

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

**Пилипенко Нина Владимировна**

**ФРАНЦ ШУБЕРТ И ВЕНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР**

17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

**ТОМ I**

Москва – 2018

## Оглавление

## Том I

Введение.....	4
Глава 1. Вводная. Франц Шуберт – оперный композитор: к постановке проблемы.....	22
§1.1. Наследие Шуберта в области музыкального театра.....	22
§1.2. Прижизненная и посмертная судьба оперного наследия.....	34
§1.3. Неудачи на оперном поприще: случайность или закономерность?.....	45
Глава 2. Венские театры первой трети XIX века в контексте шубертовского оперного творчества.....	54
§2.1. Шуберт и придворный оперный театр.....	56
§2.2. Шуберт и пригородные театры.....	78
§2.3. Цензура в австрийском театре конца XVIII – начала XIX века.....	94
§2.4. Публика венских театров.....	104
Глава 3. Музыкальный репертуар венских театров и его влияние на творчество Шуберта.....	111
§3.1. Особенности репертуарной политики и музыкальные жанры на венских сценах.....	113
§3.2. Шуберт и австро-немецкая опера последней трети XVIII – начала XIX века.....	125
§3.3. Шуберт и французская опера.....	161
§3.4. Шуберт и итальянская опера.....	176
Глава 4. Жанры австро-немецкого музыкального театра и их преломление в творчестве Шуберта.....	189
§4.1. Оперы Шуберта и проблемы жанровой терминологии.....	189
§4.2. Жанровая система австро-немецкого музыкального театра.....	208
§4.3. Венский зингшпиль: происхождение и разновидности.....	225
§4.4. Серьезная опера в Вене: между большой и романтической.....	240

## Том II

Глава 5. Поэтика либретто и музыкальной композиции опер Шуберта.....	3
§5.1. Либретто шубертовских зингшпилей в контексте венской традиции.....	6
§5.2. Шуберт и романтическая опера: от волшебного к героическому.....	24
§5.3. Общая композиция и музыкальные формы.....	43
Глава 6. Сюжетно-драматические и музыкальные топосы в театральных сочинениях Шуберта.....	76
§6.1. Пасторально-идиллический топос.....	77
§6.2. Топос охоты.....	104
§6.3. Военный топос.....	127
Заключение.....	155
Список сокращений.....	161
Список литературы.....	163
Список нотных примеров.....	208
Список таблиц.....	217
Приложения.....	218
Приложение А.....	219
Приложение Б.....	253
Приложение В.....	282

## Введение

Франц Шуберт известен не только большинству любителей музыки, но и музыкантам-профессионалам прежде всего как автор песен, фортепианных миниатюр и симфоний. И мало кто обращает внимание на то, что композитор, проживший чуть более тридцати одного года, сочинил музыку, по крайней мере, к восемнадцати театральным опусам<sup>1</sup>. Правда, далеко не все они были завершены<sup>2</sup>, но само их количество говорит об интенсивности работы Шуберта 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 отводятся «замечательные достижения» лишь «в области вокальной лирики, камерно-инструментальных и симфонических жанров»<sup>3</sup>.

На первый взгляд, подобное утверждение кажется справедливым. Действительно, именно в Германии появляются первые романтические оперы, тогда как из более или менее значительных сочинений, написанных для венской сцены в эти годы, на память приходят только «Фиделио» Бетховена и «Эврианта» Вебера (при том, что последний даже не жил в Австрии). Однако, как ни парадоксально, именно в эту эпоху австрийский музыкальный театр переживал пору расцвета. Исследователи даже иногда называют Вену того времени «Голливудом XIX века», «фабрикой грез»<sup>4</sup>, которая поставляла все новые и новые спектакли за пределы Австрии. Сочинения венцев составляли значительную долю в репертуаре многих европейских сцен – и не только немецких. Такие оперы, как, например, «Швейцарское семейство» Йозефа Вейгля или «Глазной врач» Адальберта Гировца, в течение продолжительного времени пользовались

---

<sup>1</sup> В *The New Grove Dictionary* в списке театральных сочинений фигурирует 20 названий, в том числе вставные номера к опере Герольда «Волшебный колокольчик» и считающаяся утерянной опера «Миннезингер».

<sup>2</sup> Полностью законченными являются 11 сочинений, правда, одно из них, зингшпиль «Клаудина фон Вилла Белла», дошло до нас в неполном виде, а еще в двух отсутствует либретто («Друзья из Саламанки», «Волшебная арфа»).

<sup>3</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века: учебное пособие / под общ. ред. Т.Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. Кн. 1. С. 344.

<sup>4</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 123.

невероятной популярностью, и в силу этого оказали заметное влияние на процесс развития немецкой романтической оперы вплоть до Вагнера<sup>5</sup>.

Театральное творчество Шуберта, несмотря на отсутствие признания со стороны современников, безусловно, было погружено в этот процесс. А его изучение в отношении к особенностям венского музыкального театра дает возможность заполнить лауну в представлениях о становлении австро-немецкой оперы эпохи романтизма, расставить новые акценты в понимании логики развития оперных жанров. Стремление решить эту **проблему** и 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;

---

<sup>5</sup> *Waidelich T.G.* The Swiss Family // Joseph Weigl (1766-1846). A Lyric Opera Die Schweizer Familie. CD Booklet. GMCD7298/9. Guild, 2005. P. 5-9. P. 8. Некоторые исследователи даже полагают, что в творчестве Вагнера сказались и знакомство с одной из шубертовских опер – «Альфонсо и Эстрелла», исполненной в Веймаре в 1854 году (*Blessinger K.* Romantischer Elemente in der Opern Franz Schubert // Almanach der deutschen Musikbucherei. Regensburg, 1924. S. 170-179. S. 177), другие указывают на ряд предвосхищений в шубертовском оперном творчестве некоторых вагнеровских музыкальных идей (*Goslich S.* Beiträge Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper: zwischen Spohrs „Faust“ und Wagners „Lohengrin“. Leipzig: Stomps, 1937. S. 151; *McKay E.N.* Schubert and Classical Opera: The promise of *Adrast* // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 61-76. P. 75).

- 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:

Все сочинения Шуберта для театра, включая незавершенные<sup>6</sup>. Первая публикация большей части опер была осуществлена в XV серии „Franz Schubert’s Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe“ (SW) – полного собрания сочинений Шуберта, выпускавшегося в 1884–1897 годах издательством Breitkopf & Härtel<sup>7</sup>. С начала 1960-х годов. Международное шубертовское общество ведет работу над новым научно-критическим изданием „Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ (NSA)<sup>8</sup>. Оперы публикуются в серии II (18 томов). К настоящему моменту издана большая часть сочинений<sup>9</sup>. В эту же серию включена оратория «Лазарь», которая в строгом смысле слова театральным сочинением не является (и потому остается в работе за пределами рассмотрения<sup>10</sup>). В диссертации также были использованы электронные копии автографов шубертовских опер, находящиеся в открытом доступе на сайте Schubert online<sup>11</sup>.

Кроме того, в контексте шубертовского творчества рассмотрены театральные сочинения предшественников и современников композитора, ставившиеся в период с 1780-х по 1820-е гг. на венских сценах. Ввиду их огромного количества были отобраны наиболее показательные образцы (всего около 200)<sup>12</sup> – в первую очередь те, которые

<sup>6</sup> Их полный список приведен в Приложении А (таблица 1).

<sup>7</sup> Это издание полностью выложено на сайте нотной библиотеки *International Music Score Library Project: Franz Schubert’s Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884-1897. URL: [http://imslp.org/wiki/Franz\\_Schubert:\\_Franz\\_Peter\\_Schuberts\\_Werke](http://imslp.org/wiki/Franz_Schubert:_Franz_Peter_Schuberts_Werke) (Абруф: 20.10.2011).

<sup>8</sup> Информацию об изданных сочинениях можно найти на сайте Neue Schubert-Ausgabe 1965. URL: <http://schubert-ausgabe.de/publikationen/stand-der-edition/> (Абруф: 02.12.2017).

<sup>9</sup> Кроме следующих: «Братья-близнецы», «Заговорщики», «Рыцарь зеркала», «Порука», «Рюдигер», «Софи», вставные номера к опере Герольда «Волшебный колокольчик».

<sup>10</sup> Ее адекватное рассмотрение требует глубокого погружения в контекст венской ораториальной традиции, что выходит за рамки настоящего исследования. См. *Blanken Ch.* Franz Schuberts „Lazarus“ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Steiner, 2002.

<sup>11</sup> Schubert online [Onlinefassung] URL: <http://www.schubert-online.at> (Абруф: 09.07.2012).

<sup>12</sup> Большая часть этих сочинений существует только в рукописном виде, но многие манускрипты в настоящее время оцифрованы и находятся в открытом доступе на различных сайтах – прежде всего иностранных библиотек (Österreichische Nationalbibliothek. URL: <https://www.onb.ac.at/>; Bayerische Staatsbibliothek. URL: <https://www.bsb-muenchen.de/>; Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) URL: <https://www.slub->

Шуберт видел или хотя бы был знаком с ними по партитурам<sup>13</sup>. Другими критериями отбора стали: 1) популярность той или иной оперы (зингшпиля), выражавшаяся в количестве сыгранных спектаклей; 2) обнаруженные в сочинениях Шуберта и его старших современников точки пересечения, касающиеся сюжетных коллизий, а также сценических и музыкальных решений<sup>14</sup>. Полный список упоминаемых в диссертации опер приведен в Приложении А (*таблица 4*).

Учитывалась также жанровая палитра шубертовских сочинений для театра: внимание уделено в первую очередь тем жанрам, в которых писал и сам композитор. Поэтому, например, такие популярные в Вене шубертовского времени сочинения, как пародии и кводлибеты, затронуты лишь вскользь.

Помимо оперных партитур, материалом для анализа послужили также тексты либретто<sup>15</sup> и, в случае необходимости, их литературные и прочие источники.

В работе использованы сведения из немецкоязычной музыкально-театральной периодики 1790–1840-х гг., театральных афиш, опубликованных репертуарных списков венских театров, воспоминаний современников.

Кроме того, ценным источником стали 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;

---

[dresden.de/](http://dresden.de/); Bibliothèque nationale de France. URL: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> и др.), а также специализированных порталах, объединяющих рукописи из разных источников – как, например, Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830 [Onlinefassung] URL: <http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/> (Abruf: 09.07.2012) или Internet Culturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane. URL: <http://www.internetculturale.it/>. Полный перечень сайтов приведен в списке литературы.

<sup>13</sup> См. Приложение А (*таблицы 2, 3*).

<sup>14</sup> При анализе оперных партитур предпочтение отдавалось опубликованным на сайте Австрийской национальной библиотеки.

<sup>15</sup> В конце XVIII – начале XIX века существовала традиция печатать к премьере либретто, что позволяет сегодня ознакомиться с содержанием опер, входивших в то время в театральный репертуар. Эти либретто большей частью также оцифрованы и выложены на сайтах упомянутых выше библиотек.

- 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, Л. В. Кириллиной, Л. Л. Гервер, Е. И. Чигаревой, Р. Монеля, П. В. Луцкера, И. П. Сусидко<sup>16</sup> и др.).

---

<sup>16</sup> *Ratner L. G.* Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980; *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: МГК, 1996. Ч. I; М.: Композитор, 2007. Ч. II, III; *Гервер Л. Л.* Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. Вып. 135. С. 68–77; *Чигарёва Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени:

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, Е. В. Назайкинского, А. Г. Коробовой, И. П. Сусидко, П. В. Луцкера, О. В. Жестковой<sup>17</sup> и др.).

***Степень разработанности темы исследования.*** Как уже говорилось выше, оперы Шуберта в отечественной науке пока остаются практически неизученными. На русском языке существуют только три статьи, принадлежащие украинской исследовательнице М. Р. Черкашиной-Губаренко и носящие обзорный характер<sup>18</sup>. Так, в статье «Зингшпиль в наследии Шуберта» дано краткое описание оперного творчества композитора<sup>19</sup>. Здесь содержится немало интересных наблюдений (в основном

художественная индивидуальность, семантика. М.: УРСС. 2000; *Monelle R.* The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006; *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008; *Кириллина, Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

<sup>17</sup> *Сохор А. Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей. М.: Музыка, 1971. С. 292-309; *Сусидко И. П.* Опера seria: генезис и поэтика жанра: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2000; *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003; *Жесткова О. В.* Творчество Дж. Мейербергера и развитие французской «большой» оперы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2004; *Коробова А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007; *Луцкер П.В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дисс... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2015.

<sup>18</sup> *Черкашина-Губаренко М. Р.* Шуберт и музыкальный театр // Научный симпозиум «Шуберт и шубертианство», 30 сентября - 2 октября 1994 г. Харьков, 1994; ее же: Зингшпиль в наследии Шуберта // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы международной научной конференции. Москва: Прест, 1997; ее же: Оперные маргиналии Франца Шуберта // Київське музикознавство: Збірка статей. Вип. 1. Київ, 1998.

<sup>19</sup> Рассмотрены такие оперы и зингшпили, как «Увеселительный замок черта», «Четыре года на посту», «Фернандо», «Клаудина фон Вилла Белла» (как «Клодина де Виллабелла»), «Друзья с Саламанки», «Порука», «Братья-близнецы», «Альфонсо и Эстрелла» и «Заговорщики». Из них более или менее подробно описаны «Четыре года на посту» и «Братья-близнецы».

почерпнутых из зарубежных источников), однако есть и спорные утверждения<sup>20</sup>. Некоторые сведения о возникновении и немногочисленных прижизненных постановках шубертовских сочинений для театра на русском языке можно найти в монографии А. П. Вульфюса, а также в переводных работах В. Дамса и Г. Гольдшмидта<sup>21</sup>

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 немалое число 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, поставившему в 1854 году в Веймаре «Альфонсо и Эстреллу». Основываясь на впечатлениях об этой опере, он вынес достаточно резкий вердикт: Шуберт не обладал необходимой степенью театрального дарования, и «Альфонсо и Эстрелла» представляет только исторический интерес<sup>22</sup>. Мнение Листа впоследствии было поддержано многими биографами и исследователями, впрочем, как верно отмечает Элизабет Норман Маккей, такая поддержка была сопряжена с малым знанием музыки шубертовских опер<sup>23</sup>: несмотря на отдельные постановки, они еще по крайней мере столетие во многом оставались «неизвестной страной»<sup>24</sup> не только для слушателей, но и для специалистов, изучавших его творчество. Большинство шубертоведов этого периода ограничивались простым упоминанием о работах композитора для театра, и только единицы пытались как-то осмыслить его оперное наследие. Один из исследователей более позднего времени с удивлением отмечал, что «даже такой упорный шубертианец, как Гроув, в большой статье своей «Энциклопедии» едва достаивает оперы [Шуберта] словом критической оценки», а в «Оксфордской истории музыки» им уделено «менее дюжины

<sup>20</sup> Например, об автобиографичности зингшпиля «Четыре года на посту». Оно восходит, видимо, к одной из работ Эрнста Хильмара, который указывает на стремление Шуберта избежать службы в армии и, соответственно, близость основной идеи либретто его собственной жизненной позиции (*Hilmar E. Franz Schubert in seiner Zeit. Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1985. S. 19*; см. также *Theill H. Vorwort // NSA. Kassel : Bärenreiter, 1992. Bd. II/2. „Der Vierjährige Posten – Fernando“.* S. XI). Кроме того, не совсем понятно утверждение, что «доведя действие до впечатляющей кульминации [имеется в виду ансамбль, в котором решается судьба главного героя – Н. П.], Шуберт оставил работу над зингшпилем» (*Черкашина-Губаренко М. Р. Зингшпиль в наследии Шуберта. С. 57*), поскольку это сочинение как раз является законченным.

<sup>21</sup> *Вульфюс П.А.* Франц Шуберт. М.: Музыка, 1983. С. 47; *Дамс В.* Франц Шуберт. М.: Музыкальный сектор, 1928. С. 16–17, 99, 108–109, 124; *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт: жизненный путь. М.: Музыка, 1968. С. 161–166, 219–233

<sup>22</sup> *Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella // NZfM. 1854. Bd 41. Nr. 10. S. 101–105.*

<sup>23</sup> *McKay E.N. Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: Schneider, 1991. P. 229*

<sup>24</sup> *Kreißle von Hellborn H. Franz Schubert. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1865. S. 557.*

строк»<sup>25</sup>. Действительно, Гроув в упомянутой статье о композиторе ограничивается лишь перечислением названий, однако в обзоре существовавшей к тому времени литературы о Шуберте он особо отмечает среди достоинств одной из книг (наряду с перечнем сочинений) присутствие в ней «анализа опер»<sup>26</sup>.

Эта книга – монография «Франц Шуберт» Крейсле фон Хельборна (Вена, 1865) – фактически является первым капитальным биографическим исследованием, где также дан обзор шубертовского творческого наследия. Каждое театральное сочинение рассмотрено отдельно, причем излагается содержание либретто, перечисляются музыкальные номера (иногда с указанием тональности и размера или очень краткой характеристикой), а в некоторых случаях приводятся обстоятельства создания и дается общая оценка сочинения<sup>27</sup>. Кроме того, в книге есть раздел «Шуберт как оперный композитор» („Schubert als Opernkomponist“)<sup>28</sup>, где Крейсле рассуждает о театральном наследии Шуберта в целом, правда, признаваясь, что не может высказать о нем определенного мнения<sup>29</sup>.

За столетие, прошедшее со времени публикации статьи Листа об «Альфонсо и Эстрелле» до конца 1940-х гг., вышло в свет всего несколько трудов, посвященных операм композитора. Большая часть появилась в 1920-х – в том числе диссертации Рудольфины Кротт «Зингшпили Шуберта» (Вена, 1921) и Вальтера ван Эндерта «Шуберт как театральный композитор» (Лейпциг, 1925)<sup>30</sup>. Обе они в целом носят обзорный характер. Из исследований этого времени необходимо также отметить статью Карла Блессингера «Романтические элементы в операх Франца Шуберта»<sup>31</sup> как одну из первых попыток осмысления места композитора в истории романтического музыкального театра. В целом, однако, работы этого десятилетия остались единичным всплеском интереса к театральному творчеству Шуберта.

Изменения в отношении к его операм наметились в середине XX столетия. В англоязычном сборнике статей “Schubert: A Symposium” 1947 года появляется

<sup>25</sup> King A. H. Music for Stage // Schubert: A Symposium. New York: Lindsay Drummond Limited, 1947. P. 198–216. P. 198. Ему вторит Морис Браун: «Его оперы, несмотря на свою многочисленность и разнообразие, до сих пор игнорируются музыкальным миром» (Brown M.J.E. Schubert: A Critical Biography. London: Macmillan, 1958. P. 137).

<sup>26</sup> Grove G. Schubert // Grove's Dictionary of Music and Musicians. In Five Volumes. New York: The MacMillan Company, 1908. Vol. IV. P. 280–335. P. 334.

<sup>27</sup> Kreissle von Hellborn H. Franz Schubert. S. 37-42, 63-77, 91-96, 167-176, 186-196, 213-215, 227-255 и т.д. Отдельные сведения устарели – например, Крейсле предполагает, что опера «Рыцарь зеркала» была сочинена полностью, тогда как в настоящее время известно, что Шуберт ограничился музыкой к первому акту.

<sup>28</sup> Ibid. S. 557–560.

<sup>29</sup> Ibid. S. 557.

<sup>30</sup> Krott R. Die Singspiele Schuberts: Ph.D. Diss. Wien, 1921; Endert W. van Schubert als Bühnenkomponist: Ph.D. Diss. Leipzig, 1925.

<sup>31</sup> Blessinger K. Romantischer Elemente in der Opern Franz Schubert // Almanach der deutschen Musikbucherei. Regensburg, 1924. S. 170–179.

исследование Александра Хайатта Кинга «Музыка для сцены»<sup>32</sup>, 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<sup>33</sup>, рассматривает их в контексте социальной, политической и театральной жизни Вены того времени и, главное, анализирует музыкальную составляющую этих сочинений, прослеживая эволюцию шубертовского оперного стиля. Многие наблюдения, высказанные Кингом, были в дальнейшем подтверждены и развиты его последователями.

С этого времени исследования, посвященные театральному творчеству Шуберта, стали появляться более или менее регулярно. Среди наиболее значительных работ монографического плана следует назвать книгу Элизабет Норман Маккей «Музыка Франца Шуберта для театра» (Tutzing, 1991)<sup>34</sup>, которая является на сегодняшний день, пожалуй, наиболее детальным исследованием в этой области. Каждое из театральных сочинений – включая незаконченные, а также вставные номера к опере Герольда «Волшебный колокольчик» и ораторию «Лазарь» – рассмотрено по следующей схеме: история создания, синопсис либретто (с комментариями, касающимися качества текста), последовательный 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, повлиявших 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» Марсии Джудит Ситрон (Университет Северной Каролины, 1971), «Франц Шуберт как театральный композитор» Джорджа Каннингема (Университет Фрайбурга, 1974), «Сценические сочинения Франца Шуберта: окружение и стилистические влияния» Мэри Энн Вишусен (Университет Нью Джерси, 1983), «Зрелые оперы Шуберта: аналитическое исследование» Ричарда Брюса (Университет

<sup>32</sup> King A. H. Music for Stage // Schubert: A Symposium. New York: Lindsay Drummond Limited, 1947. P. 198–216.

<sup>33</sup> «Увеселительный замок черта», «Четыре года на посту», «Фьеррабрас» (Ibid. P. 203–204). В пересказе либретто последнего франкский король Карл Великий превратился в Карла V Испанского (Ibid. P. 203).

<sup>34</sup> McKay E.N. Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: Schneider, 1991. Э. Н. Маккей также является автором целого ряда статей о театральных сочинениях Шуберта (см. Список литературы).

Дарема, 2003)<sup>35</sup>. Каждый из исследователей предлагает свой ракурс в рассмотрении театральных работ композитора. М. Ситрон сосредотачивается на композиционных проблемах, разбирая особенности оперных форм в семи сочинениях<sup>36</sup>. В диссертации Дж. Каннингема центральной является идея зависимости сценических работ Шуберта от эстетики Игнаца фон Мозеля<sup>37</sup>. Необходимо отметить, что в обоих трудах есть разделы, где уделено внимание историко-стилевому контексту. Однако наиболее развернуто (и, возможно, иногда даже излишне подробно<sup>38</sup>) он представлен в диссертации М. Э. Вишузен, где ему посвящены три из шести глав. Вместе с тем самыми ценными в этой диссертации являются две последние главы, где рассматриваются стилистические влияния различных оперных школ на творчество Шуберта и делается попытка определить отличительные черты его собственного драматического стиля. Диссертация Р. Брюса сосредоточена на четырех шубертовских операх («Братья-близнецы», «Альфонсо и Эстрелла», «Заговорщики», «Фьеррабрас») и содержит ряд ценных аналитических этюдов, посвященных отдельным номерам этих сочинений.

За последние 65 лет в свет вышло немало статей о шубертовских операх, а также исследований, где есть специальные разделы, им посвященные. Целый ряд такого рода работ носит обобщающий характер, как, например, статьи М. Брауна, В. Шмольяна и Э. Н. Маккей<sup>39</sup> или главы об опере в монографиях о творчестве композитора<sup>40</sup>. Иногда, правда, за обобщающим названием скрывается более или менее подробный разбор одного или нескольких сочинений<sup>41</sup>. С другой стороны, авторы подобных небольших исследований нередко выбирают определенные аспекты в анализе шубертовского оперного наследия. Из них особого внимания заслуживают статьи Маккей «Влияние

<sup>35</sup> *Citron M. J. Schubert's Seven Complete Operas: a Musico-dramatic Study: Diss. PhD. U. of North Carolina, 1971; Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist: Diss. ... PhD. Freiburg im Breisgau, 1974; Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert: Background and Stylistic Influences: Diss. PhD. U. of New Jersey, 1983; Bruce R. D. Schubert's Mature Operas: An Analytical Study: Diss. PhD. Durham University, 2003.*

<sup>36</sup> «Увеселительный замок черта», «Четыре года на посту», «Фернандо», «Братья-близнецы», «Альфонсо и Эстрелла», «Домашняя война», «Фьеррабрас».

<sup>37</sup> В этой связи автор более подробно останавливается на разборе трех опер – «Увеселительный замок черта», «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас» (*Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 148*)

<sup>38</sup> Исследовательница рассматривает в отдельных главах ситуацию в австрийской литературе с 1740 по 1830 год и оперные направления в Европе во второй половине XVIII столетия.

<sup>39</sup> *Brown M.J.E. Schubert's Operas // Monthly Musical Record. 1949. No. 79. P. 92–175; Szmolyan W. Schubert als Opernkomponist // ÖMZ. 1971. xxvi. S. 282–289; McKay E.N. Schubert's Music for the Theatre // PRMA. 1966–1967. xciii. P. 51–66; McKay E.N. Schubert as a composer of operas // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 85–104.*

<sup>40</sup> См., например, соответствующие разделы в книгах Петера Гульке (*Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2002*) и Дэвида Шрёдера (*Schroeder D. P. Our Schubert: His Enduring Legacy. Lanham-Toronto-Plymouth: Scarecrow Press, 2009*).

<sup>41</sup> Как, например, в эссе Томаса Дэнни «Оперы Шуберта: “приговор истории?”», где помимо общих рассуждений о судьбе шубертовского оперного наследия, особое внимание уделено двум сочинениям – «Альфонсо и Эстрелле» и «Фьеррабрасу» (см.: *Denny Th. Schubert's operas: “the judgment of history?” // The Cambridge Companion to Schubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 224–240*).

Россини на Шуберта», Питера Брэнскома «Шуберт и его либреттисты» и Вишусен «Шуберт и венская народная комедия»<sup>42</sup>.

Значительное число исследований посвящено отдельным театральным сочинениям Шуберта. Безусловными «лидерами» здесь являются две «большие» оперы – «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас», а также зингшпиль «Заговорщики». Как уже указывалось выше, постановка первого из названных сочинений стала поводом для начала дискуссии о значении шубертовского оперного наследия. Со времени выхода в свет статьи Листа появилось еще несколько исследований<sup>43</sup>.

Наиболее значительное из них – монография «Франц Шуберт: “Альфонсо и Эстрелла”»: ранняя немецкая опера сквозного развития: история и анализ»<sup>44</sup> – принадлежит известному немецкому шубертоведцу Тиллю Герриту 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.

Остальные работы носят более частный характер, отражая различные проблемы, связанные с историей изучения и восприятия «Альфонсо и Эстреллы»<sup>45</sup>.

В рецепции шубертовских сочинений для театра наибольшее внимание традиционно уделяется «Фьеррабрасу», последней законченной опере композитора: с начала 1970-х появилось не менее дюжины самостоятельных исследований. Практически все они представляют собой статьи в разного рода изданиях – от «Австрийской музыкальной газеты» (ÖMZ) до специальных шубертоведческих трудов. Из этих работ для настоящей диссертации наибольшее значение имели статьи Вернера Томаса, Брайана Лока, Вольфа-Даниэля Хартвиха<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> McKay E. N. Rossini Einfluss auf Schubert // ÖMZ. 1963. Nr. XVIII. S. 17–22; Branscombe, P. Schubert and his Librettists – 1 // The Musical Times. 1978. Vol. 119. No. 1629. P. 943–947; Wischusen M.A. Schubert and Viennese Popular Comedy // The Unknown Schubert. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2008.

<sup>43</sup> Не считая тех, где «Альфонсо и Эстрелла» анализируется вместе с «Фьеррабрасом» (Brown M. J. E. Schubert's Two Major Operas // Musical Review. 1959. xx. P. 104–118; упоминавшееся выше эссе Томаса Денни из “The Cambridge Companion to Schubert” и др.)

<sup>44</sup> Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse. Tutzing: Schneider, 1991.

<sup>45</sup> Среди них следует назвать прежде всего Denny Th. A. Archaic and contemporary aspects of Schubert's *Alfonso und Estrella*. Issues of Influence, Originality, and Maturation // Eighteenth-century music in theory and practice: essays in honor of Alfred Mann. Pendragon Press, 1994. P. 241–262; Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella im Kontext französischer und italienischer Tradition // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 80–105.

<sup>46</sup> Thomas W. Bild und Aktion in „Fierabras“. Ein Beitrag zu Schuberts musikalischer Dramaturgie // Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1985. S. 85–112; Locke B. “Ever More Fearful Grows the Confusion”: Genre and the problem of musical narrative in Schubert's *Fierrabras* // The Unknown Schubert. Burlington: Ashgate

В конце 2000-х появился, наконец, обобщающий труд – диссертация Лианы Реденбахер (Шпайдель) «Почему Шуберт не был успешен как оперный композитор? Анализ на примере “Фьеррабраса”»<sup>47</sup>, за которой последовала ее же комплексная монография «Шуберт – оперный композитор? На примере “Фьеррабраса”» (Вена, 2012)<sup>48</sup>, где сквозь призму этого сочинения рассматриваются проблемы оперного творчества композитора.

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. В посвященных ему статьях, две из которых принадлежат перу Т. Г. Вайделиха, рассматриваются главным образом проблемы, связанные с сюжетом и созданием либретто<sup>49</sup>.

Из остальных театральных сочинений Шуберта особым вниманием авторов статей пользуются «Увеселительный замок черта», «Волшебная арфа», «Клаудина фон Вилла Белла», «Братья-близнецы» и «Розамунда»<sup>50</sup>. Кроме того, существуют работы о незаконченных операх «Порука», «Адраст», «Граф фон Гляйхен»<sup>51</sup>. Отдельно хотелось

Publishing, Ltd., 2008. P. 99–117; *Hartwich W.-D.* Der christlich-islamische Konflikt in Schuberts *Fierrabras*. Kulturwissenschaftliche Aspekte des Librettos und seiner Vorlagen // „Dialekt ohne Erde“. Franz Schubert und das 20. Jahrhundert. Wien-Graz: Universal Edition, 1998. S. 150–175.

<sup>47</sup> *Redenbacher L. (Speidel L.)* Warum war Franz Schubert als Opernkomponist nicht erfolgreich? eine Analyse am Beispiel des *Fierrabras*: Diss. Wien, 2008.

<sup>48</sup> *Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? Am Beispiel des „*Fierrabras*“. Wien [u.a.]: Böhlau, 2012.

<sup>49</sup> *Waidelich T. G.* Die Verschwornen, „umsonst komponirt“? I. F. v. Castellis Libretto-Adaption der *Lysistrata*, vertont von F. Schubert und G. A. Schneider // *Schubert-Jahrbuch 1996*. Duisburg: Bärenreiter, 1996. S. 41–60; *его же* „...imitée d’Aristophane“. Die *Lysistrata* von Hoffman und Solié (1802) als Bindeglied zu den *Verschwornen* von Castelli und Schubert mit einem Ausblick auf die Rezeption des Sujets im Musiktheater (Teil 1) // *Schubert: Perspektiven*. 2010. Bd. 9. S. 216–228. См. также *Черкашина-Губаренко М.* Шуберт и музыкальный театр // Научный симпозиум «Шуберт и шубертианство», 30 сентября – 2 октября 1994 г. Харьков: [б. и.], 1994. С. 45–54.

<sup>50</sup> См., например, *Arnold H. D.* Zur Geschichte von Schuberts Oper *Des Teufels Lustschloß* // *Musik und Gesellschaft*. 1978. Bd. 28. S. 662–666; *Dalmonte R.* Die Zauberpfeife in der Zauberpfeife // *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818-1823*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1985. S. 72-83; *Byrne Bodley L.* Goethe and Schubert: *Claudine von Villa Bella* – conflict and reconciliation // *The Unknown Schubert*. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2008. P. 119–133; *Fischer C.* Zwillingsbrüder und Zauberpfeife. Schuberts unglückliches Theaterdebüt // *Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum*. Wien: Böhlau, 1997. S. 49–60; *Waidelich T. G.* Die vermeintlich verschollene Rosamunde. Zur Quellenlage von *Helmina von Chézys* Schauspiel und Franz Schuberts dazugehöriger Schauspielmusik (Teil 1) // *Sullivan-Journal. Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V.* 2014. Nr. 11. S. 63–72; *Waidelich T. G.* „nicht das Verdienst der im J. 867 nach Wien gekommenen Englishmen“? – Legenden und Tatsachen zu Sullivans und Groves Sichtung des „staubigen“ Aufführungsmaterials von Schuberts *Rosamunde*-Musik (Teil II) // *Sullivan-Journal. Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V.* 2015. Nr. 13. S. 18–32.

<sup>51</sup> *Martin Ch.* Schuberts „Bürgschaften“. Epische und dramatische Tondichtung im Lied (D 246) und im Opernfragment (D 435) // *Schubert-Jahrbuch 2003–2005*. Dichtungen Friedrich Schillers im Werk Franz Schuberts. Duisburg: Bärenreiter, 2007. S. 69–84; *McKay E.N.* Schubert and Classical Opera: The promise of *Adrast* // *Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum*. Wien: Böhlau, 1997. S. 61–76; *Feurzeig L.* Elusive Intimacy in Schubert’s Final Opera, *Der Graf von Gleichen* // *Rethinking Schubert*. New York: Oxford University Press, 2016. P. 333–354.

бы отметить исследование П. Брэнскома «Шуберт и мелодрама»<sup>52</sup>, где помимо анализа «Волшебной арфы» и отрывков из других опер, изложена история жанра, а также обобщены сведения о том, какие оперы композитор видел на сцене или просто знал.

В статьях, как правило, рассматривается какая-либо одна проблема, связанная с той или иной оперой. Вместе с тем сведения общего характера и аналитический разбор либретто и музыки театральных сочинений Шуберта можно найти в специализированных оперных энциклопедиях<sup>53</sup>. Отдельно необходимо упомянуть вступительные статьи к операм, изданным в новом собрании сочинений Шуберта. Среди их авторов – такие авторитетные шубертоведы, как Вальтер Дюрр, Кристина Мартин, Томас Денни<sup>54</sup> и др. В целом ряде исследований затронуты также проблемы, связанные с возможностью постановки и сценической судьбой шубертовских опер<sup>55</sup>.

Большое значение для данной диссертации имели общие исследования о Шуберте и его творчестве. Помимо переводных и отечественных монографий, а также уже упомянутых трудов Крейсле и Гульке, необходимо особо отметить такие книги, как биографический словарь Питера Клайва «Шуберт и его мир»<sup>56</sup>, где собраны сведения об окружавших композитора людях, а также монографии Маккей «Франц Шуберт: биография» и Брайана Ньюболда «Шуберт: музыка и человек»<sup>57</sup>.

Важным источником сведений об операх Шуберта и его связях с музыкальным театром явились документы о жизни и творчестве композитора, а также воспоминания его друзей. Еще в 1960-е они были переведены и опубликованы Ю. Н. Хохловым<sup>58</sup>, однако в диссертации использованы также оригинальные тексты документов и писем, поскольку в нескольких случаях возникла необходимость уточнить перевод.

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

<sup>52</sup> *Branscombe P.* Schubert and the melodrama // *Schubert-Studies. Problem of Style and chronology.* New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141.

<sup>53</sup> *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett / hg. von C. Dahlhaus.* 7 Bände - München-Zürich: Piper, 1986–1997; *The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie, in four volumes.* London-New York: Macmillan Reference Limited, 1997; *Griffel M. R.* Operas in German: A Dictionary. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.

<sup>54</sup> *Dürr W.* Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 1993. Bd. II/6a–c: „Alfonso und Estrella“. S. IX–XXI; *Denny Th. A., Martin Ch.* Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 2005. Bd. II/8a: „Fierabras“ (1. Akt). S. IX–XXIII; *Martin Ch., Martin D.* Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter 2011. Bd. II/14: „Claudine von Villa Bella“. S. IX–XXII.

<sup>55</sup> *Brown M.J.E.* Schubert's Two Major Operas // *Musical Review.* 1959. XX. P. 104–118. *Waidelich T. G.* Dem Biedermeier entronnen? Bearbeitungen und Inszenierungen von Schuberts Bühnenwerken // *Schubert durch die Brille.* 1998. Bd. 21. S. 26–38.

<sup>56</sup> *Clive H.P.* Schubert and his world: a biographical dictionary. New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>57</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert: A Biography. Oxford: Clarendon Press, 1997; *Newbould B.* Schubert, the Music and the Man. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1997.

<sup>58</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963; Воспоминания о Шуберте. Сост. Ю.Хохлов. М.: Музыка, 1964.

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 и М. Яна о придворном театре, работы Ф. Хадамовского, Р. Ангермюллера, А. Бауэра и Г. Кропачека о пригородных театрах, а также диссертацию П. Томека и комплексное исследование американского театроведа В. Йетса<sup>59</sup>. В отечественном музыковедении венский музыкальный театр этого времени пока остается явлением малоизученным. Единственная существующая диссертация, написана театроведом по следам аналогичного исследования 1930-х гг. и ограничена жанром зингшпиля<sup>60</sup>.

Важное значение для исследования имели также работы о немецкоязычной опере XVIII – начала XIX веков<sup>61</sup>, об отдельных композиторах, современниках и предшественниках Шуберта<sup>62</sup>, а также об итальянском и французском театре этого периода<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichen Spielplan. Wien: Prachner, 1975. Teil 1. 1776–1810; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnerthortheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810: Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnerthortheater. Wien: Der Apfel, 2011; *Hadamowsky F.* Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. Wien: Höfel in Komm, 1934; *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952; *Bauer A., Kropatschek G.* 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988. Wien: Schroll, 1988; *Tomek P.* Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776–1825. Theatermusik und Zeitgeist. Eine Bestandsaufnahme: Diss. Ph.D. Wien, 1989; *Angermüller R.* Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater: mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers. Wien: Böhlau, 2009; *Yates W.E.* Theatre in Vienna. A critical history 1776–1995. New York: Cambridge University Press, 1996.

<sup>60</sup> *Габриэлова Е. В.* Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX-XX вв.: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 1994.

<sup>61</sup> *Bauman Th.* North German opera in the age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985; *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts: Typologie, Dramaturgie and Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Niemeyer, 1998; *Warrack J.* German Opera: From the Beginnings to Wagner. New York: Cambridge University Press, 2001; *Burke K. R.* Propagating a National Genre: German Writers on German Opera, 1798–1830: Diss. PhD in Music. U. of Cincinnati, 2010; *Branscombe P.* The Singspiel in the Late 18th Century // *The Musical Times*. 1971. Vol. 112. No. 1537. P. 226–228; *Antonicek Th.* Zur Wiener Singspieltradition // Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht. Band I: Hauptsektionen. Tutzing: Schneider, 1993. S. 57–64; *Jacobshagen A.* Das Fremde im Eigenen. Die deutsche Opernlandschaft um 1800 // *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*. Kassel: Bosse, 2007. S. 79–91 и др.

<sup>62</sup> *Schiedermair L.* Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. Bd. I. Simon Маур; *Бронфин Е. Ф.* Джоаккино Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах. М.: Советский композитор, 1973; *Charlton D.* Grétry and the Growth of Opéra-comique. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; *Rice J.A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998; *Meyer St. C.* Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003; *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004; *Kolb F.* Exponent des Wandels: Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern. Münster: LIT, 2006; *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006; *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008 и др.

<sup>63</sup> *Брянцева В. Н.* Французская комическая опера XVIII века : пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985; *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. М.: ГИИ, 1998. Часть I. Под знаком Аркадии. М.: Классика-XXI, 2004. Часть II. Эпоха Метастазии; *Луцкер П.В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. М., 2015; *Die Opéra comique und ihre Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert: Bericht über internationalen Kongress Frankfurt 1994*. Hildesheim-Zürich-New York: G. Olms, 1997; *Döhring S.* Metamorphosen eines Importschlagers Italienische Oper

Широкие возможности перед исследователем открывает Интернет. В последние годы многие библиотеки оцифровывают и размещают для полного ознакомления периодические издания и различного рода книги XVIII – начала XX века, а также афиши<sup>64</sup>. В газетах шубертовского времени можно почерпнуть ценные сведения о театральной жизни – прежде всего из ежемесячных обзоров событий музыкального театра и рецензий, посвященных отдельным операм. На страницах газет и журналов 1820-х гг. есть также серии статей, где разворачивается полемика по поводу оперных жанров и создания национальной немецкой оперы<sup>65</sup>.

**Научная новизна** диссертации определяется прежде всего тем, что она представляет собой первое комплексное исследование на русском языке сочинений Шуберта для музыкального театра<sup>66</sup>. 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

---

in Deutschland zwischen 1770 und 1830 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 1–23 и др.

<sup>64</sup> Для настоящей диссертации первостепенное значение имели афиши венских театров и газеты, опубликованные на сайте Австрийской национальной библиотеки (ANNO – AustriaN Newspapers Online. URL: <http://anno.onb.ac.at/index.htm>).

<sup>65</sup> См., например, *Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper* // AMZ(W). 1820. №№ 86, 87, 88. S. 681–685, 689–692, 697–701; *Mosel I. F. v. Ueber die Oper* // Cäcilia. 1825. Bd. 2. S. 233–239; *M. K. Einiges über die Oper* // Cäcilia. 1828. Bd. 7. S. 251–261; *Marx A. B. Freie Aufsätze: Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama* // BAMZ. 1828. №№ 25, 26. S. 195–197, 203–206.

<sup>66</sup> В статьях М. Р. Черкашиной-Губаренко предлагается только самый общий их обзор.

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 топики.

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 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 трех 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, Приложения. Первая глава носит вводный характер и посвящена общему обзору шубертовского

музыкально-театрального наследия, прижизненной и посмертной судьбе его опер, причинам их малой востребованности в сценической практике. Во второй главе рассмотрены вопросы, связанные с функционированием венских театров в первой трети XIX века. Особое внимание уделено фигуре самого Шуберта как композитора, целенаправленно стремившегося к театральной карьере, и таким важным факторам, как цензура и вкусы публики. В третьей главе проанализирован музыкальный репертуар венских сцен и выявлены различные аспекты его влияния на оперное творчество Шуберта. Четвертая глава посвящена проблемам жанровой терминологии и систематики, отдельно рассмотрены зингшпиль и серьезная опера. В пятой главе подробно разбирается поэтика либретто и музыкальной композиции шубертовских сочинений для театра в их отношении к двум названным жанрам, в шестой – сюжетно-драматические и музыкальные топосы, характерные для опер Шуберта и его современников.

## Глава 1. Вводная

### Франц Шуберт – оперный композитор: к постановке проблемы

#### §1.1. Наследие Шуберта в области музыкального театра<sup>1</sup>

Само сочетание слов «Шуберт – оперный композитор» способно вызвать определенное замешательство не только у любителей музыки, но подчас и у музыкантов-профессионалов. У шубертоведов же оно, как правило, порождает множество вопросов и споров, в которых высказываются самые разные, зачастую диаметрально противоположные мнения.

Начать хотя бы с количества театральных работ Шуберта. Определить точно, сколько их было всего, не так уж просто. Некоторые исследователи называют цифру восемнадцать<sup>2</sup>, другие предпочитают расплывчатое «около двадцати»<sup>3</sup>. Основная причина подобных расхождений – оперы, о которых известно, что Шуберт над ними работал, но от них ничего или почти ничего не сохранилось<sup>4</sup>.

Типичный пример можно найти в воспоминаниях одного из ближайших друзей композитора, Йозефа фон Шпауна: «С конца мая 1811 года судьба вновь привела меня в Вену ... Шуберт сказал мне тогда, что он сочинил уже многое: сонату, фантазию, *маленькую оперу* [курсив мой – Н.П.]...»<sup>5</sup>. Мы сегодня не знаем, что это за опера и была ли она вообще. Первое из сохранившихся сочинений Шуберта в этом жанре – «Рыцарь зеркала» – действительно относится к 1811 году<sup>6</sup>, но его вовсе нельзя назвать «маленькой

<sup>1</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Оперное наследие Франца Шуберта: введение в исследование // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4 (42). С. 8–14.

<sup>2</sup> См., например, *Newbould B.* Schubert, the Music and the Man. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1997. P. 185; *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: H.Schneider, 1991. P. 16. Мэри Энн Вишуген называет 11 законченных сочинений, 3 незаконченных и 4 в набросках, что в целом и составляет 18 (*Wischusen M.A.* The Stage Works of Franz Schubert: Background and Stylistic Influences: Diss. PhD. U. of New Jersey (New Brunswick), 1983. P. 418).

<sup>3</sup> *Citron M. J.* Schubert's Seven Complete Operas: a Musico-dramatic Study: Diss. ... PhD. U. of North Carolina at Chapel Hill, 1971. P. 1; *Denny Th. A.* Schubert's operas: "the judgment of history?" // The Cambridge Companion to Schubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 224–240. P. 226. Лиана Шпайдель говорит о 19 сочинениях (*Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? Am Beispiel des „Fierrabras“. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2012. S. 78).

<sup>4</sup> Элизабет Норман Маккей указывает, что помимо 18-ти сохранившихся сочинений для театра, Шуберт, возможно, работал еще над двумя, ныне потерянными (*McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 16).

<sup>5</sup> Воспоминания о Шуберте / сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964. С. 189. См. также *Cunningham G.R.* Franz Schubert als Theaterkomponist: Diss. ... PhD. Freiburg im Breisgau, 1974. S. 19.

<sup>6</sup> Даты окончания и начала сочинения в рукописи отсутствуют, но благодаря исследованиям особенностей шубертовского почерка, бумаги, чернил и карандашных пометок, сделанных рукой Сальери, удалось установить, что композитор работал над этой оперой с конца 1811 г. по конец 1812 или даже начало 1813 г. (*Hilmar E.* Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Catalogus Musicus VIII. Kassel: Bärenreiter, 1978. S. 13; см. также *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 88).

оперой», поскольку либретто содержит три полновесных акта. К тому же оно не было закончено – юный композитор ограничился музыкой только к первому действию. Еще один пример – утерянная опера «Миннезингер», о которой неизвестно даже, в единственном или множественном числе было ее название<sup>7</sup>.

Некоторые проблемы возникают и при подсчете числа законченных сочинений для театра. Одни шубертоведы полагают, что их восемь<sup>8</sup>, другие – что одиннадцать<sup>9</sup>. Впрочем, эти расхождения также имеют свои причины. Прежде всего, дело в жанровой принадлежности: часть исследователей рассматривает исключительно те сочинения, которые можно назвать операми<sup>10</sup>. Кроме того, среди завершенных Шубертом театральных опусов есть несколько сохранившихся в неполном виде – утеряно либретто («Друзья из Саламанки», «Волшебная арфа», «Розамунда, княгиня Кипрская»<sup>11</sup>) или часть музыки («Клаудина фон Вилла Белла»)<sup>12</sup>, а это также может служить поводом для изменения их количества в меньшую сторону.

Соответственно, нельзя назвать и точное число опер, оставшихся неоконченными. Эти последние представляют собой неоднородную группу, если судить по степени их завершенности, выражающейся не только в количестве написанной музыки, но и в проработанности самого музыкального текста. К примеру, такие сочинения, как «Рюдигер» или неизвестная опера, условно названная исследователями «Софи», содержат лишь наброски к двум-трем номерам. Несколько более развернутыми являются «Саконтала» (эскизы к I и II актам<sup>13</sup>) и «Граф фон Гляйхен» (наброски той или иной степени проработанности к большей части оперы). Значительное количество музыки сочинено к «Адрасту», причем некоторые номера оркестрованы. Полноценные партитуры представляют собой «Рыцарь зеркала» и «Порука»: в одной написаны

<sup>7</sup> О существовании этой оперы известно со слов Леопольда фон Зонлейтнера, также одного из друзей Шуберта, и первого биографа композитора, Генриха Крейсле. Маккей дает два варианта ее названия: „*Der Minnesänger*“ и „*Die Minnesänger*“ (McKay E. N. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 135; см. также Воспоминания о Шуберте. С. 17; *Kreißle von Hellborn H.* Franz Schubert. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1865. S. 617).

<sup>8</sup> *Citron M.J.* Schubert's Seven Complete Operas... P. 9; *Denny Th.* Schubert's operas: "the judgment of history?" P. 226; *Newbould B.* Schubert, the Music and the Man. P. 185.

<sup>9</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 16, *Wischusen M.A.* The Stage Works of Franz Schubert... P. 418.

<sup>10</sup> При этом, правда, Брайан Ньюболд указывает, что Шуберт обращался к жанру оперы «по крайней мере 18 раз» (*Newbould B.* Schubert, the Music and the Man. P. 185), хотя из сохранившихся 18 театральных сочинений в этом жанре написаны только 16 (включая неоконченные).

<sup>11</sup> В последнем случае утерян четырехактный вариант пьесы, к которому была создана музыка Шуберта, однако в 1996 году была обнаружена более поздняя – пятиактная – версия, переработанная Хельминой фон Шези для постановки за пределами Вены (см. *Rosamunde: Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy*. Musik von Franz Schubert / hg. von Till Gerrit Waidelich. Tutzing: Schneider, 1996).

<sup>12</sup> Помимо названных сочинений, к числу завершенных принадлежат волшебная опера «Увеселительный замок черта», зингшпили «Четыре года на посту», «Фернандо», «Братья-близнецы», «Заговорщики», оперы «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьербрас».

<sup>13</sup> Судя по всему, часть этих эскизов также была утеряна (McKay E.N. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 186).

увертюра и почти весь первый акт, а другая доведена до начала третьего, т.е. имеет 15 законченных номеров – больше, чем некоторые из завершённых шубертовских зингшпилей.

Непросто обстоит дело и с датировкой некоторых опер<sup>14</sup>. Иногда в рукописях точно обозначены сроки создания – как, например, в «Альфонсо и Эстрелле» или зингшпиле «Четыре года на посту». Однако есть сочинения, которые не датированы или датированы лишь частично (указано только начало или окончание работы)<sup>15</sup>. В этом случае исследователям приходится прибегать к различным методам для уточнения сроков создания той или иной оперы. Датировки некоторых сочинений были пересмотрены сравнительно недавно – 1970-е годы. Так, например, долгое время считалось, что «Рыцарь зеркала» и «Адраст» были написаны в 1815 году<sup>16</sup>, тогда как на самом деле первый, как мы помним, относится к 1811–1812 гг., а над вторым композитор работал в конце 1819 – начале 1820 года<sup>17</sup>.

Подчас, даже при наличии определенных дат в автографе, исследователи отказываются верить своим глазам и предполагают, что Шуберт просто ошибся, поставив в конце рукописи, например, не тот месяц. Именно такое предположение высказывал Вальтер Дамс, а вслед за ним и английский шубертовед Морис Браун, в связи с фантастически краткими сроками создания 1 и 2 актов «Фьеррабраса». Действительно, в партитуре для первого действия указаны даты 25 – 30 мая, для второго – с 31 мая по 5 июня. Казалось бы, можно считать справедливым замечание Брауна, что «даже Шуберт не смог бы закончить огромный первый акт за пять или шесть дней»<sup>18</sup>. Соответственно, и предположение Дамса об «ошибке в обозначении месяцев» и о том, что два первых акта следует датировать маем-июнем и июлем-августом<sup>19</sup>, кажется вполне обоснованным. Однако более поздние исследования показали, что проставленные в автографе даты

<sup>14</sup> Датировка шубертовских сочинений представляет собой отдельную проблему. См. *Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften ...*

<sup>15</sup> Главным образом это касается неоконченных театральных опусов, однако иногда сроки сочинения отсутствуют и в завершённых рукописях. Например, нет точных дат создания зингшпиля «Заговорщики», не полностью датированы автографы «Фернандо», «Братьев-близнецов» и др. (см. таблицу театральных сочинений Шуберта – Приложение А, таблица 1).

<sup>16</sup> См., например, комментарии Ю.Н. Хохлова (Жизнь Франца Шуберта в документах / сост., общая ред., введение и примеч. Ю. Хохлова; пер. И. Волькенштейн, Ю. Хохлова; пер. поэтич. текстов Л. Гинзбурга. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 108) и диссертацию Каннингема, написанную в начале 1970-х (*Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 47*).

<sup>17</sup> *Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften... S. 17.*

<sup>18</sup> *Brown M.J.E. Schubert: A Critical Biography. London: Macmillan, 1958. P. 131.*

<sup>19</sup> Дамс В. Франц Шуберт. М.: Музыкальный сектор, 1928. С. 120. Интересно, что это предположение Дамса высказывает только в первом издании своей книги (*Dahms W. Schubert. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler, 1912*), во втором оно полностью исключено (*Dahms W. Schubert. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler, 1918*).

относятся не к окончанию всей партитуры, а к наброскам ее основных голосов без полной инструментовки, и потому могут быть признаны достоверными<sup>20</sup>.

Впрочем, даже в этом случае скорость работы Шуберта не может не поражать: первые два акта «Фьеррабраса» содержат 17 из 26 номеров оперы, а суммарная продолжительность их музыки (без разговорных диалогов) – более полутора часов<sup>21</sup>. Правда, это далеко не единственное свидетельство быстроты, с которой сочинял композитор. Й. Шпаун приводил в пример «Лесного царя», который возник всего за один вечер<sup>22</sup>, а со слов Анны Фрелих известен другой случай, когда Шуберт, лишь несколько раз прочитав текст стихотворения «Серенады» Грильпарцера, произнес: «Так, уже готово, я уже сочинил»<sup>23</sup>. Мы знаем также, что 8 номеров и увертюра зингшпиля «Четыре года на посту» были написаны всего за 12 дней (с 8 по 19 мая 1815 года)<sup>24</sup>, первый акт «Клаудины» (также 8 номеров) – за 11 (26 июля – 5 августа 1815 года)<sup>25</sup>, а одноактный зингшпиль «Фернандо» (7 номеров) – за 7 (с 3 по 9 июля 1815)<sup>26</sup>.

Многие исследователи отмечают рано возникший интерес Шуберта к театральной музыке<sup>27</sup>. Действительно, приведенное выше высказывание Шпауна свидетельствует о

<sup>20</sup> Даты в автографе «Фьеррабраса» были подтверждены Эрнстом Хильмаром на основе анализа чернил и в настоящее время являются общепризнанными (*Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften* ... S. 28; см. также *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 249; *Denny Th. A. Archaic and contemporary aspects of Schubert's Alfonso und Estrella. Issues of Influence, Originality, and Maturation // Eighteenth-century music in theory and practice: essays in honor of Alfred Mann*. New York: Pendragon Press, 1994. P. 241–262. P. 252; *Denny Th. A., Martin Ch. Vorwort // NSA. Bd. II/8a: „Fierabras“ (1. Akt)*. S. XIX и др.).

<sup>21</sup> В записи 1988 года (Deutsche Grammophon, 1990) первый акт длится 59.38, второй – 40.56.

<sup>22</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 31.

<sup>23</sup> Там же. С. 312. Еще один известный пример – создание девяти песен в течение одного дня (19 ноября 1815 года, D 311-319). Другая композитора также не раз подчеркивали его трудолюбие. Л. Зонлейтнер в своих воспоминаниях сообщает следующее: «Шуберт был необычайно плодовитым и прилежным в сочинении музыки» (Воспоминания о Шуберте. С. 115). Ансельм Хюттенбрэннер же рассказывал о графике работы Шуберта над сочинениями в ту пору, когда он жил с Майрхофером (1818–1820): композитор «ежедневно в 6 часов утра садился за письменный стол и сочинял непрерывно до часа дня» (Воспоминания о Шуберте. С. 83).

<sup>24</sup> *Theill H. Vorwort // NSA. Bd. II/2. „Der Vierjährige Posten – Fernando“*. S. X.

<sup>25</sup> *Byrne L. Schubert, Goethe and the Singspiel. An Elective Affinity [Electronic source]*. Available at: <http://www.ucd.ie/pages/99/articles/byrne.pdf> (accessed: 20.08.2014). [P. 5]. *Martin Ch., Martin D. Vorwort // NSA. Bd. II/14: „Claudine von Villa Bella“*. S. XIX. Впрочем, Кристина и Дитер Мартин объясняют столь короткие сроки тем, что Шуберт, возможно, «переписывал большие разделы, например, весь финал I акта, из более раннего источника» (*Ibid.*). Вместе с тем в небогатой сценической практике Шуберта, по-видимому, бывали даже случаи, подобные россиниевским, когда композитор писал музыку буквально накануне премьеры. Во всяком случае, Хельмина фон Шеци, автор пьесы «Розамунда, княгиня Кипрская», пытаясь оправдать ее провал, утверждала в одной из венских газет, что некоторая часть музыки была представлена Шубертом для репетиции с оркестром перед самой премьерой («... танцы начали разучиваться лишь за 48 часов до представления, последние музыкальные номера репетировались также поздно <...>. Оркестр делал чудеса, на одной единственной репетиции он смог проиграть прекрасную музыку Шуберта только два раза» – см. *Жизнь Франца Шуберта в документах*. С. 338) Э. Маккей предполагает, что композитор приступил к работе над «Розамундой» лишь в начале декабря 1823 г., поскольку в письме к Шоберу от 30 ноября того же года он ничего не говорит о столь важном для него заказе (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 271). Однако она же указывает на предположение Хильмара о том, что балетная музыка № 2 и 9 была сочинена поздней осенью, скорее всего в ноябре (*Ibid.*, со ссылкой на *Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften*... S. 27).

<sup>26</sup> *Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*. S. 18.

<sup>27</sup> *Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist*. S. 11-12; *Szmolyan W. Schubert als Opernkomponist // ÖMz*. 1971. xxvi. S. 282–289. S. 282

том, что уже в четырнадцатилетнем возрасте юный композитор по меньшей мере пытался сочинить оперу, и первый дошедший до нас сценический опус Шуберта – зингшпиль «Рыцарь зеркала» – подтверждает это. Так что практически с начала своего творческого пути и (с небольшими перерывами) до последних дней жизни композитор постоянно обращался к театральным жанрам, и в них не в меньшей степени, чем в песнях или симфониях, запечатлены различные стадии эволюции его стиля.

Проблема периодизации театральных сочинений Шуберта затрагивается далеко не во всех исследованиях. Большинство авторов ограничивается простым перечислением опер в порядке их создания<sup>28</sup>. Некоторые, однако, все же выделяют в театральном творчестве композитора определенные этапы – как, например, Джорж Каннингем и Томас Денни.

Оба исследователя сходятся во мнении, что эволюцию Шуберта как оперного композитора следует разделить на три периода, которые для простоты восприятия мы можем условно обозначить как «ранний», «средний» и «поздний». Согласны они и в том, что границей между «ранним» и «средним» служат 1817–1818 гг., время, когда композитор не работал над театральными жанрами. Однако в понимании границ «среднего» и «позднего» периодов исследователи расходятся. Каннингем отделяет театральные оперы, написанные с 1819 по начало 1821 года, обозначая их общим словом «заказанные» (хотя сюда также входят неоконченные «Адраст» и «Саконтала», над которыми Шуберт трудился по собственной инициативе, а последние «заказанные» сочинения относятся к 1823 году), от более поздних «зрелых работ» (начиная с «Альфонсо и Эстреллы» и до «Графа фон Гляйхена», т.е. с конца 1821 по 1828 г.)<sup>29</sup>. Денни же проводит иную границу, объединяя в один период сочинения 1819–1823 гг. под общепринятым для этого времени названием «годы кризиса»<sup>30</sup>. В качестве завершающего этапа он выделяет работу над последней оперой «Граф фон Гляйхен» (1827–1828)<sup>31</sup>.

Э.Н. Маккей в своем главном исследовании предлагает фактически сразу две периодизации. Одна из них, более сжатая, опирается на репертуарную политику венских сцен, которая служила Шуберту своеобразным ориентиром в его оперном творчестве.

<sup>28</sup> См., например, *Newbould B.* Schubert, the Music and the Man; *King A. Hyatt* Music for Stage // Schubert: A Symposium. New York: Lindsay Drummond Limited, 1947. P. 198–216; *Wischusen M.A.* The Stage Works of Franz Schubert и др.

<sup>29</sup> *Cunningham G.R.* Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 24. На эту границу – как на отделяющую два периода «интенсивной работы для сцены» – указывает и Питер Брэнском в статье «Шуберт и мелодрама» (*Branscombe P.* Schubert and the melodrama // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141. P. 127).

<sup>30</sup> См., например, сборник статей *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag.* Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1985.

<sup>31</sup> *Denny Th.* Schubert's operas: "the judgment of history?" P. 226.

Разбивая последнее на четыре периода, Маккей соотносит первый (1815–1816) с популярностью в Кернтнертортеатре и Ан дер Вин одно-, двух- и трехактных зингшпилей, второй (1818–1820) – с возросшим числом одноактных фарсов и увлечением венцев волшебными пьесами и мелодрамами, третий (1821–1823) – с экспансией опер Россини, которая сопровождалась борьбой патриотически настроенной части австро-немецкого театрального мира за национальную оперу, четвертый (1827–1828) – с полным отказом Шуберта от ориентации на венские сцены и надеждам на постановку последней оперы за пределами Австрии<sup>32</sup>. Подобный подход, несмотря на соответствие магистральным линиям в оперном творчестве композитора, оставляет «за бортом» некоторое количество шубертовских театральных опусов – прежде всего ранние ученические оперы, а также неоконченные сочинения 1816 и 1818 гг.

Второй вариант периодизации представлен в оглавлении книги. Здесь Маккей делит шубертовское театральное наследие следующим образом<sup>33</sup>:

A. 1811–1814 гг.: два зингшпиля на тексты Коцебу – «Рыцарь зеркала», «Увеселительный замок черта»

B. 1815–1816 гг.: зингшпили «Четыре года на посту», «Фернандо», «Клаудина фон Вилла Белла», «Друзья из Саламанки», «Миннезингер(ы)»

C. 1816 г.: первая опера на классическую тему – «Порука»

D. 1818–1821 гг.: средний период – «Близнецы», «Адраст», «Лазарь», «Волшебная арфа», «Саконтала», «Софи»(?), «Волшебный колокольчик»

E. 1822–1823 гг.: годы великих надежд и растущих разочарований – «Альфонсо и Эстрелла», «Заговорщики», «Рюдигер», «Фьеррабрас», «Розамунда»

F. 1824–1825 гг.: неопределенное оперное будущее (пять опер, которые Шуберт рассматривал, но так и не сочинил: «Зачарованная роза», «Короткий плащ», «Соляные рудники» («Die Salzbergwerke von?»), «Граф фон Гленаллан», «Мелузина»)

G. 1827–1828 гг.: Шубертова оперная «Лебединая песня» – «Граф фон Гляйхен»<sup>34</sup>.

Подобная периодизация, более детальная, по-своему объединяет оба подхода. Однако по отношению к некоторым выделенным этапам она излишне подробна. Во всяком случае, первые три, как мне кажется, вполне можно объединить в один, а 1824–1826 годы рассматривать как время «молчания» в театральной музыке. В этом случае творческий путь Шуберта как оперного композитора естественным образом подразделяется на четыре периода:

<sup>32</sup> Ibid. P. 51–52.

<sup>33</sup> Для удобства восприятия годы вынесены в начало.

<sup>34</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 11–12.

1. 1811–1816 гг. – ранний, ученический период
2. 1818–1821 гг. – период «поставленных сочинений»
3. 1822–1823 гг. – период «больших опер»
4. 1827–1828 гг. – поздний, период «одной оперы»

В целом подобная периодизация совпадает с принятыми в отечественном музыковедении этапами творческой эволюции композитора<sup>35</sup>.

Границы «ученического периода» почти полностью совпадают со временем учебы Шуберта у Сальери<sup>36</sup>. Почти – потому что зингшпиль «Рыцарь зеркала» (D 11) был начат, по всей видимости, еще до того, как именитый маэстро стал давать уроки подающему надежды мальчику. Маккей указывает на то, что перерывы в работе над партитурой первой оперы Шуберта могли быть вызваны как раз началом занятий в июне 1812<sup>37</sup>.

Как уже было сказано выше, Шуберт прервал сочинение «Рыцаря зеркала», не доведя до конца первый акт<sup>38</sup>. Однако вскоре, 30 октября 1813 года, он начал работу над волшебной оперой «Увеселительный замок черта» (D 84). Через полгода партитура была полностью готова, но юному композитору понадобилось еще столько же, чтобы переработать ее в соответствии с замечаниями своего учителя. Вторая – окончательная – редакция оперы содержит подпись: «Музыка Франца Шуберта, ученика господина Сальери, первого и. к. придворного капельмейстера Вены»<sup>39</sup>. Судьба рукописи этой версии оказалась печальной: второй акт был сожжен слугами Йозефа Хюттенбреннера (одного из друзей Шуберта, у которого хранились многие автографы его сочинений) во время революции 1848 года<sup>40</sup>. К счастью, первая редакция оперы сохранилась полностью.

<sup>35</sup> В первой книге «Музыки Австрии и Германии XIX века» приведены следующие этапы творческого пути Шуберта (на основе эволюции в жанре песни): 1. до 1817 года (ученический), 2. 1817-1822 («время активных поисков самостоятельности»), 3. 1822-1826 («достижение зрелости»), 4. 1827-1828 («период, озаглавленный, с одной стороны, обострением трагической конфликтности, с другой — упрочением (преимущественно в инструментальных произведениях) жизнеутверждающей перспективы творчества»). См.: Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. С. 57.

<sup>36</sup> Общепринятые в шубертоведении даты обучения у Сальери: 18 июня 1812 г. – конец 1816 или начало 1817 г. (см., например, *Вульфшус П.А.* Франц Шуберт. М.: Музыка, 1983. С. 33).

<sup>37</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 88.

<sup>38</sup> Маккей высказывает предположение, что последние страницы первого акта могли быть утеряны (*McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 89).

<sup>39</sup> *Hilmar E.* Verzeichnis der Schubert-Handschriften... S. 16. См. также *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 94; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 108. Подобные подписи есть и в рукописях других опер этого периода, которые просматривал Сальери – «Фернандо», «Клаудина фон Вилла Белла» и «Друзья из Саламанки» (*Hilmar E.* Verzeichnis der Schubert-Handschriften... S. 18; *Brown M.J.E.* Schubert and Salieri // *The Monthly Musical Record.* 1958. Vol. LXXXVIII. P. 211–219. P. 213).

<sup>40</sup> *Kreißle von Hellborn H.* Franz Schubert. S. 43; *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 94. По другой версии второй акт был потерян, когда Й. Хюттенбреннер в 1822 г. отослал партитуру в Прагу, надеясь, что ее примут к постановке (*Ibid.*, см. также *Дамс В.* Франц Шуберт. С. 108–109; см. также письма Франца Игнаца фон Хольбейна, с 1819 г. руководившего Пражским театром, и Й. Хюттенбреннера, написанные осенью 1822 года, в *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens / hg. v. O.E. Deutsch.* München und Leipzig: G. Müller, 1914. Bd. 2, H. 1: Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens. S. 140–141; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 279–281).

