

На правах рукописи



Пилипенко Нина Владимировна

Франц Шуберт и венский музыкальный театр

17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва – 2018

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Официальные оппоненты: **Кириллина Лариса Валентиновна,**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
профессор кафедры истории зарубежной музыки

Коробова Алла Германовна,
доктор искусствоведения, профессор,
Уральская государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского, профессор кафедры
теории музыки

Векслер Юлия Сергеевна,
доктор искусствоведения, профессор,
Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки, профессор кафедры истории
музыки

Ведущая организация: Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Защита состоится 22 мая 2018 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <http://www.gnesin-academy.ru/node/27418>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2018 года

И.о. ученого секретаря
диссертационного совета



Рыжинский
Александр Сергеевич

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Франц Шуберт известен не только большинству любителей музыки, но и музыкантам-профессионалам прежде всего как автор песен, фортепианных миниатюр и симфоний. Вместе с тем, композитор, проживший чуть более тридцати одного года, сочинил музыку, по крайней мере к восемнадцати театральным опусам. Правда, далеко не все они были завершены, но само их количество говорит об интенсивности его работы в области музыкального театра. Композитор высоко ценил свои оперы, и они содержат немало прекрасной музыки. Поэтому факт почти полного отсутствия интереса к ним в отечественном музыкознании не может не вызывать удивления.

Такой же terra incognita для современной российской науки остается и венский музыкальный театр времен Шуберта. Принято считать, что центром развития немецкоязычной оперы в 1810–20-е гг. стала Германия. На долю же Австрии обычно отводятся достижения лишь в области вокальной лирики, камерно-инструментальных и симфонических жанров. На первый взгляд, подобное утверждение кажется справедливым: именно в Германии появляются первые романтические оперы, из сочинений, написанных для венской сцены в эти годы выделяются только «Фиделио» Бетховена и «Эврианта» Вебера. Однако, как ни парадоксально, именно в эту эпоху венский музыкальный театр переживал пору расцвета, «экспортируя» множество сочинений за пределы Австрии. Такие зингшпили, как «Швейцарское семейство» Й. Вейгля или «Глазной врач» А. Гировца, пользовались невероятной популярностью и оказали заметное влияние на процесс развития немецкой романтической оперы вплоть до Вагнера.

Оперное творчество Шуберта было погружено в этот процесс, его изучение в отношении к венскому музыкальному театру дает возможность заполнить лакуну в представлениях о становлении австро-немецкой театральной традиции, расставить новые акценты в понимании логики развития оперных жанров эпохи романтизма. Стремление решить эту **проблему** побудило к написанию диссертационного исследования. Тем более, что в зарубежном музыковедении существует немало противоречащих одно другому суждений, а отечественная наука вообще практически полностью игнорирует данную проблематику. Все это определяет **актуальность** темы исследования.

Именно поэтому **целью** диссертации стало исследование оперных сочинений Шуберта в контексте венской музыкально-театральной традиции и, шире, немецкоязычной национальной оперы.

В связи с этим в диссертации решается ряд *задач*:

- рассмотреть процессы, происходившие в венской музыкально-театральной жизни конца XVIII – первой трети XIX века, понять роль в этой области каждого из пяти существовавших в то время театров, выявить факторы, влиявшие на их репертуарную политику;

- определить место Шуберта в венской театральной традиции;

- структурировать представления о немецкоязычной жанровой терминологии и системе музыкально-театральных жанров конца XVIII – начала XIX века, соотнести эту систему с творческим наследием Шуберта в этой области;

- установить значение театральных сочинений Шуберта в его творчестве, уточнить их периодизацию, рассмотреть сценическую судьбу и причины, повлиявшие на оценку этой части наследия композитора;

- выявить основные особенности содержания либретто и музыкальной композиции шубертовских опер и соотнести эти особенности с тенденциями, характерными для венского музыкального театра конца XVIII – начала XIX века;

- проанализировать сюжетно-драматические и музыкальные топосы в операх Шуберта в контексте европейской традиции.

Объект исследования. Специфика темы обусловила наличие двух объектов, которым в диссертации уделено равное внимание: это оперное наследие Шуберта и венская музыкально-театральная культура его времени. **Предмет исследования** – поэтика либретто и музыкальной композиции опер Шуберта в контексте австро-немецкого музыкального театра конца XVIII – начала XIX века, эстетических и музыкально-теоретических воззрений той эпохи.

Материал исследования включает источники разного рода.

1. Все сочинения Шуберта для театра, включая незавершенные с опорой на „Franz Schubert’s Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe“ (SW) – полное собрание сочинений Шуберта 1884–1897 гг. – и Новое научно-критическое издание „Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ (NSA). К настоящему моменту издана большая часть сочинений, имеется также открытый доступ к электронным копиям автографов шубертовских опер на сайте Schubert online.

2. Наиболее показательные музыкально-театральные сочинения предшественников и современников композитора, ставившиеся в период с 1780-х по 1820-е гг. на венских сценах (всего около 200) – в первую очередь те, которые Шуберт видел или хотя бы был знаком с ними по партитурам. Другими критериями отбора стали: 1) популярность сочинения, выразившаяся в количестве сыгранных спектаклей; 2) обнаруженные в сочинениях Шуберта и его старших современников точки пересечения, касающиеся сюжетных коллизий, сценических и музыкальных решений (полный список упоминаемых в диссертации опер приведен в Приложении А); 3) в первую очередь те жанры, в которых писал сам композитор.

3. Тексты либретто и, в случае необходимости, их литературные и прочие источники.

4. Немецкоязычная музыкально-театральная периодика 1790–1840-х гг., театральные афиши, репертуарные списки венских театров, воспоминания современников.

5. Энциклопедии, словари, трактаты и статьи по музыкальной эстетике конца XVIII – первой половины XIX века, содержащие разделы о музыкально-театральных жанрах и оперных формах.

Положения, выносимые на защиту:

- австро-немецкое оперное искусство конца XVIII – первой трети XIX века может быть оценено как переходная эпоха в развитии музыкального театра, особенностью которой был процесс изменения жанровой системы и поэтики жанров; в операх Шуберта данный процесс отчетливо преломлялся;
- множественность аутентичных жанровых обозначений музыкально-театральных сочинений шубертовской эпохи отражает ее переходный характер;
- в оперном творчестве Шуберта прослеживается эволюция от ориентации на общепринятые жанровые модели к формированию собственных художественных решений и от жанра волшебной оперы и зингшпиля к большим романтическим операм;
- либретто шубертовских музыкально-театральных сочинений отражают все основные особенности австро-немецкой либреттистики того времени;
- в операх Шуберта сформирована система сюжетно-драматических и музыкальных топосов, в которых качества, восходящие к классико-барочной традиции, сочетаются с новой интерпретацией, свойственной образной системе эпохи романтизма;
- в оперной музыке Шуберта представлен сплав стилевых качеств, восходящих к различным европейским традициям;
- музыкальный стиль оперных сочинений Шуберта имеет глубинную связь с его песенным творчеством; особый тон шубертовской лирики приобретает в его театральных сочинениях новый масштаб и сценический разворот.

Методологическую основу диссертации составляет сочетание ряда методов и подходов, принятых в современных исследованиях оперного искусства. Прежде всего это *исторический подход*, который реализуется в рассмотрении опер Шуберта как одной из стадий в развитии европейских музыкально-театральных жанров, в выявлении генезиса и эволюции композиционных, драматургических особенностей сочинений, в анализе того, как шубертовское наследие вписывается в общестилевые тенденции в музыкальном искусстве конца XVIII – первой половины XIX века, обнаружении точек соприкосновения с музыкально-культурным контекстом.

Важную роль в диссертации играет также метод, который по аналогии с практикой исторически информированного исполнительства можно причислить к сфере «исторически информированного музыковедения». Обращение к эстетическим и теоретическим трудам шубертовского времени помогает рассмотреть поэтику его опер,

сам оперный жанр как исторически обусловленный феномен, сквозь призму представлений эпохи, в соотношении с аутентичными терминами и теоретическими понятиями. В этом отношении в диссертации реализуется подход, опробованный в отечественном и зарубежном музыковедении последних десятилетий – в работах Л. Ратнера (1980), Л. В. Кириллиной (1996, 2007, 2009), Л. Л. Гервер (1996), Е. И. Чигаревой (2000), Р. Монеля (2006), П. В. Луцкера, И. П. Сусидко (2008) и др.

Исследование оперных произведений в их отношении к музыкально-театральному контексту невозможен без метода *сравнительного* анализа, который позволяет сопоставлять шубертовские опусы между собой, с сочинениями его предшественников и современников, написанными в разных жанрах и в русле различных национальных традиций. Во всех случаях целью таких сопоставлений становится выявление общего и особенного.

Ключевое место в ряду теоретических категорий, используемых в диссертации, занимает понятие *жанра*. Именно оно, как нам кажется, наиболее точно соответствует задачам диссертации. Это, с одной стороны, рассмотрение опер Шуберта как некоего комплекса элементов (драматургическая и композиционная структура либретто, музыкальная композиция, сюжетно-драматургические и музыкальные топосы), с другой – интерпретация их как исторически обусловленного компонента системы более высокого порядка, а именно: стиля и жанровой системы эпохи и национальной традиции, в конечном счете – комплекса идейных, социально-культурных, эстетических предпочтений эпохи. Ориентиром в такой трактовке стали работы А. Н. Сохора (1971), Е. В. Назайкинского (2003), А. Г. Коробовой (2007), И. П. Сусидко (2000), П. В. Луцкера (2015), О. В. Жестковой (2004) и др.

Степень разработанности темы исследования. Оперы Шуберта в отечественной науке пока остаются практически неизученными. На русском языке существуют только три статьи, принадлежащие украинской исследовательнице М. Р. Черкашиной-Губаренко (1994, 1997, 1998). Они носят обзорный характер и содержат краткое описание оперного творчества композитора. Здесь содержится немало интересных наблюдений (в основном почерпнутых из зарубежных источников), однако есть и спорные утверждения. Некоторые сведения о возникновении и немногочисленных прижизненных постановках шубертовских сочинений для театра на русском языке можно найти в монографии А. П. Вульфуса (1983), а также в переводных работах В. Дамса (1928) и Г. Гольдшмидта (1968)

В отличие от отечественных, западные исследователи проявляют к театральной музыке Шуберта неизменный интерес. На английском и немецком языках существует несколько монографий и диссертаций, посвященных шубертовским операм (как в целом, так и отдельным сочинениям), а также немало статей. Большая часть специальных исследований появилась во второй половине XX века, однако начало изучению шубертовских опер было положено еще в середине XIX столетия.

Одна из первых работ, затрагивающих эту тему, принадлежит Ф. Листу. К его статье восходит мнение, впоследствии поддержанное многими биографами, о том, что оперное творчество Шуберта представляет лишь исторический интерес. Такая оценка была сопряжена в первую очередь с тем, что вплоть до середины XX века не только для слушателей, но и для специалистов оперное наследие Шуберта оставалось «неизвестной страной» (Э. Н. Маккей). В статьях из *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1908), в «Оксфордской истории музыки» (1901–1905) им уделено едва ли больше десятка строк.

Впервые более-менее обстоятельное описание опер Шуберта предпринял Г. Крейсле фон Хельборн в своей капитальной монографии (Вена, 1865), где была сделана попытка оценить театральное наследие композитора в целом, завершившаяся, по признанию самого ученого, неудачей: он так и не смог составить о нем определенного мнения. После значительного перерыва вышло еще несколько трудов, посвященных операм композитора. Бóльшая часть появилась в 1920-х гг. – в том числе диссертации Р. Кротт «Зингшпили Шуберта» (Вена, 1921) и В. ван Эндерта «Шуберт как театраль- ный композитор» (Лейпциг, 1925), имеющие сугубо обзорный характер. Из исследо- ваний этого времени выделяется статья К. Блессингера «Романтические элементы в операх Франца Шуберта», поставившая вопрос об осмыслении места композитора в истории романтического музыкального театра.

Изменения в отношении к операм Шуберта наметились в середине XX столе- тия. В англоязычном сборнике статей “Schubert: A Symposium” 1947 года появляется исследование А. Х. Кинга «Музыка для сцены», где автор, сетуя на недостаточное внимание к театральным работам Шуберта, намечает основные вехи его творческого пути как оперного композитора, приводит краткое содержание либретто некоторых опер, рассматривает их в контексте социальной, политической и театральной жизни Вены того времени и, главное, анализирует музыкальную составляющую этих сочи- нений, прослеживая эволюцию шубертовского оперного стиля. Многие наблюдения, высказанные Кингом, были в дальнейшем подтверждены и развиты его последовате- лями.

С этого времени исследования, посвященные театральному творчеству Шубер- та, стали появляться более или менее регулярно. Среди наиболее значительных работ монографического плана следует назвать книгу Э. Н. Маккей «Музыка Франца Шу- берта для театра» (1991), которая является на сегодняшний день, пожалуй, наиболее детальным исследованием в этой области. Каждое из театральных сочинений – вклю- чая незаконченные, а также вставные номера к опере Герольда «Волшебный коло- кольчик» и ораторию «Лазарь» – рассмотрено по следующей схеме: история созда- ния, синопсис либретто (с комментариями, касающимися качества текста), последо- вательный разбор музыкальных номеров и сценическая судьба. Кроме того, в книге имеются главы о Вене в период бидермайера, политической системе и цензуре того времени, о репертуаре и публике венских театров, а также о композиторах, повлияв-

ших на становление шубертовского оперного стиля. Таким образом, эта монография является единственным в своем роде справочником, где можно легко найти сведения не только о любом театральном сочинении Шуберта, но и об отдельных номерах каждого из них.

В 1970–2000-е гг. было написано еще несколько диссертаций о шубертовских операх: «Семь завершенных опер Шуберта: музыкально-драматургическое исследование» М. Д. Ситрон (1971), «Франц Шуберт как театральный композитор» Дж. Каннингема (1974), «Сценические сочинения Франца Шуберта: окружение и стилистические влияния» М. Э. Вишузен (1983), «Зрелые оперы Шуберта: аналитическое исследование» Р. Брюса (2003). Каждый из исследователей предлагает свой ракурс в рассмотрении театральных работ композитора. Ситрон сосредотачивается на композиционных проблемах, разбирая особенности оперных форм в семи сочинениях. В диссертации Каннингема центральной является идея зависимости сценических работ Шуберта от эстетики Игнаца фон Мозеля. Диссертация Вишузен сосредоточена на описании театрального контекста, а Брюс создает аналитические этюды о четырех шубертовских операх («Братья-близнецы», «Альфонсо и Эстрелла», «Заговорщики», «Фьеррабрас»).

За последние 65 лет в свет вышло немало статей о шубертовских операх, а также исследований, где есть специальные разделы, им посвященные. Из них особого внимания заслуживают статьи Маккей «Влияние Россини на Шуберта» (1963), П. Брэнскома «Шуберт и его либреттисты» (1978) и Вишузен «Шуберт и венская народная комедия» (2008). Немалое число исследований посвящено отдельным театральным сочинениям Шуберта. Безусловными «лидерами» здесь являются две большие оперы – «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас», а также зингшпиль «Заговорщики». Наиболее значительная из такого рода работ – монография «Франц Шуберт: “Альфонсо и Эстрелла”: ранняя немецкая опера сквозного развития: история и анализ» (1991) – принадлежит известному немецкому шубертоведцу Т. Г. Вайделиху, одному из крупных специалистов в области австрийского музыкального театра второй половины XVIII – начала XIX века. Не ограничиваясь историей создания, анализом либретто и музыкального текста, он рассматривает оперу в широком историческом контексте – как составную часть процесса становления национальной немецкой оперы без разговорных диалогов. Работы о «Фьеррабрасе», последней законченной опере композитора, – это статьи в разного рода изданиях, от «Австрийской музыкальной газеты» (ÖMZ) до специальных шубертоведческих трудов. Из этих работ для настоящей диссертации наибольшее значение имели статьи В. Томаса, Б. Лока, В.-Д. Хартвиха. В конце 2000-х появился, наконец, обобщающий труд – диссертация Лианы Реденбахер (Шпайдель) «Почему Шуберт не был успешен как оперный композитор? Анализ на примере “Фьеррабраса”», за которой последовала ее же комплексная монография «Шуберт – оперный композитор? На примере “Фьеррабраса”» (2012), где сквозь призму этого сочинения рассматриваются проблемы оперного творчества композито-

ра. Зингшпиль «Заговорщики» (или «Домашняя война») пока не удостоился отдельного монографического исследования, хотя именно его большинство шубертоведов считает самым удачным опытом композитора в области музыкального театра.

