkeit der Farben, die Originalität

яркость, свежесть мелодий, сочность красок, самобытность образов, богатырский размах, энергия. Появление «Богатырской» симфонии знаменовало наступление нового направления в русской симфонической музыке. Название «Богатырская», данное симфонии Стасовым, прочно закрепилось за ней. Впервые симфония была исполнена в концерте РМО в Петербурге 26 февраля 1877 года под управлением Э. Направника.

С начала 80-х годов известность Бородина-композитора растет. Его произведения исполняются все чаще и получают признание не только в России, но и за рубежом: в Германии, Австрии, Франции, Норвегии, Америке. Триумфальный успех его сочинения имели в Бельгии (1885, 1886). Он стал одним из самых известных и популярных русских композиторов в Европе конца XIX — начала XX века. Большое впечатление произвели на Бородина встречи с Ф. Листом (1877, 1881, 1885), который высоко оценил творчество Бородина и пропагандировал его. Бородин оставил интересные воспоминания о встречах с Листом.

Несмотря на свою занятость в Военно-Медицинской академии, Бородин активно участвовал в музыкальной жизни Петербурга: его произведения исполнялись в концертах РМО, он стал участником «Беляевского кружка».

Митрофан Петрович Беляев (1836–1903) — музыкальный деятель и нотопечататель, богатый лесопромышленник, активно поддерживал и пропагандировал молодых композиторов «Новой русской музыкальной школы», устраивал конкурсы с присуждением премий и т. п. Здесь Бородин близко познакомился с А. Глазуновым, А. Лядовым и другими молодыми музыкантами[1].

der Bilder, der Helden-Schwung und die Energie. Das Erscheinen der „Helden“-Sinfonie läutete einen neuen Trend in der russischen Sinfoniemusik ein. Der Titel „Helden“, den Stassow der Sinfonie gegeben hatte, wurde ihr fest eingepägt. Die Symphonie wurde am 26. Februar 1877 in einem Konzert der RMO (*Russische Musikgesellschaft*) in Petersburg unter der Leitung von Eduard Napravnik uraufgeführt.

Seit Anfang der 80er Jahre wächst Borodins Ruhm als Komponist. Seine Werke werden immer häufiger aufgeführt und sind nicht nur in Russland, sondern auch im Ausland anerkannt: in Deutschland, Österreich, Frankreich, Norwegen und Amerika. Seine Werke waren ein triumphaler Erfolg in Belgien (1885, 1886). Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde er zu einem der bekanntesten und beliebtesten russischen Komponisten in Europa. Tief beeindruckt war er von seinen Begegnungen mit Franz Liszt (1877, 1881 und 1885), der Borodins Kunst sehr schätzte und förderte. Borodin hinterließ interessante Erinnerungen an seine Begegnungen mit Liszt.

Trotz seines vollen Terminkalenders an der Medizinischen Militärakademie nahm Borodin aktiv am Petersburger Musikleben teil: seine Werke wurden in Konzerten der RMO aufgeführt und er wurde Mitglied des „Beljajew-Kreises“.

Mitrofan Petrowitsch Beljajew (1836-1903) war ein musikalischer Aktivist und Notenverleger sowie ein wohlhabender Holzhändler, der junge Komponisten der „Neuen Russischen Musikschule“ aktiv unterstützte und förderte, Wettbewerbe mit Preisen veranstaltete usw. Hier lernte Borodin Glasunow, Ljadow und andere junge Musiker näher kennen[1].

[1] Корабельникова Л. З. Беляев М. П. // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1973. Т. 1. С. 404.

Скоропостижная смерть в 1887 году не позволила Бородину завершить многие творческие планы: оперу «Князь Игорь» завершали Н. А. Римский-Корсаков и А. Глазунов.

Творчество Бородина оказало огромное влияние на многие поколения русских и зарубежных композиторов (в их числе А. Глазунов, А. Лядов, С. Прокофьев, Ю. Шапорин, К. Дебюсси, М. Равель и др.). Оно составляет гордость русской классической музыки.

[1] Korabelnikowa L. S. Beljajew M. P. // Musikalische Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1973. Bd. 1. S. 404.

Der frühe Tod im Jahr 1887 hinderte Borodin daran, viele seiner kreativen Pläne zu verwirklichen: die Oper „Fürst Igor“ wurde noch von N. A. Rimski-Korsakow und A. Glasunow fertiggestellt.

Borodins Werk hatte einen enormen Einfluss auf viele Generationen russischer und ausländischer Komponisten (u. a. A. Glasunow, Ljadow, Prokofjew, Chaporin, Debussy und Ravel u.a.). Es ist der Stolz der russischen klassischen Musik.



Модест Петрович Мусоргский
(1839–1881)

Modest Petrowitsch Mussorgsky
(1839-1881)

Модест Петрович Мусоргский (1839–1881) детские годы провел в помещичьей усадьбе в атмосфере патриархального крестьянского быта и впоследствии писал в

Modest Petrowitsch Mussorgsky (1839-1881) verbrachte seine Kindheit auf dem Gut in der Atmosphäre eines patriarchalischen Bauernhaushalts und schrieb später in seinen

«Автобиографической записке», что именно ознакомление с духом русской народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций...

Брат Филарет вспоминал впоследствии: «В отроческих и юношеских годах и уже в зрелом возрасте (Мусоргский) всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью, считал русского мужика за настоящего человека». Музыкальное дарование Мусоргского обнаружилось рано. На седьмом году, занимаясь под руководством матери, он уже играл на фортепиано несложные сочинения Ф. Листа. Однако в семье никто всерьез не помышлял о его музыкальном будущем. Согласно семейной традиции, в 1849 году его отвезли в Петербург: вначале в Петропавловскую школу, затем перевели в Школу гвардейских подпрапорщиков. Духовное созревание Мусоргского в этой обстановке протекало весьма противоречиво. Он преуспевал в военных науках, за что был удостоен особенно любезным вниманием... императора; был желанным участником вечеринок, где ночи напролет разыгрывал польки и кадрили. Но в то же время внутренняя тяга к серьезному развитию побуждала его изучать иностранные языки, историю, литературу, искусство, брать уроки фортепианной игры у известного педагога А. Герке, посещать оперные спектакли, вопреки недовольству военного начальства.

В 1856 году после окончания Школы Мусоргский был зачислен офицером в гвардейский Преображенский полк. Перед ним открывалась перспектива блестящей военной карьеры. Однако знакомство зимой 1856–1857 года с А. Даргомыжским, Ц. Кюи, М. Балакиревым открыло иные пути, и постепенно назревавший духовный

„Autobiographischen Notizen“, dass gerade die Bekanntschaft mit dem Geist des russischen Volkslebens der Hauptimpuls für seine musikalischen Improvisationen war...

Sein Bruder Filaret erinnerte sich später: „In seiner Adoleszenz und Jugend und in seiner Reife (Mussorgsky) behandelte er immer alles Volkstümliche und Bäuerliche mit einer besonderen Liebe und betrachtete den russischen Bauern als einen echten Menschen.“ Mussorgskys musikalisches Talent zeigte sich schon früh. Im Alter von sieben Jahren, als er bei seiner Mutter lernte, spielte er bereits einfache Werke von Franz Liszt auf dem Klavier. Doch niemand in der Familie dachte ernsthaft über seine musikalische Zukunft nach. Der Familientradition folgend wurde er 1849 nach Petersburg gebracht: zunächst an die Petropawlowsk-Schule, später an die Schule für Gardeunterfähnriche. Die geistige Reifung Mussorgskys in diesem Umfeld war höchst umstritten. Er zeichnete sich in der militärischen Wissenschaft, für die er mit besonders freundlicher Aufmerksamkeit geehrt wurde ... des Kaisers; er war ein willkommener Teilnehmer an Parteien, wo die Nächte weg gespielt Polkas und Quadrillen. Doch gleichzeitig drängte ihn seine innere Sehnsucht nach ernsthafter Entwicklung dazu, Fremdsprachen, Geschichte, Literatur und Kunst zu studieren, Klavierunterricht bei dem berühmten Lehrer A. Gerke zu nehmen und Operaufführungen zu besuchen, trotz des Missfallens seiner militärischen Vorgesetzten.

Nach seinem Schulabschluss trat Mussorgsky 1856 als Offizier in das Preobraschenski-Regiment der Garde ein. Er hatte die Aussicht auf eine glänzende militärische Karriere. Seine Bekanntschaft mit A. Dargomyschski, C. Cui und M. Balakirew im Winter 1856-1857 öffnete ihm jedoch andere Wege, und der allmählich heranreifende

перелом наступил. Сам композитор писал об этом: Сближение... с талантливым кружком музыкантов, постоянные беседы и завязавшиеся прочные связи с обширным кругом русских ученых и литераторов, каковы Влад. Ламанский, Тургенев, Костомаров, Григорович, Кавелин, Писемский, Шевченко и др., особенно возбудило мозговую деятельность...

1 мая 1858 года Мусоргский подал прошение об отставке. Невзирая на уговоры друзей и родных, он порвал с военной службой, чтобы ничто не отвлекало его от музыкальных занятий. Мусоргского обуревают *страшное, непреодолимое желание всезнания*. Он начал изучать историю развития музыкального искусства, переиграл в 4 руки с Балакиревым множество произведений Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Листа, Г. Берлиоза, много читал, размышлял. Все это сопровождалось срывами, нервными кризисами, но в мучительном преодолении сомнений крепились творческие силы, выковывалась самобытная художественная индивидуальность, формировалась мировоззренческая позиция. Все больше привлекает Мусоргского жизнь простого народа. «Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской природе, ох, сколько! — пишет он в одном из писем. — Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солоня, смелая, искренняя речь к людям... — вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться» (из письма М. Мусоргского В. Стасову от 7 августа 1875 г.); «Какой обширный, богатый мир искусство, если целью взят человек!» (из письма М. Мусоргского А. Голенищеву-Кутузову от 17 августа 1875 года.)

geistige Durchbruch kam. Der Komponist selbst hat darüber geschrieben: Die Annäherung... an den talentierten Kreis von Musikern, die ständigen Gespräche und die etablierten Verbindungen mit dem großen Kreis russischer Wissenschaftler und Schriftsteller, wie Wlad. Lamanskij, Turgenjew, Kostomarow, Grigorowitsch, Kawelin, Pisemski, Schewtschenko und andere erregten vor allem die Gehirnaktivität...

Am 1. Mai 1858 reichte Mussorgsky seinen Rücktritt ein. Trotz des Zuredens von Freunden und Verwandten brach er den Militärdienst ab, um sich nicht von seinen musikalischen Studien ablenken zu lassen. Mussorgsky wird von einem *schrecklichen, unwiderstehlichen Wunsch nach Allwissenheit* gepackt. Er begann, die Geschichte der musikalischen Kunst zu studieren, spielte viele Stücke von L. Beethoven, R. Schumann, F. Schubert, F. Liszt, H. Berlioz vierhändig zusammen mit Balakirew, las viel, grübelte. All dies wurde von Zusammenbrüchen und Nervenkrise begleitet, aber in der mühsamen Überwindung von Zweifeln festigten sich die schöpferischen Kräfte, wurde eine originelle künstlerische Individualität geschmiedet und seine Weltanschauung geformt. Mussorgsky fühlte sich zunehmend vom Leben der einfachen Leute angezogen. „Wie viele frische, unberührte Seiten der russischen Natur wimmeln von Kunst, oh, wie viele! - schreibt er in einem seiner Briefe. - Das Leben, wo immer es gesagt wird; die Wahrheit, wie salzig auch immer, die mutige, aufrichtige Rede zu den Menschen... - hier ist mein Sauerteig, hier ist das, was ich will, und hier ist das, was ich fürchte, zu versäumen“ (aus einem Brief von M. Mussorgsky an W. Stassow vom 7. August 1875); „Was für eine weite, reiche Welt die Kunst, wenn das Ziel der Mensch genommen wird!“ (aus einem Brief von M. Mussorgsky an A.

Творческая деятельность Мусоргского начиналась бурно, каждое произведение открывало новые горизонты, даже если и не доводилось до конца. Так остались незавершенными оперы «Царь Эдип» и «Саламбо», где впервые композитор попытался воплотить сложнейшее переплетение судеб народа и сильной властной личности. Исключительно важную роль для творчества Мусоргского сыграла незаконченная опера «Женитьба» (1 акт 1868), в которой под влиянием оперы Даргомыжского «Каменный гость» он использовал почти неизменный текст пьесы Н. Гоголя, поставив перед собой задачу музыкального воспроизведения «человеческой речи во всех ее тончайших изгибах».

Увлеченный идеей программности, Мусоргский создал, подобно собратьям по «Могучей кучке», ряд симфонических произведений, среди которых — «Ночь на Лысой горе» (1867). Но наиболее яркие художественные открытия были осуществлены в 60-е годы в вокальной музыке. Появились песни, где впервые в музыке предстала галерея народных типов, людей униженных и оскорбленных: «Калистрат», «Гопак», «Светик Савишна», «Колыбельная Еремужке», «Сиротка», «По грибы». Эти песни пронизаны такой силой сострадания к обездоленному человеку, что в каждой из них обыденный факт поднимается до уровня трагического обобщения, до социально-обличительного пафоса. Не случайно песня «Семинарист» была запрещена цензурой!

Вершиной творчества Мусоргского 60-х годов стала опера «Борис Годунов» (на сюжет драмы А.

Голенищев-Кутусов vom 17. August 1875).

Mussorgskys Werk hatte einen stürmischen Anfang, jedes Werk eröffnete neue Horizonte, auch wenn es nie vollendet wurde. So blieben die Opern „Ödipus Rex“ und „Salambo“, in denen der Komponist zum ersten Mal versuchte, die komplexe Verflechtung der Schicksale eines Volkes und einer starken und mächtigen Persönlichkeit zu verkörpern, unvollendet. Die unvollendete Oper „Heirat“ (1. Akt 1868) spielte eine außerordentlich wichtige Rolle für Mussorgskys Werk, in der er, beeinflusst von Dargomyschskis Oper „Der steinerne Gast“, einen fast unveränderten Text von Gogols Stück verwendete, der die Bühne für die musikalische Wiedergabe der „menschlichen Sprache in all ihren feinsten Wendungen“ bildet.

Fasziniert von der Idee der Programmmusik komponierte Mussorgsky, wie seine Kollegen des „Mächtigen Häufleins“, eine Reihe von symphonischen Werken, darunter die „Nacht auf dem kahlen Berg“ (1867). Die auffälligsten künstlerischen Entdeckungen wurden jedoch in den 60er Jahren in der Vokalmusik gemacht. Es entstanden Lieder, in denen die Galerie der Volkstypen, der gedemütigten und beleidigten Menschen zum ersten Mal in der Musik auftauchte: „Kalistrat“, „Gopak“, „Liebling Sawischna“, „Jerjomuschkas Wiegenlied“, „Das Waisenkind“ und „Pilze sammeln“. Diese Lieder sind so sehr von Mitgefühl für die Mittellosen erfüllt, dass jedes von ihnen eine gewöhnliche Tatsache zu einer tragischen Verallgemeinerung und einem sozial aufgeladenen Pathos erhebt. Es ist kein Zufall, dass der „Seminarist“ von der Zensur verboten wurde!

Der Höhepunkt von Mussorgskys Schaffen in den 60er Jahren war seine Oper „Boris Godunow“ (nach einem

Пушкина). Демократически настроенная публика встретила новое произведение Мусоргского с истинным энтузиазмом. Однако дальнейшая судьба оперы складывалась трудно, ибо это произведение самым решительным образом разрушало привычные представления об оперном спектакле. Здесь все было новым: и остросоциальная идея непримиримости интересов народа и царской власти, и глубина раскрытия страстей и характеров, и психологическая сложность образа царя-детоубийцы. Непривычным оказался и музыкальный язык оперы.

Опера «Борис Годунов» — первый образец народной музыкальной драмы, где русский народ предстал как сила, которая решающим образом влияет на ход истории. При этом народ показан многолико: масса, одушевленная единою идеею, и галерея колоритных, поразительных в своей жизненной достоверности народных характеров. Исторический сюжет давал Мусоргскому возможность проследить *развитие народной духовной жизни*, осмыслить *прошлое в настоящем*, поставить многие проблемы — этические, психологические, социальные. Композитор показал трагическую обреченность народных движений и их историческую необходимость. У него возникает грандиозный замысел оперной трилогии, посвященной судьбам русского народа в критические, переломные моменты истории. Еще в период работы над «Борисом Годуновым» он вынашивал замысел «Хованщины» и вскоре начал собирать материалы для «Пугачевщины». Все это осуществлялось при активном участии В. Стасова, который в 70-х годах сблизился с Мусоргским и был одним из немногих, кто по-настоящему понимал серьезность творческих намерений композитора.

Drama von A. Puschkin). Das demokratisch gesinnte Publikum nahm Mussorgskys neues Werk mit echter Begeisterung auf. Das weitere Schicksal der Oper war jedoch schwierig, da das Werk die üblichen Vorstellungen von Operaufführungen zerstörte. Hier war alles neu - die scharfe und soziale Idee der Unvereinbarkeit der Interessen des Volkes und der Macht des Zaren, die Tiefe der Entwicklung von Leidenschaften und Charakteren und die psychologische Komplexität des Bildes des kindermordenden Zaren. Auch die musikalische Sprache der Oper war ungewöhnlich.

Die Oper „Boris Godunow“ ist das erste Beispiel für ein volksmusikalisches Drama, in dem das russische Volk als eine Kraft dargestellt wird, die den Lauf der Geschichte entscheidend beeinflusst. Das Volk wird auf vielfältige Weise dargestellt: als eine Masse, die von einer einzigen Idee beseelt ist, und als eine Galerie bunter und auffallend realistischer Volksfiguren. Das historische Thema gab Mussorgsky die Möglichkeit, die Entwicklung des geistigen Lebens des Volkes nachzuzeichnen, die Vergangenheit in der Gegenwart zu untersuchen und viele Probleme - ethische, psychologische und soziale - aufzuwerfen. Der Komponist zeigte das tragische Verhängnis der Volksbewegungen und ihre historische Notwendigkeit. Er hatte die ehrgeizige Idee einer Operntrilogie, die dem Schicksal des russischen Volkes in kritischen Zeiten der Geschichte gewidmet sein sollte. Während der Arbeit an „Boris Godunow“ konzipierte er „Chowanschtschina“ und begann bald darauf, Material für „Pugatschtschina“ zu sammeln. All dies geschah unter aktiver Mitwirkung von W. Stassow, der in den 70er Jahren eine enge Beziehung zu Mussorgsky aufgebaut hatte und einer der wenigen Menschen war, die die Ernsthaftigkeit der

Работа над «Хованщиной» протекала сложно — Мусоргский обратился к материалу, далеко выходящему за рамки оперного спектакля. Однако писал он интенсивно, хотя и с большими перерывами, вызванными множеством причин. В это время Мусоргский тяжело переживал распад «Могучей кучки», охлаждение отношений с Кюи и Римским-Корсаковым, отход Балакирева от музыкально-общественной деятельности. Чиновничья служба (с 1868 года Мусоргский состоял чиновником Лесного департамента Министерства государственных имуществ) оставляла для сочинения музыки лишь вечерние и ночные часы, а это приводило к сильнейшему переутомлению и все более продолжительным депрессиям. Однако вопреки всему, творческая мощь композитора в этот период поражает силой, богатством художественных идей. Параллельно с трагической «Хованщиной» с 1875 году Мусоргский работает над комической оперой «Сорочинская ярмарка» (по Гоголю).

Летом 1874 году он создает одно из выдающихся произведений фортепианной литературы — цикл «Картинки с выставки», посвященный Стасову, которому Мусоргский был бесконечно признателен за участие и поддержку. Идея написать цикл «Картинки с выставки» возникла под впечатлением посмертной выставки произведений художника В. Гартмана в феврале 1874 года. Он был близким другом Мусоргского, и его внезапная кончина глубоко потрясла композитора. Этот цикл вошел в «золотой фонд» фортепианной литературы. Позже стало широко известно переложение для симфонического оркестра М. Равеля. К настоящему времени существует

с schöpferischen Absichten des Komponisten wirklich verstanden.

Die Arbeit an „Chowanschtschina“ war komplex - Mussorgsky wandte sich einem Material zu, das weit über die Grenzen der Opernaufführung hinausging. Aber er schrieb intensiv, wenn auch aus verschiedenen Gründen mit langen Pausen. Zu dieser Zeit erlebte Mussorgsky den Zusammenbruch des „Mächtigen Häufleins“, die Abkühlung der Beziehungen zu Cui und Rimski-Korsakow und den Rückzug Balakirews aus musikalischen und gesellschaftlichen Aktivitäten. Der offizielle Dienst (ab 1868 war Mussorgsky Beamter in der Forstabteilung des Ministeriums für Staatsvermögen) ließ ihm nur noch die Abend- und Nachtstunden zum Komponieren, was eine Überlastung und zunehmende Depression zur Folge hatte. Trotz allem ist die schöpferische Kraft des Komponisten in dieser Periode überwältigend, was die Stärke und den Reichtum seiner künstlerischen Ideen angeht. Parallel zur tragischen „Chowanschtschina“ von 1875 arbeitet Mussorgsky an der komischen Oper „Die Messe in Sorotschynzi“ (nach Gogol).

Im Sommer 1874 komponierte er eines seiner herausragenden Klavierwerke - den Zyklus „Bilder einer Ausstellung“, der Stassow gewidmet ist, dem Mussorgsky für seine Teilnahme und Unterstützung ewig dankbar war. Die Idee, den Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ zu schreiben, wurde durch die posthume Ausstellung von Werken des Malers W. Hartmann im Februar 1874 inspiriert. Er war ein enger Freund Mussorgskys und sein plötzlicher Tod erschütterte den Komponisten zutiefst. Der Zyklus wurde Teil des „Goldenen Fonds“ der Klavierliteratur. Später wurde Ravels Bearbeitung für Sinfonieorchester weithin bekannt. Bis heute gibt es mehr als vierzig Versionen und Bearbeitungen von „Bilder einer

более 40 оркестровок и переложений «Картинок с выставки» для оркестра, разных сольных инструментов и ансамблей. И число этих переложений продолжает увеличиваться, давно превзойдя все известные рекорды.

Мусоргский создал, параллельно один за другим, три вокальных цикла: «Детская» (1872, на собственные стихи), «Без солнц» (1874) и «Песни и пляски смерти» (1875– 1877 — оба на ст. А. Голенищева-Кутузова). Они становятся итогом всего камерно-вокального творчества композитора.

Тяжело больной, жестоко страдающий от нужды, одиночества, непризнания, Мусоргский упрямо твердит, что «будет драться до последней капли крови». Незадолго до кончины, летом 1879 году он совершает вместе с певицей Д. Леоновой большую концертную поездку по югу России и Украины, исполняет музыку Глинки, кучкистов, Шуберта, Шопена, Листа, Шумана, отрывки из своей оперы «Сорочинская ярмарка» и пишет знаменательные слова: «К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь... к новым берегам пока безбрежного искусства!»