Для того, кто знаком с творческой биографией композитора и помнит, сколько песен, месс и симфоний было создано в 1815 г., не будет сюрпризом, что именно этот год стал для Шуберта одним из наиболее продуктивных в жанре оперы<sup>41</sup>. Его итог – четыре зингшпиля: два одноактных («Четыре года на посту», D 190, «Фернандо», D 220), трехактный («Клаудина фон Вилла Белла», D 239) и двухактный («Друзья из Саламанки», D 326<sup>42</sup>). Все они были закончены, хотя, как уже отмечалось выше, два последних дошли до нас в неполном виде: второй и третий акты «Клаудины» постигла та же участь<sup>43</sup>, что и второе действие «Увеселительного замка черта», а в «Друзьях из Саламанки» утеряно либретто – есть предположение, что его сжег автор текста, И. Майрхофер<sup>44</sup>.

Завершает ученический период неоконченная опера «Порука» (D 435, по одноименной балладе Шиллера), над которой Шуберт работал в течение нескольких месяцев в 1816 году<sup>45</sup> – первое обращение к жанру серьезной оперы, к тому же на классический сюжет.

Таким образом, менее чем за пять лет молодой композитор создал семь театральных опер, т.е. около трети от общего их количества и почти половину (пять) из тех, что были им закончены. Две оперы – первая и последняя – остались незавершенными, но и к ним написано достаточно большое количество музыки. Что касается перспектив постановки, то, по-видимому, Шуберт работал над своими ранними сочинениями без всякой надежды на таковую. Правда, некоторые исследователи полагают, что зингшпили могли создаваться для домашних театров<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> По количеству законченных сочинений для театра с ним может сравниться только 1823.

<sup>42</sup> Окончание работы над этим зингшпилем иногда датируют началом 1816 г. (*Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften...* S. 19).

<sup>43</sup> *Kreißle von Hellborn H. Franz Schubert. S. 71.* Единственное, что сохранилось от этих актов, это наброски ариетты Педро из второго действия и дуэта Клаудины и Педро из третьего (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 120*). См. также: *Дамс В. Франц Шуберт. С. 47*, подробнее – *Byrne L. Schubert, Goethe and the Singspiel. ... [P. 5]*.

<sup>44</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 125.* По другим сведениям, в исчезновении либретто «Друзей из Саламанки» и неоконченной оперы «Адраст» (также на текст Майрхофера) виноват барон Эрнст фон Фойхтерслебен (*Ernst Frhr. von Feuchtersleben*), который, редактируя второе издание сочинений поэта, не включил в него эти пьесы и уничтожил рукописи (*Дамс В. Франц Шуберт. С. 47*; *Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 115*; *Beghelli M. Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 2003. Bd. II/3: „Die Freunde von Salamanka“.* S. IX–XV. S. XI).

<sup>45</sup> Со 2-го мая, предполагаемая дата прекращения работы – конец лета (*Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften...* S. 19–20).

<sup>46</sup> На это указывают Маккей и Денни (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 120*; *Denny Th. Schubert's operas: "the judgment of history?" P. 227*). Оба исследователя при этом ссылаются на статью Отто Бибы, где есть следующее утверждение: «...зингшпили часто исполнялись в домашних театрах. ... по крайней мере об одном зингшпиле Шуберта, «Клаудина фон Вилла Белла» ... мы имеем безукоризненное свидетельство, что он предназначался как раз для подобного домашнего театра» (*Biba O. Schubert's Position in Viennese Musical Life // 19th-Century Music. November, 1979. Vol. 3. No. 2. P. 106–113. P. 112*). Однако, к сожалению, последний не подкрепляет это свидетельство никакими ссылками. Более обоснованным выглядит предположение, что отдельные номера могли исполняться в домашних концертах, поскольку сохранились отдельно выписанные рукой самого Шуберта партии певцов (*Martin Ch., Martin D. Vorwort // NSA. Bd. II/14: „Claudine von Villa Bella“.* S. XX). Точно известно, что увертюра к «Клаудине» должна была быть исполнена в 1818 году в Бадене и в дневном концерте в Вене, но так и не прозвучала. Как следует из письма брата Шуберта, Фердинанда (середина октября), для баденского оркестра оказались слишком сложными партии гобоев и фаготов: «Твоя увертюра из «Клаудины», которая еще раньше должна

За годами интенсивной работы в жанре оперы последовал более чем двухлетний перерыв<sup>47</sup>. И Каннингем, и Денни указывают на значительные перемены, произошедшие за это время в жизни молодого композитора<sup>48</sup>. Действительно, к 1816–1817 гг. относятся такие важные события, как окончание учебы у Сальери, первый опыт сочинения за вознаграждение<sup>49</sup>, первая попытка получить постоянное место (учителя музыки в Лайбахе<sup>50</sup>). В 1818 году Шуберт оставил место «шестого помощника учителя» – работу, которая так досаждала ему – и окончательно покинул отцовский дом<sup>51</sup>, предпочтя финансовой определенности возможность беспрепятственно сочинять. В общем, как справедливо замечает Денни, он «принял решение делать карьеру профессионального композитора»<sup>52</sup>.

Не в последнюю очередь это решение выразилось в налаживании контактов с венским театральным миром – в лице такого его представителя, как певец придворной оперы Иоганн Михаэль Фогль, а позднее граф Мориц Дитрихштейн и Игнац фон Мозель<sup>53</sup>. В биографических исследованиях обычно подчеркивается, насколько важным оказалось знакомство и последующая дружба с первым из них для пропаганды шубертовского песенного творчества. Однако Фогль как один из ведущих певцов

---

была исполняться на концерте Яеля в Бадене, по словам Доплера, очень критикуется. Она будто бы так сложна со стороны гармонии, что неисполнима, в особенности для гобоев и фаготов. Другие говорят <...>, что она слишком трудна только для баденского оркестра. Она должна была исполняться 11 октября т[екущего] г[ода] в зале Совета земель в Вене, так было указано в официальных афишах, и все-таки из этого ничего не получилось» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 174; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 56a; см. также McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 124). Из письма Йозефа Доплера Шуберту от 8 октября 1818 года: «увертюра из “Клаудины Вилла Белла” не могла быть исполнена на академии у г-на Яеля из-за больших трудностей, – а именно, будто бы пассажи для гобоев и валторн таковы, что те в Бадене не могли их сыграть, но теперь она, несомненно, с успехом будет исполнена императорской Придворной капеллой...» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 169).

<sup>47</sup> Продуктивность сочинения снижается в эти годы и в других жанрах. Каннингем (со ссылкой на О.Э. Дойча) приводит в цифру 120 сочинений в 1817–1818 гг. против 385 в 1815–1816 (Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 26).

<sup>48</sup> Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 24–25; Denny Th. Schubert's operas: “the judgment of history?” P. 227.

<sup>49</sup> См. Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 24; Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. S. 19.

<sup>50</sup> Вульфийус П.А. Франц Шуберт. С. 38; Дамс В. Франц Шуберт. С. 54–55, Brown M.J.E. Schubert: A Critical Biography. P. 33–34.

<sup>51</sup> Еще в 1816–1817 гг. он довольно продолжительное время жил у Шобера (осень 1816 – август 1817, Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. S. 19; Вульфийус П.А. Франц Шуберт. С. 38), а по возвращении из Желиза поселился у Майрхофера (Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. S. 22; Вульфийус П.А. Франц Шуберт. С. 44).

<sup>52</sup> Denny Th. Schubert's operas: “the judgment of history?” P. 227.

<sup>53</sup> Denny Th. Schubert's operas: “the judgment of history?” P. 227. Знакомство с Фоглем состоялось в 1817 г. благодаря Шоберу (Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. S. 19; Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 26. Вульфийус П.А. Франц Шуберт. С. 41–42. Дамс В. Франц Шуберт. С. 69–70 и др.). Официальное знакомство Шуберта с Дитрихштейном и Мозелем относится к 1820 г. (Clive H.P. Schubert and his world: a biographical dictionary. New York: Oxford University Press, 1997. P. 40, 136, McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 210 и др.).

Кертнтортеатра был также ключом, способным открыть для Шуберта доступ к придворной сцене<sup>54</sup>.

И правда, благодаря его протекции эта «пещера чудес» приоткрыла перед композитором свои двери: в конце 1818 г. он получил от администрации Кертнтортеатра заказ на одноактный фарс «Братья-близнецы» (D 647), который был закончен уже в январе 1819. И хотя постановка состоялась почти через полтора года, сочинение этой маленькой оперы ознаменовало новый этап в театральной карьере Шуберта. Она была замечена, в прессе появились вполне благожелательные отзывы – причем не только в венской, но и в немецкой<sup>55</sup>. А главное, за ней последовали еще два заказа. Первый – на музыку к «Волшебной арфе», «волшебной пьесе с пением», которая была поставлена в театре Ан дер Вин спустя всего месяц после премьеры «Близнецов». Второй – на два вставных номера к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик». И хотя успех этих сочинений был весьма умеренным, нельзя не согласиться с мнением Денни, что с этого времени Шуберт становится «молодым человеком, серьезно делающим карьеру в австрийском театральном мире»<sup>56</sup>.

Впрочем, и в этот период композитор берется за сочинение никем не заказанных опер: в конце 1819 – начале 1820 года он работает над «Адрастом» (D 137), а на рубеже 1820–21 гг. – над «Саконталой» (D 701)<sup>57</sup>. Как уже указывалось выше, эти оперы не были завершены, что, в общем, не слишком удивительно: 1818–1822 гг. – время, которое можно было бы назвать «периодом неоконченных сочинений»<sup>58</sup>. Но обе они, наряду с «Близнецами» и «Волшебной арфой», свидетельствуют о значительных изменениях, произошедших в стиле театральных сочинений Шуберта в эти годы<sup>59</sup>.

Напомню, что Каннингем и Денни расходятся в определении границ среднего периода. Аргументы последнего вполне понятны. Между операми 1819–1821 гг. и театральными сочинениями, законченными в 1822–1823 гг., нет столь явного

<sup>54</sup> Денни указывает на еще одно событие, случившееся в ноябре 1816 года, но касающееся уже театральной жизни в целом: на венской сцене впервые была поставлена одна из опер Россини, «Счастливый обман» (*Denny Th. Schubert's operas: "the judgment of history?"* P. 227). Для театральной карьеры Шуберта это событие имело важные последствия, о которых будет сказано ниже.

<sup>55</sup> В лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 199–200). Правда, корреспондент допустил ошибку в фамилии, дважды назвав композитора Шубартом (см. AMZ(L). 1820. Nr. 33. S. 560–561).

<sup>56</sup> *Denny Th. Schubert's operas: "the judgment of history?"* P. 227.

<sup>57</sup> Судя по всему, к этому же времени относятся и наброски неизвестной оперы, которую некоторые исследователи условно называют «Софи» (*Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften...* S. 29).

<sup>58</sup> В это время появляется множество неоконченных сочинений и в других жанрах – четыре симфонии (D 615, D 708a, D 729 и D 759 «Неоконченная»), оратория «Лазарь» (D 689), струнный квартет (D 703) и три фортепианные сонаты (D 613, D 625, D 655) – см. *Winter R., Brown M.J.E., Sams E. Schubert, Franz (Peter) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Electronic source]. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).*

<sup>59</sup> См. *McKay E. N. Schubert and Classical Opera: The promise of Adrast.* P. 74.

промежутка, как между «Порукой» и «Близнецами» или «Фьеррабрасом» и «Графом фон Гляйхеном»: премьеру «Волшебного колокольчика»<sup>60</sup> от начала работы над «Альфонсо и Эстреллой» отделяют всего три месяца. Кроме того, по крайней мере, два из созданных в эти годы сочинений – «Фьеррабрас» и «Розамунда» – так же, как и опусы 1819–1821 гг., были заказаны Шуберту венскими театрами.

Однако в позиции Каннингема (косвенно поддержанной Маккей) есть свой смысл. В начале 1820-х Шуберт вступает в период творческой зрелости: осенью 1822 г. была написана «Неоконченная», а 1823 – год «Прекрасной мельничихи». Это же, пусть и с некоторыми оговорками, касается и стиля театральных сочинений. Между сентябрем 1821 и октябрем 1823 г. Шуберт создает две большие оперы – «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас». Последняя из них обозначена как героико-романтическая, хотя первая также вполне может претендовать на подобное обозначение<sup>61</sup>. Немаловажно и то, что «Альфонсо и Эстрелла» является одной из ранних немецкоязычных опер без разговорных диалогов, по меньшей мере на год опередившей «Эврианту» Вебера (1823) и «Йессонду» Шпора (1823)<sup>62</sup>. Если учесть, что до этих пор жанровая палитра шубертовских сочинений для театра ограничивалась в основном разновидностями зингшпиля<sup>63</sup>, такой явный качественный сдвиг, безусловно, означает начало нового периода в оперном творчестве композитора.

Вместе с тем Шуберт не порывает окончательно ни с зингшпильным принципом (в «Фьеррабрасе» и «Графе фон Гляйхене» он возвращается к разговорным диалогам), ни с самим этим жанром. Весной 1823 года появляется одноактный зингшпиль «Заговорщики» (D 787, на текст Игнаца Кастелли), позднее, чтобы удовлетворить требования цензоров, переименованный в «Домашнюю войну». Впрочем, смена названия не помогла Шуберту пристроить эту во всех отношениях замечательную оперу ни на одну из венских сцен.

<sup>60</sup> Вставные номера к нему были написаны Шубертом, по-видимому, весной 1821 г. (McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 199).

<sup>61</sup> Вопрос о жанровой принадлежности этой оперы будет рассмотрен ниже.

<sup>62</sup> На это указывает, в частности, Маккей (Ibid. P. 209). Впрочем, Денни справедливо замечает, что к началу 1820-х традиция немецкоязычных опер со сквозным музыкальным развитием существовала уже довольно продолжительное время в творчестве менее известных ныне композиторов – таких, как Игнац фон Мозель (оперы «Залем», 1813 и «Кир и Астиаг», 1818) или Петер фон Винтер («Мария фон Монтальбан», 1800). См.: Denny Th. Schubert's operas: "the judgment of history?" P. 225. Т. Г. Вайделих, рассматривая историю подобных опер, указывает на еще более ранние образцы 1770-х гг. – «Альцесту» Антона Швейцера и «Гюнтера фон Шварцбурга» Игнаца Хольцбауэра (Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse. Tutzing: H. Schneider, 1991. S. 58).

<sup>63</sup> Ни одна из ранних опер, способных претендовать на звание «больших», не была завершена. Единственное сочинение, сравнимое по масштабам с «Альфонсо и Эстреллой» и «Фьеррабрасом», юношеская опера «Увеселительный замок черта».

Вообще же, из четырех законченных<sup>64</sup> в эти годы театральных сочинений поставлено при жизни композитора было только одно – романтическая пьеса Х. фон Шези «Розамунда, княгиня Кипрская», к которой Шуберт написал несколько номеров. Заказанный администрацией Кернтнертортеатра «Фьеррабрас» был отвергнут, не оправдались и надежды, связанные с постановкой «Альфонсо и Эстреллы».

Неудивительно поэтому, что в следующие три с половиной года композитор отказывается от сочинения для театра и обращается к другим жанрам. Удивительно другое: то, что он продолжает искать подходящее либретто для создания оперы, придирчиво отбраковывая один за другим предлагаемые ему тексты<sup>65</sup>. Но еще более удивителен его конечный выбор – сюжет, постановка которого была заведомо невозможна на венской сцене 1820-х гг., средневековая история о графе-двоеженце, возвратившемся из сарацинского плена со второй женой при еще здравствующей первой, и их дальнейшей счастливой жизни втроем. Либретто, естественно, было запрещено цензурой, однако Шуберт все равно решил положить его на музыку. Работа над этим «обреченным на неудачу проектом», по словам Денни, либо была «дерзким ответом» композитора на невозможность включиться в венскую театральную жизнь, либо означала, что он надеялся на «более широкий немецкий рынок»<sup>66</sup>. И действительно, согласно записи в дневнике Эдуарда Бауэрнфельда, автора либретто, Франц Грильпарцер предложил в случае запрета оперы в Вене посредничество в ее постановке на сцене одного из берлинских театров<sup>67</sup>.

Так или иначе, «Граф фон Гляйхен» (D 918) остался неоконченным – и на этот раз не потому, что композитор сам прервал над ним работу. Шуберт успел сделать наброски почти ко всем номерам оперы, кроме двух заключительных и увертюры. Правда, последние эскизы относятся к весне 1828 года, но, по-видимому, композитор, занятый другими проектами<sup>68</sup>, лишь на время отложил сочинение. Незадолго до смерти он говорил

<sup>64</sup> Не обошлось в этот период и без неоконченных работ: к весне 1823 года относятся наброски к двум номерам оперы «Рюдигер», условно названной исследователями по имени главного героя (по драме Цахариаса Вернера «Ванда, королева сарматов»).

<sup>65</sup> См. *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 289–292.

<sup>66</sup> *Denny Th.* Schubert's operas: "the judgment of history?" P. 229.

<sup>67</sup> Берлинского Кёнигштедского театра (*Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт... С. 353; *Obermaier W.* Schubert und die Zensur // Schubert-Kongreß Wien 1978. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979. S. 117–125. S. 120).

<sup>68</sup> В частности, подготовкой первого авторского концерта, который состоялся 26 марта 1828 года (см. *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 296). Среди других причин приостановки работы над оперой Маккей называет неудовлетворительное качество текста в некоторых местах либретто и полное отсутствие перспектив постановки сочинения на венских сценах (*Ibid.* P. 295–296).

друзьям, что хочет продолжить работу над оперой<sup>69</sup>. Однако этим планам не суждено было сбыться, и «Граф фон Гляйхен» так и не был завершен.

Итак, на протяжении практически всей своей творческой жизни – от первых опытов в 14-летнем возрасте и до самой смерти – Шуберт сочинял для музыкального театра. В итоге менее чем за 18 лет он создал 11 сочинений для сцены: шесть зингспиелей, три оперы и две пьесы с музыкой. И это не считая неоконченных театральных опусов, часть которых, как уже говорилось выше, содержит больше музыкальных номеров, чем иные из его же одноактных зингспиелей. Все это свидетельствует о весьма интенсивной работе композитора в этой сфере и серьезном намерении во что бы то ни стало добиться успеха на театральном поприще. И все же к оперному наследию Шуберта более, чем к другим областям его творчества, применима хорошо известная эпитафия Грильпарцера: «Музыка похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды»<sup>70</sup>.

## §1.2. Прижизненная и посмертная судьба оперного наследия<sup>71</sup>

Один из самых устойчивых мифов, окружающих фигуру Шуберта – полная прижизненная непризнанность<sup>72</sup>. Это одно из следствий романтизации его образа – ведь подобная судьба отвечает романтической вере в то, что настоящий художник обречен на непонимание современников. Однако как раз многие современники отдавали искусству Шуберта должное – и не одни только близкие друзья и участники шубертиад. По воспоминаниям Э. Бауэрнфельда, ко времени его знакомства с Шубертом в 1825 году, композитор был «уже знаменитым или, по крайней мере, известным»<sup>73</sup>. Его сочинения регулярно звучали в академиях, они исполнялись не только в Вене, но и в Граце, Линце, Амстердаме, Берлине, Ганновере, Лейпциге<sup>74</sup>. Имя Шуберта регулярно упоминалось в

<sup>69</sup> См., например, свидетельство Франца Лахнера (Воспоминания о Шуберте. С. 237) или воспоминания Э. Бауэрнфельда: «Еще на прошлой неделе он горячо говорил со мной об опере и о том, с каким великолепием хотел ее оркестровать. Он уверял, что в его голове бродили совершенно новые гармонии и ритмы» (Воспоминания о Шуберте. С. 279). См. также *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 296.

<sup>70</sup> *Вульфшус П.А.* Франц Шуберт. С. 94.

<sup>71</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Судьба оперного наследия Франца Шуберта // *Старинная музыка*. 2016. № 3. С. 26–31.

<sup>72</sup> Ср. высказывание Шпауна: «Шуберт не нашел в Вене того признания, которого заслуживал» (Воспоминания о Шуберте. С. 201).

<sup>73</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 271.

<sup>74</sup> *Wasserman J.* Schubert First Public Performances: A Timeline [Electronic source] // SCHUBERT/USA. 2013. Available at: <http://schubertusa.weebly.com/schubert-first-public-performances-a-timeline.html> (accessed: 01.03.2013). См. также *Brown M.J.E.* Schubert: A Critical Biography. London: Macmillan, 1958. P. 99.

австрийской и немецкой прессе<sup>75</sup>. Песни публиковались издателями, причем весьма охотно, так же, как и некоторые фортепианные пьесы. Известно, что между 1821 и 1828 гг. было издано более 100 опусов – «уровень, непревзойденный никем из венских современников Шуберта», даже Бетховеном<sup>76</sup>.

Правда, такие масштабные жанры, как симфония или месса, «продвинуть» было гораздо трудней, но и здесь имелись свои удачи. Можно вспомнить публичные исполнения мессы F-dur (1814 г. – не только в Лихтентальской церкви, с которой Шуберт был тесно связан как прихожанин, но и в Придворной капелле<sup>77</sup>), увертюры (D 590, 1818, D 648, 1819) или публикацию мессы C-dur (D 452, 1816)<sup>78</sup>.

То же касалось и театральных жанров – сферы, где Шуберта ожидала особенно жестокая конкуренция. С одной стороны, молодому композитору, не обладавшему ни опытом, ни хорошими связями в театральном мире, было чрезвычайно сложно пробиться на сцену. Но не стоит забывать, что в течение пяти лет, с 1818 по 1823 гг., Шуберт получил от венских театров заказы на пять сочинений и четыре из них были исполнены. Совсем неплохой результат для начинающего театральную карьеру композитора.

Конечно, одно из этих пяти сочинений было всего лишь дополнением к чужой опере<sup>79</sup>, а еще два – не более, чем музыкой к пьесам, и даже фарс «Братья-близнецы» можно назвать оперой лишь с некоторой натяжкой. Но они все же имели определенный успех, а если говорить о «Розамунде», то, по мнению некоторых современных композитору критиков, даже «слишком большой»<sup>80</sup>. И то, что ни одно из них не удержалось в репертуаре надолго, характеризует скорее особенности венской театральной системы того времени, чем качество музыки Шуберта.

Иное дело, что за прошедшие со дня смерти композитора почти два столетия его оперы так и не смогли повторить судьбу его же симфоний и месс и утвердиться в сценической практике. Их постановки, как правило, остаются разовыми событиями, хотя это, конечно, не означает, что у театральных опусов Шуберта нет собственной

<sup>75</sup> По крайней мере, с 1818 года. См. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 833-838.

<sup>76</sup> См. раздел (xiii) Schubert's character and the reception of his works в *Winter R., Brown M.J.E., Sams E. Schubert, Franz (Peter) [Electronic source] // NG*. Р. Винтер отмечает, что по абсолютному числу изданных в этот период опусов Шуберт опережает Бетховена почти в два раза. Однако он же указывает на качественную разницу в жанровом составе сочинений: если издатели Бетховена публиковали его увертюры и симфонии, то основную массу (две трети) изданного при жизни Шуберта составили песни (всего 175), а также фортепианные сочинения (более 30 опусов – среди прочего фантазия «Скиталец», поздние сонаты D 845, 850 и 894, различные танцы и марши для фортепиано в две и в четыре руки и т.д. – Ibid.).

<sup>77</sup> Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 25

<sup>78</sup> В 1825 году как op. 48.

<sup>79</sup> Два номера к опере Герольда «Волшебный колокольчик».

<sup>80</sup> Венская газета «Заммлер» о «Розамунде»: «На этот раз он имел *слишком большой успех*» (см. Der Sammler. 1823. Nr. 156. S. 624; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 333).

сценической и концертной судьбы. Время от времени возникает своеобразный всплеск исполнительского интереса к этим сочинениям, как правило, подстегиваемый шубертовскими юбилеями.

В первые годы после смерти композитора интерес к его операм ограничивался преимущественно исполнением отдельных номеров – главным образом из «Фьеррабраса»<sup>81</sup>. Есть также сведения, что в 1830 году в одном из частных венских домов был поставлен зингшпиль «Заговорщики»<sup>82</sup>. Однако даже эти редкие попытки популяризации шубертовских театральных сочинений к середине 1840-х практически сошли на нет.

Первой оперой Шуберта, появившейся на сцене после его смерти, оказалась «Альфонсо и Эстрелла». Как уже указывалось во Введении, поставил ее Лист в Веймарском придворном театре 24 июня 1854 года<sup>83</sup>. Выбор был, по-видимому, отчасти обусловлен хлопотами Франца Шюбера – одного из ближайших друзей Шуберта и по совместительству автора либретто этой оперы – который в 1840-е гг. сопровождал Листа в концертных поездках и исполнял обязанности его личного секретаря<sup>84</sup>. Представленная веймарской публике версия была довольно сильно адаптирована и сокращена<sup>85</sup>, поскольку дирижировавший ею Лист рассматривал эту постановку исключительно как «исторический факт» и «дань уважения» („nur als Akt der Pietät“) по отношению к лишенному драматического таланта Шуберту<sup>86</sup>. По словам Леопольда Зонлейтнера, веймарская постановка «Альфонсо и Эстреллы» «не принесла ничего иного, помимо

<sup>81</sup> См. *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 267. В январе 1829 в Вене была исполнена увертюра, а в нескольких концертах с 1835 по 1844 гг. – и некоторые другие номера, причем почти в каждом случае звучала ария Флоринды хором № 21. Кроме того, известно, что в одну из академий 1830 года Фердинанд Шуберт включил финал из зингшпиля «Фернандо» в обработке для хора. См. *Wasserman J. Schubert First Public Performances ...* URL: <http://schubertusa.weebly.com/schubert-first-public-performances-a-timeline.html>.

<sup>82</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 240.

<sup>83</sup> Любопытно, что в афише также указана «Торжественная увертюра» Антона Рубинштейна, которая должна была прозвучать непосредственно перед исполнением оперы (Franz Schubert. *Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*. Bd. 3. S. 181).

<sup>84</sup> *Ibid.* P. 228; *Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella im Kontext französischer und italienischer Tradition // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 79–106. S. 82. Подробнее об истории веймарской постановки см. Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 35–41. Об отношениях Шюбера с Листом см. *Holland H. Schober, Franz von // ADB. Bd. 32. 1891. S. 202–206 [Onlinefassung]. URL: http://www.deutsche-biographie.de/sfz78878.html (Abruf: 03.09.2012); Keiler A. Liszt on Schubert's Alfonso und Estrella // Franz Schubert and His World. Princeton: Princeton University Press, 2014. P. 183–200. P. 184–190.**

<sup>85</sup> Подробный анализ отличий веймарской версии от оригинальной см. *Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 41–46.*

<sup>86</sup> *Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella // NZfM. 1854. Bd 41. Nr. 10. S. 101-105. S. 102.* Ниже Лист отмечает, что «недостаток сценического опыта и понимания драматического заметны каждую секунду» (*Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella. S. 103*). Впрочем, в другом месте он пишет, что, если бы опера Шуберта была поставлена при его жизни, она «могла бы понравиться и вероятно быстрее достигла бы славы, чем его гениальные, но медленно оцененные песни» (*Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella. S. 102*).

succès d'estime»<sup>87</sup>. И этот «почетный провал», как справедливо замечает Вальтер Дюрр, был обусловлен в первую очередь тем, что к 1854 году «на оперной сцене случилось слишком многое – и от Листа ожидалось что-то вроде «Лоэнгрина», но не Шуберт»<sup>88</sup>.

Следующая попытка поставить «Альфонсо и Эстреллу» оказалась более успешной: в 1881 году в Карлсруэ Иоганн Непомук Фукс<sup>89</sup> представил свой вариант оперы. Он также внес значительные изменения в партитуру<sup>90</sup>, но именно это, по-видимому, и позволило ему добиться успеха у публики. Во всяком случае, следом за Карлсруэ опера была представлена во многих немецкоязычных городах – Вене, Берлине, Касселе, Мюнхене и других<sup>91</sup>. Правда, успех был достаточно кратковременным и не спас оперу от обвинений в растянутости, а ее автора – в отсутствии драматического чутья<sup>92</sup>. В результате, этот шубертовский опус на долгие годы получил клеймо непригодного для сцены сочинения.

Неудивительно поэтому, что в первоначальном виде «Альфонсо и Эстрелла» впервые прозвучала более 60 лет спустя, в 1946 году – в серии передач швейцарского радио Беромюнстер (Beromünster), где было также представлено немало других шубертовских опер. А постановки полной оригинальной сценической версии пришлось ждать до конца 1970-х<sup>93</sup>. В 1950-е годы была также сделана попытка приспособить музыку «Альфонсо и Эстреллы» к совершенно новому либретто под названием «Волшебный остров» („Die Wunderinsel“), на основе «Бури» Шекспира. Автор этой версии, Курт Хонолка<sup>94</sup>, преследуя в общем-то похвальную цель вернуть оперы Шуберта

<sup>87</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 125 *Succès d'estime* – «почетный провал», умеренный успех, не столько из-за достоинств произведения, сколько из-за уважения к его автору.

<sup>88</sup> *Dürr W.* Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella im Kontext französischer und italienischer Tradition. S. 82.

<sup>89</sup> Фукс И.Н. (1842–1899) – композитор и оперный дирижер, один из участников первого полного издания сочинений Шуберта. См. о нем: *Ott A. Fuchs, Johann Nepomuk* // NDB. Bd. 5. 1961. S. 672 [Onlinefassung]. URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116843985.html> (Abruf: 04.02.2013).

<sup>90</sup> Исследователи подчеркивают, что его обработка была не более, чем травести оригинала (*McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 229). Подробнее об изменениях Фукса см. *Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 47–51.

<sup>91</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 229.

<sup>92</sup> Например, в рецензии Ганслика на венскую постановку «Альфонсо и Эстреллы» есть следующие строки: «Эта музыка недраматична, она состоит большей частью из песенных номеров... Мы слышим почти сплошь песенного композитора, но не всегда великого песенного композитора» (*Hanslick E.* Feuilleton. „Alfonso und Estrella“ // *Neue Freie Presse*. 1882. Nr. 6336. S. 1–3. S. 1). См. также *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 229.

<sup>93</sup> Опера была поставлена в Англии под управлением Тима Дина (Tim Dean). Вайделих указывает, что состоялось четыре представления – с 22 по 26 февраля 1977 г. (*Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 198; см. также *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 229). Впрочем, и в этом случае было сделано несколько сокращений (см. *Dean W.* The University Opera Season – Reading: Alfonso und Estrella // *The Musical Times*. 1977. No. 118 (1610). P. 323–325. P. 325).

<sup>94</sup> Курт Хонолка (1913–1988) – музыковед, журналист, музыкальный и театральный критик. Его «Волшебный остров» был поставлен 26 января 1958 года в Штутгарте.

на сцену, внес кардинальные изменения в партитуру и превратил спектакль в своего рода попури из разных театральных сочинений композитора<sup>95</sup>.

В последние три с лишним десятилетия «Альфонсо и Эстрелла» продолжает время от времени ставиться на европейских подмостках, она также звучит в радиопередачах и издается в записях (не только в Австрии и Германии, но и в других странах – например, в Италии<sup>96</sup>). И все же эта опера по-прежнему появляется в афишах достаточно редко: даже в австрийских театрах она так и не смогла закрепиться в постоянном репертуаре. В тех же случаях, когда «Альфонсо и Эстрелла» попадает на сцену, она нередко становится жертвой модных веяний в режиссуре, поскольку постановщики, по-видимому, считают, что, лишь нарядив героев в современные костюмы и уложив их в постель, можно придать этой опере живость и актуальность<sup>97</sup>.

Сценическая судьба «Альфонсо и Эстреллы» во многом отражает общие тенденции в исполнении театральных сочинений Шуберта. Значительная часть из них впервые прозвучала так или иначе еще в XIX столетии. В более или менее целостном виде были поставлены «Заговорщики» (1861), «Братья-близнецы» (1882), «Четыре года на посту» (1896) и «Фьеррабрас» (1897). Исполнялись и отдельные номера – увертюры, арии, ансамбли и хоры из некоторых опер<sup>98</sup>, в том числе, как это ни удивительно, из неоконченных<sup>99</sup>. В некоторых случаях они звучали в концертах, а иногда – в рамках постановок других театральных сочинений Шуберта. Так, зингшпиль «Четыре года на посту» в аранжировке Роберта Хиршфельда<sup>100</sup>, впервые появившийся на сцене Дрезденского придворного театра в сентябре 1896 года, включал квинтет из «Рыцаря зеркала», а также хор и арию из «Друзей из Саламанки»<sup>101</sup>, а при исполнении

<sup>95</sup> *Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 51. Помимо «Альфонсо и Эстреллы», в постановке была использована музыка «Волшебной арфы» и нескольких шубертовских зингшпилей. Многие номера оказались радикальным образом переделаны. Характерный пример изменений, внесенных в партитуру Хонолкой – трансформация арии Эстреллы с хором № 7 в терцет (*Ibid.*).

<sup>96</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 335. См. также видеозапись постановки в Кальяри.

<sup>97</sup> В качестве примера можно привести описание из рецензии на постановку «Альфонсо и Эстреллы» в 1991 году в Граце, которая, по словам критика, «визуально ... была наполнена дешевыми современными клише. Костюмы в диапазоне от сценических средневековых до времен гражданской войны в Испании, декорации абстрактные и не пробуждающие никаких ассоциаций, а мизансцены по большей части глупые – решительная схватка с постельным бельем, отец и дочь в одной кровати и т.д. Неужели никто не говорил режиссеру-постановщику Мартину Шулеру, что «Альфонсо и Эстрелла» – это о любви и верности, а не о постели?» (*Boas R.* Schubert's Inhibition // *The Musical Times*. 1992. Vol. 133. No. 1787. P. 40).

<sup>98</sup> «Фьеррабрас», «Четыре года на посту», «Друзья из Саламанки», «Фернандо» и др.

<sup>99</sup> Например, в 1868 и 1875 гг. в Вене исполнялись отдельные номера из «Адраста» (*McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 167), в январе 1868 г. в концертном исполнении прозвучал один из двух номеров «Рюдигера» (*Ibid.* P. 246), в 1865 и 1868 гг. – три номера из «Графа фон Гляйхена» (Воспоминания о Шуберте. С. 283).

<sup>100</sup> Роберт Хиршфельд (1857–1914) – австрийский педагог и музыкальный критик.

<sup>101</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 111. См. также *Hanslick E.* Feuilleton. Zum Schubert-Jubeläum // *Neue Freie Presse*. 1897. Nr. 11653. S. 1–2. S. 2. В этом же виде он был поставлен на сцене Венской придворной

«Заговорщиков» нередко использовалась увертюра к «Увеселительному замку черта», поскольку оригинальная в то время считалась утерянной<sup>102</sup>.

Некоторые постановки имели успех и даже на какое-то время закреплялись в репертуаре оперных театров (как, например, «Заговорщики» – см. ниже), однако в большинстве случаев дело ограничивалось единичными представлениями (или даже только концертными версиями). В течение значительных промежутков времени оперы Шуберта либо не ставились вообще, либо их присутствие в сценической и концертной жизни сводилось к минимуму. Показательно также то, как часто они подвергались различным сокращениям, переработкам и прочим видоизменениям, призванным «улучшить» их сценические качества. Еще одна характерная черта – включение музыки из театральных сочинений композитора в постановки известных пьес. Для этой цели не раз использовалась, например, «Волшебная арфа»<sup>103</sup>.

Подобные тенденции в целом продолжились и в XX веке. Т. Г. Вайделих в монографии об «Альфонсо и Эстрелле» с возмущением пишет, что «в “Итогах репертуара ФРГ” [„Bilanz der bundesdeutschen Spielpläne“] 1947–1975 гг. Немецкого театрального союза под именем Шуберта указаны <...> только «Дом трех девушек» Генриха Берте и «Волшебный остров» Курта Хонолки»<sup>104</sup>. Доходило даже до того, что адаптированные варианты шубертовских опер использовались для аналитических выкладок. Так, в статье немецкого музыковеда Хуго Лейхтентритта «Ранние оперы Шуберта» (1928) зингшпили «Четыре года на посту» и «Заговорщики» анализируются в «усовершенствованных версиях», сделанных «компетентными музыкантами» – английским шубертоведом Дональдом Тови в сотрудничестве с Фрицем Бушем и Рольфом Лаукнером<sup>105</sup>. Главные аргументы Лейхтентритта в пользу привлечения этих адаптаций как «основы для

---

оперы в 1897 (*Leichtentritt H. Schubert's early Operas // The Musical Quarterly. 1928. Vol. 14. No. 4. P. 620–638. P. 627*). Хиршфельд заменил большую арию Кэтхен, не соответствующую легкому стилю зингшпиля, на арию Оливии из «Друзей из Саламанки».

<sup>102</sup> Увертюра к этому зингшпилю – точнее ее часть – была обнаружена только в XX веке (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 233*).

<sup>103</sup> В 1885 году для «Двенадцатой ночи» Шекспира, а в 1898 – пьесы Фердинанда Раймунда «Плененная фантазия» („*Die gefesselte Phantasie*“). См. *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 183*.

<sup>104</sup> *Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 17*. Генрих Берте (1857–1924) – композитор, автор оперетты «Дом трех девушек» („*Das Dreimäderlhaus*“, 1916), составленной из аранжированных сочинений Шуберта. По некоторым сведениям, к 1961 году эта оперетта была переведена на 22 языка и выдержала около 85 тысяч представлений (*Clive H.P. Schubert and his world. P. 13–14*). По ней также снят фильм (1958).

<sup>105</sup> Последний отвечал за переработку либретто. *Leichtentritt H. Schubert's early Operas. P. 627*. По словам Маккей, адаптированный вариант зингшпиля «Четыре года на посту» беднее, чем версия Хиршфельда, и во многом является трагестии оригинала (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 112*). Об обработках «Заговорщиков» см. ниже.

критической оценки» – их «театральная эффективность»<sup>106</sup>, а также то, что оригинальная версия первого из зингшпилей «едва ли имеет шанс быть когда-либо поставленной»<sup>107</sup>.

И все же к настоящему моменту так или иначе прозвучали (хотя бы в отрывках и в концертной версии) практически все театральные опусы композитора – включая неоконченные и даже те, от которых остались лишь не до конца оркестрованные наброски<sup>108</sup>. То же самое можно сказать об аудиозаписях: в дискографии, приводимой в книге Маккей, фигурирует 17 театральных сочинений, т.е. все, кроме «Рюдигера» и «Софи»<sup>109</sup>. За прошедшее с момента выхода этой книги время появился еще целый ряд аудио- и видеодисков – в том числе реконструкции «Саконталы» и «Графа фон Гляйхена».

Одним из важных событий в популяризации театрального наследия композитора стала уже упоминавшаяся выше серия радиопередач, организованная в 1946–1949 гг. швейцарским радио Беромюнстер. В эфире прозвучали восемь опер, в том числе прежде ни разу не исполнявшиеся полностью «Увеселительный замок черта» и «Рыцарь зеркала». По-видимому, к этому же времени должны относиться и первые записи, однако об их существовании ничего неизвестно<sup>110</sup>.

Отдельные оперы стали появляться на грампластинках с начала 1950-х («Заговорщики», 1953, «Альфонсо и Эстрелла», 1956, «Фьеррабрас», 1959) – как правило, в сокращенном виде или вовсе как отдельные номера («Волшебная арфа», 1967). Однако настоящий прорыв произошел в конце 1970-х, когда широко отмечалось 150-летие со дня смерти Шуберта. Итогом стали не только многочисленные постановки<sup>111</sup>, но и целый ряд записей, которые впоследствии не раз переиздавались (в том числе и на CD).

Инерция от этого прорыва ощущалась и в 1980-е – начале 1990-х гг. Наиболее знаменательным событием стало первое (!) полное сценическое представление второй из «больших» опер Шуберта – «Фьеррабраса» под управлением Клаудио Аббадо в театре Ан дер Вин (1988). Аудио- и видеoverсии, выпущенные Deutsche Grammophon в 1990 году, до недавнего времени оставались единственной полной записью этой оперы и до сих пор

<sup>106</sup> *Leichtentritt H.* Schubert's early Operas. P. 635.

<sup>107</sup> *Ibid.* P. 627.

<sup>108</sup> В том числе и «Рюдигера». Не исполнялись, по-видимому, только эскизы к опере «Софи».

<sup>109</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 327–337. В дискографию Маккей включена также оратория «Лазарь». Более новые данные о записях шубертовских опер см. в соответствующих статьях энциклопедии «Оперы на немецком» (*Griffel M. R.* Operas in German: A Dictionary. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018).

<sup>110</sup> Во всяком случае, Маккей указывает только на возможность существования аудиозаписи «Рыцаря зеркала» радио Беромюнстер (*McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 327).

<sup>111</sup> В целом на различных австро-немецких сценах прозвучало около десятка театральных сочинений Шуберта, включая отрывки из неоконченных «Поруки», «Адраста» и «Саконталы» (фрагменты из музыки последней были аранжированы для балета). Среди прочего в театре Ханса Отто в Потсдаме состоялось первое сценическое представление «Увеселительного замка черта».

являются эталонным исполнением. Необходимо также отметить постановки «Увеселительного замка черта» под управлением Николауса Арнонкура в Граце (1990) и Цюрихе (1995).

Очередной юбилей – 200-летие со дня рождения композитора – стал поводом для первого сценического исполнения в Граце неоконченной оперы «Граф фон Гляхен» (Styriarte Graz, 1997), которая прозвучала в аранжировке Рихарда Дюнсера, преобразовавшего шубертовские наброски в полноценную партитуру. В том же году была сделана видеозапись постановки «Альфонсо и Эстреллы» в театре Ан дер Вин (под управлением Арнонкура).

За последние пятнадцать лет вообще появилось немало записей шубертовских опер, в том числе и видео. Были изданы DVD со сценическими версиями «Альфонсо и Эстреллы» (Teatro Lirico di Cagliari, 2004) и «Фьеррабраса» (Opernhaus Zürich, 2005; Salzburg Festival, 2014), а также несколько опер на CD: та же «Альфонсо и Эстрелла» в двух вариантах, «Граф фон Гляйхен» в версии Дюнсера, две записи «Братьев-близнецов», реконструкция неоконченной «Саконталы» (версия К.А. Расмуссена), а также увертюры и отдельные номера из опер.

Появление опер Шуберта на сценах Европы и Америки, как и в случае с уже упоминавшейся постановкой «Альфонсо и Эстреллы» 1991 года в Граце, часто сопровождается спорными режиссерскими «находками». Так, в современной версии «Увеселительного замка черта», поставленной на сцене Вюрцбургского театра (Mainfranken Theater Würzburg) в феврале 2013 года, вместо сказочной оперы, наполненной пусть и рукотворными, но чудесами, вместо замков, рыцарей и прекрасных дам мы видим одетого в больничные халат Шуберта и медсестру с огромным шприцом<sup>112</sup>.

Столь же неоднозначными с точки зрения режиссуры являются и берлинские постановки зингшпилей «Четыре года на посту», «Заговорщики» и «Братья-близнецы» (Komische Oper Berlin, 2011). Согласно анонсу, «все три сочинения рассказывают прежде всего о меланхолике [!] Франце Шуберте, который в своих зингшпилях, где он искал шуток и развлечения [!], показывает себя с совершенно другой стороны»<sup>113</sup>. Судя по

<sup>112</sup> Des Teufels Luftschloss – Oper im Mainfranken Theater Würzburg. Veröffentlichungsdatum: 25.02.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NXCb0trbmVQ> (Abruf: 03.07.2016).

<sup>113</sup> К.О. 13 ... meine Ruh' ist hin. Singspiele von Franz Schubert: Eine Produktion der Komischen Oper Berlin, des Hebbel am Ufer, der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin // Komische Oper Berlin. Berlin, 2011. URL: <https://www.komische-oper-berlin.de/spielplan/ko-13-meine-ruh-ist-hin/> (Abruf: 04.07.2016).

выложенным на Youtube фрагментам «Заговорщиков», значительной трансформации подверглась не только постановочная, но и музыкальная часть спектаклей<sup>114</sup>.

Сценическая судьба зингшпиля «Заговорщики» заслуживает отдельного упоминания, поскольку это фактически единственная опера Шуберта, снискавшая относительную популярность у широкой публики. Впервые он был исполнен в венском концертном зале Музикферайн 1 марта 1861 года<sup>115</sup>. Со слов Ганслика известна реакция автора либретто, венского драматурга Игнаца Каstellи, который, будучи уже очень пожилым человеком, присутствовал на премьере:

«В этом концерте мне довелось сидеть рядом со старым Каstellи, который не мог опомниться от удивления. Он только теперь узнал о сочинении на свое либретто – тридцать два года спустя смерти Шуберта! Шуберт сразу же подкупил его»<sup>116</sup>.

Первая сценическая постановка состоялась во Франкфурте 29 августа того же года, а 19 октября последовала, наконец, премьера в Венской придворной опере<sup>117</sup>. Здесь «Заговорщики» выдержали, по крайней мере, девять представлений, после чего зингшпиль исчез из репертуара этого театра на целое десятилетие. В 1872 году он был возобновлен – на сцене нового (современного) здания – уже как «Домашняя война»<sup>118</sup>, и опять на некоторое время приковал к себе внимание публики.

Показательно также, что, по-видимому, именно эта опера Шуберта первой вышла за пределы немецкоязычных земель. Сначала она была поставлена во Франции (Théâtre des Fantaisies Parisiennes, 1868) под названием «Крестовый поход дам» (“La Croisade des Dames”). Версия, адаптированная и сильно видоизмененная Виктором Вильде<sup>119</sup>, имела фантастический успех и немедленно стала очень популярной. 28 февраля 1868 года

<sup>114</sup> Schubert singspiel Die Verschworenen: Eine Produktion der Komischen Oper Berlin, des Hebbel am Ufer, der Universität der Künste Berlin und der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. URL: [http://www.youtube.com/watch?v=lq\\_IX-JnEHE](http://www.youtube.com/watch?v=lq_IX-JnEHE) (Abruf: 04.07.2016).

<sup>115</sup> Маккей упоминает о возможности прижизненной постановки «Заговорщиков» (см. *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 285).

<sup>116</sup> *Hanslick E. Feuilleton. Zum Schubert-Jubeläum*. S. 1. См. также *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 240.

<sup>117</sup> *Дамс В. Франц Шуберт*. С. 120.

<sup>118</sup> Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 17. November 1872. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18721117&zoom=33> (Abruf: 15.05.2016). Из цензурных соображений «революционное» название «Заговорщики» было заменено на более нейтральную «Домашнюю войну» еще при жизни Шуберта. Под этим названием зингшпиль исполнялся также в новом здании Венской оперы в 1870 году – в концерте Хербека. См. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 21. Mai 1870. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18700521&zoom=33> (Abruf: 15.05.2016).

<sup>119</sup> Виктор Вильде (Жером-Альберт-Виктор ван Вильдер, 1835–1892) – французский поэт бельгийского происхождения. В буклете к современной постановке в Сент-Этьенском оперном театре среди изменений, внесенных Вильде, названо исключение двух персонажей из списка действующих лиц, трех музыкальных номеров из партитуры и изменение в порядке оставшихся (*Schneider C. Franz Schubert (1797–1828) Die Verschworenen / Les Conjurées D 787 // Opéra Théâtre de Saint-Étienne. Saison 11/12. Les Conjurées ou La Croisade des dames Schubert. Mise en espace Jean Lacornerie*. P. 6).

Лейпцигский журнал „Neue Zeitschrift für Music“ писал: «[в Париже] было уже 20 представлений «Заговорщиков», и конца этому пока не видно!»<sup>120</sup>.

Как ни удивительно, но именно в этом виде зингшпиль вернулся на венскую сцену и также обрел большую популярность, несмотря на чудовищные точки зрения любителей Шуберта искажения, которые Ганслик назвал «варварством в Париже» и «эстетическим преступлением в Вене», родном городе композитора. Особое возмущение критика вызвало слияние двух теноровых партий (рыцаря Астольфа и пажа Удолина) в одну, в результате чего главная лирическая героиня Елена поет любовный дуэт не с вернувшимся из Крестового похода мужем, а со слугой<sup>121</sup>.

Точную дату постановки установить не удалось. В статье Ганслика, относящейся к 1897 году, сказано, что после нее прошло «полных шестнадцать лет»<sup>122</sup>, т.е. она состоялась в 1881. Однако в афише «Заговорщиков» за этот год нет никаких указаний на то, что перед нами новая версия, а состав действующих лиц в целом соответствует шубертовской партитуре<sup>123</sup>. Маккей называет 1870-й<sup>124</sup>, но такая дата не согласуется с указанием Ганслика, что «парижское извращение продержалось в Вене несколько лет»<sup>125</sup>, поскольку концертное исполнение 21 мая 1870 является единственным вплоть до 17 ноября 1872 (в афише от 21.05.1870 состав персонажей не указан). Коринн Шнайдер в буклете к упоминавшейся выше современной французской постановке называет 1872 год, когда «Домашняя война» действительно ставилась в Вене<sup>126</sup>, однако и в афише этой постановки нет никаких кардинальных изменений. Наиболее вероятной датой премьеры французской версии, на мой взгляд, является 30 июня 1877: именно здесь есть указание «по-новому обработанный» („neu bearbeitet“), а в составе действующих лиц произошли изменения: Елена названа племянницей графа, в качестве ее мужа фигурирует не Астольф, а новый персонаж – Гуго фон Гогенштейн, у Астольфа же появилась жена по имени Берта<sup>127</sup>. Кроме того, в таком виде зингшпиль продержался на сцене придворной оперы больше двух лет – до 1879 года. В то же время во французском клавире всего

<sup>120</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 241.

<sup>121</sup> Hanslick E. Feuilleton. Zum Schubert-Jubeläum. S. 1. Характерно, что Ганслик сравнивает выбор между «Заговорщиками» и «Крестовым походом дам», сделанный в пользу постановки французской версии, с выбором Елены, которая предпочитает рыцарю слугу (Ibid.).

<sup>122</sup> Hanslick E. Feuilleton. Zum Schubert-Jubeläum. S. 1.

<sup>123</sup> См. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 31. Januar 1881 <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18810131&zoom=33> (Abruf: 15.05.2016).

<sup>124</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 241.

<sup>125</sup> Hanslick E. Feuilleton. Zum Schubert-Jubeläum. S. 1.

<sup>126</sup> Schneider C. Franz Schubert (1797–1828) Die Verschworenen ... P. 6.

<sup>127</sup> См. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 30. Juni 1877. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18770630&seite=1&zoom=62> (Abruf: 15.05.2016).

восемь персонажей (против 13 в венской постановке 1877 года) и часть из них имеет совершенно другие имена<sup>128</sup>.

В 1870–80-е годы «Заговорщики» (по-видимому, все-таки не во французской обработке, а в более или менее оригинальном виде) продолжили свое шествие по миру: опера была поставлена в разных городах Европы и Америки, в том числе Лондоне, Праге, Будапеште, Санкт-Петербурге и Нью-Йорке<sup>129</sup>.

Судьба этого зингшпиля в XX столетии также является исключением из общего правила. Он оставался довольно популярным в начале века<sup>130</sup> и в дальнейшем возобновлялся чаще, чем другие, причем обычно с успехом<sup>131</sup>. К сожалению, для постановок по-прежнему далеко не всегда использовалась оригинальная шубертовская версия. Выше уже упоминалась обработка, созданная в 1920-е гг. Тови, Бушем и Лаукнером, в которой одноактный зингшпиль превращен в пятиактную комическую оперу «Заговор жен» („Die Weiberverschwörung“)<sup>132</sup>. Возобновлялся и французский вариант – например, в 1929 в Монте-Карло под названием «Война и любовь»<sup>133</sup>. В этом виде зингшпиль ставится во Франции и по сей день: во всяком случае, «Крестовый поход дам» фигурирует в афише Сент-Этьенского оперного театра в сезоне 2011–2012<sup>134</sup>.

Сегодня «Заговорщики» остаются одной из самых востребованных в сценической практике опер Шуберта, причем не только в театрах, но и в оперных студиях различных учебных заведений<sup>135</sup>. Зингшпиль относительно регулярно ставится как в Германии и Австрии, так и в других странах. Насколько мне известно, это также единственная опера Шуберта, прозвучавшая в последние годы в России<sup>136</sup>.

<sup>128</sup> *Schubert F.* La Croisade des Dames: Opéra-Comique en un Acte. Partition Piano et Chant. Paris: Henri Heugel, 1868.

<sup>129</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 241. По сведениям Маккей, этот зингшпиль был исполнен в Санкт-Петербургской консерватории в 1889 году. Ю. Хохлов в примечании к отрывку из «Мемуаров» Бауэрнфельда указывает, что «Домашняя война» после премьеры в 1861 в течение двадцати пяти лет ставилась более чем на двадцати сценах различных стран (Воспоминания о Шуберте. С. 283).

<sup>130</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 242.

<sup>131</sup> Так, например, Морис Браун писал в конце 1950-х о постановке «Заговорщиков» в Англии: «В последние годы работа была возобновлена в Лондоне и Кэмбридже и очаровала всех слушателей» (*Brown M. J. E.* Schubert: A Critical Biography. P. 142).

<sup>132</sup> *Leichtentritt H.* Schubert's early Operas. P. 635.

<sup>133</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 242.

<sup>134</sup> Opéra Théâtre de Saint-Étienne. Saison 11/12. Les Conjurées ou La Croisade des dames Schubert. URL: <http://www.operatheatrede saintetienne.fr/otse/rtefiles/File/Programmes%20de%20salle/les-conjures-complet.pdf> (date de diffusion: 07.03.2013).

<sup>135</sup> И не только профессиональных (как Манхэттенская школа музыки – см. *Woolfe, Z.* We'll Sing and We'll Spiel, but No Sex Till War Ends. Schubert's 'Verschworenen' at Manhattan School of Music [electronic source] // The New York Times. 1 April 2012. Available at: [http://www.nytimes.com/2012/04/02/arts/music/schuberts-verschworenen-at-manhattan-school-of-music.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2012/04/02/arts/music/schuberts-verschworenen-at-manhattan-school-of-music.html?_r=1&) (accessed: 15.05.2016)), но и общеобразовательных колледжей (постановка зингшпиля силами учащихся женского Королевского колледжа в Лондоне (Queen's College) – см. *Seymour, C.* Franz Schubert: The Conspirators (Die Verschworenen) [electronic source] // Opera Today. 24 March 2009. Available at: [http://www.operatoday.com/content/2009/03/franz\\_schubert\\_.php](http://www.operatoday.com/content/2009/03/franz_schubert_.php) (accessed: 15.05.2016)).

<sup>136</sup> 12 декабря 2008 в Большом зале консерватории в концертном исполнении под управлением Геннадия Рождественского.

Театральные сочинения Шуберта, таким образом, не являются абсолютно не востребовавшей 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?<sup>137</sup>

В чем же причина неудач Шуберта на поприще оперного композитора и последующей печальной судьбы его театрального наследия?

Один из самых распространенных ответов на этот вопрос – недостаток или даже полное отсутствие драматического дарования. Подобное суждение было популярно уже среди современников Шуберта. Близкий друг композитора, Йозеф Шпаун, с горечью отмечал, что «благодаря некоторым завистникам в обществе распространилось мнение, ... будто для театра у него нет никакого таланта»<sup>138</sup>.

Впрочем, дело было не только в завистниках: как уже говорилось выше, это суждение поддержали также первые биографы, критики и исследователи оперного творчества композитора<sup>139</sup>, и в течение длительного времени оно практически не подвергалось сомнению<sup>140</sup>. До начала 1960-х гг. большинство шубертоведов высказывалось достаточно определенно, констатируя у Шуберта недостаток таланта к претворению драматических ситуаций на сцене или, по крайней мере, к длительному драматическому развитию<sup>141</sup>. Особенно удивительным этот факт казался на фоне песенного творчества композитора:

<sup>137</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Неудачи Франца Шуберта на оперном поприще: случайность или закономерность? // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4 (42). С. 15–19.

<sup>138</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 34.

<sup>139</sup> Лист, Крейсле, Ганслик и др. – см. Введение.

<sup>140</sup> Только авторы немецкоязычных диссертаций 1920-х гг., посвященных операм Шуберта, которые по определению лучше ориентировались в его оперном творчестве, не спешили столь однозначно отрицать наличие у композитора драматического таланта (*Krott R.* Die Singspiele Schuberts. Wien: Diss., U. of Vienna, 1921. S. 108; *Endert W.* van Schubert als Bühnenkomponist. Diss. U. of Leipzig, 1925. S. 14).

<sup>141</sup> См., например, высказывание А. Кинга: критикуя либретто «Фьеррабраса» за отсутствие «даже искры связности и драматической яркости», он утверждает, что Шуберт был «столь же обделен устойчивой драматической мощью, как его либреттист» (*King A. H.* Music for Stage. P. 204). Подобные высказывания встречались и позднее: «у него [Шуберта] было еще меньше театрального чутья, чем у Гайдна» (*Dean W.* The University Opera Season – Reading: Alfonso und Estrella. P. 325).

«Кто станет отрицать, что в “Лесном царе”, “Двойнике”, “Карлике” и многих других подобных песнях Шуберта бьется гораздо больше «драматической» жизни, чем во всей опере “Альфонсо и Эстрелла”?»<sup>142</sup>

«В то время как Шуберт в области инструментальной музыки и песен сотворил много нового непреходящей ценности, как драматург он не продвинулся по пути дальше общепринятого и поэтому был способен в этой области только в скромном объеме дать нечто свое. Поразительно, что творец “Лесного царя”, “Гретхен за прялкой”, “Вознице Кроносу” был лишен драматического дарования»<sup>143</sup>.

Вместе с тем, начиная где-то с конца 1970-х гг., оценки становятся не столь однозначными. Отто Биба, отталкиваясь от той же посылки о драматическом таланте композитора в песнях и других жанрах, по поводу опер высказывается уже гораздо более осторожно:

«Было бы также слишком легко утверждать, что Шуберт просто не драматический композитор. В бесчисленных песнях, вокальных ансамблях и частях Credo в мессах он показывает себя в качестве чрезвычайно одаренного драматурга»<sup>144</sup>.

Брайан Локк приписывает подобные изменения в оценках «более обстоятельному исследованию самих опер в их собственных условиях»<sup>145</sup>. Однако это, по-видимому, не единственная причина. Как уже было сказано выше, именно в этот период было осуществлено несколько успешных постановок шубертовских опер – прежде всего больших, «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьерабрас». Именно по поводу последнего Фридрих Дикман писал в 1985 году:

«Шуберт показывает себя в «Фьерабрасе»<sup>146</sup> как подлинный музыкальный драматург. Это не просто значительная музыка, а та, которой место исключительно в опере»<sup>147</sup>.

Еще категоричнее высказывается Эрнст Хильмар в статье с красноречивым заглавием «Может ли шубертовский «Фьерабрас» быть жизнеспособной оперой?», написанной в преддверии исполнения этого сочинения под управлением Аббадо в 1988 году:

«“Недраматический Шуберт” – это предубеждение, которое сегодня воспринимается скорее как нечто смехотворное. Мы должны вспомнить хотя бы исполнение «Увеселительного замка черта», юношеской работы Шуберта, в рамках последних

<sup>142</sup> Kalbeck M. Opern-Abende. Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper. Berlin: Harmonie, 1898. S. 72.

<sup>143</sup> Blessinger K. Romantischer Elemente in der Opern Franz Schuberts. S. 174. См. также Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 20.

<sup>144</sup> Biba O. Schubert's Position in Viennese Musical Life // 19th-Century Music. November, 1979. Vol. 3. No. 2. P. 106–113. P. 112.

<sup>145</sup> Locke B. “Ever More Fearful Grows the Confusion”: Genre and the problem of musical narrative in Schubert's Fierrabras // The Unknown Schubert. Aldershot – Burlington: Ashgate, 2008. P. 99–117. P. 116.

<sup>146</sup> Различия в написании – «Фьерабрас» и «Фьерабрас» – связано с тем, что либреттист использовал написание с двумя «рр», тогда как в легенде это имя пишется без удвоений.

<sup>147</sup> Dieckmann F. Fidelios Erben. Fierrabras und das biedermeierliche Bewußtsein // Oper heute. 1985. Bd. 8. S. 77–102. S. 84. См. также Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 21.

Венских шубертовских дней. Оно, при внимательном вслушивании, легко способно свести подобное клише к абсурду»<sup>148</sup>.

Спустя почти десятилетие ему вторит Томас Денни:

«...достижения [Шуберта] в «Фьеррабрасе» несомненно делают ложным любое безоговорочное отрицание его драматических способностей»<sup>149</sup>.

Сдвиг в оценке шубертовского оперного наследия был также, возможно, обусловлен изменением понимания театральности, произошедшим во второй половине XX столетия<sup>150</sup>. Т. Г. Вайделих приводит одно из высказываний А. Эйнштейна, в целом, как известно, отрицавшего наличие у Шуберта драматического таланта, об «Альфонсо и Эстрелле»:

«Все исключительно театрально. Но – и в этом снова запечатлена исключительность дарования [Шуберта] – это театральность, которая указывает на будущее»<sup>151</sup>.

К сходному выводу приходит и сам Вайделих<sup>152</sup>, который завершает свое исследование словами одного из друзей Шуберта, Морица фон Швинда, сказанными после премьеры «Заговорщиков» в 1861 году:

«Какая масса таланта и драматического инстинкта. При некотором опыте он не отстал бы от Вебера»<sup>153</sup>.

Характерно, что именно в недостатке у композитора соответствующего опыта, выразившегося в отсутствии «полного понимания театра и его проблем»<sup>154</sup>, исследователи часто видят еще одну причину несценичности его опер<sup>155</sup>. На первый взгляд, эта причина кажется довольно спорной, особенно, если вспомнить количество созданных Шубертом театральных опусов. Однако нужно учитывать, что здесь обычно имеется в виду не только его продуктивность в этой сфере, но и другие стороны соприкосновения композитора с современным ему театром: с одной стороны, как зрителя, с другой – как профессионала, принимающего участие в театральной жизни.

В документах и воспоминаниях, относящихся к жизни Шуберта, зафиксировано около 20 посещений театра (см. *Приложение А, таблица 2*), что, конечно, очень мало даже

<sup>148</sup> Hilmar E. Kann Schuberts "Fierrabras" eine lebensfähige Oper sein? // ÖMZ. 1988. XLIII. S. 241–244. S. 242. См. также Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 21.

<sup>149</sup> Denny Th. Schubert's operas: "the judgment of history?" P. 225.

<sup>150</sup> Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 20.

<sup>151</sup> Einstein A. Schubert: Ein musikalisches Porträt. Zürich: Pan-Verlag, 1952. S. 217. Цит. по: Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 20.

<sup>152</sup> «Ясно, что недопустимо причислять Шуберта к «недраматическим» композиторам, как это часто делается» Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 195.

<sup>153</sup> Ibid. S. 195 (со ссылкой на Dahms W. Schubert. 1912. S. 225; см. также Дамс В. Франц Шуберт. С. 120).

<sup>154</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 16.

<sup>155</sup> «Шуберту была бы необходима практика, как в других областях его творчества» (Dahms W. Schubert. 1918. S. 155). См. также McKay E. N. Schubert as a Composer of Operas // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 85–104. P. 103.

для обычного театрал<sup>156</sup>. Вместе с тем исследователи иногда подвергают сомнению тот факт, что композитор недостаточно знал сцену, исходя из следующего сообщения Ансельма Хюттенбрэннера о распорядке дня Шуберта:

«Вечером он посещал тот или иной театр. Хорошие драматические артисты столь же интересовали его, как и оперные»<sup>157</sup>.

Впрочем, П. Брэнском не без основания замечает, что если бы посещение театра было столь важной частью жизни Шуберта, этот факт должен был, с одной стороны, быть хоть как-то зафиксирован в документах, с другой – сказаться на его развитии как оперного композитора<sup>158</sup>. К тому же нужно учесть свидетельство Л. Зонлейтнера, о том, что «театр и его общество он [Шуберт – Н. П.] мало посещал»<sup>159</sup> (хотя, возможно, это относится не столько к Шуберту-театралу, сколько к Шуберту-служащему театра).

Вместе с тем настоящее знание сцены и ее законов вряд ли могло быть получено через пассивную роль зрителя. Здесь требовалось другое: деятельное участие в театральной жизни, причем не только в качестве сочинителя музыки. Большинство успешных оперных композиторов тех времен были одновременно и оперными дирижерами – а часто и музыкальными директорами в тех или иных театрах (Йозеф Вейгель, Адальберт Гировец, Игнац фон Зейфрид, Венцель Мюллер). Все они с юности вращались в театральных кругах и, благодаря работе в качестве капельмейстеров, могли слышать собственные оперы исполненными, даже если последние выдерживали одно-два представления<sup>160</sup>. Не говоря уже о том, что все названные композиторы имели возможность влиять на репертуарную политику в свою пользу. Для Шуберта же обстоятельства сложились менее благоприятно. Молодой композитор так и не смог закрепиться ни в одном из венских театров в качестве постоянного служащего, а, следовательно, не имел возможности глубоко вникнуть в проблемы театрального искусства<sup>161</sup>. Причины и обстоятельства его неудач будут рассмотрены ниже, здесь же мне хотелось бы привести слова М. Э. Вишуген, точно отражающие их суть:

<sup>156</sup> *Branscombe P.* Schubert and the melodrama // *Schubert-Studies. Problem of Style and chronology.* New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141. P. 110–111.

<sup>157</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 83. См. также: *Wischusen M. A.* Schubert and Viennese Popular Comedy // *The Unknown Schubert.* Burlington: Ashgate, 2008. P. 83–97. P. 84.

<sup>158</sup> *Branscombe P.* Schubert and the melodrama. P. 116.

<sup>159</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 115. Под выражением «его общество» имеются в виду театральные круги.

<sup>160</sup> Об этом на примере Вебера пишет Каннингем (*Cunningham G. R.* Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 215).

<sup>161</sup> Подробнее см. *Пилипенко Н.В.* Франц Шуберт и театр у Каринтийских ворот // *Старинная музыка.* 2013. № 2. С. 26–30.

«...постановка оперы имела множество специфических проблем. Шуберт [же] никогда не был готов успешно работать с оперной труппой, где нужно было иметь дело с актерами, певцами и директорами в ситуации репетиции и бороться за свои права композитора»<sup>162</sup>.