Сведения общего характера и аналитический разбор либретто и музыки театральных сочинений Шуберта можно также найти в специализированных оперных энциклопедиях. Ценностью обладают и вступительные статьи к операм, изданным в новом собрании сочинений Шуберта. Среди их авторов – такие авторитетные шубертоведы, как В. Дюрр, К. Мартин, Т. Денни.

Большое значение для данной диссертации имели общие исследования о Шуберте и его творчестве. Помимо переводных и отечественных монографий, необходимо особо отметить биографический словарь П. Клайва «Шуберт и его мир» (1997), где собраны сведения об окружавших композитора людях, а также монографии Маккей «Франц Шуберт: биография» (1997) и Б. Ньюболда «Шуберт: музыка и человек» (1997).

Как видно из приведенного выше обзора, зарубежная литература об оперном наследии Шуберта достаточно обширна и разнообразна.

Существует немало исследований о венском театре времен Шуберта – как общего характера, так и об опере на венских сценах. Среди них необходимо отметить монографии Ф. Хадамовского (1975) и М. Яна (2007, 2011) о придворном театре, работы разных лет Хадамовского, Р. Ангермюллера, А. Бауэра и Г. Кропачека о пригородных театрах, а также диссертацию П. Томека (1989) и комплексное исследование американского театроведа В. Йетса (1996). В отечественном музыковедении венский музыкальный театр этого времени пока остается явлением малоизученным.

Научная новизна диссертации определяется прежде всего тем, что она представляет собой первое комплексное исследование на русском языке сочинений Шуберта для музыкального театра. В работе дана многосторонняя характеристика оперного творчества композитора, обобщены имеющиеся к настоящему моменту сведения о его театральных сочинениях, проанализированы обстоятельства их создания, сценическая судьба и причины недостаточной востребованности в современной исполнительской практике. Опровергнута негативная оценка сложившегося мнения о том, что театральные сочинения Шуберта не являются операми в собственном смысле слова, а представляют собой лишь набор песен.

Новым является и ракурс исследования: оперы Шуберта рассмотрены в контексте музыкально-театральной жизни Вены конца XVIII - первой трети XIX века, причем по сравнению с аналогичными разделами зарубежных исследований этот контекст значительно расширен, дополнен новыми сведениями и деталями, почерпнутыми из исторических документов и периодики того времени. В театральных сочинениях композитора выявлены многообразные связи с оперным творчеством его предшественников и современников. Именно такой ракурс исследования позволил расставить новые акценты в интерпретации как театрального творчества Шуберта, так и

оперного искусства его времени в целом, рассмотрев последнее как переходный период в развитии музыкального театра. Одним из результатов подобного подхода явилось также создание целостного представления о венской музыкально-театральной культуре шубертовской эпохи.

На основе анализа теоретических трудов, опер и либретто, репертуарных списков театров, периодики того времени структурирован терминологический аппарат, использовавшийся современниками Шуберта для определения тех или иных жанровых явлений музыкального театра. Определен набор основных критериев, согласно которым в теоретических работах той эпохи выстраивались различные варианты классификаций музыкально-театральных жанров, и выявлены наиболее важные из них.

Впервые рассмотрена поэтика оперы этого периода и ее преемственность с предшествующей традицией. К театральному творчеству Шуберта и его современников результативно применена активно развивающаяся в настоящее время теория музыкальной топологии.

Российский исследователь вряд ли может соперничать с зарубежными коллегами в обнаружении новых документальных источников или в скрупулезной текстологической работе. Такие задачи в диссертации специально не ставились, однако в ходе исследования удалось уточнить некоторые факты музыкально-театральной жизни Вены первой трети XIX века, биографии Шуберта в ее связи с театром той поры, скорректировать ряд неточностей, имеющих в энциклопедических изданиях.

Таким образом, наиболее важное качество работы, отличающее ее от имеющихся западноевропейских и американских солидных трудов, – принципиальная нацеленность на обнаружение причинно-следственных связей, точек соприкосновения, пересечений, соотношения общего и индивидуального, а также стремление увидеть за набором фактов систему, за событиями – логику исторического становления, то есть все то, что позволяет сформировать не просто суммарное, но системное представление об оперном творчестве Шуберта в контексте венской музыкальной культуры, эстетики, теории и театральной практики его времени.

Теоретическая значимость диссертации состоит в создании целостного представления о важном и ранее практически не изученном этапе в развитии австро-немецкой оперы, помогающем прояснить общую картину развития европейского оперного театра; в теоретическом и музыкально-историческом осмыслении оперного наследия Шуберта; актуализации исторически обоснованного знания о системе музыкально-театральных жанров в немецкоязычном искусстве конца XVIII – первой трети XIX века и ее терминологических обозначениях; в формировании подходов к рассмотрению оперного искусства переходных эпох; анализе оперы первой половины XIX века с точки зрения теории музыкальных и драматических топосов.

Практическое значение работы заключается в возможности использовать ее материалы и выводы для дальнейшего изучения оперного искусства XIX века – как

западноевропейского, так и русского – в русле апробированных в диссертации ракурсов рассмотрения. Она может оказаться полезной в учебных курсах музыкальных вузов и средних специальных учебных заведений, в издательской и исполнительской практике.

Достоверность исследования обеспечена рядом факторов, среди которых необходимо выделить следующие: изучение опер Шуберта с опорой на научно выверенные современные издания и автографы; использование обширного корпуса сочинений его предшественников и современников, составляющих музыкально-исторический контекст (издания и рукописи); тщательный анализ документов, архивных материалов, периодики первой половины XIX века, а также эстетических и теоретических трудов эпохи, позволяющих дать исторически корректные определения и оценки; максимально полный учет современных методов исследования оперы, отечественной и зарубежной научной литературы (в том числе новейшей), посвященной оперному творчеству Шуберта и его времени.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре аналитического музыкознания. Ее материалы были также апробированы в учебных курсах и публичных лекциях, в ходе выступлений на всероссийских и международных научных конференциях, в том числе «Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее» (Москва, 2007 и 2009), «Музыковедческий форум - 2010» (Москва, 2010), «Музыкальная Италия – взгляд из России» (Москва, 2011), «Музыковедение в XXI веке. Музыкальные культуры России и Германии: диалоги и параллели» (Москва, 2012), «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 2013, 2015, 2017), «Техника музыкальной композиции. “Свое” и “чужое”» (Москва, 2017). Основные результаты и выводы диссертации отражены в 24 публикациях, из них 15 - в рецензируемых изданиях, входящих в список ВАК.

Структура исследования. Работа сгруппирована в два тома и состоит из Введения, шести глав, Заключения, Списка сокращений, Списка литературы, Списка нотных примеров и таблиц, а также Приложений. В первый том помещены Введение и первые четыре главы, во второй – пятая и шестая главы, Список сокращений, Список литературы, Список нотных примеров и таблиц, три Приложения. В Приложении А приведены разного рода таблицы (в том числе список сочинений Шуберта и указатель упомянутых в диссертации опер), Приложение Б содержит вспомогательные материалы и краткий пересказ сюжетов шубертовских опер, Приложение В – дополнительные нотные примеры.

Основное содержание работы

Во Введении обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы проблема, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

Глава 1. Вводная

Франц Шуберт – оперный композитор: к постановке проблемы

§1.1. Наследие Шуберта в области музыкального театра. Сколько опер написано Шубертом? Источники приводят разные цифры: некоторые сочинения утрачены полностью («Миннезингер») или частично («Клаудина фон Вилла Белла»), другие остались незавершенными. Последние представлены набросками к двум-трем номерам («Рюдигер», «Софи»), значительным числом эскизов, иногда даже оркестрованных («Адраст», «Саконтала», «Граф фон Гляйхен»), полноценными партитурами («Рыцарь зеркала», «Порука»).

Непросто обстоит дело и с датировкой некоторых опер, поскольку сам Шуберт далеко не всегда обозначал в автографах сроки создания. При помощи изучения бумаги, чернил, почерка композитора исследователям удалось уточнить эти сроки в отношении целого ряда опер («Рыцарь зеркала», «Адраст»). Иногда сомнения высказываются даже при наличии дат, написанных рукой Шуберта – из-за фантастически кратких сроков создания (I и II д. оперы «Фьеррабрас»).

Шуберт создавал музыку для театра на протяжении всей творческой жизни, в опере в такой же степени, как в песнях или симфониях, запечатлены стадии эволюция его стиля. Однако проблема периодизации театральных сочинений Шуберта затрагивается далеко не во всех исследованиях. Многие авторы ограничиваются простым перечислением опер в порядке их создания (А. Кинг, М.А. Вишуген, Б. Ньюболд). Другие выделяют в театральном творчестве композитора несколько периодов, по-разному подходя к определению границ между ними (Дж. Каннингем, Т. Денни, Э. Н. Маккей). На мой взгляд, творческий путь Шуберта как оперного композитора естественным образом подразделяется на четыре этапа (их грани совпадают с принятой в отечественном шубертоведении периодизацией): 1. 1811–1816 гг. – ранний, ученический; 2. 1818–1821 гг. – поставленные сочинения; 3. 1822–1823 гг. – большие оперы; 4. 1827–1828 гг. – поздний, период «одной оперы».

Первый период почти полностью совпадают со временем учебы Шуберта у Сальери – только неоконченный «Рыцарь зеркала» (1811–1812, D 11) был начат, по-видимому, раньше. В это время были написаны волшебная опера «Увеселительный замок черта» (1813–1814, D 84), зингшпили «Четыре года на посту» (1815, D 190), «Фернандо» (1815, D 220), «Клаудина фон Вилла Белла» (1815, D 239), «Друзья из Саламанки» (1815, D 326) и неоконченная опера «Порука» (1816, D 435). Шуберт работал над своими ранними сочинениями, не имея перспектив постановки. Правда, не-

которые исследователи полагают, что зингшпили могли создаваться для домашних театров.

В 1817 г. Шуберт знакомится с певцом И. М. Фоглем, впоследствии известным исполнителем его песен. Благодаря его поддержке в конце 1818 г. композитор получил заказ от администрации Кернтнертеатра на одноактный фарс «Братья-близнецы» (1818–1819, D 647), за которым последовали два других – на музыку к «Волшебной арфе» (1820, D 644) для Ан дер Вин и два вставных номера к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик» (1821, D 723) для придворной оперы. В этот период Шуберт берется и за сочинение никем не заказанных опер – «Адраст» (1819–1820, D 137) и «Саконтала» (1820–1821, D 701).

Граница между вторым и третьим периодами театрального творчества композитора менее отчетлива, поскольку премьеру «Волшебного колокольчика» от начала работы над «Альфонсо и Эстреллой» отделяют всего три месяца. Тем не менее она ощутима: в начале 1820-х Шуберт вступает в период творческой зрелости, что находит отражение и в масштабе театральных замыслов. Между сентябрем 1821 и октябрём 1823 г. он создает две большие романтические оперы – «Альфонсо и Эстрелла» (1821–1822, D 732) и «Фьеррабрас» (1823, D 796), причем первая – одно из ранних немецкоязычных сочинений без разговорных диалогов, по меньшей мере на год опередившее «Эврианту» Вебера (1823). К этому периоду относятся наброски к двум номерам оперы «Рюдигер» (1823, D 791), одноактный зингшпиль «Заговорщики» (1823, D 787) и музыка к пьесе «Розамунда, княгиня Кипрская» (1823, D 797). Из всех названных опусов на сцене при жизни композитора был поставлен только последний.

В следующие три года Шуберт был занят поисками подходящего либретто, однако его выбор с точки зрения перспектив постановки в Вене был заведомо неудачным: сюжет о графе-двоеженце, возвратившемся из сарацинского плена со второй женой при еще здравствующей первой, и их дальнейшей счастливой жизни втроем («Граф фон Гляйхен», 1827–1828, D 918). Почти ко всем номерам оперы были сделаны наброски, но композитор не успел ее закончить.

Таким образом, менее чем за 18 лет Шуберт написал 11 сочинений для сцены, не считая незавершенные театральные опусы. Все это свидетельствует о весьма интенсивной работе в этой сфере и серьезном намерении добиться успеха на театральном поприще. И все же к оперному наследию Шуберта более, чем к другим областям его творчества, применима хорошо известная эпитафия Ф. Грильпарцера: «Музыка похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды».

§1.2. Прижизненная и посмертная судьба оперного наследия. Один из самых устойчивых мифов, окружающих фигуру Шуберта – полная прижизненная непризнанность. Опираясь на документы и свидетельства современников, его легко развевать – как в отношении его песен и фортепианных опусов, так и в сфере музыкального театра. Несмотря на то, что в последней композитора ожидала особенно жесто-

кая конкуренция, в 1818–23 гг. он получил от ведущих венских сцен заказы на пять сочинений, и четыре из них были исполнены.

Иное дело, что за прошедшие со дня смерти Шуберта почти два столетия его оперы так и не стали широко известными. Сразу после смерти композитора интерес к его театральным опусам ограничивался преимущественно исполнением отдельных номеров – главным образом из «Фьеррабраса». И только в 1854 г. шубертовская опера – «Альфонсо и Эстрелла» – впервые появилась на сцене целиком (Веймар) по инициативе Ф. Листа, который сократил и адаптировал партитуру. В своем первоначальном виде опера впервые была исполнена в 1946 году, а в оригинальной сценической версии – в конце 1970-х. Однако даже в австрийских театрах она так и не смогла закрепиться в постоянном репертуаре.

Сценическая судьба «Альфонсо и Эстреллы» во многом отражает общие тенденции в исполнении театральных сочинений Шуберта. Значительная их часть, пусть иногда в неполном и адаптированном виде, впервые прозвучала еще в XIX столетии – «Заговорщики» (1861), «Братья-близнецы» (1882), «Четыре года на посту» (1896), «Фьеррабрас» (1897). Однако впоследствии присутствие шубертовских опер на сцене и в концертной жизни сводилось к минимуму, причем часто они подвергались не только сокращениям, но и переработкам. Настоящий прорыв произошел в конце 1970-х, когда отмечалось 150-летие со дня смерти Шуберта. Были осуществлены многочисленные постановки, целый ряд записей, которые впоследствии не раз переиздавались. К настоящему моменту прозвучали (хотя бы в отрывках и в концертной версии) практически все театральные опусы композитора – включая неоконченные. Вместе с тем последние годы его оперы нередко становились объектами весьма радикальных режиссерских интерпретаций.

Из опер Шуберта наибольшей популярностью пользуется зингшпиль «Заговорщики», впервые исполненный в Вене (1861, Музикферайн). В диссертации приведены данные об особенностях его сценической судьбы в XIX веке. «Заговорщики» и сегодня регулярно ставятся в разных странах, это единственная опера композитора, прозвучавшая в последние годы в России.

Театральные сочинения Шуберта, таким образом, не являются абсолютно невостребованной частью его творческого наследия. Однако их судьбу никак нельзя назвать счастливой. Редкие постановки, причем, как правило, в обработках, спорные версии режиссерского театра – все это не способствует популяризации шубертовского оперного наследия, а иногда и наоборот отдаляет его от заинтересованного слушателя.

§1.3. Неудачи на оперном поприще: случайность или закономерность?

Среди причин неудач Шуберта на оперном поприще чаще всего называют недостаток или даже полное отсутствие драматического дарования. Вместе с тем с конца 1970-х гг. – под знаком исторически информированного подхода и нового понимания театральности – эта оценка была поставлена под сомнение многими исследователями.

Еще одна, более обоснованная причина, упоминаемая в работах, – недостаток опыта. В отличие от многих коллег-композиторов его времени Шуберт не смог закрепиться ни в одном из венских театров в качестве постоянного служащего, а, следовательно, не имел возможности глубоко вникнуть в театральные проблемы. Однако и преувеличивать его неопытность в этой сфере было бы неверным – эволюция шубертовского оперного творчества демонстрирует возрастающую драматургическую зрелость. Правы те ученые (Б. Ньюболд, М. Вишуген и др.), которые считают, что, проживи он немного дольше, и история оперы могла бы быть иной.

В оперных неудачах Шуберта обвиняют и слабые либретто его опер. Действительно, некоторые из них принадлежали поэтам-дилетантам и были небезупречны с драматической точки зрения. Однако в Вене первой трети XIX века в целом не хватало умелых либреттистов, уровень либретто падал все ниже, и многие оперы того времени были написаны на тексты еще худшего качества – но это не препятствовало их популярности. Так что вопрос в этом случае остается открытым.

Свою роль, по-видимому, сыграл и вкус венской публики, предпочитавшей легкие жанры (комический зингшпиль, фарс, пародия, травести), работать в которых композитор был не склонен. Однако, на мой взгляд, главная причина печальной судьбы Шуберта как театрального драматурга в том, что его жизнь пришлась на переходную эпоху, когда и он сам, и его коллеги экспериментировали в попытках создать национальную оперу нового типа.