После концертной поездки, здоровье Мусоргского резко ухудшилось. В феврале 1881 году случился удар. Мусоргского поместили в Николаевский военно-сухопутный госпиталь в Петербурге, где он скончался, так и не успев завершить «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку».

Весь архив композитора после его смерти был передан Римскому-Корсакову, который закончил «Хованщину», осуществил новую редакцию «Бориса Годунова» и

«Ausstellung» für Orchester, verschiedene Soloinstrumente und Ensembles. Und die Zahl dieser Arrangements nimmt weiter zu und hat längst alle bekannten Rekorde übertroffen.

Parallel zueinander schrieb Mussorgsky drei Vokalzyklen: „Der Kindergarten“ (1872, nach eigenen Texten), „Sonnetos“ (1874) und „Lieder und Tänze des Todes“ (1875-1877 - beide nach Versen von A. Golenischtschew-Kutusow). Sie stellen den Höhepunkt des gesamten kammermusikalischen Schaffens des Komponisten dar.

Der schwer kranke, unter Entbehrungen, Einsamkeit und mangelnder Anerkennung leidende Mussorgsky beharrt hartnäckig darauf, dass er „bis zum letzten Blutstropfen kämpfen wird“. Kurz vor seinem Tod, im Sommer 1879, unternahm er zusammen mit der Sängerin D. Leonowa eine große Konzerttournee durch Südrussland und die Ukraine, bei der er Musik von Glinka, Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann und Auszüge aus seiner Oper „Die Messe in Sorotschynzi“ aufführte und die bedeutungsvollen Worte schrieb: „Das Leben ruft nach neuer musikalischer Arbeit, nach breitem musikalischem Schaffen... nach neuen Ufern einer noch grenzenlosen Kunst!“

Nach der Konzertreise verschlechterte sich Mussorgskys Gesundheitszustand rapide. Im Februar 1881 erlitt er einen Schlaganfall. Mussorgsky wurde in das Nikolajewski-Militärkrankenhaus in Petersburg eingeliefert, wo er vor der Fertigstellung von „Chowanschtschina“ und „Die Messe in Sorotschynzi“ starb.

Das gesamte Archiv des Komponisten wurde nach seinem Tod Rimski-Korsakow übergeben, der „Chowanschtschina“ vervollständigte, „Boris Godunow“ überarbeitete und eine

добился их постановки на императорской оперной сцене. «Сорочинскую ярмарку» завершил А. Лядов.

Модест Петрович Мусоргский — один из самых дерзновенных новаторов XIX столетия, гениальный композитор, далеко опередивший свое время и оказавший огромное влияние на развитие русского и европейского музыкального искусства. Он жил в эпоху высочайшего духовного подъема, глубоких социальных сдвигов; это было время, когда русская общественная жизнь активно способствовала пробуждению у художников национального самосознания, когда одно за другим появлялись произведения, от которых «веяло свежестью, новизной и, главное, поразительной реальной правдой и поэзией настоящей русской жизни» (И. Репин). Среди своих современников Мусоргский был наиболее верным демократическим идеалам, бескомпромиссным в служении правде жизни, «как бы ни была солоня», и настолько одержим смелыми замыслами, что даже друзья-единомышленники часто бывали озадачены радикальностью его художественных исканий и не всегда одобряли их.

Драматична судьба композитора, сложна судьба его творческого наследия, но бессмертна слава Мусоргского, ибо «музыка была для него и чувством и мыслью о горячо любимом русском народе — песнью о нем...»[1].

[1] Интернет-ресурс // Аверьянова О. Модест Петрович Мусоргский // www.belcanto.ru

Aufführung auf der Kaiserlichen Opernbühne erreichte. „Die Messe in Sorotschynzi“ wurde von A. Ljadow fertiggestellt.

Modest Petrowitsch Mussorgsky war einer der kühnsten Erneuerer des 19. Jahrhunderts, ein genialer Komponist, der seiner Zeit weit voraus war und einen großen Einfluss auf die Entwicklung der russischen und europäischen Musik ausübte. Er lebte in einer Zeit höchsten geistigen Aufschwungs und tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen; es war eine Zeit, in der das russische Gesellschaftsleben aktiv zum Erwachen des Nationalbewusstseins der Künstler beitrug und in der ein Werk nach dem anderen erschien, das „nach Frische, Neuheit und vor allem nach der auffallend realen Wahrheit und Poesie des wirklichen russischen Lebens roch“ (I. Repin). Unter seinen Zeitgenossen war Mussorgsky der treueste Anhänger demokratischer Ideale, kompromisslos im Dienst an der Wahrheit des Lebens, „wie salzig“ auch immer, und so besessen von kühnen Ideen, dass selbst seine gleichgesinnten Freunde oft von der Radikalität seiner künstlerischen Bestrebungen verwirrt waren und sie nicht immer guthießen.

Das Schicksal des Komponisten war dramatisch, das Schicksal seines schöpferischen Vermächnisses kompliziert, aber Mussorgskys Ruhm ist unsterblich, denn „die Musik war für ihn sowohl ein Gefühl als auch ein Gedanke des russischen Volkes, ein Lied über es...“[1].

[1] Internetseite // Аверьянова О. Модест Петрович Мусоргский // www.belcanto.ru



Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова
в г. Тихвине, где родился композитор

N. A. Rimski-Korsakow-Haus-Museum
in Tichwin, dem Geburtsort des
Komponisten

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) родился в старинном русском городе Тихвине в 1844 году, в дворянской семье, имевшей славные исторические корни. Детские годы в Тихвине оказали огромное влияние на формирование мировоззрения, характера и воображения будущего композитора. Расположенный рядом с домом, на противоположном берегу реки Тихвинки, Богородичный Успенский мужской монастырь с высокочтимой Тихвинской иконой несколько веков был православным центром Северо-Запада России и постоянно посещался семьей Римских-Корсаковых. Музыка присутствовала в доме Римских-Корсаковых как необходимый элемент дворянского быта.

Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow (1844-1908) wurde 1844 in der altrussischen Stadt Tichwin als Sohn einer Adelsfamilie mit ruhmreichen historischen Wurzeln geboren. Seine Kindheit in Tichwin hatte einen großen Einfluss auf die Bildung der Weltanschauung, des Charakters und der Vorstellungskraft des zukünftigen Komponisten. In der Nähe des Hauses, am gegenüberliegenden Ufer des Flusses Tichwinka, befindet sich das Mariä-Entschlafens-Kloster mit seiner hoch verehrten Tichwiner Ikone, das jahrhundertlang das orthodoxe Zentrum des Nordwestens Russlands war und von der Familie Rimski-Korsakow ständig besucht wurde. Musik war ein notwendiges Element des adligen Lebens im Hause Rimski-Korsakow.



Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908)

Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow (1844-1908)

К композитору с детства пришла любовь к русской природе, народной песне, церковной музыке, колокольному звону. В 11 лет были сделаны попытки написать «свою» музыку. Родители, по семейной традиции, готовили мальчика к службе на флоте: морскими офицерами были дядя и старший брат Воин Андреевич, будущий контр-адмирал российского флота. 12-летним мальчиком Николай Андреевич был определен в Морской кадетский корпус в Петербурге. В годы обучения в Морском корпусе, при изучении морских наук, происходило для молодого Римского-Корсакова погружение также в музыкальную культуру Петербурга, с посещением театров, концертов, с изучением новых музыкальных произведений. Здесь Римский-Корсаков познакомился с операми Россини, Доницетти, Вебера, особенно поразили его «Роберт

Der Komponist liebte von Kindheit an die russische Natur, das Volkslied, die Kirchenmusik und das Glockengeläut. Im Alter von 11 Jahren wurden Versuche unternommen, „seine“ Musik zu schreiben. Seine Eltern bereiteten den Jungen gemäß der Familientradition auf den Marinedienst vor: sein Onkel und sein älterer Bruder Woin Andrejewitsch, ein zukünftiger Konteradmiral der russischen Marine, waren Marineoffiziere. Als 12-jähriger Junge wurde Nikolai Andrejewitsch dem Marinekadettenkorps in Petersburg zugeteilt. Während seiner Zeit im Marinekadettenkorps und seines Studiums der Meereswissenschaften tauchte der junge Rimski-Korsakow auch in die Musikkultur von Petersburg ein, besuchte Theater und Konzerte und lernte neue Musikstücke. Hier lernte Rimski-Korsakow Opern von Rossini, Donizetti und von Weber kennen und war besonders beeindruckt von J. Meyerbeers „Robert der Teufel“ und

Дьявол» Дж. Мейербера и произведения М. И. Глинки — «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», «Каприччио на тему арагонской хоты». Затем появился интерес к музыке Бетховена (его восхищала «Пасторальная симфония» композитора), Моцарта и Мендельсона. Как позднее в «Летописи моей музыкальной жизни» Римский — Корсаков писал: «Я был 16-летний ребенок, страстно любивший музыку и игравший в нее».

Чувствуя необходимость получения более серьезного музыкального образования, с осени 1859 года Римский-Корсаков начал брать уроки у пианиста Федора Андреевича Канилле, который позже познакомил Римского-Корсакова с Балакиревым. Так Римский-Корсаков стал членом «Могучей кучки». Система, по которой Балакирев готовил «кучкистов» к самостоятельной творческой деятельности, заключалась в следующем: Балакирев сразу же предлагал ответственную тему, а дальше под его руководством, в совместных обсуждениях, параллельно с изучением произведений крупнейших композиторов решались все возникавшие в процессе сочинения сложности. Римскому-Корсакову было предложено начать с симфонии и, как впоследствии писал Римский-Корсаков: «к маю 1862 года первая часть, скерцо и финал симфонии были мною сочинены и кое-как оркестрованы».

Этой же весной Римский-Корсаков с отличием окончил Морской корпус и был принят на морскую службу. С 1862 по 1865 год он служил на клипере «Алмаз», участвовавшем в экспедиции к берегам Северной Америки, благодаря чему посетил ряд стран — Англию, Норвегию, Польшу, Францию, Италию, Испанию, США, Бразилию. Служба на клипере не оставляла времени для музыки,

Werken von M. I. Glinka - „Ein Leben für den Zaren“, „Ruslan und Ljudmila“ und „Caprice brillant über das Thema der Jota aragonesa“. Danach interessierte er sich für die Musik von Beethoven (er bewunderte die „Pastorale Symphonie“ des Komponisten), Mozart und Mendelssohn. Wie Rimski-Korsakow später in seiner „Chronik meines musikalischen Lebens“ schrieb: „Ich war ein 16-jähriges Kind, das die Musik leidenschaftlich liebte und spielte.“

Rimski-Korsakow spürte die Notwendigkeit einer ernsthafteren musikalischen Ausbildung und nahm ab Herbst 1859 Unterricht bei dem Pianisten Fjodor Andrejewitsch Canille, der Rimski-Korsakow später Balakirew vorstellte. Rimski-Korsakow wurde damit Mitglied des „Mächtigen Häufleins“. Das System, mit dem Balakirew das „Mächtige Häuflein“ für die unabhängige schöpferische Arbeit ausbildete, sah folgendermaßen aus: Balakirew schlug das betreffende Thema direkt vor, und dann wurden unter seiner Leitung und in Diskussionen zusammen mit dem Studium der Werke der größten Komponisten die Schwierigkeiten gelöst, die während des Kompositionsprozesses auftraten. Rimski-Korsakow wurde aufgefordert, mit einer Sinfonie zu beginnen, und, wie Rimski-Korsakow später schrieb: „bis Mai 1862 hatte ich den ersten Satz, das Scherzo und das Finale der Sinfonie komponiert, und ich habe sie teilweise orchestriert“.

Im selben Frühjahr absolvierte Rimski-Korsakow das Marinekorps mit Auszeichnung und wurde in den Marinedienst aufgenommen. Von 1862 bis 1865 diente er auf dem Klipper „Almas“ als Teil einer Expedition zur nordamerikanischen Küste, wo er mehrere Länder besuchte - England, Norwegen, Polen, Frankreich, Italien, Spanien, die USA und Brasilien. Der Dienst auf dem Klipper ließ wenig Zeit

так что единственное сочинение, появившееся в этот период из-под пера композитора — вторая часть Первой симфонии, «Andante», написанное в конце 1862 года, после чего Римский-Корсаков на время отложил свое сочинительство. Впечатления от морской жизни позднее воплотились в замечательных «морских пейзажах» Римского-Корсакова из опер «Садко», «Сказка о царе Салтане», симфонических поэмах «Шехеразада», «Садко». Оркестровому стилю Римского-Корсакова всегда сопутствовало инструментальное богатство, тембровое разнообразие, «слышание» музыкального звука в красках, свойство, которое потом определилось у Римского-Корсакова как «цветной слух». Путешествия на клипере «Алмаз» обострили эти композиторские способности и остались впечатлениями на всю жизнь.

Вернувшись из путешествия, Римский-Корсаков возобновил участие в «Могучей кучке», он познакомился с его новыми участниками — химиком и начинающим композитором А. П. Бородиным, с кумиром кружка А. С. Даргомыжским, с сестрой Глинки Л. И. Шестаковой, с приезжающим часто в Петербург П. И. Чайковским.

Началась пора творческого расцвета композиторского таланта Римского-Корсакова. Этапным произведением композитора стала музыкальная картина «Садко» (1867), позднее ее музыка будет частично использована в одноименной опере), самое раннее из программных сочинений Римского-Корсакова. Здесь он выступил как продолжатель традиций европейского программного симфонизма: Гектора Берлиоза и Ференца Листа, творчество которых сильно повлияло на композитора. В дальнейшем большая часть

für die Musik, und das einzige Werk, das aus dieser Zeit hervorging, war der zweite Satz der Ersten Symphonie - Andante -, der Ende 1862 geschrieben wurde, woraufhin Rimski-Korsakow sein Komponieren vorübergehend einstellte. Später wurden seine Eindrücke vom Meeresleben in Rimski-Korsakows bemerkenswerten „Meereslandschaften“ aus den Opern „Sadko“ und „Das Märchen vom Zaren Saltan“ sowie in den symphonischen Dichtungen „Scheherazade“ und „Sadko“ verarbeitet. Rimski-Korsakows Orchesterstil war stets von instrumentaler Fülle, Klangfarbenvielfalt und dem „Hören“ des musikalischen Klangs in Farben begleitet - eine Eigenschaft, die Rimski-Korsakow später als sein „Farbenohr“ bezeichnete. Fahrten auf dem Klipper „Almas“ schärften diese kompositorischen Fähigkeiten und prägten ihn für den Rest seines Lebens.

Als Rimski-Korsakow von seinen Reisen zurückkehrte, nahm er seine Teilnahme an dem „Mächtigen Häuflein“ wieder auf; er traf neue Mitglieder - den Chemiker und aufstrebenden Komponisten A. P. Borodin, das Idol des Häufleins A. S. Dargomyschski, Glinkas Schwester L. I. Schestakowa und den häufigen Besucher in Petersburg P. I. Tschaikowsky.

Rimski-Korsakows Talent als Komponist begann sich zu entfalten. Das Hauptwerk des Komponisten war das musikalische Gemälde „Sadko“ (1867), das später teilweise in der gleichnamigen Oper verwendet wurde, das früheste Programmwerk von Rimski-Korsakow. Hier setzte er die Tradition der europäischen Programmsymphonik fort: Hector Berlioz und Franz Liszt, deren Werke den Komponisten stark beeinflussten. Später wird ein Großteil des Werks von Rimski-Korsakow auch mit einem

произведений Римского-Корсакова также будет связана с определенной литературной программой.

В 1870-е годы границы музыкальной деятельности Римского-Корсакова расширились: начиная с 1871 года он стал профессором Санкт-Петербургской консерватории, где преподавал классы практического сочинения, инструментовки и оркестровки; с 1873 по 1884 год он инспектор духовых оркестров Морского ведомства, с 1874 по 1881 год — директор Бесплатной музыкальной школы; был помощником по инструментальным классам Петербургской хоровой капеллы. Начиная с 1874 года композитор занялся дирижированием — сначала симфонических концертов, а затем и оперных спектаклей; подготовил к изданию (совместно с Балакиревым и Лядовым) партитуры обеих опер Глинки, записал и гармонизовал народные песни (первый сборник вышел в 1876 году, второй — в 1882).

За свою жизнь композитор написал 15 опер, все они разнообразны по сюжетам и по идеям, воплощенным в них. Римский-Корсаков раскрыл народно-историческую тему в операх «Псковитянка» (1872), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1904), сферу лирики в операх «Царская невеста», «Сервилия» (1898), бытовой драмы «Пан воевода». В «Майской ночи» (1879) и в «Снегурочке» (1881) получили воплощение любовь Римского-Корсакова к народным обрядам и народной песне и его пантеистическое мировоззрение. Недаром Римского-Корсакова потом назовут «великим сказочником в музыке». Сказочные оперы Римского-Корсакова («Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Золотой петушок», «Снегурочка») — это особый пласт русской оперной классики, не утративший своего значения в современном мире, так

специфическим литературным программой verbunden sein.

In den 1870er Jahren erweiterten sich Rimski-Korsakows musikalische Interessen: ab 1871 wurde er Professor am Sankt-Petersburger Konservatorium, wo er praktische Komposition, Instrumentation und Orchestrierung unterrichtete; von 1873 bis 1884 inspizierte er die Blaskapellen des Marineamts, von 1874 bis 1881 war er Direktor der Freien Musikschule; er war Assistent im Instrumentalunterricht der Petersburger Chorkapelle. Seit 1874 begann der Komponist zu dirigieren, zuerst Sinfoniekonzerte, dann Opern; er bereitete (zusammen mit Balakirew und Ljadow) Partituren der beiden Opern von Glinka zur Veröffentlichung vor, nahm Volkslieder auf und harmonisierte sie (das erste Buch wurde 1876, das zweite 1882 veröffentlicht).

Im Laufe seines Lebens schrieb der Komponist 15 Opern, die sich in ihrer Handlung und in den darin verkörperten Ideen unterscheiden. Rimski-Korsakow erforschte das volksgeschichtliche Thema in den Opern „Das Mädchen aus Pskow“ (1872) und „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ (1904), die Sphäre der Lyrik in den Opern „Die Zarenbraut“ und „Servilia“ (1898) und dem häuslichen Drama „Pan-Wojewoda“. In der „Mainacht“ (1879) und dem „Schneeflöckchen“ (1881) verkörperte Rimski-Korsakow seine Liebe zu volkstümlichen Riten und Liedern und seine pantheistische Weltanschauung. Es ist kein Zufall, dass Rimski-Korsakow später als der „große Geschichtenerzähler der Musik“ bezeichnet wurde. Rimski-Korsakows Märchenopern („Sadko“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Kaschtschei der Unsterbliche“, „Der goldene Hahn“ und „Schneeflöckchen“) bilden eine

как он опирается на мир русского фольклора, на мир добра, человечности и сострадания, свойственной русской ментальности.

Композитор создал целую галерею неповторимых в своем обаянии, чистых, нежно-лирических женских образов — как реальных, так и фантастических (Панночка в «Майской ночи», Снегурочка, Марфа в «Царской невесте», Феврония в «Сказании о невидимом граде Китеже»), образы народных певцов (Лель в «Снегурочке», Нежата в «Садко»).

Симфоническая музыка Римского-Корсакова отразила образы Востока («Антар», «Шехеразада»), воплотила особенности других музыкальных культур («Сербская фантазия», «Испанское каприччио» и др.)

Большой вклад Римский-Корсаков внес в русскую вокальную музыку. В 79 его романсах представлена поэзия А. Пушкина, М. Лермонтова, А. К. Толстого, Л. Мея, А. Фета, зарубежных авторов Дж. Байрона и Г. Гейне. Эта музыка вошла в золотой фонд русского вокального репертуара, звучит на конкурсах, концертах и по радио.

Римский-Корсаков всю жизнь оставался верен передовым общественным идеалам. В преддверии первой русской революции 1905 года и в последовавший за ней период реакции Римский-Корсаков написал оперы «Кашей бессмертный» (1902) и «Золотой петушок», которые воспринимались как обличение царившего в России политического застоя. Во время революционных событий 1905–1907 годов Римский-Корсаков выступил с активной

особенная Schicht russischer Opernklassiker, die ihre Bedeutung in der modernen Welt nicht verloren haben, da sie auf der Welt der russischen Volkskunst beruhen, auf der Welt des Guten, der Menschlichkeit und des Mitgefühls, die der russischen Mentalität eigen ist.

Der Komponist schuf eine ganze Galerie von unnachahmlich charmanten, reinen und zart lyrischen Frauenfiguren, sowohl real als auch fantastisch (Panonotschka in „Mainacht“, das Schneeflöckchen, Marfa in „Die Zarenbraut“, Fewronija in „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“), Bilder von Volkssängern (Lel in „Das Schneeflöckchen“, Neschata in „Sadko“).

Rimski-Korsakows symphonische Musik spiegelte Bilder des Ostens wider („Antar“, „Scheherazade“) und verkörperte Merkmale anderer Musikkulturen („Fantasie über serbische Themen“, „Capriccio espagnol“ und andere).

Rimski-Korsakow leistete einen wichtigen Beitrag zur russischen Vokalmusik. Seine 79 Romanzen enthalten die Poesie von A. Puschkin, M. Lermontow, A. K. Tolstoi, L. May, A. Fet und ausländischen Autoren wie J. Byron und H. Heine. Diese Musik gehört inzwischen zum goldenen Fundus des russischen Gesangsrepertoires und wird bei Wettbewerben, Konzerten und im Rundfunk aufgeführt.

Rimski-Korsakow blieb sein ganzes Leben lang den bahnbrechenden sozialen Idealen treu. Am Vorabend der ersten russischen Revolution von 1905 und in der darauf folgenden reaktionären Periode schrieb Rimski-Korsakow die Opern „Kaschtschei der Unsterbliche“ (1902) und „Der goldene Hahn“, die als Vorwurf gegen die herrschende politische Stagnation in Russland verstanden wurden. Während der revolutionären Ereignisse von 1905–1907 unterstützte Rimski-Korsakow aktiv die Forderungen der streikenden

поддержкой требований бастующих студентов и открыто осудил действия администрации Петербургской консерватории: он уволился и вернулся в консерваторию лишь после предоставления ей частичных автономных прав и смены руководства.

Более 40 лет длился творческий путь Римского-Корсакова. Вступив на него как продолжатель традиций Глинки, он и в XX веке достойно представляет русское искусство в мировой музыкальной культуре. За годы преподавания Римского-Корсакова в Петербургской консерватории у него училось более 200 композиторов: А. Глазунов, А. Лядов, А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов, И. Стравинский, Н. Черепнин, А. Гречанинов, Н. Мясковский, С. Прокофьев, М. Штейнберг (учитель Д. Д. Шостаковича) и др.

Умер Н. А. Римский-Корсаков в 1908 году в своей загородной усадьбе в Любенске Новгородской области. В 30-х годах его захоронение было перенесено в Некрополь мастеров искусств Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге.