С другой стороны, не стоит преувеличивать неопытность Шуберта в театральной сфере. Напомню, что несколько сочинений увидели сцену при жизни композитора, а это значит, что он участвовал в репетициях и присутствовал по меньшей мере на их премьерах. Да и сама его творческая эволюция в жанре оперы свидетельствует о все возрастающем опыте. И, возможно, правы те исследователи, которые считают, что, проживи он немного дольше, и история оперы могла бы быть иной.

Действительно, подавляющая часть сочинений для театра была создана Шубертом в возрасте от 17 до 26-ти лет. В исследовательской литературе бытует мнение, что чрезвычайно раннее созревание в жанре песни сыграло с Шубертом злую шутку, и он не смог стать таким же реформатором в опере. Однако можно сказать, что этот факт сыграл злую шутку с самими исследователями его оперного творчества, которые, глядя на стремительную эволюцию песни, фактически обвиняют Шуберта в отсутствии столь же быстрого прогресса в театральных жанрах. Брайан Ньюболд, со ссылкой на Д. Тови, совершенно справедливо замечает, что «все сочинения Шуберта – это ранние сочинения»<sup>163</sup>, и, проводя параллели с Моцартом, другим рано созревшим гением, пишет следующее:

«Если бы Моцарт не имел возможности сочинять для оперы после двадцати шести лет – возраст, в котором Шуберт создал свою последнюю законченную оперу («Фьеррабрас») – его наивысшим сценическим достижением стало бы «Похищение из сераля», и он не дал бы миру “Директора театра”, “Фигаро”, “Дон Жуана”, “Так поступают все”, “Милосердие Тита” или “Волшебную флейту”»<sup>164</sup>.

Возможно, это сравнение не совсем корректно, поскольку Моцарт и Шуберт по характеру дарования слишком разные композиторы. Но все же нельзя не согласиться с Вишузен в том, что для последнего из них «множество очевидных проблем в написании сочинений для театра могло со временем разрешиться»<sup>165</sup>. Не стоит также забывать и о примере Мейербера, который на заре своей театральной карьеры безуспешно пытался покорить венские сцены<sup>166</sup>. Как известно, ему это удалось только как автору «итальянских» и «французских» опер: все его немецкие опыты, написанные до

<sup>162</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert ... P. 422.

<sup>163</sup> Newbould B. Schubert, the Music and the Man. P. 185.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert ... P. 423.

<sup>166</sup> В феврале 1820 на сцене Ан дер Вин была поставлена его опера «Эмма фон Ляйцестер, или Голос совести», выдержавшая всего три представления (см. Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 306).

итальянского периода 1820-х (когда композитор уже перешагнул тридцатилетний рубеж), были обречены на провал.

Еще одна из наиболее часто называемых причин неудач Шуберта – слабые либретто его опер. При этом в выборе плохих текстов часто обвиняют самого композитора, что не совсем справедливо<sup>167</sup>. Прежде всего потому, что этот выбор не всегда зависел от него: в тех случаях, когда Шуберт писал по заказу (напомню, это четыре из одиннадцати законченных сочинений), он вынужден был работать с тем либреттистом, которого предоставляла ему администрация театра (а это во всех четырех случаях были именно слабые либреттисты<sup>168</sup>). С другой стороны, далеко не все выбранные им самостоятельно авторы являлись посредственными драматургами: среди них фигурирует Август Коцебу, которого при всем желании нельзя обвинить в незнании законов сцены, талантливый немецкий поэт Теодор Кёрнер, Игнац Кастелли, написавший немалое число зингшпилей, имевших сценический успех<sup>169</sup>, и, наконец, не нуждающийся в представлениях Иоганн Вольфганг Гёте.

Конечно, некоторое количество оперных текстов было создано друзьями Шуберта, поэтами-дилетантами<sup>170</sup>. Особенно много претензий у исследователей обычно возникает к либретто «Альфонсо и Эстреллы», которое, как уже говорилось выше, принадлежит перу близкого друга композитора, Франца Шобера. Оно действительно весьма слабое – и в поэтическом, и в драматургическом отношении. Однако нельзя не заметить, что в другом жанре, требующем выбора текста – песне – слабость стихотворения обычно не была для Шуберта препятствием к созданию выдающихся по красоте сочинений<sup>171</sup>, и нередко шубертоведы, занимающиеся песенным творчеством композитора, точно так же сетуют на его неразборчивость в текстах, как это делают исследователи сочинений для театра<sup>172</sup>. К тому же, по справедливому замечанию Петера Гюльке, «многие хорошие оперы не имеют хорошего либретто»<sup>173</sup>. И в «Альфонсо и Эстрелле» немало прекрасных мест не только с музыкальной, но и с драматической точки зрения<sup>174</sup>.

<sup>167</sup> Ср.: «Всякий рифмоплет годился ему для изготовления либретто» (*Дамс В.* Франц Шуберт. С. 46).

<sup>168</sup> Г. фон Гофман («Братья-близнецы» и «Волшебная арфа»), Й. Купельвизер («Фьеррабрас») и Х. фон Шези («Розамунда»).

<sup>169</sup> Среди них «Швейцарское семейство» Й. Вейгля.

<sup>170</sup> Хотя были среди них и профессиональные поэты и драматурги – такие, как Майрхофер и Бауэрнфельд.

<sup>171</sup> На это указывает, в частности, Вишусен (*Wischusen M.A.* The Stage Works of Franz Schubert ... P. 419).

<sup>172</sup> Этому мнению, кстати, противоречит высказывание самого Шуберта о плохих текстах, приведенное А. Хюттенбреннером: «С плохим стихотворением дело не двигается с места, мучаешься, и все-таки получается лишь сухая ерунда. Я отклонил уже многие стихотворения, которые мне навязывали» (Воспоминания о Шуберте. С. 83).

<sup>173</sup> *Gülke P.* Die Oper: Ambitionen und Katastrophen – anhand *Fierrabras* // *Der vergessene Schubert.* Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 107–120. S. 108.

<sup>174</sup> Например, финал I акта или сцена заговора.

И, наконец, нельзя не учитывать еще одно важное обстоятельство: в Вене первой трети XIX века катастрофически не хватало умелых либреттистов. Уровень вновь создаваемых либретто падал все ниже, и многие популярные оперы и зингшпили того времени были написаны на тексты еще худшего качества<sup>175</sup>.

Маккей вменяет Шуберту в вину не критичное отношение к текстам либретто, утверждая, что он «рабски следовал» им<sup>176</sup>. Однако она же указывает на то, что выбор либретто, к которым обращался Шуберт, был обусловлен прежде всего вкусами венцев того времени<sup>177</sup>. А вкус венской публики – это еще одна «притча во языцах» для исследователей его театрального наследия<sup>178</sup>. Выражался он прежде всего в популярности легких жанров – таких, как комический зингшпиль, фарс, пародия и травести. Подобные предпочтения приводили в отчаяние тех театральных композиторов, кто не был склонен к работе в этих жанрах (в том числе и Шуберта). Нарождающаяся серьезная национальная опера в основном оставалась на периферии интересов широкой публики (за исключением «Вольного стрелка», имевшего, кстати, тоже достаточно много развлекательных элементов)<sup>179</sup>, она, «казалось, не хотела немецкой оперы или, по крайней мере, оказывала ей только вялую поддержку»<sup>180</sup>, что наиболее наглядно иллюстрируется как фактическим провалом «Эврианты» Вебера, так и отказом администрации Кернтнертеатра от намеченной постановки шубертовского «Фьеррабраса».

Некоторые исследователи не без основания считают, что «плачевный вкус и неразборчивость театральной публики могли быть побочным продуктом подавляющей цензуры»<sup>181</sup>, подчас уродовавшей немецкие либретто до неузнаваемости. Связанные с ней проблемы венского театра будут обсуждаться во 2-й главе, однако здесь нужно сказать, что необходимость оглядки на цензоров сильно ограничивала не только творческую свободу либреттистов и композиторов, но и саму возможность выбора того или иного сюжета<sup>182</sup>.

<sup>175</sup> См. об этом: *Newbould B. Schubert, the Music and the Man*. P. 186; *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 41; *Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert...* P. 419; *Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit*. Laaber, 2002. S. 153.

<sup>176</sup> *McKay E. N. Schubert as a composer of operas*. P. 103

<sup>177</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 83–84.

<sup>178</sup> См., например, *Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert ...* P. 420.

<sup>179</sup> Как указывает Маккей, «за исключением «Вольного стрелка», немецкая опера не была популярна у венской публики» (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 44).

<sup>180</sup> *Newbould B. Schubert, the Music and the Man*. P. 186.

<sup>181</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 37. На цензуру как одну из причин неудач Шуберта указывает Ньюболд (*Newbould B. Schubert, the Music and the Man*. P. 186).

<sup>182</sup> Напомню, что сюжет последней, неоконченной оперы Шуберта «Граф фон Гляйхен» был отвергнут цензурой еще до того, как композитор приступил к написанию оперы.

Впрочем, почти полная утрата интереса венской публики к немецкой опере в 1820-е имела и другую причину. Невероятная популярность Россини, которая пришлась на 1822–1825 годы<sup>183</sup>, свела на нет все попытки утвердить национальный жанр на венской сцене и поставила окончательный крест на театральной карьере Шуберта.

Безусловно, многие из названных выше причин сыграли свою роль в неудачах Шуберта на театральном поприще – как прижизненных, так и посмертных. Было, однако, еще одно, ключевое, на мой взгляд, обстоятельство, помешавшее композитору достигнуть в опере тех же высот, что в песне: отсутствие готовых моделей для создания национального жанра, то, что его жизнь пришлась на время, когда немецкие композиторы и либреттисты экспериментировали в своих попытках создать оперу нового типа<sup>184</sup>.

«Задачей было [бы] не просто написать оперную музыку на немецкое либретто, а создать сам тип немецкой оперы... Поскольку в немецкой опере еще не существовало традиции. <...> юный Шуберт имел [перед глазами много образцов], по правде говоря, слишком много, но не имел стилевого образца»<sup>185</sup>.

«Сверхчеловеческие размеры»<sup>186</sup> задачи, стоявшей перед композитором, оказались не по силам и большинству его современников.

\* \* \*

Театральная карьера Шуберта со стороны выглядит как последовательная цепь неудач, перемежающихся редкими подарками судьбы в виде заказов на оперу или музыку к спектаклю. И, однако, как мы видели выше, композитор продолжал сочинять даже тогда, когда надежд на постановку в венских театрах уже не оставалось. Возникает естественный вопрос: в чем причина подобного упорства?

Йозеф фон Шпаун, близкий друг Шуберта, объяснял постоянное обращение к жанрам музыкального театра внутренней потребностью композитора, подчеркивая, что «успех и деньги никогда не были для него стимулом в его жизни ради искусства»<sup>187</sup>. Вероятно, так оно и было – сам факт работы над операми, которые никем не были заказаны, говорит в пользу версии Шпауна. Однако нельзя не учитывать другой очевидный факт: в Вене конца XVIII – начала XIX века композитор, не имевший какой-

<sup>183</sup> Citron M.J. Schubert's Seven Complete Operas ... P. 17; Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 421; McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 70; Newbould B. Schubert, the Music and the Man. P. 186 и др.

<sup>184</sup> McKay E. N. Schubert as a composer of operas. P. 103

<sup>185</sup> Einstein A. Schubert: Ein musikalisches Porträt. S. 26 (цит. по: Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 84).

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 35.

либо должности как источника постоянного дохода, мог добыть себе средства к существованию либо как исполнитель-виртуоз, либо как автор опер и музыки к пьесам<sup>188</sup>. И большинство современных исследователей сходится во мнении, что упорные попытки Шуберта завоевать венскую сцену носили, в том числе, и чисто практический характер.

Каннингем, ссылаясь на запись в одной из разговорных тетрадей Бетховена, которую сделал его брат Иоганн: «Россини богат благодаря своим операм, я думаю, что ты тоже должен написать больше опер»<sup>189</sup>, добавляет:

«Действительно ли Шуберт надеялся на богатство, неизвестно, но он определенно надеялся на хороший доход и прежде всего на признание в качестве театрального композитора»<sup>190</sup>.

Зная вес и значение театра в венской музыкальной жизни, можно понять, почему Шуберт с таким упорством пытался добиться успеха в сочинении зингшпилей, опер и музыки к спектаклям.

С другой стороны, адекватно оценить оперное творчество Шуберта и понять, почему его почти все его театральные сочинения, кроме музыки к «Розамунде», до сих пор остаются малоизвестными широкой публике, можно только разобравшись, что представлял собой австрийский музыкальный театр той поры.

---

<sup>188</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 17.

<sup>189</sup> *Cunningham G.R.* Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 129.

<sup>190</sup> *Ibid.* S. 129

## Глава 2.

**Венские театры первой трети XIX века  
в контексте шубертовского оперного творчества**

Как писал один из младших современников Шуберта, немецкий драматург Генрих Лаубе, «если бы театр еще не был изобретен, его изобрели бы австрийцы»<sup>1</sup>. И правда, особая любовь венцев к наслаждениям, ставшая притчей во языцех для многих поколений путешественников<sup>2</sup>, нашла наиболее полное выражение в пристрастии к театральным зрелищам. Зрелищам по своей природе музыкальным, поскольку ни одна постановка не обходилась без соответствующего сопровождения. Даже в собственно драматическом театре разговорным пьесам обязательно полагались увертюра, песни, марши, танцы и т.д. Граница между обычным и музыкальным представлением вплоть до середины XIX века оставалась до некоторой степени условной<sup>3</sup>, а иностранцы отмечали, что «трудно найти в Европе публику, настолько помешанную на театральной музыке [...], как в Вене»<sup>4</sup>.

Что касается оперы, то ее популярность в австрийской столице всегда была велика. Правда, до 1810 года в Вене – в традициях того времени – не существовало собственно оперной сцены: во всех театрах музыкальные сочинения чередовались с драматическими. Однако удельный вес первых был немалым: в конце XVIII – начале

<sup>1</sup> *Laube H. Reisenovelle. Mannheim: Hoff, 1836. Bd. 3. S. 93.* См. также *Laube H. Reise durch das Biedermeier. Nikosia: Verone, 2017. S. 269.* Генрих Лаубе (1806–1884) около тридцати лет стоял во главе Бургтеатра и о страсти венцев к театру мог судить не понаслышке.

<sup>2</sup> См., например, свидетельство английского путешественника Джона Рассела: «Но все это разнообразное население объединено всеобщей любовью коренных венцев к наслаждению ...» (*Russell J. A Tour in Germany, and Some of the Southern Provinces of the Austian Empire, in the Years 1820, 1821, 1822. Boston: Wells and Lilly-Court Street, 1825. P. 383*). Или высказывание Хельмины фон Шези: «Венец, наверное, хотел бы остановить бег времени, чтобы наслаждаться» (дословно – «чтобы быть сибаритом», см. *Chézy H. v. Unvergessenes: Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Leipzig: Brockhaus, 1858. 2. Teil. S. 253*; см. также: *Spencer E. Sketches of Germany and the Germans: with a glance at Poland, Hungary, & Switzerland in 1834, 1835, and 1836. London: Whittaker, 1836. Vol. II. P. 160–161* и др.). В путеводителе Мюррея австрийцы характеризуются следующим образом: «Хорошее чувство юмора, веселость [общительность] и любовь к удовольствиям и безмятежности – отличительные черты австрийского национального характера» (*A Handbook for travelers in Southern Germany. London: John Murray and Son, 1837. P. 115*).

<sup>3</sup> По словам Евы Бадура-Скода, в Вене XVIII века «театр, танец и музыка были переплетены до такой степени, что их нельзя отделить друг от друга», а «драматические представления без музыки, очевидно, не существовали, по крайней мере, до 1850 года» (*Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart // The great tradition and its legacy: the evolution of dramatic and musical theater in Austria and Central Europe. New York-Oxford: Berghahn Books, 2004. P. 160–178. P. 160*). Питер Брэнском отмечает, что «связи между музыкой и театром были особенно тесными в Вене в конце XVIII – начале XIX века» (*Branscombe P. Schubert and the melodrama // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141. P. 105*).

<sup>4</sup> *Russell J. A Tour in Germany... P. 387.*

XIX века соотношение оперных представлений с другими жанрами доходило до 50% и выше<sup>5</sup>.

Об интенсивности музыкально-театральной жизни Вены этого периода можно судить не только по отзывам современников, но и по количеству публикаций в прессе. В обзорах музыкальных событий лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» австрийская столица занимает одно из ведущих мест<sup>6</sup>, а сами эти обзоры (в отличие от сообщений из других городов) практически всегда начинаются с отчетов об операх, которые ставились в венских театрах, в то время как концертная жизнь с ее академиями и гастрольями исполнителей-виртуозов обычно оказывается на втором плане. Один из венских корреспондентов газеты особо подчеркивал, что «за исключением Парижа, возможно, ни в одной столице нельзя увидеть столько новых театральных постановок, как здесь»<sup>7</sup>.

Именно в этой богатой театральной средой событиями среде и происходило формирование творческой личности Шуберта. С юношеских лет он посещал театры как зритель, а позднее пытался получить в одном из них должность, которая могла бы обеспечить ему стабильный доход. Но главные его усилия были направлены, конечно, на то, чтобы сделать карьеру театрального композитора, получающего постоянные заказы на оперы и музыку к спектаклям. Как мы знаем, эти усилия не были совсем безрезультатными: на рубеже 1810–20-х гг. Шуберт написал несколько сочинений для двух наиболее крупных и уважаемых венских театров – придворной оперы и театра Ан дер Вин.

Именно об этих театрах, их истории, особенностях функционирования и репертуаре, сведения о которых разбросаны по множеству исторических и современных источников и давно нуждаются в систематизации, а также о том, каким образом в разноплановый и пестрый мир венской театральной жизни вписывался Шуберт, и пойдет далее речь.

XVIII век для Вены, как и для многих городов немецкоязычного мира, был временем рождения театра как своего рода стационарного института – с собственным зданием, постоянной труппой и прочими обязательными атрибутами оседлой театральной жизни. Процесс этого рождения не был единовременным и легким: венские

---

<sup>5</sup> См., например, репертуар театра Ан дер Вин в 1811 г. (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952. S. 288–289*).

<sup>6</sup> Наряду с Берлином – см., например, подписку AMZ(L) за 1804, 1813, 1823 год и др.

<sup>7</sup> Обзор событий венской музыкальной жизни за январь 1810 г. (AMZ(L). 1810. Nr. 21. S. 333).

сцены открывались и закрывались, сгорали и возрождались из руин, расширялись и перестраивались, собирали и распускали труппы, меняли директоров и владельцев... В итоге, в XIX столетие Вена вступила с пятью публичными театрами<sup>8</sup>, каждый из которых имел к тому времени свою историю – более или менее продолжительную<sup>9</sup>.

По мнению современников, это было отнюдь не малое число. Так, Дж. Рассел, посетивший Австрию в начале 1820-х гг., писал: «Вена с ее населением, не превышающим трехсот тысяч человек, имеет пять театров, сравнительно гораздо большее число, чем кажется необходимым министру для развлечения Лондона»<sup>10</sup>. Эти театры и обеспечивали потребность венцев в зрелищах самого разного свойства: от высоких классических драм и больших серьезных опер до полуимпровизационной народной комедии и площадных фарсов.

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, обладали статусом коммерческих и предназначались прежде всего для развлечения публики неаристократического происхождения.

## §2.1. Шуберт и придворный оперный театр<sup>11</sup>

Из двух придворных сцен наиболее почтенный возраст имел *театр у Каринтийских ворот* (или Кернтнертортеатр)<sup>12</sup>. Этот театр не сохранился до наших дней<sup>13</sup>, но в первой трети XIX столетия он являлся средоточием венской музыкально-театральной жизни – первым театром в истории Вены, где ставились исключительно

<sup>8</sup> Еще одна сцена – дворцовый театр в Шёнбруне – была закрыта для широкой публики.

<sup>9</sup> Даже открытый в 1801 году Ан дер Вин, который, как известно, наследовал сцене Фрейхаус ауф дер Виден.

<sup>10</sup> *Russell J. A Tour in Germany ...* P. 383. Известно, что в 1830-е гг. население Лондона составляло около двух миллионов человек, а театров было 15 (*Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1839. Bd. 5. S. 159*). Таким образом, условно говоря, в Вене один театр приходился на 60 тыс. жителей, а в Лондоне – на 133 тысячи.

<sup>11</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и театр у Каринтийских ворот // *Старинная музыка. 2013. № 2. С. 26–30*

<sup>12</sup> Полное наименование во времена Шуберта: *Императорский королевский придворный театр у Каринтийских ворот – „Kaiserlich-Königliches Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore“* (*Oesterreichische National-Encyclopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthumes. In 6 Bänden. Wien: In Commission der F. Beck'schen Universitäts-Buchhandlung, 1835–1837. Bd. 5. 1836. S. 327*).

<sup>13</sup> В 1870 году. Здание Кернтнертортеатра было расположено на месте нынешнего отеля Захер, в непосредственной близости от современной Венской оперы (*Seifert H. Vienna. 1. Up to 1740 // NGO. V. 4. P. 990; Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 15*).

оперы и балеты. Его престиж среди других сценических площадок австрийской столицы был необычайно высок<sup>14</sup>.

Построенный еще в 1709 году по поручению венского магистрата, Кернтнертортеатр фактически стал первой общедоступной городской сценой<sup>15</sup>. Первоначально он предназначался для итальянской труппы<sup>16</sup>, но вскоре оказался в распоряжении немецкоязычных актеров, выступавших на его сцене с полумимпровизационными пьесами под руководством Йозефа Антона Страницкого<sup>17</sup>. Музыка была важной составляющей этих пьес, к тому же часть из них представляла собой своеобразные переработки опер *seria*, ставившихся при дворе<sup>18</sup>. С конца 1720-х гг. на сцене Кернтнертортеатра стали появляться «адаптированные» оперные спектакли, обозначавшиеся как *intermezzi*. Однако в этих *intermezzi musicali* по-прежнему важную роль играли элементы венской народной комедии<sup>19</sup>.

После пожара 1761 года театр был выкуплен императорским двором и отстроен заново<sup>20</sup>. Таким образом, его дальнейшая история оказалась тесно связана с другой придворной сценой австрийской столицы, Бургтеатром.

<sup>14</sup> Исследователи отмечают, что это отражалось «и в выдающемся количестве места, отдаваемого в журнальных обзорах его продукции, и в хорошей посещаемости» (*Yates W.E. Theatre in Vienna. A critical history 1776–1995. New York: Cambridge University Press, 1996. P. 140*).

<sup>15</sup> *Oesterreichische National-Encyklopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthumes. In 6 Bänden. Wien, 1835. Bd. 2. S. 620–621*. По другим данным, театр был построен в 1708 (*Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. Wien: Verlag von L. Rosner, 1876. S. 3*).

<sup>16</sup> Некоторые источники (XVIII–XIX веков) указывают в качестве руководителя труппы [Томазо?] Ристори (*Ristori*) (*Müller J.H.F. Genaue Nachrichten von beyden Kaiserlich-Königlichen Schaubühnen und anderen Ergötzlichkeiten in Wien. Wien: Ghelenschen Schriften, 1772. S. 7; ÖNE. Bd. 2. S. 620; AT. 1842. Bd. 7. S. 218*), согласно другим (современным) это был флорентийский импресарио Антонио Франческо Пекори (*Pecori*). См.: *Wien: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert) // Wien: Geschichte einer Stadt. Bd. 2. Wien: Böhlau, 2006. S. 512; Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007. S. 15* и др.

<sup>17</sup> *AT. 1842. Bd. 7. S. 218; Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 4*.

<sup>18</sup> На это указывает, в частности, Е. Бадюра-Скода (*Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 162*). Другой исследователь, В. Йетс, подчеркивает, что именно «хорошая музыка» труппы Страницкого «стала одним из факторов, побудивших в 1709 году правительство Нижней Австрии сдать ему в аренду театр» (*Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 4*; см. об этом также: *Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century // The Musical Times. Vol. 112. No. 1537. Mar. 1971. P. 226–228. P. 226; Branscombe P. Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries // PRMA. 1971–1972. Vol. 98. P. 101–112. P. 102*).

<sup>19</sup> Арендаторам Кернтнертортеатра – тенору Франческо Боросини (*Borosini*) и придворному танцмейстеру Францу Йозефу Зеллиеру (*Sellier*), получившим в 1728 году от императора Карла VI «театральные привилегии» (*Theaterprivileg*) на двадцать лет – было предписано ставить только «комедии с некоторыми смешанными поющими интермедиями» („Comedien mit einigen untermischt gesungenen Intermedien“), но не „*drammi per musicisti*“. В результате, «вынужденным решением» стало обращение к «зингшпилеподобной малой форме, „*intermezzi musicali*“, включавшей также элементы венской народной комедии и танцевальные сцены» (*Wien: Die frühneuzeitliche Residenz... S. 519*). См. также *Seifert H. Vienna. 1. Up to 1740 // NGO. V. 4. P. 990*.

<sup>20</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 12; Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 15*. По одной версии, пожар случился во время постановки одного из балетов Глюка – а именно: «Дон Жуана» („*Das steinerne Gastmahl*“). См. *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 12; Jahn M. Kärntnertheater // ÖLO [Onlinefassung] URL: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Kaerntnertheater.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaerntnertheater.xml) (Abruf: 16.06.2016)*. По другой, в Кернтнертортеатре в этот вечер давалась пьеса Прехаузера с тем же названием (*Brown B. A., Rushton J. Gluck, Christoph Willibald, Ritter von [Electronic source] // NG – со ссылкой на Croll G. Glucks Don Juan freigesprochen // ÖMZ. 1976. XXXI. S. 12–15*. См. также *Croll G. Gluck-Schriften: Ausgewählte Aufsätze und Vorträge 1967–2002 / hg. von Irene Brandenburg und Elisabeth Richter. Kassel etc.: Bärenreiter, 2003. S. 71–74*).

*Театр у Бурга*<sup>21</sup> возник по инициативе императрицы Марии Терезии, приказавшей снести старый барочный Придворный театр и заменить его новым, расположенным прямо у ворот Хофбурга<sup>22</sup>. Разрешение на строительство было дано Йозефу Карлу Зеллиеру, «антрепренеру королевской придворной оперы» и арендатору Кернтнертеатра<sup>23</sup>. В марте 1741 он получил контракт на представление итальянских опер на обеих сценах, но для новой была также оговорена постановка разговорных пьес. Театр по-прежнему предназначался прежде всего для нужд двора, однако императрица позволила арендатору продавать билеты и состоятельным горожанам (до этого доступ в него был открыт только для аристократии).

Со временем Бургтеатр приобрел известность как «*французский*»: с 1752 г., когда Мария Терезия своим указом утвердила на этой сцене труппу из Франции, и вплоть до начала 1770-х гг. здесь господствовали французская драма и *opéra comique*<sup>24</sup>. Одновременно Кернтнертеатр был известен современникам преимущественно как «*немецкий*», поскольку до 1769 года в нем, наряду с операми, продолжали ставиться импровизационные немецкие народные комедии<sup>25</sup>. Однако в результате театральной реформы Иосифа II, проведенной в 1776 г., официальное наименование «Национальный театр» получил именно театр у Бурга, тогда как Кернтнертор стал называться придворным оперным театром<sup>26</sup>. Это, впрочем, не означало, что на сцене последнего с этого времени ставились только сочинения музыкальных жанров: его репертуар еще

<sup>21</sup> Полное название: «*Императорский королевский придворный театр у Бурга*» – „*Kaiserlich-Königliches Hoftheater nächst der Burg*“ (ÖNE. Bd. 5. S. 327), а также «*Национальный театр у императорского королевского Бурга*» – „*Nationaltheater nächst der kaiserlich-königlichen Burg*“ (Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichen Spielplan. Wien: Prachner, 1975. Teil 1. 1776–1810. S. IX).

<sup>22</sup> Местоположение было выбрано неслучайно: театр, перестроенный из помещения для игры в мяч, являлся частью императорского дворца и соединялся с ним галереей (см. *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters*. S. 2–4; *Yates W.E. Theatre in Vienna...* P. 6; *Russell J. A Tour in Germany ...* P. 383 и др. ).

<sup>23</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters*. S. 2–3.

<sup>24</sup> *Ibid.* S. 9; *Wien: Die frühneuzeitliche Residenz ...* S. 519; *Yates W.E. Theatre in Vienna...* P. 11. Сначала на сцене Бургтеатра была утверждена только разговорная французская драма, а музыкальные спектакли (*opéra comique*) появились лишь начиная с 1755 года. Интерес к французскому театру был связан с общими «франкофильскими» настроениями двора, «прежде всего лотарингских кругов вокруг императора Франца I и государственного канцлера графа (с 1764 князя) Венцеля Антона Кауница-Ритберга, непосредственно стоявшего во главе всей венской театральной жизни» (*Wien: Die frühneuzeitliche Residenz ...* S. 519). Всего было два периода тотального господства французского театра – 1752–1765 и 1768–1772 гг. (*Ibid.*).

<sup>25</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters*. S. 9. В 1769 г. они были запрещены в придворных театрах «полностью и навсегда» (*Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters*. S. 15).

<sup>26</sup> *Императорский королевский придворный оперный театр у Каринтийских ворот (Kaiserlich-königliches Hofoperntheater nächst dem Kärntnerthor* – см. *Brown B. A. Vienna. 2. 1740–92 // NGO. V. 4. S. 993*). В начале 1770-х эти театры занимали противоположное положение в отношении репертуара: Бургтеатр предназначался в основном для опер и балетов, а Кернтнертор – для разговорных пьес (*Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии: пер. с англ. М.-Л.: Музыка, 1967. С. 270*).

долгое время оставался смешанным, а бóльшая часть оперных премьер проходила на первой из названных сцен<sup>27</sup>.

В 1778 году произошло еще одно важное для венской музыкально-театральной жизни событие: Иосиф II учредил т.н. «национальный зингшпиль» (в официальных документах он назывался «национальная оперетта, соединенная с национальным театром» („Die Nationaloperette mit dem Nationaltheater verbunden“<sup>28</sup>). Это начинание, как известно, хотя и дало свои плоды<sup>29</sup>, все же не привело к утверждению немецкой оперы на придворной сцене. Очень скоро на подмостки вернулись итальянцы<sup>30</sup>, а «национальный зингшпиль» как театральное предприятие стал постепенно отходить на второй план, пока в 1787 г. не был окончательно закрыт<sup>31</sup>.

В феврале 1776 года император перевел Бургтеатр под «собственное высочайшее» („höchstselbst“) руководство<sup>32</sup>, и такое положение дел сохранялось почти два десятка лет. Иосиф II и Леопольд II фактически возглавляли придворные театры как директора. Насколько это было трудное и неблагодарное занятие, явствует из известного высказывания первого из них о том, что ему было бы «предпочтительнее и легче держать в порядке огромную армию, чем двадцать актеров»<sup>33</sup>. Кроме того, содержание двух театров требовало огромных средств, причем расходы практически всегда превышали доходы<sup>34</sup>. Как писал Дж. Рассел, «траты на оперу и балет столь непомерно велики, что прибыль от театра, по крайней мере, под императорским руководством, всегда была недостаточной ... Это в конце концов побудило правительство отдать их в частные руки»<sup>35</sup>. Наследник Леопольда Франц II (I) вскоре после своего восшествия на престол решил отказаться от непосредственного руководства театральной жизнью, и в

<sup>27</sup> Так продолжалось по крайней мере до конца 1790-х (см. ниже).

<sup>28</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 47.*

<sup>29</sup> Первым зингшпилем, представленным на сцене Бургтеатра, стали «Рудокопы» («Горнорабочие») Умлауфа, а безусловной вершиной этого начинания – «Похищение из сераля» Моцарта.

<sup>30</sup> По одним данным, уже в июне 1776 (*Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 13*), по другим, в 1777 (*Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 61*).

<sup>31</sup> *Ibid. S. 61.*

<sup>32</sup> *Ibid. S. 30–31.*

<sup>33</sup> *Ibid. S. 112.*

<sup>34</sup> В 1792 году, например, расходы на придворные театры составили 275000 флоринов (в том числе на оплату немецких актеров ушло 42600, на итальянских певцов 41740, на балетную труппу 43350, на оркестр обоих театров 25600). Доходы в Национальном театре (Бургтеатре) от дневного кафе и абонемена составили 112192 фл., в Кернтнертеатре – 35360 фл., доход от балета масок 26670 фл., прибыль от травли (Hetz) – 3875 (*Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 68*), т.е. в целом – 178097 фл. Таким образом, придворные театры не только не дали дохода, но и принесли правительству убыток почти в 100000 фл. (Под прибылью от травли, по-видимому, подразумевается доход т.н. Хетцамфитеатра (Hetzamphitheater), который также находился в ведении двора и рассматривался как третий придворный театр. Это был зал на 3000 мест, где развлечением служила травля животных. Подробнее см.: *Objekt des Monats Juni 2011: Der letzte "Hetzettel" des k.k. privilegierten Hetzamphitheaters [Onlinefassung] // Wienbibliothek im Rathaus. URL: <http://www.wienbibliothek.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats/objekte-monats-2011/objekt-monats-juni-2011-letzte-hetzettel-kk> (Abruf: 04.06.2016).*)

<sup>35</sup> *Russell J. A Tour in Germany... P. 387.*

1794 году обе сцены были сданы в аренду барону Петеру фон Брауну, получившему должность вице-директора<sup>36</sup>.

Придворные театры, таким образом, к началу XIX века имели следующую структуру. Высшей инстанцией, которой надлежало надзирать за их деятельностью, был главный оберкамергер (Oberstkämmerer). Он же являлся главным директором придворного театра (oberster Hoftheater-Direktor)<sup>37</sup>. Ему непосредственно подчинялся директор (или, как в случае барона фон Брауна – вице-директор) театра, который был обычно одновременно и арендатором. Именно он должен был «руководить всем порядком относительно представлений, пьес, принятия новых членов и т.д.»<sup>38</sup>.

Кроме того, Браун учредил должность придворного театрального секретаря (Hoftheater-Sekretär), своего рода литературного советника, отвечающего за репертуар. Как правило, ее замещали либо профессиональные писатели и драматурги, либо люди литературно одаренные. В придворном театре с 1794 по 1802 эту должность последовательно занимали поэт Иоганн Баптист фон Альксингер, известный немецкий драматург Август фон Коцебу, австрийский писатель Йозеф Шрайфогель<sup>39</sup>, а с 1804 по 1814 г. – Йозеф Зонлейтнер, известный как автор первой версии либретто бетховенского «Фиделио»<sup>40</sup>.

В 1807 году на смену Брауну, испытывавшему финансовые трудности, пришло «Общество кавалеров» (Die Gesellschaft der Cavaliere<sup>41</sup>). Его члены поделили между собой функции в руководстве театрами, но формально совместное управление сохранилось<sup>42</sup>. Оно должно было продлиться до 31 июля 1819 года, однако очередные трудности – на этот раз обусловленные вторым вторжением наполеоновских войск в Вену – снова привели к изменениям. В начале 1810 года директором придворных театров был назначен один из членов «Общества кавалеров» – граф Фердинанд Пальфи,

<sup>36</sup> *Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 79, *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 15-16. Петер фон Браун (1758–1819) был прежде всего предпринимателем. Титул он получил в 1795 году. В 1796 Браун стал придворным банкиром и советником императора (ÖNE. Bd. 1. S. 373–374).

<sup>37</sup> *Pezzl J.* Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien. Wien: Kaulfuss & Armbruster, 1816. S. 291; *Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 103. В 1794 главным оберкамергером был князь Розенберг (Ibid. S. 79). С 1796 по 1806 эту должность занимал граф Франц Колоредо (*Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 16), с 1806 по 1823 – граф Рудольф Врбна-Фройденталь, с 1823 по 1845 – граф Иоганн Рудольф Чернин цу Худениц (Ibid. S. 11).

<sup>38</sup> *Pezzl J.* Beschreibung und Grundriss der Haupt- und Residenzstadt Wien. Wien: Kaulfuß & Armbruster, 1809. S. 321. Иногда, как в случае с «Обществом кавалеров», управление могло быть коллективным.

<sup>39</sup> *Yates W.E.* Theatre in Vienna... P. 20.

<sup>40</sup> *Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 103; *Mandyczewski E.* Sonnleithner // ADB. Bd. 34. 1892. S. 640 [Onlinefassung]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz87200.html#adbcontent> (Abruf: 10.11.2017). Йозеф Зонлейтнер – дядя Леопольда Зонлейтнера, друга Шуберта.

<sup>41</sup> Или „Theater-Unternehmens-Gesellschaft“ (*Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 103; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 16).

<sup>42</sup> *Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 103. Помимо придворных сцен, «Общество кавалеров» выкупило у Брауна Ан дер Вин.

а само оно было возобновлено в несколько ином составе. Несмотря на меры, предпринятые, чтобы улучшить финансовое положение, уже в 1812 году графу пришлось сложить с себя полномочия<sup>43</sup>, руководство какое-то время переходило от одного члена общества к другому, пока в 1814 году Пальфи не арендовал придворный театр единолично, выкупив при этом еще и Ан дер Вин<sup>44</sup>.

Однако уже через три года ему пришлось отказаться от аренды, поскольку вывести придворный театр из кризиса он так и не смог<sup>45</sup>. В 1817 году руководство было передано придворному комиссару министерства финансов<sup>46</sup>. Двор продолжал искать подходящих арендаторов (пока таковые не нашлись в лице импресарио Доменико Барбайи и хореографа Луи Антуана Дюпорта), и в феврале 1821 г. директором был назначен граф Мориц Дитрихштейн, а придворный секретарь оберстгофмейстерской службы (Obersthofmeisteramt) Игнац фон Мозель получил должность вице-директора придворного театра в ранге надворного советника<sup>47</sup>.

Таким образом, в первые две декады XIX столетия две сцены представляли собой одно целое – Императорский королевский придворный театр. Фактически управление Бургтеатром было полностью отделено от Кернтнертортеатра только в конце 1821 года, когда последний был сдан в аренду Барбайе. Кроме того, нужно учесть, что с 1804 по 1817 год все арендаторы придворных театров одновременно были владельцами театра Ан дер Вин.

В годы директорства Брауна существовало четыре разные труппы: актеры для постановки разговорных пьес, два певческих ансамбля (для исполнения итальянских и немецких опер) и балет<sup>48</sup>. Каждая из оперных трупп имела своих капельмейстеров и либреттистов (Operndichter). В немецкой первую должность занимал Франц Ксавер Зюсмайер, а вторую (с 1801 года<sup>49</sup>) – драматург Георг Фридрих Трейчке, автор последней версии либретто бетховенского «Фиделио». Итальянскую оперу возглавляли

<sup>43</sup> М. Ян указывает, что это было обусловлено не только нехваткой денег, но и «уязвленной гордостью» Пальфи, который так и не был назначен императором на должность главного директора придворного театра (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 18*).

<sup>44</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 18*; см. также *Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens // Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25. Wien: Carl Konegen, 1915. S. 1–322. S. 167*, *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 113*. Пальфи стоял во главе придворного театра с марта 1814 по 1 апреля 1817 (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 18–19*; *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 113*).

<sup>45</sup> Пальфи получил пенсию в 6000 гульденов и до 1824 года (даты официального окончания контракта) сохранял за собой бесплатные ложи в обоих театрах (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836... S. 19*).

<sup>46</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 19*.

<sup>47</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 149*; см. также *Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens. S. 270–271, 323*.

<sup>48</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 16*.

<sup>49</sup> По другим данным – с 1802. См. *Mendheim M. Treit(z)schke, Georg Friedrich // ADB. Bd. 38. S. 558 [Onlinefassung]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz82920.html#adbcontent> (Abruf: 10.11.2017)*.

Антонио Сальери (в качестве первого императорского королевского придворного капельмейстера) и Йозеф Вейгль (как оперный директор и капельмейстер), за литературную часть отвечал Джованни де Гамерра<sup>50</sup>.

В 1807 итальянская труппа была объединена с немецкой<sup>51</sup>. После этого театр официально состоял уже из трех подразделений: немецкого разговорного (декламационного) театра (*der rezitierende deutsche Schauspiel*), немецкой оперы (*die deutsche Oper*) и балета. Первые два имели собственные постоянные труппы, тогда как балетмейстер и танцовщики обычно ангажировались на определенное время<sup>52</sup>. Несмотря на то, что объединенный «оперный департамент» (*Departament der Oper*) назывался «Немецкой оперой», его музыкальная сторона оказалась в ведении тех же персон, что до этого возглавляли итальянскую оперу – Сальери и Вейгля (правда, либреттистом был назначен Трейчке)<sup>53</sup>.

Судя по всему, уже в 1800-е годы каждая из сцен имела свою специфику: в театре у Бурга преобладали разговорные пьесы, в Кернтнертор – оперы, зингшпили и балеты. Об этом свидетельствует прежде всего тот факт, что, начиная, по крайней мере, с конца 1790-х, оперные премьеры проходили главным образом в последнем из театров<sup>54</sup>. Однако труппы выступали попеременно в обоих зданиях: как правило, после премьеры в одном следовала постановка в другом<sup>55</sup>. Многочисленные примеры таких «перекрестных» спектаклей можно найти в венских театральных ежегодниках того времени<sup>56</sup>. В результате, репертуар придворных сцен в значительной степени совпадал. Это хорошо видно на следующем примере: из тринадцати сочинений, ставившихся с 1 по 14 августа 1807 г. на сцене Бургтеатра, пять в тот же период шли и в Ам Кернтнертор, причем четыре из них принадлежат к жанрам музыкального театра<sup>57</sup>.

<sup>50</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 98.*

<sup>51</sup> *Pezzl J. Beschreibung und Grundriss der Haupt- und Residenzstadt Wien. 1809. S. 325.*

<sup>52</sup> *Ibid. S. 321–322.*

<sup>53</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 104; Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1809. S. 4–5.*

<sup>54</sup> Например, премьеры опер и зингшпилей Вейгля до 1798 года проходили преимущественно в Бургтеатре, а после – в Кернтнертор (см. *Angermüller R., Hrdlicka-Reichenberger T. Weigl, Joseph // NGO. V. 4. P. 1123*). О том же говорит и сравнение репертуара обоих театров в сезоне 1807–1808 гг.: из шести новых зингшпилей, появившихся на сцене с октября по май, пять были поставлены сначала в театре у Каринтийских ворот (см. *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1809. Wien: Wallishausser, 1809*).

<sup>55</sup> На это указывает, в частности, М. Вишусен (*Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 56*).

<sup>56</sup> Так, пьеса «Подвенечный наряд» („*Der Brautschmuck*“) Ф. фон Хольбайна, поставленная 24 сентября 1807 в Бургтеатре, уже на следующий день попала в Кернтнертортеатр, а зингшпиль Вейгля «Адриан фон Остаде», премьера которого состоялась на сцене последнего 3 октября 1807, 4-го был представлен в Бургтеатре. См. *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1809. S. 12–13*.

<sup>57</sup> *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1809. S. 6–7.*

В ноябре 1810 г. произошло окончательное разделение в функциях зданий: Бургтеатр стал основным местом разговорных представлений, а театр у Каринтийских ворот – опер и балетов<sup>58</sup>.

Венский корреспондент лейпцигской Всеобщей музыкальной газеты, гадая о причинах такого разделения, предположил, что это связано с «обременительной и причиняющей вред транспортировкой декораций из одного театра в другой»<sup>59</sup>. На деле же основным поводом послужила разница в цене между постановкой относительно дешевых разговорных пьес и дорогостоящих опер и балетов<sup>60</sup>. В результате, цена на билеты в Бургтеатр была снижена, а вход в Кернтнертор стал дороже<sup>61</sup>. Но главное, благодаря столь прозаической причине Вена обрела оперный театр в современном смысле слова. И именно в его стенах в начале 1810-х гг. Шуберт впервые в своей жизни увидел оперную постановку.

Каким же предстал этот театр перед юным композитором?

Хотя, как уже было сказано выше, здание театра у Каринтийских ворот и не сохранилось до наших дней, остались описания его интерьера и архитектурных особенностей<sup>62</sup>, а также несколько изображений. Еще в 1835 году оно считалось достаточно большим<sup>63</sup> и удобным, хотя и не лишенным некоторых архитектурных и акустических недостатков<sup>64</sup>.

Вместе с тем английский путешественник Чарльз Бёрни, посетивший Вену в 1772 году, отмечал, что «...флорентийский и миланский театры, по крайней мере, вдвое больше венского»<sup>65</sup>. Если учесть, что Ла Скала был рассчитан примерно на 3300 мест<sup>66</sup>,

<sup>58</sup> За некоторыми исключениями. В стенах Бургтеатра продолжали проходить академии, кроме того в некоторых случаях ставились и музыкальные спектакли. А на сцене Ам Кернтнертор время от времени играла драматическая труппа. Эта практика продолжалась вплоть до 1821 года, когда театр был сдан в аренду (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 18*).

<sup>59</sup> AMZ(L). 1811. Nr. 5. S. 82.

<sup>60</sup> Дополнительной мотивировкой служила «обветшалость» и «плохое состояние» здания Бургтеатра, из-за которого он стал «непригоден для больших постановок» (цит. по: *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 116*).

<sup>61</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 116*.

<sup>62</sup> Наиболее развернутые описания относятся к началу 1770-х гг. и принадлежат Иоганну Генриху Фридриху Мюллеру, актеру и впоследствии директору Национального зингшпиля, а также английскому путешественнику Чарльзу Бёрни (*Müller J. H. F. Genaue Nachrichten von beyden Kaiserlich-Königlichen Schaubühnen... S. 1–6* (см. также *German and Dutch theatre, 1600–1848. P. 86–87*); *Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. ... С. 101*). Кроме того, данные об особенностях зрительного зала приводятся в путеводителе Пецля и Австрийской национальной энциклопедии (*Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. Wien: Karl Armbrusters Verlag, 1826. S. 384–385; ÖNE. Bd. 2. S. 622*).

<sup>63</sup> О размерах внутреннего пространства театра можно судить по данным, приведенным в книге И. Г. Ф. Мюллера. Согласно его описанию, длина партера составляла 46 футов 3 дюйма, пространство для оркестра было 7 футов в ширину и 44 в длину, а сцена – 44,5 фута в глубину, 62 в ширину и 42,5 в высоту (*Müller J. H. F. Genaue Nachrichten von beyden Kaiserlich-Königlichen Schaubühnen... S. 3–4*; см. также *German and Dutch theatre... P. 87*).

<sup>64</sup> ÖNE. Bd. 2. S. 621.

<sup>65</sup> «который примерно таких же размеров, что наш большой оперный театр в Хеймаркете» (*Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. ... С. 101*).

можно предположить, что в 1770-е Кернтнертеатр вмещал 1600–1700 зрителей. Впрочем, за свою историю его здание не раз подвергалось различным перестройкам, которые, по-видимому, способствовали увеличению числа мест в зрительном зале. Во всяком случае, есть сведения, что в 1828 году в нем могло одновременно присутствовать 2400 человек<sup>67</sup>.

Сам зрительный зал состоял из партера<sup>68</sup> и пяти ярусов. На первых двух располагались ложи<sup>69</sup>, далее шли галереи, где были более дешевые места<sup>70</sup>. Впрочем, с акустической точки зрения лучшим считался четвертый ярус<sup>71</sup>.

В целом на современников этот театр производил глубокое впечатление. Еще Бёрни он с первого взгляда показался поразительным, а декорации и убранство английский путешественник счел великолепными<sup>72</sup>. Но и спустя 50 лет его соотечественник Дж. Рассел писал, что оперы и балеты нигде не даются с большей пышностью и затратами, чем в Кернтнертеатре<sup>73</sup>. (Впрочем, наряду с элегантностью обстановки и пышностью спектаклей, современники Шуберта отмечали также тесноту, духоту и невыносимую – «тропическую», по выражению Х. фон Шези – жару<sup>74</sup>.)

Великолепие и пышность касались не только интерьера, декораций и костюмов, но и качества постановок. По крайней мере, это отмечено во многих путеводителях того времени. Так, в «Новейшем описании Вены» за 1826 год подчеркивается, что спектакли

<sup>66</sup> Rice J.A. Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. P. 35.

<sup>67</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 140.

<sup>68</sup> Партер имел двадцать семь рядов по двадцать четыре места и делился на две части: по словам Бёрни, передняя, называвшаяся амфитеатром, была отгорожена от остального пространства, и билеты в нее стоили вдвое дороже (Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. ... С. 101). В изданиях Пецля за 1816 и 1826 годы указано, что в Кернтнертеатре всего один партер (Pezzl J. Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien. 1816. S. 293; Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 384), тогда как в 1809 еще фигурирует два (Pezzl J. Beschreibung und Grundriss der Haupt- und Residenzstadt Wien. 1809. S. 323).

<sup>69</sup> На каждом ярусе было по 24 ложи (Pezzl J. Beschreibung und Grundriss der Haupt- und Residenzstadt Wien. 1809. S. 323; Pezzl J. Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien. 1816. S. 293). В начале 1820-х большая часть третьего яруса также была превращена в ложи (Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 385; Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 21).

<sup>70</sup> В 1809 году на пятый ярус можно было попасть за 14 крейцеров (Conventions-Münze), тогда как в партер – за 1 флорин 14 крейцеров (без места); в 1826 году это соотношение составляло 16 кр. к 1 флорину (подробнее о ценах на билеты см. в путеводителе Пецля: Pezzl J. Beschreibung und Grundriss der Haupt- und Residenzstadt Wien. 1809. S. 323–324; Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 385–386).

<sup>71</sup> «В Кернтнертеатре любители музыки с акустической точки зрения предпочитают места на четвертой галерее» (Schmidl A. Wien wie es ist. Wien: Carl Gerold, 1837. S. 238).

<sup>72</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: дневник путешествия 1772 г. ... С. 91. Напомню, что во времена Бёрни Кернтнертеатр служил главным образом для представления различного рода пьес, тогда как оперы ставились в Бургтеатре.

<sup>73</sup> Russell J. A Tour in Germany... P. 387. Вместе с тем английская писательница и путешественница Ф.Троллоп, посетившая Вену в 1830-е, отмечала, что венский «оперный театр не является роскошным» (Trollope F. Vienna and the Austrians, with Some Account of a Journey through Swabia, Bavaria, the Tyrol, and the Salzburg. In two volumes. London: Bentley, 1838. V. I. P. 369).

<sup>74</sup> Hanson A.M. Musical Life in Biedermeier Vienna. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 61–62. В своих воспоминаниях Шези, которой Барбайя отвел ложу на третьем ярусе, писала следующее: «В этом театре нельзя было наслаждаться без мучения, потому что жара была поистине тропической» (Chézy H. v. Unvergessenes... 2. Teil. S. 256).

там даются «с редким совершенством», «оркестр состоит из превосходнейших музыкантов ... и удерживает за собой высокое место в Германии», певцы же «не менее превосходны»<sup>75</sup>. Примерно в тех же выражениях качество постановок в придворном театре описывается и в английском «Справочнике для путешественников по Южной Германии», изданном в 1837 году<sup>76</sup>.

С этим соотносятся и свидетельства современников:

«Опера, и немецкая, и итальянская, очень хорошо ставится и в основном хорошо посещается, потому что правильность музыкального вкуса венцев не может быть превзойдена ни в одном другом городе Европы»<sup>77</sup>.

Вместе с тем уже упоминавшийся выше английский музыкант Эдвард Холмс, посетивший Вену в конце 1820-х, отмечал, что «оперный оркестр [Кертнертортеатра] в Вене играет правильно, но хуже с точки зрения интонации [less of tone], чем другие [оркестры] Германии»<sup>78</sup>. Американский исследователь Йетс, ссылаясь на отзывы венской прессы, отмечает «в первой половине века стандарты оперного представления были непостоянны»<sup>79</sup>. И действительно, в рецензиях на некоторые спектакли можно встретить критические отзывы об исполнении. Так, в описании постановки моцартовского «Милосердия Тита» в Кертнертортеатре (впервые на немецком языке) венский корреспондент «Всеобщей музыкальной газеты» отмечает, что наряду с великолепным исполнением дем. Бухвизер (Секст) и г-на Сибони (Тит) были и явные провалы: «Мад. Кампи пела Вителлию с напряжением – да, мы думаем, даже с излишним напряжением, потому что едва можно было узнать эту партию [в том виде], как ее написал Моцарт, из-за перегрузки: невозможно было даже понять слова...»<sup>80</sup>.

В той же статье рецензент говорит о качестве исполнения венскими певцами речитативов: «Действительно, в итальянских операх всегда есть речитатив: но итальянцы дают себе труд внятно произносить каждое слово, между тем как немецкие певцы и певицы этот род музыки рассматривают как второстепенную вещь и думают, что сделали все, если хорошо спели свои арии, дуэты и т.д.»<sup>81</sup>.

Тем не менее на юного Шуберта первые визиты в Кертнертор произвели огромное впечатление. Своим знакомством с оперным театром он был обязан одному из

<sup>75</sup> Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 385.

<sup>76</sup> A Handbook for travelers... P. 133. На это, в частности, указывает В. Йетс (Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 139).

<sup>77</sup> Spencer E. Sketches of Germany and the Germans ... P. 145.

<sup>78</sup> Holmes E. A ramble among the musicians of Germany: giving some account of the operas of Munich, Dresden, Berlin, etc. with remarks upon the church music, singers, performers and composers. London: Whittaker, Treacher, & Co., 1830. P. 158.

<sup>79</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 139.

<sup>80</sup> Обзор событий января. AMZ(L). 1811. Nr. 8. S. 145–146.

<sup>81</sup> Ibid. S. 145.

друзей по конвикту, Йозефу Шпауну. Именно Шпаун, который был несколько старше Шуберта, выяснив, что юный композитор в свои пятнадцать лет «не слышал еще ни одной хорошей оперы»<sup>82</sup>, стал брать его с собой в театр. Желание посещать оперу как можно чаще не слишком хорошо согласовывалось со скромными финансовыми возможностями Шпауна, и молодые люди, по его собственным словам, вынуждены были «разбить лагерь на пятом ярусе»<sup>83</sup>.

Со слов Шпауна известно, какие именно спектакли Кернтнертеатра Шуберт посетил в этот период. В этот список входят сочинения, составлявшие основу репертуара придворной сцены в начале 1810-х гг.: «Сиротский дом» и «Швейцарское семейство» Вейгля, «Весталка» Спонтини, «Иоганн Парижский» Буальдьё, «Медея» Керубини, «Волшебная флейта» Моцарта и «Ифигения в Тавриде» Глюка. Удивительно, но это около трети всех спектаклей, факт посещения которых зафиксирован документально, и больше половины тех, что Шуберт видел в Кернтнертеатре<sup>84</sup>.

Набор названий отражает особенности репертуарной политики придворной сцены на рубеже 1800–1810-х гг. (в свою очередь отражавшей вкусы венцев): ставшие к началу XIX века уже классическими оперы Моцарта и Глюка, популярные зингшпили Йозефа Вейгля, сочиненные специально для Кернтнертеатра в конце 1800-х, и оперы французских композиторов того времени. Характерная особенность: итальянский репертуар на сцене придворного театра в этот период почти отсутствует, что неудивительно, поскольку первые полтора десятилетия XIX века прошли под знаком падения интереса венцев к итальянской опере<sup>85</sup>. Показательно также и то, что все перечисленные выше иноязычные сочинения давались в переводе на немецкий, в том числе и «Ифигения» Глюка<sup>86</sup>.

Первыми спектаклями, которые увидел Шуберт, были «Сиротский дом» и «Швейцарское семейство» Й. Вейгля – зингшпили, сейчас почти полностью забытые, но в то время очень популярные. Оба произвели на юного композитора глубокое впечатление, но особенно понравился ему последний. Шпаун передает, что «он был в восторге» от самой постановки и необычайно восхищен игрой Анны Мильдер и

<sup>82</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 31.

<sup>83</sup> Там же. С. 190.

<sup>84</sup> Из 23-х документально подтвержденных посещений театра 6 точно приходится на другие сцены, относительно еще двух исследователи обычно колеблются, поскольку сочинения Россини шли одновременно в Кернтнертеатре и в Ан дер Вин, но оставшиеся 15 постановок, т.е. почти две трети, Шуберт точно видел в придворной опере. См. таблицу 2 в Приложении А (см. также таблицу в статье П. Брэнскома: *Branscombe P. Schubert and the melodrama*. P. 110–111).

<sup>85</sup> *Rice J. The operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera, 1770–1800 // Music in eighteenth-century Austria*. New York: Cambridge University Press, 1996. P. 210–220. P. 214.

<sup>86</sup> Немногочисленные итальянские оперы, появлявшиеся в репертуаре Кернтнертеатра в это время, также, как правило, давались на немецком. Подробнее см. ниже.

Михаэля Фогля<sup>87</sup>. Впечатление от искусства этих двух певцов еще более усилилось после того, как Шуберт услышал «Ифигению в Тавриде»:

«Он был совершенно вне себя от впечатления, произведенного этой прекрасной музыкой, и уверял, что, наверное, нет ничего красивее арии Ифигении из третьего акта с вступлением женского хора. Он говорил, что голос Мильдер проникает ему в сердце и он хотел бы познакомиться с Фоглем, чтобы упасть к его ногам за его Ореста»<sup>88</sup>.

Через несколько лет (в 1817 году) его мечта сбылась: Фогль согласился посмотреть сочинения Шуберта и вскоре стал одним из самых деятельных его сторонников<sup>89</sup>. Он не только исполнял песни, способствуя все большей их популярности, но и всячески опекал молодого композитора, помогал ему, в том числе и материально<sup>90</sup>.

Позднее Шуберту довелось познакомиться, хоть и заочно, с другим кумиром его юности – Анной Мильдер<sup>91</sup>. К тому времени она уже переехала в Берлин и лишь изредка навещала Вену. Инициатором знакомства выступила сама певица: в декабре 1824 года она написала композитору письмо, где выразила восхищение его песнями и предложила свою помощь в постановке оперы на берлинской сцене<sup>92</sup>. Мильдер не смогла выполнить свое обещание: посланная Шубертом «Альфонсо и Эстрелла», по ее словам, не соответствовала берлинским вкусам. Однако она дала композитору несколько советов относительно сюжета и состава действующих лиц<sup>93</sup>, которые он, по всей видимости, учел, подбирая либретто к своей последней опере «Граф фон Гляйхен».

Благодаря одному из публичных выступлений Фогля, состоявшемуся 7 марта 1821 года в Кернтнертортеатре, Шуберту впервые по-настоящему удалось привлечь внимание широкой публики к своим песням. В концерт, традиционно устраивавшийся в придворном театре на первой неделе Великого поста, были включены несколько

<sup>87</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 191. В другом месте Шпаун писал: «Кто помнит, как исполнялась эта красивая опера благодаря участию Мильдер, Фогля и Вейнмюллера, тот поймет восхищение молодого, чуткого Шуберта» (Воспоминания о Шуберте. С. 31).

<sup>88</sup> Там же. С. 191.

<sup>89</sup> История знакомства и взаимоотношений Шуберта с Фоглем достаточно подробно описана в воспоминаниях Шпауна (Воспоминания о Шуберте. С. 32), а также в монографиях П. Вульфуса и Г. Гольдшмидта (*Вульфус П. А. Франц Шуберт. С. 41–42; Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: жизненный путь / ред. пер., предисл. и примеч. Ю. Хохлова ; пер. с нем. В. Розанова, Л. Гинзбурга. М.: Музыка, 1968. С. 133–137*).

<sup>90</sup> Шпаун в своих воспоминаниях подчеркивал, что Фогль «по-отечески заботился об удовлетворении его потребностей» (Воспоминания о Шуберте. С. 32).

<sup>91</sup> Анна Мильдер-Гауптман (1785–1838) – одна из самых известных немецкоязычных певиц той эпохи, первая исполнительница Леоноры в «Фиделио».

<sup>92</sup> Франц Шуберт: переписка, записи, дневники, стихотворения / пер. с нем. Ю. Н. Хохлова. М.: КомКнига, 2005. С. 122.

<sup>93</sup> Там же. С. 125

сочинений композитора. Фогль исполнил «Лесного царя», который имел такой успех, что его пришлось повторить еще раз<sup>94</sup>.

Певец пытался способствовать и театральной карьере Шуберта. Как уже говорилось выше, именно он помог композитору получить первый в его жизни заказ от придворной сцены – на одноактный зингшпиль (фарс) «Братья-близнецы», совсем небольшое сочинение, всего с десятью музыкальными номерами. Однако на него возлагались немалые надежды, тем более, что сам Фогль должен был исполнять две заглавные роли, способствуя успеху спектакля.

Работа над партитурой «Близнецов» отняла у Шуберта, по-видимому, не больше двух месяцев<sup>95</sup>. Однако постановка все откладывалась. В мае 1819 года композитор писал одному из своих друзей:

«Несмотря на Фогля, трудно маневрировать наперекор таким канальям как Вейгль, Трайчке и др. – Поэтому вместо моей оперетты дают другие приманки, от которых волосы встают дыбом»<sup>96</sup>.

В конце концов, 14 июня 1820 года фарс все-таки появился на сцене. Музыка молодого композитора была встречена в целом благосклонно, чего нельзя сказать о самой пьесе. Рецензенты отмечали, что в ней «нет ничего нового, мало хорошего, несколько грубых шуток и ряд длиннот»<sup>97</sup>. Неудивительно поэтому, что зингшпиль выдержал всего лишь шесть представлений.

Однако у Шуберта были все основания рассчитывать, что это далеко не последнее его сочинение, которое будет поставлено в придворном театре. Тем более, что в это же время ему удалось установить связи с некоторыми представителями высших музыкально-театральных кругов Вены.

Композитор был обязан этим Маттеусу фон Коллину, талантливому драматургу и поэту, в доме которого собиралось избранное общество аристократов-любителей музыки. По одним сведениям, он оказался у Коллина благодаря Михаэлю Фоглю, вхожему в этот круг<sup>98</sup>. Согласно другим, хозяин салона, услышав в доме своего кузена

<sup>94</sup> Гольдшмидт Г. Франц Шуберт ... С. 197–198. Этот эпизод описан в воспоминаниях Шпауна (Воспоминания о Шуберте. С. 34) и Л. Зонлейтнера (Там же. С. 114–115). См. также *Kreißle von Hellborn H. Franz Schubert. S. 206–208*. Музыка Шуберта звучала и в других концертах в Кернтнертортеатре (см. программы концертов – например, *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens / hg. v. O.E. Deutsch. München und Leipzig: G. Müller, 1913. Bd. 3: Franz Schubert. Sein Leben in Bildern. S. 160, 164, 172, 179*).

<sup>95</sup> Единственная дата на рукописи «Близнецов» – дата начала работы над увертюрой, 19 января 1819 г. (McKay E. N. *Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 147*). Поэтому о сроках написания можно говорить лишь предположительно.

<sup>96</sup> Из письма Ансельму Хюттенбреннеру (Франц Шуберт: переписка ... С. 69).

<sup>97</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 196.

<sup>98</sup> *Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 31–40. S. 33.*

Йозефа Шпауна песни Шуберта в исполнении знаменитого певца, пригласил их обоих выступить перед своими друзьями<sup>99</sup>. Точная дата этого выступления не зафиксирована, но известно, что это был 1820 год – время надежд и, как тогда казалось, открывавшихся перед композитором радужных перспектив в области театральной карьеры.

В числе присутствующих были две персоны, игравшие весьма важную роль в венской музыкальной и театральной жизни той поры – высокообразованные музыканты-любители – граф Мориц Дитрихштейн и Игнац фон Мозель. И тот, и другой ко времени знакомства с Шубертом занимали высокие посты при императорском дворе<sup>100</sup>. Мозель знал Шуберта еще до встречи у Коллина. Известно, что он состоял чиновником при дворе уже с 1801 года<sup>101</sup> и в этом качестве получал сведения о всех мальчиках, поступивших в конвикт. Существует целый ряд документов, содержащих имя Шуберта, которые им подписаны<sup>102</sup>. Кроме того, юный композитор, еще будучи хористом в Придворной капелле, дважды принимал участие в концертах под управлением Мозеля<sup>103</sup>. Т. Антоничек предполагает также, что Мозель и Шуберт могли встречаться у Сальери, где исполнялись шубертовские песни<sup>104</sup>.

Так или иначе, исполнение в доме Коллина произвело на всех присутствующих глубокое впечатление. И Шпаун в своих воспоминаниях особо отмечает именно реакцию Мозеля:

«Надворный советник Мозель, сам отличный музыкант, неоднократно повторял, что ничего подобного он еще не переживал. Одну из песен Арфиста – «Тихо к двери

<sup>99</sup> Рассказ об этом случае содержится в воспоминаниях самого Шпауна (Воспоминания, 194–195; см. также *Clive H.P. Schubert and His World*. P. 32). В число присутствующих входили также барон Йозеф фон Гаммер-Пургшталь, Каролина Пихлер и Иоганн Ладистаус Пиркер (*Ibid.*). О знакомстве Шуберта с Дитрихштейном и Мозелем в доме Маттеуса фон Колина см. также Воспоминания о Шуберте. С. 33.

<sup>100</sup> Граф Дитрихштейн, принадлежавший к высшим кругам австрийской аристократии, с 1815 года отвечал за образование сына Наполеона, герцога Рейхштадтского, а в 1819 был назначен музикграфом, отвечавшим за музыкальные развлечения двораю Мозель же, во многом обязанный своим продвижением дружбе с графом, в 1814 году получил пост придворного секретаря оберстгофмейстерской службы (*Clive H.P. Schubert and His World*. P. 3, 136, Mosel, Ignaz Franz Edler von // *BLKÖ*. Bd. 19. S. 130–136. S. 132).

<sup>101</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ...* S. 20.

<sup>102</sup> Franz Schubert. *Die Dokumente seines Lebens und Schaffens* / hg. v. O.E. Deutsch. München und Leipzig: G. Müller, 1914. Bd. 2, H. 1: Franz Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*. S. 4–11; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 82–83, 86, 87, 89, 90, 92 и др. Характерно, что Мозель в своих официальных письмах отмечает выдающиеся успехи Шуберта в музыке, а в письме от 26.09.1810 – «[управляющий музыкальными делами и. к. двора] должен позаботиться о том, чтобы было обращено особое внимание на музыкальное образование Франца Шуберта, поскольку он обладает таким прекрасным музыкальным талантом» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 89)

<sup>103</sup> Концерты состоялись в университетском зале (*Universitätsaal*): первый, организованный Дитрихштейном в память о рано умершем драматурге Генрихе фон Коллине, старшем брате Маттеуса, 15 ноября 1811, второй – по поводу установки в университете памятника двум видным ученым, отцу и сыну Жакенам (Николаусу Йозефу и Йозефу Францу), 14 июня 1812 (*Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung*. S. 34).