Вместе с тем композитор продолжал работать в этой сфере, даже когда надежд на постановку его сочинений практически не осталось. Причины такого упорства можно понять, только зная вес и значение театра в венской музыкальной жизни.

Глава 2. Венские театры первой трети XIX века в контексте шубертовского оперного творчества

В настоящей главе музыкально-театральная жизнь Вены шубертовского времени рассмотрена не в плане общего обзора, но с тех точек зрения, которые актуальны для характеристики оперного творчества композитора.

К началу XIX столетия Вена располагала пятью публичными сценами. Театры у Бурга и у Каринтийских ворот имели статус придворных и располагались во внутреннем городе. Остальные (Ан дер Вин, театры в Леопольдштадте и Йозефштадте) были построены за пределами городского вала и предназначались прежде всего для развлечения публики неаристократического происхождения.

§2.1. Шуберт и придворный оперный театр. С 1761 г. история старейшего театра у Каринтийских ворот (Кертнтортеатр) была тесно связана с другой придворной сценой австрийской столицы, Бургтеатром. В начале XIX века придворные театры имели следующую структуру. Высшей инстанцией был главный оберкамергер. Ему непосредственно подчинялся директор (вице-директор) театра, который был обычно одновременно и арендатором. Существовала также должность придворного

театрального секретаря, отвечающего за репертуар. В годы директорства барона П. фон Брауна (1794–1807) существовало четыре разные труппы: драматические актеры, два певческих ансамбля (итальянский и немецкий) и балет. Каждая из оперных трупп имела своих капельмейстеров и либреттистов. В немецкой должности занимали Ф. К. Зюсмайер и Г. Ф. Трейчке, автор последней версии либретто бетховенского «Фиделио». Итальянскую оперу возглавляли А. Сальери и Й. Вейгль. В 1807 итальянская труппа была объединена с немецкой.

Уже в 1800-е годы каждая из сцен имела свою специфику: в Бургтеатре преобладали разговорные пьесы, в Кернтнертортеатре – оперы, зингшпили и балеты. В стенах последнего в начале 1810-х гг. Шуберт впервые в своей жизни увидел оперный спектакль. В диссертации сделана попытка реконструировать облик не сохранившегося до наших дней театра – такого, каким он предстал перед глазами юного композитора.

В дальнейшем Шуберт сотрудничал с Кернтнертортеатром как автор, во многом благодаря певцу М. Фоглю, а также двум другим покровителям, занимавшим высокие посты при императорском дворе и тесно связанным с придворными сценами – М. Дитрихштейну и И. фон Мозелю. Воззрения последнего, по-видимому, оказали заметное влияние на оперное творчество композитора, прежде всего на оперу «Альфонсо и Эстрелла». Вместе с тем решительно повлиять на театральную карьеру Шуберта эти покровители по разным причинам не смогли.

Одна из этих причин – деятельность Д. Барбайи, на годы руководства которого Кернтнертортеатром (1821–25, 1826–28) пришелся пик постановок россиниевских опер. Позднее именно итальянского импресарио друга Шуберта обвиняли в том, что композитор так и не смог больше пробиться на сцену театра. Эти упреки были не совсем справедливы: в 1823 году Шуберту была заказана опера, и Барбайя, по-видимому, лично поручил Й. Купельвизеру подготовить либретто «Фьеррабраса», который, однако, так и не был поставлен. В диссертации приведены многочисленные выдержки из современной Шуберту прессы и писем, восстанавливающие историю этой неудачи, а также безуспешных попыток утвердиться на месте капельмейстера театра.

§2.2. Шуберт и пригородные театры. Реформы Иосифа II 1776–78 гг. привели к открытию множества новых театров. Однако в шубертовское время единственной сценой, которая могла по-настоящему соперничать с придворными, был театр Ан дер Вин. В документальных источниках содержатся многочисленные свидетельства о красоте и удобстве этого театра. Его размеры позволяли ставить как масштабные историко-романтические спектакли, так и волшебные пьесы. Декорационное оформление драм и опер было роскошным, с многочисленными сценическими эффектами, часто использовались лошади и настоящая кавалерия, стрельба из ружей и даже пушек. Особой популярностью у публики пользовались волшебные оперы и пьесы. К этому жанру принадлежала и заказанная Шуберту мелодрама «Волшебная арфа». Ее либ-

ретто утрачено, а отзывы рецензентов о музыке противоречивы – от резкой критики до похвал.

Спустя три года после постановки «Волшебной арфы» композитор написал музыку к еще одному спектаклю в Ан дер Вин – романтической пьесе «Розамунда, княгиня Кипрская». Текст этой пьесы (за исключением вокальных номеров) долгое время считался утерянным и был обнаружен лишь в конце XX века. В «Розамунде» Шуберт использовал материалы из своих более ранних опусов (в том числе увертюру из «Альфонсо и Эстреллы»), некоторые номера впоследствии были перенесены в другие (в том числе инструментальные) сочинения. Постановка пьесы закончилась фактически полным провалом из-за ее низкого литературного и драматического качества, однако музыка Шуберта имела успех.

Композитор бывал в Ан дер Вин и в качестве зрителя – в том числе на «Золушке» Изуара (ок. 1812) и «Волшебной флейте» Моцарта (1822). Посещал он и театр в Леопольдштадте (а, возможно, и в Йозефштадте). С Йозефштадским театром связана одна из попыток добиться постановки первой из законченных опер Шуберта – «Увеселительный замок черта».

§2.3. Цензура в австрийском театре конца XVIII – начала XIX века. Цензура была одним из факторов, определявшим репертуар венских оперных театров. Во времена Шуберта ни один спектакль не мог появиться на сцене без ее одобрения, в пьесы вносились изменения, подчас столь существенные, что текст трансформировался до неузнаваемости. Учрежденная Марией Терезией, цензура первоначально была направлена против дурного вкуса, нападок на религию и государство, но постепенно ее запреты становились все более жесткими. Это хорошо видно на примере последней шубертовской оперы «Граф фон Гляйхен» – цензоры безоговорочно отвергли либретто Э. Бауэрнфельда.

Ко времени, когда Шуберт начал свой путь театрального композитора (1811) аппарат цензуры полностью сформировался, причем ни авторы, ни театральная дирекция не имели официальной возможности оспорить ее решение. Несмотря на то, что первоначально по отношению к музыкальному театру цензура была менее жесткой, в Вене 1820-х гг. к либретто опер применялись столь же строгие критерии, что и к драмам. Запреты, например, касались всего, что хоть как-то связано с религией – даже упоминания крестовых походов. Известный пример – постановка «Гугенотов» Мейербера под названием «Гибеллины Пизы». Запрет налагался и на стрельбу из огнестрельного оружия, а также на разного рода магию. Поэтому, когда в 1821 году в Кернтнертеатре состоялась премьера «Вольного стрелка» Вебера, ружья были заменены луками, в сцене в Волчьей долине Каспар и Макс вместо пуль изготавливали стрелы.

Шуберт как автор сочинений для театра был обречен на постоянный контакт с цензурой, хотя документальных свидетельств тому немного. Либретто всех его зингшпилей и опер, предназначенных для сцены, должны были пройти через соответ-

ствующее ведомство – даже тех, что в конечном итоге были отклонены дирекцией, как «Заговорщики» или «Фьеррабрас». Либреттист последнего, предвидя возможные осложнения, полностью отказался от употребления слова «христианский», хотя действие оперы основано на борьбе христиан и мусульман во времена Карла Великого. Однако это не помогло избежать вмешательства цензоров в текст.

Конечно, цензура не была прямо повинна в том, что «Заговорщики», «Фьеррабрас» и другие оперы Шуберта так и не увидели сцены при его жизни. Однако именно она являлась одним из главных факторов, определявших содержание той театральной продукции, которая оказывалась в конечном итоге на венских сценах.

§2.4. Публика венских театров. Посещение театров в Вене времен Шуберта не было исключительной привилегией состоятельных слоев общества, однако в составе публики пяти театров существовали определенные отличия. Бургтеатр и Кернтнертеатр были ориентированы на аристократию и богатых бюргеров, проживавших во внутреннем городе, в то время как коммерческие театры посещали в основном жители тех пригородов, где эти театры располагались (мелкая буржуазия, ремесленники, лавочники, младшие служащие, рабочие). Третий коммерческий театр – Ан дер Вин – находился в промежуточном положении: знать и придворные всегда составляли здесь значительную часть зрителей.

О поведении венской публики существуют противоречивые свидетельства: от увлеченности и серьезного отношения к тому, что происходит на сцене, до громких восторгов, скандалов и освистываний. Современники также подвергали критике испорченный музыкальный вкус венцев. Й. Вейгль, всю свою жизнь связанный с придворной оперой, отказался в 1820-е годы от сочинения музыки для сцены именно по причине поверхностных театральных вкусов венской публики. Шуберт тоже не был в восторге от ее предпочтений. Из «Воспоминаний» Г. Аншютца, познакомившегося с композитором в 1821 году, известно, что это была одна из его любимых тем для рассуждений.

Итак, театр – одна из важнейших составляющих венской жизни первой трети XIX века. Можно даже сказать, что это было своего рода явление массовой культуры. Шуберт, вопреки убеждению ряда исследователей, был в достаточной степени вписан в театральную среду и как композитор, и как зритель. И его попытки завоевать венские сцены нельзя назвать совсем безуспешными. Однако в этих попытках он в значительной мере должен был следовать вкусам, диктуемым эпохой, и традициям, сложившимся до него.

Глава 3. Музыкальный репертуар венских театров и его влияние на творчество Шуберта

В документах, относящихся к жизни Шуберта, зафиксировано около 20 музыкальных спектаклей, которые он видел на сцене, начиная с 1812 года. Кроме того, до нас дошли сообщения о целом ряде опер, которые композитор знал, но не обязательно

благодаря посещению театра. Источники этих знаний могли быть самыми разными: прежде всего учеба у Сальери, но также самостоятельное изучение партитур или участие в музыкальных вечерах, где разучивались номера из этих опер. В диссертации интерпретирован ряд документов, помогающих реконструировать факты такого рода.

§3.1. Особенности репертуарной политики и музыкальные жанры на венских сценах. Существует мнение, что во всех венских театрах каждый вечер было принято представлять новое сочинение, которое не повторялось в ближайшее время. Из-за этого общий уровень спектаклей постоянно снижался, а театральным драматургам отводилось все меньше времени на создание оригинальных пьес. Возникает вопрос: почему при столь высокой потребности в постоянном обновлении репертуара Шуберт не смог продвинуть свои оперы на сцену?

Ответ на него не может быть однозначным. Но и тезис о постоянном обновлении репертуара нельзя принять безоговорочно. Этому противоречит реальное положение дел. Так, в программе Леопольдштадтского театра в 1800–1820-е годы почти все новые пьесы (в основном пародии и фарсы) первое время ставились чуть ли не каждый день. То же можно сказать и о театре Ан дер Вин: например, первые шесть из восьми представлений «Волшебной арфы» давались подряд. Конечно, далеко не все подобные пьесы оставались в репертуаре надолго. Тем не менее, помимо явных однодневок, были и сочинения (в том числе музыкальных жанров), не сходившие со сцены в течение многих лет. Десятилетиями в репертуаре венских театров оставались «Швейцарское семейство» и «Сиротский дом» Й. Вейгля, «Глазной врач» А. Гировца, «Весталка» и «Фердинанд Кортес» Г. Спонтини, «Золушка» Н. Изуара, «Жан Парижский» А. Буальдьё и многие другие. Существовал также целый ряд «репертуарных опер», созданных во второй половине XVIII века, которые также ставились более или менее регулярно. В этом контексте удивительным является не то, что Шуберт не стал постоянным автором какой-либо из пригородных сцен, а то, что ему все-таки удалось получить два заказа от одной из них.

Отдельного упоминания заслуживает репертуарная политика придворной сцены. С формальной точки зрения здесь действительно каждый день представлялось новое сочинение, а повторение одной оперы два раза подряд было скорее исключением и касалось в основном премьерных спектаклей. В то же время общее количество премьер в Кернтнертортеатре было в несколько раз меньше, чем в пригородных. В 1810-е годы, чтобы увидеть свою оперу на сцене, нужно было либо быть капельмейстером театра, либо иметь влиятельных покровителей или интернациональную репутацию. Как мы знаем, ни в одну из этих категорий Шуберт не входил.

Репертуар всех пяти венских театров в значительной степени зависел также от того, что именно было разрешено ставить в каждом из них. Придворные сцены находились в привилегированном положении – прежде всего в отношении набора разрешенных к представлению жанров. На рубеже веков в их репертуаре немецкие оперы более или менее регулярно чередовались с итальянскими, но с 1802 г. значительно

вырастает доля французских (в немецком переводе). Вес итальянской оперы в этот период начинает постепенно снижаться, и одновременно увеличивается количество оригинальных немецкоязычных сочинений, так что начиная с 1807 года можно даже говорить о подъеме национального жанра. Основу постоянного репертуара в конце 1800-х – первой половине 1810-х составляли зингшпили местных композиторов, капельмейстеров театра (Вейгля и Гировца), оперы Глюка и Моцарта, а также ряд французских сочинений. Кроме того, были очень востребованы одноактные зингшпили, которые давались обычно в один вечер с балетами или музыкальными академиями. Именно так был поставлен шубертовский фарс «Братья-близнецы» – вместе с балетом «Две тетки, или Прежде и теперь».

1816 год стал переломным: итальянская труппа привезла в Вену оперы Россини. С постановки «Танкреда» (1816) принято отсчитывать увлечение венцев сочинениями этого композитора, приведшее в 1820-е к почти полному вытеснению национальной оперы с придворной сцены.

Пригородные театры имели репертуарные ограничения. Наиболее широкими возможностями обладал театр в Йозефштадте, получивший разрешение ставить пьесы всех жанров, немецкие и итальянские оперы (в оригинале), балеты и пантомимы. Однако на этой сцене преобладал легкий комический репертуар, как, собственно, и в Леопольдштадте, где большинство зингшпилей и фарсов принадлежало перу В. Мюллера. На особом положении находился театр Ан дер Вин: значительную часть программы здесь составляли серьезные оперы австрийских, французских и итальянских композиторов. В этом смысле он был гораздо ближе к придворной сцене, чем к двум пригородным, что давало современникам повод соотносить его с Кернтнертортеатром. Вместе с тем в 1810-е – первой половине 1820-х гг. (т.е. в те годы, когда Шуберт сочинял для театра) количество драматических спектаклей здесь было значительно больше, чем музыкальных, и потому композитора мог ожидать самое большее заказ на музыку к пьесе.

§3.2. Шуберт и австро-немецкая опера последней трети XVIII – начала XIX века. То, что мы сейчас мало знаем об операх венских композиторов времен Шуберта (за исключением «Фиделио»), не означает, что они не были в свое время популярны. Сочинения Шенка, Диттерсдорфа, Мюллера, Вейгля, Гировца и других австрийских композиторов (современников и предшественников Шуберта) с успехом ставились в немецких землях за пределами Австрии, причем нередко составляя конкуренцию итальянским и французским сочинениям даже в придворных театрах. Показателен в этом отношении пример Веймара, где из тридцати опер, поставленных в 1820–21 гг., примерно треть – опусы венских авторов.

Далее в этом параграфе рассмотрены параллели и пересечения опер Шуберта с сочинениями его австрийских современников, а также Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера. Отдельное внимание уделено месту их опер в репертуаре венских театров.

Оперы Глюка и Моцарта. Влияние музыки *Глюка* на оперное творчество Шуберта, как считается, было весьма сильным. Так, некоторые исследователи расценивают сквозную структуру «Альфонсо и Эстреллы» как возвращение к глюковским идеалам. Однако иногда параллели выглядят довольно натянутыми. Вряд ли стоит, например, считать вслед за Дж. Каннингемом появление в операх Шуберта аккомпанированного речитатива следствием непосредственного влияния реформаторских опер Глюка, где этот тип речитатива рассматривался как альтернатива *сессо*. В немецкоязычной опере первой трети XIX века подобной дилеммы не было.

Шуберт хорошо знал и высоко ценил оперы *Моцарта*. Их прямое воздействие особенно очевидно в первых театральных опусах композитора. Так, в финале I д. «Друзей из Саламанки» и в интродукции «Фернандо» можно найти сюжетные и музыкальные параллели с «Волшебной флейтой», ария трактирщицы в «Увеселительном замке черта» написана с оглядкой на песню Осмина из «Похищения из сераля».

Влияние Глюка и Моцарта на оперы Шуберта не сводится к заимствованиям или стилизации. Моцартовский дух ощущается во многих шубертовских зингшпилях, включая последний («Заговорщики»). Воздействие же реформаторских опер Глюка более определенно проявляется в ранних сочинениях, тогда как в операх начала 1820-х оно скорее концепционное, чем стилистическое.