Studenten und prangerte offen das Vorgehen der Verwaltung des Petersburger Konservatoriums an: er trat zurück und kehrte erst an das Konservatorium zurück, nachdem ihm eine Teilautonomie eingeräumt und die Leitung gewechselt worden war.

Der schöpferische Weg von Rimski-Korsakow dauerte mehr als 40 Jahre. In der Nachfolge der Traditionen Glinkas hat er die russische Kunst auch im 20. Jahrhundert in der Weltmusikultur würdig vertreten. In den Jahren seiner Lehrtätigkeit am Petersburger Konservatorium studierten über 200 Komponisten bei ihm: A. Glasunow, A. Ljadow, A. Arenskij, M. Ippolitow-Iwanow, I. Strawinsky, N. Tscherepnin, A. Grechaninow, N. Mjaskowskij, S. Prokofjew, M. Steinberg (Lehrer von D. D. Schostakowitsch) u. a.

Rimski-Korsakow starb 1908 auf seinem Landsitz in Ljubensk in der Region Nowgorod. In den 30er Jahren wurde seine Grabstätte in die Nekropole der Meister der Künste in der Alexander-Newski-Lawra in St. Petersburg verlegt.



Александр Константинович Глазунов
(1865–1936)

Alexandr Konstantinowitsch Glasunow
(1865-1936)

Александр Константинович Глазунов (1865–1936). Музыкальное развитие А. К. Глазунова (1865–1936) было стремительным. Родившись в семье известного книгоиздателя, будущий композитор с детства воспитывался в атмосфере увлеченного музицирования, поражая родных необыкновенными способностями — тончайшим музыкальным слухом и умением мгновенно запоминать в деталях однажды слышанную музыку. Позднее Глазунов вспоминал: «В доме у нас много играли, и я твердо запомнил все исполнявшиеся пьесы. Нередко ночью, проснувшись, я восстанавливал мысленно до малейших подробностей то, что слышал раньше...» Первыми учителями мальчика были пианисты Н. Холодкова и Е. Еленковский. Решающую роль в формировании музыканта сыграли занятия с крупнейшими композиторами петербургской школы — М. Балакиревым и Н. Римским-Корсаковым. Общение с ними помогло Глазунову удивительно быстро достичь творческой зрелости и вскоре переросло в дружбу единомышленников.

Путь молодого композитора к слушателю начался с триумфа. Первая симфония шестнадцатилетнего автора (премьера в 1882 году) вызвала восторженные отклики публики и прессы, высокую оценку коллег. В этом же году произошла встреча, во многом повлиявшая на судьбу Глазунова. На репетиции Первой симфонии юный музыкант познакомился с искренним ценителем музыки, крупным лесопромышленником и меценатом М. Беляевым, много сделавшим для поддержки русских композиторов. Начиная с этого момента пути

Alexandr Konstantinowitsch Glasunow (1865-1936). Die musikalische Entwicklung von A. K. Glasunow (1865–1936) war rasant. Der spätere Komponist, der in die Familie eines berühmten Buchverlegers hineingeboren wurde, wuchs von klein auf in einer Atmosphäre des leidenschaftlichen Musizierens auf und beeindruckte seine Familie mit seiner ungewöhnlichen Begabung - seinem musikalischen Gehör und der Fähigkeit, sich sofort an Musik zu erinnern, die er einmal in allen Einzelheiten gehört hatte. Später erinnerte sich Glasunow: „Sie haben viel in unserem Haus gespielt, und ich habe mir alle Stücke, die aufgeführt wurden, gut gemerkt. Oft wachte ich nachts auf und rekonstruierte im Geiste bis ins kleinste Detail, was ich zuvor gehört hatte...“. Die ersten Lehrer des Jungen waren die Pianisten N. Cholodkowo und E. Jelenkowski. Die Ausbildung des Musikers wurde maßgeblich durch den Unterricht bei den großen Komponisten der Petersburger Schule - M. Balakirew und N. Rimski-Korsakow - geprägt. Die Kommunikation mit ihnen verhalf Glasunow erstaunlich schnell zu künstlerischer Reife und entwickelte sich bald zu einer Freundschaft unter Gleichgesinnten.

Der Weg des jungen Komponisten an die Öffentlichkeit begann mit einem Triumph. Die Erste Sinfonie des sechzehnjährigen Komponisten (Uraufführung 1882) begeisterte Publikum und Presse und wurde von seinen Kollegen hoch gelobt. Im selben Jahr kam es zu einem Treffen, das Glasunows Schicksal stark beeinflusste. Bei einer Probe der Ersten Symphonie lernte der junge Musiker den aufrichtigen Musikliebhaber, großen Holzhändler und Kunstmäzen M. Beljajew kennen, der sich sehr für die Förderung russischer Komponisten einsetzte. Von diesem Moment an kreuzten sich die Wege von Glasunow

Глазунова и Беляева перекрещивались постоянно. Вскоре молодой музыкант стал завсегдатаем «беляевских пятниц». Эти еженедельные музыкальные вечера привлекали в 80–90-х годах лучшие силы русской музыки. Вместе с Беляевым Глазунов совершил длительную заграничную поездку, познакомился с культурными центрами Германии, Швейцарии, Франции, записывал народные напевы в Испании и Марокко (1884). Во время этого путешествия произошло памятное событие: Глазунов посетил в Веймаре Ф. Листа. Там же, на фестивале, посвященном творчеству Листа, с успехом прозвучала Первая симфония русского автора. Область симфонического творчества стала ведущей для композитора. Ежегодно из-под его пера выходили симфонии: 4-я (1893), 5-я (1895), 6-я (1896). Всего Глазуновым создано 8 симфоний, симфоническая сюита «Из средних веков». Особая популярность до настоящего времени выпала на балет Глазунова «Раймонда», поставленного в 1898 году в Мариинском театре.

Долгие годы Глазунов был связан с любимыми детищами Беляева — музыкальным издательством и Русскими симфоническими концертами. После смерти основателя фирмы (1904) Глазунов вместе с Римским-Корсаковым и А. Лядовым вошел в состав Попечительского совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, созданного по завещанию и на средства Беляева. На музыкально-общественном поприще Глазунов обладал большим авторитетом. Уважение коллег к его мастерству и опыту опиралось на прочный фундамент: принципиальность, основательность и кристальную честность музыканта.

und Beljajew ständig. Der junge Musiker wurde bald zum Stammgast bei „Beljajews Freitagen“. Diese wöchentlichen Musikabende zogen in den 80er - 90er Jahren die besten Kräfte der russischen Musik an. Zusammen mit Beljajew unternahm Glasunow eine lange Auslandsreise, er besuchte die kulturellen Zentren Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs und nahm in Spanien und Marokko Volksweisen auf (1884). Während dieser Reise kam es zu einem denkwürdigen Ereignis: Glasunow besuchte F. Liszt in Weimar. Dort wurde bei einem der Musik Liszts gewidmeten Festival die Erste Symphonie des russischen Komponisten unter großem Beifall aufgeführt. Das Gebiet der symphonischen Werke wurde für den Komponisten zum wichtigsten. Er schrieb seine jährlichen Sinfonien - die 4. (1893), 5. (1895) und 6. (1896). Glasunow komponierte insgesamt 8 Sinfonien sowie die Sinfonische Suite „Aus dem Mittelalter“. Glasunows Ballett „Raimonda“, das 1898 im Mariinski-Theater aufgeführt wurde, ist bis heute besonders beliebt.

Viele Jahre lang war Glasunow mit Beljajews Lieblingsprosslingen, dem Musikverlag und den Russischen Symphoniekonzerten, verbunden. Nach dem Tod des Firmengründers (1904) wurde Glasunow zusammen mit Rimski-Korsakow und A. Ljadow Mitglied des Kuratoriums zur Förderung russischer Komponisten und Musiker, das durch ein Vermächtnis und aus den Mitteln von Beljajew gegründet wurde. Glasunow genoss großes Ansehen in der musikalischen und gesellschaftlichen Welt. Der Respekt seiner Kollegen vor seinen Fähigkeiten und seiner Erfahrung beruhte auf einem soliden Fundament: der Integrität, Gründlichkeit und kristallklaren Ehrlichkeit des Musikers.

В 1899 году Глазунов стал профессором, а в декабре 1905 года — руководителем старейшей в России Петербургской консерватории. Избранию Глазунова директором предшествовала полоса испытаний. Многочисленные студенческие сходки выдвигали требование автономии консерватории от императорского Русского музыкального общества. В этой ситуации, расколовшей педагогов на два лагеря, Глазунов четко определил свою позицию, поддержав студентов. В марте 1905 года, когда Римский-Корсаков был обвинен в подстрекательстве студентов к возмущениям и уволен, Глазунов вместе с Лядовым вышли из состава профессоров. Через несколько дней Глазунов дирижировал оперой Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной», поставленной силами консерваторских студентов. Спектакль, насыщенный злободневными политическими ассоциациями, закончился стихийным митингом. Глазунов вспоминал: «Я тогда рисковал быть выселенным из Петербурга, но тем не менее я согласился на это». Лишь после предоставления консерватории автономии Глазунов вернулся к преподаванию. Вновь став директором, он с присущей ему обстоятельностью вникал во все детали учебного процесса. И хотя в письмах композитор жаловался: «Я так перегружен консерваторской работой, что я не успеваю о чем-либо думать, как только о заботах настоящего дня», — общение с учениками стало для него насущной необходимостью.

Молодежь также тянулась к Глазунову, чувствуя в нем истинного мастера и учителя. Постепенно просветительские, учебные задачи стали для Глазунова основными, потеснив композиторские замыслы. Особенно широко развернулась его

1899 wurde Glasunow zum Professor ernannt, und im Dezember 1905 übernahm er die Leitung des ältesten russischen Konservatoriums in Petersburg. Der Wahl Glasunows zum Direktor ging eine Zeit der Prüfungen voraus. In zahlreichen Studentenversammlungen wurde die Forderung nach Autonomie des Konservatoriums von der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft erhoben. In dieser Situation, die die Lehrer in zwei Lager spaltete, bezog Glasunow klar Stellung und unterstützte die Studenten. Als Rimski-Korsakow im März 1905 der Anstiftung zur Studentenrevolte beschuldigt und entlassen wurde, legten Glasunow und Ljadow ihre Professorenämter nieder. Einige Tage später dirigierte Glasunow Rimski-Korsakows Oper „Kaschtschei der Unsterbliche“, die von Studenten des Konservatoriums aufgeführt wurde. Die Inszenierung voller aktueller politischer Assoziationen endete mit einer spontanen Kundgebung. Glasunow erinnerte sich: „Damals lief ich Gefahr, aus Petersburg vertrieben zu werden, aber ich stimmte trotzdem zu.“ Erst nachdem dem Konservatorium Autonomie gewährt wurde, kehrte Glasunow zur Lehrtätigkeit zurück. Nach seiner Rückkehr auf den Posten des Direktors ging er mit der ihm eigenen Gründlichkeit auf jedes Detail des Lehrprozesses ein. Und obwohl sich der Komponist in Briefen beklagte - „Ich bin mit der Arbeit am Konservatorium so überlastet, dass ich keine Zeit habe, an irgendetwas anderes zu denken als an die Belange der Gegenwart“, - wurde die Kommunikation mit seinen Studenten für ihn zu einer lebensnotwendigen Notwendigkeit.

Auch junge Menschen fühlten sich zu Glasunow hingezogen, weil sie in ihm einen wahren Meister und Lehrer sahen. Allmählich konzentrierte sich Glasunow auf erzieherische und pädagogische Aufgaben und schob seine kompositorischen Ambitionen beiseite.

педагогическая и общественно-музыкальная работа в годы революции и гражданской войны. Мастера интересовало все: и конкурсы самодеятельных артистов, и дирижерские выступления, и общение со студенчеством, и обеспечение нормального быта профессоров и учащихся в условиях разрухи. Деятельность Глазунова получила всеобщее признание: в 1921 году он был удостоен звания «Народного артиста России».

Связь с консерваторией не прерывалась до конца жизни мастера. Последние годы (1928–1936) стареющий композитор провел за границей. Болезни преследовали его, гастрольные поездки утомляли. Но Глазунов неизменно возвращался мыслями к Родине, к соратникам, к консерваторским делам. Он писал коллегам и друзьям: «Мне вас всех недостает». Умер Глазунов в Париже. В 1972 году его прах перевезен в Ленинград и захоронен в Александро-Невской лавре.

Соратник композиторов «Могучей кучки», друг А. Бородина, дописавший по памяти его незавершенные сочинения, — и педагог, который в годы послереволюционной разрухи поддержал юного Д. Шостаковича... В судьбе А. Глазунова зримо воплотилась преемственность русской и советской музыки, композитор в своем творчестве соединил XIX и XX века русской музыки.

Владимир Стасов назвал Глазунова «русским Самсоном». Действительно, только богатырю было под силу осуществить неразрывную связь русской классики и нарождающейся советской музыки, так как это сделал Глазунов. Первый нарком просвещения Советской России Анатолий Луначарский дал замечательную характеристику

Seine Lehrtätigkeit und sein öffentliches Wirken als Musiker in den Jahren der Revolution und des Bürgerkriegs waren besonders weit verbreitet. Er interessierte sich für alles - Amateurwettbewerbe, Aufführungen, die Arbeit mit Studenten und die Schaffung eines normalen Lebens für Professoren und Studenten in einer zerstörten Umgebung. Glasunows Werk wurde allgemein anerkannt: 1921 wurde er mit dem Titel „Volkskünstler Russlands“ ausgezeichnet.

Die Verbindung zum Konservatorium blieb für den Rest seines Lebens ungebrochen. Der alternde Komponist verbrachte seine letzten Jahre (1928 - 1936) im Ausland. Krankheiten plagten ihn und Tourneen erschöpften ihn. Doch Glasunow kehrte mit seinen Gedanken immer wieder in seine Heimat, zu seinen Mitstreitern und zu seiner Arbeit am Konservatorium zurück. Er schrieb an seine Kollegen und Freunde: „Ich vermisse euch alle.“ Glasunow starb in Paris. Im Jahr 1972 wird seine Asche nach Leningrad gebracht und in der Alexander-Newski-Lawra beigesetzt.

Er war ein Gefährte der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“, ein Freund Borodins, der dessen unvollendete Kompositionen aus dem Gedächtnis vollendete, - und ein Lehrer, der den jungen D. Schostakowitsch in den Jahren des postrevolutionären Verfalls unterstützte... Glasunows Schicksal verkörperte sichtbar die Kontinuität der russischen und sowjetischen Musik, in seiner Kunst verband der Komponist das 19. und 20. Jahrhundert der russischen Musik.

Wladimir Stassow nannte Glasunow den „russischen Samson“. In der Tat konnte nur ein Gigant die unauflösliche Verbindung zwischen der russischen klassischen Musik und der entstehenden sowjetischen Musik erkennen, wie es Glasunow getan hatte. Anatoli Lunatscharski, der erste Bildungskommissar Sowjetrusslands, gab eine bemerkenswerte Beschreibung

музыки Глазунова, которая и сегодня не потеряла своей актуальности: «Глазунов создал мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда ясного и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого...»[1].

[1] Интернет-ресурс //Заболотная Н. Александр Константинович Глазунов // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) принадлежит к замечательной плеяде учеников Н. А. Римского-Корсакова, к петербургской композиторской школе. Лядов вошел в историю русской музыки как композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель.

Будущий композитор родился в семье известного русского дирижера Константина Лядова. Первые уроки музыки начал получать в пять лет от отца, а в 1870-м поступил в Петербургскую консерваторию в классы фортепиано и скрипки. Вскоре Лядов заинтересовался теоретическими дисциплинами и стал усиленно изучать контрапункт и фугу. К этому же времени относятся его первые композиторские опыты. Талант молодого музыканта высоко оценил Модест Мусоргский. Лядов перевелся в класс теории композиции к Римскому-Корсакову, однако в 1876 году был отчислен из консерватории за непосещаемость. Два года спустя Лядов восстановился в консерватории и успешно ее окончил. В том же году композитор получил приглашение на должность преподавателя элементарной теории музыки, гармонии и инструментовки в консерватории, где и работал до самой смерти. А. К. Лядов был одним из членов «Беляевского кружка».

von Glasunows Musik, die bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat: „Glasunow schuf eine Welt des Glücks, der Freude, des Friedens, des Flugs, der Ekstase, der Nachdenklichkeit und vieles, vieles mehr, immer glücklich, immer klar und tief, immer ungewöhnlich edel und beflügelt...“[1].

[1] Internetseite // Заболотная Н. Александр Константинович Глазунов // [www. belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)

Anatoli Konstantinowitsch Ljadow (1855-1914) gehört zu den bemerkenswerten Schülern von Nikolai Rimski-Korsakow und der Petersburger Kompositionsschule. Ljadow ging als Komponist, Dirigent, Lehrer, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit in die Geschichte der russischen Musik ein.

Der zukünftige Komponist wurde in die Familie des berühmten russischen Dirigenten Konstantin Ljadow geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er im Alter von fünf Jahren von seinem Vater. 1870 trat er in die Klavier- und Violinklasse des Petersburger Konservatoriums ein. Schon bald interessierte er sich für theoretische Themen und begann, Kontrapunkt und Fuge zu studieren. In diese Zeit fallen auch seine ersten kompositorischen Versuche. Das Talent des jungen Musikers wurde von Modest Mussorgsky hoch geschätzt. Ljadow wechselte in die Kompositionsklasse von Rimski-Korsakow, wurde aber 1876 wegen Nichterscheinen vom Konservatorium verwiesen. Zwei Jahre später wurde Ljadow erneut am Konservatorium zugelassen und schloss sein Studium erfolgreich ab. Im selben Jahr wurde der Komponist eingeladen, am Konservatorium elementare Musiktheorie, Harmonielehre und Instrumentation zu unterrichten, wo er bis zu seinem Tod tätig war. Er gehörte dem „Beljajew-Kreis“ an.

Стремясь к тому, чтобы «...каждый такт радовал», Лядов достаточно медленно работал над своими произведениями. Среди его достижений можно отметить симфонические картины программного содержания: «Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро», а также фортепианные миниатюры: прелюдии, мазурки, богатели, вальсы, экспромты, полифонические сочинения. Знаменита его «Музыкальная табакерка» для фортепиано. Значительный список учеников Лядова по Петербургской консерватории: композиторы Б. В. Асафьев, М. Ф. Гнесин, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, А. А. Олени, С. М. Майкапар, В. В. Щербачев; музыковеды А. В. Оссовский, В. М. Беляев; дирижеры М. И. Бихтер, Н. А. Малько, А. М. Пазовский, Л. П. Штейнберг; оперные певцы П. З. Андреев, И. В. Ершов и др.

Mit dem Ziel, „...dass jeder Takt gefällt“, arbeitete Ljadow eher langsam an seinen Kompositionen. Zu seinen Werken gehören symphonische Bilder mit Programminhalten - „Baba-Jaga“, „Kikimora“, „Der verzauberte See“ - sowie Klavierminiaturen - Präludien, Mazurken, Bagatellen, Walzer, Impromptus und mehrstimmige Kompositionen. Berühmt ist seine „Musikalische Schnupftabakdose“ für Klavier. Eine beachtliche Liste von Ljadow-Schülern am Petersburger Konservatorium: die Komponisten B. W. Assafjew, M. F. Gnesin, N. J. Mjaskowski, S. S. Prokofjew, A. A. Oleni, S. M. Maikapar, V. Die Musikwissenschaftler A. W. Ossowski, W. M. Beljajew; die Dirigenten M. I. Bichter, N. A. Malko, A. M. Pasowski, L. P. Steinberg; die Opernsänger P. S. Andrejew, I. W. Jerschow, u. a.



Анатолий Константинович Лядов
(1855–1914).
Художник И. Репин (1902)

Anatoli Konstantinowitsch Ljadow
(1855-1914).
Maler I. Repin (1902)

Творчество Лядова — оригинальное явление русской музыкальной культуры. Находясь на скрещении различных стилистических тенденций, типичных для начала XX века, оно как бы «сфокусировало» в себе некоторые и разнородные признаки и органично вошло в эволюцию отечественного дореволюционного искусства[1].

[1] Кандинский А. И. Лядов А. К. // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1976. Т. 3. С. 366–369.

Александр Николаевич Скрябин (1871–1915) и **Сергей Васильевич Рахманинов** (1873–1943), современники и соученики в Московской консерватории, в младших классах занимались у одного педагога Николая Степановича Зверева. По окончании Московской консерватории Рахманинов и Скрябин стали, в какой-то степени, в творческом отношении музыкальными антиподами. Рахманинов до конца своей жизни проявил жизнестойкость романтического мирозерцания, принципиально отвергая все новации авангарда, оставаясь верным традиционному русскому мелодизму. Скрябин же — новатор, создавший свой музыкальный Космос, фантазер и мечтатель, философ и мистик, пытавшийся объединить разные роды искусств, мечтавший о вселенской «Мистерии», постоянно в своих мыслях обращался к «бездне звездной»: одна из его фортепианных сонат получила название «Полет к синей звезде». Скрябин в своих музыкальных новациях в гармонии, мелодии, ритме прочертил новые пути к музыке XX века: А. Шенберг и А. Веберн, А. Берг и К. Штокгаузен, О. Мессиан и П. Булез в той или иной степени использовали скрябинские открытия.

Ljadows Werk ist ein originelles Phänomen der russischen Musikkultur. An der Kreuzung verschiedener stilistischer Tendenzen, die für das frühe 20. Jahrhundert typisch waren, schien es einige heterogene Zeichen in sich zu „bündeln“ und sich organisch in die Entwicklung der einheimischen vorrevolutionären Kunst einzubringen[1].

[1] Kandinski A. I. Ljadow A. K. // Enzyklopädie der Musik / Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 366-369.

Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin (1871-1915) und **Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow** (1873-1943), Zeitgenossen und Kommilitonen am Moskauer Konservatorium, studierten in ihren jungen Jahren bei demselben Lehrer, Nikolai Stepanowitsch Swerew. Nach ihrem Abschluss am Moskauer Konservatorium wurden Rachmaninow und Skrjabin in gewisser Weise zu musikalischen Antipoden in kreativer Hinsicht. Rachmaninow zeigte bis zu seinem Lebensende die Vitalität seiner romantischen Gesinnung, lehnte alle Neuerungen der Avantgarde grundsätzlich ab und blieb der traditionellen russischen Melodik treu. Skrjabin war ein Erneuerer, der seinen eigenen musikalischen Kosmos schuf, ein Träumer und Fantast, ein Philosoph und Mystiker, der die verschiedenen Kunstformen zu vereinen suchte und von einem universellen „Mysterium“ träumte, der sich in seinen Gedanken immer wieder dem „Abgrund der Sterne“ zuwandte: eine seiner Klaviersonaten trug den Titel „Der Flug zum blauen Stern“. Skrjabin hat mit seinen musikalischen Neuerungen im Bereich der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus der Musik des 20. Jahrhunderts neue Wege gewiesen: A. Schönberg und A. Webern, A. Berg und K. Stockhausen, O. Messiaen und P.