<sup>104</sup> *Ibid.*

проскользну я»<sup>105</sup> – он объявил шедевром, который показывает, что Шуберт не только богат мелодиями, но является одновременно и глубоким музыкантом»<sup>106</sup>.

С этого времени Шуберт, казалось, мог всецело рассчитывать на помощь и поддержку новых поклонников своего творчества, тем более, что в 1821 году Дитрихштейн занял пост придворного театрального директора, а Мозель – вице-директора. Как раз в январе 1821 года, Шуберт, по-видимому, обратился к ним с просьбой о свидетельствах, подтверждающих его квалификацию как музыканта, способного исполнять обязанности композитора и капельмейстера в придворной опере<sup>107</sup>.

Дитрихштейн передал свое свидетельство Шуберту через Фогля с запиской, где выражал готовность всячески содействовать карьере молодого музыканта:

«...с тех пор, как я познал гений молодого, полного сил, необычайно много обещающего композитора, одно из самых страстных моих желаний *sub umbra alarum tuarum* [Под тенью твоих крыльев] действовать в его пользу, поскольку я это могу...»<sup>108</sup>.

Рекомендательные письма – «письменные свидетельства о его музыкальном таланте, какие редко выдают артистам»<sup>109</sup> – Шуберт получил не только от своих высоких покровителей, но также от Сальери и Вейгля. Однако свидетельство, подписанное двумя последними, весьма сдержанно в похвалах композитору<sup>110</sup>, тогда как Дитрихштейн и Мозель не скупятся на лесные для Шуберта выражения:

«...г-н Франц Шуберт <...> благодаря прирожденному гению, усердным занятиям строгим стилем и многим прекрасным подготовительным работам дал уже ярчайшие доказательства своих основательных знаний, соединенных с чувством и вкусом. Поэтому остается только пожелать, чтобы достойному внимания человеку была предоставлена возможность взрастить прекрасные цветы на пользу искусству вообще и драматической музыке в особенности» (из отзыва Дитрихштейна от 24 января 1821 года)<sup>111</sup>.

<sup>105</sup> Имеется в виду одна из песен арфиста из «Вильгельма Мейстера» (D 478/3).

<sup>106</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 195.

<sup>107</sup> *Gülke P.* Franz Schubert und seine Zeit. S. 24. Представляется наиболее вероятным, эти рекомендательные письма были даны по просьбе самого композитора или кого-то из его друзей, хотя содержание записки (см. ниже), с которой Дитрихштейн передал свое свидетельство Фоглю, чтобы последний отдал его Шуберту, скорее говорит об обратном.

<sup>108</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 219.

<sup>109</sup> Фердинанд Шуберт «Из жизни Франца Шуберта» (Воспоминания о Шуберте. С. 65).

<sup>110</sup> Сальери и Вейгль свидетельствуют, что «...Франц Шуберт с его похвальным многообещающим музыкальным талантом, особенно в композиции, уже использовался в этой области зд[ешней] придворной театральной дирекцией ко всеобщему удовольствию и отличился...» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 220). На различия в характере свидетельств указывает, в частности, Ю.Н. Хохлов (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 218).

<sup>111</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 218-219; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 92. В благодарность за поддержку Шуберт посвятил своим покровителям несколько песен: Дитрихштейну – «Лесного царя», D 328, опубликованного в апреле 1821 г. как оп. 1 (*Clive H.P.* Schubert and His World. P. 40), а Мозелю – изданный в том же 1821 году оп. 3 (четыре песни на слова Гете – «Полевая розочка»,

«...господин Франц Шуберт <...> как благодаря своим глубоким знаниям в области теоретической и практической гармонии, так и благодаря приобретенным прочим вспомогательным знаниям, необходимым для вокальных сочинений, а также благодаря его исключительному таланту является нашим подающим наибольшие надежды молодым композитором. Опера вообще и, в особенности, и. к. придворный театр, которому по преимуществу он желает посвятить свои работы, могут ожидать от него удачнейших произведений искусства» (из отзыва Мозеля о Шуберте от 16 января 1821 года<sup>112</sup>).

Как видно из приведенных выше фрагментов, особый акцент в обоих свидетельствах был сделан на способностях Шуберта как оперного («драматического») композитора. Это неудивительно: известно, что и Дитрихштейн, и Мозель были горячими сторонниками создания национальной оперы, которая могла бы занять достойное место в одном ряду с итальянской и французской<sup>113</sup>. Вокруг них сформировался круг приверженцев немецкого искусства, в их числе – братья Генрих и Маттеус фон Коллины, Игнац Кастелли, Иоганн Михаэль Фогль, Анна Мильдер, Бетховен и даже Сальери<sup>114</sup>, причем граф Дитрихштейн являлся, по выражению Антоничека, душой этого круга и «мотором» в продвижении его идей. И на Шуберта как на возможного будущего автора «настоящей» национальной оперы явно возлагались определенные надежды<sup>115</sup>.

Одним из ощутимых результатов высокого покровительства дирекции Кернтнертеатра стал заказ на два вставных номера (дуэт и арию) к опере французского композитора Герольда «Волшебный колокольчик», который композитор получил в 1821 году<sup>116</sup>. Сама эта опера особого успеха не имела, но музыка Шуберта понравилась, хотя, по свидетельству Шпауна, никто не знал об авторстве композитора, даже его ближайшие друзья<sup>117</sup>. Антоничек отмечает, что обычно этот заказ рассматривают как своего рода «оправдательное действие» по отношению к Шуберту, однако его скорее нужно трактовать как «мероприятие в пределах возможного», призванное «дать повод неопытному на театральном поприще композитору на практике

---

D 257, «Вечерняя песня охотника», D 368, «Морская тишь», D 216 и «Жалобная песня пастуха», D 121 (Ibid. P. 136).

<sup>112</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 217–218; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 91–92.

<sup>113</sup> Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung. S. 32.

<sup>114</sup> Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 109–110.

<sup>115</sup> Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung. S. 33–34.

<sup>116</sup> Опера была поставлена в Кернтнертеатре 20 июня 1821 года.

<sup>117</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 34.

испытать свой драматический талант»<sup>118</sup>. За этим опытом, по идее, должны были последовать другие, и заказ на оперу «Фьеррабрас», который Шуберт получил в 1823 году (скорее всего также при поддержке Дитрихштейна и Мозеля), подтверждает это.

Оба покровителя молодого композитора и сами писали музыку. Причем если Дитрихштейн ограничивался созданием песен и инструментальных пьес<sup>119</sup>, то Мозель, помимо прочего, сочинял и для театра. В частности, его перу принадлежит один из ранних образцов немецкоязычной оперы без разговорных диалогов, на десятилетие опередивший «Эврианту» Вебера – «Залем»<sup>120</sup> (1813).

Собственно, в этом сочинении Мозель пытался воплотить в жизнь идеалы своей оперной эстетики, ориентированной на создание национального жанра со сквозным музыкальным развитием в духе реформаторских идей Глюка. О том, насколько ему это удалось, свидетельствует высказывание Вебера, который видел оперу в Кернтнертеатре вскоре после премьеры:

«19-го я наконец слышал «Залема», совершенно превосходный замысел, но холодное, лишенное гениальности выполнение, он [Мозель] превосходный начетчик [Drukker]»<sup>121</sup>.

В том же 1813 году вышла в свет книга Мозеля «Опыт эстетики драматической музыкальной композиции»<sup>122</sup>, где изложены его взгляды на то, какой должна быть настоящая немецкая опера. Большинство исследователей считают весьма вероятным, что он не только поделился своими воззрениями с младшим коллегой, но и побуждал его написать «настоящую оперу» – не с разговорными диалогами, а с речитативами<sup>123</sup>. Они же указывают, что своеобразным «ответом» Шуберта на положения мозелевской эстетики стала опера «Альфонсо и Эстрелла», где композитор впервые отказался от зингшпильного принципа. Поэтому неудивительно, что, пытаясь продвинуть на сцену свое новое детище, композитор обратился за помощью именно к Мозелю. В феврале

<sup>118</sup> Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung. S. 36.

<sup>119</sup> См. Gruber G. W. Dietrichstein, Graf Moriz von [Electronic source] // NG.

<sup>120</sup> Опера (точнее лирическая трагедия в четырех актах, либретто И. Кастелли) была поставлена в Кернтнертеатре 5 марта 1813 года. Судя по персонажам и месту действия, источник сюжета – поэма персидского поэта Фирдоуси «Шахнаме» и, возможно, его же «Юсуф и Зулейка» (см. МНМ. Т. 2. С. 523–524). Подробный разбор оперы можно найти в Notizen // Der Sammler. 1813. Nr. 38. S. 151–152. Nr. 39. S. 155–156; Salem, eine lyrische Tragödie in 4 Aufzügen von I. F. Castelli, in Musik gesetzt v. I. F. Mosel. Zum ersten Mal am 5. März aufgeführt // WAMZ. 1813. Nr. 11. S. 160–163, WAMZ. 1813. № 12. S. 174–184. Выходные данные всех рецензий на эту оперу см. в диссертации Бёрка (Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 237).

<sup>121</sup> Письмо композитору И. Генсбахеру (Gänsbacher), Вена, 22 апреля 1813 года. См. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe [Onlinefassung] URL: <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040617> (Abruf: 28.01.2013). Впрочем, в газетах появились вполне благожелательные рецензии (см. сновку выше, а также AMZ(L). 1813. Nr. 18. S. 298–299).

<sup>122</sup> Mosel I. F. v. Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. Wien: Anton Strauss, 1813.

<sup>123</sup> Cunningham G. R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 108; McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 210; Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 79 и др.

1823 года он послал своему покровителю партитуру увертюры и третьего акта с просьбой в случае положительного впечатления рекомендовать оперу для постановки Веберу, а также управляющему Немецкой оперой в Дрездене барону фон Кённерицу<sup>124</sup>.

Реакция Мозеля известна из воспоминаний Шпауна, который ссылается на его ответное письмо Шуберту (ныне потерянное). По его словам, надворный советник (Шпаун характеризует его как «большого художника» и «знатока искусства») отозвался об этой опере «весьма благосклонно», чем композитор был «столько же обрадован, сколько и польщен»<sup>125</sup>. Мозель действительно рекомендовал «Альфонсо и Эстреллу» Веберу, однако опера так и не прозвучала в Дрездене (как, кстати, и две оперы самого Мозеля, которые Вебер ранее собирался принять к постановке)<sup>126</sup>.

Несмотря на то, что личные связи Шуберта с кругом Дитрихштейна и Мозеля в 1821 – начале 1823 г. явно были очень хорошими, в 1823 году он, по-видимому, исчезает из поля зрения своих покровителей. Последние отчетливые свидетельства контактов композитора с этим кругом – сообщение в *Leipziger Literarischen Konversations-Blatt* о его присутствии на музыкальном вечере у Мозеля в январе 1823 г.<sup>127</sup> и уже упоминавшееся выше письмо Шуберта, отосланное надворному советнику в феврале того же года вместе с партитурой «Альфонсо и Эстреллы». Причиной отдаления, скорее всего, стали обстоятельства, о которых композитор упоминает в начале письма, сообщая, что «состояние его здоровья все еще не позволяет ему выходить из дома»<sup>128</sup>. Болезнь Шуберта, судя по всему, венерическая, сильно скомпрометировала его в глазах многих знакомых и привела к разрыву с его покровителями<sup>129</sup>.

Впрочем, к тому времени возможность реальной помощи в постановке оперы со стороны Дитрихштейна и Мозеля уже была достаточно эфемерной. Их директорство в Кернтнертортеатре продолжалось всего несколько месяцев: они приступили к работе 22 апреля 1821 года, а уже 2 июля была назначена комиссия, которая должна была решить дальнейшую судьбу этой сцены. Вопрос как всегда упирался в финансирование: у двора не было средств, чтобы содержать дорогостоящую придворную оперу. Несмотря на активное сопротивление Дитрихштейна и Мозеля, в конце концов, было вынесено

<sup>124</sup> Письмо от 28 февраля 1823 г., см. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 300; Franz Schubert Briefe... S. 62.

<sup>125</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 36.

<sup>126</sup> Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung. S. 35.

<sup>127</sup> Ibid. S. 37; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 155. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 292.

<sup>128</sup> Franz Schubert Briefe... S. 62. См. также Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 300.

<sup>129</sup> Antonicek Th. Schubert und die patriotische Opernbewegung. S. 38.

решение об аренде и 6 ноября 1821 года заключен договор со знаменитым итальянским импресарио Доменико Барбайей<sup>130</sup>.

Это событие принято считать поворотным пунктом в истории немецкой оперы в Вене. Предприимчивый итальянец привез в австрийскую столицу лучших певцов со своей родины, и они способствовали грандиозному успеху и без того уже набиравших популярность опер Россини. Считается, что именно на годы руководства Барбайей пришелся пик итальянских постановок, в результате чего театр у Каринтийских ворот превратился в своеобразный «филиал итальянских оперных театров»<sup>131</sup>.

Барбайя, как известно, играл очень важную роль в театральной жизни Италии первых десятилетий XIX века. Малообразованный и «грубый в обращении», он, тем не менее, обладал незаурядным чутьем в области музыкального театра<sup>132</sup>. Свою карьеру будущий импресарио начал с обслуживания игорных столов в фойе Ла Скала, разнося напиток под названием «барбайата»<sup>133</sup>. К 1806 году он накопил достаточно средств, чтобы арендовать эти игорные столы, а всего через три года (в 1809) уже был управляющим Королевской оперы Неаполя<sup>134</sup>. Именно здесь Барбайя познакомился с графом Галленбергом<sup>135</sup>, который впоследствии помог ему получить в аренду, помимо Кернтнертортеатра, еще и Ан дер Вин. С последней из этих сцен Барбайя был связан всего несколько месяцев, тогда как первой он руководил с перерывами в течение шести с небольшим лет – с 1 декабря 1821 года до 31 марта 1825, а затем с 1 апреля 1826 по 30 апреля 1828<sup>136</sup>.

Имя Барбайей ассоциируется прежде всего с Россини, но он работал и с другими итальянскими композиторами. Обладая безошибочным умением распознавать молодые

<sup>130</sup> *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 20; *Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 149; *Antonicek Th.* Schubert und die patriotische Opernbewegung. S. 35. Дитрихштейн, однако, до 1826 года (*Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 171, *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 20) оставался директором Бургтеатра, причем с отличными результатами. По словам Влассака, «фундамент надежного управления и организации, на котором покоится Бургтеатр, был – с активной помощью надворного советника Мозеля – заложен графом Дитрихштейном» (*Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 150).

<sup>131</sup> *Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 82–83

<sup>132</sup> *Budden J.* Barbaia [Barbaja], Domenico // NGO. V. 1. P. 305.

<sup>133</sup> Этот напиток – смесь кофе, шоколада и сливок – был, по-видимому, придуман им самим (*Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 20; *Clive H.P.* Schubert and His World. P. 5).

<sup>134</sup> Сначала это были театры Сан Карло и Нуово, к которым затем были присоединены театры Фондо и Фиорентини (*Budden J.* Barbaia [Barbaja], Domenico // NGO. V. 1. P. 305; см. также *Clive H.P.* Schubert and His World. P. 5). С 1826 по 1832 Барбайя арендовал также Ла Скала.

<sup>135</sup> *Budden J.* Barbaia [Barbaja], Domenico // NGO. V. 1. P. 305; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 20. Граф Венцель Роберт фон Галленберг (1783–1839) был не только дипломатом, но и плодовитым композитором. Его балеты были хорошо известны в Италии, куда он переехал вместе с женой, небезызвестной Джульеттой Гвиччарди, в середине 1800-х гг. (*Branscombe P.* Gallenberg, (Wenzel) Robert, Graf von // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 20).

<sup>136</sup> *Katalog der Portrait-Sammlung ... 1892.* S. 273; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 12, 13. Итальянцы оставались арендаторами придворной оперы вплоть до 30 ноября 1833 г. (*Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 21).

таланты, импресарио продвигал на сцену сочинения Саверио Меркаданте, Джованни Пачини, Микеле Карафы, Пьетро Дженерали<sup>137</sup>, чьи оперы, разумеется, ставились и в австрийской столице. Однако более всего способствовал успеху итальянского искусства в Вене собранный Барбайей ансамбль певцов, в который входили в том числе Изабелла Кольбран, Джованни Давид, Андреа Ноццари, Луиджи Лаблаш и Джованни Баттиста Рубини<sup>138</sup>.

Позднее друзья Шуберта именно Барбайю обвиняли в том, что композитор так и не смог больше пробиться на сцену театра у Каринтийских ворот. В частности, Шпаун писал следующее:

«Были все основания ожидать, что при поддержке дирекции придворной оперы Шуберт сможет ставить свои оперы, но эта надежда рухнула в связи с ликвидацией администрации оперы в 1821 году и передачей оперного театра в аренду итальянцу Барбайя. Лучшие представители немецкой оперы были потеряны для нее, даже незаменимый Фогль ушел на пенсию. Оставшиеся весьма посредственные певцы немецкой оперы не могли конкурировать с блестящей итальянской оперой, собравшей вокруг себя лучших певцов со всего юга в один невиданный доселе ансамбль»<sup>139</sup>.

Однако эти обвинения не совсем справедливы. Именно администрация Барбайи, пусть и под давлением внешних обстоятельств, пыталась дать шанс еще толком не вставшей на ноги немецкой опере проявить себя. Несмотря на то, что импресарио было дано разрешение привозить итальянскую труппу<sup>140</sup> и предоставлена полная свобода в формировании репертуара и ангажементах, в условия его контракта входило также обязательство в течение года каждый день представлять немецкую оперу<sup>141</sup>.

В 1821–23 годах в австрийской и немецкой прессе появлялись заметки о том, что нескольким немецким композиторам, в том числе и Шуберту, заказаны оперы для постановки в Кернтнертортеатре. Уже в ноябре 1821 года «Венская всеобщая театральная газета»<sup>142</sup> сообщала, что «Карл Мария фон Вебер <...> получил заказ от новой администрации [Кертнертортеатра – Н.П.] на новую оперу <...>. Кроме того,

<sup>137</sup> Budden J. Barbaia [Barbaja], Domenico // NGO. V. 1. P. 305. Позднее он же способствовал карьере Беллини и Доницетти.

<sup>138</sup> См. Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 12-13.

<sup>139</sup> Гольдшмидт Г. Франц Шуберт ... С. 212; см. также Воспоминания о Шуберте. С. 35.

<sup>140</sup> Причем если сезон длился более трех месяцев, он получал субсидию от двора в размере 140 000 гульденов, а если менее трех, то сумма уменьшалась до 125000 (Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 21, см. также Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 384).

<sup>141</sup> И кроме того не менее трех раз в неделю балет (Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 21).

<sup>142</sup> Ее полное название в 1817–1821 гг. – „Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens“.

высокоцитимого композитора Шуберта также попросили написать оперу»<sup>143</sup>. Весной следующего года появилась заметка в одной из берлинских газет:

«...Для любителей *немецкой* оперы открывается прекрасная перспектива, ибо не позже, чем осенью, будут поставлены [“Эзоп при дворе” Крейцера, новая немецкая опера Вебера] и опера талантливого Шуберта (песни которого исполнены такой необыкновенной прелести и нежности)»<sup>144</sup>.

А 11 октября 1823 года венская «Всеобщая театральная газета»<sup>145</sup> оповещала своих читателей:

«...В скором времени помимо “Эврианты” Вебера и “Ныряльщика” Крейцера<sup>146</sup> в и. к. придворном театре у Каринтийских ворот должны пойти: первая большая опера многообещающего Шуберта, вдохновенного автора “Лесного царя”: “Фьерабрас” по Кальдерону придворного театрального секретаря господина Купельвизера. Говорят также, что господин Шуберт сочиняет маленькую оперу»<sup>147</sup>.

По некоторым сведениям, Барбайя лично поручил Йозефу Купельвизеру подготовить для Шуберта либретто<sup>148</sup>, и в октябре 1823 года опера была закончена. Однако дальше обещаний дело не пошло: финансовые трудности и непрочный успех «Эврианты» Вебера, премьера которой состоялась 25 октября того же года, заставили дирекцию театра отказаться от предполагаемой постановки.

29 ноября в разделе «Театральный указатель» („Theatralischer Wegweiser“) венской «Театральной газеты» было опубликовано сообщение: «“Фьерабрас” пока представлен не будет»<sup>149</sup>, а 30-го Шуберт писал одному из друзей, что с двумя его операми дело обстоит плохо и шансов на их появление на сцене совсем не осталось, так

<sup>143</sup> Цит. по: McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 212 (со ссылкой на Hilmar-Voit R. Die neuen [Schubert] Dokumente // Schubert durch die Brille. 1989. Bd. 3. S. 19).

<sup>144</sup> ZfEW. 1822. Nr. 95. S. 760; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 265. В последнем случае в качестве места издания газеты ошибочно указан Лейпциг.

<sup>145</sup> К этому времени она уже называлась просто „Allgemeine Theaterzeitung ...“.

<sup>146</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 316. См. также WTZ. 1823. Nr. 122. S. 488. «Ныряльщик» – опера Конрадина Кройцера по знаменитой балладе Шиллера «Кубок». В дальнейшем изложении – «Пловец». Ю. Н. Хохлов в примечании к заметке указывает, что эта опера не была поставлена в Вене (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 316), хотя на самом деле она появилась на сцене Кернтнертортеатра в 1824 году (см. Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 334).

<sup>147</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 316.

<sup>148</sup> Clive H.P. Schubert and His World. P. 5. Правда, по мнению других исследователей, итальянский импресарио не имел отношения к заказу – Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 266; см. также Denny Th. A., Martin Ch. Vorwort // NSA. Bd. II/8a: „Fierabras“ (1. Akt). S. IX.

<sup>149</sup> Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 173. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 321.

как Купельвизер ушел из театра<sup>150</sup>. Впрочем, добавляет композитор, «это не принесло бы счастья, потому что теперь все ставится неопишимо плохо»<sup>151</sup>.

Таким образом, надежды Шуберта на Кернтнертортеатр как сценическую площадку для постановки его сочинений окончательно рухнули. Однако оставалась еще одна возможность профессиональных связей с придворной оперой – служба в его стенах в качестве капельмейстера.

Есть сведения, что уже в 1821 году Шуберт некоторое время работал концертмейстером в Кернтнертортеатре<sup>152</sup>. И, возможно, что именно для соискания этой должности композитор собирал в январе 1821 года свидетельства, подтверждающие его профессиональную компетентность (см. выше). Однако подобная служба, занимавшая самые лучшие для сочинения музыки утренние часы, по-видимому, сильно тяготила его. Во всяком случае Леопольд Зонлейтнер в своих воспоминаниях сообщает следующее:

«Шуберт был необычайно плодовитым и прилежным в сочинении музыки. Ко всему другому, зовущемуся *работой*, у него не было охоты. [...] обычно он оставался в постели до 10-11 часов утра; в это время его особенно влекло к сочинению музыки [...] Этот образ жизни во многом виновен [...] в том, что он не смог стать помощником дирижера<sup>153</sup> в театре Кернтнертор. Он не мог точно соблюдать часы репетиций, и механистичность этой работы досаждала ему»<sup>154</sup>.

Еще одну попытку получить место Шуберт предпринял в 1826 году, когда в Кернтнертортеатре освободилась должность второго капельмейстера. Этот эпизод подробно описан Шиндлером<sup>155</sup>, однако уже первый биограф композитора, Крейсле, с недоверием относился к некоторым подробностям в его рассказе. Дело в том, что Шиндлер приписывает Шуберту несвойственное ему грубое поведение во время репетиции небольшого сочинения, призванного подтвердить его квалификацию<sup>156</sup>. Кроме того, его сведения не согласуются со свидетельствами других современников.

<sup>150</sup> Уже упоминавшееся в 1-й главе письмо к Францу Шоберу от 30 ноября 1823 года (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 322). Купельвизер уволился 9 октября 1823 года (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 251*).

<sup>151</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 322.

<sup>152</sup> *Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. S. 25*. Крейсле подвергал эти сведения сомнению (*Kreißle von Hellborn H. Franz Schubert. S. 385*), однако приведенное ниже высказывание Зонлейтнера недвусмысленно указывает на то, что этот эпизод действительно имел место в жизни Шуберта. См. также *Brown M. J. E. Schubert's early association with the Kärntnerthor Theater // The Musical Times. 1959. V. 100. P. 261–262. P. 262*.

<sup>153</sup> В оригинале использовано слово «коррепетитор» (*Korrepetitor*), что эквивалентно русскому «концертмейстер» (см. *Гольдшмидт Г. Франц Шуберт ... С. 322*).

<sup>154</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 115.

<sup>155</sup> Там же. С. 96–98.

<sup>156</sup> По его словам, композитор из чистого упрямства отказался изменить что-либо в арии, которая оказалась слишком сложной для певицы.

Так, по воспоминаниям Йозефа Хюттенбренера, получить должность Шуберту «помешало не собственное упрямство, а просто интриги в театре»<sup>157</sup>.

Так или иначе, но Шиндлер прав, говоря, что «это было началом и одновременно концом Франца Шуберта как оперного дирижера»<sup>158</sup>. После неудачи в Кернтнертортеатре и отказа в месте вице-капельмейстера Придворной капеллы, на замещение которого Шуберт подавал прошение несколько раньше<sup>159</sup>, композитор больше не предпринимал попыток занять официальную должность.

## §2.2. Шуберт и пригородные театры<sup>160</sup>

Театральная реформа Иосифа II 1776–78 гг. коснулась не только придворных сцен, но и всей театральной жизни Вены в целом. Одно из распоряжений отменяло существовавшую до того времени монополию придворных театров на организацию представлений и празднеств. Указом устанавливалась «свобода представлений» (*Spektakel-Freiheit*) и разрешалось строительство новых театральных сцен за пределами внутреннего города. В результате, в 1780–90-е годы Вена пережила своего рода взрыв в строительстве новых сценических площадок<sup>161</sup>, и именно это стало главной предпосылкой для расцвета венского театра в начале XIX века<sup>162</sup>.

Однако «свобода» продолжалась недолго. Когда в 1794 году придворные сцены были сданы в аренду, одним из условий контракта, заключенного между императором и бароном фон Брауном, стал отказ от выдачи разрешений на дальнейшее строительство

<sup>157</sup> *Kreißle von Hellborn H.* Franz Schubert. S. 385. См. также *Вульфшус П.А.* Франц Шуберт. С. 82; *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт... С. 321–322. Интересно, что Эдуард Бауэрнфельд, один из ближайших друзей Шуберта в последние годы его жизни, в своих воспоминаниях утверждает, что композитор сам отказался от должности дирижера в Кернтнертортеатра, которая была ему предложена «тогдашним управляющим». Правда, Бауэрнфельд указывает 1827 год (Воспоминания о Шуберте. С. 46).

<sup>158</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 97.

<sup>159</sup> *Kreißle von Hellborn H.* Franz Schubert. S. 377–381. См. также *Вульфшус П.А.* Франц Шуберт. С. 81–82; *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт... С. 319–320.

<sup>160</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Театр Ан дер Вин в первой трети XIX века: особенности функционирования и музыкальный репертуар // *Старинная музыка.* 2014. № 2. С. 17–21.

<sup>161</sup> Помимо действовавших во времена Шуберта театров в Йозефштадте и Леопольдштадте, а также шиканедеровского Фрейхауса (его «преемником» с 1801 года стал театр Ан дер Вин), в австрийской столице появилось еще по меньшей мере шесть театров. См. *Krämer J.* *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts: Typologie, Dramaturgie and Anthropologie einer populären Gattung.* Tübingen: Niemeyer, 1998. Teil 1. S. 69. Кроме того, почти в каждом предместье существовали деревянные подмостки (*Hüttentheater*), где выступали странствующие труппы. В 1790-е годы, согласно свидетельствам современников, в Вене было около девяноста любительских театров (*Ibid.*).

<sup>162</sup> *Yates W.E.* *Theatre in Vienna ...* P. 1.

театров – как во внутреннем городе, так и вне его стен<sup>163</sup>. Это было связано, по-видимому, с нежеланием последнего мириться с конкуренцией. Во всяком случае, именно по этой причине в конце 1790-х он пытался воспрепятствовать строительству нового здания для будущего *театра Ан дер Вин*<sup>164</sup>, наследовавшего знаменитому Фрейхаус ауф дер Виден. Напомню, что на подмостках последнего в 1791 году была поставлена «Волшебная флейта» Моцарта, а спустя почти три десятилетия на сцене-преемнице пытался добиться успеха и Шуберт.

Ан дер Вин был, пожалуй, единственным пригородным театром, который мог по-настоящему соперничать с придворными. Даже спустя несколько десятилетий после возникновения он считался самым большим и красивым в австрийской столице. По крайней мере, именно в таких выражениях его характеризуют путеводители и энциклопедии 1820–30-х годов<sup>165</sup>. Им вторят и иностранные путешественники: автор „Herbstblüthen aus Wien“, Герман Майнерт, посетивший Вену в конце 1830 г., писал, что «в Германии нет большего и даже столь же большого театра, чем этот пригородный театр»<sup>166</sup>. Неудивительно поэтому, что Ан дер Вин с самого начала своего существования производил на венскую публику огромное впечатление.

Слухи о его достоинствах просочились в прессу еще до открытия. «Всеобщая музыкальная газета», описывая здание нового театра, называет его внутреннее устройство «простым», «удобным», но при этом «совершенно выдающимся» (*vortrefflich sich ausnehmende Einrichtung*), а в том, «что касается декораций, машинерии и проч.», оборудованным так, «как едва ли какой-нибудь оперный театр в Германии»<sup>167</sup>. Театр и правда располагал редкостными возможностями. Вот как они описаны в путеводителе Пецля:

«...сцена принадлежит к самым широким и глубоким в Германии. Сзади можно открыть большие ворота на улицу, через которые может въезжать кавалерия. При представлении

<sup>163</sup> Ibid. P. 20. Когда в 1804 году контракт был продлен, это условие в нем осталось (*Yates W.E. Theatre in Vienna ...* P. 21).

<sup>164</sup> *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 58.* Строительство длилось, по одним данным, с 1797 по 1800 год (*Pezzl J. Beschreibung und Grundriss der Haupt- und Residenzstadt Wien. 1809. S. 326*), по другим – в 1799–1800 (*ÖNE. Bd. 5. S. 328*).

<sup>165</sup> *Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 387; A Handbook for travelers... P. 133. ÖNE. Bd. 5. S. 328.* Фактически он оставался самым большим вплоть до открытия нового оперного театра в 1869 году (*Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 21*).

<sup>166</sup> *Meynert H. G. Herbstblüthen aus Wien. Gesammelt in den Spätmonaten 1830. Leipzig: C. H. F. Hartmann, 1832. S. 46.* Майнерт, Герман Гюнтер (1808–1895) – немецкий писатель, критик и историк. См. *Lebensaft E. Meynert, Hermann Günther [Onlinefassung] // ÖBL 1815–1950. Bd. 6 (Lfg. 28, 1974). S. 255. URL: [www.biographien.ac.at/oebl\\_6/255.pdf](http://www.biographien.ac.at/oebl_6/255.pdf) (Abruf: 11.11.2017).*

<sup>167</sup> AMZ(L). 1801. Nr. 38. S. 643.

больших постановочных пьес [bei grossen Spectakelstücken] сцена вмещает часто более 500 человек и более 50 лошадей»<sup>168</sup>.

Сходное описание находим и у Майнерта:

«...основание сцены открывает исключительную перспективу, и ни один театр не приспособлен лучше для пьес и процессий с каретами и лошадьми, как этот»<sup>169</sup>.

Зрительный зал в новом здании также имел внушительные размеры<sup>170</sup> (во всяком случае, гораздо большие, чем в других пригородных театрах, и сравнимые в этом плане с Кернтнертеатром). Согласно описанию 1826 года, в нем было два партера, четыре галереи, 8 лож в партере и 10 лож на первом ярусе, отделанные «с чрезвычайно хорошим вкусом»<sup>171</sup>. Зрителям при этом был обеспечен превосходный обзор:

«[Ан дер Вин] построен таким образом, что в какой бы части театра вы не сидели, вы можете видеть все: второй ярус лож отдален от первого, третий от второго и так далее, пока вы не окажетесь на галерее»<sup>172</sup>.

Источники ничего не говорят о точном количестве мест в зрительном зале Ан дер Вин в начале XIX столетия. Известно только, что в 1912 году в их насчитывалось 1359, однако Йетс указывает, что в 1828 году в театре могло поместиться вдвое больше зрителей<sup>173</sup>. Впрочем, на рубеже 1820–1830-х годов и этого количества могло быть недостаточно. Майнерт отмечал, что хотя «...как в партере, так и в ложах способно разместиться с удобством очень значительное число зрителей, ... интерес венцев к этому, столь полно отвечающему их характеру театру столь велик, что часто этого просторного зала едва хватает [чтобы вместить всех желающих – Н.П.]»<sup>174</sup>.

Однако в истории Ан дер Вин нередко бывали случаи, когда он пустовал, едва собирая несколько сотен зрителей. Иногда причиной могли быть внешние обстоятельства – как в случае с премьерой «Фиделио» в 1805 году, которая совпала по времени с оккупацией Вены армией Наполеона<sup>175</sup>. Но одной из главных проблем были

<sup>168</sup> Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 387.

<sup>169</sup> Meynert H.G. Herbstblüthen aus Wien. ... S. 46–47.

<sup>170</sup> Значительно большие, чем зрительный зал Фрейхауса Ауф дер Виден, который был рассчитан примерно на 1000 мест (Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 18).

<sup>171</sup> Pezzl J., [Ziska F.] Neueste Beschreibung von Wien. 1826. S. 387. Зрительские места имели голубую отделку с серебром, императорская ложа была украшена красным бархатом с золотом (Ibid.). Однако Майнерт отзывается об отделке как о старомодной: «Убранство довольно простое и к тому же не модное, но нам здесь хотя бы не досаждают явное отсутствие вкуса, ведь это устаревшее убранство, по крайней мере, для меня, исполнено даже определенного очарования» (Meynert H.G. Herbstblüthen aus Wien. ... S. 47).

<sup>172</sup> A Tour through Some Parts of Istria, Carniola, Styria, Austria, the Tyrol, Italy, and Sicily in the Spring of 1814. By a Young English Merchant. London: Gale and Fenner, 1815. P. 66.

<sup>173</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 87. Возможно, за счет стоячих мест (Ibid. P. 21).

<sup>174</sup> Meynert H.G. Herbstblüthen aus Wien. ... S. 47.

<sup>175</sup> Об этих обстоятельствах см.: Кириллина Л. В. Бетховен. ... Т. 1. С. 363.

как раз размеры театра, по словам Йетса, «чем больше был театр, тем больше новых пьес нужно было, чтобы набрать полный зал»<sup>176</sup>.

Действительно, если премьеры, как правило, собирали значительное количество публики, то повторные спектакли нередко проходили в полупустых залах. Показательна в этом отношении запись в дневнике Йозефа Розенбаума от 21 августа 1820 года, касающаяся третьего представления на сцене Ан дер Вин мелодрамы Шуберта «Волшебная арфа»: «Было очень пусто, 8 незанятых лож, галерея пуста...»<sup>177</sup>. Однако подобное обычно происходило либо в случае неудовлетворительного качества постановки, либо ее несоответствия вкусам времени. Вот что писала «Всеобщая музыкальная газета» о возобновлении на сцене Ан дер Вин некогда популярной оперы Мартина-и-Солера «Редкая вещь» на немецком под названием «Лилла, или Красота и добродетель» в 1811 г.:

«Все попытки снова вернуть на сцену старые зингшпили, прежде любимые публикой и кассовые для дирекции, при столь изменившемся в целом вкусе более не удаются. Подобное произошло и с так превозносимой когда-то „Cosa rara“ <...>. Несмотря на то, что занятые в представлении актеры прилагали все усилия к тому, чтобы подольше сохранить его в репертуаре, уже через несколько спектаклей театр был пуст»<sup>178</sup>.

Если же спектакль нравился зрителям, то театр и на повторных представлениях мог рассчитывать на хорошие сборы – как это было, например, с постановкой «Ричарда Львиное Сердце» Гретри. Рецензент «Всеобщей музыкальной газеты» замечал, что «как бы часто не давал театр эту пьесу, он всегда был переполнен»<sup>179</sup>.

От чего же зависела благосклонность публики Ан дер Вин?

Многие исследователи сходятся том, что одной из главных составляющих успеха – не только в Ан дер Вин, но и на других сценах – была зрелищность представления<sup>180</sup>. От настоящего «большого постановочного спектакля» венские зрители ожидали чего-то «вроде огнедышащих гор, горящих крепостей, сражений etc.»<sup>181</sup>. И театр Ан дер Вин, как никакая другая венская сцена, готов был эти ожидания оправдать.

Его размеры позволяли ставить как масштабные историко-романтические спектакли, роскошно оформленные, с массовыми сценами, так и наполненные

<sup>176</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 22.

<sup>177</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 214.

<sup>178</sup> AMZ(L). 1811. Nr. 43. S. 722.

<sup>179</sup> AMZ(L). 1811. Nr. 5. S. 84.

<sup>180</sup> Как замечает Е. Бадюра-Скода, «...сценическое оформление было важной частью [театральной – Н.П.] продукции и было необходимо для достижения успеха у венской публики» (Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 161).

<sup>181</sup> Венский корреспондент «Всеобщей музыкальной газеты» именно в таких выражениях отзывался об ожиданиях зрителей от премьеры «Золушки» Изуара (AMZ(L). 1811. № 21. S. 357).

сценическими чудесами волшебные пьесы. По словам одного из современников, «превращения и чудеса, с помощью которых действующие лица проваливаются под землю или похищаются по воздуху – ужасные грозы, бурные моря, одним словом, столь полное богатство машинерии, причем все стихии неистовствуют и бушуют и т.п., ни один здешний театр не показывает в таком совершенстве»<sup>182</sup>. С первого дня существования Ан дер Вин его постановки отличались особой пышностью, а дирекция питала слабость к внешним эффектам.

Уже на первом спектакле, состоявшемся 13 июня 1801 года, Шиканедер сделал все от него зависящее, чтобы привлечь к новой сцене внимание венской публики. На представлении присутствовали члены императорской семьи, множество придворных и знати<sup>183</sup>, что для пригородного театра было не совсем обычно, но, учитывая нарочитую грандиозность замысла, неудивительно. Накануне, в вечер торжественного закрытия старого театра, Шиканедер представил на его сцене эпилог (Nachspiel) под названием «Феспид»<sup>184</sup>, где герой засыпал, а Гений приглашал зрителей в новый театр. Соответственно, открытие Ан дер Вин предварялось прологом «Сон Феспиды» с пробуждением последнего, за которым следовала большая героическая опера «Александр» на либретто Шиканедера с музыкой Франца Тайбера<sup>185</sup>. Постановка была ослепительной в полном смысле слова – в первую очередь, за счет роскошных костюмов и триумфального выезда Александра Македонского с царицей Индии на золотой колеснице, запряженной четверкой лошадей, в сопровождении конной свиты из сорока человек<sup>186</sup>.

Прилагая все усилия, чтобы сделать свое предприятие конкурентоспособным, Шиканедер (равно как и его преемники) и впоследствии не жалел расходов на дорогостоящие постановки (см., например, описание триумфальной сцены из оперы «Кир» И. фон Зейфрида в *Приложении Б*). Множество пьес представляли собой своего рода «боевики», главным украшением которых являлись сражения, представлявшиеся на сцене весьма реалистично. И в драмах, и в операх часто использовались лошади и настоящая кавалерия, стрельба из ружей и даже пушек. Такого рода спектакли получили особое название – «лошадиные» (Pferde-), или «конские комедии» (Roßkomödie), и

<sup>182</sup> Briefe über deutsche Oper in Wien // AMZ(L). 1803. (1802. № 2. Den 6ten Oktober). S. 25–32. S. 26.

<sup>183</sup> Бауэр называет в числе присутствовавших королеву Неаполя с дочерьми, эрцгерцогов и герцога Саксен-Тешенского (Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 54). В то же время Маккей утверждает, что на открытии театра присутствовал сам император (McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 40).

<sup>184</sup> Феспид – полулегендарный создатель жанра античной трагедии.

<sup>185</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 53–54, см. также Reischl F. Wien zur Biedermeierzeit. Volksleben in Wiens Vorstädten nach zeitgenössischen Schilderungen. Wien: Gerlach&Wiedling, 1921. S. 148; Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 21.

<sup>186</sup> AMZ(L). 1801. Nr. 41. S. 690; Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 55.

представляли собой «рыцарские пьесы с турнирами, торжественными процессиями, маневрами и боями на сцене, так что деревянный пол оглушительно гремел от конского топота»<sup>187</sup>.

Все это чрезвычайно нравилось публике, но у правительства вызывало постоянное беспокойство. Как уже говорилось, старый театр Ауф дер Виден был заменен на новый именно потому, что власти сочли его пожароопасным. Однако их нарекания вызывал и вновь построенный Ан дер Вин. В начале директорства Брауна, увлекавшегося постановкой эффектных сражений с использованием кавалерии, произошло несколько несчастных случаев<sup>188</sup>. Уже к концу 1804 года полицейское руководство наложило запрет на эти «спецэффекты», издав особое постановление<sup>189</sup>.

Однако внешняя, постановочная часть продолжала процветать, а дорогостоящие спектакли с массовыми сценами занимали львиную долю репертуара. Великолепие костюмов и декораций производило на современников ошеломляющее впечатление. Английский путешественник, посетивший Вену в 1814 году, писал, что когда на сцене Ан дер Вин «...представляется какое-нибудь шествие, хор или танец, скопление людей огромно, и все они одеты самым что ни на есть роскошным образом. Материалы для одежды не могли бы быть лучше, если бы они были предназначены для целей в реальной жизни ...»<sup>190</sup>. А в тайном донесении от 11 февраля 1814 года особо подчеркивается, что «граф Пальфи в Ан дер Вин чересчур много тратит на декорации»<sup>191</sup>.

Пышность постановок касалась не только исторических представлений, но также спектаклей, которые принято обозначать общим словом *Zauberstück* (волшебная пьеса). На рубеже XVIII–XIX веков группа жанров с приставкой *Zauber-* переживала в Вене настоящий бум (прежде всего в пригородных театрах<sup>192</sup>), и в ее популярности особую

<sup>187</sup> Seyfried F. Rückschau in das Theaterleben Wiens ... S. 225; см. также Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 83, 62 и т.д.

<sup>188</sup> Один из них описывает Фердинанд Зейфрид (сын Йозефа и племянник Игнаца фон Зейфрида, чья профессиональная карьера в начале 1800-х была тесно связана с Ан дер Вин): актер Франц Грюнер, «блестящий наездник», слишком бойко проскакал по сцене и, не сумев вовремя остановить лошадь, приземлился посреди оркестра. Никто не пострадал, но музыканты были не на шутку перепуганы, а часть инструментов поломана. После этого случая переднюю часть сцены было предписано огораживать канатом (Seyfried F. Rückschau in das Theaterleben Wiens ... S. 226–227; см. также Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 83–84).

<sup>189</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 71. В 1807 году объединенная дирекция придворных театров и Ан дер Вин подала жалобу на запрет стрелять на сцене. В ней особо подчеркивалось, что последний из театров хорошо приспособлен для такого рода спектаклей, а стрельба «никогда не была причиной несчастных случаев». Однако полицейское управление оставило запрет в силе (Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens. S. 99–100).

<sup>190</sup> A Tour through Some Parts of Istria ... P. 67.

<sup>191</sup> Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens. S. 167.

<sup>192</sup> Россана Дальмонте указывает, что в период между 1817 и 1830 гг. количество «волшебных» спектаклей на сценах пригородных театров могло достигать 200 в год (Dalmonte R. Die Zauberharfe in der Zauberwelt // Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1985. S. 72–83. S. 73).

роль играла как раз возможность частого использования различных сценических эффектов – в традиции так называемой *Maschinenkomödie*, унаследованной от барочного театра времен Страницкого и Курца<sup>193</sup>.

Исследователи относят к этому типу в том числе и «Волшебную флейту» Моцарта, подчеркивая ее близость к подобного рода спектаклям<sup>194</sup>. За «Волшебной флейтой», представленной на сцене Фрейхауса в 1791 году, как известно, последовал целый ряд сходных по сюжету зингшпилей (точнее – героико-комических опер), в которых Шиканедер пытался повторить ее успех<sup>195</sup>. Среди них было «продолжение» моцартовского шедевра – «Лабиринт, или Борьба элементов» Петера фон Винтера (1798), а также «Зеркало Аркадии» Зюсмайера (1794) и «Вавилонские пирамиды» Иоганна Медерича и Винтера (1797). Подобные пьесы обычно наполнялись различными видовыми картинами и «чудесами», требовавшими частой смены декораций и изощренной машинерии. Появление Ан дер Вин с его прекрасно оборудованной сценой еще больше расширило возможности для включения в спектакли потрясающих воображение зрителя перемен места действия, всевозможных полетов, превращений и прочих «волшебных» элементов. Типичный пример – опера «Вавилонские пирамиды», возобновленная в Ан дер Вин в 1801 году:

«В этом спектакле действие разворачивалось большей частью в пирамидах, храмах, королевских усыпальницах и подземных ходах. Торжественные процессии, сцены с морскими чудовищами, змеями, тиграми, появления духов, потрясающие нервы удары молний в деревья сменяли друг друга»<sup>196</sup>.

Популярность в Вене подобных «наследников» моцартовской «Волшебной флейты»<sup>197</sup> (как, собственно, и самой этой оперы), по-видимому, повлияла на юного Шуберта, который для двух первых театральных опытов выбрал именно волшебный зингшпиль<sup>198</sup>. Сюжеты «Рыцаря зеркала» и особенно «Увеселительного замка черта» построены на тех сценических эффектах, которые были чрезвычайно востребованы и в Ан дер Вин, и в других пригородных театрах в первые два десятилетия XIX века<sup>199</sup>.

<sup>193</sup> «О множестве летающих машин и сложных сценических эффектов в старых комедиях времен Страницкого в Кернтнертеатре известно сравнительно мало. Однако Курц-Бернадон использовал немало машин в своих либретто» (*Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 161*).

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Reischl F. Wien zur Biedermeierzeit. ... S. 146.* Известно, что между премьерой в 1791 году и закрытием театра Фрейхаус в 1801 «Волшебная флейта» была исполнена не менее 223 раз (*Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 19*).

<sup>196</sup> *Reischl F. Wien zur Biedermeierzeit. ... S. 146.*

<sup>197</sup> Этот жанр был популярен не только в Ан дер Вин, но и в других пригородных театрах.

<sup>198</sup> *Botstein L. Realism transformed: Franz Schubert and Vienna // The Cambridge Companion to Schubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 15–35. P. 23.*

<sup>199</sup> См. *Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 88; Gromes H. Vom Alt-Wiener Volkstück zur Wiener Operette: Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhundert: Inaug.-Diss. München, 1967. S. 18.*

Однако и в начале 1820-х гг. администрация Ан дер Вин по-прежнему продолжала делать ставку на подобные сюжеты, и первое заказанное Шуберту этим театром сочинение оказалось *волшебной пьесой с музыкой в трех актах* (*Zauberspiel mit Musik*) с не менее «волшебным» названием – «Волшебная арфа»<sup>200</sup>.

Собственно, поводом для создания этого сочинения стал бенефис тех, кто отвечал в Ан дер Вин за внешнее оформление спектакля: театрального художника Германа Неефе<sup>201</sup>, машиниста Андреаса Роллера и костюмера Лукки Пьяццы. Они должны были получить доход с третьего представления<sup>202</sup>. Со слов Леопольда Зонлейтнера известно, каким образом Шуберт получил заказ:

«Так как я был в родственных отношениях с Неефе через его жену (мою кузину), он вместе с режиссером Фридрихом Деммером обратился ко мне за советом относительно композитора для избранной к бенефису волшебной оперы. Они уже думали о Шуберте, и я укрепил их в этом решении, сведя с самим Шубертом»<sup>203</sup>.

Зонлейтнер также сообщает, что Шуберт «решил тотчас же заняться этой композицией, которая через несколько недель была готова»<sup>204</sup>. Однако ни о времени, когда он получил заказ, ни о точных датах создания партитуры ничего не известно. Но это и неудивительно, потому что, как справедливо указывает Маккей, «находившийся в частных руках театр Ан дер Вин гораздо меньше заботился о сохранении документов и рукописей своих представлений, чем два придворных театра»<sup>205</sup>. Видимо, по этой же причине был потерян и текст «Волшебной арфы» – сохранилась только та его часть,

Согласно Хадамовскому, пик интереса к волшебным пьесам пришелся на конец 1810 – начало 1820-х гг. (*Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. Wien: Höfel in Komm, 1934. S. 62*).

<sup>200</sup> Некоторые исследователи шубертовского творчества, указывая на параллели с названием «Волшебной флейты», видят в нем «опасное соотнесение» с моцартовским шедевром (*Schneider M. Schubert / trans. by Elizabeth Poston. New York-London: Grove Press – John Calder, 1959. P. 72*). Однако названия такого типа – с приставкой *Zauber-*, за которой следует название какого-либо музыкального инструмента – были совершенно обычными для венского музыкального театра той поры. Дальмонте указывает, помимо флейты в разных вариантах, скрипку, контрабас, рог, лиру и «волшебные инструменты» в целом (*Dalmonte R. Die Zaubersharfe in der Zauberwelt. S. 73*). Недаром и опера Герольда, в оригинале называвшаяся просто «La clochette» («Колокольчик»), в Вене превратилась в «Волшебный колокольчик».

<sup>201</sup> Герман Неефе (1790–1854) был сыном учителя Бетховена, Христиана Готлоба Неефе (Воспоминания о Шуберте. С. 201).

<sup>202</sup> Именно того, на котором, как указывалось выше, зал оказался полупустым.

<sup>203</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 124.

<sup>204</sup> Там же. На рассказе Зонлейтнера основывается и Крейсле в описании обстоятельств создания «Волшебной арфы» (*Kreißle von Hellborn H. Franz Schubert. S. 174*). См. также *Дамс В. Франц Шуберт. С. 93–94; Гольдшмидт Г. Франц Шуберт... С. 163–164*.

<sup>205</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 172*.

которая связана с музыкальными номерами<sup>206</sup>. Сюжет можно восстановить только по обзорам в прессе, но и там все же нет его полного изложения<sup>207</sup>.

Сама пьеса принадлежала тому же автору, что и фарс «Близнецы» – драматургу придворного театра Георгу фон Гофману<sup>208</sup> – и вызвала у газетных критиков не меньшее количество нареканий. И это неудивительно: Маккей называет сохранившийся текст музыкальных номеров и мелодрам «неописуемо ужасным» и «гораздо худшим, чем что-либо еще, что Шуберт когда-либо клал на музыку»<sup>209</sup>. В большинстве рецензий на постановку содержание пьесы охарактеризовано словами «бессмыслица» и «скука», которые музыка, декорации и механика не способны одолеть даже совместными усилиями<sup>210</sup>.

Претензии, правда, высказывались и к последним трем составляющим спектакля. После премьеры «Волшебной арфы» уже упоминавшийся Йозеф Розенбаум сделал следующую запись в своем дневнике:

«Убогая, неумелая работа. Совершенно не понравилось, механизмы застревали, работали плохо, хотя нет ничего сложного»<sup>211</sup>.

Однако большинство критиков не разделяло его мнения, найдя, что декорации сделаны превосходно и «зрению эта драма приносит полное удовлетворение»<sup>212</sup>. Особенно сильное впечатление, по их словам, производили «превращение серпа месяца в сияющую полную луну, окруженную полукругом из звезд, из которых каждая в отдельности расширялась, и в центре ее можно было увидеть ангела», сцена с демоном Сутуром «в адском огне» и заключительная картина, изображающая «роскошный храм фей»<sup>213</sup>.

<sup>206</sup> Да и то не вся, как в случае с мелодрамами (*Dalmonte R. Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 1975. Bd. II/4: „Die Zauberharfe“*. S. VIII–XII. S. IX; *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 172; Klein R. Schubert im Theater an der Wien // ÖMZ. 1962. XVIII. S. 225–230. S. 226*).

<sup>207</sup> Анализ сюжета и сохранившихся отрывков текста «Волшебной арфы» см. в *Dalmonte R. Vorwort // NSA. Bd. II/4: „Die Zauberharfe“*. S. VIII–XII; *Dalmonte R. Die Zauberharfe in der Zauberwelt. S. 72–83; Fischer C. Zwillingbrüder und Zauberwerk. Schuberts unglückliches Theaterdebüt // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 49–60. S. 56–57*.

<sup>208</sup> Его имя не упомянуто в афише (см. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 200–201). По словам Корнелии Фишер, гофмановское либретто представляет собой «смесь театрального спектакля, пьесы-улучшения [Besserungsstück], волшебной оперы и мелодрамы» (*Fischer C. Zwillingbrüder und Zauberwerk. ... S. 56*).

<sup>209</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 175*.

<sup>210</sup> „Wiener Theaterzeitung“ от 26 августа 1820 г. (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 204). См. также обзоры из венских изданий „Der Sammler“ от 26 августа 1820 г. (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 206) и „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ от 29 августа 1820 г. (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 209).

<sup>211</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 203.

<sup>212</sup> Из венской „Allgemeine musikalische Zeitung“ от 26 августа 1820 г. (см. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 205).

<sup>213</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 204–205; см. также с. 210.

Гораздо более противоречивыми оказались суждения рецензентов о музыкальном оформлении спектакля. Их диапазон простирается от характеристики ее как «жидкой, бесцветной и неоригинальной»<sup>214</sup> до сожалений о «прекрасной музыке Шуберта, которая не нашла более достойного объекта», чем «безумный» текст Гофмана<sup>215</sup>. Большинство критиков колеблются между похвалой и порицанием, признавая талант молодого композитора, но одновременно указывая на отсутствие у него должного опыта<sup>216</sup>.

Полное отрицание отдельными рецензентами достоинств музыки «Волшебной арфы» кажется тем более удивительным, что в число музыкальных пьес, созданных Шубертом для этого спектакля, входила и увертюра, которая впоследствии обрела известность как вступительный номер к «Розамунде» и стала одним из самых популярных и любимых оркестровых сочинений Шуберта. Довольно известен также романс Пальмерина „Was belebt die schöne Welt“ («Чем живет прекрасный мир»). Остальные номера, хоть и не нашли такого признания у слушателей, все же не заслуживают ни столь суровой критики, ни забвения.

«Волшебная арфа» написана в специфическом жанре мелодрамы, очень востребованном в первое десятилетие XIX века и предполагавшем сочетание декламации и музыки<sup>217</sup>. Р. Дальмонте именно в принадлежности пьесы Гофмана к этому жанру усматривает одну из причин ее полного исчезновения со сцены, а Маккей указывает, что к 1820-м гг. мелодрамы уже прошли пик своей популярности у венской публики<sup>218</sup>. И действительно, «Волшебная арфа» оказалась единственной мелодрамой, поставленной Ан дер Вин в 1820 году<sup>219</sup>. Однако в последующие годы интерес к ним вновь возрастает: в 1822–1823 гг. на этой же сцене было появилось не менее 8-ми новых сочинений с этим жанровым наименованием<sup>220</sup>.

<sup>214</sup> „Der Sammler“ от 26 августа 1820 г. (Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 83). Ю. Н. Хохлов переводит „abgestanden“ как «застоявшийся» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 208).

<sup>215</sup> „Conversationsblatt“ от 29 августа 1820 г. (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 211; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 85). Особенно курьезно выглядят два противоположных высказывания о хорах в «Волшебной арфе». Рецензент из дрезденской „Abendzeitung“ утверждает, что «в хорах есть сила и жизнь» („die Chöre haben Kraft und Leben“), а лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» характеризует их как «вялые и безжизненные» („die Chöre matt und kraftlos“). См. Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 213; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 87.

<sup>216</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 210, 213; см. также Вульфмус П. А. Франц Шуберт. С. 47.

<sup>217</sup> Мелодрама нередко использовалась и как составная часть оперного спектакля. Самый известный пример – «Вольный стрелок», сцена в Волчьей долине.

<sup>218</sup> *Dalmonte R. Vorwort // NSA. Bd. II/4: „Die Zauberharfe“.* S. IX; *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre.* P. 171.

<sup>219</sup> См. указатель представлений за 1820 год в книге Бауэра (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien.* S. 306–309).

<sup>220</sup> *Ibid.* S. 311–315.

Так или иначе, «Волшебная арфа» все-таки выдержала 8 показов<sup>221</sup>, хотя, на наш современный взгляд, это очень мало. Известно, однако, что в начале 1810-х гг. среднее количество повторов для каждого нового оперного спектакля в Ан дер Вин составляло всего 5,4 представления<sup>222</sup>. Подсчеты для 1820 года дают сходную картину: для сугубо музыкальных жанров (*опера, мелодрама и кводлибет*) это в среднем 5,8 повторов. Если же к этим жанрам добавить *пьесы с пением* (*mit Gesang*) – к которым формально относится шубертовская мелодрама – то получится цифра 8,5, что как раз соответствует числу представлений «Волшебной арфы»<sup>223</sup>. Поэтому можно признать справедливым утверждение Маккей, что оно соответствовало обычному успеху того времени. Если же учесть ужасающее качество текста, то нельзя не согласиться с исследовательницей и в том, что, возможно, именно музыка Шуберта позволила «Волшебной арфе» выдержать восемь повторов<sup>224</sup>, причем, хотелось бы добавить, обойдя по их количеству девять из одиннадцати представленных в 1820 году на этой сцене опер<sup>225</sup>.

Мелодрама продержалась на подмостках около двух месяцев, однако подобная продолжительность также была в то время обычной. Из семнадцати сочинений различных музыкальных жанров (включая пьесы с пением), представленных в Ан дер Вин в 1820 году, за пределы этого временного промежутка вышло только шесть. Если же брать в расчет исключительно оперы, соотношение будет еще более показательным: одиннадцать к двум. Из оставшихся девяти ни одна не преодолела месячный рубеж.

Однако успех в театральной жизни Вены измерялся не только количеством постановок, но и сборами, которые, поскольку театр во время представлений «Волшебной арфы» большей частью пустовал, были очень малы. Поэтому Шуберт так и не получил обещанные ему за сочинение музыки 500 гульденов<sup>226</sup>.

Спустя три года после постановки «Волшебной арфы» композитор написал музыку к еще одному спектаклю в Ан дер Вин – «большой романтической пьесе в четырех действиях, с хорами, музыкальным сопровождением и танцами»<sup>227</sup> –

<sup>221</sup> 19, 20, 21, 22, 23, 24 августа, 15 сентября и 12 октября 1820 года (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 214).

<sup>222</sup> *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 89. Для драматического театра эта цифра были еще меньше: 4,3 (*Ibid.* S. 89).

<sup>223</sup> Тот же показатель, но только для опер, составляет 6 повторов. Диапазон простирается от одного представления («Агнесс Сорель» А. Гировца) до девятнадцати («Мельничиха» Дж. Паизиелло). Подсчет произведен на основе данных за 1820 год, приводимых в указателе постановок в книге Бауэра (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 306–309). Характерно, что Шпаун называет количество представлений «Волшебной арфы» «довольно большим» (Воспоминания о Шуберте. С. 33).

<sup>224</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 175.

<sup>225</sup> Только две оперы, появившиеся на сцене Ан дар Вин в 1820 году – «Золушка» Россини и «Мельничиха» Паизиелло – выдержали больше пяти представлений.

<sup>226</sup> *Klein R.* Schubert im Theater an der Wien. S. 228. По другим сведениям, ему было обещано 150 гульденов (*Dalmonte R.* Vorwort // NSA. Bd. II/4: „Die Zauberharfe“. S. VIII).

<sup>227</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 328.

«Розамунда, княгиня Кипрская». Она также должна была даваться как бенефис – на этот раз актрисы Эмили Нейман<sup>228</sup>. Последнее обстоятельство способствовало тому, что заказ получил Шуберт: в актрису был влюблен Йозеф Купельвизер, автор либретто шубертовской оперы «Фьеррабрас». Именно он обратился к Хельмине фон Шези, как это следует из воспоминаний самой писательницы, с предложением «о драме, музыку к которой хотел написать Франц Шуберт»<sup>229</sup>.

Незадолго до этого Шези выступила как автор либретто веберовской «Эврианты», которая была поставлена в Кернтнертортеатре осенью того же 1823 года. Опера имела, как известно, весьма умеренный успех, что не в последнюю очередь было обусловлено запутанностью сюжета, общей слабостью текста и драматургии<sup>230</sup>. Поэтому никого особо не удивило качество представленной писательницей пьесы. Корреспондент венской „Allgemeine Theaterzeitung“ в весьма деликатной форме выразил эти общие ожидания:

«...ее «Эврианта», в которой драматическое начало, возможно, страдает из-за лирики, не позволяет нам предъявлять в этом отношении более строгие требования»<sup>231</sup>.

Текст «Розамунды» (за исключением вокальных номеров) долгое время считался полностью утерянным. Маккей называет это исчезновение странным, поскольку должно было существовать достаточно большое количество копий – для репетиций спектакля и в связи с тем, что после неудачи в Ан дер Вин Шези долгие годы пыталась пристроить свою пьесу на различные немецкие сцены<sup>232</sup>. И действительно, ее пьеса в более поздней, пятиактной версии была найдена в Штутгарте (Württembergische Landesbibliothek)<sup>233</sup>.

Как уже говорилось выше, «Розамунда» – единственное из театральных сочинений Шуберта, на долю которого выпало более или менее полное признание, причем не только посмертное, но и – отчасти – прижизненное. Во всяком случае,

<sup>228</sup> В замужестве Лукас (Воспоминания о Шуберте. С. 125).

<sup>229</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 204; см. также *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 272.

<sup>230</sup> «Эврианта» была поставлена в Кернтнертортеатре 25 октября 1823 года и до 17 января 1824 выдержала 12 представлений, после чего исчезла из репертуара (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 267*).

<sup>231</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 330.

<sup>232</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 273; *Waidelich T.G. Helmina von Chézys Drama zu Schuberts Rosamunde-Musik // Rosamunde: Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy. Musik von Franz Schubert / hg. von Till Gerrit Waidelich. Tutzing: Schneider, 1996. S. 5–9. S. 6.* Уже летом 1824 года Шези предложила Шуберту продать ей права на музыку к «Розамунде». Об этом известно из ответного письма композитора (от 5 августа 1824 года), который запросил за них 100 флоринов (Franz Schubert. *Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*. Bd. 2. H. 1. S. 217; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 373). Неизвестно, была ли выплачена Шуберту запрошенная сумма или он удовлетворился меньшей, однако Шези получила пьесу в свое полное распоряжение и, переработав текст, безрезультатно пыталась добиться ее постановки в различных оперных театрах Германии. Последнее ее прошение, датированное 1837 годом, было адресовано к королю Баварии (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 273).

<sup>233</sup> *Rosamunde: Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy. Musik von Franz Schubert / hg. von Till Gerrit Waidelich. Tutzing: Schneider, 1996.*

рецензенты, нещадно ругая саму пьесу, музыкальные номера в основном хвалили<sup>234</sup>, а Шези в своих воспоминаниях пишет, что «прекрасная музыка Шуберта была оценена по достоинству и имела шумный успех»<sup>235</sup>. Согласно сообщению одного из критиков, увертюра и один из хоров были повторены, а романсу Аксы публика аплодировала<sup>236</sup>.

С музыкальной частью «Розамунды» связано некоторое количество недоразумений и путаницы, которые отчасти обусловлены тем, что Шуберт, по всей видимости, работал над музыкой в спешке. По мнению Маккей, в пользу последнего говорит в том числе и тот факт, что композитор воспользовался уже написанной увертюрой к «Альфонсо и Эстрелле»<sup>237</sup>. Со слов Морица фон Швинда известно, что к этой опере композитор хотел создать новую увертюру, поскольку старую находил «слишком громоздкой для “Эстреллы”»<sup>238</sup>. (Напомню, что в настоящее время в качестве увертюры к «Розамунде» известна совсем другая пьеса – увертюра к «Волшебной арфе»<sup>239</sup>.)

На этом, впрочем, самозаимствования не закончились: композитор использовал, с одной стороны, музыкальный материал, который уже написал для этой пьесы, с другой – музыку из своих более ранних сочинений. Кроме того, тема начального раздела одного из антрактов была затем перенесена Шубертом еще в два других сочинения<sup>240</sup>. Ниже приведена таблица, в которой отражено соотношение музыкальных номеров «Розамунды» друг с другом и с прочими сочинениями композитора:

*Таблица 1. Музыкальные номера «Розамунды» и другие сочинения Шуберта*

<i>музыкальные номера</i>	<i>другие сочинения Шуберта</i>
<b>Увертюра</b>	к опере «Альфонсо и Эстрелла» (на премьере) к мелодраме «Волшебная арфа» (впоследствии)
<b>№ 1. Антракт после I акта</b>	из № 2 Балет (II акт)
<b>№ 2. Балет</b>	-

<sup>234</sup> См., например, рецензию в „Wiener Zeitschrift“ от 3 января 1824: «Музыкальное сопровождение Шуберта заставило признать гениальность этого излюбленного художника ...» (Дамс В. Франц Шуберт. С. 126; см. также Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 185; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 334).

<sup>235</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 205.

<sup>236</sup> Der Sammler. 1823. S. 624; Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 333; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 183. Однако тот же рецензент, наряду с оригинальностью, отмечает «странность» („Bizarrerie“ – Ю. Н. Хохлов переводит как «причудливость») музыки Шуберта (Ibid.). Романс Аксы из «Розамунды» был издан еще при жизни Шуберта (в марте 1824 года) в переложении, сделанном самим композитором (Воспоминания о Шуберте. С. 35).

<sup>237</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 273.

<sup>238</sup> Из письма Швинда к Шоберу от 22 декабря 1823 года (Воспоминания о Шуберте. С. 329).

<sup>239</sup> Как пишет Маккей, сейчас уже невозможно установить, «когда прекрасная увертюра к «Волшебной арфе» стала ассоциироваться с «Розамундой» и было ли это решение самого Шуберта» (McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 273).

<sup>240</sup> Ibid. P. 274.