Композиторы-современники. Оперы *Йозефа Вейгля* (1766–1846) пользовались во времена Шуберта огромной популярностью. Многие из того, что мы привыкли считать атрибутами немецкой романтической оперы, начиная с «Вольного стрелка» Вебера, заложено уже в его «Швейцарском семействе» – опора на национальный тематизм (вплоть до использования подлинных цитат), интонационные и тематические связи увертюры с оперой, наличие лейттем (тем-реминисценций) и лейттемов, особая роль деревянных духовых инструментов в создании пейзажных зарисовок. Влияние Вейгля на оперное творчество Шуберта весьма значительно, что проявляется и в мелодике, и в особом внимании к тембру деревянных духовых.

Точно не известно, знал ли Шуберт оперы *Адальберта Гировца* (1763–1850), которые в его время также были весьма популярны. Некоторые сюжетные и музыкальные параллели в шубертовских сочинениях с операми его старшего современника говорят скорее в пользу подобного знакомства – по крайней мере, в отношении «Агнес Сорель» и «Глазного врача». В диссертации приведены наиболее заметные интонационно-мелодические и гармонические пересечения одной из шубертовских арий с номерами из опер Гировца.

Существует множество данных о том, что Шуберт восхищался *Бетховеном*. И это не только свидетельства современников, но и следы влияния, а иногда и подражания (вплоть до прямых цитат), которые можно найти в шубертовских сочинениях самых разных жанров. Известно, что юный композитор по крайней мере дважды видел в театре «Фиделио» (во второй редакции – в 1814 и 1822) и что он восхищался этой оперой. Исследователи отмечают близость между дуэтом Флорестана и Леоноры во II

акте оперы Бетховена („*O namenlose Freude*“) и двумя дуэтами из шубертовских сочинений «Увеселительный замок черта» и «Фернандо», обусловленную сходством сценической ситуации (воссоединение супругов после вынужденной разлуки). Интересная, хотя на первый взгляд несколько неожиданная, параллель обнаруживается между главной темой арии Флорестана и началом партии Оливии в Терцете № 5 «Друзей из Саламанки», а также несколькими вокальными фразами в ариях главных персонажей других зингшпилей 1815 г. Сходство, по-видимому, обусловлено содержанием: ария Флорестана очевидно ассоциировалась у Шуберта с внутренним благородством и стойкостью – качествами, которые в той или иной степени проявляют все главные герои его ранних зингшпилей.

Известно, что Шуберт очень ценил «Вольного стрелка» Вебера и связывал с немецким композитором надежды на постановку в Дрездене «Альфонсо и Эстреллы». Однако его критическое высказывание об «Эврианте» положило конец как этим надеждам, так и хорошему отношению Вебера к младшему коллеге. Несмотря на то, что Шуберт, судя по всему, видел «Вольного стрелка» в 1821 или 1822 году, вряд ли можно говорить о непосредственном влиянии этого сочинения на его творчество, все возможные точки пересечения вызваны скорее общностью тенденций в австро-немецкой опере того времени. Этим же, по-видимому, можно объяснить и тот факт, что аллюзии на отдельные музыкальные идеи «Вольного стрелка» обнаруживаются в творчестве Шуберта не только до знакомства последнего с этой оперой, но и даже до того, как она была написана Вебером (например, в Мелодраме № 3 из «Волшебной арфы», появившейся на сцене почти за год до премьеры «Вольного стрелка»).

Еще одно имя, которое следует упомянуть в связи с венской музыкально-театральной жизнью первых десятилетий XIX века – *Конрадин Кройцер* (1780–1849). Влияние этого композитора на Шуберта принято признавать в песнях, но не в театральной музыке, поскольку последний негативно оценил его оперу «Либуша» (1822). Однако в либретто «Альфонсо и Эстреллы» есть немало пересечений и с нею, и с другой романтической оперой Кройцера «Пловец» (1813). Такие же точки соприкосновения обнаруживаются между либретто этой оперы Шуберта и «Киром» *Игнаца фон Зейфрида* (1776–1841), занимавшего в венской театральной жизни одно из центральных мест (для сравнения: за первые 25 лет существования театра Ан дер Вин оперы Зейфрида были показаны на этой сцене 1700 раз, тогда как оперы Моцарта – 400). Значительное влияние на творчество Шуберта оказала также музыка *Венцеля Мюллера* (1767–1835), популярного композитора Леопольдштадтской сцены.

Таким образом, оперы Шуберта имеют многочисленные и разнообразные пересечения с венским музыкально-театральным контекстом.

§3.3. Ф. Шуберт и французская опера. На годы становления Шуберта как профессионала (конец 1800 – первая половина 1810-х) пришлось максимальное падение интереса австрийской публики к итальянской опере и пик моды на французскую. Усиление веса последней в Вене (как и в других немецкоязычных землях) во многом

было связано с генетической близостью зингшпиля к *opéra comique*, что выражалось прежде всего в наличии разговорных диалогов и более непритязательном, чем в итальянской опере, составе музыкальных номеров. Вторая причина – нехватка оригинального немецкого репертуара и его плачевное качество, так что переводные французские либретто были настоящим спасением для администрации венских сцен.

Воздействие французского театра можно обнаружить в оперном творчестве Шуберта в самых разных проявлениях – от источников либретто и сюжетных мотивов до музыкальных топосов и моделей оперных форм. Французский прототип обнаруживается, например, в основе одноактного фарса «Братья-близнецы». Еще одно непосредственное соприкосновение с французским по происхождению либретто – два вставных номера к «Волшебному колокольчику» Ф. Герольда, написанные Шубертом к венской постановке этой оперы (1821).

К французской традиции нас отсылают и темы-реминисценции, воспринятые другими национальными школами и в творчестве немецких композиторов к 1810–20-м годам превратившиеся в лейтмотивы. Однако в австрийской опере ситуация была несколько иной. И у Шуберта, и у его коллег-соотечественников такие темы сохранили близость к исходному французскому типу: это действительно темы-напоминания – тематические арки, содействующие композиционному объединению сцен.

В работе приведены показательные тематические пересечения опер Шуберта с сочинениями французских композиторов – в частности, с «Семирамидой» Кателя, музыке которой он оценивал как «бесконечно прекрасную».

Связь театральных сочинений Шуберта с французской оперой имеет множество других аспектов. Однако в этом диалоге Шуберт всегда оригинален, французские модели оказываются для него либо удобной формой, наполняемой новым музыкальным содержанием, либо стимулом для собственного вдохновения.

§3.4. Шуберт и итальянская опера. Связь с итальянской оперой возникла у Шуберта еще в пору обучения у Сальери, который, по воспоминаниям его друзей, знакомил своего ученика с партитурами итальянских мастеров – по-видимому, тех, чьи сочинения ставились в придворных театрах в 1780–1800-е годы (И.С. Майр, Ф. Паэр, Д. Чимароза, Дж. Паизиелло и др.). В более позднее время он не мог миновать всеобщего увлечения венцев Россини. Впрочем, отношение Шуберта к последнему было неоднозначным. С одной стороны, по словам А. Хюттенбреннера, Шуберт ясно видел, что сочинения итальянского маэстро причиняют большой ущерб немецкой опере. С другой, он не только хвалил тонкий вкус, который проявлял Россини в мелодике и инструментовке, но и сам писал «в итальянском стиле» (Увертюры D 590, 591).

Главным объектом воздействия россиниевского стиля на творчество Шуберта была, безусловно, вокальная музыка. Исследователи обычно выделяют два аспекта этого воздействия: область мелодики, т.е. применение некоторых мелодических фор-

мул, характерных для Россини, и влияние на саму технику сочинения – прежде всего использование определенных композиционных схем и приемов нагнетания напряжения в ансамблях.

Воздействие стиля Россини на ансамблевое письмо Шуберта становится очевидным уже в «Братьях-близнецах» – в частности, в Квартете № 5, Терцете № 8, Секстете с хором № 9. Оно ощущается в особенностях оркестровки, а также в регулярном разделении отдельных фраз паузами во всех голосах – прием, который Россини часто использует в комических ансамблях. Кроме того, исследователи упоминают обычно несколько ансамблевых сцен из «Альфонсо и Эстреллы», построенных по итальянскому образцу.

Что же касается шубертовского мелоса, то здесь все же следует говорить скорее не о конкретном воздействии Россини, а о влиянии итальянского типа мелодики в целом. Однако главное во взаимоотношениях Шуберта и итальянского искусства лежит глубже прямых заимствований – будь то мелодические обороты или композиционные схемы. Именно проникновение в суть итальянской традиции позволило Шуберту достигнуть высот в вокальных сочинениях на родном языке, где, по выражению одного из исследователей, узлами законного брака соединились итальянская плавность и немецкий вкус.

Оперное творчество Шуберта вписано в широчайший контекст, который составляют сочинения не только венских, но также итальянских и французских композиторов, ставившиеся в австрийской столице в конце XVIII – первые декады XIX века. Однако, несмотря на то, что при анализе партитур «интертекстуальные» связи его опер вполне очевидны, они практически всегда органично вписаны в собственный оригинальный и абсолютно узнаваемый стиль композитора, причем далеко не всегда идентичный таковому в его песенном творчестве.

Глава 4. Жанры австро-немецкого музыкального театра и их преломление в творчестве Шуберта

§4.1. Оперы Шуберта и проблемы жанровой терминологии. В автографах Шуберта обозначены жанры только четырех опер («Увеселительный замок черта», «Фернандо», «Друзья из Саламанки», «Альфонсо и Эстрелла»), в остальных случаях сведения приходится черпать из афиш, изданий либретто, переписки самого Шуберта и свидетельств современников. Однако все эти источники тоже не столько проясняют, сколько запутывают ситуацию. Например, «Альфонсо и Эстрелла» – *опера* по определению композитора – в разных местах фигурирует как *романтическая опера*, *большая опера*, *большая романтическая опера*, *большая героико-романтическая опера*. Но самые существенные расхождения наблюдаются в тех случаях, когда мы имеем дело с сочинениями, поставленными на сцене. Жанровое обозначение «Братьев-близнецов» – *фарс* – ничуть не помешало современникам (как и самому Шуберту) называть его *опереттой* и *оперой*, а «Волшебная арфа», *волшебная пьеса с музыкой*, в

рецензиях и письмах получила такие обозначения, как *мелодрама*, *постановочная пьеса* (*Spektakelstück*) и даже *постановочная опера* (*Spektakel-Oper*).

Набор жанровых обозначений сценических опусов Шуберта достаточно широк. В автографах, либретто и афишах фигурируют следующие термины: *опера*, *естественно-волшебная опера*, *героико-романтическая опера*, *зингшпиль*, *комический зингшпиль*, *фарс с пением*, *волшебная пьеса с музыкой*, *большая романтическая пьеса с хорами*, *музыкальным сопровождением и танцами*. Рецензии, письма и воспоминания современников Шуберта еще более расширяют этот список. В результате, перед исследователем встает проблема соотношения аутентичных и современных жанровых определений, в целом актуальная для наследия XVII–XIX веков.

В диссертации дано детальное описание того, как трактовались в первой половине XIX века основные жанровые обозначения: опера (со всеми уточняющими определениями и разновидностями, включая большую оперу и оперетту), зингшпиль, пьеса с пением, мелодрама, лидершпиль. Сделан вывод о том, что в понимании и употреблении каждого из них были свои сложности и противоречия. Некоторые из них могли выступать как синонимы (например, *зингшпиль* и *оперетта*). Другие использовались и как специальные термины, обозначающие конкретный жанр, и как обобщенные наименования (*опера*, *пьеса с пением*, *зингшпиль*). Практически все они обнаруживают, с одной стороны, отличия от тех значений, которые мы придаем им сейчас, а с другой, определенную динамику в изменении этих значений на протяжении первых 30 лет XIX века.

Наше восприятие таких жанровых наименований, как большая опера, лирическая опера, оперетта и, наконец, зингшпиль, сформировалось на основе того содержания, которое вкладывала в них наука и критика второй половины XIX столетия, когда либо сами эти жанры уже превратились в достояние прошлого, либо термины, их обозначающие, стали применяться к жанрам, имеющим иное происхождение и поэтику. Отношение к некоторым терминам изменялось – так, например, значения слова «зингшпиль» трансформировалось от обобщенного наименования для всех сочинений музыкального театра (включая итальянские оперы) к более узкому пониманию под этим термином немецкоязычной, чаще всего комической оперы с разговорными диалогами. Неудивительно поэтому, что все попытки свести жанровые определения, существовавшие в австро-немецкой театральной практике этого периода, в единую систему обычно сопровождаются многочисленными оговорками об «условности» этих определений и «зыбкости» границ между ними, а сам вопрос о классификации жанров австро-немецкого музыкального театра конца XVIII – начала XIX века до сих пор остается до конца не разрешенным.

§4.2. Жанровая система австро-немецкого музыкального театра. Среди попыток систематизации музыкально-театральных жанров следует особо выделить статьи И. ф. Мозеля (1820) в «Венской всеобщей музыкальной газете», А. Б. Маркса (1828) в «Берлинской всеобщей музыкальной газете», а также словарные статьи

«Опера» в «Эстетической энциклопедии» Йейттелиса (1837) и во «Всеобщей театральной энциклопедии» (1842). В большинстве случаев систематизация дается «с оглядкой» на итальянскую.

Критерии, по которым в первых двух работах очерчены границы жанров, достаточно разнообразны, однако не везде выдержаны с должной степенью последовательности. Наиболее важные параметры, по которым осуществляется деление, – особенности драматического содержания и сюжета; степень вовлеченности музыки в драматическое действие; наличие/отсутствие разговорных диалогов; размеры сочинения; целевая аудитория.

Ни одна из рассмотренных в диссертации попыток систематизации музыкально-театральных жанров не отражает полностью особенности современной Шуберту практики. В наше время исследователи продолжают предлагать различные версии классификации австро-немецких музыкально-театральных сочинений. В целом к этой проблеме существует два основных подхода: 1) выведение всех жанровых разновидностей из одного обобщенно понимаемого жанра австро-немецкого музыкального театра – *зингшпиля*; 2) упрощение аутентичных «систематизаций» (*зингшпиль* – с разговорными диалогами вместо речитативов, *большая опера* – сочинения, полностью положенные на музыку, *романтическая опера* – сочинения со сверхъестественными и/или рыцарскими сюжетами). В ряде случаев исследователи призывают вовсе отказаться от аутентичных определений жанра в пользу наименований обобщающего характера. Однако в таких обобщающих терминах фактически уравниваются сочинения, имеющие абсолютно разное происхождение.

На мой взгляд, все эти недоразумения и терминологические споры происходят оттого, что и современники Шуберта, и более поздние исследователи рассматривают жанровую систему как нечто выкристаллизовавшееся и застывшее, в то время как в начале XIX века она являлась «растущим организмом», где значение одного и того же термина могло изменяться. Сегодня нужно признать, что множественность трактовок как раз и является главным качеством эпохи, когда важным становится постоянное соотношение жанрового наименования и ситуации, в которой оно употребляется.

В театральной практике, однако, то или иное обозначение конкретной оперы носило вторичный характер, а выделенные выше критерии далеко не всегда учитывались. Но сейчас, спустя два столетия, очевидно, что именно они определяют принадлежность сочинения к тому или иному жанру, хотя и в разной степени. Наиболее важными, на мой взгляд, являются те, что связаны с поэтикой сюжета и особенно с музыкальным содержанием. Они позволяют провести более или менее четкие границы между различными по природе явлениями и определить сферу действия конкретного жанра.

§4.3. Венский зингшпиль: происхождение и разновидности. Несмотря на то, что почти все оперы Шуберта принято называть зингшпилями (и большинство их соответствуют этому наименованию с современной точки зрения), далеко не каждая из

них имеет это обозначение в партитуре или в либретто. Тем не менее абсолютное большинство исследователей, сталкиваясь с необходимостью как-то классифицировать с жанровой точки зрения шубертовское театральное наследие, относят к этому жанру все его законченные оперы до «Альфонсо и Эстреллы». И в этом есть определенная логика, связанная с современной трактовкой термина, согласно которой главными критериями жанра являются немецкий язык либретто и наличие разговорных диалогов. Эти представления довольно существенно расходятся с практикой употребления термина в шубертовское время, однако найти консенсус между терминологической пестротой конца XVIII – первой трети XIX века и однозначностью сегодняшнего дня практически невозможно.