В музыке, которую создавали Рахманинов и Скрябин, воплотились сложные духовные искания России на рубеже веков. Столь разные композиторы, как Рахманинов и Скрябин, каждый по-своему, со своим типом музыкального высказывания, возвестил современникам приближение новой эпохи, с апокалиптическими пророчествами и разрушением старого мира.



Сергей Васильевич Рахманинов
(1873–1943)

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow
(1873-1943)

Сергей Васильевич Рахманинов — выдающийся русский композитор, дирижер, пианист. Дед композитора Аркадий Александрович Рахманинов был известным пианистом-любителем, учился у Дж. Фильда. Музыкальная одаренность проявилась у Сергея очень рано. С

Boulez haben sich auf die eine oder andere Weise der Entdeckungen Skrjabins bedient.

Die von Rachmaninow und Skrjabin geschaffene Musik verkörperte die komplexe spirituelle Suche Russlands um die Jahrhundertwende. So unterschiedliche Komponisten wie Rachmaninow und Skrjabin, jeder auf seine Weise, mit ihrer eigenen Art des musikalischen Ausdrucks, verkündeten ihren Zeitgenossen das Herannahen einer neuen Ära, mit apokalyptischen Prophezeiungen und der Zerstörung der alten Welt.



Александр Николаевич Скрябин
(1871–1915)

Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin
(1871-1915)

Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow war ein herausragender russischer Komponist, Dirigent und Pianist. Der Großvater des Komponisten, Arkadi Alexandrowitsch Rachmaninow, war ein berühmter Amateurpianist und hatte bei J. Field studiert. Das Talent für Musik zeigte sich bei Sergej schon sehr früh.

четырёх лет он начал обучаться на фортепиано у своей матери, затем у пианистки А. Д. Орнатской. С 1882 года Рахманинов занимался в Петербургской консерватории, затем по настоянию своего двоюродного брата Александра Зилоти (блестящего пианиста и дирижера, ученика Ф. Листа) перешел в 1885 году в Московскую консерваторию в класс Н. С. Зверева, где ученики Зверева жили и воспитывались в его доме на пансионе. На старших курсах Московской консерватории Рахманинов занимался у А. Зилоти (фортепиано), у А. С. Аренского (гармония, канон и fuga, инструментовка), у С. И. Танеева (контрапункт строго письма). Большое влияние на развитие композитора оказал П. И. Чайковский, распознавший в ученических работах Рахманинова самобытное дарование. Московскую консерваторию Рахманинов окончил с большой золотой медалью в 1891 году как пианист, в 1892 году как композитор. Первые сочинения Рахманинова: опера «Алеко», Первый фортепианный концерт, многие романсы, среди которых «В молчаньи ночи тайной», «Не пой, красавица, при мне», «Утро» — принесли ему известность в России. До революции Рахманинов много гастролировал по стране. К этому времени относится начало дружбы Рахманинова с Ф. М. Шаляпиным. «Моя связь с Шаляпиным — это одно из самых сильных, глубоких и тонких переживаний моей жизни», — вспоминал впоследствии композитор.

До революции Рахманинов создал свои лучшие произведения. Две трети из них были написаны в имении Ивановка Тамбовской губернии, где весной буйно цвела сирень, где бесконечные просторы полей, березовые перелески, гомон птиц и все то, что называют сердцем России. Здесь Рахманиновым были

Im Alter von vier Jahren begann er mit dem Klavierunterricht bei seiner Mutter, später bei der Pianistin A. D. Ornatska. Ab 1882 studierte Rachmaninow am Petersburger Konservatorium und wechselte dann auf Drängen seines Cousins Alexander Siloti (ein brillanter Pianist und Dirigent, ein Schüler von F. Liszt) 1885 an das Moskauer Konservatorium in die Klasse von N. S. Swerew, wo dieser in seinem Haus in einer Pension lebte und unterrichtete. Während der Oberstufe des Moskauer Konservatoriums studierte Rachmaninow bei A. Siloti (Klavier), bei A. S. Arenski (Harmonielehre, Kanon und Fuge, Instrumentation) und bei S. I. Tanejew (Kontrapunkt stricto). Tschaikowsky hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Komponisten und erkannte in Rachmaninows Schülerwerken ein originelles Talent. Rachmaninow schloss sein Studium am Moskauer Konservatorium 1891 als Pianist und 1892 als Komponist mit der Goldmedaille ab. Rachmaninows erste Kompositionen - die Oper „Aleko“, sein erstes Klavierkonzert und viele Romanzen wie „Im Schweigen der heiligen Nacht“, „Singe mir nicht, du Schöne“ und „Der Morgen“ - machten ihn in Russland berühmt. Vor der Revolution unternahm Rachmaninow eine ausgedehnte Tournee durch das Land. Dies war der Beginn von Rachmaninows Freundschaft mit F. M. Tschaljapin. „Meine Zusammenarbeit mit Tschaljapin ist eine der stärksten, tiefsten und subtilsten Erfahrungen meines Lebens“, - erinnerte sich der Komponist später.

Rachmaninow komponierte seine besten Werke vor der Revolution. Zwei Drittel davon entstanden auf dem Gut Iwanowka in der Provinz Tambow, wo im Frühjahr der Flieder wild blühte, wo es endlose Felder, Birkenwälder, Vogelgezwitscher und all das gibt, was man das Herz Russlands nennt. Hier schrieb Rachmaninow seine Zweite

написаны Вторая сюита для двух фортепиано, виолончельная соната, кантата «Весна» на слова Некрасова, вариации на тему Шопена, несколько превосходных прелюдий для фортепиано, оперы «Франческо да Римини», «Скупой рыцарь», Вторая симфония», Второй фортепианный концерт. Столь большой продуктивности и интенсивности в композиторском творчестве уже после отъезда из России Рахманинов не знал. Блестящий пианист и дирижер, Рахманинов приобрел всемирную славу за рубежом как исполнитель. Умер С. В. Рахманинов в 1943 году в Америке. В местах, где он жил (имение Сенар в Швейцарии, Беверли-Хилз в Калифорнии), Сергей Васильевич пытался посадить куст сирени, так любимую им в Ивановке, в России, но сирень нигде не приживалась. В одном из последних интервью в Америке С. В. Рахманинов сказал: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желаний творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний»[1].

[1] Рахманинов С. В. Письма. М., 1955. С. 562.

Александр Николаевич Скрябин — выдающийся русский пианист и композитор, один из крупнейших представителей художественной культуры России конца XIX — начала XX века. Отец композитора, Николай Степанович Скрябин, был дипломатом в Турции; мать — Любовь Петровна Щетинина, была незаурядной пианисткой, закончила Петербургскую консерваторию в

Suite für zwei Klaviere, seine Cellosonate, die Kantate „Frühling“ nach Texten von Nekrassow, Variationen über ein Thema von Chopin, mehrere hervorragende Präludien für Klavier, die Opern „Francesca da Rimini“ und „Der geizige Ritter“ sowie die Zweite Symphonie und das Zweite Klavierkonzert. Eine solche Produktivität und Intensität in seiner kompositorischen Arbeit kannte Rachmaninow auch nach seinem Weggang aus Russland nicht. Als brillanter Pianist und Dirigent erlangte Rachmaninow als Interpret im Ausland Weltruhm. Rachmaninow starb 1943 in Amerika. An den Orten, an denen er lebte (das Anwesen Senar in der Schweiz, Beverly Hills in Kalifornien), versuchte Sergej Wassiljewitsch den Fliederbusch zu pflanzen, den er in Iwanowka in Russland so sehr liebte, aber der Flieder schlug nirgendwo Wurzeln. In einem seiner letzten Interviews in Amerika sagte S. W. Rachmaninow: „Nachdem ich Russland verlassen hatte, verlor ich die Lust am Komponieren. Nachdem ich mein Heimatland verloren hatte, verlor ich mich selbst. Ein Exilant, der seine musikalischen Wurzeln, seine Traditionen und seine Heimat verloren hat, hat keine Lust zu schaffen, keinen anderen Trost als die unzerstörbare Stille der unwiderruflichen Erinnerungen“[1].

[1] Rachmaninow S. W. Briefe. Moskau, 1955. S. 562.

Alexandr Nikolajewitsch Skrjabin war ein herausragender russischer Pianist und Komponist und einer der bedeutendsten Vertreter der russischen Kunstkultur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Der Vater des Komponisten, Nikolai Stepanowitsch Skrjabin, war Diplomat in der Türkei; seine Mutter, Ljubow Petrowna Schtschetinina, war eine hervorragende Pianistin, die ihr Studium am

классе Ф. Лешетицкого, выдающегося пианиста и педагога. В годы обучения она была знакома с П. И. Чайковским, Г. А. Ларошем и маленький Александр, по-видимому, «впитал с молоком матери» эту удивительную атмосферу первой русской консерватории, возглавляемой такой незаурядной личностью, каким был Антон Рубинштейн. Вскоре после рождения сына, мать Скрябина умерла от чахотки, а все попечение по воспитанию маленького ребенка взяли его тети. Музыкальное дарование Скрябина проявилось очень рано: на пятом году он легко воспроизводил на фортепиано услышанную музыку, импровизировал; в 8 лет пытался сочинять собственные произведения. По семейной традиции в 11 лет он поступил во 2-й Московский кадетский корпус, где уже в первый год обучения выступал в концерте как пианист. Для совершенствования пианистического мастерства, параллельно с обучением в кадетском корпусе, Скрябин поступил в младшие классы Московской консерватории, которыми руководил известный педагог Н. С. Зверев. Ученики Зверева («зверята») жили у него дома на пансионе, где каждая минута была расписана для занятий, днем ученики находились в жестком режиме, а вечерами были обязательные посещения театров и концертов. У Зверева в ту пору учились С. Рахманинов, Л. Максимов, М. Пресман, Ф. Кенеман, ставшие позже известными исполнителями. Скрябин изучал у С. И. Танеева контрапункт строго письма. В 1892 году Скрябин окончил Московскую консерваторию как пианист с золотой медалью у В. И. Сафонова. В 1898–1903 годах Скрябин преподавал фортепиано в Московской консерватории, став кумиром молодежи.

Petersburger Konservatorium in der Klasse von T. Leschetizky, einem hervorragenden Pianisten und Lehrer, absolvierte. Sie war mit P. I. Tschaikowsky und G. A. Larosch bekannt, und der kleine Alexandr scheint diese wunderbare Atmosphäre des ersten russischen Konservatoriums, das von einer so herausragenden Persönlichkeit wie Anton Rubinstein geleitet wurde, „mit der Muttermilch aufgesogen zu haben“. Kurz nach der Geburt des Sohnes starb Skrjabins Mutter an Schwindsucht, und seine Tanten kümmerten sich um ihn. Skrjabins musikalische Begabung zeigte sich schon sehr früh: im Alter von fünf Jahren fiel es ihm leicht, Klavier zu spielen und zu improvisieren; im Alter von 8 Jahren versuchte er, eigene Werke zu komponieren. Der Familientradition folgend, trat er im Alter von 11 Jahren in das 2. Moskauer Kadettenkorps ein, wo er bereits in seinem ersten Jahr als Pianist konzertierte. Um seine pianistischen Fähigkeiten zu vervollkommen, schrieb sich Skrjabin parallel zu seinen Studien im Kadettenkorps in die Junior-Klassen des Moskauer Konservatoriums ein, unter der Leitung des berühmten Lehrers N. S. Swerew. Swerews Schüler lebten bei ihm zu Hause in einem Internat, wo jede Minute für den Unterricht vorgesehen war, tagsüber herrschte ein strenges Regime, und abends waren Theater- und Konzertbesuche obligatorisch. Zu dieser Zeit war Swerew ein Schüler von S. Rachmaninow, L. Maksimow, M. Presman und F. Keneman, die später berühmte Interpreten wurden. Skrjabin studierte Kontrapunkt ausschließlich bei S. I. Tanejew. 1892 schloss Skrjabin sein Studium am Moskauer Konservatorium als Pianist unter W. I. Safonow mit einer Goldmedaille ab. In den Jahren 1898-1903 unterrichtete Skrjabin Klavier am Moskauer Konservatorium und wurde zu einem Idol der Jugend.

Скрябин был выдающимся пианистом, но предпочитал играть только свои произведения. Особая палитра звучания фортепиано под его пальцами, утонченность, прихотливость и изысканность музыки, с другой стороны — субъективная героика, дух которой буквально трепещет в каждом атоме его сверхнапряженной музыки: пламенные призывы поэмы «К пламени», томление, порыв, рефлексия в сонатах (их 10) — все это снискало огромную популярность у слушателей. Скрябин, как Шопен, был поэт фортепиано. Вслед за Шопеном, на новом витке развития истории музыки, Скрябин бесконечно расширил возможности фортепианной музыки в многочисленных прелюдиях, мазурках, поэмах, этюдах, сонатах.

Особых вершин Скрябин достиг в симфонической музыке: это три симфонии, «Поэма экстаза», «Поэма огня», «Прометей», где впервые в истории музыки была выписана строчка *Luce* — световая партитура, которая должна была усилить музыкальное воздействие на слушателей. Это произведение открывало дорогу светомузыки XX века.

Музыка Скрябина отразила бунтарский дух своего времени, предчувствие революционных перемен. В ней соединились волевой порыв, напряженная динамическая экспрессия, героическое ликование, особая «полетность» и утонченная, одухотворенная лирика. Знаменательны слова, которые любил повторять Скрябин: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи».

Умер А. Н. Скрябин в 1915 году, трагическая и неожиданная смерть помешала осуществиться всем его грандиозным планам: «Мистерии»

Skrjabin war ein hervorragender Pianist, zog es aber vor, nur seine eigenen Werke zu spielen. Die besondere Palette des Klaviers unter seinen Fingern, die Raffinesse, die Launenhaftigkeit und das Raffinement der Musik, auf der anderen Seite die subjektive Heroik, deren Geist buchstäblich in jedem Atom seiner gesungenen Musik flattert: die feurigen Rufe des Gedichts „Dem Feuer entgegen“, die Sehnsucht, Impuls und Reflexion in den Sonaten (es gibt 10) - all dies gewann er enorme Popularität beim Publikum. Skrjabin war, wie Chopin, ein Klavierpoet. Nach Chopin, an einer neuen Wende in der Musikgeschichte, erweiterte Skrjabin in zahlreichen Präludien, Mazurken, Gedichten, Etüden und Sonaten die Möglichkeiten der Klaviermusik ins Unendliche.

Besondere Höhepunkte erreichte Skrjabin in der symphonischen Musik: die drei Symphonien, „Le Poème de l'Extase“, „Le Poème du feu“ und „Prometheus“, in denen zum ersten Mal in der Geschichte der Musik eine *Luce*-Linie geschrieben wurde - eine leichte Partitur, die die musikalische Wirkung auf den Zuhörer verstärken sollte. Dieses Werk ebnete den Weg für die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts.

In Skrjabins Musik spiegelte sich der rebellische Geist seiner Zeit wider, eine Vorahnung revolutionärer Veränderungen. In ihm vereinen sich Willenskraft, intensiver dynamischer Ausdruck, heroischer Jubel, eine gewisse „Sprunghaftigkeit“ und eine raffinierte und spirituelle Lyrik. Bezeichnend sind die Worte, die Skrjabin gerne wiederholte: „Ich werde den Menschen sagen, dass sie stark und mächtig sind.“

A. N. Skrjabin starb 1915, ein tragischer und unerwarteter Tod, der die Verwirklichung all seiner grandiosen Pläne verhinderte: ein „Mysterium“ der

вселенского объединения музыки, поэзии и философских исканий.

universellen Einheit von Musik, Poesie und philosophischer Suche.

Рекомендованная литература

1. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. М., 1987.
2. Алексеев А. Д. С. В. Рахманинов. Жизнь и творчество. М., 1954.
3. Васильева А. Русский лабиринт. Биография М. П. Мусоргского. К 170-летию со дня рождения. Псков, 2008.
4. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М., 1982.
5. Соловцов А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М., 1984.
6. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. М.: Л., 1965.
7. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред. составитель д-р ис., проф. М. Арановский. М., 1998.
8. Берберова Н. Чайковский. М., 1998.

Empfohlene Literatur

- 1) Belsa I. Alexander Nikolajewitsch Skrjabin. M., 1987.
2. Alexejew A. D. S. B. Rachmaninow. Leben und kreatives Schaffen. M., 1954.
3. Wassiljewa A. Russisches Labyrinth. Biographie von M. P. Mussorgsky. Zum 170. Jahrestag seiner Geburt. Pskow, 2008.
4. Barenboim L. Nikolaj Grigorjewitsch Rubinstein. Die Geschichte seines Lebens und seiner Arbeit. M., 1982.
5. Solowzow A. Nikolaj Andrejewitsch Rimski-Korsakow. Skizze des Lebens und der Arbeit. M., 1984.
6. Sochor A. Alexander Porfirjewitsch Borodin. M.: L., 1965.
7. Russische Musik und das XX. Jahrhundert. Die russische Musikkunst in der Geschichte der künstlerischen Kultur des XX. Jahrhunderts / Hrsg.: Dr. M. Aranowski. M., 1998.
8. Berberowa N. Tschaikowsky. M., 1998.

Глава 12

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ КОНСЕРВАТОРИИ: ПЕТЕРБУРГСКАЯ И МОСКОВСКАЯ

XVIII век создал в Петербурге стройную систему учебных заведений, где музыка являлась обязательным предметом. Одаренные юноши, получив общее музыкальное образование и проявив свои музыкальные таланты, посылались «пенсионерами» в Италию для совершенствования своего композиторского мастерства. Они вошли в историю русской музыки: М. Березовский, П. Скоков, Е. Фомин, Д. С. Бортнянский. К середине

Kapitel 12

DIE ERSTEN RUSSISCHEN KONSERVATORIEN: PETERSBURG UND MOSKAU

Im 18. Jahrhundert entstand in Petersburg ein System von Bildungseinrichtungen, in denen Musik ein Pflichtfach war. Begabte junge Männer, die eine allgemeine musikalische Ausbildung erhalten und ihre musikalische Begabung bewiesen hatten, wurden als „Auslandsstipendiant“ nach Italien geschickt, um ihre Fähigkeiten als Komponisten zu verbessern. Sie gingen in die russische Musikgeschichte ein: M. Beresowski, P. Skokow, J. Fomin, D. S.

XIX века уровень музыкальной культуры Петербурга да и всей России настоятельно требовал профессионального музыкального учебного заведения с четко организованными специализациями и классами для вокалистов, инструменталистов, пианистов, композиторов, дирижеров. В России происходило распространение музыкального искусства и вширь, и вглубь. Открытие Петербургской консерватории, первого в России специального музыкального учебного заведения, состоялось в 1862 году, что знаменовало начало развития высшего музыкального образования и новый этап профессиональной музыки и исполнительства в России. В организации первой русской консерватории огромную роль сыграл Антон Григорьевич Рубинштейн.

Первоначально консерватория размещалась во флигеле особняка А. Г. Демидова на углу Демидова переулка и набережной реки Мойки. В 1886 году консерватория разместилась в специально перестроенном здании Каменного театра на Театральной площади. На этом месте консерватория располагалась по настоящее время.

Bortnjanski. In der Mitte des 19. Jahrhunderts verlangte das Niveau der Musikkultur in Petersburg und ganz Russland nach einer professionellen Musikschule mit klar gegliederten Fachbereichen und Klassen für Sänger, Instrumentalisten, Pianisten, Komponisten und Dirigenten. In Russland verbreitete sich die Kunst der Musik sowohl in die Breite als auch in die Tiefe. Die Eröffnung des Petersburger Konservatoriums - der ersten speziellen Musikschule Russlands - im Jahr 1862 markierte den Beginn einer höheren Musikausbildung und einer neuen Etappe der professionellen Musik und Aufführungspraxis in Russland. Anton Grigorjewitsch Rubinstein spielte eine wichtige Rolle bei der Organisation des ersten russischen Konservatoriums.

Ursprünglich war das Konservatorium in einem Flügel der Demidow-Villa an der Ecke der Demidow-Gasse und des Moika-Damms untergebracht. Im Jahr 1886 wurde das Konservatorium in einem eigens dafür errichteten Gebäude des Steintheaters am Teatralnaja-Platz untergebracht. Dort ist das Konservatorium bis zum heutigen Tag geblieben.



Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная площадь (современный вид)

St. Petersburger Staatliches Konservatorium N. A. Rimski-Korsakow Theaterplatz (zeitgenössische Ansicht)

В первом Уставе консерватории были так определены цели и задачи этого учреждения: «Консерватории суть высшие специальные музыкально-учебные учреждения, имеющие целью образовать оркестровых исполнителей, виртуозов на инструментах, концертных певцов, драматических и оперных артистов, капельмейстеров, композиторов и учителей музыки» (Первый Устав СПбК, п. 1. 1866). Не будучи государственным учебным заведением, консерватория в некоторых отношениях была приближена к ним: выдавались дипломы на звание свободного художника и право окончивших консерваторию на причисление к почетным гражданам. В первый год своего существования в консерваторию были приняты 179 человек, в дальнейшем более 200. Создатели и передовые педагоги консерватории стремились выработать такую систему образования, которая соответствовала бы уровню и задачам национального искусства; одной из важных проблем было привлечение к преподаванию русских музыкантов. Блестящий организаторский талант А. Г. Рубинштейна (директор в 1862–1867, 1887–1891), сочетавшийся с пылким энтузиазмом, позволил сразу же наладить работу консерватории. Уже в первом полугодии в ней было открыто 36 классов. На первых заседаниях Совет профессоров выработал подробный распорядок экзаменов по разным специальностям. Лицам, окончившим полный курс обучения и получившим диплом, присваивалось звание свободного художника[1].

[1] Барутчева Э. С. Ленинградская консерватория // Музыкальная

Die erste Satzung des Konservatoriums definierte die Ziele dieser Institution: „Die Konservatorien sollten als höhere spezialisierte musikalische Bildungseinrichtungen betrachtet werden, deren Ziel es ist, Orchesterspieler, Instrumentenvirtuosen, Konzertsänger, Schauspiel- und Opernschauspieler, Kapellmeister, Komponisten und Musiklehrer auszubilden“ (Erste Satzung des SPbK, S. 1, 1866). Da das Konservatorium keine staatliche Bildungseinrichtung war, stand es ihnen in mancher Hinsicht nahe: es stellte Diplome für den Titel eines freien Künstlers aus und berechnete seine Absolventen, als Ehrenbürger behandelt zu werden. In seinem ersten Jahr nahm das Konservatorium 179 Bewerber auf, später waren es über 200. Die Gründer und Lehrer des Konservatoriums versuchten, ein solches Ausbildungssystem zu entwickeln, das dem Niveau und den Zielen der nationalen Kunst entsprach. Eines der wichtigsten Probleme war, russische Musiker für das Konservatorium zu gewinnen. Das brillante Führungstalent A. G. Rubinsteins (Direktor von 1862-1867, 1887-1891) in Verbindung mit seinem glühenden Enthusiasmus ermöglichte es, die Arbeit des Konservatoriums sofort zu organisieren. Bereits in der ersten Hälfte des Jahres wurden 36 Klassen eröffnet. In den ersten Sitzungen erarbeitete der Professorenrat einen detaillierten Zeitplan für die Prüfungen in den verschiedenen Bereichen. Diejenigen, die das gesamte Studium absolvierten und ein Diplom erhielten, erhielten den Titel eines freien Künstlers[1].