<b>№ 3а. Антракт после II акта</b>	из № 4 Хор духов (III акт)
<b>№ 3б. Романс</b>	-
<b>№ 4. Хор духов</b>	-
<b>№ 5. Антракт после III акта</b> - начальная мелодия	Струнный квартет ля минор, D 804 (1824), начальная тема II части (a-moll) Экспромт для фортепиано B-dur, D 935 (1827)
- вторая интерлюдия	из песни "Der Leidende" D 432a (1816) <sup>241</sup>
<b>№ 6. Пастушеская мелодия</b>	заключительный раздел дуэта (№ 2) из оперы «Рюдигер»
<b>№ 7. Хор пастухов и пастушек</b>	-
<b>№ 8. Хор охотников</b>	-
<b>№ 9. Балет</b>	-

Существует также предположение, что для первого антракта и Балета № 2 Шуберт использовал написанный им ранее финал «Неоконченной симфонии». В пользу этой теории, по словам Маккей, говорят «даты сочинения, тональность, длина и форма» антракта, а также предварительное изучение автографа, против – то, что сам по себе этот антракт не может претендовать на роль симфонического финала. Однако, как указывает исследовательница, именно по этой причине Шуберт мог отказаться от его использования в «Неоконченной симфонии». Она также подчеркивает, что установить истину может помочь более детальный анализ рукописи<sup>242</sup>.

Несмотря на чудесную музыку, постановка «Розамунды» в Ан дер Вин закончилась фактически полным провалом. Позднее Леопольд Зонлейтнер в своих воспоминаниях писал, что пьеса Шези была «очень скучна и давалась не часто»<sup>243</sup>. Последнее выражение не совсем точно передает положение вещей, поскольку «Розамунда» была дана всего два раза – 20 и 21 декабря. Возможно, свою роль сыграло то, что это была последняя премьера 1823 года: 22-го театр закрылся на Рождественские праздники, после которых пьеса исчезла из репертуара. Однако, если бы она

<sup>241</sup> Маккей называет выбор этой песни «загадочным», поскольку «мелодия, хотя и чисто шубертовская, <...> не является особенно привлекательной, [причем] до такой степени, что композитор написал вторую версию песни вскоре после того, как закончил первую» (McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 274).

<sup>242</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 274, 278-279. В буклете к записи «Розамунды» Маккей высказывается гораздо более категорично, называя заимствование из симфонии «маловероятной возможностью» (McKay E. N. Schubert: incidental music to "Rosamunde" // Franz Schubert Rosamunde, Fürstin von Zypern D 797. A. S. von Otter / The Chamber Orchestra of Europe / Claudio Abbado. 1988 Polydor International GmbH, Hamburg (Ouverture), 1991 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg / CD 431 655-2. P. 3–5. P. 4). См. также Montgomery D. Unfinished History: A New Account of Franz Schubert's B minor Symphony. Boca Raton : Brown Walker Press, 2017. P. 99.

<sup>243</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 125.

представляла для публики хоть какой-то интерес, ее скорее всего возобновили бы. Таким образом, в 1823 году сотрудничество Шуберта с Ан дер Вин завершилось навсегда.

Конечно, композитор бывал в этом театре и в качестве зрителя, однако, по-видимому, не так часто, как в придворной опере. Более или менее точно зафиксировано всего два случая, когда он присутствовал на спектаклях (разумеется, помимо постановок его собственных сочинений). Где-то около 1812 года, когда Шпаун взялся за «оперно-театральное просвещение» юного Шуберта, он видел «Золушку» Изуара, а спустя 10 лет, в мае 1822, посетил «Волшебную флейту». Исследователи также указывают на вероятность того, что в этом театре он видел оперы Россини – «Танкреда» и «Отелло»<sup>244</sup>.

Во времена Шуберта в Вене существовало еще две сцены, где, помимо разговорных пьес, ставились музыкальные спектакли – это пригородные *театры в Леопольдштадте и в Йозефштадте*. Их место в культурной жизни австрийской столицы было, конечно, несопоставимо с тем, которое занимали придворные театры и Ан дер Вин, однако здесь все же необходимо сказать о них несколько слов<sup>245</sup>.

Общий характер представлений в Леопольдштадтском и Йозефштадтском театрах хорошо передан уже не раз упоминавшимся Холмсом:

«В пригородных театрах верховной властью является смех, и единство времени, места и т.д. – все жертвуется в его пользу; так, самый рассудительный утренний разговор может быть прерван появлением Аполлона или Меркурия или еще какого-либо неожиданного визитера подобного рода; что касается духов, нельзя предугадать, когда можно их ожидать, а факт их явления ... вызывает не больше удивления, чем банковский клерк в полдень на Чипсайд»<sup>246</sup>.

Обе сцены можно назвать настоящими наследниками традиций народной комедии, однако, видимо, именно это делало сотрудничество с ними невозможным для Шуберта.

<sup>244</sup> Branscombe P. Schubert and the melodrama. P. 110–111.

<sup>245</sup> Сведения об истории этих театров можно найти, в частности, в следующих работах: Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1963. С. 271–281; Hadamowsky, F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. Wien: Höfel in Komm, 1934; Großbauer-Zöbinger J. Das Leopoldstädter Theater (1781–1806). Sozialgeschichtliche und soziologische Verortungen eines Erfolgsmodelles [Onlinefassung] // Literatur- und Theatersoziologie. Ein interdisziplinärer und interfakultärer Forschungs-, Lehr- und Dokumentationsschwerpunkt am Institut für Germanistik der Universität Graz. URL: [http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10\\_sonderbd\\_1/grossauer-zoebinger\\_das\\_leopoldstaedter\\_theater.pdf](http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_sonderbd_1/grossauer-zoebinger_das_leopoldstaedter_theater.pdf) (Abruf: 23.05.2015); Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988. Wien: Schroll, 1988.

<sup>246</sup> Holmes E. A ramble among the musicians of Germany... P. 137.

Интересно, что некоторые сюжеты, привлекавшие затем внимание композиторов, ориентированных на придворные немецкие сцены, были сначала опробованы на подмостках пригородных театров. Так, еще в 1816 году в Йозефштадтском театре был поставлен «Вольный стрелок», пьеса с пением Йозефа Алоиза Глейха<sup>247</sup>. А на Леопольдштадтской сцене в 1815 появился «Эрнст, граф фон Гляйхен», «героико-комическая оперетта в двух актах, свободно обработанная по подлинной истории», принадлежавшая перу все того же Глейха, с музыкой Франца Фолькерта<sup>248</sup>.

Несмотря на то, что Шуберт не был связан с этими театрами как композитор, он все же посещал их как зритель. Во всяком случае, до нас дошли свидетельства о том, что он присутствовал на двух спектаклях Леопольдштадтской сцены – «Алина, или Вена в другой части света» в 1822 году и «Господин Йозеф и госпожа Баберль» в 1826 (обе принадлежали перу известного в то время композитора Венцеля Мюллера)<sup>249</sup>. Возможно, он видел гораздо больше представлений, но достоверных свидетельств тому нет – только косвенные указания. Так, например, о том, что Шуберт посетил вторую из названных выше пьес, известно из его собственного письма, в котором он называет этот фарс «Господин Якоб (!) и госпожа Баберль»<sup>250</sup>. Эту описку принято связывать с другим сочинением Мюллера, «Якоб на родине», и рассматривать как возможное свидетельство того, что Шуберт видел на сцене и эту пьесу<sup>251</sup>.

Сведений о том, бывал ли композитор в Йозефштадтском театре, не сохранилось. Однако с этой сценой связана одна из попыток поставить первую из законченных опер Шуберта – «Увеселительный замок черта». Известно, что Йозеф Хюттенбреннер, который взял на себя роль посредника, предложил эту оперу сразу нескольким сценам. Он обратился к компаньону Барбайи графу Галленбергу, к композитору Петеру фон Винтеру, занимавшему в Мюнхене пост придворного капельмейстера, к руководителю Пражского театра Францу Игнацу фон Хольбейну и директору Йозефштадтского театра

<sup>247</sup> Rommel O. Gleichs Leben und Werke // Alt-Wiener Volkstheater / hg. u. mit Einleitung versehen von Dr. Otto Rommel. Wien-Teschen-Leipzig: Karl Prochaska, [o.J.]. Bd. 2. Josef Alois Gleich Ausgewählte Werke. S. V–XXIX. S. XIX–XX. Причем эта пьеса пользовалась популярностью и после появления «Вольного стрелка» Вебера, поскольку в 1835 году она была поставлена в Ан дер Вин под названием «Ужасная ночь на перекрестке, или Вольный стрелок» (Ibid. S. XX).

<sup>248</sup> *Jahrmärker* M. Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 2006. Bd. II/17: „Der Graf von Gleichen“. S. IX–XXIV. S. X. См. также Angermüller R. Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater: mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers. Wien: Böhlau, 2009. S. 60; Tomek P. Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776–1825. Theatermusik und Zeitgeist. Eine Bestandsaufnahme: Diss. Ph.D. Wien, 1989. S. 76. Маккей указывает, что эта же пьеса шла на Йозефштадтской сцене в 1816 г. (McKay E.N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 294). См. Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988. S. 339.

<sup>249</sup> Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 139, 330; Branscombe P. Schubert and the melodrama. P. 111. См. также Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 490–491.

<sup>250</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 490.

<sup>251</sup> Wischusen M. A. Schubert and Viennese Popular Comedy. P. 83–84.

Карлу Фридриху Хенслеру. По словам Дамса, последний ограничился лишь ничего не значащими обещаниями<sup>252</sup>.

Прежде чем переходить непосредственно к анализу музыкального репертуара венских театров шубертовского времени, необходимо разобраться в том, какие факторы влияли на его формирование. Разумеется, выбор конкретных сочинений определялся дирекцией, а их жанровый состав в значительной степени зависел от предпочтений того или иного управляющего. Однако любое театральное руководство – и пригородных, и придворных сцен – было серьезно ограничено в своих действиях. С одной стороны, существовали *лицензии*, где перечислялись разрешенные к постановке жанры, и ни один арендатор не мог ставить, например, итальянскую оперу на языке оригинала, если ему это не было разрешено. С другой стороны, необходимо было учитывать *вкусы публики*, от которых в конечном итоге зависели сборы, а значит – финансовое благополучие театра<sup>253</sup>. Кроме того, существовал еще один важный ограничительный фактор, повлиявший на репертуар – *цензура*.

### §2.3. Цензура в австрийском театре конца XVIII – начала XIX века<sup>254</sup>

Венский драматург Эдуард Бауэрнфельд, в ноябре 1826 г. в сердцах написал в своем дневнике: «Когда, наконец, черт заберет эту проклятую цензуру?»<sup>255</sup>. Его эмоции вполне объяснимы: незадолго до этого либретто «Граф фон Гляйхен», созданное им для Шуберта, попало под запрет. Конечно, это был не первый и не единственный случай – многие драматурги, композиторы и актеры, чья творческая активность пришлась на конец XVIII – начало XIX века, могли бы подписаться под этим риторическим вопросом.

Роль цензуры в австрийском театре времен Шуберта невозможно переоценить: ни один спектакль не мог появиться на сцене без ее одобрения. Когда директор театра в Йозефштадте Фердинанд Розенау осмелился опубликовать в газетах анонс новой пьесы

<sup>252</sup> Дамс В. Франц Шуберт. С. 108.

<sup>253</sup> Характерно, что в Вене – в отличие от других австрийских и немецких городов – частные театры способны были существовать в течение длительного времени без регулярной финансовой поддержки (*Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 161*).

<sup>254</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и цензура в австрийском театре конца XVIII – начала XIX века // Старинная музыка. 2015. № 1. С. 26–31*

<sup>255</sup> *Obermaier W. Schubert und die Zensur // Schubert-Kongreß Wien 1978. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979. S. 117–125. S. 120.*

без предварительного согласования с цензурным управлением, ему пришлось заплатить штраф<sup>256</sup>. Цензоры могли закрыть доступ на сцену любому сочинению, если оно не соответствовало принятым императором ограничениям, как это и случилось с «Графом фон Гляйхеном».

В тех же случаях, когда разрешение на постановку все-таки выдавалось, в пьесу нередко вносились изменения, подчас столь существенные, что текст трансформировался до неузнаваемости. Уже неоднократно упоминавшийся выше английский путешественник Дж. Рассел писал о венской театральной цензуре:

«Лучшие произведения немецкой музыки прискорбно испорчены ... ножницами цензора. Пропускается не только каждое место, которое вызывает недовольство нетерпимых священников или деспотичного правительства, но изменения делаются там, где [для них] не может быть найдено ни малейшей причины, кроме очень глупой чувствительности и слащавой сентиментальности»<sup>257</sup>.

Современники донесли до нас немало нелепых и странных случаев цензуры. Тот же Рассел приводит в качестве примера «Разбойников» Шиллера, где Карл Моор и его брат оказываются не сыновьями своего отца, а племянниками, потому что «недостаток сыновнего чувства, несомненно – нечто слишком ужасное, чтобы быть представленным на сцене»<sup>258</sup>. В результате, «Карл после того, как он в течение четырех актов говорит о дяде, в пятом призывает небеса и ад отомстить за плохое обращение с отцом»<sup>259</sup>.

Как это ни удивительно, в начале своего существования цензура была скорее воспитательным инструментом, направленным против непристойностей, звучавших на театральных подмостках. Императрица Мария Терезия и ее сын, Иосиф II, стремясь повысить уровень образования своих подданных и улучшить их вкус, пришли к идее запрета на те книги и спектакли, которые не соответствовали стандартам просвещения<sup>260</sup>. С этой целью в марте 1770 г. было учреждено цензурное управление, которое должно было заниматься литературой и театром. В обязанности цензора вменялось не допускать на сцену все, что «хоть немного задевает религию и государство или также любую очевидную нелепицу и грубость и, следовательно, недостойно театра

<sup>256</sup> Bauer A., *Kropatschek G.* 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788-1988. Wien: Schroll, 1988. S. 28.

<sup>257</sup> Russell J. A Tour in Germany... P. 385.

<sup>258</sup> Ibid. P. 385–386.

<sup>259</sup> Ibid. P. 386. Сходный курьезный случай с другой пьесой Шиллера, «Коварство и любовь», приведен в монографии П. Вульфуса (*Вульфус П.А.* Франц Шуберт. С. 14–15).

<sup>260</sup> Реформа театра была тесно связана с образовательной реформой: первая была призвана «улучшить нравы», вторая – «избавить от грубого невежества» (*Glossy K.* Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur // *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7. Wien: Carl Konegen, 1897. S. 238–340. S. 239).

в столице и резиденции двора»<sup>261</sup>. Каждое сочинение теперь следовало предоставлять в письменном виде в соответствующее управление, по меньшей мере, за месяц до премьеры, и из него должно было безжалостно вычеркиваться все, что не соответствовало «стандартам морали и языка»<sup>262</sup>.

Требования к цензорам выдвигались вполне в духе эпохи Просвещения: они должны были быть широко образованными, начитанными, обладать знаниями в области философии и истории, а также хорошим вкусом<sup>263</sup>. (Подобный подход к выбору сотрудников управления сохранялся, кстати, и в первые десятилетия XIX века. Известно, что во времена Шуберта цензоры были весьма компетентными людьми, выполнявшими свою работу честно и с умом. К тому же среди них было немало поэтов и писателей – как, например, друзья композитора Иоганн Майрхофер и Иоганн Зейдль<sup>264</sup> или Алоиз Цеттлер, цензор «Фьеррабраса»<sup>265</sup>.)

Поскольку театр считался «школой нравов и вкусов»<sup>266</sup>, первой, естественно, пострадала народная импровизационная комедия, которая, по традиции, основывалась на грубых и часто непристойных шутках<sup>267</sup>. Кроме того, был запрещен целый ряд пьес, большей частью религиозного содержания: императрица считала, что они нелепы и поддерживают суеверия<sup>268</sup>. По словам И. Г. Ф. Мюллера, цензура, вычеркивая из народных пьес двусмысленности и грубые шутки, тем самым выдергивала «у птицы ее прекраснейшие перья»<sup>269</sup>.

Очень скоро, впрочем, цензура добралась и до классики. Когда в 1776 году в Бургтеатре была поставлена трагедия «Ромео и Джульетта» в адаптации К. Ф. Вейсе, она почти сразу же была снята со сцены, поскольку Мария Терезия не желала видеть пьесы с печальной развязкой<sup>270</sup>. А в 1777 году появился указ следующего содержания:

<sup>261</sup> Цит. по: *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 315-316. Подробнее об учреждении цензуры в 1770 см. также: *Yates W.E.* Theatre in Vienna... P. 9–10; *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy // The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe. New York: Berghahn Books, 2011. P. 228–264. P. 232.

<sup>262</sup> *McKay E.N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 315

<sup>263</sup> *Glossy K.* Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. S. 273.

<sup>264</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 33.

<sup>265</sup> *Obermaier W.* Schubert und die Zensur. P. 119.

<sup>266</sup> *Glossy K.* Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. S. 299.

<sup>267</sup> В 1795 году запрет на импровизацию был введен повторно, так как к этому времени она успела возродиться на венских пригородных сценах (*Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 233).

<sup>268</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 231.

<sup>269</sup> [*Müller J. H. F.*] J. H. F. Müller's Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne: Mit einer kurzen Biographie seines Lebens und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters. Wien: Wallishäuser, 1802. S. 71.

<sup>270</sup> *Yates W.E.* Theatre in Vienna... P. 13; *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 232. Маккей, помимо 1776, называет также 1772 год. Согласно приводимым ею сведениям, пьеса Вейсе называлась «Ромео и Юлия» и базировалась не на пьесе Шекспира, а на новелле Маттео Банделло (*McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 316). С другой стороны, в книге Влассака «Ромео и Юлия» фигурирует как пьеса Шекспира (*Wlassack E.* Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 40).

«Его Величество Император желает возвестить, что не должна представляться ни одна пьеса, в которой появляются похоронные процессии, кладбища, могилы и другие подобные печальные сцены. В виду этого трагедия «Ромео и Джульетта» должна быть запрещена к представлению навеки»<sup>271</sup>.

Запрет повлиял на постановки и других трагедий Шекспира. В «Гамлете», например, была полностью исключена сцена на кладбище<sup>272</sup>, а в «Короле Лире» трагическая развязка и вовсе была изменена на счастливую<sup>273</sup>. Излишне говорить, что все эти запреты, сохранявшиеся и в первые десятилетия XIX века, служили поводом для досады и многочисленных шуток. Один из актеров Бургтеатра писал в своем дневнике:

«25 марта 1822 года. <...> Репетиция «Короля Лира». Аншюц<sup>274</sup> свирепо расхаживает по сцене, поскольку цензура не хочет позволить британскому королю умереть. <...> Когда Лир остается в живых, как и Корреджо<sup>275</sup>, то невольно напрашивается мысль: оба, ребячливый король и больной художник, едут после представления в Теплицкие купальни или еще куда-то, чтобы воспользоваться укрепляющим лечением минеральными водами»<sup>276</sup>.

В 1782 году, уже после смерти императрицы, появились новые предписания, запрещавшие отражение на сцене политической слабости правителей, упоминания императорского дворца, официальных властей, любую критику в отношении армии и т.д.<sup>277</sup> Позднее, в 1795 году они были суммированы в памятной записке, составленной для венгерского подразделения главой цензурного ведомства Ф. К. Хэгелином<sup>278</sup>. Из этой записки видно, сколь важное значение придавалось именно театральной цензуре,

<sup>271</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 13–14; McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 316.

<sup>272</sup> Ibid. P. 317.

<sup>273</sup> Lothar R. Das Wiener Burgtheater. Leipzig-Berlin-Wien: Verlag von E.A.Seemann und Gesellschaft für graph. Industrie, 1899. S. 43; Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 32.

<sup>274</sup> Генрих Аншюц (1785–1865) – актер Бургтеатра, прозванный современниками «шекспировским» из-за множества сыгранных им ролей, в том числе короля Лира (ÖNE. Bd. 1. S. 90–91). Шуберт был знаком с Аншюцом – см. Воспоминания о Шуберте. С. 257.

<sup>275</sup> Имеется в виду итальянский художник Корреджо, главный герой одноименной трагедии датского драматурга Адама Готлоба Эленшлегера (Adam Gottlob Oehlenschläger), поставленной на сцене Бургтеатра в 1815 году и, как и «Король Лир», подвергшейся цензурным изменениям.

<sup>276</sup> Costenoble C. L. Aus dem Burgtheater. 1818–1837. Tagebuchblätter. Wien: Carl Konegen, 1889. Erste Band. S. 173–174.

<sup>277</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 317.

<sup>278</sup> Франц Карл Хэгелин (Franz Karl Hägeline) возглавлял управление с 1770 по 1805 год (Glossy K. Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. S. 296; Lothar R. Das Wiener Burgtheater. S. 40). В кратком биографическом описании «Каталога собрания портретов и. и к. главного управления и. к. придворного театра» приведены следующие сведения о Хэгелине: «род. во Фрайбурге в Брайсгау в 1735, ум. в Вене 18 июня 1809, правительственный советник (Regierungsrath), император Иосиф II использовал его для упразднения монастырей, театральный цензор с 1771 по 1783, писатель» (Katalog der Portrait-Sammlung der k. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater. Zugleich ein biographisches Hilfsbuch auf dem Gebiet von Theater und Musik. Zweite Abtheilung. Gruppe IV. Wiener Hoftheater. Wien: Commissions-Verlag von Adolf W. Künast, 1892. S. 268).

которая должна была быть «намного строже, чем обычная цензура в печатных изданиях для простого чтения, когда последние также состоят из драм»<sup>279</sup>.

Хэгелин обосновывал это требование прежде всего тем, что сценическое представление производит на человека гораздо более сильное впечатление, поскольку оно призвано «занимать глаза и уши» и «даже воздействовать на волю зрителя»<sup>280</sup>. Кроме того, распространение книг поддается ограничениям, и они к тому же адресованы лишь определенному кругу читателей, тогда как театр открыт «для всей публики, которая состоит из людей всех классов, всех сословий и всех возрастов»<sup>281</sup>.

Памятная записка Хэгелина, созданная в начале правления Франца II (I), свидетельствует о дальнейшем ужесточении запретов, связанном с боязнью повторения в Австрии событий, подобных Французской революции. Именно в этот момент, по словам исследователей, происходит поворот от цензуры как просветительского инструмента к репрессивной системе подавления инакомыслия<sup>282</sup>. Теперь императору нужны были не образованные, а «добропорядочные, послушные и трудолюбивые» подданные<sup>283</sup>.

Усиление государственного надзора за литературой и театром в первые десятилетия XIX века обычно связывают с именем князя Клеменса Меттерниха, австрийского канцлера и советника императора Франца. Справедливости ради, однако, нужно сказать, что Меттерних отвечал прежде всего за внешнюю политику Австрии и не обладал столь всеобъемлющим влиянием, которое ему приписывают<sup>284</sup>. Кроме того, большинство решающих преобразований в области контроля за печатной и театральной продукцией были произведены еще до его назначения министром иностранных дел (1809) и тем более канцлером (1821).

<sup>279</sup> Цит. по: *Glossy K. Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. S. 301*; см. также *Yates W.E. Theatre in Vienna...* P. 246.

<sup>280</sup> Цит. по: *Ibid. S. 302*.

<sup>281</sup> Цит. по: *Ibid.*; см. также *Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 246–247*. Л. Шпайдель указывает, что в доступности литературных сочинений существовала определенная дифференциация: читатели делились на небольшое число образованных бюргеров, которым было разрешено читать подправленные цензурой книги «крамольного» содержания, и основную массу тех, кому это было запрещено. Полицейское управление ежеквартально составляло список первых и подавало его на утверждение императору. Кроме того, имелись отдельные счастливы, которым разрешено было читать запрещенную литературу в оригинальном (т.е. не изуродованном цензурой) виде (*Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 36*).

<sup>282</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 317*; *Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 35*.

<sup>283</sup> Из высказывания графа Роттенханна о целях школьного образования (цит. по: *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 317*). Граф Генрих Франц фон Роттенханн (*Heinrich Franz Graf von Rottenhann, 1737–1809*) – австрийский государственный деятель (подробнее о нем см. *ÖNE. Bd. 4. S. 425–426*).

<sup>284</sup> Я. В. Шимов, ссылаясь на высказывание Меттерниха о том, что стоит ему сделать что-либо, несоответствующее воле государя, как он тотчас же лишится своего поста, пишет, что канцлер скорее всего не слишком преувеличивал: «император-бюрократ любил лично вникать в дела государства и оставлять окончательное решение за собой» (*Шимов Я. В. Австро-Венгерская империя. М.: Эксмо, 2003. С. 219–220*).

Хотя, конечно, взгляды Меттерниха в целом соответствовали консервативным настроениям императора, и он, безусловно, был сторонником ограничений свободомыслия. Известно его высказывание о том, что «цензура – это право препятствовать проявлению идей, которые смущают покой государства, его интересы и его добрый порядок»<sup>285</sup>. Именно он был одним из инициаторов созыва конференции немецких государств в Карлсбаде после убийства Августа фон Коцебу (1819 г.), итогом которой стали т.н. «Карлсбадские решения» („Karsbader Beschlüsse“), серьезно ограничившие гражданские свободы и ужесточившие цензуру<sup>286</sup>.

На протяжении 1820-х гг. цензура действительно становилась все более строгой. Это хорошо видно на примере упоминавшейся выше последней шубертовской оперы «Граф фон Гляйхен». Напомню, что в 1815 году оперетта, основанная на этом сюжете, была разрешена к постановке в Леопольдштадском, а затем и в Йозефштадском театре. Однако спустя десять лет цензоры безоговорочно отвергли либретто Бауэрнфельда. В его дневнике сохранилась запись, датируемая октябрем 1826 г.: «Либретто запрещено цензурой. Шуберт, тем не менее, хочет сочинять»<sup>287</sup>. Некоторые исследователи предполагают, что композитор мог рассчитывать на отмену запрета при повторном обращении в цензурное ведомство, поскольку такие случаи в практике встречались<sup>288</sup>. Однако, учитывая все, что мы знаем о венской цензуре 1820-х гг., верна скорее вторая версия, согласно которой композитор решил таким образом дать этому управлению «дерзкий ответ», одновременно рассчитывая на постановку оперы за пределами Австрийской империи<sup>289</sup>. Преждевременная смерть, как мы знаем, помешала этим планам сбыться.

Ко времени, когда Шуберт начал свой путь театрального композитора (1811 г.), бюрократический аппарат, призванный защищать «покой государства», полностью сформировался. Различные правила и указания, постоянно разрабатывавшиеся для цензоров еще со времен Марии Терезии и Иосифа II, в 1810 г. были сведены воедино,

<sup>285</sup> Цит. по: *Obermaier W.* Schubert und die Zensur. S. 118; см. также *McKay, E.N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 29; *Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 35. С другой стороны, Шимов приводит высказывание Меттерниха, показывающее неоднозначное отношение к задачам, которые ему приходилось решать: «Моя жизнь пришлось на никудышное время. Я родился то ли слишком рано, то ли чересчур поздно... Раньше я мог бы насладиться эпохой, позднее – участвовал бы в ее создании; сейчас же я занимаюсь укреплением прогнившей постройки» (цит. по: *Шимов Я.* Австро-Венгерская империя. С. 217).

<sup>286</sup> *Берглар П.* Меттерних. Кучер Европы – лекарь революций // Хилльгрубер А., Берглар П. Выдающиеся политики. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 36; *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 28; *Botstein L.* Realism transformed: Franz Schubert and Vienna. P. 23.

<sup>287</sup> Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens / hg. v. O.E. Deutsch. Bd. 2. H. 1. München und Leipzig: G. Müller, 1914. S. 351.

<sup>288</sup> *Obermaier W.* Schubert und die Zensur. S. 120; см. также *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 294.

<sup>289</sup> *Denny Th.* Schubert's operas: "the judgment of history?" // The Cambridge Companion to Schubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 224–240. P. 229. См. также *Obermaier W.* Schubert und die Zensur. S. 120.

дополнены новыми положениями и названы «Инструкция для руководства цензурным управлением и поведения цензоров» („Vorschrift für die Leitung des Censurwesens und für das Benehmen der Censoren“). Этот документ был положен в основу работы ведомства в последующие десятилетия<sup>290</sup>. Однако, согласно Маккей, ни этот, ни предыдущие указы не были официально опубликованы, что на практике приводило к усилению произвола: ни авторы, ни театральная дирекция не имели официальной возможности оспорить решение цензоров<sup>291</sup>.

Хотя надзор за театральной продукцией по-прежнему осуществляло цензурное управление, с 1803 года высшей инстанцией, решавшей судьбу пьес, стало полицейское ведомство (Polizeihofstelle)<sup>292</sup>. Сочинения, представленные к постановке в придворных театрах, могли, правда, проходить цензуру в канцелярии оберсткамергера (Oberstkämmereramt), однако новые пьесы, как правило, все равно утверждались полицией<sup>293</sup>.

Особый присмотр требовался за пригородными сценами, для чего был разработан специальный институт театральных комиссаров (Йетс называет их попросту «полицейскими соглядатаями»<sup>294</sup>). Они должны были присутствовать не только на генеральных репетициях и премьерах, но и вообще посещать столько спектаклей, сколько возможно, поскольку в их задачи входил надзор за соблюдением исправлений и запретов, внесенных в ту или иную пьесу цензорами<sup>295</sup>. Более того, если в тексте представляемой на сцене пьесы комиссары обнаруживали нечто «предосудительное в религиозном, политическом или моральном отношении», пропущенное цензором, им предписывалось «искоренять» подобные места в «экземплярах суфлеров и ролях артистов»<sup>296</sup>. В их обязанности входило даже одобрение декораций, костюмов и прочих деталей сценического оформления<sup>297</sup>.

Степень строгости к музыкальному театру, по словам одних исследователей, была меньшей, чем к драматическому<sup>298</sup>, другие же, напротив, указывают, что «с оперой цензура обходились сходным образом»<sup>299</sup>. Последнему утверждению соответствует свидетельство Рассела, согласно которому в Вене 1820-х гг. балеты и оперы охранялись

<sup>290</sup> *McKay E.N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 318.

<sup>291</sup> *Ibid.* P. 32.

<sup>292</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 234; *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 32.

<sup>293</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 234.

<sup>294</sup> *Yates W.E.* Theatre in Vienna... P. 30.

<sup>295</sup> *Ibid.*; *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 234.

<sup>296</sup> *Glossy K.* Zur Geschichte der Theater Wiens. S. 60.

<sup>297</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 234.

<sup>298</sup> *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 58; *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 31–32; *Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 34.

<sup>299</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 246.

«с той же ревливой заботой», что и продукция драматического театра<sup>300</sup>. Судя по всему, на разговорные пьесы и либретто музыкальных спектаклей накладывались одинаковые ограничения. В последнем случае, правда, цензоры особенно строго подходили к диалогам<sup>301</sup>.

С точки зрения властей опасность таилась в любой критике существующей системы. Именно поэтому в невыгодном свете не могли быть показаны не только аристократия, духовенство и государственные служащие, но также торговцы, фабриканты и ремесленники. Еще одну угрозу в этнически неоднородной Австрийской империи представляли национальные движения<sup>302</sup>, соответственно, «подавление националистической пропаганды стало важной частью мотивации для цензуры»<sup>303</sup>, что в конечном итоге привело к запрету упоминать на сцене национальную принадлежность.

Запреты касались не только собственно религиозных сюжетов, но и просто всего, что хоть как-то связано с религией – например, упоминания религиозных конфессий и крестовых походов. Известный пример – постановка «Гугенотов» Мейербера под названием «Гибеллины Пизы» („Die Ghibellinen von Pisa“) с изменением и времени, и места действия<sup>304</sup>. Результат оказался, как обычно, абсурдным: протестантский хорал звучал в Италии во времена войны гвельфов и гибеллинов, т.е. задолго до появления протестантизма и Лютера<sup>305</sup>.

Нельзя было также допускать на сцену или упоминать духовных лиц, атеистов, еретиков и сектантов, другие страны и их правителей, в сюжете не должны были изображаться преступления и пороки. В диалогах следовало избегать слов «*епископ*», «аббат», «пастор» и т.д., а выражения «стар, как Мафусаил» или «мудр, как Соломон» заменять на «стар, как Нестор» или «мудр, как Солон»<sup>306</sup>, «слово «Боже» было запрещено и вместо него предписано «О небо»; вместо «церковь» говорили «храм»; легкомысленные и провинившиеся офицеры превращались в гражданских персонажей... и т.д.»<sup>307</sup>.

Запрет налагался и на стрельбу из огнестрельного оружия, а также на разного рода магию. Поэтому, когда в 1821 году в Кернтнертортеатре состоялась премьера

<sup>300</sup> *Russell J.* A Tour in Germany... P. 386.

<sup>301</sup> *Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 36.

<sup>302</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 230; см. также *Берглар П.* Меттерних. Кучер Европы – лекарь революций. С. 20.

<sup>303</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 230.

<sup>304</sup> *Ibid.* P. 246; *Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 36.

<sup>305</sup> *Bachleitner N.* The Habsburg Monarchy. P. 246.

<sup>306</sup> *Glossy K.* Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. S. 320.

<sup>307</sup> *Anschütz H.* Erinnerungen aus dessen Leben und wirken. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mitteilungen. Wien: Leopold Sommer, 1866. S. 228.

«Вольного стрелка» Вебера, ружья были заменены луками<sup>308</sup>, в сцене в Волчьей долине Каспар и Макс вместо пуль изготавливали стрелы, а Самьель и Отшельник и вовсе исчезли как персонажи<sup>309</sup>. Кроме того, поскольку цензура запрещала упоминание конкретных географических реалий, действие было перенесено из Богемии времен Тридцатилетней войны в некие абстрактные Средние века. Известна реакция самого Вебера, посетившего спектакль в Кернтнертортеатре 18 февраля 1822 года: «“Вольный стрелок”! О БОЖЕ!»<sup>310</sup>.

Правда, согласно Маккей, многие из внесенных цензурой изменений через некоторое время были отменены, но сам факт, что они могли какое-то время действовать, является, по ее словам, «отражением суровых реалий театральной жизни в Вене эпохи бидермайера»<sup>311</sup>. К тому же Холмс, посетивший австрийскую столицу в 1827 году, упоминает все еще существовавший в то время запрет на появление Самьеля:

«Дьяволу не позволено являться на австрийской сцене; потому что деспотизм священников не допустит, чтобы это восхитительное пугало появилось перед публикой, а то как бы добрые католики не привыкли к нему и со временем не начали холить и лелеять, как они делают это со своими любимыми святыми...»<sup>312</sup>.

Шуберт как автор сочинений для театра был обречен на постоянный контакт с цензурой, хотя документальных свидетельств тому известно немного<sup>313</sup>. Либретто всех его зингшпилей и опер, предназначенных для сцены, должны были пройти через соответствующее ведомство – даже тех, что в конечном итоге были отклонены дирекцией, как «Заговорщики» или «Фьеррабрас». Поставленные в 1820 году «Братья-близнецы» (Кернтнертортеатр) и «Волшебная арфа» (Ан дер Вин) наверняка побывали в руках цензоров, хотя сведений об этом не сохранилось и судить о том, какие изменения были внесены в текст, мы, к сожалению, не можем<sup>314</sup>. Что касается «Заговорщиков» (1823), известна лишь относящаяся к 1824 году записка Шуберта о том, что этот зингшпиль «сочинен у отца, прошел цензуру и передан для постановки в придворный оперный театр»<sup>315</sup>. И только для «Фьеррабраса», последней законченной оперы Шуберта, сохранился экземпляр либретто с пометками цензора<sup>316</sup>.

<sup>308</sup> Согласно описанию постановки в лейпцигской AMZ, арбалетами (AMZ(L). 1822. № 1. S. 13).

<sup>309</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 36; Bachleitner N. The Habsburg Monarchy. P. 246.

<sup>310</sup> Warrack J. Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. P. 274.

<sup>311</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 36.

<sup>312</sup> Holmes E. A ramble among the musicians of Germany ... P. 136.

<sup>313</sup> Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 37.

<sup>314</sup> Obermaier W. Schubert und die Zensur. S. 119.

<sup>315</sup> Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 212. См. также Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 364; Obermaier, W. Schubert und die Zensur. S. 119.

<sup>316</sup> Obermaier W. Schubert und die Zensur. S. 119.

Кроме того, существует предположение о «самоцензуре» Шуберта, которая выражалась в том, что композитор, выбирая то или иное либретто, как правило, учитывал ограничения, налагавшиеся этим ведомством<sup>317</sup>. В качестве исключения обычно называют все того же отклоненного цензурой «Графа фон Гляйхена». Впрочем, предполагаемая «самоцензура» не помешала Шуберту взяться за сочинение зингшпиля «Заговорщики», хотя ему должно было быть ясно, что подобное название в соответствующем управлении вызовет, по меньшей мере, подозрения из-за возможного политического подтекста<sup>318</sup>. И действительно, оно было изменено на более нейтральный вариант – «Домашняя война»<sup>319</sup>.

Некоторые из шубертовских либретто были созданы драматургами, имевшими официальные должности в придворном театре и, соответственно, хорошо разбиравшимися в том, какие «подводные камни» следует обходить. К таким драматургам принадлежал автор либретто «Фьеррабраса», героико-романтической оперы, заказанной Шуберту в 1823 году новой администрацией Кернтнертортеатра. Й. Купельвизер, брат одного из друзей композитора, художника Леопольда Купельвизера, служил секретарем этой сцены и имел опыт общения с цензурным ведомством.

Предвидя возможные претензии, Купельвизер полностью отказался от употребления слова «христианский», хотя действие оперы основано на борьбе христиан и мусульман во времена Карла Великого. Но даже в подобных случаях невозможно было полностью избежать вмешательства цензуры в текст, хотя в либретто этой оперы было внесено удивительно мало изменений – всего девять<sup>320</sup>.

На их примере хорошо видна абсурдность требований цензуры. Поскольку, как говорилось выше, были запрещены намеки на иностранные государства и нации, все упоминания французов и испанцев были заменены на прилагательные «франкский» и «мавританский»<sup>321</sup>, в указании «Боланд, князь мавров, испанский адмирал» последние два слова были вычеркнуты и даже слово «франки» в выражении «презренное отродье франков» (*der Franken freche Brut*) было заменено на «враги» (*der Feinde freche Brut*)<sup>322</sup>. Другой пример – четверостишие «когда высоко в облаках / пробуждается ярость богов, /

<sup>317</sup> *Speidel L.* Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 37.

<sup>318</sup> Остается неясным, почему автор текста «Заговорщиков», опытный театральный драматург И. Кастелли озаглавил свою пьесу таким «опасным» с точки зрения властей образом.

<sup>319</sup> *Obermaier W.* Schubert und die Zensur. S. 119; *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 231; см. также *Cunningham G.R.* Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 59.

<sup>320</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 249.

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> *Obermaier W.* Schubert und die Zensur. S. 119.

то я насмехаюсь над их молниями, / ко мне взывает буря битвы» („Wenn hoch im Wolkensitze der Götter Grimm erwacht, dann spott' ich ihrer Blitze, mich ruft der Sturm der Schlacht“). Цензор возмутила возможность насмешки над богами, и фраза «я насмехаюсь над их молниями» была заменена на «я не смотрю на их молнии» („Ich schau nicht ihre Blitze“)<sup>323</sup>.

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 оказалась одним из главных факторов, определявших содержание той театральной продукции, которая появлялась в конечном итоге на венских сценах. Тем самым цензура оказывала определенное влияние и на вкусы современной Шуберту публики, которые она с самого начала своего существования призвана была «облагораживать» и «воспитывать».

#### §2.4. Публика венских театров

Это может показаться странным, но жесткие меры по поддержанию порядка (частью которых была цензура) пользовались поддержкой у большинства населения Австрийской империи того времени. По словам Маккей, после окончания Наполеоновских войн ее жители более всего жаждали мира, безопасности и порядка, и за стремлением императора Франца и Меттерниха поддерживать государство в неизменном состоянии «стояло громадное большинство австрийцев, желавших сохранить общество, которое они знали и вернуться к нормальной жизни»<sup>324</sup>.

Поэтому обвинения австрийского правительства в том, что оно направляло интересы венцев «в самое безобидное русло, русло бездумных развлечений»<sup>325</sup> верны лишь отчасти: полицейское управление действительно считало, что «наиболее безобидным образом» опасные вечерние часы можно заполнить именно с помощью театра. Однако желание видеть на сцене пьесы развлекательного характера было вызвано и общей усталостью населения от тягот военных лет.

Посещение театров в Вене времен Шуберта не было исключительной привилегией состоятельных слоев общества, однако определенные отличия в составе

<sup>323</sup> Ibid. S. 120.

<sup>324</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 20–21.

<sup>325</sup> Вульфцус П.А. Франц Шуберт. С. 16.

публики пяти театров безусловно существовали. Прежде всего это касалось придворных и пригородных сцен: Бургтеатр и Кернтнертортеатр были естественным образом ориентированы на аристократию и богатых бюргеров, проживавших во внутреннем городе, в то время как основными посетителями коммерческих театров были жители тех пригородов, где эти театры располагались. Их публику составляли мелкая буржуазия, ремесленники, лавочники, младшие служащие и даже рабочие<sup>326</sup>.

Вместе с тем исследователи указывают на многочисленные свидетельства того, что аристократия и состоятельные бюргеры иногда посещали коммерческие театры<sup>327</sup>. Так, театральные представления Йозефштадтской сцены пользовались популярностью не только у жителей предместий, но и у аристократии, которая отнюдь не гнушалась народными фарсами<sup>328</sup>. Известны даже случаи, когда спектакли посещали члены императорской семьи и сам император<sup>329</sup>.

И все-таки театры в Йозефштадте и Леопольдштадте были рассчитаны прежде всего на население соответствующих пригородов, и не последнюю роль в таком положении вещей играла плохая транспортная связь между разными частями Вены<sup>330</sup>. Известно, что дорога к Йозефштадтскому театру (особенно зимой и в дождливые дни) была очень плохой и к тому же небезопасной, поскольку здесь орудовали грабители<sup>331</sup>. В сходном положении находился и театр в Леопольдштадте: этот пригород, отделенный от внутреннего города Дунайским каналом, не имел достаточно удобных и быстрых путей сообщения с другими частями Вены<sup>332</sup>. Подобное положение препятствовало расширению аудитории за счет жителей внутреннего города и других районов австрийской столицы – и в связи с этим становится понятным, почему сохранилось так мало сведений о посещении Шубертом Леопольдштадтского и Йозефштадтского театров. В результате, эти сцены обладали наиболее однородной с точки зрения вкусов и предпочтений публикой.

---

<sup>326</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 87.

<sup>327</sup> Ibid.

<sup>328</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 56.

<sup>329</sup> Наиболее знаменательным в истории театра было присутствие Леопольда II и его сестры Марии Каролины на представлении 18 февраля 1791 года, послужившее для главы труппы Карла Майера поводом, чтобы обратиться с прошением о предоставлении ему «императорских привилегий» (Tomek P. Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776-1825. ... S. 186).

<sup>330</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 87.

<sup>331</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 56. Дирекции театра пришлось в конце концов позаботиться об освещении, и в театральной афише от 2 ноября 1824 года появилось следующее объявление: «С высочайшего разрешения для удобства досточтимой публики дорога, которая ведет от Ворот Франца до Кайзерштрассе, освещена фонарями» (Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988. S. 35).

<sup>332</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna... P. 88.

Третий коммерческий театр – Ан дер Вин – находился в промежуточном положении. Знать и придворные всегда составляли здесь значительную часть зрителей<sup>333</sup>, и до середины 1820-х гг. (т.е. до Карла Карла, который стал директором в 1825 году) этот театр, по существу, не был народным. Ориентация на высшие слои общества была особенно заметна, когда Ан дер Вин находился в распоряжении «Общества кавалеров» (т.е. в 1807–1813 гг.)<sup>334</sup>. Вместе с тем Бауэр отмечает, что и тогда далеко не вся его публика отличалась благовоспитанностью. При этом он ссылается на предписание полиции, выданное комиссарам театральной инспекции в сентябре 1811 г., с призывом принимать меры против наглости, назойливости и аморального поведения известных особ женского пола<sup>335</sup>. Показательно, однако, что и спустя два с половиной десятилетия автор путеводителя по Вене советовал дамам при посещении пригородных театров «брать ложи или места на первой галерее (а именно, где возможно, в первом ряду)», поскольку «в партере там не всегда встречается изысканное соседство»<sup>336</sup>.

О поведении венской публики современники приводят противоречивые сведения. Так, уже не раз упоминавшийся выше Генрих Майнерт отмечал увлеченность и серьезность отношения зрителей в Ан дер Вин к тому, что происходило на сцене:

«Никакая театральная публика не способна так с полной душой принимать участие в [разыгрываемом] действии, как венская. Несмотря на свой веселый нрав венец смотрит на игру на сцене очень серьезными глазами, значение этой копии мира полностью воодушевляет его...»<sup>337</sup>.

Он же описывает поведение публики в этом театре как «спокойное» и «сдержанное», добавляя, что оно «царствует как в партере, так и в ложах и [которое] только на самом верху иногда бывает несколько необузданным»<sup>338</sup>. Эта необузданность проявлялась в том, что иногда на галерке устраивались, по выражению Бауэра, «очень шумные оргии со жратвой и выпивкой» (*Freß- und Sauforgien mit großem Lärmen*), а молодые люди «из служащих и торговцев» могли освистать пьесу или устроить скандал «без оглядки [на мнение] остальной публики»<sup>339</sup>.

<sup>333</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 58. О посещении Ан дер Вин императорской семьей в октябре 1813 см. Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens. S. 165.

<sup>334</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 87.

<sup>335</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 89. О женщинах легкого поведения в пригородных театрах – см. Großbauer-Zöbinger J. Das Leopoldstädter Theater (1781–1806). ... S. 49.

<sup>336</sup> Schmidl A. Wien wie es ist. S. 238.

<sup>337</sup> Meynert H.G. Herbstblüthen aus Wien. ... S. 47.

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 112.

Впрочем, и одобрение зрители нередко выражали весьма шумно. Холмс, например, следующим образом описывал впечатление, произведенное на него публикой в Кернтнертеатре:

«Они [публика] «переиродят самого Ирода» в шумных и громогласных аплодисментах своим любимцам: это теперь вошло в привычку преследовать даму, которая заслужила расположение публики; ее громко приветствуют при выходе [на сцену], прерывают криками «браво» в середине песни, еще больше аплодисментов, когда она заканчивает, а после того как она покидает сцену, ее постоянно вызывают обратно делать реверансы и слушать новые крики одобрения»<sup>340</sup>.

Подобное «кипение страстей» было характерно, по-видимому, в основном для придворной оперы 1820-х с ее поклонниками искусства итальянских певцов. Хотя, конечно, шумные аплодисменты и вызовы в конце спектакля, судя по описаниям в прессе<sup>341</sup> – в венской театральной жизни первой трети XIX столетия были обычным явлением.

Тот же Холмс в своей книге сетует не только на поведение, но и на испорченный *музыкальный вкус* венцев. Маккей приводит его слова о том, что «едва ли найдется угол Европы, в котором вкусы оперного сообщества были бы хуже...»<sup>342</sup>. Впрочем, английский путешественник имеет в виду прежде всего всеобщее помешательство на музыке Россини и его подражателей, которое он расценивает как показатель «дурного вкуса».

Он не был, однако, единственным, кто считал испорченными театральные предпочтения венской публики. На их низменность и неразборчивость жаловался еще Леопольд Моцарт, хотя его не устраивало совсем другое:

«Хорошо известно, что венцы, в сущности, не хотят смотреть серьезные и осмысленные представления, имеют о них очень слабое понятие или вовсе не имеют его и хотят видеть только глупую чепуху, дьяволов, духов, магию, Гасвурста, Липперля, Бернардона, колдуний и привидения, а их театры доказывают это каждый день»<sup>343</sup>.

Судя по свидетельствам современников, ко времени Шуберта мало что изменилось, причем на плохой вкус зрителей порой ссылались в своих отчетах даже

<sup>340</sup> Holmes E. A ramble among the musicians of Germany... P. 116.

<sup>341</sup> См., например, рецензию на исполнение «Золушки» Изуара в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» (AMZ(L). 1811. Nr. 21. S. 359).

<sup>342</sup> Holmes E. A ramble among the musicians of Germany ... P. 116; McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 37.

<sup>343</sup> Из письма к другу Лоренцу Хагенауэру (Lorenz Hagenauer), написанного в конце января 1768 года. Цит. по: Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 171–172. В то же время известно, что молодой Моцарт откровенно восхищался театральными представлениями в Вене, в том числе и в пригородных театрах (Ibid. P. 172).

тайные осведомители полиции и двора. Как следует из одного подобного донесения (от 11 февраля 1814), «Хенслер в Леопольдштадте рассчитывает свой театральный доход на плохом вкусе, глупости и круге мыслей низших народных классов, венской черни»<sup>344</sup>. Конечно, здесь речь идет о пригородной сцене, однако и публика придворного театра не смогла избежать обвинений в легкомыслии. Известно, что один из самых успешных венских авторов того времени, Йозеф Вейгль, всю свою жизнь связанный именно с придворной оперой, отказался в 1820-е годы от сочинения музыки для сцены именно по причине «поверхностных театральных вкусов венской публики» (т.е. в данном случае публики Кернтнертеатра)<sup>345</sup>. Шуберт тоже не был в восторге от ее предпочтений. Из «Воспоминаний» Г. Аншютца, познакомившегося с композитором в 1821 году, известно, что «его любимой темой для рассуждений были плохой вкус публики и итальянская волынка»<sup>346</sup>. Из всех этих высказываний следует, что критике подвергались прежде всего два качества – склонность к развлекательным жанрам и увлечение искусством итальянцев. Оба пристрастия венцев имели свои особенности и динамику, о чем будет сказано в следующей главе.

\* \* \*

Итак, театр – одна из важнейших составляющих венской культурной и общественной жизни первой трети XIX века. Можно даже сказать, что это было своего рода явление массовой культуры. Действительно, как мы видели на примере социального состава публики пяти венских сцен, театр посещали самые разные слои населения – от аристократов до рабочих, спектакли горячо обсуждались в прессе, а известность и обожание, которыми пользовались популярные актеры и певцы, было сродни тому, что мы можем наблюдать сегодня в отношении современных кинозвезд. Подобная «массовость» диктовала свои условия рынку театральных развлечений: зрители требовали от спектакля прежде всего занимательности и внешних сценических эффектов. Управляющие венских театров обычно стремились учитывать эти требования, соответствующим образом формируя репертуар.

<sup>344</sup> Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens S. 167.

<sup>345</sup> Angermüller R., Hrdlicka-Reichenberger T. Weigl, Joseph // NGO. V. 4. S. 1123; см. также McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 210; McKay E. N. Schubert as a Composer of Operas. P. 88. Последняя опера Вейгля «Железные ворота» была поставлена в 1823 году и выдержала всего два представления, после чего композитор, проживший еще более двадцати лет, писал в основном духовную музыку.

<sup>346</sup> Перевод по: Dahms W. Schubert. S. 123; см. также Воспоминания о Шуберте. С. 257.

Музыка была необходимой частью оформления этих спектаклей, и, судя по рецензиям, появлявшимся не только в музыкальных, но и в собственно театральных периодических изданиях, интерес она вызывала не меньший, чем сами представления. Оценки, которые дают критики того времени операм своих современников, вполне ожидаемым образом не совпадают с нынешними. Большая часть музыки, которая тогда вызывала восхищение, теперь либо полностью забыта, либо известна только узкому кругу специалистов. Показательно также, что в театральных сочинениях Шуберта нарекания часто вызывала (наряду с действительно откровенно слабыми местами) необычность гармонии и инструментовки, казавшаяся современникам причудливостью и вычурностью.

Удивительно другое – то, что столь богатая в музыкально-театральном отношении эпоха почти не оставила следов в современном оперном (и шире – театральном) репертуаре. В этом отношении совершенно убийственной для состояния венского театра во времена Шуберта является статистика, приводимая А. Бауэром в книге, посвященной театру Ан дер Вин. Говоря о первой четверти XIX века, исследователь называет цифру в 1030 появившихся на сцене сочинений. Из них лишь 72 были повторены более 30 раз. Из этих 72-х более ста повторов выдержали только 6 (т.е. ок. 8%). А из этих шести только три ставятся и в наше время: две оперы Моцарта, «Волшебная флейта» и «Дон Жуан», и «Разбойники» Шиллера<sup>347</sup>.

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 не были совсем безуспешными. Однако в этих попытках он в значительной мере должен был следовать вкусам, диктуемым эпохой, и традициям, сложившимся до него. Венская публика не давала композитору в области театра такого же широкого простора для эксперимента, как это было в жанре песни. И, как мы увидим далее, когда Шуберт все же попытался создать нечто принципиально новое в виде оперы со сквозным музыкальным развитием, это новое так и не нашло дорогу на сцену при его жизни. Важно и то, что экспериментировать в жанре песни гораздо легче, чем в опере, просто в силу разницы в объемах композиции.

И все же вполне вероятно, что при определенных обстоятельствах Шуберт мог добиться успеха у венской публики. Например, если бы ему удалось получить должность в театре и удержать ее за собой, у него не только появился бы необходимый опыт, но ему, безусловно, стало бы легче продвигать собственные сочинения, находясь

---

<sup>347</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 114.

внутри театральной системы. Если бы он не стремился писать только для придворного оперного театра и связанного с ним Ан дер Вин, а обратил свой взгляд к менее требовательным пригородным сценам, он также мог бы сделать карьеру театрального композитора.

Эти и другие многочисленные «если» могли бы осуществиться, если бы не ранняя смерть Шуберта, которая лишила нас возможности узнать, какой была бы его дальнейшая эволюция в жанре оперы. Однако то, что он успел сделать, имеет ценность и как самостоятельный феномен, и как звено в общей цепи развития австро-немецкого и, шире, европейского музыкального театра.

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

Сколько опер знал Шуберт? На первый взгляд, кажется, что ответить на этот вопрос легко: достаточно вооружиться документами из жизни композитора и воспоминаниями его друзей, и ответ будет найден. Цифра, конечно, не может быть точной, но мы хотя бы узнаем о ее порядке. Вместе с тем полученная цифра будет говорить только о тех операх, в отношении которых остались какие-либо свидетельства. Но мы не можем быть уверены, что в воспоминаниях зафиксировано абсолютно все, что касается знаний Шуберта в этой области.

Как уже говорилось выше, до нас дошло не так много сведений о том, какие спектакли Шуберт посещал. Напомню, что в документах, относящихся к его жизни, зафиксировано всего около двадцати опер, которые композитор точно видел на сцене<sup>1</sup>. Кроме того, есть сообщения о том, что он знал «все оперы Глюка»<sup>2</sup>, оперы Генделя<sup>3</sup>, «Идомедея», «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана» Моцарта, «Данаид» и «Аксура» Сальери, несколько опер Россини (среди них «Севильский цирюльник», «Елизавета» и «Зельмира»), а также «Семирамиду» французского композитора Шарля-Симона Кателя<sup>4</sup>. 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.

Некоторые сведения можно получить косвенным путем, анализируя переписку Шуберта. Например, 19 мая 1819 года композитор писал одному из друзей, Ансельму Хюттенбреннеру:

«В ближайшее время поставят «Семирамиду» Кателя с необычайно красивой музыкой. – Господин Штюмер, тенор из Берлина, который уже пел в нескольких операх, будет

<sup>1</sup> Если не считать собственные сочинения Шуберта, то согласно таблице, которую приводит в своей статье Брэнском, их всего семнадцать, хотя представлений композитор посетил девятнадцать («Волшебную флейту» и «Фиделио» он видел по два раза – см. *Branscombe P. Schubert and the melodrama*. P. 110–111).

<sup>2</sup> Согласно воспоминаниям Шпауна, Шуберт «мог играть все оперы Глюка почти наизусть» (Воспоминания о Шуберте. С. 249). См. также: Воспоминания о Шуберте. С. 178.

<sup>3</sup> По сообщению Ансельма Хюттенбреннера, Шуберта «восхищал исполинский дух Генделя, и в свободные часы он с большим увлечением играл по партитурам его оратории и оперы» (Воспоминания о Шуберте. С. 80).

<sup>4</sup> *Branscombe P. Schubert and the melodrama*. P. 115.

дебютировать и здесь. Его голос довольно слаб, без глубины, постоянные фальцетные верха»<sup>5</sup>.

Характеристика, которую дает голосу этого певца Шуберт, заставляет предположить, что он уже слышал его. Зная, в каких операх пел Штюмер до 19 мая 1819 года, мы можем с некоторой долей вероятности утверждать, что композитор присутствовал на этих спектаклях. Помимо «Ифигении в Тавриде» и «Волшебной флейты»<sup>6</sup>, которые Шуберт видел на придворной сцене до 1819 года, это «Иосиф и его братья» Мегюля и «Похищение из сераля»<sup>7</sup>. Последнюю композитор скорее всего знал по партитуре еще со времен учебы у Сальери, а, возможно, и по какой-либо из более ранних постановок. Что касается оперы Мегюля, то она была весьма популярна в это время и вероятность того, что Шуберт видел ее на сцене, довольно велика<sup>8</sup>.

Анализ другого отрывка из этого же письма позволяет ответить на вопрос, где именно композитор видел постановку «Отелло» Россини. Принято считать, что это точно неизвестно, поскольку Шуберт не называет театра, а «Отелло» (на немецком языке) в этот период ставился сразу на двух сценах, придворной и в Ан дер Вин<sup>9</sup>. Однако композитор, характеризуя спектакль, упоминает певца Джулио Радикки:

«Недавно у нас давали «Отелло» Россини. Все было исполнено действительно хорошо, за исключением Радикки»<sup>10</sup>.

Этот певец, ангажированный придворной оперой еще в 1808 году<sup>11</sup>, исполнял роль Родриго в Кернтнертортеатре, где опера Россини давалась с 29 апреля 1819 года<sup>12</sup>. Более того, корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» в рецензии на эту постановку дает голосу Радикки оценку, сходную с шубертовской: «к сожалению, его голос нельзя сравнить с оным г-на Йегера, которого мы ранее видели в этой роли в театре Ан дер Вин»<sup>13</sup>. Таким образом, мы имеем полное право утверждать, что композитор посетил постановку «Отелло» именно в Кернтнертортеатре.

<sup>5</sup> Письмо от 19 мая 1819 года. Франц Шуберт: переписка... С. 69–70. В «Семирамиде» Штюмер пел партию Ниниаса (Ninias), или Арзаса (Arsaz) – 22, 27 мая, 29 июня (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 328*).

<sup>6</sup> В первой он выступал 6 мая в партии Пилада (*Ibid. S. 289*), во второй – 9 мая в партии Тамино (*Ibid., S. 347*).

<sup>7</sup> 13, 17 апреля 1819 Штюмер выступил в партии Иосифа (*Ibid. S. 293*), 11 и 15 мая – в партии Бельмонта (*Ibid. S. 267*). Кроме того, уже после 19 мая он пел в пьесе с пением «Дни опасности» («Водовоз» Керубини в обработке Трейчке) – с 26 июня по 1 июля (*Ibid. S. 332*). На этом его ангажемент в Кернтнертортеатре был, по-видимому, исчерпан.

<sup>8</sup> О популярности «Иосифа» см. *Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003. S. 56-57*.

<sup>9</sup> *Branscombe P. Schubert and the melodrama. P. 111*.

<sup>10</sup> Франц Шуберт: переписка... С. 69.

<sup>11</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 54*.

<sup>12</sup> *Ibid. S. 314*. Среди участников постановки был Фогль, исполнявший партию Дожа (*Ibid.*).

<sup>13</sup> Цит. по: *Ibid. S. 137*. Премьера «Отелло» в Ан дер Вин состоялась 19 января 1819 года (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 303*).

Не менее важен и тот музыкально-театральный контекст, в котором происходило формирование и развитие Шуберта как оперного композитора. Даже не присутствуя на том или ином представлении, он мог слышать или читать отзывы о нем. Характерный пример – «Либуша» Конрадина Крейцера, о которой Шуберт писал одному из друзей:

«На днях была поставлена впервые «Либуша», большая опера К. Крейцера; она понравилась. Говорят, что особенно красив 2-й акт; я слышал только 1-й, который оставил меня холодным»<sup>14</sup>.

Ему также наверняка были знакомы мелодии различных арий, звучавших в музыкальных салонах и на улицах Вены – например, из зингспиелей уже упоминавшегося выше Венцеля Мюллера, многие ариетты которого быстро переходили в разряд народных песен. Шуберт мог слышать отрывки из опер и в концертах – по меньшей мере, тех, где звучали его собственные сочинения. Так, например, в программе академии, в которой впервые были публично исполнены три его опуса, фигурирует также дуэт из оперы Россини «Ричардо и Зораида», а в концерте венского Общества друзей музыки (8 апреля 1821 г.), где также прозвучало одно из сочинений Шуберта – дуэт из «Гиневры Шотландской» Симона Майра<sup>15</sup>.

Весь этот контекст был обусловлен прежде всего репертуаром венских театров – теми операми, зингспиями и пьесами с музыкой, которые появлялись на их подмостках, обычно быстро сменяя друг друга, но иногда задерживаясь на десятилетия. Как уже говорилось выше, к нашему времени подавляющая часть этих сочинений ушла в небытие – даже те, что в шубертовскую эпоху были необычайно популярны (как, например, зингспия Вейгля). Однако без ясного представления о том, что именно звучало на венских сценах в первые десятилетия XIX века, невозможно понять становление и развитие Шуберта как оперного композитора.

### **§3.1. Особенности репертуарной политики и музыкальные жанры на венских сценах**

Общая развлекательная направленность венского театра имела одно важное следствие: на всех пяти сценах существовала традиция каждый вечер представлять новое сочинение (иногда это даже могли быть две-три одноактные пьесы), причем

<sup>14</sup> Письмо Шуберта Шпауну от 7 декабря 1822 (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 286).

<sup>15</sup> См. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 3. S. 157.

программа редко повторялась в ближайшее время. На это указывает Маккей<sup>16</sup>, а также некоторые исследователи, занимавшиеся историей венских сцен – как, например, автор книги о Леопольдштадтском театре Ф. Хадамовский. Последний, описывая особенности репертуарной политики в директорство Карла Хенслера (1803-1816), подчеркивает, что «почти каждый день ставилась другая [новая] пьеса»<sup>17</sup>.

В свою очередь это вело к большому удельному весу премьерных спектаклей в программе. Маккей ссылается на данные конца 1810-х – 1820-х гг., согласно которым в каждом отдельно взятом театре за год могло ставиться от 50-ти до 80-ти новых пьес<sup>18</sup>. Действительно, в театре Ан дер Вин в 1817–1820 гг. количество премьер колебалось от 53 до 56<sup>19</sup>, а в Йозефштадтском театре в отдельные годы их число могло даже превышать 90 (91 в 1814, 97 в 1817)<sup>20</sup>. Соответственно, и потребность в постоянном обновлении репертуара была очень высока, что создавало большие трудности для дирекций: невозможно было найти столько новых пьес. И Хадамовский, и Маккей констатируют, что из-за этого общий уровень спектаклей постоянно снижался, а театральным драматургам отводилось все меньше времени на создание оригинальных сочинений<sup>21</sup>. Эти тенденции не могли не затронуть и музыкальный театр: к началу 1820-х, по словам Маккей, «стандарты написания либретто для немецких зингшпилей и опер также достигли наибольшего падения с гибельными результатами для серьезного музыкального театра в Вене, что Шуберту пришлось испытать самому»<sup>22</sup>.

Вместе с тем возникает вопрос: почему при столь высокой потребности венских театров в постоянном обновлении репертуара молодой композитор не смог стать частью «поточного производства» новых спектаклей или хотя бы продвинуть уже имевшиеся сочинения на сцену?

Для того чтобы получить на него ответ, необходим, на мой взгляд, более тщательный анализ репертуарной политики венских театров.

Прежде всего утверждение, что в Вене времен Шуберта на сцене каждый вечер обязательно представлялось новое сочинение, верно лишь с оговорками. Если заглянуть в программу Леопольдштадтского театра за 1803–1816 гг., то есть именно тот временной промежуток, на который ссылается Хадамовский, можно увидеть несколько

<sup>16</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 40–41.*

<sup>17</sup> *Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. Wien: Höfel in Komm, 1934. S. 54.*

<sup>18</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 41.*

<sup>19</sup> См. указатель в: *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 303–309.*

<sup>20</sup> См. указатель в: *Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988. S. 236–237, S. 239–241.*

<sup>21</sup> См.: *Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 62; McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 41.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

иную картину. Так, 28 мая 1806 года на этой сцене появилась пародия Крингштейнера с музыкой И. Шустера «Отелло, мавр в Вене», которая фигурирует в афише также 29 и 30 мая, а затем 1, 3 и 7 июня – плотность повторов<sup>23</sup>, которая не во всем согласуется с приведенными выше утверждениями. А уже в середине июня того же года здесь была поставлена «Новая Альцеста», причем до конца месяца состоялось 9 показов, некоторые из них следовали подряд друг за другом<sup>24</sup>. Такие случаи нельзя назвать единичными: и в 1800–1810-е, и в 1820-е годы в программе театра то и дело появлялись новые пьесы (в основном пародии и фарсы), которые первое время ставились чуть ли не каждый день<sup>25</sup>.

То же можно сказать и о театре Ан дер Вин. Напомню, что первые шесть из восьми представлений «Волшебной арфы» давались подряд<sup>26</sup>, и это, по-видимому, была обычная практика. Когда в репертуаре появлялось новое сочинение, то сразу за премьерой следовало, как правило, еще несколько спектаклей – сначала каждый вечер, а затем с перерывами в несколько дней<sup>27</sup>.

Конечно, как и «Волшебная арфа», далеко не все они оставались в репертуаре театра надолго. Тем не менее, помимо явных однодневок, были и пьесы (в том числе музыкальных жанров), не сходившие со сцены в течение многих лет. Десятилетиями в репертуаре венских театров оставались такие оперы и зингшпили, как «Швейцарское семейство» и «Сиротский дом» Й. Вейгля, «Глазной врач» А. Гировца, «Весталка» и «Фердинанд Кортес» Г. Спонтини, «Золушка» Н. Изуара, «Жан Парижский» Ф. Буальдьё и многие другие<sup>28</sup>. Существовал также целый ряд «репертуарных опер», созданных во второй половине XVIII века, которые более или менее регулярно

<sup>23</sup> До конца лета эта пьеса появлялась на сцене еще 8 раз (*Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 327*).

<sup>24</sup> «Новая Альцеста» была представлена публике 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 29 и 30-го июня. Ее победное шествие было продолжено еще шестью спектаклями в июле того же года (*Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 327*). Обе пародии удерживались в репертуаре театра довольно долго – во всяком случае, они фигурируют в афише за 1812 год (*Ibid. S. 334*).