О зингшпиле, его происхождении и истории существует достаточно большое количество литературы, в том числе и на русском языке. Правда, это касается прежде всего северонемецкой разновидности жанра. В то же время венский зингшпиль зачастую рассматривается либо как продолжатель и наследник немецкого, либо как специфический феномен, возникший по инициативе Иосифа II в 1770-е годы. Оба эти утверждения грешат неточностью. Первые образцы венской комедии с музыкальными номерами появились уже в 1710-е гг., т.е. задолго до возникновения немецкой разновидности зингшпиля, сам же этот жанр, каким он предстал на сцене Кернтнер-тортеатра в конце 1770-х гг., обнаруживает скорее близость итальянскому искусству, чем к северонемецкой традиции. Определенное влияние на его становление оказал и французский театр.

Театральная реформа, осуществленная Иосифом II, дала толчок развитию двух разновидностей венского зингшпиля – «высокой» и «низкой» (термины А. Шлезингер), тесно связанных соответственно с придворными и пригородными сценами. Первоначально между ними не было непроходимой грани. Однако существовали и отличия, которые со временем усугублялись. В первых на передний план выступали лирические, сентиментальные мотивы, комические элементы подавались в более корректной и мягкой форме, тогда как для второй был характерен более грубый юмор. Зингшпили Шуберта примыкают к «высокой» жанровой разновидности – даже в тех случаях, когда мы имеем дело с фарсом по жанровому обозначению («Братья-близнецы») или по содержанию («Четыре года на посту»).

В параграфе также рассмотрен вопрос о влиянии на венский зингшпиль итальянской и французской опер. В XVIII веке более сильным было воздействие первой из них, большинство композиторов, участвовавших в создании «национального зингшпиля», как известно, работали в первую очередь в области итальянского искусства (Моцарт, Диттерсдорф, Сальери). Однако и французская опера играла в формировании зингшпиля большую роль, особенно – на рубеже XVIII и XIX столетий. Эта роль ощутима не только в заимствовании сюжетов и переводе готовых либретто, но и в более общих принципах (местный колорит, введение тем-реминисценций, использование мелодрамы и др.)

Таким образом, венский зингшпиль времен Шуберта сложился под влиянием нескольких жанров европейского музыкального театра и венской народной музыкальной комедии. Многообразие истоков обусловило внутреннюю неоднородность, сосуществование различных стилей в одном сочинении. С другой стороны, к концу 1800-х гг. в венском музыкальном театре – прежде всего в зингшпилях таких композиторов, как Вейгль и Гировец, а также Мюллер – сложились определенные модели (пусть с нашей точки зрения и несовершенные), имевшие свои особенности в содержании и структуре. Именно на эти модели и ориентировался Шуберт при создании собственных зингшпилей.

§4.4. Серьезная опера в Вене: между большой и романтической. Высшую ступень в иерархии музыкально-театральных жанров в первой трети XIX века занимала большая опера. В современном восприятии это понятие скорее связано с французским искусством 1830–50-х гг., тогда как для немецкоязычных земель самым важным достижением эпохи считается возникновение оперы романтической.

В диссертации исследована связь утверждения романтической оперы с созданием и утверждением национального музыкального театра. Эта проблематика была отражена в эстетических работах Э. Т. А. Гофмана, эссе Ф. Р. Германа (1819), статье «Романтизм» в «Энциклопедии» Г. Шиллинга (1838). В качестве моделей для подражания и пробуждения национальной традиции в этих трудах назывались сочинения Моцарта и Глюка. Однако не все авторы эстетических эссе считали понятия «национальное» и «романтическое» синонимами. Так, Мозель, в отличие от Гофмана, связывал создание национальной традиции не с романтическим искусством, а с оперой сквозного развития на мифологические и исторические сюжеты. На пересечении этих двух линий (условно «гофмановской» и «мозелевской») и родилось жанровое обозначение *большая романтическая опера*, которое, с одной стороны, удовлетворяло потребностям в серьезном искусстве, а с другой, несло в себе заряд если не чудесного и фантастического, то, по крайней мере, неизведанного, являющегося синонимом романтического. К 1820-м годам это обозначение, по-видимому, воспринималось в австро-немецком театральном мире как норма.

Вопрос о специфике сюжета большой романтической оперы породил дискуссию о возможности использования в нем исторических источников и элементов сказочно-фантастических (работы Б. Вессели, Мозеля, Ф. Ханда). Однако на практике либретто немецкоязычных опер, обозначавшихся как *большие*, включали и исторические, и фантастические, и мифологические, и экзотические, а иногда даже комические мотивы. В целом же в недрах большой оперы обнаруживаются все три типа сюжетов, которые современное музыковедение ассоциирует с оперой романтической: историко-легендарные (рыцарские), экзотические и волшебные. Все эти типы присутствуют в творчестве Шуберта. Два его первых опуса примыкают к сказочно-фантастическим, однако при этом «Увеселительный замок черта» некоторые исследователи называют в одном ряду с «Альфонсо» и «Фьеррабрасом» – в том числе в силу его размеров и осо-

бенностей музыкальной составляющей (развернутые сцены, арии и ансамбли в амбициозном стиле, характерном для этого жанра). В его сюжете присутствует и рыцарство, однако не в качестве исторического явления, а как необходимый ингредиент сказочных либретто, что сближает эту оперу с современными ей волшебными зингшпилями.

Историко-легендарные сюжеты представлены прежде всего двумя упомянутыми большими операми, а также эскизами к «Рюдигеру», неоконченным «Графом фон Гляйхеном» и, возможно, потерянным «Миннезингером». В обеих больших операх Шуберта сверхъестественные элементы полностью отсутствуют, несмотря на то, что некоторыми его современниками они рассматривались как важная составляющая рыцарско-легендарных либретто.

Возможно, Шуберт, после двух юношеских опытов отказавшийся от сюжетов со смешением рыцарского и фантастического, не только следовал собственным эстетическим установкам, но и в какой-то степени учитывал изменения во «вкусе эпохи». Это не помешало ему дважды обратиться к античным сюжетам – в «Поруке» и «Адрасте» – несмотря на то, что подобные либретто ко второй половине 1810-х гг. окончательно вышли из моды. Обе оперы не были закончены, и это, на мой взгляд, говорит о том, что композитор вовремя понял их бесперспективность.

Восточную экзотику можно найти в двух других неоконченных сочинениях Шуберта – «Саконтале» и «Графе фон Гляйхене». Однако в первом случае это экзотика индийская, во втором же – арабская, которая оказывается фоном для рыцарско-легендарного, а, по сути, любовного, сюжета (действие происходит во времена крестовых походов, в XIII веке). В этом отношении «Граф фон Гляйхен» близок к «Фьеррабрасу», где влюбленные также принадлежат к враждующим лагерям, а их отношения развиваются на фоне противостояния франков и мавров.

Таким образом, можно заключить, что в творчестве Шуберта представлены почти все существовавшие в венском музыкальном театре жанры. Причем в их распределении внутри того 17-летнего периода, когда были написаны его оперы, с одной стороны, отражается эволюция музыкально-театральных вкусов венской публики, с другой, общие жанровые процессы – движение от волшебного зингшпиля через зингшпиль бытовой к большой романтической опере. Шуберт не был изобретателем новых жанров и драматургических концепций, однако в каждом конкретном случае он находил свои особенные, индивидуальные решения. Попытке обнаружить проявления этой индивидуальности посвящены следующие две главы диссертации.

Глава 5. Поэтика либретто и музыкальной композиции опер Шуберта

Во вводном разделе речь идет об оценке уровня либретто шубертовских опер, общем положении в немецкоязычной либреттистике его времени, об изменениях, происходивших в приоритете авторства пары либреттист – композитор. Кроме того,

кратко охарактеризованы принципы, по которым Шуберт выбирал то или иное либретто, и состав его либреттистов.

§5.1. Либретто шубертовских зингшпилей в контексте венской традиции.

Шуберт отдал дань комическому зингшпилю («Друзья из Саламанки»), но целом комические элементы в его театральных сочинениях достаточно редки: даже в тех случаях, когда композитор имеет дело с фарсовым сюжетом, он выдвигает на первый план лирическую составляющую («Четыре года на посту», «Братья-близнецы»). Для «Заговорщиков» характерен тонкий баланс комических и серьезных элементов, которого Шуберту не удавалось достичь ни в одном из более ранних сочинений.

Либретто значительной части зингшпилей Шуберта можно отнести к смешанному или даже серьезному жанру, близкому к *semiseria* и *opéra comique* – в первую очередь к той ее разновидности, которую принято называть оперой спасения. Так, в либретто зингшпиля «Четыре года на посту» есть значительное сходство с «Мундиром» Вейгля, который принадлежит к этому жанру, а в «Фернандо» ощущается влияние «Фиделио» и можно найти некоторые параллели с оперой Мегюля «Елена».

С другой стороны, зингшпили с абсолютно серьезным содержанием, полностью исключая комическое (как шубертовский «Фернандо»), в венском музыкальном театре первой трети XIX века – редкое явление. К тому же подобные сочинения в этот период далеко не всегда обозначались как зингшпили. Но даже в операх с чувствительными сюжетами, которые мы сегодня склонны относить к этому жанру («Швейцарское семейство», «Сиротский дом», «Глазной врач») обязательно присутствует комический персонаж, глупость и самонадеянность которого оттеняют общий серьезный тон.

В немецкоязычных исследованиях принято также выделять зингшпили *бытовые* (мещанские, бюргерские), где действие происходит в реальном мире и, как правило, в бюргерской среде, и *волшебные*, с чудесами и превращениями. К первой группе относятся пьесы солдатские и рыцарские, а также т.н. сельские идиллии. Волшебные зингшпили подразумевают, как правило, не только сверхъестественное, но и экзотическую обстановку. Они также могут сближаться с первой группой через наличие персонажей-рыцарей.

Сюжеты шубертовских зингшпилей в целом вписываются в эту классификацию: *бытовые* («Четыре года на посту», «Фернандо», «Клаудина», «Друзья из Саламанки», «Близнецы», «Заговорщики») и *волшебные* («Рыцарь зеркала», «Увеселительный замок черта», «Волшебная арфа», «Саконтала»). Большая часть последних одновременно является *рыцарскими*, а из первых к этой категории можно отнести «Заговорщиков», действие которых происходит во времена крестовых походов.

Если сочинения с волшебной тематикой составляют в творчестве Шуберта пусть и немногочисленную, но относительно единую с точки зрения содержания группу, то бытовые либретто более разнообразны. В их число входит *сельская идиллия*, генетически связанная с пасторалью, а также *солдатские* и *рыцарские* сюжеты.

Последние были исключительно популярны в венском театре рубежа XVIII–XIX вв. Они также неоднородны и в свою очередь делятся на несколько групп, которые становятся основой разных в жанровом отношении сочинений.

Первую составляют *волшебные оперы*, в качестве прототипа (пусть и далекого) имеющие «Волшебную флейту» («Рыцарь зеркала», «Увеселительный замок черта» и «Волшебная арфа»). *Вторая группа* опирается на данные средневековых хроник или легенды и обычно служит основой для *большой оперы* («Альфонсо и Эстрелла», «Фьеррабрас», «Граф фон Гляйхен», «Рюдигер»). *Третья группа* предполагает использование средневекового антуража в обычной бытовой комедии, а в музыкальном театре появляется под жанровыми наименованиями *зингшпиль*, *комический зингшпиль* или *оперетта* («Заговорщики»). *Четвертая группа* представлена пародийными жанрами и не имеет непосредственного отношения к творчеству Шуберта.

Либретто шубертовских зингшпилей – их тематика, жанровая специфика, драматические мотивы, персонажи – полностью вписываются в традиции венского театра первой трети XIX века. В этом отношении они не были «хуже», менее состоятельными (как нередко считают), чем основная масса либретто той поры. Более того, в ряде случаев они дают основание говорить о преломлении в них тенденции к суммированию целого ряда качеств, характеризующих драматургию ранней романтической оперы в целом.

Вместе с тем то, как в общем плане Шуберт формирует драматический профиль своих зингшпилей, какие сюжетные линии прочерчивает яснее и отчетливее, чем другие, видна его индивидуальная позиция. Доминирование лирических сцен и сюжетных мотивов, выявляющих эту образную сферу, – одно из таких специфических качеств Шуберта-драматурга. Такое доминирование особенно заметно в сравнении его зингшпилей с сочинениями современников. Причины приоритета легче всего усмотреть в органической близости Шуберту лирической стихии романтической песни, однако, по-видимому, о простом влиянии в данном случае говорить было бы неправомерно. Он скорее склонялся к такому образному «наклонению» в музыкально-театральных жанрах, в котором лирическая сфера главенствует, несмотря на то, какой конкретно сюжет разворачивался в либретто. Можно даже сказать, что в венской опере именно у Шуберта такое наклонение выявилось наиболее отчетливо. Впрочем, в процессе продвижения от его ранних сочинений к зрелым нарастала и противоположная тенденция – более тщательной проработки комических элементов.

§5.2. Шуберт и романтическая опера: от волшебного к героическому. Сочинения Шуберта, которые можно, исходя из особенностей либретто, отнести к романтическим явлениям, не образуют монолитной группы. Несмотря на то, что большая их часть объединена рыцарским антуражем, с точки зрения жанровой принадлежности более весомым оказывается наличие или отсутствие сказочно-фантастических элементов. И в этом отношении они закономерным образом подразделяются на две разновидности, которые практически совпадают с первыми двумя

группами в приведенной в предыдущем параграфе классификации рыцарских сюжетов, с той лишь разницей, что к первой из них примыкает еще и сказочно-экзотическая «Саконтала». Именно эту группу шубертовских театральных сочинений принято рассматривать как собственно романтическую.

Две большие оперы Шуберта, при всем внешнем несходстве сюжетов и базовых черт музыкальной композиции, имеют много общего (историко-легендарная основа сюжета, обращение к раннему средневековью, Испания как место действия, реально существовавшие фигуры в списках действующих лиц, а также сходный набор сюжетных мотивов). Что касается музыкальной драматургии, в обоих случаях очевидно стремление Шуберта к непрерывности развития и масштабности, «достойных» большой романтической оперы как нового национального жанра. Вместе с тем есть и различия, обусловленные не только разницей во времени создания опер и явным прогрессом Шуберта как музыкального драматурга в «Фьеррабрасе», но и качеством самих либретто, последнее из которых принято оценивать гораздо выше, чем текст «Альфонсо и Эстреллы».

«Альфонсо и Эстрелла». Значительная часть раздела посвящена разбору исторической основы сюжета, обсуждению источников, которыми мог пользоваться автор либретто Ф. Шобер, особенностям понимания «исторического» в опере, а также возможным сюжетным прототипам в операх XVIII – начала XIX века.

Часть героев «Альфонсо и Эстреллы» – исторические личности (короли Фруэла I, Маурегато и Альфонсо II), а сама коллизия узурпации трона действительно имела место. Вместе с тем Шобер сильно упростил последовательность событий, изменил характеры исторических персонажей и ввел несколько новых. В качестве источников он скорее всего использовал опубликованные на немецком языке труды по испанской истории. Одновременно сам исторический антураж остается здесь чисто условным. В этом смысле видение исторического, продемонстрированное в «Альфонсо и Эстрелле», явно принадлежит еще XVIII веку, а само либретто имеет определенное сходство с матримониально-династической драмой Метастазео.

С другой стороны, в романтической опере была особенно востребована именно тема любви между представителями враждующих сторон, которая положена в основу сюжета «Альфонсо и Эстреллы». Близость именно к романтическому музыкальному театру подтверждается и многочисленными параллелями с либретто С. Бюрде «Пловец» (И. Ф. Рейхардт, 1811, К. Кройцер, 1813, 1824) и Й. Бернарда «Либуша» (К. Кройцер, 1822), первое из которых могло быть доступно Шоберу во время работы над «Альфонсо и Эстреллой».

Либретто «Альфонсо и Эстреллы», несмотря на малую сценичность и другие недостатки, не только вписано в оперную традицию своего времени, но имеет также ряд черт, сближающих его с более поздними явлениями романтического музыкального театра.

«*Фьеррабрас*». В разделе рассмотрены источники, послужившие основой либретто. В нем соединены две легенды – о мавританском воине по имени Фьерабрас¹ и о любви дочери Карла Великого, Эммы, и секретаря императора Эгинхарда.

Первая из этих легенд восходит к французской *chanson de geste*, пересказанной в «Книге любви» И. Г. Бюшинга и Ф. Г. фон дер Хагена. Вторая – к старинной немецкой саге об Эгинхарде и Эмме, которая была очень популярна в Германии и Австрии конца XVIII – начала XIX века. Средневековый антураж и любовная история со счастливым концом привлекли к ней внимание писателей и драматургов, в том числе Фридриха де ла Мотт Фуке, пьеса которого, очевидно, и послужила источником для автора текста, Й. Купельвизера.