[1] Barutschewa E. S. Leningrader Konservatorium // Musikalische

энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1976. Т. 3. С. 240–241.

Преподавателями были лучшие музыканты Петербурга и приглашенные иностранцы. Как писал впоследствии Рубинштейн: «Лучшие музыкальные силы того времени, бывшие в Петербурге, отдали свой труд и время за весьма умеренную плату, только положить основание прекрасному делу: Лешетицкий, Ниссен-Саломан, Венявский и другие брали бывало наших музыкальных классах в Михайловском дворце лишь по рублю серебром за урок»[2].

[2] Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. В 2 т. Л., 1955. Т. I. С. 418.

С первых лет существования консерватории выдающимися музыкантами: скрипачами, вокалистами, пианистами закладывались традиции высокого профессионализма в исполнительском искусстве.

Так, **скрипичную школу** Петербургской консерватории возглавил выдающийся музыкант XIX века, польский скрипач и композитор **Генрик Венявский** (1835–1880). Сначала он был приглашен А. Рубинштейном в Санкт-Петербург на должность императорского придворного солиста. Затем Венявский стал первым преподавателем класса скрипки в Петербургской консерватории и оказал решающее влияние на становление русской скрипичной школы. В его музыке виртуозность в духе Паганини сочеталась с романтической приподнятостью и польским жанровым колоритом. Большинство лучших произведений Венявского датированы годами работы в Петербургской консерватории: «Блестящий

Enzyklopädie / Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 240-241.

Die Lehrer waren die besten Musiker in Petersburg und luden Ausländer ein. Rubinstein schrieb später: „Die besten musikalischen Kräfte der damaligen Zeit, die sich in Petersburg aufhielten, stellten ihre Arbeitskraft und ihre Zeit für ein sehr bescheidenes Honorar zur Verfügung, um den Grundstein für eine gute Sache zu legen: Leschetizky, Nissen-Saloman, Wieniawski und andere berechneten unseren Musikklassen im Michailowski-Palast früher nur einen Rubel in Silber für eine Unterrichtsstunde“[2].

[2] Barenboim L. Anton Grigorjewitsch Rubinstein. In 2 Bänden. Leningrad, 1955. Bd. I. S. 418.

Schon in den ersten Jahren des Bestehens des Konservatoriums haben herausragende Musiker - Geiger, Sänger und Pianisten - eine Tradition hoher Professionalität in der darstellenden Kunst begründet.

So wurde die **Violinschule** des Petersburger Konservatoriums von dem herausragenden Musiker des 19. Jahrhunderts, dem polnischen Geiger und Komponisten **Henryk Wieniawski** (1835-1880), geleitet. Zunächst wurde er von Rubinstein als Hofsolist des Zaren nach Petersburg eingeladen. Später wurde Wieniawski der erste Lehrer der Violinklasse am Petersburger Konservatorium, und er übte einen entscheidenden Einfluss auf die Entstehung der russischen Violinschule aus. Seine Musik verband Paganini-ähnliche Virtuosität mit romantischer Überhöhung und polnischem Genreeinschlag. Die meisten von Wieniawskis größten Werken stammen aus seiner Zeit am Petersburger Konservatorium: die „Brillante Polonaise“, die „Legende“ sowie die Etüden und Mazurken. Wieniawski gab

полонез», «Легенда», этюды и мазурки. Свое мастерство Венявский передавал первым консерваторским ученикам, заложив профессиональные традиции исполнительства. В Петербургской консерватории Венявский проработал 6 лет.

В 1868 году Антон Рубинштейн сложил с себя обязанности директора консерватории вследствие расхождения во взглядах с рядом профессоров. Венявский вслед за Рубинштейном покинул консерваторию, уступив место **Леопольду Ауэру** (1845–1930), выдающемуся венгерскому скрипачу и педагогу, который до революции возглавлял русскую скрипичную школу. В Петербурге под руководством Ауэра засияло целое созвездие скрипачей мирового уровня, среди них Яша Хейфец, Мирон Полякин, Ефрем Цимбалист и многие, многие другие. Большая дружба связывала Ауэра с Чайковским, который посвятил Ауэру свой скрипичный концерт. Красной нитью через всю жизнь Ауэра проходила любовь к камерной музыке. На концертах в Петербургской консерватории Ауэр выступал в ансамбле с пианистами Антоном Рубинштейном и Анной Есиповой, со знаменитым виолончелистом Карлом Давыдовым; памятными для петербургской публики были квартетные выступления с участием Ауэра. 36 лет (1872–1908) Ауэр проработал в Мариинском театре в качестве солиста оркестра в балетных спектаклях. При нем прошли премьеры балетов Чайковского и Глазунова, он был первым истолкователем скрипичных соло в их произведениях. В 1896 году Ауэру было пожаловано звание потомственного дворянина, в 1903-м статского советника, а в 1906-м — действительного статского советника.

sein Können an seine ersten Studenten am Konservatorium weiter und begründete eine professionelle Aufführungstradition. Wieniawski arbeitete sechs Jahre lang am Petersburger Konservatorium.

Anton Rubinstein trat 1868 aufgrund von Meinungsverschiedenheiten mit einer Reihe von Professoren als Direktor zurück. Nach Rubinstein verließ Wieniawski das Konservatorium zugunsten von **Leopold Auer** (1845-1930), dem bedeutenden ungarischen Geiger und Pädagogen, der die russische Geigenschule bis zur Revolution geleitet hatte. In Petersburg glänzte eine ganze Reihe von Weltklassegeigern unter Auer, darunter Jascha Heifetz, Myron Polyakin, Efrem Zimbalist und viele, viele andere. Eine große Freundschaft verband Auer mit Tschaikowsky, der ihm sein Violinkonzert widmete. Die Liebe zur Kammermusik war der rote Faden, der sich durch Auers Leben zog. Bei Konzerten am Petersburger Konservatorium trat Auer in einem Ensemble mit den Pianisten Anton Rubinstein und Anna Yesipova sowie mit dem renommierten Cellisten Karl Dawydow auf; denkwürdig für das Petersburger Publikum waren Quartettauftritte mit Auer. 36 Jahre lang (1872-1908) war Auer am Mariinski-Theater als Solist in einem Ballettorchester tätig. Er brachte Ballette von Tschaikowsky und Glasunow zur Uraufführung und war der erste Interpret der Violinsoli in ihren Werken. Im Jahr 1896 wurde ihm der Adelstitel verliehen, 1903 erhielt er den Titel eines Staatsrats und 1906 den Titel eines amtierenden Staatsrats. Das Petersburger Konservatorium bewahrte die Erinnerung an Auer und seine Schüler, die Auers Geigentraditionen auch in der Sowjetzeit fortführten.

В Петербургской консерватории сохранилась память об Ауэре и его учениках, которые продолжили скрипичные традиции Ауэра уже в советское время.

С первых лет существования консерватории были заложены основы высшего профессионального образования у **вокалистов (сольное пение)** В этом отношении интересна инструкция «О преподавании в консерватории», принятая в 1865–1866 учебном году, в ней указывалось: «Класс пения продолжается не более четырех лет, а с прибавлением к нему оперного класса, т. е. преподавания декламации и мимики, он продолжается не более пяти лет»[1].

[1] Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1886–1917. Л., 1964.

Кроме уроков по специальности будущий певец должен был изучать следующие предметы: декламацию, мимику, танцы (мужчины — фехтование), итальянский язык, нотное писание, элементарную теорию музыки, сольфеджио, общий курс фортепиано, историю музыки, эстетику. Важны были следующие пункты инструкции по предмету общее фортепиано: «Развить механизм ученика настолько, чтобы он был в состоянии исполнять удовлетворительно соло, мог удовлетворительно читать с листа по нотам и хорошо аккомпанировать пению или инструменту, а также транспонировать с листа по нотам»[1].

[1] Барсова Л. Из истории петербургской вокальной школы. СПб., 1999. С. 7.

Эти указания были особенно важны, так как в учебном процессе не были

Schon in den ersten Jahren des Bestehens des Konservatoriums wurden die Grundlagen für eine höhere Berufsausbildung für **Sänger (Sologesang)** gelegt. Die 1865-1866 verabschiedete Anweisung für den Unterricht am Konservatorium ist recht interessant: „Die Gesangsklasse soll vier Jahre nicht überschreiten, wenn aber eine Opernklasse hinzukommt (Rezitations- und Pantomimeklassen), soll sie fünf Jahre nicht überschreiten“[1].

[1] Aus der Geschichte des Leningrader Konservatoriums. Materialien und Dokumente. 1886-1917. Leningrad, 1964.

Neben dem Fachunterricht musste ein angehender Sänger folgende Fächer belegen: Rezitation, Mimik, Tanz (Männer - Fechten), Italienisch, Notenlehre, elementare Musiktheorie, Solfeggio, allgemeiner Klavierkurs, Musikgeschichte, Ästhetik. Für das Fach Klavier allgemein waren folgende Unterrichtspunkte wichtig: „Die Mechanik des Schülers so zu entwickeln, dass er in der Lage ist, Soli befriedigend vorzutragen, von Noten abzulesen und den Gesang oder das Instrument gut zu begleiten, sowie von Noten nach Noten zu transponieren“[1].

[1] Barsowa L. Aus der Geschichte der Petersburger Gesangsschule. St. Petersburg, 1999. S. 7.

Diese Anweisungen waren besonders wichtig, da es im Unterricht keine

предусмотрены концертмейстеры, учащиеся сами аккомпанировали друг другу на уроках и концертах.

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879), шведская певица, дала начало петербургской вокальной школе.

Begleiter gab und die Schüler sich gegenseitig im Unterricht und bei Konzerten begleiteten.

Henriette Nissen-Saloman (1819–1879), eine schwedische Sängerin, war die Begründerin der Petersburger Gesangsschule.



Генриетта Ниссен-Саломан
(1819–1879)

Henriette Nissen-Saloman
(1819-1879)

Вокалу она обучалась в Париже у знаменитого Мануэля Гарсиа, фортепиано — у Фредерика Шопена. Ниссен-Саломан приобрела известность в Европе как певица в операх Моцарта, Беллини; гастролировала в Италии, Англии, Германии, Бельгии, Швеции. С 1860 года, по приглашению Рубинштейна, преподавала в музыкальных классах Русского музыкального общества. С 1862 года, со дня основания, преподавала вокал в консерватории. Среди ее учеников наибольшую известность получили Наталия Ирецкая, Федор Стравинский, Елизавета Лавровская и др.

Sie studierte in Paris Gesang bei dem berühmten Manuel Garcia und Klavier bei Frédéric Chopin. Nissen-Saloman wurde in Europa als Sängerin in Opern von Mozart und Bellini berühmt; sie tourte durch Italien, England, Deutschland, Belgien und Schweden. Ab 1860 unterrichtete sie auf Einladung von Rubinstein an der Russischen Musikgesellschaft. Von 1862 an unterrichtete sie Gesang am Konservatorium. Zu ihren berühmtesten Schülern gehörten Natalia Iretskaya, Fyodor Stravinsky, Yelizaveta Lavrovskaya u. a.

В 1872 году Ниссен-Саломан покинула консерваторию, ее сменил прославленный солист Итальянской оперы **Камилло Эверарди** (1825–1899).

Im Jahr 1872 verließ Nissen-Saloman das Konservatorium und wurde von dem berühmten italienischen Opernsolisten **Camille Everardi** (1825-1899) abgelöst.



Камилло Эверарди (1825–1899)

Camille Everardi (1825-1899)

С педагогической деятельностью Камилло Эверарди связан блестящий расцвет русской вокальной школы конца XIX века. Эверарди много сделал в сфере вокальной педагогики для России. Будучи иностранцем, он чутко прислушивался к богатствам русской души и сам, черпая из этого источника, в своих учениках развивал природно-русские качества их голоса и исполнительства. И, таким образом, заложил основы русского *belcanto*. Но его общение с учениками не ограничивалось лишь «постановкой» голоса: он учил пониманию формы сочинения, выразительному исполнению каждой музыкальной фразы, осмыслению поэтического текста, наконец, актерскому

Die pädagogische Arbeit von Camille Everardi ist mit der glänzenden Blüte der russischen Gesangsschule des späten 19. Jahrhunderts verbunden. Everardi hat viel auf dem Gebiet der Gesangspädagogik für Russland getan. Als Ausländer hörte er aufmerksam auf den Reichtum der russischen Seele, und aus dieser Quelle schöpfend, entwickelte er bei seinen Schülern die natürlich russischen Qualitäten seiner Stimme und seines Vortrags. Und so legte er den Grundstein für den russischen Belcanto. Seine Interaktion mit seinen Schülern beschränkte sich jedoch nicht nur auf das „Einstellen“ der Stimme: er lehrte das Verständnis für die Form des Werkes, die ausdrucksstarke Darbietung jeder

переживанию роли, образа, то есть всему тому, что обозначается словом «школа»[1].

[1] Плужников К. Предисловие // Из истории петербургской вокальной школы. СПб., 1999. С. 3.

Эверарди оставил огромное количество учеников, многие из которых, продолжая дело своего учителя, способствовали расцвету русской вокальной школы. Уже в советское время такие выдающиеся певцы, как Евгений Нестеренко, Юрий Гуляев, Константин Плужников и многие другие, могли причислить себя к «внукам» и «правнукам» Камилло Эверарди.

В плеяде выдающихся учеников Эверарди почетное место занимает **Станислав Габель** (1849–1924). Окончив в 1879 году Петербургскую консерваторию, он мог избрать для себя карьеру оперного певца, но предпочел ей педагогику и стал верным помощником, а затем и продолжателем дела своего учителя.

Значение Габеля в воспитании музыкантов-исполнителей в Петербургской консерватории велико: он вел не только сольное пение. Благодаря фундаментальной подготовке, эрудиции, профессиональному владению фортепиано, он был руководителем оперного класса, хормейстером и дирижером оперных спектаклей. Габель оставил огромное количество учеников. Один из них — **Иосиф Томарс** (1867–1934) стал ведущим тенором Мариинского театра и известным Петербургским вокальным педагогом. Невозможно перечислить всех учеников Томарса. Многие из них получили европейскую

музыкальную фразу, понимание поэтического текста и schließlich die schauspielerische Erfahrung der Rolle, des Bildes - mit anderen Worten, alles, was mit dem Wort „Schule“[1] bezeichnet wird.

[1] Pluschnikow, K. Vorwort // Aus der Geschichte der Petersburger Gesangsschule. St. Petersburg, 1999. S. 3.

Everardi hinterließ eine große Zahl von Schülern, von denen viele in Fortführung des Werks ihres Lehrers zur Blüte der russischen Gesangsschule beitrugen. Schon zu Sowjetzeiten konnten sich so herausragende Sänger wie Jewgeni Nesterenko, Juri Guljaew, Konstantin Pluschnikow und viele andere zu den „Enkeln“ und „Urenkeln“ von Camille Everardi zählen.

Stanislaw Gabel (1849-1924) nimmt unter den herausragenden Schülern Everardis einen Ehrenplatz ein. Nach seinem Abschluss am Petersburger Konservatorium 1879 hätte er eine Karriere als Opernsänger einschlagen können, doch er entschied sich stattdessen für die Pädagogik und wurde ein treuer Assistent und späterer Nachfolger seines Lehrers.

Gabels Bedeutung für die Ausbildung von Musikern am Petersburger Konservatorium war groß: er leitete nicht nur den Sologesang. Dank seiner fundierten Ausbildung, seiner Gelehrsamkeit und seiner professionellen Beherrschung des Klaviers war er Leiter der Opernklasse, Chorleiter und Dirigent von Opernproduktionen. Gabel hinterließ eine große Anzahl von Schülern. Einer von ihnen - **Iossif Tomars** (1867-1934) - wurde ein führender Tenor am Mariinski-Theater und ein bekannter Gesangslehrer in Petersburg. Es ist unmöglich, alle Schüler von Tomars aufzuzählen. Viele von ihnen erlangten zu Sowjetzeiten europäischen Ruhm:

известность в советское время: Георгий Нэлепп, Владимир Луканин, Иван Ершов.

Ученица Г. Ниссен-Саломан **Наталья Ирецкая** (1845– 1922) преподавала в консерватории с 1874 года до самой своей смерти в 1922 году. За впечатляющие результаты ее учениц, за Ирецкой закрепился эпитет «легенда Петербургской консерватории». Занимаясь только с женскими голосами, Ирецкая воспитала целую плеяду выдающихся оперных и камерных певиц: Н. И. Забелла-Врубель, Зоя Лодий, Лидия Лепковская, Елена Катувльская и др.

Понятие «*петербургская фортепианная школа*» стало складываться уже на ранней стадии существования консерватории. В этом немалая заслуга Антона Рубинштейна, личность которого освещала особым светом консерваторию, нецензурно оказывая влияние на формирование музыкального, духовного и культурного облика студентов. Великолепный пианист, дирижер и композитор, Рубинштейн преподавал эти дисциплины в консерватории. О нем спустя многие годы с восторгом и трепетом вспоминали все те, кому посчастливилось попасть под непосредственное влияние «великого Антона». Также одним из основателей фортепианной школы Петербурга называют крупнейшего фортепианного педагога своего времени, польского пианиста и композитора **Теодора Лешетицкого** (1830–1915), ученика Карла Черни и друга Антона Рубинштейна. В Петербурге Лешетицкий преподавал с 1852 по 1877 год. За это время он воспитал выдающихся музыкантов — **Василия Сафонова** (впоследствии директор Московской консерватории) и **Анну Есипову**, пианистку мирового масштаба, профессора

Georgii Nellepp, Wladimir Lukanin, Iwan Jerschow .

Natalija Irezkaja (1845-1922), eine Schülerin von Nissen-Saloman, unterrichtete von 1874 bis zu ihrem Tod im Jahr 1922 am Konservatorium. Die beeindruckenden Ergebnisse ihrer Schüler brachten Irezkaja den Beinamen „die Legende des Petersburger Konservatoriums“ ein. Irezkaja arbeitete ausschließlich mit Frauenstimmen und bildete eine ganze Reihe herausragender Opern- und Kammersängerinnen aus: N. I. Sabela-Wrubel, Soja Lodij, Lidija Lepkowskaja, Jelena Katulskaja u. a.

Die Idee einer „*Petersburger Klavierschule*“ nahm bereits in einem frühen Stadium des Bestehens des Konservatoriums Gestalt an. Dies ist nicht zuletzt der Verdienst von Anton Rubinstein, dessen Persönlichkeit das Konservatorium in besonderem Maße prägte und einen unschätzbaren Einfluss auf die musikalische, geistige und kulturelle Prägung der Studierenden hatte. Als brillanter Pianist, Dirigent und Komponist unterrichtete Rubinstein diese Disziplinen am Konservatorium. Viele Jahre später erinnerten sich all diejenigen mit Freude und Ehrfurcht an ihn, die das Glück hatten, direkt vom „großen Anton“ beeinflusst worden zu sein. Der polnische Pianist und Komponist **Theodor Leschetizky** (1830-1915), Schüler von Carlo Czerny und Freund von Anton Rubinstein, gilt ebenfalls als einer der Begründer der Petersburger Klavierschule. Leschetizky lehrte von 1852 bis 1877 in Petersburg. In dieser Zeit bildete er herausragende Musiker aus - **Wassili Safonow** (später Direktor des Moskauer Konservatoriums) und **Anna Jessipowa**, eine Pianistin von Weltrang und Professorin am Petersburger Konservatorium (1892-1918).

Петербургской консерватории (1892–1918).

Создание композиторской школы в Петербургской консерватории принадлежит Н. А. Римскому-Корсакову, который преподавал в консерватории с 1871 по 1908 год, вел кафедры теории композиции и инструментовки, был руководителем оркестрового класса и оказывал исключительное влияние на все стороны консерваторской жизни. Н. А. Римский-Корсаков значительно улучшил систему преподавания специальных курсов гармонии (первая программа и первый учебник переиздавались много раз), создал программу по теории композиции, о которой его современник, французский коллега А. Брюно, отозвался так: «Трудно себе представить более простую, разумную и естественную программу; следовало бы пожелать, чтобы этот метод обучения был принят повсюду». Более 200 учеников прошло через класс Н. А. Римского-Корсакова, это были не только композиторы и теоретики, но музыканты других специальностей. Поражает блестящая плеяда учеников, сразу же по окончании его класса вступивших в число консерваторской профессуры: А. Лядов (1876–1914), Л. Саккетти (1878–1916), Я. Витол (1886–1918), М. Штейнберг (1908–1946), преподававший около сорока лет в консерватории.

Переломные революционные и послевоенные годы многое изменили в жизни первой русской консерватории. С перенесением столицы в Москву Петербургская консерватория перестала быть столичной. А. К. Глазунов, выдающийся русский композитор и общественный деятель, возглавлял консерваторию до 1928 года. Сохранились легенды, переходящие от поколения к поколению

Die Gründung der Kompositionsschule am Petersburger Konservatorium ist N. A. Rimski-Korsakow zu verdanken, der von 1871 bis 1908 am Konservatorium lehrte, die Abteilungen Kompositionstheorie und Instrumentation leitete, der Leiter der Orchesterklasse war und einen außergewöhnlichen Einfluss auf alle Aspekte des Konservatoriumslebens ausübte. Rimski-Korsakow verbesserte das System der Harmonielehre erheblich (das erste Programm und das erste Lehrbuch wurden mehrfach veröffentlicht), er schuf das Programm zur Kompositionslehre, das sein zeitgenössischer französischer Kollege A. Bruno so charakterisierte: „Es ist schwierig, sich ein einfacheres, vernünftigeres und natürlicheres Programm vorzustellen; man muss sich wünschen, dass diese Erziehungsmethode überall akzeptiert wird.“ Über 200 Schüler besuchten die Klasse von Rimski-Korsakow; sie waren nicht nur Komponisten und Theoretiker, sondern auch Musiker in anderen Bereichen. Die Liste seiner Schüler, die sofort eine Professur am Konservatorium antraten, ist erstaunlich: A. Ljadow (1876-1914), L. Sacchetti (1878-1916), J. Vitol (1886-1918), M. Steinberg (1908-1946), der rund vierzig Jahre lang am Konservatorium lehrte.

Die entscheidenden Revolutions- und Nachkriegsjahre veränderten viel im Leben des ersten russischen Konservatoriums. Mit der Verlegung der Hauptstadt nach Moskau hörte das Petersburger Konservatorium auf, die Hauptstadt zu sein. Glasunow, der bedeutende russische Komponist und Sozialaktivist, war bis 1928 ihr Leiter. Es sind Legenden überliefert, die Generationen von Konservatoriumsschülern über seine

консерваторских студентов о его доброте, человечности и высшей степени интеллигентности. Именно с ним консерватория послереволюционных лет сохранила тот особый дух, который впоследствии будет назван «петербургской школой» и «петербургским стилем». Уже начальный период существования Петербургской консерватории показал формирование в ней определенных «школ»: композиторской, вокальной, фортепианной, скрипичной. Под «школой» обычно понимается «общность или близость мировоззрения определенного круга художников, связанных одними идеями, духовными устремлениями, творческим методом»[1], а также наличие общих признаков стиля, методики, исполнительских принципов, единой эстетики звучания и т. д.