<sup>25</sup> А иногда и каждый день – как пьеса «Гисперль и Фисперль», заполнившая программу театра с 30 сентября по 6 октября 1825 года. Если учесть, что в течение октября она была дана еще 12 раз, то получается, что этот фарс занял больше половины октябрьских представлений (*Ibid. S. 353*).

<sup>26</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 214.

<sup>27</sup> Например, в октябре 1813 года в Ан дер Вин были поставлены три новых пьесы: «Австрийский лагерь» («военная картина с пением» по «Лагерю Валленштейна» Шиллера), «Улучшенный Лоренц» (фарс с пением) и «Михаил Романов, или Освобождение Москвы в 1612 году» (историческая пьеса). Первая была показана в течение месяца девять раз (первые пять представлений прошли подряд), вторая – четыре, третья – три. «Погонщик ослов, или Голубой остров», появившийся на сцене 10 марта 1814 г., ставился затем 11–15, 17, 20–22, 26, 28–29, 31 марта, а также 2, 12 и 13 апреля, т.е. за период чуть больше месяца состоялось 17 представлений, и первые 6 также были даны подряд. См. афиши на сайте Австрийской национальной библиотеки – Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien) [Onlinefassung] // ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online. Österreichischen Nationalbibliothek. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz> (Abruf: 06.05.2013).

<sup>28</sup> Как, например, оперетта «Домашняя прислуга» А. Фишера, впервые поставленная на сцене Ан дер Вин 18 января 1808 года, которая за 17 лет выдержала 115 представлений (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 85*). Ее популярность была столь велика, что в 1813 году появилось продолжение – «Улучшенный Лоренц» (с музыкой А. Г. Зигора фон Эйленштейна).

ставились на венских сценах – прежде всего к ним относились сочинения Глюка и Моцарта, но также, например, «Новое воскресное дитя» (1793), «Сестры из Праги» (1794) В. Мюллера или «Деревенский цирюльник» (1796) И. Шенка<sup>29</sup>.

Необходимо также добавить, что пригородные сцены далеко не во все сезоны ставили много новых пьес. Например, в 1811 году в Ан дер Вин появилось 21 сочинение, а в 1814 – 23. В Йозефштадтском театре в отдельные годы (1805 и 1806) вообще не было премьер, а на рубеже 1810–1820-х случались не только рекордные 97, но и 19 (1821) или 22 (1818)<sup>30</sup>. Кроме того, нужно учитывать, что это общие показатели по всем жанрам, поскольку для пригородных театров был характерен смешанный репертуар. Если же рассматривать только музыкальные спектакли, количество премьер становится еще меньше. Например, за 1814 год на сцене Ан дер Вин появилось в общей сложности 12 музыкальных сочинений, и большую их часть составляли пантомимы и балеты: в программе фигурирует лишь 4 новых оперы и зингшпиля. А среди 55 премьер 1820 года (когда здесь ставилась шубертовская «Волшебная арфа») музыкальных спектаклей было 20, в том числе 11 опер – не слишком впечатляющее число<sup>31</sup>.

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 оно, как правило, колебалось в пределах 14-15 сочинений, причем не меньше половины из них составляли балеты<sup>32</sup>. Так, в сезон 1812–1813 гг. на сцене появилось 7 новых опер<sup>33</sup>, в 1813–1814 – 6<sup>34</sup>, как и в сезон 1819–1820, когда был поставлен зингшпиль Шуберта «Братья-близнецы»<sup>35</sup>. Значительная часть опер входила в репертуар на более или менее постоянной основе и появлялась на сцене максимум дважды в месяц. Только

<sup>29</sup> Известно, например, что зингшпиль «Новое воскресное дитя» до 1829 года был поставлен на сцене Леопольдштадтского театра 162 раза (*Branscombe P.* *Das Neusonntagskind* // *NGO*. V. 3. P. 581). О популярности зингшпиля «Сестры из Праги» свидетельствует тот факт, что в феврале 1806 года он появился в репертуаре Ан дер Вин и до 1837 г. выдержал 46 представлений (*Bauer A.* *150 Jahre Theater an der Wien*. S. 279).

<sup>30</sup> См. указатель в *Bauer A., Kropatschek G.* *200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788-1988*.

<sup>31</sup> К тому же больше половины от этого числа составляли переводные итальянские оперы. См. указатель в *Bauer A.* *150 Jahre Theater an der Wien*. S. 306–309.

<sup>32</sup> Ср. *Jahn M.* *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ...* S. 505–578.

<sup>33</sup> *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1814*. Wien: Wallishausser, 1814. S. 50–51.

<sup>34</sup> *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1815*. Wien: Wallishausser, 1815. S. 53–54.

<sup>35</sup> *Jahn M.* *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ...* S. 570–578.

сверхпопулярные сочинения (такие, как «Швейцарское семейство») или новинки могли даваться три-четыре раза, как это было, например, с «Близнецами»<sup>36</sup>.

Таким образом, с одной стороны, проблема обновления репертуара в гораздо меньшей степени касалась Кернтнертеатра, на который главным образом был ориентирован Шуберт, чем пригородных сцен. В 1810-е годы, чтобы оказаться в числе авторов, чьи сочинения ставятся в придворной опере, нужно было либо служить там капельмейстером, либо иметь влиятельных покровителей, либо быть известным композитором, зарекомендовавшим себя на других сценах, желательно иностранных<sup>37</sup>. Как мы знаем, ни в одну из этих категорий Шуберт не входил.

С другой стороны, если учитывать жанровый состав премьерных спектаклей, то и пригородные театры не показывают такого уж необозримого количества новых музыкальных спектаклей в год. К тому же здесь действовали те же принципы отбора композиторов, что и в придворной опере<sup>38</sup>. 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.

Репертуар всех пяти венских театров в значительной степени зависел также от того, что именно было разрешено ставить на каждой конкретной сцене. В целом они не обладали равными возможностями: придворные театры находились в привилегированном положении. Например, только здесь могли появляться оперы на итальянском языке, остальные должны были представлять только немецкоязычную продукцию. Для пригородных сцен существовал также запрет на постановку балетов<sup>39</sup> (в обоих случаях исключение составлял Йозефштадтский театр – см. ниже). Кроме того, репертуар придворных сцен по определению был рассчитан на более образованную публику, и потому даже комедии и фарсы здесь были иного качества, чем в остальных

<sup>36</sup> После премьеры 14 июня 1820 г. в этом же месяце состоялось еще два показа – 16 и 21 (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 577*). Иногда – в случае особого успеха на премьерке – количество повторов могло быть и больше. Так, «Жан Парижский», впервые появившийся на сцене Кернтнертеатра в 28 августа 1812, в течение следующего месяца (до 27 сентября) был повторен 11 раз (*Ibid. S. 518*).

<sup>37</sup> Показателен в этом отношении состав авторов опер, поставленных в Кернтнертеатре в сезоны 1812–1813 и 1813–1814 гг.: из венских композиторов это Вейгль, Гировец (оба – капельмейстеры придворной оперы), Мозель (сам занимавший высокое положение и имевший покровителя в лице графа Дитрихштейна), не нуждающийся в представлениях Бетховен, а также целый ряд иностранных композиторов, среди которых Керубини, Монсиньи и Буальдьё (*Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1814. S. 50–51; Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1815. S. 53–54*). Излишне говорить, что из всех представленных в этот период опер в наши дни в репертуаре остается только «Фиделио».

<sup>38</sup> Причем, если судить по их составу, предпочтение отдавалось капельмейстерам. Известно, что наиболее исполняемыми композиторами на сцене Ан дер Вин в первые 25 лет XIX века были Игнац фон Зейфрид и Моцарт, однако по количеству спектаклей первый, служивший в этот период в Ан дер Вин, опережал второго более чем в четыре раза (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 114*).

<sup>39</sup> С 1796 года (*Ibid. S. 56–57*). 19 июля 1804 года Ан дер Вин и Леопольдштадттеатр получили разрешение ставить пантомимы (*Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 55*).

театрах, а некоторые жанры (например, «арлекинады» или пародии) не встречались вовсе.

Однако в репертуарной политике придворной оперы существовала определенная динамика. Михаэль Ян указывает, что в период с 1795 по 1806 на обеих сценах немецкие оперы более или менее регулярно чередовались с итальянскими<sup>40</sup>. Вместе с тем, начиная с августа 1802 г., значительно возрастает доля сочинений французских композиторов. По подсчетам Антоничека, с период между 1800 и 1810 гг. на сцене придворных театров было показано 37 музыкальных спектаклей, имеющих французское происхождение<sup>41</sup>, однако, судя по репертуарным спискам, подобных постановок (включая водевили) было не менее 50-ти, причем их доля в составе премьер неуклонно возрастала – вплоть до того, что к концу 1800-х они почти полностью вытесняют итальянские<sup>42</sup>. С другой стороны, одновременно увеличивается количество оригинальных немецкоязычных сочинений, так что начиная с 1807 года можно даже говорить о подъеме национального жанра: в 1807 и 1808 гг. на придворных сценах появилось по 6 зингшпилей, в 1809 и 1810 – по пять<sup>43</sup>. Именно из этих зингшпилей, принадлежавших в основном перу местных композиторов, капельмейстеров театра («Сиротский дом» (1808), «Швейцарское семейство» (1809) Вейгля, «Агнес Сорель» (1806) Гировца), а также опер Глюка, Моцарта и некоторых французских сочинений во второй половине 1800-х происходит постепенное формирование постоянного немецкоязычного репертуара<sup>44</sup>.

В 1810-х (особенно в первой половине декады) все обозначенные тенденции в целом сохранялись. Среди популярных немецких зингшпилей можно назвать «Глазного врача» (1811) и «Елену» (1816) Гировца, «Обвал в горах» (1812) и «Юность Петра Великого» (1814) Вейгля, а из французских опер особой любовью зрителей театра пользовались «Весталка» (1810) и «Фернан Кортес» (1812) Спонтини, «Медея» (1812)

<sup>40</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 29.* Причем исследователь замечает, что итальянские оперы большей частью исполнялись на немецком, поскольку оперная труппа состояла только из местных певцов (*Ibid.*).

<sup>41</sup> *Antonicek Th. Zur Wiener Singspieltradition // Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht. Band I: Hauptsektionen. Tutzing: Schneider, 1993. S. 57-64. S. 60.*

<sup>42</sup> См. *Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1.* На падение интереса к итальянской опере в Вене в первой декаде XIX века указывает Дж. Райс. Это отразилось, например, в том, что последняя из опер buffa Сальери «Прекрасная дикарка», созданная в 1802 г., так и не была поставлена. По словам Райса, она появилась слишком поздно: «ожидалось, что преемники Сальери – Вейгль, Бетховен, Гировец, Шуберт – многие из которых были его учениками, будут писать оперы на немецком» (*Rice J. The operas of Antonio Salieri as a reflection of Viennese opera, 1770-1800. P. 214.*)

<sup>43</sup> *Antonicek Th. Zur Wiener Singspieltradition. S. 60.*

<sup>44</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 29.* Из французских опер был популярен не только «Водовоз» Керубини (на что указывает Ян), но и другие сочинения: например, его же «Фаниска», написанная специально для Вены, с 1806 по 1810 гг. появилась на сцене 64 раза (*Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater ... Teil 1. S. 42.*), а затем была возобновлена в 1816 с результатом в 7 показов (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 268.*)

Керубини, «Семирамида» (1814) Кателя, «Жан Парижский» Буальдые (1812), «Иосиф и его братья» Мегюля (1815) и др.<sup>45</sup> В репертуаре театра также были очень востребованы одноактные зингшпили, которые давались обычно «в паре» с балетами или музыкальными академиями<sup>46</sup>. Именно так был поставлен шубертовский фарс «Братья-близнецы» – вместе с балетом «Две тетки, или Прежде и теперь»<sup>47</sup>.

Популярность итальянской оперы в первой половине 1810-х продолжала оставаться достаточно низкой, хотя по-прежнему продолжали ставиться оперы Фердинандо Паэра («Ахилл», «Гризельда»), Иоганна Симона Майра («Гинебра Шотландская»), Чимарозы («Горации и Куриации»), Джузеппе Николини («Квинт Фабий Рутилиан», «Кориолан», «Траян в Дакии»), Паизиелло («Севильский цирюльник», «Король Теодор в Венеции») и др.<sup>48</sup> В 1816 году, однако, произошел перелом: итальянская оперная труппа привезла в Вену оперы Россини. С постановки «Танкреда» (17.12.1816) принято отсчитывать увлечение венцев операми этого композитора, приведшее в 1820-е к почти полному вытеснению национальной оперы со сцены Кернтнертеатра<sup>49</sup>.

Пригородные сцены, как уже говорилось выше, обладали «императорскими королевскими привилегиями», своего рода лицензиями, дававшими им право ставить пьесы определенных жанров. Администрация обязана была следить, с одной стороны, за тем, чтобы в репертуар не попало то, что не разрешено, а другой – чтобы в нем были представлены все упомянутые в лицензии жанры<sup>50</sup>. Так, например, в разрешении, выданном барону Брауну после того, как к нему в 1804 году перешел Ан дер Вин (а вместе с ним – и «императорские привилегии»), «настоятельно разъяснялось», что он не имеет права ни ограничивать, ни расширять репертуар театра по своему усмотрению и что руководству Ан дер Вин (равно как и театра в Леопольдштадте) разрешено ставить только «немецкие пьесы и немецкие оперы», а также проводить музыкальные

<sup>45</sup> Ibid. S. 30. Удивительно, но «Лодоиска» Керубини, с 1802 г. пользовавшаяся успехом в Ан дер Вин (70 представлений до 1828 – *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 270*), в придворном театре была поставлена только в 1814 и выдержала всего 10 представлений (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 300*).

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 194; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 3. S. 156. В последующие дни после «Близнецов» давались другие балеты: *героико-пантомимический* «Альфред Великий», *героический* «Ахилл» и *большой* «Алина, королева Голконды» (Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 76–77).

<sup>48</sup> См. *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 31*, а также указатель опер в этом издании.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Вместе с тем время от времени, когда какой-либо жанр становился особенно популярен, театры начинали отдавать ему предпочтение в своих программах. Доходило до того, что другие жанры на время вообще изгонялись со сцены.

академии<sup>51</sup>. Когда в 1807 году управление театром перешло к «Обществу кавалеров», от императора вновь было получено разрешение представлять на сцене «все немецкие драматические пьесы, разного рода немецкие оперы, музыкальные академии и пантомимы с условием раз в год устраивать благотворительные представления»<sup>52</sup>. Пьесы и оперы на иностранных языках, а также балеты и балы были запрещены<sup>53</sup>.

Как ни удивительно, наиболее широкими возможностями обладал театр в Йозефштадте. Его владелец, Карл Майер, еще в 1791 году получил от Леопольда II разрешение ставить «пьесы всех жанров, немецкие и итальянские оперы, балеты и пантомимы»<sup>54</sup>. Необычность дарованных Майеру «императорских привилегий» заключалась не просто в широком охвате жанров, которые мог ставить театр, но в том, что ему было разрешено представлять балеты, а также оперы на иностранных языках (в частности, на итальянском) – еще раз напомним, что в то время исключительным правом на подобного рода спектакли обладали только придворные сцены. Впрочем, из-за своих малых размеров и ограниченных финансовых возможностей Йозефштадтский театр не был в состоянии составить им серьезную конкуренцию<sup>55</sup>.

Среди опер и зингшпилей, которые включались в репертуар, как правило, преобладали сочинения, «проверенные» на других венских сценах – такие, как «Деревенский цирюльник» Шенка, «Дунайская русалка» Кауэра, «Швейцарское семейство» Вейгля, «Агнес Сорель» Гировца, «Золушка» Изуара, «Две лисы» Мегюля, «Севильский цирюльник» Россини, «Вольный стрелок» Вебера и др.<sup>56</sup> Однако большую часть продукции театра в 1810-е годы составляли все же пародии и травести.

Несмотря на присутствие в программе «высоких жанров», общий стиль постановок был ближе к театру в Леопольдштадте, чем к Ан дер Вин или тем более придворным театрам. В целом преобладал легкий комический репертуар, причем временами он полностью вытеснял пьесы других жанров. Например, в 1815 году на сцене Йозефштадтского театра ставились преимущественно комедии таких драматургов, как Глейх, с музыкой Кауэра<sup>57</sup>, а в ноябре-декабре 1819 года в программе остались почти исключительно пародии<sup>58</sup>.

<sup>51</sup> *Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens S. 74–75; см. также Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 68. Театру в Йозефштадте в дополнение к этому было дано исключительное право ставить балеты, пантомимы и «маленькие декламационные пьесы» (Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens. S. 74–75).*

<sup>52</sup> *Glossy K. Zur Geschichte der Theater Wiens S. 92; Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 79.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Tomek P. Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776-1825. ... S. 186.*

<sup>55</sup> *Ibid. S. 187.*

<sup>56</sup> См. указатель в *Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788-1988.*

<sup>57</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 43.*

<sup>58</sup> *Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788-1988. S. 29.*

Жанр пародии вообще был необычайно популярен в первой трети XIX века – и не только в Австрии<sup>59</sup>. Его расцвет в Вене был обусловлен с той взаимосвязью, которая существовала между репертуаром придворных и пригородных театров (в Леопольдштадте и Йозефштадте). Оперы и серьезные пьесы, имевшие успех в первых, немедленно переделывались и ставились во вторых. В качестве примера можно привести «Марию Стюарт», поставленную в декабре 1814 года в Бургтеатре, что послужило толчком к сочинению «Марии Штутгартин» Адольфа Бойерле, которая появилась на сцене Леопольдштадтского театра в мае 1815<sup>60</sup>. После премьеры в придворной опере «Белой дамы» А. Буальдьё в Йозефштадтском театре была поставлена пародия Карла Мейсля с музыкой Адольфа Мюллера «Черная дама», имевшая невероятный успех и за короткое время выдержавшая более 100 представлений<sup>61</sup>. К числу пародий принадлежала и «Алина, или Вена в другой части света» А. Бойерле – Венцеля Мюллера, которую Шуберт видел в Леопольдштадтском театре в октябре 1819 года. Пародировались даже оперы Моцарта: известно, что в августе 1818 года в программе этого же театра появилась пьеса под названием «Травестированная Волшебная флейта» с музыкой В. Мюллера и текстом К. Мейсля<sup>62</sup>. Эта традиция продолжалась по крайней мере до середины XIX века, когда в Вене ставились пародии на оперы Вагнера «Тангейзер» и «Лоэнгрин»<sup>63</sup>.

Помимо чисто развлекательной, подобного рода пародирование имело и другую функцию: оно давало жителям венских пригородов возможность познакомиться с «хитами» придворных театров, по большей части недоступных для простых венцев, но вызывавших у них естественное любопытство. Йетс указывает также, что наиболее популярные оперы из репертуара придворных сцен, по всей видимости, были хорошо известны публике в пригородах, поскольку композиторы этих сцен часто использовали цитаты из них в музыке к спектаклям<sup>64</sup>.

Возможности Леопольдштадтской сцены, предоставленные «императорскими привилегиями», были не столь широки, как у театра в Йозефштадте. Как уже говорилось выше, они ограничивались разрешением ставить пьесы и оперы на немецком языке, а с 1804 года – также пантомимы. До 1817 года на сцене этого театра преобладали комические жанры, среди которых особой популярностью пользовались уже

<sup>59</sup> Йетс называет среди поставленных в Лондоне пьес пародии на трагедии Шекспира: «Пародированный Гамлет» (“*Hamlet Travestie*”, 1811) и «Отелло, мавр с Флит-стрит» (“*Othello, the Moor of Fleet Street*”, 1833). См. *Yates W.E. Theatre in Vienna ...* P. 92.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788-1988. S. 36.*

<sup>62</sup> *Yates W.E. Theatre in Vienna ...* P. 147–148; *Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 344.*

<sup>63</sup> *Yates W.E. Theatre in Vienna ...* P. 92.

<sup>64</sup> *Ibid.* P. 148.

упоминавшиеся пародии, а также бытовые комедии, касперлиады и волшебные фарсы<sup>65</sup>. Оперы (в широком смысле слова), согласно некоторым сведениям, ставились здесь не слишком часто: Хадамовский, например, пишет, что, начиная с 1810 года, «высокие и бытовые зингшпили ... были изгнаны» из программы театра<sup>66</sup>. В то же время Йетс, называя два основных жанра, на которых Леопольдштадтская сцена специализировалась еще с 1790-х гг., помимо бытовых комедий, указывает также зингшпили<sup>67</sup>. В путеводителе Пецля за 1816 год о репертуаре этого театра сказано следующее:

«Вначале давались исключительно низко-комические, большей частью импровизационные пьесы, где комической фигурой был так называемый Касперль. В последние годы здесь также ставятся более правильные [обычные] комедии, но особенно рыцарские пьесы, пьесы с духами и волшебные пьесы; кроме них часто представляются *комические зингшпили*... [курсив мой – Н.П.]»<sup>68</sup>

Именно этот жанр и являлся основой музыкального репертуара Леопольдштадтского театра. Большая часть подобных сочинений принадлежала перу Венцеля Мюллера, одного из наиболее популярных венских театральных композиторов конца XVIII – первой трети XIX века. Считается, что его мелодии оказали серьезное влияние на песенное творчество Шуберта.

Ан дер Вин находился в особом положении – как благодаря своим размерам, так и тому, что с 1804 по 1817 год он фактически находился в ведении тех же людей, что управляли придворными театрами. Неудивительно поэтому, что эта сцена выделялась среди прочих пригородных и своей репертуарной политикой. Здесь всегда значительную часть программы составляли музыкальные жанры, причем не только комические зингшпили и фарсы с пением, но и 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 в Кернтнертортеатром:

«...театры Кернтнертор и в пригороде Ауф дер Виден [представляют] почти исключительно оперы»<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> *Hadamowsky F.* Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 55; *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 56.

<sup>66</sup> *Hadamowsky F.* Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 55. На небольшой удельный вес опер в репертуаре Леопольдштадтского театра указывает также Байэр (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 56).

<sup>67</sup> *Yates W.E.* Theatre in Vienna ... P. 17.

<sup>68</sup> *Pezzl J.* Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien. 1816. S. 295.

<sup>69</sup> A Tour through Some Parts of Istria... P. 66.

Вместе с тем нельзя сказать, что роль и вес музыкальных жанров в Ан дер Вин были одинаковыми во все три начальных десятилетия XIX века: в соотношении музыкальных и драматических спектаклей существовала определенная динамика.

В последние годы существования Фрейхаус ауф дер Виден (с 1796 по 1801) пьесы различных музыкальных жанров составляли около 50% репертуара<sup>70</sup>. В новом театре Ан дер Вин это положение сохранилось – не только потому, что Шиканедер считал оперные спектакли наиболее подходящими для возможностей новой сцены, но и потому, что ему хотелось в блеске и количестве оперных постановок обойти Кернтнертортеатр<sup>71</sup>. Еще одной причиной, как уже говорилось выше, была цензура: по словам Бауэра, ее запреты осложняли постановку немецкой классики, в то время как к текстам музыкальных сочинений цензоры относились мягче<sup>72</sup>.

В начале 1800-х гг. удельный вес музыкальных спектаклей в театре Ан дер Вин неуклонно возрастал, так что соотношение с другими жанрами составило уже около шестидесяти процентов к сорока. Вместе с тем в числовом соотношении количество опер и зингшпилей в программе театра было существенно меньше, чем разговорных пьес. Так, в 1802 году оно составляло 25 музыкальных сочинений против 81, а в 1803 – 32 против 92. На основании этих цифр Бауэр делает вывод, что соотношение успешности постановок было 3:1 в пользу музыкальных жанров<sup>73</sup>.

Неудивительно поэтому, что барон Браун, управлявший театром Ан дер Вин с 1804 по 1806 гг., как и его предшественники, предпочитал ставить оперы и зингшпили. Бауэр отмечает, что при этом он фактически создавал конкуренцию самому себе, поскольку, как уже было сказано выше, являлся одновременно еще и арендатором обоих придворных театров. Помимо разного рода опер, вновь разрешенных балетов, интермеццо и мелодрам, на сцене появлялись исторические драмы с музыкой, так что в целом музыкальные жанры занимали 2/3 репертуара<sup>74</sup>.

Однако в годы, когда театр Ан дер Вин принадлежал «Обществу кавалеров», количество оперных спектаклей было сокращено – и именно для того, чтобы не конкурировать с Кернтнертортеатром. Только тогда, когда нужно было поставить оперу особенно роскошно, дирекция выбирала сцену Ан дер Вин как самую большую и

<sup>70</sup> Бауэр приводит цифру в 49,77% (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 57*).

<sup>71</sup> Одной из причин была вражда с бароном Брауном. О конкуренции между театрами см. *Ibid. S. 61*.

<sup>72</sup> *Ibid. S. 58*.

<sup>73</sup> *Ibid. S. 64–65*.

<sup>74</sup> *Ibid. S. 71*.

хорошо оборудованную<sup>75</sup>. Бывали, впрочем, и исключения: «Жан Парижский», например, давался одновременно в обоих театрах<sup>76</sup>. В целом же музыкальные сочинения (вместе с мелодрамами, кводлибетами, балетами и пантомимами) в начале 1810-х гг. по-прежнему составляли значительную часть репертуара – примерно половину<sup>77</sup>. Это касалось и соотношения новых спектаклей: к примеру, из 21 премьеры 1811 года 12 принадлежали к музыкальным жанрам, причем в это число входит 6 опер (включая 1 зингшпиль) и две мелодрамы<sup>78</sup>.

Когда «Общество кавалеров» распалось и во главе Ан дер Вин встал граф Пальфи, число музыкальных спектаклей в этом театре резко уменьшилось. Такое положение было связано с тем, что большая часть певцов перешла в более престижный Кернтнертортеатр (при общем управлении тремя театрами их персонал также был до определенной степени общим). Удельный вес опер, зингшпилей и оперетт упал сначала до четверти, а затем и до 1/6 части от всего репертуара. Драматические спектакли теперь занимали больше половины объема театральных постановок, остальное же восполнялось балетами, танцевальными дивертисментами и пантомимами<sup>79</sup>. Что касается премьерных спектаклей, то здесь соотношение было еще меньше: из 29 премьер в 1815 году только 6 принадлежали к жанрам музыкального театра (из них две оперы и два зингшпиля, что соответствует 1/7 репертуара)<sup>80</sup>.

Вот что писал по этому поводу венский корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты»:

«Театр Ан дер Вин. Здесь весь этот месяц [январь 1815 – Н.П.] не было новых [оперных] представлений. Причина в том, что (как Вам уже и без того известно) обе оперные труппы в настоящее время составляют одну, а потому многие репертуарные пьесы, н-р «Иоганн Парижский», «Камилла», «Две лисы», «Фигаро», «Король Теодор», «Веселый башмачник», «Кладкопатель», «Тайна» и др. были перенесены отсюда в Кернтнертортеатр, и там их представляют актеры этой сцены»<sup>81</sup>.

Вместе с тем в репертуаре конца 1810-х – начала 1820-х гг. можно найти целый ряд опер Россини, «Вольного стрелка» и «Прециозу» Вебера, «Фауста» Шпора, «Земиру и Азора» Гретри, «Весталку» и «Фернана Кортеса» Спонтини, «Мельничиху» и

<sup>75</sup> Ibid. S. 79–80. Бауэр отмечает также, что в годы правления «Общества кавалеров» в театре Ан дер Вин оперы ставились особенно качественно, поскольку руководство располагало силами сразу трех театров и использовало их по мере необходимости (Ibid. S. 79).

<sup>76</sup> AMZ(L). 1812. Nr. 39. S. 643–644. Интересно, что рецензент ругает постановку в Кернтнертортеатре и хвалит спектакль в Ан дер Вин.

<sup>77</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 87.

<sup>78</sup> Остальные – 1 пьеса с пением, 1 кводлибет, 1 балет и 1 пантомима (см. указатель Ibid. S. 288–289).

<sup>79</sup> Ibid. S. 93.

<sup>80</sup> См. указатель Ibid. S. 295–296.

<sup>81</sup> AMZ(L). 1815. Nr. 7. S. 117.

«Служанку-госпожу» Паизиелло, «Агнес Сорель» Гировца. Бауэр указывает, что, хотя в этот период успех опер, зингшпелей и оперетт был незначительным, тем не менее некоторые постановки вызвали одобрение публики и критики<sup>82</sup>. В репертуаре немалое место занимали также библейские драмы, мелодрамы и пантомимы<sup>83</sup>.

Таким образом, рассматривая динамику соотношения музыкальных спектаклей с драматическими в Ан дер Вин, можно заметить, что в 1810-е – первой половине 1820-х (т.е. в те годы, когда Шуберт сочинял для театра) общая тенденция была направлена в сторону уменьшения количества первых в пользу вторых. К началу 1820-х гг. молодого композитора мог ожидать самое большее заказ на музыку к спектаклю, поскольку оперы в этом театре ставились редко, а из тех, что все-таки ставились, основное место в репертуаре занимали «проверенные» временем или другими театрами образцы. Всплеск интереса к сочинениям Россини также оставлял местным композиторам мало шансов получить заказ на новую оперу.

### §3.2. Шуберт и австро-немецкая опера последней трети XVIII – начала XIX века

То, что мы сейчас практически ничего не знаем об операх венских композиторов времен Шуберта (за исключением «Фиделио»), не означает, что они не были в свое время популярны. В путеводителе Пецля за 1816 год особо подчеркивается, что комические зингшпили Леопольдштадтского театра, «согласно театральным журналам, также приходят на сцены Гамбурга, Франкфурта, Берлина, Лейпцига, Веймара и т.д.»<sup>84</sup>. Оперы Шенка, Диттерсдорфа, Венцеля 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<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> «Вольный стрелок» (05.06.1822) Вебера, «Сорока-воровка» (03.05.1819), «Севильский цирюльник» (28.09.1819), «Итальянка в Алжире» (05.01.1821) Россини в переводе на немецкий. См. *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 104.*

<sup>83</sup> Исследователь называет библейские драмы «Авраам» (28.09.1817) и «Ной» (19.10.1819) с музыкой И. Зейфрида, а также мелодраму «Часы» (21.11.1822) Эдуарда фон Ланнуа (Heinrich Eduard Joseph Freiherr von Lannoy) – *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 105.*

<sup>84</sup> *Pezzl J. Beschreibung der Haupt- und Residenz-Stadt Wien. 1816. S. 295.*

<sup>85</sup> Оперы венских композиторов пользовались популярностью и за пределами немецкоязычных земель. Например, «Мундир» Вейгля ставился на итальянском не только в Дрездене (1806), но и в миланском Ла Скала, откуда он в 1810 попал в Турин и в 1819 в Париж (*Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen. Die deutsche Opernlandschaft um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 79–91. S. 91*). Известно также, что в репертуаре парижских театров в 1820-е были и другие оперы, написанные для венских сцен: «Прерванное жертвоприношение» Винтера, «Швейцарское семейство» Вейгля, «Глазной врач» Гировца, «Волшебная флейта», «Фиделио» и «Эврианта» (см. *Everist M. Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828.*

Показателен в этом отношении пример Веймара, где из тридцати опер, поставленных в 1820–21 гг., примерно треть – опусы венских авторов<sup>86</sup>. И хотя среди них есть «итальянские» оперы Моцарта («Дон Жуан» и «Милосердие Тита»), основная часть – это немецкоязычные сочинения таких композиторов, как Вейгль («Швейцарское семейство»), «Деревня в горах», «Император Адриан», «Соловей и ворон»), Диттерсдорф («Аптекарь и доктор») и Шенк («Деревенский цирюльник»)<sup>87</sup>. Если же считать по общему количеству постановок, то удельный вес австрийских опер в репертуаре веймарского театра приближается к 50%<sup>88</sup>.

Вместе с тем нетрудно заметить, что большая часть сочинений композиторов-австрийцев была написана, по крайней мере, на десятилетие раньше (Вейгль), а то и в предшествующем столетии (Моцарт, Диттерсдорф, Шенк). Это, в общем-то, соответствует ситуации, которая сложилась в Вене в 1820-е годы. Именно в этот период актуальные сочинения венских и, шире, немецкоязычных композиторов все реже появляются на сцене, уступая место иностранной продукции. Немецкая опера в 20-е годы XIX века составляла в Кернтнертортеатре лишь незначительную часть репертуара<sup>89</sup>, ставились главным образом сочинения итальянцев<sup>90</sup>, кроме того, на сцене в немалых количествах появлялась французская опера<sup>91</sup>.

Конечно, это произошло не сразу: еще в начале 1820-х даже в Кернтнертортеатре, отданном в аренду Барбайе, шли оперы немецких и австрийских композиторов, поскольку это входило в условия договора. Даже в первые месяцы 1824 года доля таких опер была довольно значительна: например, в феврале они заполнили 10 из 27 вечеров<sup>92</sup>. Впрочем, уже в октябре 1824 их число падает до 5 из 31 (не считая двух спектаклей «Свадьбы Фигаро» на итальянском)<sup>93</sup>, а в январе 1825 – до 3 из 30<sup>94</sup>. Как и в случае с

Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2002. P. 278–282). Многие театральные сочинения австрийских композиторов ставились в Немецком театре в Петербурге (Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 121–136).

<sup>86</sup> Allgemeiner deutscher Theater Almanach für das Jahr 1822 / hg. von Aug. Klingemann. Braunschweig: Meyer, 1822. S. 470–471. Интересно, что примерно такой же удельный вес венских сочинений (28%) был характерен для репертуара Немецкого театра в Петербурге в первой трети XIX столетия (см.: Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 110).

<sup>87</sup> В репертуаре присутствуют также знаменитый кводлибет «Рохус Пумперникель» и «Волшебная флейта» (Allgemeiner deutscher Theater Almanach für das Jahr 1822. S. 471).

<sup>88</sup> Во «Всеобщем немецком театральном альманахе» указано, сколько раз та или иная опера давалась в этот период. Сочинения венских авторов и здесь оказываются лидирующими. Большая часть из них была показана по 2–3 раза, в то время как, скажем, оперы Россини («Кир в Вавилоне», «Итальянка в Алжире», «Отелло») – по одному (Ibid.).

<sup>89</sup> Yates W. E. Theatre in Vienna ... P. 140.

<sup>90</sup> В первую очередь Россини, но также и других итальянских композиторов – например, Пачини (McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 37; см. также Holmes E. A ramble among the musicians of Germany... P. 118).

<sup>91</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 45.

<sup>92</sup> См. указатель в Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 605.

<sup>93</sup> Ibid. S. 610–611.

<sup>94</sup> Ibid. S. 612–613.

Веймарским театром, большинство сочинений австрийских и немецких композиторов, удержавшиеся в эти годы в репертуаре Кернтнертортеатра, были созданы в предшествующие десятилетия («У золотого льва» Зейфрида в 1806, «Улучшенный Лоренц» Эйленштейна в 1813, «Соловей и ворон» Вейгля в 1818; исключение составляет только «Вольный стрелок» Вебера (1821), написанный, впрочем, не для Вены).

В Ан дер Вин, как мы видели, дела обстояли не лучше: например, за весь 1823 год на сцене были поставлены всего две новые оперы, и обе принадлежали иностранным авторам – «Фернан Кортес» Спонтини и «Служанка-госпожа» Паизиелло. Неудивительно поэтому, что с 1824 года Шуберт потерял надежду на постановку своих опер на отечественных сценах и обратился к другим жанрам.

### *Оперы Глюка и Моцарта*

Как ученик Сальери Шуберт не мог не знать реформаторских опер *Глюка*. Согласно Шпауну, толчком к изучению глюковских партитур стали впечатления от упоминавшейся выше постановки «Ифигении в Тавриде» в Кернтнертортеатре, которую он видел, по некоторым сведениям, в январе 1813 года:

«Впечатления этого вечера остались для него навсегда незабываемыми, вследствие чего он стал прилежно изучать все партитуры Глюка; это доставило Шуберту несколько лет блаженства. Часто он растроганно спрашивал: навсегда ли ушло от нас прекрасное время таких наслаждений»<sup>95</sup>.

Показательно, что никакой другой возможности познакомиться с операми Глюка у Шуберта к этому времени не было – несмотря на то, что в 1808–1810 гг. на венских сценах наблюдался всплеск интереса к ним, который М. Ян назвал «Ренессансом Глюка» (Gluck-Renaissance)<sup>96</sup>. В 1808 году, например, в Ан дер Вин была поставлена «Альцеста»<sup>97</sup>, а в придворном театре – «Армида»<sup>98</sup> и «Ифигения в Авлиде»<sup>99</sup>. «Ифигения

<sup>95</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 32.

<sup>96</sup> Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 29. Все оперы Глюка в этот период ставились на немецком языке.

<sup>97</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 283. На этой сцене опера выдержала всего одно представление, как и поставленная в 1810 году «Ифигения в Тавриде» (Ibid. S. 287).

<sup>98</sup> Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 11; Theaterzettel, 1.04.1808; Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1809. S. 43.

<sup>99</sup> Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 66; Theaterzettel, 20.12.1808; Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 117.

в Тавриде», возобновленная еще раньше<sup>100</sup>, продержалась в репертуаре дольше всего: с небольшими перерывами, но относительно регулярно она давалась вплоть до 1819 года<sup>101</sup>. Остальные же оперы к началу второй декады XIX века полностью исчезли из афиш венских театров.

Этот факт не может не вызывать удивления, поскольку во времена Шуберта сочинения Глюка считались классикой. Более того, как уже говорилось выше, в эстетических трудах того времени они предлагались в качестве образца для немецких композиторов, поставивших своей целью создание большой национальной оперы. Тем не менее вкусы широкой публики и здесь оказались, по-видимому, определяющими: старомодные с точки зрения массового зрителя, основанные на античных сюжетах, оперы Глюка не смогли выдержать конкуренции не только с вновь набравшей силу модой на итальянские оперы, но даже с наивно-сентиментальными и сказочными зингшпилями венских композиторов той поры.

Влияние музыки Глюка на оперное творчество Шуберта, как считается, было весьма сильным. Чаще всего ссылаются на высказывания самого композитора, указывают и на близость его творческим установкам эстетических воззрений Мозеля. Так, некоторые исследователи расценивают сквозную структуру «Альфонсо и Эстреллы» как возвращение к глюковским идеалам<sup>102</sup>.

В ряде работ воздействие Глюка на театральные сочинения Шуберта рассмотрено весьма детально. Со многими наблюдениями можно согласиться, но некоторые параллели выглядят довольно натянутыми. Например, Каннингем (и вслед за ним Вишузен) находит в арии с хором «Несчастливая отчизна» (“Patrie infortunée”)<sup>103</sup> из II акта «Ифигении в Тавриде» Глюка прообраз структурных особенностей некоторых сцен в операх Шуберта – прежде всего Хора и арии № 7 «На охоту!» („Zur Jagt!“) из «Альфонсо и Эстреллы», а также Хора № 18 из «Фьеррабраса»<sup>104</sup>. Особое внимание они уделяют первому из названных номеров, объясняя все расхождения с предполагаемым первоисточником боязнью Шуберта обнаружить перед слушателями сходство своего хора из «Альфонсо и Эстреллы» с глюковским образцом.

<sup>100</sup> 1.01.1807 г. (*Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 66*).

<sup>101</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 289*. Все это время партию Ореста исполнял Фогль. Последний спектакль состоялся 8 мая 1819; после этого «Ифигения» появилась на сцене только в 1831 году (*Ibid., S. 289*).

<sup>102</sup> См., например, работы Дж. Каннингема и В. Дюрпа (*Cunningham G. R. Franz Schubert als Theaterkomponist; Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella*).

<sup>103</sup> Сама ария начинается словами «О несчастная Ифигения!» (“O malheureuse Iphigénie!”).

<sup>104</sup> *Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 207-209*. Вишузен добавляет к этим двум номерам хор прях в Интродукции «Фьеррабраса» (*Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 536*).

Но на самом деле так ли уж велико это сходство? Действительно, арии Ифигении предшествует соль-минорный хор жриц, но он представляет собой отдельный замкнутый номер, тематически не связанный с последующей арией, в то время как хоровое вступление к № 7 в опере Шуберта построено на материале, сходном с последующими хоровыми рефренами. Что же касается самой арии Ифигении с хором, она настолько отличается от хора с арией из «Альфонсо и Эстреллы» и в структурном, и в сюжетно-образном отношении, что говорить о ней как о прототипе шубертовской не представляется возможным. Достаточно сказать, что у Глюка один из хоровых эпизодов сопровождает пение Ифигении, а другой тематически ее партии не противопоставлен. У Шуберта же меланхоличные сольные высказывания Эстреллы резко контрастируют с бодрым припевом хора.

Скорее моделью композитору мог послужить следующий номер «Ифигении в Тавриде» – хор жриц с сольным *lamento* Ифигении «Взгляните на эти печальные приготовления» (“Contemplez ces tristes apprêts”). Хотя и здесь невозможно говорить о значительном сходстве, поскольку в основе следующей за хором арии из «Альфонсо и Эстреллы» лежит структура по природе своей песенная (сольные и хоровые эпизоды соотносятся как запев и припев), а хор жриц из «Ифигении» написан в сложной трехчастной форме, которая, по словам Л. В. Кириллиной, «сродни ... прихотливо организованной форме арии *da capo*»<sup>105</sup>. Единственное, что сближает эти сцены в музыкальном отношении, это тонкая игра одноименным мажором и минором, в результате которого (опять-таки по выражению Кириллиной) возникает «некая колеблющаяся тоника»<sup>106</sup>.

Кроме того, Дж. Каннингем пишет, что Шуберт, ориентируясь на реформаторские оперы Глюка, «во всех своих сочинениях использует аккомпанированный речитатив»<sup>107</sup>. Однако в немецкоязычной опере начала XIX века *secco* практически не применялся – точнее, мог появиться в ней только в случае перевода сочинения на итальянский язык, поскольку считался альтернативой разговорным диалогам. Поэтому нет никакой необходимости объяснять сам факт пристрастия композитора к аккомпанированному речитативу его любовью к Глюку, ведь Шуберт, в отличие от своих старших современников, Вейгля и Гировца, никогда не писал опер на итальянском.

Другое дело, что в речитативах ранних сочинений он действительно демонстрирует определенную зависимость от Глюка (а также Сальери). Как

<sup>105</sup> Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. С. 257-258.

<sup>106</sup> Там же. С. 258.

<sup>107</sup> Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 213.

справедливо указывает Маккей, молодой композитор, еще не овладевший в должной мере ариозным стилем, пишет большую часть такого рода разделов только с аккомпанементом струнных, приберегая остальные инструменты для «изобразительного или драматического усиления»<sup>108</sup>. Вишуген также находит много глюковских черт в сольных номерах незаконченных сочинений Шуберта «Порука» и «Адраст»<sup>109</sup>.

Сценическая судьба опер *Моцарта* в первой трети XIX века сложилась более счастливо, чем наследия Глюка, хотя некоторые исследователи отмечают относительное отсутствие интереса к ним в период бидермайера. По словам Йетса, несмотря на то, что пресса много писала о Моцарте как о «Шекспире музыки», количество его опер в репертуаре театров было ограничено<sup>110</sup>. Действительно, далеко не все они ставились регулярно. Однако в целом оперы Моцарта к концу XVIII века постепенно стали проникать на венские сцены, а в начале 1810-х уже рассматривались как классические – что, по словам М. Яна, для этого времени «было крайне необычно», поскольку театральная «программа жила за счет новинок»<sup>111</sup>.

Выше уже говорилось о той популярности, которой пользовалась «Волшебная флейта» в 1790-х на сцене Фрейхаус ауф дер Виден. Неудивительно поэтому, что 4 января 1802 года она была возобновлена во вновь построенном театре Ан дер Вин, причем снова с огромным успехом. Известно, что за следующие четверть века эта опера была повторена здесь 154 раза<sup>112</sup>. «Волшебная флейта» ставилась и на других сценах: в 1810–1811 гг. она ненадолго закрепилась в программе Леопольдштадтского театра<sup>113</sup>, а 27 июня 1812 года появилась в репертуаре придворной оперы «в новой постановке»<sup>114</sup>, и здесь ее в том же году видел юный Шуберт<sup>115</sup>.

Помимо «Волшебной флейты», в венских театрах шли и другие оперы Моцарта – прежде всего «итальянские»: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Идомея», «Так поступают все» и «Милосердие Тита». Кроме того, в афишах можно было встретить «Похищение из сераля», а в Ан дер Вин ставился «Директор театра» – как *кводлибет*

<sup>108</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 102.

<sup>109</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 537-545.

<sup>110</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 143. Это же отмечает и Л.В. Кириллина (*Кириллина Л.В. Бетховен. ... Т. 1. С. 368*).

<sup>111</sup> Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 29.

<sup>112</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 60-61.

<sup>113</sup> Hadamowsky F. Das Theater in der Wiener Leopoldstadt, 1781–1860. S. 332-333.

<sup>114</sup> Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 347. Эта постановка продержалась на сцене три года (до 20 апреля 1814). После более чем четырехлетнего перерыва опера была возобновлена в 1818 году. В конце 1823 она вновь исчезает из репертуара и появляется уже только осенью 1827 года (Ibid. S. 347).

<sup>115</sup> Об особой роли «Волшебной флейты» в шубертовскую эпоху см. Botstein L. Realism transformed: Franz Schubert and Vienna. P. 23

для карнавала<sup>116</sup>. Большинство этих сочинений появлялось на сцене эпизодически, и только два первых смогли закрепиться в постоянном репертуаре<sup>117</sup>.

Все перечисленные выше «итальянские» оперы Моцарта в традициях времени ставились главным образом в переводе на немецкий<sup>118</sup>. Даже придворный театр большей частью пренебрегал своей привилегией исполнять их в оригинальном виде. Опера «Милосердие Тита», впервые возобновленная на сцене Бургтеатра еще в 1795 году (в итальянской версии), спустя полтора десятилетия (2 января 1811) появилась в Кернтнертортеатре на немецком языке. Успех был более чем умеренный, и это удивило венского корреспондента «Всеобщей музыкальной газеты»:

«Остается труднообъяснимым, почему эта опера, которая уже в течение нескольких лет часто и охотно ставится в театре Ан дер Вин, в придворном театре заслужила столь незначительный успех и столь малое количество слушателей»<sup>119</sup>.

Впрочем, он тут же объясняет провал плохим качеством исполнения – в частности, неясным произнесением слов в речитативах, из-за чего публике было тяжело следить за развитием действия<sup>120</sup>.

«Милосердие Тита» действительно до этого ставилось в Ан дер Вин, причем премьера состоялась десятилетием раньше (22 сентября 1801 года, с немецким текстом Йозефа Зейфрида), и в отличие от версии, поставленной в придворном театре, не с речитативами, а с разговорными диалогами<sup>121</sup>. В этом виде опера имела большой успех и до 8 июля 1809 выдержала тридцать три представления<sup>122</sup>.

Перевод итальянского либретто на немецкий и замена речитативов разговорными диалогами – далеко не единственные изменения, которые претерпевали моцартовские сочинения при постановке на венских сценах. В 1807 году в театре Ан дер Вин был возобновлен «Дон Жуан»<sup>123</sup> (с новыми костюмами и декорациями). Спектакль имел

<sup>116</sup> 20.02.1814 (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 294).

<sup>117</sup> *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 29. См. также высказывание венского корреспондента «Всеобщей музыкальной газеты»: «Моцартовское “Похищение” хотя дается сейчас часто, но обычно при пустом зале, потому что оно более не занимает публику» (*AMZ(L)*. 1809. Nr. 17. S. 266).

<sup>118</sup> Томас Бецвизер отмечает, что популярные оперы Моцарта за пределами Вены и Праги в то время ставились почти исключительно в зингшпильной традиции, т.е. на немецком (*Betzwieser Th.* Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention // *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800.* Kassel: Bosse, 2007. S. 27–43. S. 37–38).

<sup>119</sup> *AMZ(L)*. 1811. Nr. 8. S. 145.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Burke K.R.* Propagating a National Genre ... P. 81.

<sup>122</sup> *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 268.

<sup>123</sup> По данным Бауэра, 1 апреля 1807 г. (*Ibid.* S. 84). На сцене Кернтнертортеатра «Дон Жуан» в той же обработке появился 9 сентября 1817 года (*Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 259). До этого он шел на придворных сценах на немецком (с 1798 по 1803 г.), но в другом переводе (см. *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 28), а первая постановка «Дон Жуана» на немецком языке состоялась во Фрейхаус ауф дер Виден еще в 1792 году (*Krzyszowiak T.* Freihaus theater in Wien: 1787–1801; Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder; Sammlung der Dokumente. Wien: Böhlau, 2009. S. 305).

огромный успех, который из года в год все возрастал, так что за 19 лет он выдержал не менее 150 представлений<sup>124</sup>. Однако опера Моцарта давалась не просто в переводе на немецкий, а «в свободной обработке с итальянского г-на Гроссмана» и, судя по афише, действие происходило не в Севилье, а в Саламанке: Командор фигурирует в программке как „Der Kommandant der Salamanka“<sup>125</sup>. Кроме того, иногда в первый финал «Дон Жуана» в качестве дополнения включался хор капельмейстера театра Ан дер Вин И. фон Зейфрида<sup>126</sup>.

Еще большие метаморфозы претерпела другая моцартовская опера – «Так поступают все». В придворном театре она была поставлена еще 1804 году под названием «Девичья верность»<sup>127</sup>, а десятилетие спустя появилась в обработке Трейчке как романтическая опера в двух актах «Волшебное испытание, или Таковы они все» на сценах Ан дер Вин и Йозефштадтского театра<sup>128</sup>.

Шуберт, насколько известно, видел на сцене только «Волшебную флейту» (правда, дважды – второй раз в 1826 году в Ан дер Вин). Однако есть много свидетельств, что он восхищался операми Моцарта. Одно из них принадлежит его другу, Ансельму Хюттенбреннеру:

«К операм Моцарта, в особенности к «Дон Жуану», «Волшебной флейте», «Фигаро» и ансамблевым номерам в «Идомене», Шуберт был чрезвычайно расположен. Моцарта он считал прекраснейшим образцом для оперного композитора»<sup>129</sup>.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что моцартовское влияние очевидно проступает в некоторых деталях первых театральных опусов Шуберта.

Так, рассматривая самую первую его оперу, незаконченный «Рыцарь зеркала», Маккей указывает на «реминисценции стиля Папагено» в небольшом ариозо Шмурцо, будущего оруженосца главного героя (ансамбль № 2), а также на явные «моцартовские обертоны» в следующих двух номерах – арии Короля (№ 3) и комическом квинтете

<sup>124</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 84.

<sup>125</sup> См., например, Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 15. Oktober 1813. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18131015&zoom=58> (Abruf: 14.11.2017).

<sup>126</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 84.

<sup>127</sup> Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 100; Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 24. Опера не слишком долго продержалась в репертуаре (до декабря 1805 г.), в программе Кернтнертеатра за 1810–1818 гг. она отсутствует, но в 1819–1821 гг. вновь появляется на сцене, чтобы затем исчезнуть вплоть до 1840 года (Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 303; Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 143).

<sup>128</sup> В один и тот же день – 20 января 1814 г. Примечательно, что в Кернтнертеатре в этот же день давалась «Волшебная флейта» – см. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 20. Januar 1814. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18140120&zoom=33> (Abruf: 14.11.2017), а также указатели в книгах Bauer A., Kropatschek G. 200 Jahre Theater in der Josefstadt: 1788–1988. S. 237; Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 294.

<sup>129</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 81. См. также: Вульфийус П.А. Франц Шуберт. С. 51

№ 4<sup>130</sup>. В последнем случае в самом либретто очевидны параллели с «Волшебной флейтой»: четыре придворные дамы распекают Шмурцо, угрожая ему всяческими несчастьями, если он не сможет благополучно вернуть принца домой<sup>131</sup>. Но самое интересное, что речь здесь не идет о заимствовании со стороны Коцебу (или, наоборот, Шиканедера), поскольку «Рыцарь зеркала» был впервые поставлен во Франкфурте в 1791 г. за 19 дней до премьеры «Волшебной флейты» – поэтому Маккей предполагает, что оба либреттиста могли почерпнуть этот сюжетный ход из какого-то более раннего источника<sup>132</sup>. Вместе с тем Шуберт, конечно, знал сцену из моцартовского зингшпиля, и потому его ансамбль вполне ожидаемо имеет точки соприкосновения с квинтетом из «Волшебной флейты» «в стиле, духе и темпе музыки, иногда оркестровке, очертании музыкальных фраз и ритмических рисунках»<sup>133</sup> (см. Приложение В, рис. 1).

Некоторые ситуационные параллели с последней оперой Моцарта можно найти и в других шубертовских либретто (особенно тех, которые написаны друзьями композитора). Так, например, в финале I д. «Друзей из Саламанки» есть эпизод, когда на героиню совершено нападение (пусть и мнимое), в результате которого она лишается чувств<sup>134</sup>, а подоспевшие спасители прогоняют нападавшего. Вполне возможно, что автор текста, Майрхофер, сознательно использовал здесь сценическую ситуацию, сходную с интродукцией «Волшебной флейты».

Недвусмысленную отсылку к этому же эпизоду моцартовской партитуры можно также найти в начале «Фернандо» – маленького зингшпиля, либретто которого было сочинено одним из друзей композитора и, скорее всего, при непосредственном участии последнего. Крики потерявшегося в лесу мальчика, зовущего мать, напоминают призывы о помощи Тамино (рис. 1)<sup>135</sup>.

<sup>130</sup> Ария Короля в АГА отсутствует, поэтому квинтет в этом издании фигурирует под номером 3.

<sup>131</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 90–91. См. также Wischusen M. A. Schubert and Viennese Popular Comedy // The Unknown Schubert / ed. Barbara M. Reul, Lorraine Byrne Bodley. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2008. P. 83–97. P. 90.*

<sup>132</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 91. Об истоках сюжетов этих двух либретто см. Buch D. J. Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 312–313.*

<sup>133</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 91.*

<sup>134</sup> В современном Шуберту австрийском музыкальном театре были и другие столь же чувствительные героини, причем падали в обморок они обычно именно в промежуточных финалах – как, например, Катинка в «Юности Петра Великого» Вейгля (финал II д.). Однако детали сцены из шубертовского зингшпиля, безусловно, ближе к «Волшебной флейте».

<sup>135</sup> Маккей видит сходство с интродукцией «Волшебной флейты» не в этой сцене, а в следующей – арии Фернандо (Ibid. P. 116), но, несмотря на совпадение тональностей, на мой взгляд, оно гораздо менее очевидно.

Рис. 1.

<p>1а. Моцарт «Волшебная флейта» № 1 Интродукция, тт. 17- 20</p>	
<p>1б. Шуберт «Фернандо» № 1 Интродукция, тт. 68-72</p>	

К этому нужно добавить развернутое инструментальное вступление, основанное на топосе бури, которое сближает первый номер «Фернандо» с началом интродукции «Волшебной флейты», а также использование сходной фигуры, основанной на восходящих ходах по звукам трезвучия (рис. 2).

Рис. 2.

<p>2а. Моцарт «Волшебная флейта» № 1 Интродукция, тт. 1-5</p>	
<p>2б. Шуберт «Фернандо» № 1 Интродукция, тт. 42-47</p>	

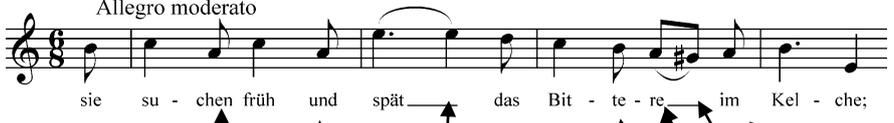
Разумеется, в театральной музыке и либретто шубертовских сочинений можно найти следы воздействия и других опер Моцарта. Так, например, Лорен Бёрн, констатируя общую близость стиля вокальных номеров «Клаудины фон Вилла Белла» к моцартовскому, особо отмечает явное влияние свадебного хора «*Giovanni liete*» («Свадебный праздник») из «Свадьбы Фигаро» на ансамбль № 2, в котором поселяне и

домочадцы поздравляют главную героиню с днем рождения<sup>136</sup>. Исследователи указывают также на сходство (сценическое и музыкальное) окончания финала в I д. «Увеселительного замка черта» с последней сценой «Дон Жуана»: Амазонка и ожившие статуи – подобно Командору и духам – похищают главного героя под реплики его испуганного слуги<sup>137</sup>. Кстати, точки пересечения с «Дон Жуаном» – с эпизодом на кладбище – имеет, на мой взгляд, и самое начало этой сцены.

В музыке «Увеселительного замка черта» вообще очень много моцартовских аллюзий. Одна из них – ария трактирщицы (№ 7), которая явно написана с оглядкой на песню Осмина из «Похищения из сераля». Сходство особенно заметно в первых двух фразах: совпадают не только лад и размер (6/8), но и основные опорные тоны мелодической линии, а также тонико-доминантовая гармоническая схема первой фразы (см. рис. 3).

Судя по всему, песня Осмина вообще очень нравилась Шуберту, поскольку у него есть другое сочинение, имеющее с нею еще большее сходство – написанная несколько позднее (в начале 1815 года) песня на стихи Гёте «К Миньоне». Здесь, помимо всего названного выше, совпадает еще и тональность – g-moll<sup>138</sup> (см. рис. 3), а также форма (куплетная).

Рис. 3. Сходные вокальные фразы в сочинениях Шуберта и Моцарта

<p>3а. Шуберт «Увеселительный замок черта», ария Трактирщицы № 7, тт. 2-6</p>	<p>Allegro moderato</p>  <p>sie su - chen früh und spät — das Bit - te - re — im Kel - che;</p>
<p>3б. Моцарт «Похищение из сераля», песня Осмина (№ 2 Песня и дуэт), тт. 2-6</p>	<p>Andante</p>  <p>Wer ein Lieb - chen hat ge - fun - den, die es treu — und red - lich meint</p>
<p>3в. Шуберт «К Миньоне», D 161, тт. 2-6</p>	<p>Etwas geschwind</p>  <p>Ü - ber Tal und Fluß — ge - tra - gen, zie - het rein — der Son - ne Wa - gen.</p>

<sup>136</sup> Byrne L. Schubert, Goethe and the Singspiel. ... [P. 6]. Это влияние проявляется в том числе в выборе тональности (G-dur) и размера (6/8). С другой стороны, подобная общность может быть следствием сходства сценической ситуации и ее связи с пасторальным топосом, для которого обычно использование такого рода средств. Тем более, что шубертовский ансамбль в некоторых отношениях также близок к свадебному хору из «Водовоза» Керубини.

<sup>137</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 97, 101.

<sup>138</sup> Первый вариант был написан в gis-moll (Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch // NSA. Kassel: Bärenreiter, 1978. Serie VIII: Supplement. Band 4. S. 115).

Несмотря на то, что сходство между песней Осмина и арией трактирщицы меньше, чем в случае песни «К Миньоне», тем не менее общий прототип обоих шубертовских сочинений очевиден. Бросается в глаза и структурное подобие начальных шести тактов: во всех трех случаях есть двухтактовое вступление (в арии трактирщицы – речитатив), вокальные фразы начинаются с затакта и имеют сходную ритмическую структуру. (При этом ария трактирщицы и «К Миньоне» имеют между собой дополнительное сходство благодаря постепенному нисходящему мотиву в начале второй фразы.) Дальнейшее развитие достаточно сильно отличается, как и сам конечный «продукт»: «К Миньоне» по силе художественного воздействия ничуть не уступает моцартовскому прототипу, тогда как в арии из «Увеселительного замка черта» Шуберт не выходит за рамки простого подражания.

Еще один интересный случай – песня Роберта № 2. Маккей называет ее стиль зингшпильным и близким к комизму Папагено (*Papageno-like humour*)<sup>139</sup>. Однако моцартовские аллюзии на этом не исчерпываются, хотя их и нельзя назвать прямыми. Спустя два года после окончания «Увеселительного замка черта», в октябре 1816, Шуберт закончил свою пятую по счету симфонию – си-бемоль мажорную (D 485). Этот в целом моцартовский по духу цикл содержит примечательную третью часть, написанную вопреки всем правилам не в основной тональности, а в соль миноре – очевидно, чтобы ни у кого из слушателей не оставалось сомнений в том, что ее прообраз – менуэт из 40-й симфонии Моцарта (*рис. 4*).

*Рис. 4. Начальные такты партии первых скрипок в обоих сочинениях*

4а. Моцарт Симфония № 40, g-moll, III ч.	
4б. Шуберт Симфония № 5, B-dur, D 485, III ч.	

Прямое отношение ко второму номеру «Увеселительного замка черта» имеет трио этой части – как и моцартовское, соль-мажорное и с тоническим трезвучием в основе мелодической линии – основная тема которого при ближайшем рассмотрении оказывается вариантом песни Роберта, также соль-мажорной (*рис. 5*).

<sup>139</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 98.*



### *Композиторы-современники*

В зарубежной историографии *Йозефа Вейгля*<sup>144</sup> (1766–1846) часто рассматривают как своего рода связующее звено между Моцартом и Шубертом, однако для венского музыкального театра рубежа XVIII–XIX вв. он фигура самоценная. Его оперы – а это основная область его творчества – по популярности часто не уступали моцартовским, а иногда и превосходили их<sup>145</sup>. А композиторской и дирижерской карьере Вейгля могли бы позавидовать не только Моцарт с Шубертом, но и его более удачливые современники.

Вейглю, можно сказать, везло с рождения. Его родители были музыкантами, причем оба служили в венских придворных театрах (отец, Йозеф Вейгль-старший, был незаурядным виолончелистом, а мать – певицей). Его крестным отцом стал не кто иной, как Йозеф Гайдн. Основам композиции его обучали лучшие венские педагоги того времени – Альбрехтсбергер и Сальери. Еще совсем юным он вращался в высших венских музыкальных кругах – талантливому мальчику регулярно приглашал на свои собрания барон ван Свитен.

Неудивительно, что карьера молодого композитора оказалась весьма стремительной: в 1786 Вейгль, которому едва исполнилось двадцать, занял пост капельмейстера в итальянской опере. В этом качестве он принимал самое активное участие в репетициях «Свадьбы Фигаро» и, начиная с третьего представления этой оперы, сам руководил оркестром. Впоследствии Вейгль также дирижировал постпремьерными исполнениями «Дон Жуана» и, возможно, «Так поступают все»<sup>146</sup>. А уже в 1791 году двадцатипятилетнего музыканта ожидал новый карьерный взлет: он стал преемником Сальери на посту главного капельмейстера венской придворной оперы.

Вейгль начал свою композиторскую карьеру с одноактного зингшпиля для театра марионеток, однако в 1790-е почти полностью переключился на итальянские

<sup>144</sup> Подробнее о Вейгле см. *Пилипенко, Н. В.* Неизвестные страницы австрийского музыкального театра начала XIX века: Йозеф Вейгль и его опера «Швейцарское семейство» // *Старинная музыка.* 2012. № 1–2. С. 29–32.

<sup>145</sup> На это указывает, в частности, Т.Г.Вайделих (*Waidelich T.G.* *The Swiss Family.* P. 5). Показательна также характеристика успешности опер Вейгля, появившаяся в 1825 году в английском журнале “*Harmonicon*”: «Уже почти тридцать лет оперы Вейгля не только заслуженно удерживаются на главных сценах Германии, но некоторые из них являются в наши дни столь же любимыми, как [оперы] Винтера, Гиммеля и Вебера, если не [самого] Моцарта» (*Memoir of Joseph Weigl* // *The Harmonicon.* 1825. Nr. XXX. P. 91–92).

<sup>146</sup> *Waidelich T. G.* *Mozart und Weigl* [Onlinefassung] // *Der Bergsturz. Die Oper von Joseph Weigl.* URL: [www.bergsturzoper.ch](http://www.bergsturzoper.ch) (Abruf: 05.09.2012). [S. 1].

либретто<sup>147</sup>. Поначалу именно эти оперы и составили основу его общеевропейской славы. Насколько эта слава была велика, можно судить хотя бы по тому факту, что миланский Ла Скала неоднократно заказывал Вейглю новые сочинения. Одна из опер, «Сам себе соперник», написанная для сезона 1807–1808 гг., имела столь грандиозный успех<sup>148</sup>, что композитору было предложено возглавить и театр, и только что открывшуюся Миланскую консерваторию<sup>149</sup>. Вейгль, однако, отклонил это почетное предложение и вернулся в Вену<sup>150</sup>. Вернулся, как оказалось, не зря – меньше, чем за год, он создал два сочинения, которые затмили в глазах современников его предшествующие достижения в области музыкального театра.

Речь идет о зингшпилях «Сиротский дом» (1808) и «Швейцарское семейство»<sup>151</sup> (1809). Последний снискал особую популярность<sup>152</sup> и продержался в репертуаре европейских театров вплоть до начала XX века. Когда спустя два десятилетия после премьеры «Швейцарского семейства» один из современников Вейгля, французский композитор Фердинан Герольд, дерзнул обратиться к тому же сюжету, появление его оперы было встречено в штыки немецкой и австрийской прессой. Например, в венском «Всеобщем музыкальном вестнике» в начале января 1830 г. (т.е. примерно через месяц после парижской премьеры) появилась следующая заметка:

«Сюжет новой оперы Герольда «Эммелина» вероятно заимствован из «Швейцарского семейства» Вейгля. Мюнхенская «Флора» замечает: после Вейгля, в сущности, никто не должен более пытаться положить эту историю на музыку»<sup>153</sup>.

Впрочем, либреттист «Швейцарского семейства», венский драматург Игнац Кастелли, сам позаимствовал сюжет из французского источника – водевиля под названием «Бедный Жак», изданного в Париже в 1807 году<sup>154</sup>. Поэтому не исключено,

<sup>147</sup> С 1788 по 1798 он создает 7 итальянских опер и только три зингшпиля.

<sup>148</sup> В течение трех лет эта опера выдержала 111 представлений.

<sup>149</sup> *Angermüller R., Hrdlicka-Reichenberger T. Weigl, Joseph // NGO. V. 4. P. 1123.*

<sup>150</sup> Позднее, в 1812 г., Вейгль получил звание почетного члена Миланской консерватории (*Kolb F. Exponent des Wandels: Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern. Berlin: LIT, 2006. S. 18*).

<sup>151</sup> «Швейцарское семейство» обозначено в партитуре как «лирическая опера», однако в этом сочинении использован тот же принцип чередования вокальных номеров с диалогами, который был характерен для большинства немецкоязычных опер того времени.