Либретто «Фьеррабраса» имеет очевидные связи как с предшествующей, так и с последующей оперной традициями. Здесь, например, присутствует столь любимая либреттистами XIX века коллизия, выражающаяся в противостоянии двух враждующих народов и любви представителей этих двух лагерей, типично для романтической оперы и наличие двух контрастных женских персонажей. Вместе с тем сходный контраст женских образов можно нередко найти и в опере seria, а в отношениях пары Флоринда-Роланд проступает один из излюбленных сюжетных мотивов либретто XVIII века – любовь к врагу отца.

Обе рассмотренные оперы Шуберта роднит подход к изображению исторического, в целом характерный для австро-немецкого театра той поры. Его можно назвать условно-историческим, когда действие легко перенести в другую страну или эпоху, а персонажей, имеющих реальные прототипы – заменить на абстрактных благородных королей, узурпаторов, героев и юных дев. Историзм, который во французской, а вслед за нею – и в немецкой, русской опере, станет влиятельным художественным направлением уже в 1830-е годы, в операх Шуберта, как и в австрийском театре в целом, был выявлен еще очень слабо и нес отпечаток традиции предшествующего столетия, когда история в сюжетах легко принимала облик легенды или экзотической сказки.

То же касается и пресловутой романтической музыкальной характерности, которая здесь если и присутствует, то только в виде опять же типичной для XVIII века «турецкой» музыки. Столь же погруженным в традицию был и счастливый финал, прямо отсылающий к оперной эстетике XVIII столетия. «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас» в этом отношении вписываются в общую картину раннеромантических представлений о правилах разрешения конфликта в оперном сюжете: большинство либреттистов первой трети XIX века остаются верны принципу *lieto fine*.

§5.3. Общая композиция и музыкальные формы. В параграфе рассмотрены вопросы, связанные с композицией опер и зингспиелей шубертовского времени, а также с формой отдельных номеров.

¹ Различия в написании – «Фьеррабрас» и «Фьерабрас» – связано с тем, что либреттист использовал написание с двумя «рр», тогда как в легенде это имя пишется без удвоений.

В театральных сочинениях Шуберта и его современников в основном сохраняется номерная структура, хотя в операх (прежде всего в больших) явно ощущается тяготение к развернутым сценам, построенным по типу сквозных финалов и объединяющим различные виды оперных форм. В зингшпилях подобные сцены также встречаются, хотя и реже. Кроме того, они обычно значительно скромнее по масштабам. В целом же деление на номера в этом жанре гораздо более однозначное и отчетливое, чем в больших операх – просто в силу наличия разговорных диалогов, продвигающих интригу.

Эти разговорные диалоги обычно весьма пространны, и на современный взгляд многие зингшпили шубертовского времени выглядят скорее драматическими сочинениями с музыкальными вставками, чем полноценной оперой. Но кардинальное отличие все же есть, и заключается оно в составе и качестве музыкальных номеров: упомянутые выше финалы и собственно ансамбли в музыке к пьесам разговорного театра практически не встречаются, а вокальные соло обычно не выходят за рамки вставных песен и романсов, тогда как в зингшпиле они не только сложнее, но и, как правило, имеют непосредственное отношение к происходящим на сцене событиям.

Большинство немецкоязычных опер с серьезными сюжетами также имеют разговорные диалоги, а деление на номера – хотя бы формальное – обычно есть даже в операх со сквозным музыкальным развитием. С другой стороны, в подобных сочинениях это деление становится все менее отчетливым. «Альфонсо» и «Фьеррабрас» полностью вписываются в эту тенденцию: в обеих операх есть развернутые «много-составные» сцены – и не только финалы.

Ария в первой трети XIX века остается важной частью музыкальной композиции, несмотря на критику в немецкоязычных трудах по эстетике и публицистических статьях. Несмотря на то, что мишенью этой критики становится в первую очередь за виртуозность, на практике в ариях, написанных австрийскими и немецкими композиторами 1800–1820-е годы, колоратурные вставки не являются редкостью. Шуберт также отдает им дань в своих ранних сочинениях. Целый ряд арий в его зингшпилях и операх 1813–1816 гг. явно написан под влиянием итальянской традиции. Это влияние сказывалось также в типах и формах арий, которые он использовал, что неудивительно, поскольку главным источником моделей для формирования национального жанра в Вене служила опера *buffa*.

На переломе столетий для нее, по оценке Х. Люнинг (2007), было характерно три типа арий: 1) стандартные, наследующие традиции оперы *seria*; 2) индивидуальные формы, которые часто не называются ариями; 3) арии, связанные с типичной драматической ситуацией – с перечислениями (*Registerarie*), с репликами других персонажей (*con pertichini*), с элементами сюжетного развития (*Aktionsarie*), вставные номера (серенады и песни).

Роль и вес каждого из названных типов в немецкоязычной традиции зависели от жанровой принадлежности сочинения. Для зингшпиля – особенно для его низкой,

фарсовой формы – наиболее естественными были два последних, тогда как большая опера тяготела к первому. Вместе с тем разного рода ариетты, каватины и даже песни можно встретить и в сочинениях серьезного жанра, а полноценные арии – в чувствительных, а иногда и комических зингшпилях.

Соответствие между жанром оперы, с одной стороны, и типом сольных номеров, с другой, хорошо осознавалось современниками Шуберта. Однако сам композитор в сочинениях 1810-х гг. нередко его нарушал, используя структуры, ориентированные на итальянские образцы – прежде всего на сложившийся к тому времени тип, который позднее получил название *la solita forma* (обычная форма). Впоследствии Шуберт использует подобные формы гораздо более осмотрительно и только в операх с серьезными сюжетами. В «Альфонсо и Эстрелле» арии этого типа встречаются только в партиях второстепенных персонажей, тогда как сольные высказывания главных героев, песенные по своей природе, гораздо скромнее по масштабам и принадлежат к числу тех «индивидуальных форм», о которых пишет Люнинг. В этом отношении «Альфонсо и Эстрелла» имеет больше сходства с чувствительным зингшпилем, «выпадая» тем самым из жанровой поэтики большой оперы.

В театральных сочинениях Шуберта, как и в операх его современников, достаточно широко представлен и третий тип – арии «типизированных ситуаций». Такого рода «ситуативные» сольные номера, по понятным причинам, появляются в первую очередь в зингшпилях – в партиях второстепенных персонажей и слуг, хотя некоторые разновидности встречаются у *parti serie* и в большой опере. Тип арии с перечислениями в театральных сочинениях Шуберта представлен ариеттами Графа и Графини из «Заговорщиков». К принципу *con pertichini*, который в ту пору часто использовался в комической опере (и не только итальянской), композитор прибегает в основном в сочинениях на серьезные сюжеты, однако ничего необычного в этом нет, поскольку он встречается и в современной Шуберту *seria*. Серенады – как вставные номера, которые персонажи исполняют по ходу действия – также принадлежат, главным образом, комическому и смешанному жанрам. Есть подобные номера и в сочинениях Шуберта, однако не только в комических, но также и в серьезных, что выглядит необычно, поскольку в операх его современников, хоть в какой-то степени претендующих на звание *больших* или *героических*, этот жанр практически не встречается.

То же можно сказать и о песнях: они принадлежат прежде всего легкому зингшпилю – музыкальная часть фарсов в пригородных венских театрах состояла как раз преимущественно из них. В его высокой разновидности этот жанр обычно появляется в партиях слуг, крестьян и – очень часто – разбойников. В то же время в больших и героических операх обозначение *Lied* встречается очень редко и, как правило, в партиях второстепенных персонажей. Однако в шубертовском «Фьеррабрасе» мы вновь сталкиваемся с исключением из этого правила: песня вкладывается в уста двух протагонистов, которые к тому же еще и рыцари (Песня с хором № 7).

Таким образом, если в театральных сочинениях 1813–1815 гг. в партиях главных персонажей Шуберт тяготеет к использованию масштабных структур, определенно разводя арии и песни, то в «Альфонсо и Эстрелле», «Фьеррабрасе» и «Заговорщиках» постепенно отказывается от этих моделей, одновременно все больше внедряя в мелодику приемы собственного песенного стиля.

В первые два десятилетия XIX века в венской опере наметилась тенденция к сокращению сольных номеров – как в зингшпилях, так и в больших операх. Арии все чаще включаются в пространные хоровые и ансамблевые сцены, которые в целом, начинают доминировать. Один из наиболее часто встречающихся в венской традиции типов ансамбля – дуэт – в сочинениях Шуберта также представлен достаточно широко и строится по тем же композиционным схемам, что и ария. Причем если в сольных номерах эти схемы постепенно все больше уступают место индивидуальным решениям, то в дуэтах они сохраняются в почти неизменном виде до последних опер. Другие типы ансамбля представлены в сочинениях Шуберта не так широко. Вайделих, замечая, что терцетов в «Альфонсо и Эстрелле» гораздо меньше, чем дуэтов (а квартеты и вовсе отсутствуют), связывает это с дефицитом в либретто по-настоящему конфликтных ситуаций. Однако и преобладание этого типа ансамблей не всегда связано с перевесом действия над статичными моментами – как это происходит, например, в «Друзьях из Саламанки», где есть и терцеты созерцательного плана. С другой стороны, в более динамично или даже просто профессионально организованных либретто соотношение различных видов ансамблей обычно находится в определенном равновесии. Хороший пример в этом отношении – «Близнецы». Как ни плох сам текст, в нем это соотношение продумано: на десять номеров три арии, два дуэта и по одному терцету, квартету и квинтету. Такой же продуманностью отличаются «Четыре года на посту», «Заговорщики» и «Фьеррабрас».

Особый род ансамблевых и ансамблево-хоровых сцен – это интродукции и финалы. Отсутствие или наличие хора, состав персонажей во многом зависит от сюжетной разновидности и жанра оперы. В целом, большая часть интродукций у Шуберта – статичные картины, придающие действию определенный колорит, однако лишённые той динамики, которая в целом характерна для начальных номеров как итальянских и французских комических, так и немецких романтических опер. Исключение составляют интродукции «Увеселительного замка черта» и «Фернандо»: в них начальные номера в той или иной степени наполнены действием, причем в обоих случаях обигрывается ситуация бури – распространенного оперного топоса.

Финалы и в зингшпилях, и в больших операх – главным образом хоровые сцены. Их масштабы зависят от жанра – в одноактных зингшпилях они, как правило, ограничены заключительным хором (ансамблем), содержание которого – всеобщая радость по поводу благополучного разрешения конфликта. Особый случай – «Заговорщики», где последний номер наполнен действием. Впрочем, в других одноактных зингшпилях то, что можно было бы назвать финалом в духе итальянской оперы, не-

редко вынесено в предпоследний номер. В нем, как правило, конфликтная ситуация достигает высшего накала. Далее следует разговорная сцена, где этот конфликт наконец разрешается, а затем – собственно заключительный хор, который выполняет функцию умиротворяющего завершения. Именно так построены последние два номера в «Четыре года на посту» и «Близнецах». Разумеется, подобные номера не могут претендовать на звание полноценного буффонного финала, однако характерная для итальянской комической оперы тенденция к перенесению действия в музыкальные сцены воплощается в них наиболее последовательно.

Поэтика австро-немецких жанров музыкального театра в первой трети XIX века (в том числе и шубертовских опер) сохраняет сильную зависимость от итальянских и французских образцов. Основной комплекс музыкально-композиционных средств, их соотношение, постепенные изменения в трактовке арий, ансамблей, хоровых сцен – все это имело в то время не региональную характерность, но, скорее, общеевропейскую логику. Вместе с тем сводить к констатации такой общности все процессы, происходившие в венском театре шубертовского времени, было бы неверным. Если попытаться вычленить «собственный голос» австро-немецкой раннеромантической оперы из общеевропейского «хора», становится ясным, что своеобразие связано с поисками и обретением своего мелодического стиля и наиболее адекватной формы его выражения. Если итальянская опера того времени (и комическая, и серьезная) во многом сохраняла преемственность предшествующей традиции с ее дифференцированной системой вокальных форм и «манер» – виртуозной и кантиленной, имевших более чем столетнюю историю, если французская опера, оставив в прошлом изоцированную декламацию «старых» мастеров, сохранила верность традиционной для себя полупесенной-полутанцевальной строфике и соответствующему стилю (вплоть до простейшей водевильной куплетности вкупе с заимствованными у итальянцев формами), то в австро-немецкой опере все более и более набирал силу особый вокальный стиль, в котором соединилась песенная непритязательность и ариозная утонченность. И оперы Шуберта в этом процессе жанровой и национальной «самоидентификации» занимали не последнее место.

Глава 6. Сюжетно-драматические и музыкальные топосы

Глава посвящена устойчивым сюжетным и драматическим топосам в операх шубертовского времени и музыкальным средствам их воплощения. Трактовка термина «топос» в данном случае вписывается в музыковедческую традицию, имеющую уже довольно длительную историю (Л. Ратнер, 1980; Р. Монель, 2006; Р. Хэттен, 2003, 2004; Р. Брюс, 2003; Л. В. Кириллина, 2007; *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 2014 и др.). В применении к сфере музыкально-театральных жанров под топосами подразумеваются драматические, сценические ситуации, ставшие «общими местами» в музыкально-театральных сочинениях и имеющие набор композиционных правил, сюжетных мотивов, поэтической лексики и музыкальных средств вырази-

тельности. Помимо этого, «топика» понимается как система общих мест собственно музыкального дискурса. В диссертации из спектра музыкально-драматических топов выбраны те, в которых ярко представлены различные образные сферы, характерные для оперы первой трети XIX века.

§6.1. Пасторально-идиллический топос. Пасторальные мотивы в опере, связанные с сельской идиллией, в начале XIX века пользовались у венцев популярностью. Это касается и сценического фона, и сюжета, и музыкально-тематических особенностей. Так, одним из излюбленных в венском зингшпиле исследователи называют типичный для пасторали второй половины XVIII века сюжетный мотив *счастья в деревне*, противопоставленного «нездоровой» городской жизни. Этот мотив встречается и в либретто шубертовских сочинений – и не только в зингшпилях («Друзья из Саламанки»), но и в серьезной опере («Альфонсо и Эстрелла»). В эпоху наполеоновских войн мотив счастья в деревне приобрел новый, ракурс: мирному счастью селян противопоставляется не городская суэта, а жестокости войны («Четыре года на посту»).

Еще чаще и в шубертовских либретто, и в текстах других немецкоязычных опер и зингшпилей того времени встречается родственный *мотив наслаждения природой*, обычно воплощающийся в своего рода пейзажных зарисовках – описаниях картин, предстающих перед взором героев. Этот мотив существует в двух основных вариантах: 1) «просветительском», поскольку он чаще всего подразумевает победу света над тьмой (в хоровых и ансамблевых сценах, ариях наставников-резонеров); 2) «романтическом», предполагающем тесную связь лирического героя и окружающей его природы (сольные номера главных персонажей).

Первый из них связан с определенным набором поэтических образов (солнце, восход, закат или тихий вечер, ясное небо, ласковый ветерок, несущий аромат цветов) и часто используется как один из типичных приемов экспонирования в венской опере – в том числе и у Шуберта. Подобные хоровые сцены, наследуют, с одной стороны, французской традиции интродукций, построенных по принципу хор–соло, а с другой стороны, имеют корни в итальянской опере. Сопоставление итальянских и французских либретто с их немецкими переводами показывает, что в последних значение мотива восхищения природой часто усилено по сравнению с оригиналом.

Типизация поэтических образов не могла не сказаться на их музыкальном воплощении. Один из ассоциативных рядов, возникающих именно в немецких и австрийских либретто – «солнце – победа над тьмой – величие – могущество – власть», – часто явно или неявно подразумевает в качестве конечной идеи Божество, которое и порождает все это великолепие. В подобных случаях, в том числе у Шуберта, присутствует определенный набор выразительных средств – как один из музыкальных вариантов гимнического топоса: мажор, аккордовый склад, квартные ходы в мелодии, пунктирный ритм. Встречается также сопоставление мажора и минора, символизирующее противопоставление света и тьмы, а также постепенное нарастание звучности

на фоне прибавления новых инструментов в оркестровке, изображающее восход солнца или силу Божества (Ария Фроилы № 2 из «Альфонсо и Эстреллы» Шуберта, интродукции «Сиротского дома» Вейгля, «Залема» Мозеля). Отсюда протягиваются нити к более поздней немецкой опере: как известно, именно на описываемом приеме построено вступление к «Золоту Рейна», имеющее в содержательном и общепило-софском отношении то же значение. «Вечерняя» и «ночная» образность также имеют свои особенности музыкального воплощения – по крайней мере, в творчестве Шуберта: нисходящее поступенное движение в мелодии, символизирующая «опускающееся» светило, облегчение после жаркого дня.