[1] Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. Монография: в 2 кн. СПб., 2003. Кн. 1. С. 11.

Понятие «школа» Петербургской консерватории, как локального и географического признака, явилась знаковой, как и верность сложившимся еще в XIX веке традициям. Можно говорить о школе русского *bel canto*, заложенной в Петербурге итальянским маэстро Камилло Эверарди; о петербургской фортепианной школе, идущей от Антона Рубинштейна, Федора Лешетицкого, Анны Есиповой, о композиторской школе Н. А. Римского-Корсакова, которая сыграла огромную роль в мировой музыкальной культуре. Именам первых выпускников Петербургской консерватории суждено было

Гüte, Menschlichkeit und überragende Intelligenz erzählt haben. Mit ihm bewahrte das Konservatorium in den Jahren nach der Revolution jenen besonderen Geist, der später als „Petersburger Schule“ und „Petersburger Stil“ bezeichnet werden sollte. Schon in der Anfangszeit des Petersburger Konservatoriums bildeten sich bestimmte „Schulen“ heraus: Komposition, Gesang, Klavier und Violine. Unter „Schule“ versteht man in der Regel „die Gemeinschaft oder Verbundenheit eines bestimmten Kreises von Künstlern, die durch dieselben Ideen, geistigen Bestrebungen und kreativen Methoden miteinander verbunden sind“[1], sowie das Vorhandensein gemeinsamer Stilmerkmale, Methoden, Aufführungsprinzipien, einer gemeinsamen Klangästhetik usw.

[1] Owsjankina G. P. Klavierzyklus in der russischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die Schule von Schostakowitsch. Monographie: in 2 Bänden. St. Petersburg, 2003. Buch 1. S. 11.

Der Begriff der Petersburger Konservatoriumsschule als lokaler und geografischer Bezugspunkt war ebenso ikonisch wie die Treue zu den im 19. Jahrhundert etablierten Traditionen. Wir können von der Schule des russischen Belcanto sprechen, die in Petersburg von dem italienischen Maestro Camille Everardi gegründet wurde; von der Petersburger Klavierschule, die von Anton Rubinstein, Theodor Leschetizky, Anna Jessipowa und der Rimski-Korsakow Kompositionsschule abstammt, die eine große Rolle in der Weltmusikultur spielte. Die Namen der ersten Absolventen des Petersburger Konservatoriums sind dazu bestimmt, in die Geschichte der Weltkultur

остаться в истории мировой культуры. Петербургская консерватория носит имя Н. А. Римского-Корсакова. По обе стороны здания консерватории поставлены памятники М. И. Глинке и Н. А. Римскому-Корсакову, вместе с расположенным напротив зданием Мариинского театра создают завершенное гармоническое равновесие всей Театральной площади.

einzugehen. Das Petersburger Konservatorium ist nach Nikolai Rimski-Korsakow benannt. Zu beiden Seiten des Konservatoriums befinden sich Denkmäler für Michail Glinka und Nikolai Rimski-Korsakow, die zusammen mit dem gegenüberliegenden Gebäude des Mariinski-Theaters ein harmonisches Gleichgewicht auf dem gesamten Theaterplatz bilden.

Московская консерватория

Moskauer Konservatorium



Московская консерватория

Moskauer Konservatorium

Торжественное открытие Московской консерватории состоялось 1 сентября 1866 года. Основателем и первым директором Московской консерватории был Николай Григорьевич Рубинштейн. С 1866 по 1881 годы он был также профессором по классу фортепиано и дирижером. Рубинштейн привлек к работе в Московской консерватории

Die Einweihung des Moskauer Konservatoriums fand am 1. September 1866 statt. Der Gründer und erste Direktor des Moskauer Konservatoriums war Nikolai Grigorjewitsch Rubinstein. Von 1866 bis 1881 war er auch Professor für Klavier und Dirigent. Rubinstein zog viele prominente russische und ausländische Musiker an das Moskauer Konservatorium. Zu den

многих видных русских и зарубежных музыкантов. В числе выдающихся деятелей Московской консерватории дореволюционного времени были П. И. Чайковский, С. И. Танеев, В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов, Ф. Лауб, И. В. Грижимали. Среди ее воспитанников С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, А. И. Зилоти, З. П. Палиашвили, А. А. Брандуков, А. В. Нежданова, Л. В. Николаев и другие композиторы, исполнители и талантливые педагоги, получившие широкую известность в России и за рубежом. Многие музыканты, окончившие Московскую консерваторию в дореволюционный период: А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, А. Ф. Гедике, Н. С. Голованов, А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр и другие явились активными участниками строительства советской музыкальной культуры.

Первоначально курс обучения в консерватории был установлен 5 лет для певцов и 6 лет для инструменталистов. С 1879 года срок обучения по ряду специальностей был увеличен до 7 лет, а для пианистов, скрипачей и виолончелистов до 9 лет с разделением на два отделения: младшее — с 1-го по 5-й курс и старшее — с 6-го по 9-й. Окончившие старшее отделение получали звание «свободный художник».

В начале своего существования Московская консерватория испытывала большие трудности материального и учебного характера. Имея крайне незначительные субсидии, она существовала преимущественно на средства, получаемые от учащихся. Плата за обучение составляла 100 рублей в год; зачисленные сверхкомплекта платили 200 рублей. В этих условиях приходилось принимать большое количество учеников, многие из которых не имели достаточных

herausragenden Persönlichkeiten des Moskauer Konservatoriums in der vorrevolutionären Zeit gehörten P. I. Tschaikowsky, S. I. Tanejew, W. I. Safonow, M. M. Ippolitow-Iwanow, F. Laub, I. W. Grigimali. Zu ihren Schülern gehörten S. W. Rachmaninov, A. N. Skrjabin, N. K. Metner, A. I. Siloti, S. P. Paliashvili, A. A. Brandukow, A. W. Neschdanowa, L. W. Nikolajew und andere Komponisten, Interpreten und talentierte Lehrer, die in Russland und im Ausland weithin bekannt waren. Viele Musiker, die in der vorrevolutionären Zeit das Moskauer Konservatorium absolvierten, wie A. B. Goldenweiser, K. N. Igumnow, A. F. Gedike, N. S. Golowanow, A. W. Neschdanowa, N. A. Obuchowa, S. N. Wasilenko, R. M. Gliere und andere waren aktiv am Aufbau der sowjetischen Musikkultur beteiligt.

Der ursprüngliche Studiengang des Konservatoriums wurde auf 5 Jahre für Sänger und 6 Jahre für Instrumentalisten festgelegt. Seit 1879 wurde die Studiendauer für mehrere Berufe auf 7 Jahre verlängert, für Pianisten, Geiger und Cellisten auf 9 Jahre, mit einer Aufteilung in zwei Abteilungen: Junior - vom 1. bis zum 5. Kurs und Senior - vom 6. bis zum 9. Die Absolventen der Seniorenklasse erhielten den Titel „freier Künstler“.

Das Moskauer Konservatorium hatte zu Beginn seines Bestehens mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, sowohl in finanzieller als auch in pädagogischer Hinsicht. Da die Subventionen sehr gering waren, lebte es hauptsächlich von den Einnahmen der Studenten. Die Studiengebühren betragen 100 Rubel pro Jahr; wer sich darüber hinaus einschrieb, zahlte 200 Rubel. Unter diesen Bedingungen musste eine große Zahl von Schülern aufgenommen werden, von denen viele nicht über ausreichende Fähigkeiten verfügten und

способностей и не стремились к профессиональной деятельности. Трудно было обеспечить и рациональное комплектование учащихся по специальностям. В результате подавляющее количество учеников составляли пианисты; обучающихся на оркестровых инструментах, особенно на духовых, было мало, а по специальным теоретическим предметам и по композиции занималось всего несколько человек. В связи с ростом учащихся с 200 человек в 1870 году до 849 в 1917-м Московская консерватория в 1871 году переехала в более просторный дом Воронцова на Большой Никитской, который занимает и поныне. Московская консерватория носит имя Петра Ильича Чайковского. Гордостью консерватории является Большой зал, где начиная с 1958 года с периодичностью в 4 года проводится Международный конкурс музыкантов — исполнителей. Конкурс дал путевку в жизнь многим талантливым музыкантам[1].

[1] Николаев А. А. Московская консерватория // Музыкальная энциклопедия. энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. 1976. Т. 3. С. 683–684.

Глава 13

МАРИНСКИЙ И БОЛЬШОЙ ТЕАТР — СИМВОЛЫ РУССКОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Мариинский театр Петербурга

Открытие Мариинского театра (1860) и первой в России консерватории (1862), два великих для Петербурга события, отделяет интервал в два

kein Berufsleben anstrebten. Es war auch schwierig sicherzustellen, dass die Schüler vernünftig auf ihre Spezialisierung abgestimmt wurden. Infolgedessen waren die meisten Studenten Pianisten; nur wenige studierten Orchesterinstrumente, insbesondere Blasinstrumente, und nur wenige studierten spezielle theoretische Fächer und Komposition. Da die Zahl der Studenten von 200 im Jahr 1870 auf 849 im Jahr 1917 anstieg, zog das Moskauer Konservatorium 1871 in das größere Woronzow-Haus in der Bolschaja Nikitskaja-Straße um, in dem es sich bis heute befindet. Das Moskauer Konservatorium ist nach Pjotr Iljitsch Tschaikowsky benannt. Der Große Saal ist der Stolz und die Ehre des Konservatoriums; seit 1958 findet dort alle vier Jahre der Internationale Wettbewerb für darstellende Musiker statt. Der Wettbewerb hat vielen talentierten Musikern einen Start ins Leben ermöglicht[1].

[1] Nikolajew A. A. Moskauer Konservatorium // Musikenzyklopädie. Enzyklopädie/ Chefredakteur J. W. Keldysch 1976. Bd. 3. S. 683-684.

Kapitel 13

DAS MARIINSKI- UND DAS BOLSCHOI-THEATER SIND SYMBOLE DER RUSSISCHEN OPERNKUNST

Mariinski-Theater Petersburg

Die Eröffnung des Mariinski-Theaters (1860) und des ersten russischen Konservatoriums (1862), zwei große Ereignisse für Petersburg, liegen nur

года. Эти здания находятся друг против друга и формируют величественный ансамбль Театральной площади с памятниками М. И. Глинке и Н. А. Римскому-Корсакову. Большой, или Каменный театр был перестроен под нужды консерватории, а сгоревшее здание Театра-цирка было перестроено архитектором А. К. Кавосом (сыном композитора Катерино Кавос) и открыто в 1860 году под названием Мариинского театра в честь супруги Александра II императрицы Марии Александровны. Первый театральный сезон в новом здании открылся 2 октября 1860 года оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя».

zwei Jahre auseinander. Diese Gebäude stehen einander gegenüber und bilden das majestätische Ensemble des Theaterplatzes mit den Denkmälern von Michail Glinka und Nikolai Rimski-Korsakow. Das Bolschoi oder Steintheater wurde für den Bedarf eines Konservatoriums umgebaut, und das abgebrannte Gebäude des Zirkustheaters wurde vom Architekten A. K. Cavos (Sohn des Komponisten Caterino Cavos) wieder aufgebaut und 1860 als Mariinski-Theater zu Ehren der Kaiserin Marija Alexandrowna, der Frau von Alexander II. eröffnet. Die erste Theatersaison im neuen Gebäude wurde am 2. Oktober 1860 mit Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“ eröffnet.



Мариинский театр в Петербурге

Mariinski-Theater in Petersburg

Как уже отмечалось, весь театральный XVIII век Петербурга прошел под знаком итальянских маэстро, только в конце XVIII века появляются первые русские комические оперы («Несчастье от кареты» В. Пашкевича, «Мельник-колдун, обманщик и сват» М. Соколовского и А. Аблесимова,

Wie bereits erwähnt, wurde das gesamte Theater des 18. Jahrhunderts in Petersburg von italienischen Maestri beherrscht, während die ersten russischen komischen Opern erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden („Unglück wegen einer Kutsche“ von W. Paschkewitsch, „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“

«Санкт-петербургский гостиный двор»
М. Матинского, «Ямщики на
подставе» Е. Фомина и др.).

von M. Sokolowski und A. Ablessimow,
„Sankt-Petersburger Handelsstände“
von M. Matinski, „Die Kutscher auf der
Poststation“ von J. Fomin u. a.).



Мария Александровна,
супруга императора Александра II
(1824–1880)

Marija Alexandrowna,
Ehefrau von Kaiser Alexander II.
(1824-1880)

Популярна была итальянская оперная труппа и в XIX веке. Действительно, оперные «звезды» первой величины блистали в Петербурге; Дж. Рубини, П. Виардо-Гарсиа, А. Тамбурини, Дж. Гризи, Л. Лаблаш, Дж. Паста и другие вызывали полный восторг петербургской публики. Императорский двор оказывал итальянским артистам всемерное предпочтение. Русская труппа была оттеснена на второй план. Поэтому так своевременно прозвучали голоса в защиту национальных интересов русского оперного искусства после премьеры «Ивана Сусанина» Глинки, высказанные В. В. Стасовым, А. Н. Серовым, В. Ф. Одоевским. Глубокие перемены в общественной жизни

Auch die italienische Oper war im 19. Jahrhundert sehr beliebt. In der Tat leuchteten in Petersburg Opern-„Stars“ ersten Ranges: G. Rubini, P. Viardot-Garcia, A. Tamburini, G. Grisi, L. Lablache, G. Pasta und andere begeisterten das Petersburger Publikum. Am kaiserlichen Hof wurden italienische Künstler bevorzugt. Das russische Unternehmen wurde in den Hintergrund gedrängt. Deshalb kamen nach der Uraufführung von Glinkas „Iwan Susanin“ die Stimmen von W. W. Stassow, A. N. Serow und W. F. Odojewski, die sich für die nationalen Interessen der russischen Opernkunst einsetzten, gerade zur rechten Zeit. Die tiefgreifenden Veränderungen im gesellschaftlichen Leben Russlands in den 60er Jahren und die Aktivitäten der

России 60-х годов и деятельность крупнейших русских композиторов изменили расстановку сил на ведущей оперной сцене Петербурга. Несмотря на сопротивление Дирекции императорских театров, ее стремление затормозить введение русского репертуара, все более явной становились демократические тенденции в русском обществе, возросшая популярность русской музыки в демократической аудитории. Дирекция императорских театров уже не могла не учитывать этих тенденций. В 1861 году Мариинский театр возобновил «Руслана и Людмилу» Глинки, в 1865 году — «Русалку» Даргомыжского. Были осуществлены постановки русских опер, многие из них прозвучали в Петербурге впервые — «Юдифь» (1863) и «Вражья сила» А. Н. Серова; «Каменный гость» (1872) А. С. Даргомыжского (1872); «Псковитянка» (1873), «Майская ночь» (1880), «Снегурочка» (1882), «Млада» (1890), «Ночь перед Рождеством» (1895) Н. А. Римского-Корсакова; «Борис Годунов» (1874) М. П. Мусоргского; «Опричник» (1874), «Кузнец Вакула» (1876), «Орлеанская дева» (1881), «Чародейка» (1887), «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1892) П. И. Чайковского; «Князь Игорь» (1890) А. П. Бородин; «Орестея» С. И. Танеева. Все это говорит о небывалом расцвете оперного искусства в России, о том, что состоялось рождение особого явления под названием «русская опера». В этом жанре русские композиторы смогли воплотить пафос нравственных идей, в реалистическом ключе отразить проблему народности, углубленно представить диалектику и динамику человеческих характеров и образов. Русские композиторы, словно наперекор эффектному ярко-конфликтному стилю западноевропейской оперной

großen russischen Komponisten veränderten das Kräfteverhältnis auf der führenden Petersburger Opernbühne. Trotz des Widerstands der kaiserlichen Theaterdirektion und ihres Bestrebens, die Einführung des russischen Repertoires zu verzögern, wurde die wachsende Beliebtheit der russischen Musik beim demokratischen Publikum immer deutlicher. Die Direktion der kaiserlichen Theater konnte diese Entwicklung nicht länger ignorieren. 1861 nahm das Mariinski-Theater Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ und 1865 Dargomyschskis „Russalka“ wieder auf. Das Theater brachte russische Opern auf die Bühne, von denen viele zum ersten Mal in Petersburg aufgeführt wurden: „Judif“ (1863) und „Des Feindes Macht“ von Alexander Serow; „Der steinerne Gast“ (1872) von Alexander Sergejewitsch Dargomyschski; „Das Mädchen aus Pskow“ (1873), „Die Mainacht“ (1880), „Schneeflöckchen“ (1882), „Mlada“ (1890) und „Die Nacht vor Weihnachten“ (1895) von N. A. Rimski-Korsakow; „Boris Godunow“ (1874) von M. P. Mussorgsky; „Der Opritschnik“ (1874), „Wakula der Schmied“ (1876), „Die Jungfrau von Orléans“ (1881), „Die Zauberin“ (1887), „Pique Dame“ (1890), „Jolanthe“ (1892) von P. I. Tschaikowsky; „Fürst Igor“ (1890) von A. P. Borodin; „Oresteia“ von S. I. Tanejew. All dies zeigt die beispiellose Blüte der Opernkunst in Russland und die Geburt eines besonderen Phänomens namens „russische Oper“. In diesem Genre gelang es den russischen Komponisten, das Pathos moralischer Ideen zu verkörpern, das Problem der Nationalität realistisch zu reflektieren und die Dialektik und Dynamik menschlicher Charaktere und Bilder in aller Tiefe darzustellen. Russische Komponisten folgten, gleichsam trotz des spektakulär-flamboyanten Konfliktstils der westeuropäischen Operndramaturgie, der Linie der innerlich konzentrierten Handlung und der Psychologisierung

драматургии, шли по линии внутренне сосредоточенного действия и психологизации человеческой души, что привнесло в русское оперное искусство свои неповторимые черты, определив навечно русскую оперу в золотом фонде мирового музыкального искусства.

В конце XIX века в репертуаре Мариинского театра также шла западноевропейская классика, в том числе оперы Дж. Верди. «...На протяжении всех 40 лет существования постоянного театра (до начала 1885 г.) Верди не сходил с его сцены, и редкий сезон не включал вердиевских премьер. Общее число их 15 составило более половины опер, написанных к тому времени композитором»[1].

[1] Кенигсберг А. К. Оперы Верди на сцене постоянного итальянского театра в Петербурге // Русско-итальянские музыкальные связи / Сб. статей. СПб., 2006. С. 73–74.

По заказу Мариинского театра Верди написал оперу «Сила судьбы» (1862). В Мариинском театре шли оперы В. А. Моцарта, Дж. Пуччини, В. Беллини, Дж. Россини. Музыкальным руководителем и дирижером был К. Н. Лядов (1860–1869), затем с 1863 по 1916 год Э. Ф. Направник, который установил творческие связи с известными русскими композиторами, собрал в театре лучшие артистические силы, поднял профессиональный уровень оперных постановок. Среди солистов театра были выдающиеся певцы своего времени Ф. П. Комиссаржевский, Е. А. Лавровская, Д. М. Леонова, И. А. Мельников, Ф. К. Никольский.

Один из них — **Николай Николаевич Фигнер**, блиставший на

der menschlichen Seele, die der russischen Opernkunst ihre einzigartigen Merkmale verlieh und die russische Oper für immer in den goldenen Fundus der Weltmusikkunst einreichte.

Ende des 19. Jahrhunderts gehörten zum Repertoire des Mariinski-Theaters auch westeuropäische Klassiker, darunter Opern von Giuseppe Verdi. „...In den 40 Jahren des Bestehens des konstanten Theaters (bis Anfang 1885) verließ Verdi nie die Bühne, und es gab kaum eine Spielzeit, in der nicht eine Premiere von Verdi aufgeführt wurde. Insgesamt 15 von ihnen machten mehr als die Hälfte der Opern aus, die der Komponist bis dahin geschrieben hatte“[1].

[1] Koenigsberg A. K. Verdis Opern auf der Bühne des ständigen italienischen Theaters in Petersburg // Russisch-italienische Musikbeziehungen / Gesammelte Artikel. SPb., 2006. S. 73-74.

Verdi wurde vom Mariinski-Theater beauftragt, seine Oper „La forza del destino“ (1862) zu schreiben. Das Mariinski-Theater führte Opern von W. A. Mozart, G. Puccini, G. Rossini und V. Bellini auf. Musikalischer Leiter und Dirigent war K. N. Ljadow (1860-1869), dann von 1863 bis 1916 E. F. Naprawnik, der schöpferische Verbindungen zu berühmten russischen Komponisten herstellte, die besten künstlerischen Kräfte des Theaters versammelte und das professionelle Niveau der Opernproduktionen an hob. Zu den Solisten des Theaters gehörten die herausragenden Sänger ihrer Zeit F. P. Komissarschewski, J. A. Lawrowskaja, D. M. Leonowa, I. A. Melnikow, F. K. Nikolski.

Einer von ihnen war **Nikolai Nikolajewitsch Figner**, der 20 Jahre

сцене Мариинского театра 20 лет (1887–1907). Искусство этого певца сыграло важную роль в развитии всего отечественного оперного театра, в формировании того типа певца-актера, который стал примечательной фигурой русской оперной школы. Глубокое проникновение в образный строй всего спектакля, выразительность каждого слова и вокальное техническое совершенство — этими качествами, по мнению современников, обладал Фигнер. Именно он был первым и непревзойденным исполнителем партии Германна в «Пиковой даме», в «Аиде» Верди (Радамес), в «Травиате» Верди (Альфред), в «Фаусте» Гуно, в «Дубровском» Направника. Сохранились восторженные отзывы прессы, а также известного юриста А. Ф. Кони о сильнейшем драматическом таланте Фигнера[2].

[2] Кони А. Ф. Слово о Фигнере // Н. Н. Фигнер. Воспоминания. Письма. Материалы. Л., 1968. С. 40–45.

Лирико-колоратурное сопрано Надежды Ивановны **Забелы-Врубель** (ученица Н. А. Ирецкой в Петербургской консерватории) стало «музой» для Н. А. Римского-Корсакова. В расчете на этот голос Римский-Корсаков писал такие оперы, как «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Царская невеста», «Моцарт и Сальери», «Вера Шелоба», «Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный». За партию Снегурочки Забела-Врубель удостоилась высочайшей оценки автора: «Так спетой Снегурочки, как Надежда Ивановна, я раньше не слыхивал».