<sup>152</sup> Ср. воспоминания Игнаца Кастелли: ««Швейцарское семейство» снискало европейскую известность ... Не найти ни одной, даже самой маленькой сцены в Германии, где бы не была поставлена эта опера и где бы она не имела успеха. ... В Вене эта опера давалась более ста раз. Она была переведена на французский, итальянский, русский и датский» (*Castelli I. Memoiren meines Lebens. Erster Band (Vom Jahre 1781 bis zum Jahre 1813). Wien-Prag: Kober & Markgraf, 1861. S. 150*). Впрочем, Кастелли даже преуменьшил успех «Швейцарского семейства» в Вене, где с 1809 по 1836 год оно выдержало 218 представлений (*Bollert W. Joseph Weigl und das deutsche Singspiel // Aufsätze zur Musikgeschichte. Bottrop: Postberg, 1938. S. 95–114. S. 100.*)

<sup>153</sup> *Allgemeiner musikalischer Anzeiger. 1830. Nr. 1. S. 4.*

<sup>154</sup> *Sewrin C.-A., Chazet, R.-A. Pauvre Jacques: comédie en trois actes et en prose, mêlée de vaudevilles. Paris: chez Madame Cavanagh, 1807.* Его авторы, по-видимому, в свою очередь опирались на либретто одноактной оперы А. Буальдьё «Швейцарское семейство» (1797).

что для Герольда основой служило вовсе не либретто Кастелли, а этот водевиль. Однако вряд ли он не знал оперу Вейгля, поскольку она ставилась в Париже, по крайней мере, дважды – в 1812 и 1827 гг., причем последний раз под названием «Эммелина, или Швейцарское семейство»<sup>155</sup>.

Так что же это за опера и почему современники так ценили ее?

Сейчас уже сложно понять тот энтузиазм, с которым был встречен в свое время незатейливый и сентиментальный сюжет «Швейцарского семейства». Вот его краткое содержание:

После несчастного случая в горах Швейцарии немецкий граф решил вознаградить своего спасителя, поселив его с женой и дочерью Эммелиной в своем поместье в Германии. Однако Эммелина все время погружена в свои мысли и печальна. Причина ее грусти – тайная любовь к пастуху Якобу, который остался в Швейцарии. Граф пытается исправить положение. По его приказу управляющий и его кузен воспроизводят в поместье тот уголок Швейцарии, откуда родом Эммелина и ее родные – вплоть до вида хижины и ее внутреннего убранства. Несчастливая девушка верит, что снова перенеслась на родину и оказывается на грани сумасшествия.

Граф, подозревая, что Эммелина влюблена в Якоба, разыскал молодого человека и пригласил его в свое имение. Появившемуся в поместье Якобу не позволяют сразу встретиться с возлюбленной – под тем предлогом, что внезапная радость может нарушить ее душевное здоровье. В конце концов, Эммелина слышит пастуший наигрыш, и влюбленные наконец воссоединяются.

На первый взгляд, сюжет предельно прост и наивен, однако у современной Вейглю публики он вызывал неподдельный восторг вперемешку со слезами умиления. Впрочем, как раз слезы здесь неслучайны: основная тема зингшпиля – помешательство от любви – явно уходит корнями в жанр так называемой «слезливой комедии» (*comédie larmoyante*). Еще современники сравнивали «Швейцарское семейство» с популярным оперным сюжетом «Нина, или Безумная от любви»<sup>156</sup>. Кроме того, здесь присутствует еще несколько значимых для эпохи тем: *Швейцарии* как некой идеальной родины, разлука с которой вызывает непереносимую *тоску*<sup>157</sup> – родную сестру хорошо известной романтической *Sehnsucht*, а также *природы* (создавая рукотворный уголок Швейцарии, слуги графа воссоздают и горный ландшафт).

<sup>155</sup> Wild N., Charlton D. Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: répertoire 1762–1972. Sprimont: Pierre Mardaga, 2005. P. 437.

<sup>156</sup> Ср.: «Вечером я пошел в театр и посмотрел «Швейцарское семейство» ... Это плохая копия «Нины», которая является плохим оригиналом...» (Memoirs of John Quincy Adams. Comprising Portions of His Diary from 1795 to 1848 / ed. by Ch. F. Adams. Philadelphia: J.B. Lippincott & Company, 1874. Vol. 2. P. 618).

<sup>157</sup> Waidelich T. G. The Swiss Family. P. 7.

Характерно, что и современные Вейглю критики, и музыковеды последующих времен отлично осознавали недостатки подобного рода либретто. Еще в 1810 году их очень метко охарактеризовал Э. Т. А. Гофман в рецензии на клави́р «Сиротского дома», другой оперы Вейгля со сходным сверхчувствительным сюжетом:

«Все действующие лица обладают благородным, совершенным характером или скорее носят униформу добродетели и благородства, и в результате целое получается утомительно однообразным»<sup>158</sup>

Известно, что Вагнер называл фигуру Эммелины «сентиментальной и старомодной»<sup>159</sup>. Еще более строги к операм Вейгля оказались критики первой половины XX века, времени, когда его оперы окончательно ушли в прошлое<sup>160</sup>. Наивность, чувствительность и неправдоподобие – вот те составляющие либретто «Швейцарского семейства» и «Сиротского дома», которые бросались в глаза исследователям, вызывая недоуменный вопрос: как такое могло нравиться публике?

Кажется, что ответ лежит на поверхности: вероятно, музыка Вейгля столь хороша, что искупает все недостатки текста. И правда, тот же Гофман в уже упомянутой статье характеризует Вейгля как «славного композитора» (“*der brave Komponist*”<sup>161</sup>) и желает ему одного – поскорее найти «гениальный, богатый фантазией сюжет» (“*einen genialen phantasie-reichen Stoff*”), достойный его дарования<sup>162</sup>. Судя по отзывам в современной Вейглю прессе, музыкальную сторону «Швейцарского семейства» большинство критиков считали превосходной. Даже живописуя сокрушительный провал этой оперы в Ла Скала в ноябре 1816 года, миланский корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» называет ее музыку прекрасной и списывает неудачу (правда, лишь частично) на неудовлетворительное исполнение и плохую постановку<sup>163</sup>.

Все это, впрочем, оценки современников. Однако уже Вагнер, описывая свои впечатления от этой оперы, относящиеся к 1830-м годам, называет ее музыку «бесцветной»<sup>164</sup>. Эту характеристику можно было бы списать на свойственную ему необъективность в оценке многих музыкальных явлений, если бы сценическая жизнь «Швейцарского семейства» успешно продолжалась и по сей день. Но, как уже было

<sup>158</sup> Цит. по: *Bollert W. Joseph Weigl. S. 100.*

<sup>159</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. М.-СПб., 2003. С. 135–136.

<sup>160</sup> См., например, оценку В. Боллерта (*Bollert W. Joseph Weigl. S. 100.*).

<sup>161</sup> [*Hoffmann E.T.A.*] *Das Waisenhaus, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl. Klavier-Auszug.* – Leipzig, bey Breitkopf und Härtel // AMZ(L). 1810. Nr. 51. S. 809–819. S. 819.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> AMZ(L). 1816. Nr. 51. S. 882–883. В той же статье упоминается провал «Волшебной флейты», незадолго до этого поставленной в Ла Скала (*Ibid. S. 882.*)

<sup>164</sup> *Вагнер Р. Моя жизнь. С. 135.*

сказано выше, эта опера в начале XX века исчезла из репертуара, а попытки возродить интерес к ней в наши дни вряд ли можно назвать особо успешными.

На самом деле, музыка Вейгля не заслуживает приведенных выше крайних оценок. Возможно, она не является гениальной, но и бесцветной ее не назовешь. Иначе как объяснить тот факт, что «Швейцарское семейство» было одной из любимых опер Шуберта?

Вейгель является одной из тех фигур, значение которых для эволюции музыкального искусства остается недооцененным. Его новаторство не всегда очевидно, однако именно оно в свое время произвело столь сокрушительное впечатление на современников. Многие из того, что мы привыкли считать атрибутами немецкой романтической оперы, начиная с «Вольного стрелка» Вебера, заложено уже в «Швейцарском семействе» – опора на национальный тематизм (вплоть до использования подлинных цитат<sup>165</sup>), интонационные и тематические связи увертюры с оперой, наличие лейттем (тем-реминисценций) и лейттембров, особая роль деревянных духовых инструментов в создании пейзажных зарисовок. Кстати, до появления «Вольного стрелка» именно «Швейцарское семейство» поднималось на щит борцами за немецкое национальное искусство как более чем достойная альтернатива итальянской опере. Гофман писал об этой опере как о «прелестной идиллии, где тоска по родине, которая доводит томление Эммелины до сомнамбулизма, способ, которым ее мечта превращается в реальность, придают сюжету нечто истинно романтическое»<sup>166</sup>.

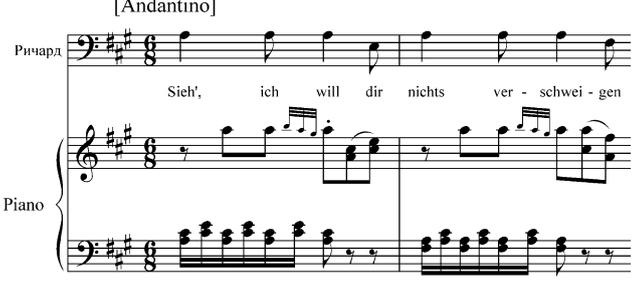
Влияние, которое оказал на оперное творчество Шуберта Вейгель, весьма значительно, и это отмечают многие исследователи. В либретто некоторых шубертовских опер и зингшпилей можно найти отголоски сюжетных ходов и сценических ситуаций, имеющих в популярных сочинениях его старшего современника, относящихся к 1800-м гг., хотя иногда совпадения обусловлены общими тенденциями, характерными для всего австрийского или даже европейского музыкального театра того времени.

Но особенно явно в музыке Шуберта ощущается влияние «Швейцарского семейства». В мелодике его песен отчетливо слышны интонации из этой оперы. Иногда их появление кажется случайным (см. *рис. б*), но оно может быть мотивировано и определенным сходством в содержании.

<sup>165</sup> Наигрыш Якоба является цитатой швейцарской народной песни.

<sup>166</sup> AMZ(L). 1812. Nr. 53. S. 855–864. S. 857.

Рис. 6.

<p>6а. Вейгль «Швейцарское семейство», дуэт Рихарда и Эммелины, № 6, тт. 30-31</p>	<p>[Andantino]</p> 
<p>6б. Шуберт «Прекрасная мельничиха», № 3, «Стой!», тт. 23-24</p>	<p>[Nicht su geschwind]</p> 

Например, в «Жалобной песне пастуха» (на слова Гёте, D 121) почти точно повторяются начальные интонации песни Якоба (рис. 7а-б), персонажа, который, напомним, также является пастухом. Сходство дополняется еще и тем, что герой стихотворения Гёте тоскует по покинувшей его возлюбленной. Примером Вейгля объясняют многие исследователи и пристрастие Шуберта к использованию тембра солирующего кларнета<sup>167</sup> – особенно в сочетании с голосом<sup>168</sup>.

Обе детали очень показательным образом соединены во вступлении романса Елены (№ 2) из «Заговорщиков» – вспомогательная секунда (V-VI-V)<sup>169</sup>, чередующаяся с педалью на V ступени, появляется здесь у солирующего кларнета (см. рис. 7в). К этому нужно добавить минорный лад и размер (g-moll и 3/8 у Вейгля, f-moll и 6/8 у Шуберта), экономную, но тонкую оркестровку, сходство интонаций в вокальной партии, а также общий меланхоличный «тон» обоих номеров (см. рис. 7, 8).

<sup>167</sup> В «Швейцарском семействе» кларнет является своего рода лейттембром, призванным изображать пастуший рожок. Интересно, что наигрыш Якоба повлиял не только на Шуберта. Принято, например, отмечать его несомненное воздействие на наигрыши подобного рода в операх Вагнера – «Тангейзере» и «Тристане» – правда, не столько интонационное, сколько «идейное»: соло деревянного духового инструмента без сопровождения оркестра (*Waidelich T.G. The Swiss Family. P. 8*). Впрочем, тот же Вайделих указывает на определенную интонационную преемственность между наигрышем из «Швейцарского семейства» и средней частью прелюдии к III действию «Лознгринна».

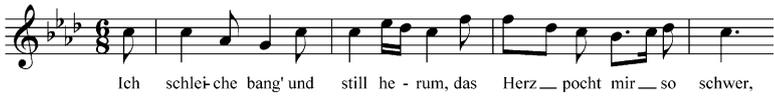
<sup>168</sup> Вейгль, несомненно, в свою очередь опирался на уже сложившуюся к тому времени в итальянской опере традицию использования этого инструмента в ариях как концертирующего (см., например, арии с солирующим кларнетом – Секста из I д. «Милосердия Тита» Моцарта, Эрнесто из I д. «Агнесы» Паэра и др.).

<sup>169</sup> Разумеется, эта интонация во многом универсальна и встречается не только у Вейгля, но и у Моцарта. Однако условия ее появления – в том числе с точки зрения сценической ситуации – говорят все же прежде всего в пользу влияния первого из названных композиторов.

Рис. 7.

7а. Шуберт «Жалобная песня пастуха» D 121 (c-moll)	<p>Mäßig</p> 
7б. Вейгль «Швейцарское семейство», песня (ария) Якоба (a-moll)	<p>Clarinetti in B</p> 
7в. Шуберт «Заговорщики» Романс Елены (№ 2), тт. 2-4 (f-moll)	<p>Clarinetti in B</p> <p><i>pp</i></p> 

Рис. 8.

8а. Вейгль «Швейцарское семейство» песня (ария) Якоба	
8б. Шуберт «Заговорщики» Романс Елены (№ 2), тт. 8-12	
8в. Шуберт «Заговорщики» Романс Елены (№ 2), тт. 20-22	

Все эти совпадения скорее всего неслучайны и вызваны сходством не только содержания текстов песни Якоба и романса Елены, но и самой сценической ситуации: оба героя тоскуют в разлуке с возлюбленными.

Следы воздействия другого номера из «Швейцарского семейства», каватины Эммелины, обнаруживаются в арии Лизхен (№ 3) из «Братьев-близнецов». Об этом свидетельствуют не только определенные переключки в структуре (например, в соотношении начального периода и репризы: в первом разделе есть фразы – у Вейгля первая, в Шуберта вторая – где мелодически яркий материал помещен в оркестр, тогда как у героини – речитативные интонации, в репризе же этот же материал оказывается в вокальной партии), но и несколько тонко заимствованных деталей. Например, использование одного и того же размера (3/4) вкупе с идентичностью начальной ритмической формулы ; или особенности инструментовки: в изложении начальной фразы Шуберт использует дуэт кларнета и флейты (в октаву), у Вейгля – тоже дуэт, только фагота и гобоя (см. ниже рис. 10а-б ниже). Очевидно также, что и эти

параллели обусловлены содержанием текста: столкнувшись в сюжете с непосредственным выражением чувств юной героини, композитор не мог не вспомнить о сходной сцене в опере Вейгля.

Впрочем, некоторые из этих черт могли появиться под влиянием оперной музыки другого старшего современника Шуберта, венского композитора богемского происхождения *Адальберта Гировеца* (1763–1850), занимавшего видное место в австрийском музыкальном театре шубертовского времени. В отличие от Вейгля, Гировец начал свою композиторскую карьеру не с опер, а с квартетов и симфоний, и именно на этом поприще добился самых впечатляющих успехов. Должность в придворном театре он получил в 1804 году, будучи уже весьма известным музыкантом.

В качестве второго капельмейстера Гировец был обязан поставять «по крайней мере, одну оперу и один балет в год»<sup>170</sup>. С чем он благополучно справлялся, иногда сочиняя в сезон 3-4 театральные оперы (как, например, в 1806–1807 или 1809–1810). Многие из его опер и зингшпилей нравились публике и ставились не только в Вене, но и за пределами Австрии.

Как и в инструментальной, в театральной сфере успех пришел к нему удивительно быстро. Уже в 1806 он создал оперу, ставшую на ближайшее десятилетие репертуарной для придворного театра – «Агнес Сорель». Именно она была выбрана для постановки по случаю торжеств во время Венского конгресса в 1814 году<sup>171</sup>. Среди других популярных сочинений Гировеца можно назвать зингшпили «Глазной врач» и «Холостяцкое хозяйство»<sup>172</sup>.

Подобно большинству венских композиторов своего поколения, Гировец работал не только в рамках немецкой оперы. Он учился в Неаполе<sup>173</sup>, и Маккей отмечает, что итальянский стиль «стал заметной чертой его музыки позднее, когда он писал для венских театров»<sup>174</sup>. Однако Гировец получал заказы и от собственно итальянских

<sup>170</sup> Simpson A. Gyrowetz, Adalbert // NGO. V. 2. P. 587.

<sup>171</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 73–74. Маккей, характеризуя «Агнес Сорель», отмечает, что ее музыка в целом непримечательна, хотя ей нельзя отказать в определенном очаровании. Необычайную популярность этого сочинения во времена Шуберта исследовательница объясняет «патриотической темой, большим числом воодушевляющих хоров и маршей», а также зрелищностью духе больших опер, приходивших в Вену из Парижа.

<sup>172</sup> «Агнес Сорель» с 4.12.1806 по 16.11.1816 выдержала на сцене придворного театра 122 представления, «Глазной врач» с 1.10.1811 по 5.01.1817 – 95, «Холостяцкое хозяйство» с 3.03.1816 по 22.03.1822 – 31 (см. указатели в: Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 5; Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 236, 242, 295). Первые две оперы были популярны и в других странах (см. Fischer-Wildhagen R. Adalbert Gyrowetz. Der Augenarzt // Piper. Bd. 2. S. 624–625. S. 624; Simpson A. Augenarzt, Der // NGO. V. 1. P. 253–254. P. 254).

<sup>173</sup> Simpson A. Gyrowetz, Adalbert // NGO. V. 2. P. 587; Hettrick W. E. The Autobiography of Adalbert Gyrowetz (1763–1850) // Studien zur Musikwissenschaft. Tutzing: Hans Schneider, 1991. Bd. 40. S. 41–74. S. 41.

<sup>174</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 73.

оперных сцен, что в ту пору было определенным мерилom успеха для австрийских композиторов. Именно для него было создано либретто «Мнимый Станислав» (1818, Милан), которое двумя десятилетиями позднее послужило основой для второй – провалившейся – оперы Верди.

Точно не известно, знал ли Шуберт что-либо из музыки Гировца, однако в этом не было ничего невозможного. К тому же вполне вероятно, что композиторы встречались лично: концертом 7 марта 1821 года, в котором сочинения Шуберта впервые были исполнены для широкой публики, руководил Гировец<sup>175</sup>. Некоторые сюжетные и музыкальные параллели в шубертовских сочинениях с операми его старшего современника<sup>176</sup> говорят скорее в пользу подобного знакомства – по крайней мере, в отношении «Агнес Сорель» и «Глазного врача».

Впрочем, в некоторых случаях эти параллели могут объясняться тем, что оба композитора ориентировались на один и тот же первоисточник. Например, в «Глазном враче», созданном через два года после триумфа «Швейцарского семейства» Вейгля, ощутимо сильное влияние последнего – причем не только в общем сентиментальном наклонении сюжета, но и в музыке. Это влияние хорошо осознавалось уже современниками Гировца: Гофман в рецензии на клави́р «Глазного врача», изданный вскоре после премьеры, указывал, что «стиль этого сочинения живо напоминает “Швейцарское семейство”»<sup>177</sup>.

И действительно, здесь можно найти целый ряд черт, свидетельствующих о такой близости – от отмеченных Гофманом мелодичности и экономности в средствах<sup>178</sup> до параллелей между конкретными музыкальными номерами. Например, можно отметить явно неслучайное сходство между романсом графа Вальштайна в «Швейцарском семействе» и арией графа Штайнау в «Глазном враче», заключающееся прежде всего в использовании маршевости, которая здесь явно служит знаком принадлежности героя к высшему сословию. Определенный намек на упоминавшуюся выше песню Якоба, причем также с имитацией пастушьего наигрыша, можно найти в начале квинтета из I д. (№ 3), первый раздел которого фактически также представляет собой песню (ее запекает Мария, а затем припев подхватывают слепые Филипп и Вильгельмина – см. *рис. 9*).

<sup>175</sup> См. афишу концерта (Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 3. S. 157), а также его описание (*Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт ... С. 197–198).

<sup>176</sup> Маккей указывает на сходство между некоторыми деталями сюжетов «Глазного врача» и шубертовского «Фернандо».

<sup>177</sup> AMZ(L). 1812. Nr. 53. S. 855–864. S. 857. См. также *Fischer-Wildhagen R.* Adalbert Gyrowetz. Der Augenarzt // Piper. Bd. 2. S. 624–625.

<sup>178</sup> AMZ(L). 1812. Nr. 53. S. 855–864. S. 857.

Рис. 9. Параллели между квинтетом из «Глазного врача» и песней Якоба из «Швейцарского семейства»

<p>9а. Гировец «Глазной врач», Квинтет, тт. 1-2</p>	<p>Andantino</p> <p>Flauti</p>  <p>Clarineti</p> 
<p>9б. Гировец «Глазной врач», Квинтет, тт. 3-6</p>	<p>Andantino</p>  <p>Drei Wand-rer doch— zwei Au-gen nur,</p>
<p>9в. Вейгль «Швейцарское семейство» песня (ария) Якоба</p>	<p>Andantino</p>  <p>Vom weit ent- fern-ten— Schwei-zer - land</p>

Однако наиболее показательные ассоциации возникают между романсом Марии и каватиной Эммелины: Гировец, как позднее Шуберт в арии Лизхен, выбирает тот же трехдольный размер и использует для вступления ту же ритмическую формулу, что и Вейгль.

При этом между шубертовской арией и романсом из «Глазного врача» можно обнаружить дополнительные корреляции: вступление в обоих случаях более развернутое, чем в каватине Эммелины (по 8 тактов против 2-х у Вейгля), а первая вокальная фраза полностью или частично дублирует его начальный двухтакт (рис. 10).

Рис. 10. Параллели между каватиной Эммелины, арией Лизхен и романсом Марии

<p>10а. Вейгль «Швейцарское семейство», каватина Эммелины, тт. 1-2</p> <p>тт. 2-4</p>	<p>Moderato Solo</p> <p>Oboe</p>  <p>Fagotti</p>   <p>Wer hör - te wohl je - mals mich kla - gen?</p>
<p>10б. Шуберт, «Братя-близнецы», ария Лизхен № 3, тт. 3-5</p> <p>тт. 8-11</p>	<p>Andantino</p> <p>Flauti</p>  <p>Clarineti in C</p>   <p>Der Va - ter mag—wohl im - mer Kind mich nen - nen</p>

<p>10в. Гировец «Глазной врач», романс Марии, тт. 1-2</p> <p>тт. 8-10</p>	<p style="text-align: center;">Andante</p> <p>Solo Violoncello</p>  
---	---

Показательно, что в той же шубертовской арии есть определенные параллели с еще одним сольным номером из другого популярного сочинения Гировца – «Агнес Сорель». Это не только общее сходство отдельных интонаций и фраз (см. *рис. 11*), но и некоторые тонально-гармонические особенности – такие, как использование тональности Ш<sup>б</sup>. Правда, в арии (романсе) Агнес (F-dur) эта тональность (As-dur) появляется в начале второго раздела (середины) после модуляции начального периода в C-dur. У Шуберта эта же краска подана более необычным образом: отклонение в B-dur происходит через одноименный тонике g-moll и, главное, внутри начального периода, в каденции которого вновь возвращается исходный G-dur.

*Рис. 11. Параллели между романсом Агнес и арией Лизхен из «Близнецов»*

<p>11а. Гировец «Агнес Сорель», ария Агнес, тт. 11-13</p>	<p style="text-align: center;">[Andantino]</p> <p>Agnes</p> 
<p>11б. Шуберт, «Братья- близнецы», ария Лизхен № 3, тт. 23-25</p>	<p style="text-align: center;">[Andantino]</p> <p>Lieschen</p> 
<p>11в. Гировец «Агнес Сорель», ария Агнес, тт. 19-21</p>	<p style="text-align: center;">[Andantino]</p> <p>Agnes</p> 
<p>11г. Шуберт, «Братья- близнецы», ария Лизхен № 3, тт. 21-22<sup>179</sup></p>	<p style="text-align: center;">[Andantino]</p> <p>Lieschen</p> 

Возникает закономерный вопрос: случайное это сходство или влияние? И если влияние, по какой причине Шуберт в одной арии собирает различные черты сольных номеров главных героинь из успешных немецкоязычных опер австрийских композиторов-современников? Ответ на первый вопрос, видимо, лежит где-то посередине. Шуберт очень хорошо знал «Швейцарское семейство». Учитывая

<sup>179</sup> Последние два примера в виде партитуры приведены в *Приложении В, рис. 3*.

популярность в Вене 1810-х «Агнес Сорель» и «Глазного врача», можно предположить, что ему могли быть известны и наиболее яркие номера из этих опер (к каковым, безусловно, принадлежат оба романса). Однако, как мы видели, Гировец и сам не избежал воздействия Вейгля, и при желании отмеченные выше «распевы» по звукам трезвучия, сходные у Гировца и Шуберта, можно непосредственно возвести к похожим на йодли переливам в каватине Эммелины (рис. 12), а тональные «изыски» последнего объяснить хорошо известным шубертовским новаторством в области гармонии.

Рис. 12. Вейгель «Швейцарское семейство», каватина Эммелины, тт. 17-26



Однако, как мне кажется, ария Лизхен демонстрирует черты сходства со всеми тремя сольными номерами неслучайно. Необходимо помнить, что она была написана для первого официально заказанного Шуберту сочинения, к тому же этот заказ поступил от придворной сцены, где до этого все три оперы его современников имели большой успех. Поэтому скорее всего Шуберт – как в свое время и Гировец – в определенных сценических ситуациях сознательно или неосознанно использовал некоторые приемы, которыми пользовались его предшественники. Правда, ария Лизхен, по сравнению со своими предполагаемыми прототипами, гораздо интереснее, выразительнее и богаче. От достаточно скромных сольных высказываний в операх Вейгля и Гировца ее отличает сложная развернутая форма, обилие смелых тональных сопоставлений, типичная шубертовская светотень одноименного мажоро-минора, красочная оркестровка. Все это свидетельствует о незаурядном композиторском мастерстве, и эту арию, безусловно можно поставить в один ряд с его лучшими вокальными сочинениями.

Существует множество данных о том, что Шуберт восхищался *Бетховеном*<sup>180</sup>. 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 – от песен «К луне» (1815, D 193), «Вечерняя песня княгини» (1816,

<sup>180</sup> См., например, *Дамс В.* Франц Шуберт. С. 111–112; *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт... С. 203–208 и др. Единственное высказывание Шуберта, направленное против Бетховена, как считается, было сделано под влиянием Сальери (Франц Шуберт: переписка... С. 37). О взаимоотношениях Шуберта и Бетховена см. также *Nohl W.* Beethoven's and Schubert's Personal Relations // *The Musical Quarterly.* 1928. Vol. 14, Nr. 4. P. 553–562; *McKay E. N.* Franz Schubert: A Biography. Oxford: Clarendon Press, 1996. P. 273–274; *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 2 С. 505; *Clark S.* Rossini and Beethoven in the reception of Schubert // *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism.* New York: Cambridge University Press, 2013. P. 96–119.

D 495)<sup>181</sup> и Четвертой симфонии (1816, D 417), написанной в до миноре и носящей подзаголовок «Трагическая», до «Фьеррабраса» (1823), Октета (1824, D 803)<sup>182</sup> и до-минорной сонаты (1828, D 958).

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. Это восхищение заметным образом проявляется как в его ранних зингшпилях, так и в театральном творчестве 1820-х гг. Так, например, исследователи отмечают близость между дуэтом Флорестана и Леоноры во II акте «Фиделио» („*O namenlose Freude*“) и двумя дуэтами из шубертовских сочинений – «Увеселительный замок черта» и «Фернандо», обусловленную сходством сценической ситуации (воссоединение супругов после вынужденной разлуки).

В первом случае эта близость выражается в аналогичном строении повторяющихся фраз, передающихся от одного голоса другому, на словах «*Крылья ангелов снесли нас вниз*» („*Engels Gefieder trugen uns hernieder*“) у Шуберта и «*Мой муж у меня на груди*» („*mein Mann an meiner Brust*“) у Бетховена<sup>183</sup>. Впрочем, на мой взгляд, еще большее сходство с этим эпизодом из бетховенского дуэта демонстрируют два других отрывка из шубертовского: в тт. 39-46, причем это сходство проявляется и в поэтическом тексте – «*Рука в руке, грудь на груди*» („*Arm in Arm, Brust an Brust*“), а также в тт. 74-86 (см. *рис. 13*)

Рис. 13.

<p>13а. Бетховен «Фиделио» дуэт Леоноры и Флорестана № 15 тт. 5-13</p>	<p style="text-align: center;">Allegro vivace</p>
<p>тт. 13-19</p>	

<sup>181</sup> В одной цитируется I часть «Лунной» сонаты, во второй – главная партия из I части «Патетической» (см. *Приложение В, рис. 4а-з*).

<sup>182</sup> На сходство шубертовского Октета F-dur с бетховенским Септетом Es-dur op. 20 указывает Л. В. Кириллина (*Кириллина Л. В. Бетховен. ... Т. 1. С. 251*).

<sup>183</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 100.*

<p>136. Шуберт «Увеселительный замок черта», дуэт Люитгарды и Освальда № 21 тт. 17-26</p> <p>тт. 39-46</p>	<p>Allegro ma non troppo</p> <p>Luitgarde En - gels Ge - fie - der trugen uns ret - tend her - nie - der,</p> <p>Oswald En - gels Ge - fie - der trugen uns ret - tend her - nie - der, se - liger Traum</p> <p>Luitgarde Arm - in Arm, Brust - an Brust,</p> <p>Oswald Arm - in Arm, Brust - an Brust,</p>
<p>тт. 74-86</p>	<p>Luitgarde En - gels Ge - fie - der es tru - gen uns En - gel!</p> <p>Oswald tru - gen uns her - nie - der,</p> <p>7 Luitgarde Es tru - gen uns En - gel ret - tend her - nie - der,</p> <p>Oswald ret - tend her - nie - der! Es tru - gen uns En - gel ret - tend her - nie - der,</p>

Конечно, похожую технику использовали и другие композиторы того времени – например, Керубини в дуэте № 9 из «Фаниски», обыгрывающем ту же самую ситуацию встречи разлученных супругов (*рис. 14*).

*Рис. 14. Керубини «Фаниска», № 9 Мелодрама и дуэт, дуэт Фаниски и Разинского*

Allegro  
Faniska

O mein Gatte! Dank dem Glücke! Dank dem

Rasinsky  
Meine Gattin! Wel-che Wonne! Wel-che Wonne!

7  
Glü-cke! O in die-sem Au-gen - bli-cke fühl ich kei - ne Lei - den mehr.

O in die-sem Au-gen - bli-cke fühl ich kei - ne Lei - den mehr.

Но, несмотря на то, что в шубертовском дуэте можно найти точки соприкосновения с этим номером «через голову» Бетховена (например, в фигурации струнных – см. *рис. 15*), вряд ли можно говорить в этом случае о прямом влиянии

Керубини – даже если предположить, что Шуберт знал «Фаниску» (в чем не было ничего невозможного). К тому же его отношение к этому композитору было гораздо более прохладным, чем к Бетховену<sup>184</sup>.

Рис. 15.

15а. Керубини «Фаниска», № 9 Мелодрама и дуэт, дуэт Фаниски и Разинского	
15б. Шуберт «Увеселительный замок черта», дуэт Люитгарды и Освальда № 21	

Маккей также указывает, что влияние бетховенского дуэта – «в выразительности и стиле» – ощущается только во второй версии шубертовского<sup>185</sup>, несколько отличающейся от первой. Причина этого достаточно очевидна, хотя исследовательница о ней и не пишет: Шуберт закончил полную партитуру первой версии оперы 15 мая 1814 г., вторую же завершил только 22 октября того же года. Эти две даты разделяет премьера окончательной редакции «Фиделио» (23 мая 1814), на которой молодой композитор, по всей видимости, присутствовал<sup>186</sup>. Очевидно, общность ситуации побудила Шуберта внести в свой дуэт изменения, сближающие его бетховенским.

Сходная сцена в зингшпиле «Фернандо», само либретто которого возникло, очевидно, под влиянием «Фиделио» (см. об этом подробнее в 5 главе), также имеет ряд пересечений с дуэтом Леоноры и Флорестана: Маккей отмечает тот же прием в вокальных партиях раздела Allegro (на словах „O Wiederseh'n! Himmelswonne!“), а также обозначение *allegro* после быстрого обмена фразами, аналогичное двум тактам Adagio у Бетховена (рис. 16)<sup>187</sup>.

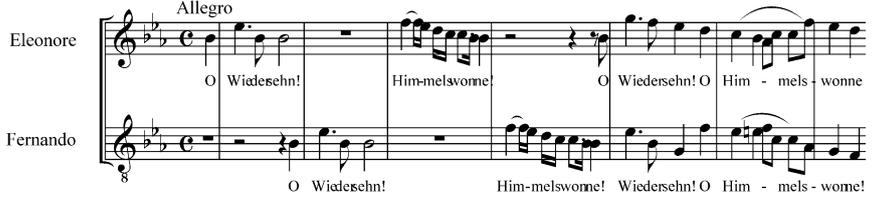
<sup>184</sup> Известно свидетельство Ансельма Хюттенбреннера об отношении Шуберта к операм Керубини, которые композитор, по его словам, «ценил не так высоко [как оперы Моцарта – Н.П.], хотя некоторые из них также являются очень ценными, в особенности «Дни опасности», «Лодоиска», сочиненные для Вены «Фаниска» и «Медя», – ведь Сальери зашел слишком далеко, сказав нам, будто оперы Керубини представляют собой оркестровую музыку с сопровождением пения» (Воспоминания о Шуберте. С. 81). Вместе с тем, по некоторым сведениям, Шуберт ценил «Лодоиску» Керубини (*Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella ... S. 100*).

<sup>185</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 100*. Напомню, что вторая версия оперы была отредактирована под присмотром Сальери.

<sup>186</sup> *Branscombe P. Schubert and the melodrama. P. 110*.

<sup>187</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 117*.

Рис. 16.

<p>16а. Шуберт «Фернандо» дуэт Элеоноры и Фернандо, раздел Allegro, тт. 1-7</p>	
<p>16б. Бетховен, «Фиделио», дуэт Леоноры и Флорестана, тт. 19-24</p>	
<p>16в. Шуберт «Фернандо» дуэт Элеоноры и Фернандо, раздел Allegro, тт. 12-15</p>	

Интересная, хотя на первый взгляд несколько неожиданная, параллель обнаруживается между главной темой арии Флорестана<sup>188</sup> и началом вокальной партии Оливии в терцете № 5 «Друзей из Саламанки». Более того, ритмически (и отчасти мелодически) сходные фразы появляются еще как минимум в четырех ариях главных персонажей (в основном женских) других трех зингшпилей, сочиненных в 1815 году (см. рис. 17).

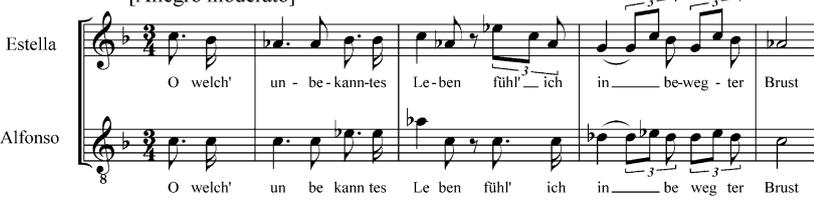
Это сходство в большинстве случаев скорее всего возникало неосознанно. Однако оно явно связано с определенным содержанием: ария Флорестана очевидно ассоциировалась у Шуберта с внутренним благородством и стойкостью – качествами, которые в той или иной степени проявляют все главные героини его ранних зингшпилей (в некоторых случаях речь о мужестве или чувстве долга идет непосредственно в тексте арий).

Впрочем, в терцете «Друзей из Саламанки» мы, по-видимому, все-таки имеем дело с более или менее сознательной ориентацией на Бетховена: об этом говорит не только наибольшая степень близости двух вокальных фраз, но и то, что из всех пяти номеров только здесь, как и в арии Флорестана, в оркестровом сопровождении у струнных дублируются вокальные фразы.

<sup>188</sup> О значении этой темы в опере Бетховена см. Кириллина Л.В. Бетховен. ... Т. 1. С. 390.

Еще один случай такой – сознательной или неосознанной – аллюзии на этот же раздел арии Флористана представлен во втором дуэте Альфонсо и Эстреллы (II д., № 14). Здесь совпадения касаются прежде всего начального мотива первой фразы и последнего мелодического оборота второй, а также тональности (As-dur). К тому же, как и в партии Оливии, есть пересечения в смысле и наборе слов: во всех трех случаях присутствует слово «жизнь» (Leben) и в целом (прямо или косвенно) речь идет об ощущении счастья.

Рис. 17.

17а. Бетховен «Фиделио», ария Флорестана	<p>Adagio cantabile</p>  <p>In des Le - bens Früh- lings - ta - gen ist das Glück von mir — ge - floh'n</p>
17б. Шуберт «Друзья из Саламанки», № 5 Терцет, партия Оливии, тт. 3-7	<p>Andantino</p>  <p>Le - bens - mut und frische Küh - lung weht mir aus — dem trau - ten Wald, —</p>
17в. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла», дуэт № 14, тт. 18-22	<p>[Allegro moderato]</p>  <p>Estrella O welch' un - be - kann - tes Le - ben fühl' — ich in — be - weg - ter Brust</p> <p>Alfonso O welch' un - be kann tes Le ben fühl' ich in — be weg ter Brust</p>
17г. Шуберт «Фернандо», ария Элеоноры № 5, тт. 1-5	<p>Allegro maestoso</p>  <p>Eleonore Nicht der Er - de Schät - ze loh - nen, was hier Mut ge - wir - ket hat;</p>
17д. Шуберт «Клаудина фон Вилла Белла», ария Клаудины № 4, тт. 9-13	<p>Andantino</p>  <p>Claudine Al - le Freu - den, al - le Ga - ben, die mir heut' ge - hutigt ha - ben,</p>
17е. Шуберт «Клаудина фон Вилла Белла», ария Педро № 5, тт. 2-6	<p>Maestoso</p>  <p>Pedro Es er - hebt sich ei - ne Stim - me, hoch und hö - her schallen Chö - re,</p>
17ж. Шуберт «Четыре года на посту», ария Кэтхен № 5, раздел Allegretto, тт. 1-4	<p>Allegretto</p>  <p>Käthchen Soll die Hoff - nung, soll der Glau - be an dein Va - ter - herz ver - gehn'n? —</p>

Конечно, воздействие «Фиделио» на оперное творчество Шуберта не ограничивается приведенными примерами. Однако в более поздние годы бетховенские

аллюзии становятся все менее прямолинейными. О некоторых из них речь пойдет в следующих главах.

Взаимоотношения Шуберта с *Вебером* многократно описывались в литературе<sup>189</sup>, причем точка зрения на них обычно зависит от того, кому из этих двух композиторов посвящено исследование<sup>190</sup>. Так или иначе, известно, что Шуберт очень ценил «Вольного стрелка» и связывал с Вебером 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.

Стоит заметить, что в оценке достоинств «Эврианты» венцы были скорее солидарны с Шубертом<sup>191</sup> – она исчезла из репертуара придворного театра, выдержав всего 12 представлений<sup>192</sup>, тогда как «Вольный стрелок» только за первые два с небольшим года после венской премьеры (с 3.11.1821 по 8.12.1823) был показан 60 раз<sup>193</sup>.

Несмотря на то, что Шуберт, судя по всему, видел «Вольного стрелка» в 1821 или 1822 году<sup>194</sup> и высоко ценил его, по мнению исследователей, влияние этой оперы едва ли можно обнаружить в его сочинениях для сцены 1822–1823 гг. По отношению к «Альфонсо и Эстрелле» на это указывает Маккей<sup>195</sup>, однако и в более позднем «Фьеррабрасе» все возможные точки пересечения объясняются скорее общностью тенденций в австро-немецкой опере того времени, чем каким бы то ни было воздействием опер Вебера. Точно так же и замечание Дюрра, что «Эврианта» и «Альфонсо и Эстрелла» имеют много общего, относится отнюдь к влиянию или заимствованиям (тем более, что вторая хронологически предшествовала первой), а к

<sup>189</sup> См., например, *Дамс В.* Франц Шуберт. С. 107–108, 123; *Вульфшус П.А.* Франц Шуберт. С. 68; *Cunningham G.R.* Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 182–187 и др. См. также комментарий Хохлова к письму Вебера Кастелли от 8 января 1824 г. (*Жизнь Франца Шуберта в документах.* С. 337–338).

<sup>190</sup> См., например, описание взаимоотношений двух композиторов в книге А. К. Кёнигсберг, где утверждается, что Шуберт считал Вебера своим врагом (!) и по этой причине негативно высказывался об «Эврианте» (*Кёнигсберг А. К.* Карл-Мария Вебер. Краткий очерк жизни и творчества. М.-Л.: Музыка, 1965. С. 88).

<sup>191</sup> Вайделих указывает также на критические высказывания Франца Грильпарцера в отношении «Эврианты» (*Waidelich T.G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 87–88). Ср. также высказывание самого Шуберта в письме к Шоберу от 30 ноября 1823 г.: «“Эврианта” Вебера не удалась и, по-моему, с полным основанием, была плохо принята» (*Жизнь Франца Шуберта в документах.* С. 322).

<sup>192</sup> *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 267.

<sup>193</sup> *Ibid.* S. 275. Из других сочинений Вебера в Вене ставились «Абу-Гасан» (Ан дер Вин, 28.05.1813), «Прециоза» (Ан дер Вин, 5.07.1823) и (посмертно) «Оберон» (Кертнертортеатр, 04.02.1829).

<sup>194</sup> Достоверно известно, что Шуберт видел эту оперу на сцене Кертнертортеатра в 1826 г. (*Branscombe P.* Schubert and the melodrama. P. 111), однако его высказывание об «Эврианте», которую он сравнивал с «Вольным стрелком», подразумевает знакомство с последним до 1823 г.

<sup>195</sup> *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 209–210.

сходству устремлений: «обе [оперы] возвращаются по сути к Глюку и обе соответствуют в своей основополагающей структуре важным требованиям Мозеля»<sup>196</sup>.

Общностью тенденций можно объяснить и тот удивительный 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. В уже упоминавшейся выше «Вечерней песне княгини», написанной в 1816 году (т.е. за год до первых набросков Вебера), есть точки пересечения с шестым эпизодом сцены в Волчьей долине (и соответствующим разделом увертюры – см. Приложение В, рис. 4д-е). Аналогичные пересечения можно наблюдать и в Мелодраме № 3 из «Волшебной арфы», появившейся на сцене почти за год до премьеры «Вольного стрелка» (здесь они касаются ритма скачки, неистовых пассажей струнных, напряженных гармоний и необычных созвучий – см. Приложение В, рис. 4ж-з). В последнем случае сходство со сценой в Волчьей долине усиливается общностью жанра (мелодрама) и самой сценической ситуации (подобно тому, как Каспар обращается к Самьелю, злой дух Сутур взывает к фее Мелинде).

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<sup>197</sup>, но не в опере. Исследователи обычно ссылаются на негативное высказывание последнего о «Либуше» (см. выше), которая, напомню, была заказана Кройцеру администрацией Кернтнертортеатра в ряду других немецких опер, призванных компенсировать все возрастающую популярность итальянского искусства на придворной сцене.

Отрицательное мнение Шуберта об оперной музыке Кройцера<sup>198</sup> должно, казалось бы, вывести его театральные сочинения из сферы сравнения с шубертовскими. Однако такие романтические оперы, как «Пловец» (1813)<sup>199</sup> и «Либуша» (1822), если не в отношении собственно музыки, то по крайней мере с точки зрения сюжетных мотивов либретто и особенностей его поэтического содержания имеют существенные

<sup>196</sup> Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper Alfonso und Estrella ... S. 100.

<sup>197</sup> Вульфшус П. А. Франц Шуберт. С. 52; McKay E. N. Franz Schubert: A Biography. P. 289; Youens S. Schubert, Müller, and Die Schöne Müllerin. New York: Cambridge University Press, 2006. P. 50. См. также Воспоминания о Шуберте. С. 197. Песенное творчество Кройцера обычно оценивается гораздо выше оперного. Показательно, что в книге В. Г. Рила «К истории романтической оперы» собственно театральным сочинениям Кройцера посвящено меньше половины короткого семистраничного очерка об этом композиторе, в основном же речь идет о его песнях (Riehl W. H. Zur Geschichte der romantischen Oper. Berlin: Weltgeist-bücher, verlags-gesellschaft m.b.h., 1928. S. 39–45).

<sup>198</sup> Об отношении Шуберта к Кройцеру см. Воспоминания о Шуберте. С. 80.

<sup>199</sup> Ю. Н. Хохлов переводит название этой оперы как «Ныряльщик» (Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 316). Ее сюжет восходит к балладе Шиллера «Кубок».

пересечения с «Альфонсо и Эстреллой». Особенно многочисленны совпадения с сюжетом первой из названных опер Кройцера, и это заставляет предположить, что по крайней мере Шобер, автор текста шубертовской оперы, мог быть знаком с либретто «Пловца» – хотя, возможно, в его первоначальной версии, написанной для И. Ф. Рейхардта (1811)<sup>200</sup>. Определенного рода пересечения обнаруживаются и в музыке, и, хотя Шуберт все же вряд ли знал эту оперу Кройцера, когда писал «Альфонсо» (в Вене она не ставилась до 1824 года), они показательны, поскольку (как и в случае с Вебером) иллюстрируют те общие направления, в которых развивалось немецкое и австрийское оперное искусство того времени.

Именно поэтому необходимо сказать несколько слов о Кройцере, композиторе сейчас почти совершенно забытом<sup>201</sup>, но в свое время весьма известном. В музыкальных энциклопедиях той эпохи его имя ставилось в один ряд с именами Бетховена, Вебера и Шпора, а в отношении песни – и Шуберта<sup>202</sup>.

Кройцер родился в Германии в 1780 году, т.е. принадлежал скорее к поколению Вебера, чем Вейгля и Гировца. Соответственно, и его театральная карьера складывалась уже в начале XIX века и в иных условиях. Мечтой Кройцера, по всей видимости, были подмостки венских театров. В 1804 он переехал в австрийскую столицу («чтобы слушать и изучать сочинения великих мастеров»<sup>203</sup>) и жил там до 1810 г., пытаясь покорить придворные сцены. Это ему в конце концов удалось: в 1810 году в Кернтнертортеатре был поставлен его зингшпиль на гётевское либретто «Йери и Бетели». Но настоящего признания в Вене он добился только в начале 1820-х, уже будучи автором десятка опер для немецких сцен в других городах Австрийской империи и Германии<sup>204</sup>. После успеха «Либуши» Кройцеру была предложена должность капельмейстера<sup>205</sup>, а на придворной сцене появилось еще несколько его опер – в том числе переработанный «Пловец».

<sup>200</sup> Reichardt J. F., Bürde S. G. Der Taucher: eine Romantische Oper in zwey Akten. Berlin: [s.n.], 1811.

<sup>201</sup> Брэнском указывает, что музыка Кройцера никогда не была забыта полностью, и некоторые его театральные сочинения до сих пор ставятся в Германии и Австрии (*Branscombe P. Kreutzer [Kreuzer], Conradin [Conrad, Konradin] // NGO. V. 2. P. 1047–1048. P. 1047.*)

<sup>202</sup> Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: In 6 Bände /hg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838. Bd. 4. S. 384.

<sup>203</sup> Ibid. S. 230.

<sup>204</sup> В основном в Штутгарте, где он с 1812 по 1816 г. служил капельмейстером. К штутгартскому периоду, помимо «Пловца», относятся такие оперы, как «Феодора» и «Альпийская избушка» (обе на либретто Коцебу), которые также затем ставились на венской придворной сцене.

<sup>205</sup> Позднее Кройцер перешел Йозефштадтский театр. Именно он в 1835 году дирижировал первым посмертным концертным исполнением в этом театре отдельных номеров из «Фьеррабраса» (*Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 255.*)

Кройцер внес свой вклад и в создание немецкоязычной оперы без разговорных диалогов. В 1818 году в Праге был поставлен его «Орест», героическая опера, которую композитор рассматривал как связующее звено между глюковскими «Ифигениями»<sup>206</sup>. Еще в начале 1820-х он воспринимался как одна из надежд немецкоязычной оперы, однако уже в середине 1840-х его письмо казалось публике устаревшим.

Значимость *Игнаца фон Зейфрида* (1776–1841) для австрийского музыкального театра начала XIX века хорошо видна из статистики по количеству оперных спектаклей за первые 25 лет существования театра Ан дер Вин (1801–1825): Зейфрид – 1700 представлений, Моцарт – 400, Филипп Якоб Риотте – 300, Антон Фишер – 280, Россини, Гретри и Франц Розер фон Рейтер – по 250, Мегюль – 230<sup>207</sup>.

Ученик Моцарта и Альбрехтсбергера, Зейфрид очень рано начал свой путь в театре: уже в 21 год (1797) он получил должность капельмейстера во Фрейхаус ауф дер Виден. Правда, сначала ему пришлось преодолеть сопротивление отца, Йозефа фон Зейфрида, служившего в ранге советника при одном из австрийских князей и прочившего сыну карьеру чиновника. Однако уговоры его учителей (не только Альбрехтсбергера, который считал Зейфрида одним из лучших своих учеников, но и Петера фон Винтера), а также Шиканедера сделали свое дело, и талантливому юноше было позволено посвятить себя музыке<sup>208</sup>.

Его первая опера, «Львиный фонтан», была хорошо принята публикой и выдержала не менее 30 представлений. Успех сопутствовал Зейфриду и в дальнейшем: естественным образом перейдя вместе со всей труппой из Фрейхаус ауф дер Виден в построенный в 1801 г. Ан дер Вин, он оставался ведущим композитором и дирижером<sup>209</sup> этой сцены вплоть до 1825 года, когда репертуарная политика театра претерпела радикальные изменения.

Как указывает Д. Джонс, в 1819–1821 гг. Зейфрид издавал венскую «Всеобщую музыкальную газету» (*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonders Rückblick auf den österreichischen Kaiserstaat*), а позднее, уже в 1830-е гг. писал статьи для

<sup>206</sup> *Branscombe P.* Kreuzer [Kreuzer], Conradin [Conrad, Konradin] [Electronic source] // NG.

<sup>207</sup> *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 114.

<sup>208</sup> *Seyfried, Ignaz Ritter von* // BLKÖ. Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1877. Bd. 34. S. 176-188. S. 176–177. Замечу попутно, что и младший брат композитора, Йозеф фон Зейфрид (1780–1849), которому также было уготовано будущее на государственной службе, выбрал театральное поприще. В 1802 году он получил приглашение от своего родственника Циттербарта (в то время владельца и директора Ан дер Вин) на должность секретаря и драматурга (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 61).

<sup>209</sup> Известно, что именно Зейфрид дирижировал премьерой «Фиделио» в 1805 году.

«Энциклопедии» Шиллинга<sup>210</sup>, в основном о своих современниках венцах – и, в частности, о Шуберте<sup>211</sup>.

В его песнях Зейфрид отмечал «высочайшую оригинальность, глубоко поэтический характер, поразительную правдивость выражения, тонкое понимание едва заметных намеков поэта, пылкую фантазию, смягченную склонностью к меланхолии, просто чарующие мелодии, богатство модулирования и неистощимую новизну в формообразовании»<sup>212</sup>. Однако он, как и многие современники Шуберта, видел недостатки в часто «сложнейших интонациях» вокальных партий и усилении трудностей в аккомпанементе<sup>213</sup>. Перечисляя оперы Шуберта, Зейфрид называет в качестве законченных «Рыцаря зеркала» (незавершенное юношеское сочинение), «Увеселительный замок черта», «Клаудину фон Вилла Белла», «Розамунду» (которая вообще-то оперой не является), «Заговорщиков» и «Миннизингера» (который, напомним, так и не был найден)<sup>214</sup>. Ни «Альфонсо и Эстрелла», ни «Фьеррабрас» в статье не упомянуты.

Жанровая палитра опер самого Зейфрида чрезвычайно широка: от больших опер (на более или менее классические сюжеты) до комических зингшпилей, фарсов и пародий. В качестве театрального композитора он также часто писал дополнительные номера к чужим сочинениям. Выше уже упоминался его хор к первому финалу «Дон Жуана», который, по оценке автора статьи в «Энциклопедии» Вурцбаха, «было не стыдно включить как вставной номер»<sup>215</sup>. Еще одна важная сфера в театральном творчестве Зейфрида – библейские драмы, которые пользовались особым успехом у венской публики. И хотя Маккей считает, что подобные сочинения «вероятно не слишком отвечали вкусам юного Шуберта»<sup>216</sup>, обращение последнего к жанру оратории («Лазарь, или Праздник воскресения», D 689, 1820<sup>217</sup>) доказывает, что молодой композитор по крайней мере учитывал востребованность библейских драм.

Невозможно однозначно сказать, был ли Шуберт знаком с операми капельмейстера Ан дер Вин – до нас не дошло никаких свидетельств об этом. Однако сложно представить, чтобы он совершенно не знал его музыки. Кроме того, в либретто «Альфонсо и Эстреллы» также можно найти явные точки пересечения с большой оперой

<sup>210</sup> Всего около 150-ти статей. Он также сотрудничал с журналом «Цецилия» и шумановской «Новой музыкальной газетой» (*Jones D. W. Mozart's spirit from Seyfrieds hands // Mozart Studies 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 196–228. P. 200*).

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> EGMW. Bd. 6. S. 271.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Seyfried, Ignaz Ritter von // BLKÖ. 1877. Bd. 34. S. 176–188. S. 177.

<sup>216</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 73.*

<sup>217</sup> Оратория осталась неоконченной.

Зейфрида «Кир», либретто которой было издано в 1804 году<sup>218</sup> и также вполне могло попасть в руки Шобера.

**Венцель Мюллер** (1767–1835) – один из немногих венских театральных композиторов шубертовского времени, чьи сочинения до сих пор исполняются – по крайней мере, в Австрии<sup>219</sup>. Большую часть своей творческой жизни он был связан с Леопольдштадтским театром<sup>220</sup> (за исключением короткого «пражского» периода, длившегося с 1807 по 1813 г.).

Считается, что популярная музыка Мюллера оказала значительное влияние на песенное творчество Шуберта и, в частности, на «Прекрасную мельничиху»<sup>221</sup>. Это мнение основано на следующих воспоминаниях Бауэрнфельда: «когда мы пробовали доказать ему, что некоторые места в “Песнях мельника” напоминали ... песню Венцеля Мюллера “Кто никогда не был пьян!” – он серьезно сердился ... и говорил: “Что вы понимаете? Оно таково и таким должно быть!”»<sup>222</sup>. Однако Ю. Н. Хохлов в комментарии к этому отрывку пишет, что шубертовском цикле «не найдено моментов, действительно близко напоминающих указанные Бауэрнфельдом произведения»<sup>223</sup>. Между тем Вишуген указывает, что Бауэрнфельд мог иметь в виду первый номер «Прекрасной мельничихи» («В путь») или второй («Куда?») <sup>224</sup>. Лиза Фойрцайг поддерживает именно вторую версию, находя точки пересечения между названной песней Мюллера (в оригинале „*Wer niemals einen Rausch gehabt*“ из зингшпиля «Новое воскресное дитя») и песней «Куда?» из «Прекрасной мельничихи» (рис. 18а-б)<sup>225</sup>.

<sup>218</sup> *Seyfried I. v., Seyfried J. v. Cygus: eine große heroische Oper in zwey Aufzügen.* Wien: bey Degen, 1804.

<sup>219</sup> В первую очередь это касается сочинений, созданных Мюллером в содружестве с известным венским драматургом Фердинандом Раймундом. Например, их романтико-комическая волшебная пьеса «Альпийский король и человеконенавистник» („*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*“, 1828), по словам Брэнскома, «продолжает оставаться одним из самых популярных венских зингшпилей» (*Branscombe P. Alpenkönig und der Menschenfeind, Der // NGO. V. 1. P. 98*). Действительно, она и сейчас ставится с музыкой Мюллера не только в Вене – см. Spielplan & Karten – Burgtheater Wien [Elektronische Quelle]. URL: [http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event\\_detailansicht.at.php?eventid=1432679](http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1432679) (Abruf: 10.08.2014), но и в других городах Австрии – см., например, *Vierich Th. A. Kennst Du das Land, wo die Misanthropen blüh'n ... Der Alpenkönig und der Menschenfeind – Jérôme Savary beglückt mit Ferdinand Raimunds Posse* [Elektronische Quelle] // *nachtkritik.de*. URL: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4555:der-alpenkoenig-und-der-menschenfeind-jerome-savary-beglueckt-baden-bei-wien-mit-seiner-version-von-ferdinand-raimunds-posse&catid=458&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4555:der-alpenkoenig-und-der-menschenfeind-jerome-savary-beglueckt-baden-bei-wien-mit-seiner-version-von-ferdinand-raimunds-posse&catid=458&Itemid=100190) (Abruf: 03.09.2017).

<sup>220</sup> См. *Krone W. Wenzel Müller. Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.* Berlin, 1906; *Tomek P. Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776–1825. ... S. 50-62; Angermüller R. Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater ... S. 9–21.*

<sup>221</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. С. 40.

<sup>222</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 275.

<sup>223</sup> Там же. С. 282

<sup>224</sup> *Wischusen M.A. Schubert and Viennese Popular Comedy.* P. 89.

<sup>225</sup> *Feurzeig L. The Queen of Golconda, the Ashman, and the Shepherd on a Rock: Schubert and the Vienna Volkstheater // Franz Schubert and His World.* Princeton: Princeton University Press, 2014. P. 157–182. P. 159–161.



Зато из девяти опер, что ему удалось увидеть в этот период, пять были написаны непосредственно для Франции, а из оставшихся четырех по меньшей мере две в той или иной степени демонстрируют генетическую близость к французской традиции.

Таблица 2. *Оперы*<sup>229</sup>, которые Шуберт посетил в венских театрах до 1816 г.

<i>Композитор</i>	<i>Название</i>	<i>Страна премьеры</i>
Й. Вейгль	Сиротский дом (Das Waisenhaus)	Австрия
Й. Вейгль	Швейцарское семейство (Die Schweizerfamilie)	Австрия <i>(либретто по французскому источнику)</i>
Ф.А. Буальдьё	Жан Парижский (Jean de Paris)	<b>Франция</b>
Л. Керубини	Медея (Médée)	<b>Франция</b>
Н. Изуар	Золушка (Cendrillon)	<b>Франция</b>
Г. Спонтини	Весталка (La vestale)	<b>Франция</b>
В.А. Моцарт	Волшебная флейта (Die Zauberflöte)	Австрия
К.В. Глюк	Ифигения в Тавриде (Iphigénie en Tauride)	<b>Франция</b>
Л. ван Бетховен	Фиделио (Fidelio)	Австрия <i>(либретто по французскому источнику)</i>

Эта статистика – отражение общей тенденции, характерной не только для Австрии, но и для Германии по крайней мере с конца 1790-х. Исследователи отмечают огромное притяжение, которое австрийская и немецкая публика чувствовала тогда к французской опере<sup>230</sup> и которое выразилось в нарастании количества переводов и постановок в первую декаду XIX столетия<sup>231</sup>.

К тому же восприятие этих опер австро-немецкой публикой несло в себе одну парадоксальную черту: для нее это было в большой степени «свое» искусство<sup>232</sup> – причем настолько, что, например, «Письма о немецкой опере в Вене» („Briefe über deutsche Oper in Wien“), опубликованные в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» в 1802 году, начинаются со сравнения двух постановок «Водовоза» Керубини (!)

<sup>229</sup> Список опер приводится по статье *Branscombe P.* Schubert and the melodrama. P. 110. См. также *Приложение А, таблица 2.*

<sup>230</sup> *Rice J. A.* German Opera in Vienna around 1800: Joseph Weigl and *Die Schweitzer Familie* // *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800.* Kassel: Bosse, 2007. S. 313–322. S. 316.

<sup>231</sup> Так, в 1801–1805 гг. на венских придворных сценах и в Ан дер Вин таких постановок было по меньшей мере шестьдесят три (*Ibid.*), а их соотношение с репертуаром немецкого и итальянского происхождения могло доходить 50% всех представлений (как, например, в 1803 году в последнем из названных театров – см. *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 65). Кроме того, известно, что за один только 1803 год в немецкоязычных землях появилось 67 переводов французских сочинений, преимущественно из репертуара opéra comique (*Jacobshagen A.* Das Fremde im Eigenen... S. 86). Подробнее о французской опере на венских сценах в начале XIX века см. *Kirk C.* The Viennese Vogue for Opéra-comique 1790–1819 : Diss. PhD. St. Andrews, 1983. Vol. I. P. 148–363.

<sup>232</sup> Ср. «[в немецкоязычных землях] opéra comique ... в гораздо меньшей мере, чем итальянская опера, воспринималась как “чужая культура”; напротив, она широко ассимилировалась местными театральными культурами» (*Jacobshagen A.* Das Fremde im Eigenen... S. 85).

– в придворном театре и в Ан дер Вин<sup>233</sup>. Подобное восприятие переводной французской оперы как немецкой сохранялось вплоть до 30–40-х гг. Так, во втором томе «Эстетической энциклопедии» Игнаца Йейттелеса, опубликованном 1837 г., в ряду больших *немецких* опер после «Эврианты» Вебера упоминается «Весталка» Спонтини, а среди комических после «Похищения из сераля» Моцарта – «Две лисы» Мегюля<sup>234</sup>. И даже в 1841 году Фердинанд Хант, говоря о двух типах («классах») композиторов, объединяет немцев и французов, противопоставляя им итальянцев<sup>235</sup>.

Чем же было вызвано подобное восприятие?

Одна из наиболее очевидных причин – генетическая близость немецкого и австрийского зингшпиля к *opéra comique*, что выражалось прежде всего в наличии разговорных диалогов и более непритязательном, чем в итальянской опере, составе музыкальных номеров, так что при переводе либретто на немецкий часто становилось практически невозможно определить происхождение сочинения<sup>236</sup>.

Вторая причина восприятия французской оперы как «своей» – нехватка оригинального немецкого репертуара и его плачевное качество. А поскольку в венских пригородных театрах к постановке были разрешены только оперы на немецком языке<sup>237</sup>, переводные сочинения представлялись дирекции настоящим спасением – сочинения прежде всего французские, так как итальянские требовали гораздо большего приложения сил для приведения текста в «зингшпильный» формат и, главное, соответствующих певцов, способных справиться с вокальными сложностями ведущих партий.

Все это составляло тот музыкально-театральный контекст, в котором приходилось работать венским композиторам того времени, и Шуберт, разумеется, не был исключением из общего правила. Воздействие французского театра можно обнаружить

<sup>233</sup> AMZ(L). 1803. (1802. Nr. 2. Den 6ten Oktober). S. 25–32.

<sup>234</sup> «Немцы делят оперу на: 1) большую, в которой, как в итальянской, все поется, как, например, в “Эврианте” Вебера, “Весталке” Спонтини и т.д.; ... 4) комическую оперу, как “Похищение” Моцарта, “Две лисы” Мегюля и т.д. ...» (*Jeittelles I. Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste*. Wien: Carl Gerold, 1837. Bd. 2. S. 150).

<sup>235</sup> *Hand F. G. Aesthetik der Tonkunst*. Jena: Carl Hochhausen, 1841. Zweiter Theil. S. 608.

<sup>236</sup> А. Якобсхаген указывает, насколько сложно сейчас отделить собственно немецкую оперу от переводной французской: даже специалисты не всегда с первого взгляда могут угадать под немецкими названиями образцы *opéra comique*. В качестве примера он приводит такие сочинения, как «Молодой мудрец и старый глупец» (“*Le jeune sage et le vieux fou*”, 1793) Э.-Н. Мегюля, скрывающееся под немецким наименованием «Меланхолик» („*Der Milzsüchtige*“), и «Марселин» (“*Marcelin*”, 1800) Л.-С. Лебуруна, ставившееся как «Арендатор Роберт» („*Pächter Robert*“). См. *Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen...* S. 86. По словам исследователя, «объемы заимствования и адаптации *opéra comique* внутри немецкоязычного музыкального театра на основе научных исследований того времени не оцениваются даже приблизительно» (*Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen...* S. 85–86). См. также *Schneider H. Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus // Kulturtransfer im Epochenbruch: Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1997. Bd. 2. S. 593–676.

<sup>237</sup> *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien*. S. 59; *Yates W.E. Theatre in Vienna ...* P. 16.

в его оперном творчестве в самых разных проявлениях – от источников либретто и сюжетных мотивов до музыкальных топосов и моделей оперных форм.

Поскольку эти проявления слишком многочисленны, остановлюсь только на некоторых из них.

Практика заимствования французских либретто – в более или менее свободном переводе или даже просто в виде сюжета – была очень распространенной в музыкальном театре того времени, и не только австрийском. К такому общеизвестному примеру, как «Фиделио» Бетховена, можно добавить еще целый ряд опер, имеющих французский первоисточник и вполне независимые от него в музыкальном отношении варианты воплощения в итальянской<sup>238</sup> и австро-немецкой традициях (см. таблицу 3).

*Таблица 3. Некоторые итальянские и австрийские оперы, написанные на либретто французского происхождения*

<i>Франция</i>	<i>Италия</i>	<i>Австрия</i>
П. Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» (1798)	Ф. Паэр «Леонора, или Супружеская любовь» (1804) И. С. Майр «Супружеская любовь» (1805)	Л. ван Бетховен «Фиделио, или Супружеская любовь» (1805)
А.-М. Бертон «Франсуаза де Фуа» (1809)	Г. Доницетти «Франческа ди Фуа» (1831)	Й. Вейгль «Франциска фон Фуа» (1812)
П. Гаво «Белая роза и алая роза» (1809)	И. С. Майр «Белая роза и алая роза» (1813)	И. фон Зейфрид «Алая и белая роза» (1810)
А.-Э.-М. Гретри «Петр Великий» (1790)		Й. Вейгль «Юность Петра Великого» (1814)
Ш.-О. Севрен, А.-Р. Шазе «Бедный Жак», водевиль (1807)		Й. Вейгль «Швейцарское семейство» (1809)
М.-А. Дезожье, М.-Ж. Жантиль «Два Валентина, или Новые Менехмы», водевиль (1818)		Ф. Шуберт «Братья-близнецы» (1820)

Иногда в качестве таких первоисточников выступали даже не оперы, а сочинения более легкого жанра – водевиля, как, например, в случае с «Швейцарским семейством» Вейгля<sup>239</sup>. Подобный же французский прототип обнаруживается и в основе одноактного шубертовского фарса «Братья-близнецы».