Рассмотренный мотив, никак не влияя на развитие коллизии, играет весьма существенную роль в опере шубертовского времени. Основная причина, на мой взгляд, состоит в большом удельном весе созерцательности, характерной для нарождающегося национального жанра. Эта созерцательность стала одной из основных причин его драматургической рыхлости и малой сценичности. Однако она же способствовала созданию того неповторимого «природного» колорита, которым так славится именно романтическое оперное искусство, и начальную стадию этого процесса мы можем наблюдать в театральной музыке Шуберта и его старших современников.

Второй – «романтический» – вариант мотива наслаждения природой отчасти смыкается с «природными» образами, характерными для итальянской оперы *seria* эпохи Метастазियो, но отличается от него тем, что герой как бы «примеряет на себя» состояние природы, которое и становится своеобразной метафорой (иногда от противного) его чувств. В либретто шубертовских опер, принадлежащих перу друзей композитора, такой вариант встречается нередко («Фернандо» А. Штадлера, «Друзья из Саламанки» И. Майрхофера, «Альфонсо и Эстрелла» Ф. Шобера), хотя в целом его нельзя назвать широко распространенным в австрийской опере того времени. Можно предположить, что Шуберт мог влиять на содержание текста, а его друзья разделяли с ним поэтичное и несколько сентиментальное отношение к красоте окружающего мира. Поэтические мотивы такого рода пронизывают песенное творчество композитора. Неудивительно поэтому, что и в его операх любое упоминание о красоте восхода или заката, журчании ручья или пении соловья всегда сопровождается особым рода музыкальной выразительностью, часто очень близкой к той, которую можно наблюдать в песнях.

Уже в музыке XVIII столетия, как известно, сложился устойчивый комплекс приемов, использовавшихся композиторами в связи с пасторальной образностью. Его можно обнаружить и в сочинениях Шуберта – как в ариях из опер, так и в песнях. Есть и типично шубертовский прием, тесно связанный с топосом пасторальности – «омрачение» колорита, сопоставление мажора и минора, отражающее состояния томления, чаще всего любовного, а иногда также связанного с романтическим мотивом странствия, которое на поверку тоже оказывается предчувствием любви – как в ариях Оливии («Друзья из Саламанки», № 4), Альфонсо и Эстреллы («Альфонсо и Эстрел-

ла», №№ 5 и 15). В творчестве Шуберта этот прием – не просто светотень или дань галантной чувствительности, как в предшествующую эпоху. Мажоро-минорные сопоставления трансформируют восприятие действительности, превращая изначально объективную пасторальную идиллию просветительского толка в чисто романтический, субъективно воспринимаемый героем мир, чутко реагирующий на все изменения в его душевном состоянии. Композитор открывает в опере новый, романтический тип выразительности: природа как зеркало состояния души лирического героя, как друг и наперсник, чутко реагирующий на смену его настроений. Его отличие от пасторальных арий-метафор, распространенных в XVIII веке, заключается в интимности переживания этой близости, гораздо больше отвечающей образному строю камерной лирики, чем грандиозности оперного стиля.

§6.2. Топос охоты. С пасторально-идиллической сферой тесно связан топос охоты – один из самых распространенных в музыке XVIII–XIX веков. В музыкальном театре шубертовского времени соответствующие сцены встречаются чаще всего в либретто с историко-легендарными сюжетами, что связано с романтизацией того прошлого, которое еще недавно было отражено в живой традиции, но теперь безвозвратно ушло.

Изменения в отношении к охоте особенно хорошо видны в трансформациях, которые претерпели связанные с ней сюжетные мотивы. Для комической оперы XVIII века характерно противопоставление сельского и аристократического миров как пасторальной идиллии и охотничьих забав. Оно нередко воплощается в уже рассмотренном выше типично просветительском мотиве противостояния естественной пастушеской и неправильной городской жизни (т.е. жизни при дворе – «Король и фермере» Монсиньи, «Король на охоте» Галуппи, «Охота» Хиллера, «Редкая вещь» Мартина-и-Солера). В опере начала XIX века – вместе со сменой жанрового наклона сюжетов – происходит переосмысление этого противостояния. Пасторальным героем (героиней) теперь в ряде случаев оказывается персонаж, скрывающий свое благородное происхождение или не знающий о нем («Сильвана» Вебера, «Пловец», «Либуша» Кройцера, «Альфонсо и Эстрелла» Шуберта). Изменения претерпевает и сама пасторальность: это скорее принадлежность к лесной глуши, а не сельские работы, пусть даже идеализированные. И если в эпоху Метастазии образ короля-пастуха воспринимался как совершенно естественный, то начало XIX века отдает предпочтение королю (или законному наследнику трона), скрывающемуся под маской охотника («Кир и Астиаг» Мозеля, «Дева озера» Россини, «Альфонсо и Эстрелла» Шуберта). Нередки также случаи, когда лирические герои (всегда благородного происхождения) впервые встречаются в ситуации охоты («Альфонсо и Эстрелла», «Сильвана», «Пловец», «Либуша») и эта встреча служит толчком для развития сюжета, в конечном итоге способствуя выявлению высокого статуса того из персонажей, который о нем не подозревал. Этот сюжетный поворот характерен именно для немецких и австрийских либретто с исторической или легендарной основой сюжета. Еще одно важное качество охоты,

которое противопоставляет его пасторально-идиллическому топосу – тесная связь с военно-героической сферой.

Сценический топос охоты появляется в разных ситуациях и получает различное музыкальное выражение, хотя и то, и другое тяготеет к определенной типизации – особенно у австрийских и немецких авторов. В опере второй половины XVIII – начала XIX века наиболее распространенными являются два основных варианта изображения охоты, которые можно условно обозначить как хоровой и инструментальный. И если первый предполагает более или менее развернутые сцены с соответствующими текстами, то второй выступает скорее в виде ее звукового символа, вводящего слушателя в курс дела без дополнительных вербальных и зрительных ассоциаций.

В музыкальном решении охотничьих сцен много общего. Все они опираются на устойчивый набор выразительных средств, главным источником которых оказалась, по всей видимости, живая традиция – распространенная во Франции XVIII века охота-преследование. Эта разновидность требовала координации действий охотников при помощи сигналов – специальных охотничьих фанфар. Фанфары эти сочинялись разными авторами, одним из которых был егермейстер Людовика XV маркиз Марк-Антуан де Дампьер (1676–1756). В 1734 году они были опубликованы, однако уже до этого стали распространяться по Европе и перекочевали в немецкие трактаты. Именно эти фанфары на протяжении всего XVIII века рассматривались композиторами как главный музыкальный источник для изображения охоты, в том числе и в опере. Многочисленные примеры прямого заимствования можно найти не только во французской, но и в немецкой, австрийской и итальянской музыке («Король и фермер» Монсиньи, «Редкая вещь» Мартина-и-Солера, «Вознагражденная верность» Гайдна и др.).

На грани столетий, как обычно, происходят изменения. И хотя французская опера в основном остается верна традиции использования в охотничьих хорах подлинных фанфар («Золушка» Изуара, «Франсуаза де Фуа» Бертоне), в австрийской, немецкой и итальянской все более явной становится тенденция к использованию их обобщенного музыкального образа. Наиболее явно эти изменения можно проследить в творчестве Вебера (от прямого цитирования в «Сильване» до обобщенного музыкального образа в «Эврианте»). Сходная эволюция наблюдается и в сочинениях Россини.

Охотничья фанфара имеет целый ряд устойчивых признаков. Помимо тембра валторн, это специфическая мелодическая линия: диатонические мелодии в 4-м регистре, движение по звукам трезвучия с преобладанием квартовых ходов в третьем, ритмизованное повторение одного звука (в дуэте валторн – октавы или квинты), «золотой ход» в разных вариантах, размер 6/8, определенный набор тональностей (в первую очередь – D-dur и Es-dur), быстрый темп. Из профессиональной музыкальной традиции в оперные сцены пришли имитации и каноны как черты популярного в эпоху Возрождения жанра каччи. Большая часть охотничьих эпизодов содержит как минимум несколько из этих признаков.

Топос охоты трактован Шубертом с опорой на практику прикладного жанра, но имеет и особенности, прежде всего в сфере оркестровки и мелодики. Квартет валторн без сопровождения в духе австро-немецкой традиции он использует только один раз (в «Волшебной арфе»), в дальнейшем он отказывается от этого стереотипа, двигаясь в сторону использования валторны в ансамбле с другими инструментами, и достигает оптимального баланса между ними в охотничьем хоре из «Розамунды». Та же эволюция происходит и в мелодике. Отдельные мелодические элементы в сценах охоты, безусловно, восходят к прикладным охотничьим сигналам, но в «Розамунде» Шуберт уходит от прообразов весьма далеко, сохраняя лишь опору на квартовые и трезвучные интонации.

В данном параграфе рассмотрен также тональный «сюжет», связанный с выбором строев валторны в охотничьих сценах опер шубертовского времени и их отношения к строям французских (in D), немецких и австрийских охотничьих рогов (in Es).

Популярность охотничьих сцен в немецкоязычной опере начала XIX века была обусловлена влиянием французского театра (где эти сцены – не что иное, как проявление *couleur locale*). Кроме того, роль играла и типичная для эпохи романтизация средневековья и рыцарства, важен и интерес того времени к «лесной романтике» как одному из наиболее ярких выражений темы природы.

§6.3. Военный топос. Военный топос для оперы не менее традиционен, чем пасторальный. Но конец XVIII – начало XIX века и здесь является особой эпохой: Великая французская революция и последовавшие за ней наполеоновские войны вывели его на передний край музыкально-театрального искусства. Сочинения Шуберта в целом находятся в русле этой тенденции: во многих из них военный топос играет заметную роль. Его проявления весьма разнообразны, а сам он прямо или косвенно связан с большим количеством мотивов и сценических ситуаций. Есть также определенный набор персонажей, имеющих к нему отношение: это не только герои «рыцарских» опер (включая мелодраму «Волшебная арфа» и комических «Заговорщиков»), но и солдаты (или бывшие солдаты), капитаны и генералы в зингшпилях («Четыре года на посту», «Близнецы»).

В операх с серьезными сюжетами военный топос связан с двумя сценическими ситуациями – *сражением* и *военным триумфом*. Первая нередко изображается в более или менее самостоятельных оркестровых пьесах (иногда они могут быть частью вокально-хоровых номеров), вторая – практически всегда в развернутых, сложно организованных сценах, содержащих хоры, сольные и инструментальные эпизоды.

Музыкальное изображение батальных эпизодов основано на использовании целого ряда устойчивых средств, среди которых важное место занимает фанфара. Она может появляться и в виде сигнала трубы («военного», а точнее – кавалеристского инструмента), разрезающего общую музыкальную ткань, и как основа фактурного рисунка струнных, и как своего рода *Harmoniemusik*, оркестрованная главным образом медными и деревянными духовыми инструментами. Военная фанфара, так же как и

охотничья, имеет прообразы в прикладном жанре – в системе сигналов, которые использовались и для координации маневров на поле боя, и для организации военного быта в мирное время. Европейская военно-музыкальная практика XVIII – XIX вв. была явлением во многом интернациональным, однако источником распространения фанфар была, по-видимому, Франция. На рубеже столетий важную роль в этом процессе сыграли наполеоновские войны, прокатившиеся по Европе вместе со своим «сигнальным арсеналом».

Фанфары в опере шубертовского времени опирались на прикладные по своей функции сигналы, зафиксированные в первую очередь во французских трактатах. Композиторы поколения Керубини, Майра, Бетховена использовали его – сознательно или бессознательно – как наиболее узнаваемый символ сражения. Шуберт мог также опираться на собственные слуховые впечатления, дважды пережив в детстве вместе с остальными венцами вторжение наполеоновских войск – в 1805 и 1809 гг. Кроме того, у него перед глазами было, по меньшей мере, две модели церемониальных сигналов, восходящих к тем же военным прототипам – из «Лодоиски» Керубини и «Фиделио» Бетховена, с которыми фанфара из финала III д. «Фьеррабраса» имеет очевидное сходство.

Различные варианты фанфар фигурируют у Шуберта в целом ряде батальных эпизодов, причем композитор не столько рассматривает их как обязательную составную часть – своего рода музыкальный символ – сражения, сколько наделяет более конкретным смыслом. Фанфара для него – прежде всего знак воинской доблести и, в ряде случаев, победы. Именно такое значение она приобретает, например, в начальном эпизоде финала III д. «Фьеррабраса», изображающем короткое сражение франков и мавров: ее появление здесь связано не только с самим боем, но и с победой франков, ворвавшихся во вражескую крепость.

Музыкальная составляющая батальных сцен в операх Шуберта, естественно, не ограничивается использованием фанфарных мотивов. В них можно обнаружить ряд других устойчивых выразительных средств: быстрые фигурации и тремоло струнных, стремительные пассажи флейты пикколо, хроматизированные ходы высоких деревянных духовых, разного рода синкопированные фигуры, использование тромбонов и литавр. Кроме того, для такого рода номеров характерны напряженные неустойчивые гармонии и главными образом минорный лад (за исключением победных фанфар). Все это свидетельствует о сближении батальных сцен и эпизодов грозы, что в целом характерно для романтического и предромантического искусства. Если для композиторов XVIII века сражение – это в первую очередь картина воинской доблести, то XIX столетие видит в нем скорее стихию, подобную грозе. Изменения в музыкальной образности оперных баталий начинаются уже в 1790-е и, по-видимому, связаны с событиями Великой французской революции. Последовавшая за ней оккупация почти всей Европы закрепила в сознании современников Шуберта восприятие войны как не поддающейся контролю стихии.

В число важных составляющих военного топоса входят *сцены триумфа* после одержанной над врагом победы. В конце XVIII – начале XIX века подобные сцены приобретают небывалый размах и, как правило, становятся своеобразными центрами тяжести в развитии действия, занимая значительную часть отведенного им акта. Они также имеют много общего с разного рода торжественными церемониями – придворными, храмовыми – и, очевидно, генетически с ними связаны.

По вполне понятным причинам триумфальные сцены остаются принадлежностью главным образом серьезной оперы (или, по крайней мере, таких смешанных жанров, как героико-комическая). С другой стороны, в музыкальных комедиях появление солдат, как правило, сопровождается маршем и хором, которые можно рассматривать как «сниженный» вариант подобных сцен (во всяком случае, в отношении используемых композиторами музыкальных средств).

Располагаются сцены триумфа чаще всего в первом действии и в финале оперы, либо создавая фон для завязки или развития основной коллизии, либо выполняя роль развязки (у Шуберта встречаются оба вида). Структура триумфальных сцен имеет свои особенности и складывается из марша, который иногда повторяется в конце, хоровых эпизодов, перемежающихся сольными и ансамблевыми, что придает композиции признаки рондо или трехчастной формы. Такие сцены лучше удавались Шуберту, когда сюжетная ситуация была наполнена реальным действием, а не схематичными «жестами» для восстановления всеобщей гармонии. Поэтому сцены из первых актов «Альфонсо и Эстреллы» и «Фьеррабраса» выглядят с музыкальной точки зрения более цельными и интересными, чем финалы обеих опер.

Анализ сюжетно-драматических и музыкальных топосов в операх Шуберта в очередной раз доказывает включенность композитора в общие процессы, характерные для австро-немецкого и, шире, европейского музыкального театра его времени. С другой стороны, их трактовка имеет целый ряд индивидуальных черт. В его операх процесс, связанный со сменой универсальности классической топики «разноголосицей» романтизма, только начинается, однако собственный голос Шуберта отчетливо слышен на фоне устоявшихся приемов и правил.

Заключение

Оперы Шуберта составляют важную часть его творческого наследия, без исследования и учета которой невозможна адекватная оценка остальных его сочинений. Как и у многих мастеров, его творческое становление в разных жанрах происходило неравномерно. Если в песнях первые шедевры появились исключительно рано (1814–15 гг.), в инструментальных жанрах совершенство художественных решений пришло несколько позднее (конец 1810-х – начало 1820-х), то в операх он подошел вплотную к реализации целостных художественных концепций только в последние годы жизни. Причины этого были многообразны, но коренились, главным образом, во внешних обстоятельствах, которые далеко не всегда складывались в пользу композитора.

Рассмотрение оперных сочинений Шуберта в контексте оперной культуры его времени позволяет сделать ряд выводов, дающих возможность определить его место в истории романтического музыкального театра.