22 октября 1899 года состоялась премьера «Царской невесты»

lang (1887-1907) am Mariinski-Theater auftrat. Die Kunst dieses Sängers spielte eine wichtige Rolle in der Entwicklung des gesamten russischen Opernhauses und formte den Typus des Sängers und Schauspielers, der zu einer bemerkenswerten Figur der russischen Opernschule wurde. Die tiefe Einsicht in die Bildhaftigkeit des gesamten Vortrags, die Ausdruckskraft jedes Wortes und die stimmtechnische Perfektion - diese Eigenschaften, so die Zeitgenossen, waren bei Figner zu finden. Er war der erste und unübertroffene Darsteller der Rolle des Hermann in „Pique Dame“, Verdis „Aida“ (Radames), Verdis „La Traviata“ (Alfred), Gounods „Faust“ und Naprawniks „Dubrovsky“. Sowohl die Presse als auch der berühmte Jurist A. F. Koni haben Figners starkes dramatisches Talent immer wieder gelobt[2].

[2] Koni A. F. Wort über Figner // N. N. Figner. Erinnerungen. Briefe. Materialien. Leningrad, 1968. S. 40-45.

Die lyrische Koloratursopranistin Nadeschda Iwanowna **Sabela-Wrubel** (eine Schülerin von N. A. Irezkaja am Petersburger Konservatorium) wurde zur „Muse“ für Rimski-Korsakow. Rimski-Korsakow stützte sich auf diese Stimme, um Opern wie „Das Mädchen aus Pskow“, „Die Mainacht“, „Schneeflöckchen“, „Die Zarenbraut“, „Mozart und Salieri“, „Die Bojarin Wera Scheloba“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“ und „Kaschtschei der Unsterbliche“ zu schreiben. Für die Rolle des Schneeflöckchens erhielt Sabela-Wrubel die höchste Anerkennung des Komponisten: „Ich habe noch nie ein Schneeflöckchen so gesungen gehört wie Nadeschda Iwanowna.“

Die Uraufführung von Rimski-Korsakows „Die Zarenbraut“ fand am

Римского-Корсакова. В этой партии проявились лучшие черты дарования Забелы-Врубель. Недаром современники называли ее певицей женской души, женской тихой грезы, любви и грусти. И при этом кристальная чистота звуковедения, хрустальная прозрачность тембра, особая нежность кантилены.

На сцене Мариинского театра блистал **Федор Михайлович Шаляпин**, с 24 сентября 1899 года Шаляпин — ведущий солист Большого и одновременно Мариинского театров, с триумфальным успехом гастролирует за рубежом. Красота голоса Шаляпина покоряла слушателей всех стран. Его высокий бас, поставленный от природы, с бархатистым, мягким тембром, звучал полнокровно, мощно и обладал богатейшей палитрой вокальных интонаций. Эффект художественного перевоплощения изумлял слушателей — тут не только внешний облик, но и глубокое внутреннее содержание, которое передавала вокальная речь певца. В создании емких и сценически выразительных образов певцу помогала его необычайная многогранность: он и скульптор, и художник, пишет стихи и прозу. Такая разносторонняя одаренность великого артиста напоминала мастеров эпохи Возрождения — не случайно современники сравнивали его оперных героев с титанами Микеланджело. Искусство Шаляпина перешагнуло национальные границы и повлияло на развитие мирового оперного театра. Многие западные дирижеры, артисты и певцы могли бы повторить слова итальянского дирижера и композитора Д. Гавадзени: «Новаторство Шаляпина в сфере драматической правды оперного искусства оказало сильное воздействие на итальянский театр...

22. Oktober 1899 statt. Diese Rolle zeigte die besten Eigenschaften von Sabel-Wrubels Talent. Nicht umsonst nannten ihre Zeitgenossen sie die Sängerin der Seele einer Frau, des stillen Traums einer Frau, der Liebe und der Traurigkeit. Und gleichzeitig hatte sie einen kristallklaren Klang, ein kristallklares Timbre und eine besondere Zartheit der Kantiene.

Am 24. September 1899 wurde **Fjodor Michailowitsch Tschaljapin** zum führenden Solisten des Bolschoi-Theaters und des Mariinski-Theaters ernannt und unternahm mit triumphalem Erfolg Auslandstourneen. Die Schönheit von Tschaljapins Stimme zog die Zuhörer in allen Ländern in ihren Bann. Sein von Natur aus hoher Bass mit samtig-weichem Timbre klang vollmundig, kraftvoll und verfügte über die reichste Palette an stimmlichen Intonationen. Der Effekt der künstlerischen Verwandlung verblüffte die Zuhörer - es war nicht nur die äußere Erscheinung, sondern auch der tiefe innere Inhalt, der durch die stimmliche Sprache des Sängers vermittelt wurde. Seine außergewöhnliche Vielseitigkeit verhalf ihm zu einer umfassenden und theatralischen Ausdruckskraft: er war sowohl Bildhauer als auch Maler und schrieb Gedichte und Prosatexte. Diese facettenreiche Begabung des großen Künstlers erinnerte an die Meister der Renaissance - nicht umsonst verglichen die Zeitgenossen seine Opernhelden mit den Titanen des Michelangelo. Tschaljapins Kunst überschritt nationale Grenzen und beeinflusste die Entwicklung der Weltoper. Viele westliche Dirigenten, Künstler und Sänger würden die Worte des italienischen Dirigenten und Komponisten G. Gavazzeni wiederholen: „Die Innovation Tschaljapins in der dramatischen Wahrheit der Oper hat einen starken Einfluss auf das italienische Theater gehabt ... Die dramatische Kunst des

Драматическое искусство великого русского артиста оставило глубокий и непреходящий след не только в области исполнения русских опер итальянскими певцами, но и в целом, на всем стиле их вокально-сценической интерпретации, в том числе произведений Верди...»

großen russischen Künstlers hat eine tiefe und dauerhafte Spur hinterlassen, nicht nur in der Aufführung russischer Opern durch italienische Sänger, sondern ganz allgemein im gesamten Stil ihrer vokalen und theatralischen Interpretation, einschließlich der Werke von Verdi ...“



Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова в одноименной опере М. Мусоргского

Ф. I. Tschaljapin als Boris Godunow in M. Mussorgskys gleichnamiger Oper

После революции 1917 года Шаляпин занимался творческим переустройством бывших императорских театров, был выборным членом Дирекций Большого и Мариинского театров, руководил в 1918 году художественной частью Мариинского театра. В том же году был первым из деятелей искусств, удостоенных звания народного артиста Республики.

Nach der Revolution von 1917 war Tschaljapin an der schöpferischen Umgestaltung der ehemaligen kaiserlichen Theater beteiligt, war gewähltes Mitglied des Direktoriums des Bolschoi-Theaters und des Mariinski-Theaters und übernahm 1918 die Leitung des künstlerischen Teils des Mariinski-Theaters. Im selben Jahr wurde er als erster Künstler mit dem Titel „Volkskünstler der Republik“ ausgezeichnet.

В 1920 году театр сменил название на Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), с 1935 году ему было присвоено имя С. М. Кирова. В 1988 году после смерти Евгения Мравинского и ухода Юрия Темирканова в Петербургскую филармонию, Валерий Гергиев стал художественным руководителем и главным дирижером Мариинского театра. 6 января 1992 года театру было возвращено его историческое название[1].

[1] Михеева Л. В. Ленинградский театр оперы и балета // Музыкальная энциклопедия. 1976. Т. 3. С. 247–253.

В настоящее время Мариинский театр Санкт-Петербурга — один из ведущих театров мира.

1920 änderte das Theater seinen Namen in Staatliches Akademisches Opern- und Balletttheater (GATOB) und 1935 wurde es nach S. M. Kirow benannt. 1988, nach dem Tod von Jewgeni Mrawinski und dem Wechsel von Juri Temirkanow zu den Petersburger Philharmonikern, wurde Waleri Gergijew künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Mariinski-Theaters. Am 6. Januar 1992 nahm das Theater seinen historischen Namen wieder an[1].

[1] Michejewa L. W. Leningrader Opern- und Balletttheater // Musikalische Enzyklopädie. 1976. Bd. 3. S. 247-253.

Das Mariinski-Theater in St. Petersburg gehört heute zu den führenden Theatern der Welt.



Большой театр в Москве. Полное название — Государственный академический Большой театр России (ГАБТ)

Большой театр — один из старейших русских музыкальных театров, ведущий русский театр оперы и балета. Большой театр сыграл выдающуюся роль в

Das Bolschoi-Theater in Moskau. Sein vollständiger Name lautet Staatliches Akademisches Bolschoi-Theater Russlands (GABT).

Das Bolschoi-Theater ist eines der ältesten russischen Musiktheater und das führende russische Opern- und Balletttheater. Das Bolschoi-Theater hat eine herausragende Rolle bei der

утверждении национальных реалистических традиций оперного и балетного искусства, в формировании русской музыкально-сценической исполнительской школы. Большой театр ведет свою историю с 1776 года, когда московский губернский прокурор князь П. В. Урусов получил правительственную привилегию «быть содержателем всех театральны́х в Москве представлений...». С 1776 года спектакли ставились в доме графа П. И. Воронцова на Знаменке. Урусов вместе с антрепренером М. Е. Медоксом построил специальное театральное здание (на углу улицы Петровки) — «Петровский театр», или «Оперный дом», где в 1780–1805 годы шли оперные, драматические и балетные спектакли. Это был первый в Москве постоянный театр (в 1805 году сгорел). В 1812 году пожар уничтожил и другое здание театра — на Арбате (архитектор К. И. Росси), и труппа выступала во временных помещениях. 6 (18) января 1825 года прологом «Торжество муз» с музыкой А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева открылся Большой театр (проект А. А. Михайлова, архитектор О. И. Бове), построенный на месте бывшего Петровского. Помещение Большого театра — второе в Европе по величине после миланского театра «Ла Скала». После пожара 1853 года было значительно перестроено (архитектор А. К. Кавос), исправлены акустические и оптические недостатки, зрительный зал разделен на 5 ярусов. Открытие состоялось 20 августа 1856 года.

В театре были поставлены первые русские народно-бытовые музыкальные комедии — «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779) Соколовского, «Санкт-петербургский гостиный двор» (1783) Пашкевича и другие. Первый балетпантомима «Волшебная лавка» был показан в

Etablierung nationaler realistischer Opern- und Balletttraditionen und bei der Bildung der russischen Musik- und Theaterschule gespielt. Die Geschichte des Bolschoi-Theaters geht auf das Jahr 1776 zurück, als der Moskauer Provinzstaatsanwalt Fürst P. W. Urussow ein Regierungsprivileg erhielt, das ihm „die Aufsicht über alle Theateraufführungen in Moskau ...“ verlieh. Ab 1776 fanden die Aufführungen im Haus des Grafen R. I. Woronzow in Snamenka statt. Urussow, zusammen mit dem Unternehmer M. E. Medoks, baute ein spezielles Theatergebäude (an der Ecke der Petrowka-Straße) - das „Petrowski-Theater“ oder „Opernhaus“, in dem in den Jahren 1780-1805 Opern-, Schauspiel- und Ballettaufführungen stattfanden. Es war das erste ständige Theater Moskaus (es brannte 1805 ab). 1812 zerstörte ein Brand das andere Theatergebäude am Arbat (entworfen von C. I. Rossi) und die Truppe spielte in provisorischen Räumen. Am 6. (18.) Januar 1825 wurde mit dem Prolog „Triumph der Musen“ mit Musik von A. N. Werstowski und A. A. Aljabjew das Bolschoi-Theater (Projekt von A. A. Michailow, Architekt O. I. Bove) eröffnet, das an der Stelle des ehemaligen Petrowski-Theaters errichtet wurde. Das Gebäude des Bolschoi-Theaters ist nach dem Mailänder Scala-Theater das zweitgrößte in Europa. Nach dem Brand von 1853 wurde es erheblich umgebaut (Architekt A. K. Cavos), die akustischen und optischen Mängel wurden behoben und der Zuschauerraum wurde in 5 Ränge unterteilt. Sie wurde am 20. August 1856 eröffnet.

Im Theater wurden die ersten russischen musikalischen Volkskomödien aufgeführt: „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Brautwerber“ (1779) von Sokolowski, „Sankt-Petersburger Handelsstände“ (1783) von Paschkewitsch ?! (*Michail Matinski*) u. a. Die erste Ballett-Pantomime

1780 году в день открытия Петровского театра. Среди балетных спектаклей преобладали условные фантастико-мифологические зрелищные постановки, но ставились и спектакли, включавшие русские народные танцы, которые имели большой успех у публики («Деревенский праздник», «Деревенская картина», «Взятие Очакова» и др.). В репертуаре были также наиболее значительные оперы зарубежных композиторов XVIII века (Дж. Перголези, Д. Чимарозы, А. Сальери, А. Гретри, Н. Далеирака и др.).

В конце XVIII — начале XIX века оперные певцы играли в драматических спектаклях, а драматические актеры выступали в операх. Труппа Петровского театра пополнялась нередко за счет талантливых крепостных актеров и актрис, а иногда целых коллективов крепостных театров, которых дирекция театра покупала у помещиков.

В труппу театра вошли крепостные актеры Урусова, актеры театральных трупп Н. С. Титова и Московского университета. Среди первых актеров — В. П. Померанцев, П. В. Злов, Г. В. Базилевич, А. Г. Ожогин, М. С. Синявская, И. М. Соколовская, позже Е. С. Сандунова и др. Первые балетные артисты — питомцы Воспитательного дома (при котором в 1773 году была основана балетная школа под руководством балетмейстера И. Вальберха) и крепостные танцоры трупп Урусова и Е. А. Головкиной (в их числе: А. Собакина, Д. Тукманова, Г. Райков, С. Лопухин и др.).

В 1806 году многие крепостные актеры театра получили вольную, труппа была передана в распоряжение Дирекции Московских императорских театров и превращена в придворный театр, находившийся в прямом подчинении Министерства

„Der Zauberladen“ wurde 1780 am Eröffnungstag des Petrowski-Theaters aufgeführt. Unter den Balletaufführungen herrschte das konventionelle phantastisch-mythologische Spektakel vor, aber auch Aufführungen, die russische Volkstänze enthielten, wurden aufgeführt und waren ein großer Publikumserfolg („Dorffest“, „Dorfgemälde“, „Angriff auf Otschakow“ u. a.). Das Repertoire umfasste auch die bedeutendsten Opern ausländischer Komponisten des 18. Jahrhunderts (G. Pergolesi, D. Cimarosa, A. Salieri, A. Gretry, N. Dalayrac, u. a.).

Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts spielten Opernsänger in dramatischen Produktionen und dramatische Schauspieler in Opern. Die Truppe des Petrowski-Theaters wurde oft durch talentierte Leibeigene aufgefüllt, manchmal auch durch ganze Ensembles von Leibeigenen-Theatern, die die Theaterleitung von Grundbesitzern kaufte.

Zur Theatertruppe gehörten Urussows Leibeigene, Schauspieler aus den Theatertruppen von N. S. Titow und der Moskauer Universität. Zu den ersten Akteuren gehörten W. P. Pomeranzew, P. W. Slow, G. W. Basilewitsch, A. G. Oschogin, M. S. Sinjawsckaja, I. M. Sokolowsckaja, später J. S. Sandunowa u. a.. Die ersten Balletttänzer waren Schüler des Waisenhauses (das 1773 eine Ballettschule unter der Leitung des Choreographen I. Walberch einrichtete) und Leibeigene der Familien Urussow und E. A. Golowkina (darunter: A. Sobakina, D. Tukmanowa, G. Raikow, S. Lopuchin u.a.).

Im Jahr 1806 wurden viele der Leibeigenen des Theaters entlassen, das Ensemble wurde der Direktion der Moskauer kaiserlichen Theater unterstellt und in ein Hoftheater umgewandelt, das direkt dem Hofministerium unterstellt war. Dies war

двора. Это определило трудности в развитии передового русского музыкального искусства. Среди отечественного репертуара первоначально преобладали водевили, пользовавшиеся большой популярностью: «Деревенский философ» (1823) Алябьева, «Учитель и ученик» (1824), «Хлопотун» и «Забавы калифа» (1825) Алябьева и Верстовского и др. С конца 20-х годов в Большом театре ставятся оперы А. Н. Верстовского (с 1825 инспектор музыки московских театров), отмеченные национально-романтическими тенденциями: «Пан Твардовский» (1828), «Вадим, или Двенадцать спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835), долго державшаяся в репертуаре театра, «Тоска по родине» (1839), «Чурова долина» (1841), «Громобой» (1858). Верстовский и работавший в театре в 1832–1844 годах композитор А. Е. Варламов способствовали воспитанию русских певцов (Н. В. Репина, А. О. Бантышев, П. А. Булахов, Н. В. Лавров и др.). В театре шли также оперы немецких, французских и итальянских композиторов, в том числе «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Вольный стрелок» Вебера, «Фра-Дьяволо», «Фенелла» и «Бронзовый конь» Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Севильский цирюльник» Россини, «Анна Болейн» Доницетти и др. В 1842 году Управление московских театров перешло в подчинение Петербургской дирекции. Поставленная в 1842 году опера «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки превратилась в пышный спектакль, шедший по торжественным придворным праздникам. Силами артистов Петербургской русской оперной труппы (переведенной в 1845–1850 годах в Москву) эта опера была осуществлена на сцене Большого

ausschlaggebend für die Schwierigkeiten bei der Entwicklung der fortgeschrittenen russischen Musikkunst. Im russischen Repertoire dominierten zunächst Vaudevilles, die sich großer Beliebtheit erfreuten: „Der Dorfphilosoph“ (1823) von Aljabjew, „Lehrer und Schüler“ (1824), „Suppliant“ und „Das Vergnügen des Kalifen“ (1825) von Aljabjew und Verstowski u. a. Seit Ende der 20er Jahre werden im Bolschoi-Theater die von national-romantischen Tendenzen geprägten Opern von A. N. Verstowski (ab 1825 Inspektor für Musik an den Moskauer Theatern) aufgeführt: „Pan Twardowski“ (1828), „Wadim oder Das Erwachen der zwölf schlafenden Jungfrauen“ (1832), „Askolds Grab“ (1835), das lange Zeit zum Repertoire des Theaters gehörte, „Heimweh“ (1839), „Das Churtal“ (1841), „Gromoboy“ (1858). Verstowski und der Komponist A. E. Warlamow, die von 1832 bis 1844 am Theater arbeiteten, trugen zur Ausbildung der russischen Sänger bei (N. W. Repina, A. O. Bantyschew, P. A. Bulachow, N. W. Lawrow u. a.). Das Theater führte auch Opern deutscher, französischer und italienischer Komponisten auf, darunter Mozarts „Don Giovanni“ und „Die Hochzeit des Figaro“, Beethovens „Fidelio“, Webers „Freischütz“, „Fra Diavolo“, „Fiorilla“ und „Das bronzene Pferd“ von Auber, Meyerbeers „Robert der Teufel“, Rossinis „Der Barbier von Sevilla“, Donizettis „Anne Boleyn“ u. a. 1842 wurde die Leitung der Moskauer Theater der Direktion von Petersburg übertragen. 1842 wurde Glinkas Oper „Ein Leben für den Zaren“ („Iwan Susanin“) in eine pompöse Aufführung umgewandelt, die bei offiziellen Hoffesten aufgeführt werden sollte. Dank der Bemühungen der Russischen Oper Petersburg (die 1845-1850 nach Moskau verlegt wurde) wurde diese Oper im Bolschoi-Theater in einer unvergleichlich besseren Fassung aufgeführt. Im selben Jahr, 1846,

театра в несравненно лучшей постановке. В том же исполнении в 1846 году была поставлена опера «Руслан и Людмила» Глинки, а в 1847-м — «Эсмеральда» Даргомыжского. В 1859 году в Большом театре поставили «Русалку». Появление на сцене театра опер Глинки и Даргомыжского наметило новый этап его развития и имело огромное значение в формировании реалистических принципов вокально-сценического искусства.

В 1861 году Дирекция императорских театров сдала Большой театр в аренду итальянской оперной труппе, которая выступала 4–5 дней в неделю, фактически оставив русской опере один день. Соревнование двух коллективов приносило известную пользу русским певцам, заставляя их упорно совершенствовать свое мастерство и заимствовать некоторые принципы итальянской вокальной школы, но пренебрежение Дирекции императорских театров к утверждению национального репертуара и привилегированное положение итальянцев затрудняли работу русской труппы и мешали русской опере завоевать признание публики. Новый русский оперный театр мог родиться только в борьбе с италияноманией и развлекательными тенденциями за утверждение национальной самобытности искусства. Уже в 60–70-е годы театр был вынужден прислушаться к голосам прогрессивных деятелей русской музыкальной культуры, к запросам нового демократического зрителя. Были возобновлены оперы «Русалка» (1863) и «Руслан и Людмила» (1868), утвердившиеся в репертуаре театра. В 1869 году Большой театр ставит первую оперу П. И. Чайковского «Воевода», в 1875 — «Опричник». В 1881 году был поставлен «Евгений Онегин» (в

wurden „Ruſlan und Ljudmila“ von Glinka und 1847 „Esmeralda“ von Dargomyschski aufgeführt. 1859 führte das Bolschoi-Theater „Russalka“ auf. Das Erscheinen der Opern von Glinka und Dargomyschski leitete eine neue Etappe in der Entwicklung des Theaters ein und war von enormer Bedeutung für die Herausbildung realistischer Prinzipien der Gesangs- und Bühnenkunst.

1861 vermietete die Direktion der kaiserlichen Theater das Bolschoi-Theater an eine italienische Operntruppe, die an 4-5 Tagen in der Woche auftrat, so dass ein Tag für die russische Oper übrig blieb. Der Wettbewerb zwischen den beiden Ensembles kam den russischen Sängern bis zu einem gewissen Grad zugute, da sie gezwungen waren, ihre Fähigkeiten hartnäckig zu verbessern und sich einige Prinzipien der italienischen Gesangsschule anzueignen, aber die Vernachlässigung der kaiserlichen Theaterdirektion, ein nationales Repertoire aufzubauen, und die privilegierte Stellung der Italiener behinderten die Arbeit des russischen Ensembles und verhinderten, dass die russische Oper in der Öffentlichkeit Anerkennung fand. Das neue russische Operntheater konnte nur im Kampf gegen Italomanie und Unterhaltungstendenzen zur Behauptung der nationalen Identität der Kunst entstehen. Bereits in den 60er - 70er Jahren war das Theater gezwungen, auf die Stimmen progressiver Persönlichkeiten der russischen Musikkultur und auf die Forderungen des neuen demokratischen Publikums zu hören. Die Opern „Russalka“ (1863) und „Ruſlan und Ljudmila“ (1868) wurden wiederbelebt und ihr Repertoire wurde fest etabliert. 1869 führte das Bolschoi-Theater Tschaikowskys erste Oper „Der

репертуаре театра закрепились вторая постановка, 1883).

С середины 80-х годов XIX века наступает перелом в отношении руководства театра к русской опере; были осуществлены постановки выдающихся произведений русских композиторов: «Мазепа» (1884), «Черевички» (1887), «Пиковая дама» (1891) и «Иоланта» (1893) Чайковского; впервые появились на сцене Большого театра оперы композиторов «Могучей кучки» — «Борис Годунов» Мусоргского (1888), «Снегурочка» Римского-Корсакова (1893), «Князь Игорь» Бородин (1898).