1. Творчество композитора пришлось на период становления романтического немецкоязычного музыкального театра и отражает все сложности и противоречия, присущие этому периоду. Опера в Вене в конце XVIII – начале XIX века переживала пору расцвета. Пять действующих театров, разнообразие репертуара, обилие имен либреттистов и композиторов, внушительное количество сочинений венских авторов, поставленных в австрийской столице и других европейских городах, – все это свидетельство полнокровности венской театральной жизни. В сфере музыкального театра Вена сохраняла достигнутый во второй половине XVIII века статус оперного центра, в котором пересекались различные национальные традиции – итальянская, французская, немецкая.

Вместе с тем сложившиеся жанровые модели оказались переходными и в своем большинстве мало жизнеспособными. Их «переходность» была во многом обусловлена множественностью истоков и влияний, которые испытывал венский (и в целом немецкоязычный) музыкальный театр в этот период. Воздействие итальянской и французской школ (которые к тому же сами активно друг на друга влияли) ощущается как в операх современников Шуберта, так и в его собственных музыкально-театральных сочинениях. Набирающая силу романтическая эстетика, мироощущение новой эпохи «требовали» создания национального музыкального театра, основанного на специфическом образном содержании и музыкальном стиле. В первые декады XIX столетия задача эта в австрийской опере в полной мере выполнена не была, а в 1830-е годы, уже после смерти Шуберта, Вена практически полностью утратила заметное положение в европейском музыкальном театре, уступив его Парижу. Такие важные компоненты романтической театральной эстетики как историзм, «национализм», выраженный в феномене *couleur locale*, в венской опере нашли выражение лишь частично – как в сюжетно-драматической, так и в музыкальной сфере.

Шуберта принимал участие в создании национального романтического музыкального театра – со всеми достижениями и просчетами на этом пути. В его операх немало истинно романтических «прорывов», эпизодов, поражающих оригинальностью и глубиной музыкального выражения, стиливой индивидуальностью, особым шубертовским «тоном» высказывания. В исторической перспективе, когда статус Шуберта как безусловного гения не подвергается сомнению, есть соблазн сделать вывод о том, что именно его музыкально-театральные сочинения стали той вершиной, которая возвысилась над остальной венской оперной продукцией того времени. Возможно так бы и произошло, если бы композитор прожил дольше. Однако оперы Шуберта в целом остаются частью переходной эпохи, которая в Вене так и не привела к убедительному результату, но это оперы, написанные гениальным мастером и поэтому их музыкальные достоинства все же поднимаются над общим уровнем.

2. Общая неустойчивость и переходность как в зеркале отразились в трансформации жанровых наименований немецкоязычного музыкального театра той эпохи. Изменение значения некоторых терминов происходило буквально на глазах Шуберта и проявилось в тех жанровых обозначениях, которые давал своим операм сам композитор, а также его современники. Нагляднее всего это можно наблюдать на примере трансформации термина зингшпиль. Еще в 1800-е годы так обозначалась опера вообще (в том числе итальянская), как это в целом было принято в практике второй половины XVIII века. Однако на протяжении 1810–20-х гг. происходит сдвиг и в значении этого жанрового наименования, и в общем отношении к нему. В музыкально-театральной среде происходит его своеобразная девальвация: под зингшпилем все чаще понимается немецкоязычная опера более легкого, часто комического содержания и небольших размеров, а количество сочинений, обозначенных таким образом, постепенно уменьшается. Столь же явная трансформация происходит и с термином романтическая опера: от полной тождественности волшебному зингшпилю до гибридного жанра большая романтическая, вбирающего в себя основные составляющие поэтики большой оперы.

В этот же период осуществлялись попытки осмыслить жанровую систему немецкоязычного музыкального театра и вписать ее в общеевропейский контекст. Ни одна из предложенных современниками Шуберта систематизаций не отражает полностью реального положения вещей, однако их комплексное рассмотрение (вкуче с анализом особенностей применения некоторых жанровых обозначений) позволяет приблизиться к пониманию общей ситуации в иерархии музыкально-театральных жанров той эпохи.

Ситуация, сложившаяся в сфере жанровой терминологии и систематики шубертовского времени, заставляет в который раз размышлять над проблемой соотношения исторически адекватных понятий и тех, которые существуют в наши дни. По-видимому, именно по отношению к переходным эпохам, связанным с перестройкой жанровой и стилевой систем, эта проблема начинает ощущаться с особой остротой.

Ориентация на многообразие жанровых обозначений шубертовского времени позволяет констатировать лишь то, что в этой сфере царил своего рода «первичный хаос», до некоторой степени напоминающий терминологическую разногласицу периода становления оперного жанра в XVII веке. И только взгляд на эту эпоху как стадию развития музыкального театра в целом с позиций систематики музыкально-театральных феноменов позволяет сделать вывод о постепенной смене жанровой парадигмы – от системы, характерной для XVIII столетия и ориентированной на драматический театр, к системе, когда специфика жанра стала определяться в первую очередь музыкально-драматической концепцией.

3. Эволюция шубертовского стиля в целом нашла отражение и в его оперном творчестве, которое разделяется на четыре этапа, соотносящиеся с принятой в отечественном музыковедении периодизацией творчества композитора. Эта эволюция

направлена от первых опытов под руководством Сальери через ряд юношеских (преимущественно комических) зингшпилей и экспериментов в области серьезной оперы к сочинениям 1820-х гг., связанным, с одной стороны, с карьерными устремлениями композитора, а с другой, демонстрирующим стремительное видоизменение его оперного стиля, которое при более благоприятном стечении обстоятельств могло привести к рождению настоящих шедевров.

4. Поэтика шубертовских опер органично включена в процессы развития венского музыкального театра и отражает их общую направленность. Это проявляется в обращении к определенным типам сюжетов и драматических коллизий, использовании сложившихся композиционных схем в типовых сценических ситуациях, оперных форм, приемов и средств музыкального языка. С другой стороны, в эволюции театрального творчества Шуберта очевидно движение в сторону индивидуальной трактовки всех названных явлений. Индивидуальность проявляется не в изобретении принципиально новых решений, а в суммировании уже существующих и внесении в них новых акцентов. Эволюция от музыкальных форм, существовавших в предшествующей традиции и распространенных в операх того времени к индивидуально трактованным структурам и принципам музыкально-тематического развития, усиление веса лирики и особого шубертовского» лирического тона высказывания – все это черты, специфические для опер Шуберта, позволяющих говорить о проявлении в них особых, а не только о типичных средствах поэтики музыкально-драматических жанров первой трети XIX века.

5. В конечном счете все эти новые компоненты аккумулирует жанр песни, имеющий с операми Шуберта явные точки соприкосновения. Мимо такой параллели невозможно пройти, даже если рассматривать шубертовские музыкально-театральные сочинения в самом общем плане, не углубляясь в детальный анализ. Однако такой анализ, если ему отдать должное, не позволяет ограничиться самыми поверхностными аналогиями, которые и побуждали некоторых ученых не без снисхождения интерпретировать оперы Шуберта как собрание песен.

Во-первых, родство с песней, которое в целом без особого труда можно обнаружить в целом ряде его оперных номеров, отсылает не к песне *вообще*, и даже не австро-немецкой песне того времени в целом, а к шубертовскому варианту трактовки этого жанра, то есть к песне *особенной*, сочетающей первозданную, «наивную» простоту с глубиной и изысканностью в проявлении лирического переживания – вплоть до воплощения образов такого высокого трагического накала, который, пожалуй, в эпоху романтизма мало кем из композиторов был достигнут. В операх Шуберта не так много номеров, которые поднимаются до уровня «Лесного царя» или «Шарманщика», но сочетание простоты и ясности песенной интонации с изысканностью декламационных «включений» и гибкой ариозной интонации ощущается и в шубертовских песнях, и в оперных ариях и ансамблях.

Во-вторых, музыкальный язык Шуберта исключительно органичен, и это относится не только к его песенным шедеврам, но и к значительной части его оперной музыки. Эта органичность возникла не на пустом месте. Она вобрала в себя самые разные составляющие, восходящие к итальянской и французской традициям, а также сочинениям венских композиторов, предшественников и современников Шуберта. И иногда даже приемы, которые кажутся исключительно шубертовскими, имеют прототипы в оперном творчестве других композиторов. Шуберт, однако, никогда не копирует тот или иной понравившийся прием в точности, всегда трансформируя его, улучшая и иногда доводя до совершенства.

Наконец, важным кажется и то, как Шуберт работает с материалом, как строит форму. С виду незамысловатые куплетные структуры обогащаются разработочными чертами, сонатный тональный план и тематическая диспозиция «мерцают» сквозь привычные контуры песенной формы, обеспечивают глубинную связь оперной арии и песни, не сводимую к простым жанровым параллелям.

6. Смешение жанров – еще один признак, характерный для австро-немецкой оперы первой трети XIX века. Он отчетливо проявился в операх Шуберта, причем преимущественно в сфере музыкальной поэтики. Принципы такого смешения разнообразны: песенные композиции, свойственные зингшпилю, проникают в большую оперу, развернутые арии и ансамбли – в зингшпиль. В сюжетном плане в зингшпиле, наряду с комической, все больший вес обретает лирическая составляющая, вплоть до трансформации жанра в сентиментальную мелодраму. С другой стороны, «зингшпильные» черты проникают в сочинения «большого стиля» – в виде сюжетных коллизий и сценических ситуаций.

7. Трактовка музыкально-драматических топосов в театральных сочинениях Шуберта, с одной стороны, опирается на существовавшие к тому времени традиции, сложившиеся к концу XVIII – началу XIX в., с другой, в ней преломляется его индивидуальные стилевые черты и, в целом, новые романтические интерпретации.

При определении принадлежности той или иной оперы к романтическому направлению в качестве решающего аргумента должны рассматриваться не особенности ее сюжета, а качества музыкального языка. В музыкально-театральных сочинениях Шуберта, несмотря на их многочисленные связи с операми и зингшпилями предшествующей эпохи, вырабатываются особые стилистические черты, диапазон которых простирается от яркой, специфически шубертовской песенности до выразительной оперной кантилены, сравнимой с лучшими образцами в творчестве итальянских композиторов. Эти качества позволяют говорить об операх Шуберта как о романтическом явлении.

К перспективам следует отнести изучение дальнейшей судьбы оперы в Вене, в выявление причин затухания серьезного музыкально-театрального жанра в австрийской столице в 1830–40-е годы. Такой аспект может внести вклад в понимание формирования и развития национальных традиций в XIX веке, в том числе и в России.

Важной проблемой остается обнаружение специфических черт, позволяющих говорить о формировании австрийской национальной оперы, отличной от немецкой или, напротив, констатация отсутствия таких черт. Исследование оперного творчества Шуберта дает импульс также для углубления разговора об австрийском романтизме, начатый А. В. Михайловым и требующий продолжения. Наконец, целенаправленный анализ опер Шуберта в контексте его творчества, в отечественном музыкознании отсутствующий, позволит создать монографию в нем, в которой было бы сформировано более полное представление о его творчестве, опирающееся на новые подходы, оценки, накопленные за последние годы сведения и факты, зафиксирован взгляд нашего времени на наследие гениального мастера.

Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Пилипенко, Н. В.* Франц Шуберт и Италия / Н. В. Пилипенко // Музыка и время. – 2012. – № 2. – С. 32–35. – 0,6 п.л.
2. *Пилипенко, Н. В.* Фарс Франца Шуберта «Братья-близнецы» и венский зингшпиль / Н. В. Пилипенко // Музыковедение. – 2012. – № 3. – С. 17–22. – 0,8 п.л.
3. *Пилипенко, Н. В.* Неизвестные страницы австрийского музыкального театра начала XIX века: Йозеф Вейгль и его опера «Швейцарское семейство» / Н. В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2012. – № 1–2. – С. 29–32. – 0,6 п.л.
4. *Пилипенко, Н. В.* Франц Шуберт и театр у Каринтийских ворот / Н. В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2013. – № 2. – С. 26–30. – 0,7 п.л.
5. *Пилипенко, Н. В.* Театр Ан дер Вин в первой трети XIX века: особенности функционирования и музыкальный репертуар / Н.В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2014. – № 2. – С. 17–21. – 0,7 п.л.
6. *Пилипенко, Н. В.* Франц Шуберт и цензура в австрийском театре конца XVIII – начала XIX века / Н. В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2015. – № 1. – С. 26–31. – 0,8 п.л.
7. *Пилипенко, Н. В.* Судьба оперного наследия Франца Шуберта / Н. В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2016. – № 3. – С. 26–31. – 0,8 п.л.
8. *Пилипенко, Н. В.* Оперное наследие Франца Шуберта: введение в исследование / Н. В. Пилипенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4 (42). – С. 8–14. – 0,8 п.л.
9. *Пилипенко, Н. В.* Неудачи Франца Шуберта на оперном поприще: случайность или закономерность? / Н. В. Пилипенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4 (42). – С. 15–19. – 0,7 п.л.
10. *Пилипенко, Н. В.* Топос сражения в европейской опере конца XVIII – начала XIX века: батальные сцены и военные фанфары / Н. В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2017. – № 3. – С. 9–17. – 1 п.л.

11. *Пилипенко, Н. В.* «Приветствую тебя, о солнце!»: оперы Франца Шуберта и тема природы в музыкальном театре начала XIX века // Музыка и время. – 2017. – № 10. – С. 18–28. 1 п.л.
12. *Пилипенко, Н. В.* Венский зингшпиль конца XVIII – начала XIX века: происхождение и разновидности // Музыка и время. – 2017. – № 11. – С. 3–8. – 0,8 п.л.
13. *Пилипенко, Н. В.* Жанровая система австро-немецкого музыкального театра первой трети XIX века сквозь призму теоретических воззрений эпохи / Н. В. Пилипенко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2017. – № 3. – С. 64–80. – 1 п.л.
14. *Пилипенко, Н. В.* Жанровая терминология в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века / Н. В. Пилипенко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2017. – № 4. – С. 77–90. – 1 п.л.
15. *Pilipenko N. V.* Franz Schubert and French Opera: Concerning the Problem of “The Native and the Foreign” in the Austrian Musical Theater of the First Third of the 19th Century / N. V. Pilipenko // Music Scholarship / Problemy Muzykal'noj Nauki. – 2017. – № 4. – P. 115–121. – 0,8 п.л.

Другие публикации:

16. *Пилипенко, Н. В.* Музыкально-поэтические топосы в вокальном творчестве Ф. Шуберта : учебно-методическое пособие / Н. В. Пилипенко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2016. — 60 с. – 2,5 п.л.
17. *Пилипенко Н. В.* «Прекрасная мельничиха» Вильгельма Мюллера – Франца Шуберта : опыт образно-смысловой интерпретации : учебно-методическое пособие / Н. В. Пилипенко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2016. — 36 с. — 1,5 п.л.
18. *Пилипенко, Н. В.* «Зимний путь» В. Мюллера – Ф. Шуберта: картина мира в музыкально-поэтических мотивах / Н. В. Пилипенко // Мир романтизма: Сб. ст. Тверь : : Изд-во ТвГУ, 2002. С. 164–170. – 0,5 п.л.
19. *Пилипенко, Н. В.* Песни Франца Шуберта на стихи Гёте / Н. В. Пилипенко // Гётевские чтения 2003. – М. : Наука, 2003. С. 186–196. – 0,7 п.л.
20. *Пилипенко, Н. В.* Тема смерти в песнях Шуберта: соотношение поэтического мотива и музыкального образа / Н. В. Пилипенко // Музыкальное образование в колледже. Теория музыки / Краснодарский музыкальный колледж. Краснодар : [б. и.], 2005. Вып. II. С. 92–112. – 1,1 п.л.
21. *Пилипенко, Н. В.* Любовная лирика Людвиг Хельти в песнях Франца Шуберта / Н. В. Пилипенко // Вопросы музыкознания : сб. науч. ст. выпускников Краснодарского музыкального колледжа / Краснодарский музыкальный колледж. Краснодар : [б. и.], 2006. С. 42–57. – 1 п.л.
22. *Пилипенко, Н. В.* «Альфонсо и Эстрелла» Ф.Шуберта: между прошлым и будущим / Н. В. Пилипенко // Материалы научной конференции «Музыковедение к началу ве-

ка: прошлое и настоящее». 30 октября – 1 ноября 2007 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 262–273. – 0,75 п.л.

23. *Пилипенко, Н. В.* Музыкальный топос охоты в европейской опере конца XVIII – начала XIX века / Н. В. Пилипенко // Опера в музыкальном театре : история и современность : сб. ст. по материалам Второй Международной научной конференции 12-14 октября 2015 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. институт искусствознания, 2016. – 396 с. – С. 71–89. – 1,25 п.л.

24. *Пилипенко, Н. В.* Сольные номера в операх Ф. Шуберта: ария или песня? / Н. В. Пилипенко // Современные проблемы музыкознания. – 2017. – № 1. – С. 68–86. – Режим доступа: <http://gnesinsjournal.ru/archives/84>. – 1,2 п.л.