Но главное внимание в репертуаре Большого театра в эти годы по-прежнему уделялось операм французских (Дж. Мейербер, Ф. Обер, Ф. Галеви, А. Тома, Ш. Гуно) и итальянских (Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди) композиторов. В 1898 году впервые на русском языке поставлена «Кармен» Бизе, в 1899-м — «Троянцы в Карфагене» Берлиоза. Немецкая опера представлена произведениями Ф. Флотова, «Вольным стрелком» Вебера, единичными постановками «Тангейзера» и «Лоэнгрин» Вагнера.

Среди русских певцов середины и 2-й половины XIX века — Е. А. Семенова (первая московская исполнительница партий Антонида, Людмила и Наташи), А. Д. Александрова-Кочетова, Е. А. Лавровская, П. А. Хохлов (создавший образы Онегина и Демона), Б. Б. Корсов, М. М. Корякин, Л. Д. Донской, М. А. Дейша-Сионицкая, Н. В. Салина, Н. А. Преображенский и др. Намечается сдвиг не только в репертуаре, но и в качестве постановок и музыкальной трактовки опер. В 1882–1906 годах главным дирижером Большого театра был И.

Вожеводов на, 1875 den „Opritschnik“. 1881 wurde „Eugen Onegin“ inszeniert (die zweite Inszenierung, 1883, wurde in das Repertoire des Theaters aufgenommen).

Mitte der 80er Jahre änderte sich die Haltung der Theaterbehörden gegenüber der russischen Oper; es wurden herausragende Werke russischer Komponisten inszeniert: „Mazeppa“ (1884), „Tscherewitschki“ (1887), „Pique Dame“ (1891) und „Jolanthe“ (1893) von Tschaikowsky; zum ersten Mal wurden auf der Bühne des Bolschoi-Theaters Opern von Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ aufgeführt - „Boris Godunow“ von Mussorgsky (1888), „Schneeflöckchen“ von Rimski-Korsakow (1893), „Fürst Igor“ von Borodin (1898).

Das Repertoire des Bolschoi-Theaters konzentrierte sich in diesen Jahren jedoch weiterhin auf Opern französischer (G. Meyerbeer, F. Auber, F. Halévy, A. Thomas und Ch. Gounod) und italienischer (G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti und G. Verdi) Komponisten. 1898 wurde Bizets „Carmen“ zum ersten Mal in russischer Sprache aufgeführt und 1899 Berlioz' „Die Trojaner in Karthago“. Die deutsche Oper ist durch Werke von F. Flotow, Webers „Der Freischütz“, sporadische Aufführungen von Wagners „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ vertreten.

Zu den russischen Sängern der mittleren und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören E. A. Semjonowa (die erste Moskauer Darstellerin der Rollen Antonida, Ljudmila und Natascha), A. D. Alexandrowa-Kotschetowa, E. A. Lawrowskaja, P. A. Chochlow (der Schöpfer der Rollen des Onegin und des Dämons), B. B. Korsow, M. M. Korjakin, L. Donskoi, M. A. Deyscha-Sionitzkaja, N. W. Salina, N. A. Preobraschenski u. a. Dies bedeutet nicht nur einen Wandel im Repertoire, sondern auch in der Qualität der Aufführungen und der musikalischen Bearbeitung der Opern. Zwischen 1882

К. Альтани, в 1882–1937 годах главным хормейстером — У. И. Авранек. Своими операми дирижировали П. И. Чайковский и А. Г. Рубинштейн. Более серьезное внимание уделяется декоративному оформлению и постановочной культуре спектаклей. (В 1861–1929 годах в Большом театре работал в качестве декоратора и механика К. Ф. Вальц.)

К концу XIX века назревает реформа русского театра, его решительный поворот к глубине жизненной и исторической правды, к реализму образов и чувств. Большой театр вступает в пору расцвета, приобретая славу одного из крупнейших центров музыкально-театральной культуры. Репертуар театра включает лучшие произведения мирового искусства, вместе с тем русская опера занимает центральное место на его сцене. Впервые Большой театр осуществил постановки опер Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901), «Пановоевoda» (1905), «Садко» (1906), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1908), «Золотой петушок» (1909), а также «Каменный гость» Даргомыжского (1906). Одновременно театр ставит такие значительные произведения зарубежных композиторов, как «Валькирия», «Летучий голландец», «Тангейзер» Вагнера, «Троянцы в Карфагене» Берлиоза, «Паяцы» Леонкавалло, «Сельская честь» Масканы, «Богема» Пуччини и др.

Расцвет исполнительской школы русского искусства наступил после долголетней и напряженной борьбы за русскую оперную классику и связан непосредственно с глубоким освоением отечественного репертуара. В начале XX века на сцене Большого театра появляется созвездие великих певцов — Ф. И.

und 1906 war I. K. Altani Chefdirigent des Bolschoi-Theaters, zwischen 1882 und 1937 war U. I. Awranek Chefchordirektor. P. I. Tschaikowsky und A. G. Rubinstein dirigierten ihre eigenen Opern. Größere Aufmerksamkeit wurde der dekorativen Gestaltung und der Inszenierungskultur der Produktionen gewidmet. (Von 1861 bis 1929 arbeitete K. F. Walz am Bolschoi-Theater als Bühnenbildner und Mechaniker).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeichnete sich eine Reform des russischen Theaters ab, mit einer entscheidenden Hinwendung zur Tiefe des Lebens und der historischen Wahrheit, zum Realismus der Bilder und Gefühle. Das Bolschoi-Theater erlebt seine Blütezeit und erlangt Berühmtheit als eines der größten Zentren der Musik- und Theaterkultur. Das Repertoire des Theaters umfasst die besten Werke der Weltkunst, wobei die russische Oper einen zentralen Platz auf seiner Bühne einnimmt. Das Bolschoi-Theater führte erstmals Rimski-Korsakows Opern „Das Mädchen aus Pskow“ (1901), „Pan Wojewode“ (1905), „Sadko“ (1906), „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ (1908) und „Der goldene Hahn“ (1909) sowie Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ (1906) auf. Gleichzeitig führte das Theater so bedeutende Werke ausländischer Komponisten auf wie „Walküre“, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ von Wagner, „Die Trojaner in Karthago“ von Berlioz, „Pagliacci“ von Leoncavallo, „Cavalleria rusticana“ von Mascagni, „La Boheme“ von Puccini u. a.

Die Blütezeit der russischen Schauspielschule kam nach einem langen und mühsamen Kampf um die russischen Opernklassiker und steht in direktem Zusammenhang mit der tiefgreifenden Beherrschung des heimischen Repertoires. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts trat auf der Bühne des Bolschoi-Theaters eine Konstellation

Шалыпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова. Вместе с ними выступали выдающиеся певцы: Е. Г. Азерская, Л. Н. Балановская, М. Г. Гукова, К. Г. Держинская, Е. Н. Збруева, Е. А. Степанова, И. А. Алчевский, А. В. Богданович, А. П. Боначич, Г. А. Бакланов, И. В. Грызунов, В. Р. Петров, Г. С. Пирогов, Л. Ф. Савранский. В 1904–1906 годы в Большом театре дирижировал С. В. Рахманинов, давший новую реалистическую трактовку русской оперной классике. С 1906 года дирижером становится В. И. Сук. Отточенного мастерства достигает хор под руководством У. И. Авранека. К оформлению спектаклей привлекаются видные художники — А. М. Васнецов, А. Я. Головин, К. А. Коровин.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном учебном пособии на широком культурологическом поле мы старались осветить глубинные корни исторического различия музыкальных культур Европы и России, когда именно факторы истории оказывали сильнейшее влияние на формирование неповторимых черт европейской и русской музыкальной культуры. В создании единой картины мира особое значение мы отвели определяющему значению национального фактора в музыке. Под этим углом зрения рассматривалось зарождение национальных композиторских школ в XIX веке. Можно также отметить, что многие явления европейской культуры XIX века существовали в постоянном взаимодействии. Новые достижения музыкального театра, оперы, балета и оперетты, симфонические и камерные произведения композиторов разных

von großen Sängern auf: F. I. Tschaljapin, L. W. Sobinow und A. W. Neschdanowa. Zusammen mit ihnen traten hervorragende Sänger auf: E. G. Aserskaja, L. N. Balanowskaja, M. G. Gukowa, K. G. Derschinskaja, E. N. Sbruewa, E. A. Stepanowa, I. A. Alchewski, A. W. Bogdanowitsch, A. P. Bonachitsch, G. A. Baklanow, I. W. Grisunow, W. R. Petrow, G. S. Pirogow, L. F. Sawranski. Zwischen 1904 und 1906 dirigierte Sergej Rachmaninow am Bolschoi-Theater und interpretierte russische Opernklassiker neu und realistisch. Seit 1906 wurde der Dirigent W. I. Suk. Der Chor unter der Leitung von W. I. Awranek war ein Meister seines Fachs. Prominente Künstler - A. M. Wasnezow, A. J. Golowin, K. A. Korowin - sind an der Gestaltung der Aufführungen beteiligt.

SCHLUSS

In diesem Lehrbuch haben wir versucht, die tiefen Wurzeln der historischen Unterschiede zwischen den Musikkulturen Europas und Russlands hervorzuheben, wobei die Faktoren der Geschichte einen starken Einfluss auf die Herausbildung der einzigartigen Merkmale der europäischen und russischen Musikkultur hatten. Bei der Schaffung eines einheitlichen Weltbildes haben wir besonders auf die entscheidende Bedeutung des nationalen Faktors in der Musik geachtet. Unter diesem Gesichtspunkt wurde der Ursprung der nationalen Kompositionsschulen im 19. Jahrhundert betrachtet. Man kann auch feststellen, dass viele Phänomene der europäischen Kultur des 19. Jahrhunderts in ständiger Wechselwirkung standen. Neue Errungenschaften des Musiktheaters, der Oper, des Balletts und der Operette, symphonische und kammermusikalische Werke von Komponisten verschiedener

национальных школ быстро становились достоянием всего европейского и русского музыкального пространства. «Искусство без границ» — так, пожалуй, можно было бы охарактеризовать развитие европейской музыкальной культуры XIX века. Основная идея данного учебного пособия выразилась в показе общности европейского пространства и невозможности его восприятия без учета достижений России, так как многие достижения русской школы достаточно быстро принимались на вооружение западноевропейскими композиторами. Известно, как внимательно французский композитор К. Дебюсси изучал партитуры М. Мусоргского, как музыка А. Скрябина оказала воздействие на музыкальный авангард 20-х годов XX века, какое потрясение вызвали в Европе дягилевские Русские сезоны в Париже в 1908–1919 годах, в 1912 — в Лондоне, с 1915 по 1928 год в других европейских городах.

Достижения золотого века русской культуры можно только кратко перечислить, они велики и разнообразны по содержанию. Богатым был XIX век для русской литературы. Окончательно оформился современный русский литературный язык, что обычно связывают с именем А. С. Пушкина. Журналы, литераторы, издатели принадлежали к разным направлениям, идейным течениям. Все образованное общество следило за творчеством таких поэтов и писателей, как К. Ф. Рылеев, В. А. Жуковский, А. Дельвиг, Е. Б. Баратынский, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский.

nationaler Schulen wurden schnell zum Gemeingut des gesamten europäischen und russischen Musikraums. „Kunst ohne Grenzen“ - so könnte man vielleicht die Entwicklung der europäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts beschreiben. Der Hauptgedanke des Lehrbuchs besteht darin, die Gemeinsamkeit des europäischen Raums und die Unmöglichkeit seiner Wahrnehmung ohne Berücksichtigung der Errungenschaften Russlands aufzuzeigen, da viele Errungenschaften der russischen Schule schnell genug von den westeuropäischen Komponisten übernommen wurden. Wir wissen, wie intensiv der französische Komponist C. Debussy die Partituren von M. Mussorgsky studierte, wie die Musik von A. Skrjabin die musikalische Avantgarde der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts beeinflusste, welche eine Erschütterung in Europa die Russischen Saisons von Djagilew in Paris 1908-1919, 1912 in London, von 1915 bis 1928 in anderen europäischen Städten darstellten.

Die Errungenschaften des goldenen Zeitalters der russischen Kultur können nur kurz aufgezählt werden, sie sind groß und vielfältig im Inhalt. Das 19. Jahrhundert war für die russische Literatur ein reiches Jahrhundert. Die moderne russische Literatursprache hat endlich Gestalt angenommen, die normalerweise mit dem Namen A. S. Puschkin in Verbindung gebracht wird. Die Zeitschriften, Autoren und Verleger gehörten verschiedenen Trends und ideologischen Strömungen an. Das Werk von Dichtern und Schriftstellern wie K. F. Rylejew, W. A. Schukowski, A. Delwig, J. B. Baratynski, M. J. Lermontow, N. W. Gogol, L. N. Tolstoi, N. A. Nekrassow, F. M. Dostojewski, I. S. Turgenjew, A. I. Herzen und N. G. Tschernyschewski wurde von der gesamten gebildeten Gesellschaft verfolgt.

В сокровищницу мировой музыкальной культуры вошли произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. Деятельность «Могучей кучки» способствовала новому пониманию народности в искусстве, расширив границы многих жанров. Оперы, симфонии, балеты, романсы, созданные в XIX веке в России, стали классикой. Русская опера внесла ценнейший вклад в сокровищницу всей мировой культуры. Появившись в эпоху классического расцвета французской, немецкой и итальянской опер, русская опера в XIX веке вписала свои неповторимые «золотые страницы» в мировом музыкальном пространстве. Этот сложный сценический жанр, основанный на синтезе слова, драматургического действия и музыки, воплотил высшие достижения русских композиторов XIX века. На музыкально-философском обобщении проблема человека, его страстей, его поисков смысла существования, добра и зла, жизни и смерти, неповторимости русской души нашла яркое выражение в оперном жанре XIX века. Нравственные чувства и этические категории лежат в основе оперного творчества русских композиторов. Русские композиторы традиционно выбирали для своих произведений сюжеты чистонародного характера, кроме того, русская опера показала глубинное психологическое постижение человеческой души. Она правдиво отражала напряженную эмоционально-этическую атмосферу сюжета и сценического действия, а идеи самопожертвования и самоотречения вставали в полный рост в образах русского человека от Ивана Сусанина М. И. Глинки до Февронии из «Невидимого града

Werke von Glinka, Dargomyschski, Mussorgsky, Borodin, Rimski-Korsakow und Tchaikowsky wurden in die Schatzkammer der Weltmusikultur aufgenommen. Die Arbeit des „Kleinen Häufleins“ förderte ein neues Verständnis von Nationalität in der Kunst und erweiterte die Grenzen vieler Genres. Die im 19. Jahrhundert in Russland entstandenen Opern, Sinfonien, Ballette und Romanzen wurden zu Klassikern. Die russische Oper hat einen wertvollen Beitrag zur Schatzkammer der Weltkultur geleistet. Nachdem sie in der klassischen Periode der französischen, deutschen und italienischen Opern erschienen war, schrieb die russische Oper im 19. Jahrhundert ihre eigenen, einzigartigen „goldenen Seiten“ in der Weltmusikszene. Dieses komplexe Bühnengenre, das auf der Synthese von Text, dramatischer Handlung und Musik beruht, verkörpert die höchsten Errungenschaften der russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Auf musikalischer und philosophischer Ebene fand das Problem des Menschen, seiner Leidenschaften, seiner Suche nach dem Sinn des Daseins, nach Gut und Böse, Leben und Tod und der Einzigartigkeit der russischen Seele einen lebendigen Ausdruck in der Operngattung des 19. Jahrhunderts. Moralische Gefühle und ethische Kategorien stehen im Mittelpunkt der Opernwerke russischer Komponisten. Russische Komponisten wählten traditionell rein volkstümliche Themen für ihre Werke, und die russische Oper zeigte einen tiefen psychologischen Einblick in die menschliche Seele. Es spiegelte wirklich die angespannte emotionale und ethische Atmosphäre der Handlung und der Bühnenhandlung wider, und die Ideen von Selbstaufopferung und Selbstverleugnung erreichten ihre volle Höhe in den Bildern einer russischen Person, von Iwan Susanin von M. I. Glinka bis zu Fewronija in der

Китежа» Н. А. Римского-Корсакова, от Татьяны из «Евгения Онегина» до Лизы из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, от Юродивого до царя Бориса М. П. Мусоргского. Оперные народные герои — Иван Сусанин, Руслан (Глинка) Князь Игорь (Бородин) — это носители лучших качеств русского национального характера и русской души: цельности, верности, щедрости, склонности к самопожертвованию.

Примечательно, что все ведущие русские композиторы XIX века отдали в своем творчестве дань оперному жанру, создав стиль «русской большой оперы». Оперы русских композиторов составили внушительный пласт музыкальной культуры XIX века.

В живописи получили отражение различные стороны жизни прошлого и современности. У Г. И. Угрюмова, К. П. Брюллова и других приверженцев академической школы — картины на античные и религиозные сюжеты. У А. Г. Венецианова — картины крестьянского быта, русской природы. У П. А. Федотова — бытовые сюжеты. Русский реализм в изобразительном искусстве представлен творчеством И. Е. Репина, В. Г. Перова и др. Большую роль для пропаганды искусства сыграли Товарищества передвижных художественных мастерских, открывшаяся Третьяковская галерея, Русский музей, деятельность выдающегося искусствоведа и критика В. В. Стасова.

XX век открыл новую историю России. Достижения золотого века русской культуры можно только кратко перечислить. Богатым был XIX век для русской литературы. Окончательно оформился современный русский литературный язык, что обычно связывают с именем

„Unsichtbaren Stadt Kitesch“ von N. A. Rimski-Korsakow, von Tatjana aus „Eugen Onegin“ bis Lisa aus „Die Pique Dame“ von P. I. Tschaikowsky, vom Heiligen Narren bis Zar Boris von M. P. Mussorgsky. Die Volkshelden der Oper - Iwan Susanin, Ruslan (Glinka) Fürst Igor (Borodin) - verkörpern die besten Eigenschaften des russischen Nationalcharakters und der russischen Seele: Integrität, Loyalität, Großzügigkeit, Aufopferungsbereitschaft.

Es ist bemerkenswert, dass alle führenden russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts in ihren Werken dem Genre der Oper Tribut zollten und einen Stil der „großen russischen Oper“ schufen. Die Opern russischer Komponisten bildeten eine beeindruckende Schicht der Musikkultur des 19. Jahrhunderts.

Das Gemälde spiegelt verschiedene Aspekte des Lebens in der Vergangenheit und in der Gegenwart wider. G. I. Ugrjumow, K. P. Brjullow und andere Anhänger der akademischen Schule zeigten Gemälde zu antiken und religiösen Themen. A. G. Wenezianow - Bilder des bäuerlichen Lebens und der russischen Natur. P. A. Fedotow - Bilder von häuslichen Themen. Der russische Realismus in der bildenden Kunst wird durch die Werke von I. E. Repin, W. G. Perow u. a. vertreten. Eine wichtige Rolle bei der Förderung der Kunst spielten die Gesellschaft für reisende Kunstwerkstätten, die Eröffnung der Tretjakow-Galerie, das Russische Museum und die Arbeit des hervorragenden Kunstkritikers W. W. Stassow.

Das 20. Jahrhundert läutete eine neue Geschichte Russlands ein. Die Errungenschaften des goldenen Zeitalters der russischen Kultur können nur kurz aufgezählt werden. Das 19. Jahrhundert war für die russische Literatur sehr fruchtbar. Die moderne russische Literatursprache hat endlich

А. С. Пушкина. Журналы, литераторы, издатели принадлежали к разным направлениям, идейным течениям. Все образованное общество следило за творчеством таких поэтов и писателей, как К. Ф. Рылеев, В. А. Жуковский, А. Дельвиг, Е. Б. Баратынский, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский.

В сокровищницу мировой музыкальной культуры вошли произведения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. Оперы, симфонии, балеты, романсы, созданные в XIX веке, стали классикой.

В столице империи были возведены величественные архитектурные ансамбли, были сформированы основные площади, центр Санкт-Петербурга приобрел свой современный вид. С именами архитекторов связаны их творения: Казанский собор — А. Н. Воронихин; Александринский театр с улицей Росси — К. И. Росси; Исаакиевский собор, Александровская колонна — Тома де Томон; Адмиралтейство — А. Д. Захаров. В Москве были построены Большой и Малый театры, Разбит Александровский сад у Кремлевской стены, поставлен памятник Минину и Пожарскому и др. Таков итог XIX века русской культуры, удивительной концентрации идей, творческих достижений и самовыражения. Эти страницы достойным образом встали в единый ряд всего европейского искусства.

Gestalt angenommen, die normalerweise mit dem Namen A. S. Puschkin in Verbindung gebracht wird. Die Zeitschriften, Autoren und Verleger gehörten verschiedenen Trends und ideologischen Strömungen an. Die gesamte gebildete Gesellschaft verfolgte die Werke von Dichtern und Schriftstellern wie K. F. Rylejew, W. A. Schukowski, A. Delwig, E. B. Baratynski, M. J. Lermontow, N. W. Gogol, L. N. Tolstoi, N. A. Nekrassow, F. M. Dostojewski, I. S. Turgenjew, A. I. Herzen, N. G. Tschernyschewski.

Werke von M. I. Glinka, A. S. Dargomyschski, M. P. Mussorgsky, A. P. Borodin, N. A. Rimski-Korsakow und P. I. Tchaikowsky sind Teil der Schatzkammer der Weltmusikultur. Die im 19. Jahrhundert komponierten Opern, Sinfonien, Ballette und Romanzen sind zu Klassikern geworden.

Majestätische architektonische Ensembles wurden in der Hauptstadt des Reiches errichtet, große Plätze wurden angelegt, und das Zentrum von St. Petersburg erhielt sein modernes Aussehen. Die Namen der Architekten sind mit ihren Werken verbunden: die Kasaner Kathedrale von A. N. Woronichin; das Alexandrinski-Theater mit der Rossi-Straße von C. I. Rossi; die Isaaskathedrale, die Alexandersäule von Thomas de Thomon; die Admiralität von A. D. Sacharow. In Moskau wurden das Bolschoi-Theater und das Maly-Theater gebaut, der Alexandergarten an der Kremlmauer angelegt, das Denkmal für Minin und Poscharski u. a. errichtet. Dies ist die Summe des 19. Jahrhunderts der russischen Kultur, eine erstaunliche Konzentration von Ideen, kreativen Leistungen und Selbstdarstellung. Diese Seiten stehen in würdiger Weise in der einheitlichen Reihe der gesamten europäischen Kunst.

Татьяна Петровна САМСОНОВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И РОССИИ. XIX ВЕК

Учебное пособие

Tatjana Petrowna SAMSONOWA.

MUSIKKULTUR IN EUROPA UND RUSSLAND. XIX. JAHRHUNDERT

Lehrwerk