Либретто этого фарса принадлежит перу драматурга придворного театра Георга фон Гофмана, который, в отличие от своего знаменитого однофамильца, литературными талантами не блистал. Отсутствие собственных идей компенсировалось переводами: согласно данным, приводимым Корнелией Фишер, из 22-х его оперных текстов по

<sup>238</sup> Подробнее об адаптации французских сюжетов на итальянских сценах см. *Поспелова А. Ф.* Французская «опера спасения» как сюжетный источник итальянской оперы *semiseria* // *Музыковедение*. 2015. № 1. С. 51–58. С. 54.

<sup>239</sup> Напомню, что его либретто является вольным переводом водевиля «Бедный Жак».

меньшей мере половина имеет явное французское происхождение<sup>240</sup>. Впрочем, с прототипом либретто «Близнецов» не все так просто.

В современных Шуберту рецензиях на спектакль критики уверенно указывают в качестве источника французский водевиль «Два Валентина»<sup>241</sup>. Однако в более позднее время этот факт стал подвергаться сомнению, причем наиболее авторитетными исследователями. Так, К. Поллак называет данные о водевиле как основе сюжета «Близнецов» «непроверенными»<sup>242</sup>, а Маккей, указывает, что «следов этой французской пьесы не было найдено»<sup>243</sup>. По предположению обоих исследователей, прототипом для Гофмана послужила комедия Жана Франсуа Реньяра «Менехмы, или Близнецы» («*Les Ménechmes ou Les jumeaux*», 1705, Комеди Франсез)<sup>244</sup>, причем Поллак решительно утверждает, что «сюжет тот же, что в «Братьях-близнецах», только действие происходит в Париже»<sup>245</sup>.

Сюжет действительно похож, хотя назвать его тем же можно лишь с некоторой натяжкой. Комедия Реньяра восходит к известной пьесе Плавта «Менехмы» и, несмотря на серьезные изменения в интриге, составе действующих лиц и месте действия, оказывается все-таки ближе к римскому первоисточнику, чем к либретто «Близнецов». Это тем более очевидно, что «следы» водевиля «Два Валентина» все-таки отыскивались – и не где-нибудь, а в Вене, в Австрийской национальной библиотеке<sup>246</sup>.

Либретто, изданное в 1818 году в Париже, называется «Два Валентина, или Новые Менехмы», что, конечно, указывает на преемственность по отношению к Реньяру и Плавту, но одновременно свидетельствует о значительных изменениях в сюжете. И действительно, от этих двух комедий в водевиле остался только мотив разлученных близнецов, а также – из реньяровского варианта – намерение одного из них жениться. В остальном же «Два Валентина» демонстрируют примечательную близость к либретто Гофмана, так что всякие сомнения в его первоисточнике отпадают<sup>247</sup>. Достаточно

<sup>240</sup> Fischer C. Zwillingsbrüder und Zauberwerk. Schuberts unglückliches Theaterdebüt // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 49–60. S. 52.

<sup>241</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 196–197.

<sup>242</sup> Franz Schubert, Bühnenwerke. Kritische Gesamtausgabe der Texte / hg. v. Christian Pollack. Tutzing: Schneider, 1988. S. 165.

<sup>243</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 148.

<sup>244</sup> На близость к этой пьесе указывает и Вишүзен (*Wischusen M.A.* The Stage Works of Franz Schubert... P. 440). В 1782 году комедия Реньяра была переведена на немецкий Фридрихом Людвигом Шрёдером и поставлена в венском придворном театре как *Die Zwillings-Brüder. Ein Lustspiel, in fünf Aufzügen*. Nach dem französischen des Regnard (*Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater... S. 146).

<sup>245</sup> Franz Schubert, Bühnenwerke. Kritische Gesamtausgabe der Texte. S. 165.

<sup>246</sup> Désaugiers M.-A.-M., Gentil M.-J. Les deux Valentin, ou Les nouveaux Ménechmes: comédie-vaudevilles en un acte. Paris: Huet Masson, 1818. 48 p. URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09808175> (дата обращения: 10.04.2017).

<sup>247</sup> Подробнее см. Kayali F. Twin Plays: Die Zwillingsbrüder and Les deux Valentin. URL: <http://www.franciskayali.com/TwinPlays.pdf> (accessed: 05.06.2017).

сравнить список действующих лиц, особенности коллизии и место действия. Кроме того, оба сочинения одноактны, в противоположность пятиактной пьесе Реньяра.

Таблица 4. Место действия и списки действующих лиц в «Близнецах» Шуберта, «Двух Валентинах» и «Менехмах» Реньяра

«Менехмы»		«Братья-близнецы»		«Два Валентина»	
Место действия					
Париж		деревня в окрестностях Парижа		деревня на Рейне	
Действующие лица					
Менехм	братья-близнецы	Франц Шпис	инвалиды [братья-близнецы]	Феликс Валентин – инвалид	братья-близнецы
Шевалье Менехм		Фридрих Шпис		Виктор Валентин – инвалид	
Демофон	отец Изабель	Сельский староста		Тома	фермер
Изабель	возлюбленная Шевалье	Лизхен	его дочь [крестница Франца Шписа]	Виктуар	дочь Тома и крестница Виктора Валентина
Робертен	нотариус	Чиновник		Нотариус	
		Антон	жених Лизхен	Любен	мельник, жених Виктуар
Араминта	престарелая тетка Изабель, влюбленная в Шевалье	-	-	Маргарита	жена Тома
Финетта	горничная Араминты	-	-	-	-
Валентин	слуга Шевалье	-	-	-	-
Гасконский маркиз		-	-	-	-
Господин Кокель	торговец	-	-	-	-

Примечательно, что еще одно непосредственное соприкосновение с французским по происхождению либретто также произошло в рамках заказа придворного театра: Шуберту было поручено написать два вставных номера к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик» (1821 г.). Это была обычная практика: к новым, но не премьерным постановкам, обязательно добавлялась музыка, написанная кем-то из местных композиторов<sup>248</sup>.

Собственно, дополнительным (вставным) был только один номер – комический дуэт китайского принца и его конфидента. Второй должен был заменить уже

<sup>248</sup> Напомню, что этой участи не избежали даже моцартовские оперы (см. выше), а для иностранных это была совершенно обычная практика. Например, «Ричард Львиное Сердце» Гретри появился на сцене Ан дер Вин в 1810 г. в обработке Зейфрида, причем, по словам венского корреспондента лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты», «даже половина представленной музыкальной пьесы не принадлежала Гретри» (AMZ(L). 1811. Nr. 5. S. 83).

существующий в оригинале: ария главного героя, Азолина, открывающая III д., не устроила театрального драматурга и переводчика либретто Г.Ф. Трейчке несоответствием ситуации. Он полностью переписал текст: сделал его более лаконичным, переставил акценты в содержании и усилил контрасты<sup>249</sup>.

Показательно, что в арии Азолина обнаруживаются не столько французские<sup>250</sup>, сколько итальянские корни. Несмотря на то, что, по мнению исследователей, ее форма обычна для немецких сольных номеров<sup>251</sup>, многочастная структура с контрастными разделами и кодой-стреттой явно имеет в качестве прототипа, пусть и непрямого, итальянские образцы. Вместе с тем сам стиль – особенно в начальном разделе – близок к типичному для шубертовских песен. К. Мартин считает, что это неслучайно и композитор хотел тем самым подчеркнуть свое авторство. Дело в том, что Шуберт по каким-то причинам до последнего держал заказ в тайне, даже ближайšie друзья ничего не знали<sup>252</sup>. В то же время начинающему театральному композитору было совершенно необходимо как-то обозначить свою причастность к постановке новой оперы в придворном театре. И поскольку как раз в этот период песни Шуберта начали набирать популярность и исполняться публично, песенный стиль арии стал для него чем-то вроде авторской подписи<sup>253</sup>.

Мартин также указывает на обобщенный характер этой близости. Вместе с тем у некоторых интонаций первого раздела в более раннем творчестве Шуберта можно найти вполне определенный прототип – правда, не в песенном, а в оперном: первый раздел арии не только близок по характеру, ладу и даже синтаксису к началу дуэта Алонсо и Оливии из комического зингшпиля «Друзья из Саламанки» – в партии оркестра появляется мелодико-гармонический оборот, почти идентичный таковому в партии Алонсо. Сходство усиливается благодаря одинаковому месту в форме (начало второй части простой двухчастной безрепризной структуры<sup>254</sup> – своего рода припев – после начального периода с модуляцией в параллельный мажор) и двукратному повторению.

<sup>249</sup> Подробнее о соотношении двух версий текста арии см. *Martin Ch.* Schuberts Einlagenummern für Hérolds ‚La clochette‘. Zur Rezeption der Opéra comique in Wien // ‚L’esprit français‘ und die Musik Europas – Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin., Hildesheim: Georg Olms, 2007. S. 486–496. S. 490.

<sup>250</sup> От оригинала Шуберт оставил только шеститактовое вступление и тональность ми минор. См. *Hérolde F., Schubert F., Treitschke G. F.* Das Zauberglöckchen. Oper in drei Aufzügen Von Herold., [Titelbl. von 1] ; [Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper], Bd.: 4, Einlage: [Franz Schubert:] Aria. von Schubert, [Ca. 1821]. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00058536/image\\_1](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00058536/image_1) (Abruf: 11.04.2017).

<sup>251</sup> *Martin Ch.* Schuberts Einlagenummern für Hérolds ‚La clochette‘. ... S. 491.

<sup>252</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 196.

<sup>253</sup> *Martin Ch.* Schuberts Einlagenummern für Hérolds ‚La clochette‘. ... S. 491–492.

<sup>254</sup> В обоих случаях в основе структуры – вокальная строфика. В дуэте форма несколько более сложная, чем в арии: начальный восьмитактовый период (a) с модуляцией в фа мажор; вторая часть, также 8 тактов (b), не возвращает нас в основную тональность, а тоже заканчивается модуляцией – на это раз в VI ступень (си-бемоль мажор); затем следует раздел на D к основной тональности (8 тактов, c); далее – повторение второго раздела, но уже с каденцией

Рис. 19.

19а. Шуберт «Друзья из Саламанки», дуэт Алонсо и Оливии, тт. 9-11, вокальная партия (Алонсо)	
19б. Шуберт, ария Азолина (вставной номер к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик»), тт. 18-20, партия гобоя	

Гораздо большую близость к французской традиции Шуберт демонстрирует в комическом дуэте тенора и баса. Этот номер очень органично вписан в партитуру «Волшебного колокольчика» – в первую очередь за счет интонационного сближения с вокальной партией главного героя. По наблюдению Мартин, повторение в тексте дуэта его имени – Азолин – каждый раз сопровождается восходящей квартой, которая в опере Герольда ассоциируется с этим персонажем<sup>255</sup>.

В дуэте также остроумно пародируется форма куплетной песни с хоровым рефреном, типичная для жанра опера-комик. Комичность ситуации состоит в том, что роль хора, сопровождающего реплики китайского принца, выполняет его слуга, монотонно поддакивающий хозяину<sup>256</sup>. Правда, во французской опере рубежа XVIII-XIX вв. подобные песни имели обычно не две, как в этом дуэте, а три строфы. Такого рода формы были хорошо известны венской публике и не только по собственно французской опере, но и по сочинениям местных композиторов, воспринявших их явно из этого же источника. Шуберт также с удовольствием использовал эту модель в своих театральных сочинениях.

Еще одно важное заимствование из французской традиции – темы-реминисценции. Как известно, сама идея узнаваемых тематических элементов, связанных с определенными ситуациями или персонажами, развивалась прежде всего на почве французского музыкального театра. В начале XIX века она была воспринята немецкими композиторами, и в их сочинениях к 1810–20-м годам темы-реминисценции благополучно превращаются в настоящие лейтмотивы. Однако в австрийской опере ситуация была несколько иной, и Шуберт, как и другие его коллеги-соотечественники, тяготел к исходному французскому типу<sup>257</sup>. В его творчестве это действительно темы-

в начальном ре миноре ( $b_1$ ). Получается структура  $abc_b1$ , сходная с простой двухчастной репризной формой, за исключением того, что  $a$  и  $b$  представляют собой равные поэтическим строфам самостоятельные периоды (не складывающиеся при этом в сложный).

<sup>255</sup> Martin Ch. Schuberts Einlagenummern für Hérolde 'La clochette'. ... S. 489.

<sup>256</sup> Ibid. S. 489.

<sup>257</sup> На то, что эта техника в творчестве Шуберта может быть возведена непосредственно к французской традиции, указывает, в частности, Вишуген (Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 482).

напоминания – тематические арки, объединяющие сцены на расстоянии. Например, в I действии «Фьеррабраса» выход Карла Великого сопровождается восходящими тиратами (см. Приложение В, рис. 5), которые повторяются в финале III акта, также отмечая его появление на сцене. Некоторые исследователи считают эту тему лейтмотивом – либо самого императора, либо его побед, либо в целом франкских рыцарей<sup>258</sup>. Однако, на мой взгляд, для настоящего лейтмотива ее значение слишком расплывчато, и к тому же в целостном – т.е. абсолютно узнаваемом на слух – виде она появляется только три раза.

Иногда подобные темы Шуберт вводит в увертюры – как, например, хор плененных франкских рыцарей «О дорогая родина!» в том же «Фьеррабрасе»: в инструментальном варианте он звучит во вступлении, а в вокальном а'cappella – в середине II акта. (Кстати, сама идея подобного хора, возможно, также была подсмотрена либреттистом во французской опере – в «Фернанде Кортесе» Спонтини<sup>259</sup>, вторая редакция которого, поставленная в Вене в 1818 году, открывается хором пленных испанцев «Поля Иберии, о милая родина!»). В «Заговорщиках» же вообще все темы увертюры взяты из финала оперы – случай для Шуберта уникальный<sup>260</sup>.

Лейтмотивную технику в том виде, который мы знаем по «Вольному стрелку» Вебера, Шуберт практически не использует. Те более или менее регулярно повторяющиеся тематические элементы, которые исследователи находят в двух его больших операх, можно назвать лейтмотивами лишь с большой натяжкой. Об этом свидетельствует и отсутствие единодушия между самими исследователями в трактовке их принадлежности тем или иным героям.

Так, например, мотив с пунктирным ритмом , появляющийся в «Альфонсо и Эстрелле» и, кстати, не имеющий закрепленного мелодического контура, относят то к характеристике Альфонсо, сына свергнутого короля Фроилы, то к образу его антагониста Адольфо<sup>261</sup> (см. рис. 21 ниже). Сходный мотив появляется и в

<sup>258</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 500–501; Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 103.

<sup>259</sup> Премьера состоялась 28 ноября 1809 г. в парижской Opéra (*Gerhard A. Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique* // NGO. V. 2. P. 156), а не в Берлине, как указано в отечественной Музыкальной энциклопедии (МЭ: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. 5 т. С. 239).

<sup>260</sup> Как подчеркивает Маккей, остальные увертюры Шуберта (кроме последней версии к «Увеселительному замку черта») написаны «в обычной сонатной форме» с медленной интродукцией и, за редким исключением, «на материале, независимом от музыки оперы» (*McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre*. P. 236).

<sup>261</sup> Подробнее об этом лейтритме в «Альфонсо и Эстрелле» см. *Пилипенко Н.В.* «Альфонсо и Эстрелла» Ф. Шуберта: между прошлым и будущим // Материалы научной конференции «Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее». 30 октября – 1 ноября 2007 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 262–273. С. 271–272.

«Фьеррабрасе», где его принято соотносить либо с образом главного героя, мавританского принца, либо в целом с маврами<sup>262</sup> (см. *рис. 20*<sup>263</sup>).

*Рис. 20.*

20а. Шуберт «Фьеррабрас», Ансамбль (№ 4), тт. 115-117	Fag. 
20б. Шуберт «Фьеррабрас», Финал I д. (№ 6)	
20в. Шуберт «Фьеррабрас», Речитатив, хор и ансамбль (№ 8), тт. 15-17	

Однако некоторые исследователи абсолютно справедливо указывают, что подобные пунктирные мотивы можно найти во многих других сочинениях Шуберта и их использование просто связано с предпочтениями композитора<sup>264</sup>. И действительно, этот ритмический рисунок нередко появляется не только в других его операх, но и в песнях, где некоторые его модификации приобретают значение музыкальных топосов<sup>265</sup>. Вместе с тем специфика его использования в «Альфонсо и Эстрелле» и «Фьеррабрасе», как мне кажется, может иметь корни во французской опере – причем во вполне конкретной.

Напомню, что 19 мая 1819 года Шуберт писал одному из своих друзей: «В скором времени будет дана «Семирамида» Кателя с бесконечно прекрасной музыкой»<sup>266</sup>. У нас нет других данных о знакомстве композитора с этой оперой, однако сама оценка, которую Шуберт дает музыке Кателя, говорит о том, что, во-первых, он к этому моменту уже ее знал (видел на сцене<sup>267</sup>, либо каким-то образом получил доступ к партитуре), а во-вторых, очень высоко ценил<sup>268</sup>. И именно в «Семирамиде» заметную

<sup>262</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 497–499; McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 260; Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 101.

<sup>263</sup> Первые два случая (*рис. 20а-б*) связаны непосредственно с Фьеррабрасом, третий – с появлением на сцене мавров (*рис. 20в*).

<sup>264</sup> Brown M. J. E. Schubert's Operas // Monthly Musical Record. 1949. Vol. 79. P. 92-175. P. 123; Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? ... S. 102.

<sup>265</sup> Подробнее см. Пилипенко Н.В. Музыкально-поэтические топосы в вокальном творчестве Ф. Шуберта: учебно-методическое пособие. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. С. 22-26.

<sup>266</sup> Franz Schuberts Briefe und Schriften. Mit zehn Abbildungen / hg. v. O. E. Deutsch. Zweite Auflage. München: Georg Müller, 1922. S. 27 (в первом параграфе перевод этого же отрывка приводится по: Франц Шуберт: переписка... С. 69).

<sup>267</sup> «Семирамида» Кателя шла в венских театрах с 1806 года – сначала в Ан дер Вин (до 1814 – Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 281), а затем с 1814 – в Кернтнертор (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 328*).

<sup>268</sup> В этой оценке он не был одинок. Один из рецензентов первой венской постановки писал в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете»: «Катель <...> наделил эту оперу такой музыкой, которая, не блистая

роль играет та самая ритмическая формула, о значении которой в двух больших операх Шуберта не устают спорить исследователи.

На ней построена интродукция – ария с хором одной из главных героинь, вавилонской принцессы Аземы<sup>269</sup>, а в дальнейшем она появляется в качестве реминисценции в другой ее арии – во втором акте. Это появление можно было бы считать случайным, если бы в той же арии не звучали фрагменты другой темы из интродукции. Главное же, что в обоих случаях пунктирный ритмический рисунок связан с упоминанием в тексте Арзаса, одержавшего победу полководца и неузнанного сына Семирамиды. А поскольку речь каждый раз идет о его боевой славе, то ритмическая формула с пунктирным ритмом может быть трактована вполне определенно – как символ воинской доблести.

Показательно, что именно это значение объединяет практически все случаи появления этого лейтритма в двух больших операх Шуберта: Адольфо – полководец, одержавший множество побед, Альфонсо – юный герой, которому предстоит выиграть финальное сражение, Фьеррабрас – мавританский рыцарь, плененный франками, но до этого показавший в битве чудеса храбрости. На *рис. 21* соотнесены аналогичные мотивы из «Семирамиды» и «Альфонсо и Эстреллы».

*Рис. 21. Сходные мотивы в «Семирамиде» и «Альфонсо и Эстрелле»*

<i>Ш. С. Катель «Семирамида»</i>	
21а. I д. Ария Аземы с хором, тт. 1-2	21г. II д. Ария Аземы, тт. 32-34
Violin I 	Flute 
<i>Ф. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла»</i>	
21б. № 2 Ария Фроилы, тт. 80-82	21д. № 8 Речитатив и ария Адольфо, тт. 1-3
Viola 	Violin I 
21в. Соло Адольфо из сцены заговора (№ 17 Хор и ансамбль), тт. 1-2	21е. № 10 Финал I д., ариозо Адольфо, тт. 61-63
Fag., Vlc., Basso 	Violin I 

совершенной оригинальностью, тем не менее благодаря [своему] устройству, разумному и продуманному оформлению, превосходной характеристичности и эффектной оркестровке похвально выделяется среди многих других [опер]» (AMZ(L). 1807 (1806. No 8. Den 19. November). S. 122)

<sup>269</sup> Для самого Кателя моделью могла служить «Медея» Керубини, где интродукция построена на том же ритмическом рисунке. Кстати, Шуберту была знакома и эта опера.

Вряд ли это можно назвать случайным совпадением, тем более, что оно касается не только партии Аземы. В опере Кателя, как и в «Альфонсо и Эстрелле» Шуберта, имеется сцена заговора, в которой также появляется эта ритмическая формула. Сама ситуация в обоих случаях сходна: заговор организует жаждущий власти и претендующий на руку отвергнувшей его принцессы антагонист (Ассур у Кателя, Адольфо у Шуберта), который собирается добиться своего силой оружия. И в обеих операх, помимо хора заговорщиков, есть также соло этого антагониста, где главенствует мотив с пунктирным ритмом<sup>270</sup>. Даже фразы вокальной партии в обоих случаях строятся одинаково, более или менее регулярно начинаясь все с той же формулы: у Кателя каждая фраза занимает четыре такта, а у Шуберта – два, но при этом ритмически они почти идентичны – просто во втором случае они записаны более мелкими длительностями в том же размере 4/4 (рис. 22).

Рис. 22.

22а. Ш.-С. Катель «Семирамида», сцена заговора, соло Ассура, тт. 118-121	
22б. Ф. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла», соло Адольфо из сцены заговора (№ 17), тт. 2-4	

Возможно, что и самим своим появлением в опере «Альфонсо и Эстрелла» сцена заговора обязана «Семирамиде» Кателя. Ее либретто сочинялось практически одновременно с музыкой одним из ближайших друзей Шуберта – Францем Шобером, по его собственному выражению, «в большой невинности сердца и ума»<sup>271</sup>. Шобер не был профессиональным либреттистом и, не имея никакого опыта в этом жанре, скорее всего ориентировался на известные обоим молодым людям оперы – в том числе и на так нравившуюся Шуберту «Семирамиду».

Об этом свидетельствуют и другие совпадения в музыкальном оформлении сцен заговора: в сопровождении хора у Кателя стаккато низких струнных и фаготов, у Шуберта – виолончелей и контрабасов; в сольных эпизодах сходная фактура у струнных (рис. 23); сходные интонации – в частности, опора на вспомогательную секунду

<sup>270</sup> У Кателя он повторяется на словах «пусть наша ярость будет молчаливой, но пусть наше оружие говорит за нас» (*Catel Ch.-S. Sémiramis: Tragédie lyrique en trois actes. Paris: Au Magasin de musique, 1802. 326 p. P. 243–244*); у Шуберта – «да, я хочу остудить свою месть, она вспыхнет в кровавом деянии» (*Schubert F. Alfonso und Estrella [Partitur]. Oper Oper in 3 Akten // SW. Serie XV: Dramatische Musik. In 7 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. Bd. 5. S. 252*).

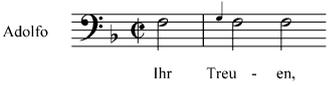
<sup>271</sup> Цит. по: *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 211.*

(рис. 24), совпадает даже обозначение темпа – Allegro assai (всего хора – у Кателя, соло Адольфо – у Шуберта).

Рис. 23.

<p>23а. Катель «Семирамида», сцена заговора, соло Ассура, тт. 118-121</p>	
<p>23б. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла», соло Адольфо из сцены заговора (№ 17), тт. 2-4</p>	

Рис. 24.

24а. Катель «Семирамида», сцена заговора, хор заговорщиков, тт. 4-5	
24б. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла», хор заговорщиков, тт. 173-175	
24в. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла», сцена заговора, речитатив Адольфо, тт. 202-203	

Еще одно – возможно, также неслучайное – совпадение можно найти между начальной фразой соло Ассура в хоре заговорщиков и начальной же фразой во втором дуэте Адольфо и Эстреллы в III д. оперы Шуберта (несмотря на разные метроритмические и ладовые условия, сходство достаточно очевидно – см. рис. 25). Кстати, некоторые исследователи считают эту фразу в «Альфонсо и Эстрелле» все тем же лейтмотивом, только звучащим в увеличении<sup>272</sup>.

Рис. 25.

25а. Катель «Семирамида», сцена заговора, соло Ассура, тт. 110-113	
25б. Ф. Шуберт «Альфонсо и Эстрелла», дуэт Адольфо и Эстреллы (№ 25), партия Адольфо, тт. 1-3	

Следы воздействия «Семирамиды» ощущаются и в других операх Шуберта. Самый интересный, на мой взгляд, случай представляют пересечения между уже упоминавшейся арией Аземы из второго действия «Семирамиды» и арией Флоринды с хором из «Фьербраса». В коде последней из названных арий использована гармоническая идея, явно подслушанная у Кателя. Сходство двух последовательностей аккордов, представленных в таблице 5, совершенно очевидно и подкрепляется совпадением опорных точек мелодической линии (см. рис. 26, впрочем, у Шуберта эта мелодическая линия гораздо интереснее и выразительнее<sup>273</sup>). Отличаются только начало и конец. И эти отличия очень показательны. У Кателя ритм гармонических смен четко

<sup>272</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 496.

<sup>273</sup> Не в последнюю очередь за счет изменения музыкального синтаксиса в его соотношении с поэтическим текстом. Если в арии Аземы рассматриваемый гармонический оборот заключен внутрь одной вокальной фразы, которая соответствует одному стиху в тексте, то у Шуберта он попадает на границу двух фраз, соединяя окончание первого и начало второго стихов и нивелируя цезуру между ними.

распределен по полтакта. Шуберт же в течение 2-х тактов «зависает» на  $D_7$ , постоянно чередуя в мелодии V и VI $\flat$ , и это усиливает впечатление от неожиданного разрешения.

Таблица 5. Гармонические последовательности в арии Аземы («Семирамида») и арии с хором Флоринды («Фьеррабрас»)

Катель «Семирамида», ария Аземы			
G-dur	$S^5_3 - DDVII_7$	$III _6 = T_6 - S^5_3 - II_6 - K^6_4$	$D_7 - T$
F-dur	$D_7$	$III _6 = T_6 - II_6 - K^6_4$	$VII_7 (\rightarrow VI) = VII_7 (\rightarrow T)$
Шуберт «Фьеррабрас», ария Флоринды с хором			

Рис. 26.

<p>26а. Ш.-С. Катель «Семирамида», II д., Ария Аземы, тт. 103-107</p>	
<p>26б. Ф. Шуберт «Фьеррабрас», III д., Ария Флоринды с хором (№ 21), тт. 66-71</p>	

Окончания также сильно отличаются. Катель просто закрепляет III $\flat$  с помощью полной каденции. Шуберт же прерывает эту каденцию отклонением в VI ступень, которая неожиданно оказывается мажорной, тем самым возвращая нас к исходному фамажору.

Эти изменения, подкрепленные постоянным балансированием между одноименными тониками, вносит в арию Флоринды тот неповторимый колорит, которым так славятся песни Шуберта.

Таким образом, сердцевина нестандартного и, казалось бы, чисто шубертовского гармонического оборота, оказывается, имеет французские корни, что, впрочем, ни в какой мере не лишает арию Флоринды оригинальности. Более того, на фоне музыки Кателя, приятной, но в основном все-таки ординарной, эта оригинальность ощущается еще рельефнее. То же можно сказать и о других случаях пересечения с партитурой «Семирамиды»: Шуберт всегда оказывается на голову выше своего французского современника, музыкой которого он так восхищался. Заимствования для него являются импульсом, лишь увеличивающим заряд собственной творческой энергии – недаром и

сцена заговора в «Альфонсо и Эстрелле», и ария Флоринды в «Фьеррабрасе», по общему признанию, входят в число лучших страниц этих редко исполняемых опер.

В заключение хочется еще раз заметить, что связь театральной музыки Шуберта с французской оперой имеет множество других аспектов. Однако в этом диалоге – на чем бы он ни основывался – Шуберта всегда оригинален, французские модели оказываются для него либо удобной формой, наполняемой оригинальным музыкальным содержанием, либо отправной точкой, стимулирующей собственное вдохновение.

### §3.4. Шуберт и итальянская опера<sup>274</sup>

Когда мы говорим об Италии в связи с творчеством Шуберта, наша первая ассоциация – Сальери, который, как известно со слов Шпауна, пытался сделать из своего талантливого ученика оперного композитора, заставляя его писать арии на стихи Метастазиио и штудировать партитуры старинных итальянских опер. Но, добавляет Шпаун, у него ничего не вышло, потому что дарование Шуберта было направлено на создание национальной песни, а тексты на чужом языке его не привлекали<sup>275</sup>.

Насколько это утверждение справедливо? Казалось бы, итоги творческого пути Шуберта подтверждают его целиком и полностью: опера, несмотря на многочисленные попытки композитора, так и не стала тем жанром, где он смог по-настоящему реализовать себя. К тому же Шуберт никогда не стремился к созданию сочинений на итальянском, в отличие от своих предшественников и старших современников, для которых, по выражению Мейера, было естественным «работать на всем пространстве языка и жанра, творя на итальянском или немецком и меняя свой стиль в зависимости от требований сочинения, которое было им заказано»<sup>276</sup>.

Поэтому может показаться, что «итальянское» в творчестве Шуберта исчерпывается несколькими канцонами, большинство которых было написано в годы обучения у Сальери. Это, однако, далеко не так: влияние итальянского искусства – прежде всего, конечно, оперы – было гораздо более существенным, чем может показаться на первый взгляд.

Сальери обучал своего воспитанника, используя партитуры «старинных итальянских мастеров», с которыми Шуберт, по утверждению все того же Шпауна,

<sup>274</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и Италия // Музыка и время. 2012. № 2. С. 32–35.

<sup>275</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 28–29.

<sup>276</sup> *Meyer St. C.* Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. P. 33.

«знакомился прилежно и любовно»<sup>277</sup>. Что это могли быть за «мастера» и насколько «старые»? Вряд ли Сальери обучал своих учеников на примере опер 50-летней давности<sup>278</sup>. Скорее это могли быть сочинения, ставившиеся в придворных театрах 1780–1800-е годы. И тогда есть вероятность, что Шуберт был знаком хотя бы с некоторыми операми Майра, Паэра, Чимарозы, Паизиелло и других итальянских композиторов, популярных на рубеже веков. В любом случае, как главный придворный капельмейстер Сальери имел возможность показать юному Шуберту весьма широкий набор опер, когда-либо ставившихся в Вене. Впрочем, как пишет Шпаун, «они не давали ему того полного удовлетворения, которое он получал от опер Моцарта, изучавшихся им в то же время по партитурам»<sup>279</sup>. Напомню, что это также были главным образом сочинения на итальянском языке – такие, как «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан».

Если же говорить о современной Шуберту итальянской опере, то, как уже говорилось выше, на годы его детства и ранней юности (т.е. на 1800-е – первую половину 1810-х) приходится время своеобразного упадка, когда венские театры с гораздо большим успехом ставили немецкоязычные оперные спектакли, а представления на итальянском нередко проходили при полупустых залах. Об этом свидетельствуют, в частности, отзывы венских корреспондентов лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты». Так, например, они сообщают, что опера Николлини «Квинт Фабий Рутилиан», поставленная 24 апреля 1811 года, давалась при полупустом зале<sup>280</sup>. Интерес публики не могли пробудить ни хорошие певцы, ни расходы на оформление: на третьем представлении оперы Паэра «Ахилл» зал был совершенно пуст, несмотря на то, что «...дирекция придворного театра с обычной щедростью пыталась придать прелесть этой опере при помощи семи новых декораций, роскошных костюмов, атлетических игр, многочисленного хора и еще более многочисленных статистов»<sup>281</sup>. А постановку оперы Стефано Павези «Фингалло и Комала» корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» прокомментировал еще более недвусмысленно:

«Несмотря на то, что в ней выступил певец-сопрано, г-н Велутти, пустой театр ясно показал, что публика больше не имеет вкуса к обычным итальянским зингшпилям»<sup>282</sup>.

<sup>277</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 28.

<sup>278</sup> Известно, правда, что Шуберт был знаком с операми Генделя (Воспоминания о Шуберте. С. 80; см. также *Branscombe P. Schubert and the melodrama. P. 115*).

<sup>279</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 28.

<sup>280</sup> AMZ(L). 1811. Nr. 21. S. 356.

<sup>281</sup> AMZ(L). 1811. Nr. 17. S. 288.

<sup>282</sup> AMZ(L). 1812. Nr. 9. S. 142.

Но в конце 1816 г. произошло событие, в корне изменившее это положение: на венской сцене впервые появились оперы Россини.

Россини, как известно, был ненамного старше Шуберта – всего лишь на 5 лет. Но к середине 1810-х гг., когда последний еще, фактически, находился под опекой Сальери (хотя и был уже автором таких шедевров, как «Гретхен за прялкой» и «Лесной царь»), он уже добился полного признания у себя на родине, и слава его вышла за пределы Италии.

Популярность итальянского маэстро в Вене год от года неуклонно возрастала: между 1816 и 1822 гг. было поставлено не менее 25-ти его опер<sup>283</sup> – прежде всего в театре у Каринтийских ворот, но также и в пригородных, и раньше всего в Ан дер Вин.

Вместе с тем нельзя сказать, чтобы пресловутое «помешательство» венцев на операх итальянского маэстро сильно изменило репертуарную картину в этом театре. «Первыми ласточками» в 1817 г. стали «Кир в Вавилоне» и «Танкред»: обе исполнялись на итальянском и в совокупности выдержали чуть более 10 представлений<sup>284</sup>. В течение следующего года сочинения Россини в репертуаре театра отсутствовали, а в 1819-1820 гг. было показано еще по две новые оперы, но теперь уже в переводе на немецкий<sup>285</sup>. Последнее, видимо, способствовало их успеху на этой сцене – по крайней мере, «Сорока-воровка» и «Золушка» явно понравились публике<sup>286</sup>.

Как уже было сказано выше, Барбайя одновременно с Кернтнертеатром получил в управление и Ан дер Вин (хоть и ненадолго – с 1 декабря 1821 по 30 апреля 1822). Интересно, однако, что всплеск россиниевских премьер в последнем пришелся на первые 10 месяцев 1821 года, когда итальянских импресарио еще не входил в руководство театра: 5 из 6-ти опер были представлены с января по октябрь<sup>287</sup> – при том, что в репертуарном плане 1822 года премьеры опер Россини вообще отсутствуют.

В 1822 г. Россини лично приехал в Вену, чтобы дирижировать спектаклями<sup>288</sup>. И с этого момента началось то, что современники называли помешательством венцев на Россини. Маккей приводит высказывание Холмса: «Говорят, что население Вены помешалось на Россини; но оно помешалось не только на нем, но и на его худших

<sup>283</sup> Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 142.

<sup>284</sup> «Кир в Вавилоне» был дан 3 раза (с 18.06.1817 по 21.06.1817), «Танкред» – 8 (с 30.06.1817 по 12.11.1817). См. Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 299.

<sup>285</sup> «Отелло», «Сорока-воровка», «Турок в Италии» и «Золушка» (см. Ibid. S. 303–308). Интересно, что «Золушка» была поставлена в театре Ан дер Вин 29 августа, т.е. через 10 дней после премьеры шубертовской «Волшебной арфы» (19.08.1820).

<sup>286</sup> «Сорока-воровка» с 3.05.1819 по 6.03.1829 была поставлена 31 раз, «Золушка» с 29.08.1820 по 23.01.1829 – 18 раз (Ibid. S. 304, 308).

<sup>287</sup> «Итальянка в Алжире» (5.01), «Моисей» (в свободной обработке Й. Зейфрида, 28.03), «Пробный камень» (30.04), «Торвальдо и Дорлиска» (20.08), «Эдуард и Кристина» (16.10) и «Армида» (11.12) – см. Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 309–311.

<sup>288</sup> Clive H.P. Schubert and his world. P. 5.

подражателях»<sup>289</sup>. Пик моды на его музыку пришелся на следующий, 1823 год, когда за шесть с половиной месяцев гастролей итальянской труппы в Кернтнертортеатре было дано 82 представления<sup>290</sup>. Впрочем, в 1824 году итальянский сезон продлился девять месяцев с результатом в 139 спектаклей<sup>291</sup>. (На фоне этого количества успех «Эврианты» Вебера с ее 13-ю повторами<sup>292</sup> выглядел более чем умеренным).

Один из английских путешественников не без иронии писал, что каждая новая опера этого композитора, появлявшаяся в театре у Каринтийских ворот, «производила столько же и даже больше возбуждения, чем открытие парламента в Лондоне»<sup>293</sup>. А Гегель, посетивший австрийскую столицу в 1824 году, в первом же письме к жене с восторгом восклицает: «До тех пор, пока у меня будут деньги на итальянскую оперу и на обратный путь, я останусь в Вене!»<sup>294</sup>.

Этот всеобщий восторг привел к тому, что национальная немецкая опера, по выражению Вебера, еще не слишком твердо стоявшая на ногах, оказалась, фактически, на задворках венской сцены. Вот что писал по этому поводу все тот же Э. Холмс:

«В Вене мода на все итальянское, язык, музыку и певцов; <...> оперный театр [Вены] <...> имеет композитора [итальянца] и коллектив местных [итальянских] певцов, так что итальянская опера в своем подлинном виде там процветает»<sup>295</sup>.

«Немецкая опера не слишком заботит венцев, которые совершенно помешались на всем *иностранным*, и презирают своих собственных хороших авторов. И итальянские, и немецкие оперы ставятся в одном оперном театре, но последние рассматриваются публикой как всего лишь фон к первым, а управляющими – всего лишь как [их] временная замена»<sup>296</sup>.

Неудивительно поэтому, что сногшибательный успех Россини вызывал яростный протест сторонников развития немецкой оперы. Казалось, что восхищаться искусством итальянцев может только падкая до развлечений публика, что оно потакает ее низменным вкусам, а людям образованным нравиться никак не должно. Можно вспомнить Вебера, нещадно и большей частью несправедливо ругавшего Россини в

<sup>289</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 37; см. также Holmes E. A ramble among the musicians of Germany... P. 116.

<sup>290</sup> McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 46.

<sup>291</sup> Ibid. См. также Walton B. "More German than Beethoven": Rossini's Zelmira and Italian style // The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism. New York: Cambridge University Press, 2013. P. 159–177. P. 161–162.

<sup>292</sup> Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 267.

<sup>293</sup> Цит. по: Yates W.E. Theatre in Vienna ... P. 142.

<sup>294</sup> Гегель Г.В.Ф. Письма 1793–1831 // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. В 2 т. / Сост., общ. ред. А.В. Гулыги. М.: Мысль, 1971. Т. 2. С. 213–528. С. 449. См. также Бронфин Е. Ф. Джоаккино Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах. М.: Советский композитор, 1973. С. 113–114.

<sup>295</sup> Holmes E. A ramble among the musicians of Germany... P. 117.

<sup>296</sup> Ibid. P. 135.

своих критических статьях. Или того же Гегеля, который оправдывался в письмах к жене в том, что ему нравится итальянская опера вообще и «Севильский цирюльник» в частности:

«Семейство Партеев, после того как я заташил их туда [в итальянскую оперу – Н.П.], не пропустили ни одного спектакля и все в восторге, хотя и ругают музыку Россини, которая как музыка и на меня часто наводит скуку»<sup>297</sup>.

«У меня настолько уже испортился вкус, что «Фигаро» Россини доставляет мне бесконечно большее удовольствие, чем «Nozze» Моцарта»<sup>298</sup>.

А что же Шуберт? Судя по воспоминаниям его друзей и его собственным высказываниям, отношение композитора к Россини не было однозначным. С одной стороны, по словам Ансельма Хюттенбреннера, Шуберт «ясно видел, что сочинения Россини причиняют большой ущерб немецкой опере, однако он утешал себя тем, что в связи с недостатком внутреннего содержания они не смогут удержаться надолго и что в конце концов слушатели опять придут в себя и отдадут предпочтение “Дон Жуану”, “Волшебной флейте” и “Фиделио”»<sup>299</sup>. Однако Хюттенбреннер тут же добавляет, что Шуберт «не целиком отвергал творения Россини; у этого плодовитого автора он хвалил тонкий вкус в инструментовке, новизну и грациозность некоторых мелодий»<sup>300</sup>. Ему вторит Шпаун: «он [Шуберт – Н.П.] находил «Цирюльника» превосходным, очень нравился ему последний акт «Отелло»; ему могли нравиться и другие отдельные пьесы; однако большая часть россиниевских опер оставляла его холодным»<sup>301</sup>. Эти слова в целом согласуются с высказываниями самого Шуберта, который говорил, что Россини «нельзя отказать в исключительности гения»<sup>302</sup>, хваля при этом «Отелло» и ругая «Танкреда».

Вместе с тем искусство итальянского маэстро с самого начала воспринималось композитором не только как объект для восхищения или осуждения, но и как предлог для творческого соревнования. Известен случай, когда Шуберт во время спора о достоинствах и недостатках оперных увертюр Россини заявил, что без труда создаст нечто подобное. Друзья поймали его на слове, и таким образом в ноябре 1817 г. на свет появились две увертюры «в итальянском стиле» (D 590, 591)<sup>303</sup>. Они оказались настолько удачными, что уже весной 1818 года одна из них была исполнена в концерте

<sup>297</sup> Гегель Г.В.Ф. Письма 1793–1831. С. 453.

<sup>298</sup> Там же. С. 459.

<sup>299</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 84.

<sup>300</sup> Там же.

<sup>301</sup> Там же. С. 253. См. также с. 197

<sup>302</sup> Из письма Ансельму Хюттенбреннеру от 19 мая 1819 г. (Франц Шуберт: переписка ... С. 69).

<sup>303</sup> Гольдшмидт Г. Франц Шуберт ... С. 129–130.

(и это, кстати, считается первым публичным исполнением сочинения Шуберта<sup>304</sup>). Венские газеты отозвались об этой увертюре с похвалой, отметив, что она «полна юношеского огня»<sup>305</sup> и написана «в итальянском вкусе, в стиле непревзойденного творца, господина Россини»<sup>306</sup>.

Для Шуберта этот опыт отнюдь не прошел даром. И отразился он прежде всего в том же жанре увертюры – теперь уже к театральным спектаклям. Влияние Россини определенно ощущается и во вступлении к маленькому зингшпилю «Близнецы», и в еще большей степени в увертюре к «Волшебной арфе», которая впоследствии обрела известность в качестве вступительной пьесы к «Розамунде». Кстати, в последней Шуберт использовал часть тематического материала одной из своих «итальянских» увертюр – практика, к которой весьма часто прибегал и Россини (как, собственно, и к заимствованию целой увертюры для другой оперы). Показательно, что все три упомянутых сочинения были поставлены на венской сцене при жизни композитора – и имели определенный успех. А увертюра к «Розамунде» до сих пор считается одним из самых популярных оркестровых сочинений Шуберта.

Знакомство с творчеством Россини, конечно, сказалось не только в инструментальных опусах композитора. Главным объектом воздействия была, безусловно, все же вокальная музыка. Исследователи обычно выделяют два аспекта этого воздействия. Это, с одной стороны, область мелодики, т.е. применение некоторых мелодических формул, характерных для Россини. С другой – влияние на саму технику сочинения: прежде всего использование определенных композиционных схем и приемов нагнетания напряжения в ансамблях<sup>307</sup>.

Воздействие стиля Россини на ансамблевое письмо Шуберта становится очевидным уже в «Близнецах», зингшпиле 1820 года – в частности, в Квартете № 5. Оно ощущается не только в «пикантной оркестровой фигурации на основе искусно варьированных ритмических мотивов»<sup>308</sup>, но и в регулярном разделении отдельных фраз паузами во всех голосах – прием, который Россини обычно использует в комических ансамблях, связанных с замешательством одного или нескольких персонажей. Подобная ситуация возникает по сюжету и в «Близнецах»: пара влюбленных и отец героини

<sup>304</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 216.

<sup>305</sup> AMZ(W). 1818. Nr. 4. S. 82. Хвалебный отзыв появился также в «Венской всеобщей театральной газете», где Шуберт был назван учеником «нашего высокопочтимого Сальери» (*Brown M.J.E. Schubert and Salieri // The Monthly Musical Record. 1958. Vol. LXXXVIII. P. 211–219. P. 213*), а сама увертюра «поразительно прелестной» (*WATZ. 1818. Nr. 32. S. 14*).

<sup>306</sup> Цит. по: *Гольдшмидт Г. Франц Шуберт... С. 130*.

<sup>307</sup> *McKay E. N. Rossini Einfluss auf Schubert // ÖMZ. 1963. XVIII. S. 17–22*.

<sup>308</sup> *McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 153*.

поражены неожиданным возвращением соседа, которому девушка была обещана в жены, а тот в свою очередь неприятно удивлен фактом, что у его нареченной есть жених. Характерно также положение квартета (№ 5 из 10-ти номеров) – он как бы делит зингшпиль на две части. Это особенно показательно, если вспомнить, что в комических операх Россини ситуация всеобщего замешательства нередко возникает именно в первом финале – как, например, в «Севильском цирюльнике» (на словах «Пораженный и недвижимый» – “*Fredda ed immobile*”) и в «Золушке» («Говорить, думать хотела бы» – “*Parlar, pensar vorrei*”) – см. рис. 27.

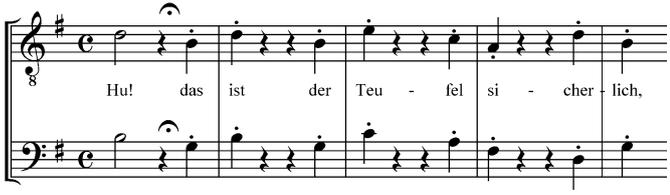
Рис. 27.

<p>27а. Россини «Севильский цирюльник», Финал I акта, раздел Andante, тт. 5-7</p>	<p>[Andante]</p> <p>Rosina</p>  <p>Fred - da ed im - mo - bi - le co - me u - na sta - tu - a, Пораженный и недвижимый, словно статуя</p>
<p>27б. Россини «Золушка», Финал I акта, раздел Andante maestoso, тт. 1-5</p>	<p>(Cenerentole svelasi. Momento di sorpresa, di riconoscimento, d'incertezza)</p> <p>[Andante maestoso]</p> <p>Clorinda</p>  <p>Par - lar, pen - sar vor - re - i, par - lar, pen - sar non so. Говорить, думать хотела бы, говорить и думать не могу</p>
<p>27в. Шуберт «Братья- близнецы», квартет № 5, тт. 1-10</p>	<p>Andante moto (für sich)</p> <p>Franz</p>  <p>Zu rechter Zeit bin ich ge - kommen, zu spät viel - leicht, es scheint zu spät, es scheint zu spät; В правильное время я вернулся, возможно, слишком поздно, кажется, слишком поздно</p>

С другой стороны, прием паузирования (во всех голосах или только в вокальной партии) как выражение замешательства не был изобретением Россини, причем его активно использовали не только сами итальянцы, но также и венские композиторы, воспитанные в традициях этой школы. Сфера его применения не ограничивается комическими ситуациями (такими, как встреча Папагено и Моностатоса в «Волшебной флейте») и в целом связана, по выражению Шлезингер, с «нерешительностью, страхом, неожиданностью», иногда даже трагического свойства, как в «Прерванном жертвоприношении» Винтера (см. рис. 28а, б)<sup>309</sup>. Это, кстати, касается и опер самого Россини (рис. 28б)

<sup>309</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel. S. 89.

Рис. 28.

<p>28а. Моцарт «Волшебная флейта», Терцет № 6, тт. 53-57</p>	<p>[Allegro molto]</p> <p>Papageno</p>  <p>Hu! das ist der Teu - fel si - cher lich,</p> <p>Monostatos</p> <p>Hu! das ist der Teu - fel si - cher lich,</p>
<p>28б. Винтер «Прерванное жертвоприношение», Квинтет № 19, тт. 1-5</p>	<p>Andante maestoso</p> <p>Inka</p>  <p>Du muss zum To - de ge - hen, dein Ur - teil ist ge - fällt.</p> <p>Mafferu</p> <p>Er muss zum To - de ge - hen, sein Ur - teil ist ge - fällt.</p>
<p>28в. Россини «Танкред», финал I д., тт. 2-5</p>	<p>Andante sostenuto</p> <p>Amenaide</p>  <p>Ciel, che fe - ci! fier ci - men-to!</p> <p>Roggiero</p> <p>Ciel, che in - te - si! oh tra - di - men-to!</p> <p>Tancredi</p> <p>Ciel, che in - te - si! oh tra - di - men-to!</p> <p>Isaura</p> <p>Ciel, che in - te - si! oh tra - di - men-to!</p> <p>Argirio</p> <p>Ciel, che in - te - si! oh tra - di - men-to!</p> <p>Orbazzano</p> <p>Ciel, che in - te - si! oh tra - di - men-to!</p>

И все же ансамбль из «Близнецов» обнаруживает больше сходства с указанными выше эпизодами из россиниевских финалов. И касается оно не только описанного приема, но и особенностей оркестровки (струнные с минимальным включением духовых). Кроме того, шубертовский квартет по ряду черт особенно близок к ансамблю из «Севильского цирюльника» (трехдольный размер – 3/8 и 12/8 соответственно, а также характер вступления голосов). Напомню, что Шуберту особенно нравилась именно эта опера Россини. Здесь, однако, возникает вопрос: мог ли композитор знать ее хотя бы ко времени окончания работы над «Близнецами» (январь 1819)? Ведь венская премьера «Севильского цирюльника» состоялась только через несколько месяцев (28.09.1819, Ан дер Вин). Кстати, «Золушка», о которой в связанных с Шубертом документах вообще

нет упоминаний, появилась в Вене еще позже (29.08.1820, Ан дер Вин) – уже после постановки шубертовского зингшпиля<sup>310</sup>.

Явные россиниевские черты очевидны также в двух предпоследних номерах «Близнецов» терцете (№ 8) и секстете с хором (№ 9)<sup>311</sup>, которые вполне могли бы претендовать на звание динамичного буффонного финала. Особенно показателен в этом отношении предпоследний номер – квинтет с хором (№ 9), содержание которого – типичная для финалов первых действий россиниевских *buffa* ситуация полной неразберихи и смятения.

Кроме того, исследователи упоминают обычно несколько ансамблевых сцен из «Альфонсо и Эстреллы», построенных «по итальянскому образцу»: финал второго акта и уже рассмотренную выше сцену заговора (№ 17). Последняя, несмотря на описанный выше французский прототип, по целому ряду параметров действительно приближается к подобным сценам в итальянской опере. Прежде всего это касается ее масштабов (у Кателя сцена заговора гораздо скромнее по объему), структуры (хоровое вступление и развернутый сольный эпизод, построенный по типу арии *con pertichini* с кодой-стреттой) и приемов развития.

Впрочем, в этой сцене можно найти и прямые аллюзии на известные Шуберту оперы Россини. Так, ее начало имеет много общего с инструментальным вступлением к каватине Аменаиды из «Танкреда». Несмотря на кажущиеся несовпадения в жанре (каватина и хоровая сцена) и сценической ситуации (Аменаида в заточении ожидает решения своей судьбы – типичная *Kerker-Szene*), их объединяет общий темный колорит и напряженность, а с точки зрения музыкальных приемов – сходные мотивы, построенные на разложенных аккордах, а также чередование унисонов струнных и деревянных духовых инструментов (см. *рис. 29*).

Влияние россиниевских ансамблей ощущается и в другой сцене заговора – из зингшпиля «Заговорщики», где жены рыцарей договариваются не приветствовать своих мужей, вернувшихся из Крестового похода («*Давайте ревностно советоваться*» – «*Eifrig wollen wir beraten*»). В этой сцене Шуберт использует типичный для Россини прием динамического нарастания за счет повторения отдельных фраз<sup>312</sup>.

<sup>310</sup> *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 306, 308. Кстати, «Золушка» была следующей премьерой этого театра после «Волшебной арфы». В Кернтнертеатре россиниевские оперы были поставлены еще позже: «Севильский цирюльник» – 16.12.1820, «Золушка» – 30.03.1822 (*Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 245, 242).

<sup>311</sup> *McKay E.N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 153.

<sup>312</sup> Об этом приеме у Россини см. *Senice E.* Rossinian repetitions // The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism. New York: Cambridge University Press, 2013. P. 236–261.

Рис. 29.

<p>29а. Россини «Танкред», 2 д., вступление к каватине Аменаиды, тт. 1-4</p>	<p style="text-align: center;">Andante sostenuto</p>
<p>29б. Шуберт «Альфонсо и Эстрела», Хор и ансамбль № 17 (сцена заговора), тт. 1- 10</p>	<p style="text-align: center;">№ 17. Chor und Ensemble. Allegro agitato. M. M. <math>\frac{3}{4} = 144.</math></p>

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. И оно может быть возведено к более ранним впечатлениям Шуберта времен обучения у Сальери и изучения моцартовских партитур. Примеры необычайно выразительной, а иногда практически совершенной кантилены рассыпаны по всему его вокальному творчеству, причем не только оперному (см., например, «Итальянские канцоны» D 688), хотя в 1820-е годы число таких примеров, несомненно, возрастает.

Однако этот факт может быть объяснен не только воздействием стиля Россини, но и тем, что Шуберт в это время вступает в период творческой зрелости.

Интересно, что некоторые исследователи, отслеживая итальянские черты в мелодике Шуберта, говорят уже даже не о влиянии, а о предвосхищении. Так, Т. Г. Вайделих называет романс Пальмерина из «Волшебной арфы» и сольные моменты в партии Эгинхарда в «Фьеррабрасе» эпизодами, «которые по фразировке, интервалике и оркестровому сопровождению отчасти предвосхищают Беллини»<sup>313</sup>.

Другой пример из «Фьеррабраса», имеющий явные точки соприкосновения с искусством итальянского бельканто – дуэт Флоринды и ее наперсницы Марагонд. Итальянская пластичность и широта дыхания соединяются здесь с типично шубертовскими приемами гармонического развития – такими, как временное потемнение колорита. Впрочем, последние черты также можно возвести к итальянской традиции.

О том, что Шуберт, сочиняя этот дуэт, опирался на итальянские модели, помимо особенностей мелодики и типичной для такого рода ансамблей двухчастной структуры, свидетельствует еще одна любопытная деталь – соло кларнета в связке между разделами, напоминающее аналогичный прием в финале I д. «Агнесы» (рис. 30, см. также Приложение В, рис. 6).

Рис. 30

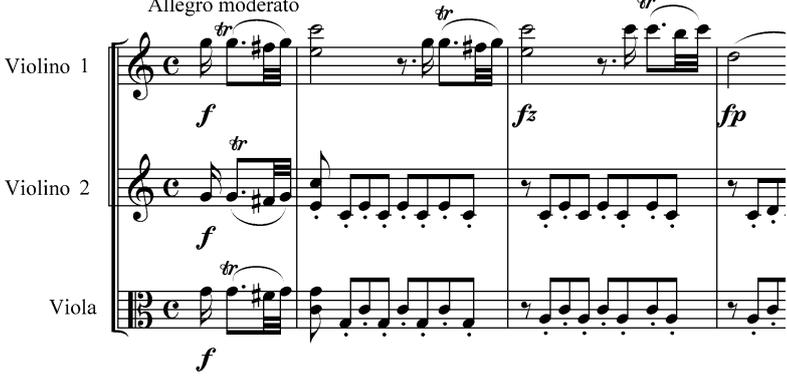
30а. Ф. Паэр «Агнеса» финал I д., тт. 28-29, партия кларнета	
30б. Шуберт «Фьеррабрас» дуэт № 9, тт. 64-65, партия кларнета	

Не менее интересное совпадение обнаруживается между начальными тактами интродукции в опере Паэра «Софонисба»<sup>314</sup> и вступлением к упомянутому выше ансамблю заговорщиков из одноименной оперы Шуберта (рис. 31, см. также в Приложение В, рис. 7).

<sup>313</sup> Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 83.

<sup>314</sup> Paër, F., Rossetti, D. Sofonisba [Azione Eroica per Musica in due Atti]: Musikhandschrift [S.I.], [um 1805]. Mus.4259-F-526a. URL: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/86634/1/0/> (Abruf: 19.11.2017).

Рис. 31.

<p>31а. Паэр «Софонисба», Интродукция № 1, тт. 1-2</p>	<p>Allegro di Marcia</p> 
<p>31б. Шуберт «Заговорщики», Ансамбль № 3, тт. 1-3, партии скрипок и альтов</p>	<p>Allegro moderato</p> 

«Агнеса», судя по репертуарным спискам, не ставилась на венских сценах до 1825 года, а «Софонисба», видимо, вообще так и не попала в австрийскую столицу. Однако тем показательнее совпадение. Подобные приемы и обороты, нередко переходящие в итальянской опере в разряд клише, должны были быть знакомы Шуберту еще со времен обучения у Сальери и, вероятно, использовались им неосознанно.

Как бы то ни было, главное во взаимоотношениях Шуберта и итальянского искусства лежит глубже прямых заимствований – будь то мелодические обороты или композиционные схемы. То, что в течение нескольких лет Сальери прививал своему ученику вкус к итальянской кантлене и навыки ее создания, а также его последующее знакомство с творчеством Россини – все это не прошло даром. Именно проникновение в суть итальянской традиции позволило Шуберту достигнуть высот в вокальных сочинениях на родном языке, где, по выражению одного из исследователей, узами законного брака соединились итальянская плавность и немецкий вкус<sup>315</sup>.

<sup>315</sup> Johnson G. Schubert and the Theatre // The Hyperion Schubert Edition: A Series of Compact Discs Containing all of Schubert's Songs. Volume 9. London, 1988. P. 5.

\* \* \*

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<sup>1</sup>**

Жанровая принадлежность сценических сочинений Шуберта – вопрос одновременно простой и сложный. В указателе, помещенном в конце статьи в *The New Grove Dictionary*, напротив каждого из его театральных опусов есть определенное жанровое обозначение. Проблема, однако, состоит в том, что далеко не все они были даны самим композитором. Фактически лишь по отношению к четырем сочинениям<sup>2</sup> для сцены мы можем с уверенностью говорить о подлинных шубертовских жанровых наименованиях, поскольку они написаны его рукой в автографах.

Так нужно ли вообще углубляться в этот вопрос, пытаясь разобраться с жанровой терминологией и практикой ее применения во времена Шуберта, если мы все равно не знаем точно, как он обозначал то или иное сочинение?

Ответ на него, как мне кажется, очевиден. Если рассматривать оперное творчество Шуберта не как «вещь в себе», а как явление, органично вписывающееся в австрийскую традицию музыкального театра и порожденное этой традицией, необходимо как можно точнее понимать, что собой представлял этот театр, в том числе с точки зрения жанровой терминологии и жанрового состава сочинений. Ведь привычные нам обозначения могли тогда иметь – и чаще всего имели – не совсем то значение, которое мы придаем им сейчас<sup>3</sup>. Так, оперетта, достаточно распространенный термин в конце XVIII – начале XIX века, означала вовсе не особый развлекательный жанр, а просто маленькую оперу. Неправильное понимание сущности того или иного родового наименования и того, какой именно жанр или группа жанров под ним скрывается, в конечном итоге может привести к неверной трактовке музыкальных явлений, обозначенных этим термином.

<sup>1</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Жанровая терминология в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. № 4. С. 77–90.

<sup>2</sup> «Увеселительный замок черта» (естественная волшебная опера), «Фернандо» (зингшпиль), «Друзья из Саламанки» (комический зингшпиль), «Альфонсо и Эстрелла» (опера). См. автографы на *Schubert online* [Onlinefassung] URL: <http://www.schubert-online.at/activpage/index.php> (Abruf: 12.08.2015), а также *Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften...* S. 13–29. Жанровое обозначение «опера» предпослано также автографу «Адраста», однако Э. Хильмар указывает, что эта подпись не принадлежит Шуберту (*Ibid.* S. 17).

<sup>3</sup> Об этом пишут многие исследователи – например, К. Бёрк, констатирует, что «наше современное понимание [терминов] «опера» и «зингшпиль» не соответствует тому, как понимали их [музыкальные] писатели начала XIX века» (*Burke K. R. Propagating a National Genre ...* P. 58).

Что касается театральных сочинений Шуберта, у нас есть возможность уточнить их жанровые наименования еще несколькими путями (помимо титульных листов его рукописей). Для трех поставленных на сцене пьес источником сведений могут служить афиши. Кроме того, иногда наименования можно реконструировать по либретто шубертовских опер. Известно, например, что «Фьеррабрас» был обозначен автором текста, Й. Купельвизером, как *героико-романтическая опера*<sup>4</sup>. Однако необходимо учитывать, что композиторы того времени в обозначении своих опер не всегда следовали за либреттистом: нередко жанры, указанные в изданном либретто, партитуре, клавире и афише, различались, как это случилось, например, с «Глазным врачом» Гировца. В манускрипте он фигурирует как *опера*<sup>5</sup>, а в опубликованном либретто – как *зингшпиль*<sup>6</sup>. И то, что Шуберт обозначил свой первый законченный театральный опус, «Увеселительный замок черта», так же, как он назван в либретто Коцебу<sup>7</sup>, еще не означает, что композитор и в дальнейшем всегда придерживался того же принципа.

Еще один источник – письма Шуберта и свидетельства его современников. Однако они тоже не столько проясняют, сколько запутывают ситуацию, поскольку некоторые из театральных сочинений композитора, жанровые наименования которых мы знаем из шубертовских автографов и афиш, обозначены в этих документах по-другому. Например, «Альфонсо и Эстрелла» – *опера*, согласно обозначению на первом листе увертюры – в разных источниках 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 в одном действии* – ничуть не помешало современникам (как и самому Шуберту) называть его *опереттой* и *оперой*<sup>8</sup>, 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)*<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Denny Th. A., Martin Ch. Vorwort // NSA. Bd. II/8a: „Fierabras“ (1. Akt). S. XX. См. также Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 166.

<sup>5</sup> Gyrowetz A. Der Augenarzt: eine Oper in Zwey Aufzügen: die Musik ist von Herrn Gyrowetz Kapellmeister bey dem k. k. Hoftheater in Wien: Partitur mit dt. Text. Handschrift. 4 Bde. [ÖNB. KT.47/1-4 Mus]. URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00494466> (Abruf: 23.11.2016).

<sup>6</sup> Gyrowetz A., Veith E. Der Augenarzt: Ein Singspiel in zwey [zwei] Aufzügen. Aus dem Französischen teutsch [deutsch] bearbeitet von Emanuel Veith. Die Musik ist von Herrn Adalbert Gyrowetz Kapellmeister der k. k. Hoftheater. Textbuch, Handschrift. ÖNB. Mus.Hs.32117 Mus. URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00599876> (Abruf: 23.11.2016).

<sup>7</sup> См. Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften... S. 16.

<sup>8</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 193, 194, 199; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 69, 70, 74.

<sup>9</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 203, 205, 213; Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 78, 80, 87.

Подобная терминологическая «неустойчивость», как и многое другое в практике использования жанровых наименований, восходит к XVIII веку. Жанровое обозначение могло свободно изменяться как в процессе сценической жизни той или иной пьесы, так и в зависимости от прихотей музыкальных критиков, издателей, самих композиторов и либреттистов<sup>10</sup>. Известно, например, что «Волшебная флейта», обозначенная самим Моцартом в рукописном каталоге как *немецкая опера (teutsche Oper)*<sup>11</sup>, в афише первого представления фигурировала как *большая опера (große Oper)*<sup>12</sup>. Кевин Бёрк, основываясь на материалах немецкоязычной прессы 1798-1830 гг., продолжает этот ряд за счет *оперы (Oper)*, *героической оперы (heroische Oper)* и *героико-комической оперы (heroisch-komische Oper)*<sup>13</sup>, а в новой постановке Кернтнертортеатра в 1812 году она была представлена как *большая романтическая опера (große romantische Oper)*<sup>14</sup>. «Прерванное жертвоприношение» Винтера, в оригинале *героико-комическая опера* (партитура и клавиры), обозначалась современниками как *опера*, *большая опера*, *большая героическая опера* и, наконец, как *зингшпиль*<sup>15</sup>. С жанровыми наименованиями иностранных опер случались не менее неожиданные превращения – как, например, с популярным в свое время сочинением Мегюля «Иосиф и его братья»: в 1815 году оно было поставлено в Кернтнертортеатре как *опера*, а в 1828 появилась на той же сцене уже как *историческая драма с музыкой (historisches Drama mit Musik)*<sup>16</sup>.

Подобное многообразие и неоднозначность терминологии нередко порождают путаницу, в которую уже не одно поколение исследователей пытается внести ясность<sup>17</sup>. Речь, по сути, идет о проблеме, актуальной для любой музыкально-театральной традиции XVII – первой половины XIX века: как обозначать жанр сочинений, следовать ли аутентичной терминологии или использовать современные наименования, возможно,

<sup>10</sup> На это указывает, в частности, К. Бёрк (*Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 57–58*). Е. С. Паникова (повидимому, вслед за Боуманом – *Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 35*) приводит в качестве примера различные жанровые обозначения в нескольких изданиях клавиры и либретто оперы Д. Шибелера – И.А. Хиллера «Лизуарт и Дариолетта» (1766). См. *Паникова Е.С. Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814) и его произведения на тексты И. В. Гёте: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2011. С. 164*. Известно и немало других подобных случаев (см. приложение в книге Боумана).

<sup>11</sup> *Rice J. A. Mozart on the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 19*.

<sup>12</sup> *Ibid. P. 22*. Ср. также: *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 269*.

<sup>13</sup> *Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 58*. Кстати, Бёрк подчеркивает, что, несмотря на обозначение, которое дают этой опере современные исследователи, «ни одна рецензия с 1798 по 1830 г. не ссылается на моцартовскую «Волшебную флейту» как на зингшпиль» (*Ibid.*).

<sup>14</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 347*.

<sup>15</sup> *Oper, grosse Oper, grosse heroische Oper, Singspiel (Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 58)*.

<sup>16</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 293*.

<sup>17</sup> См., например, *Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II // Music & Letters 25. October 1944. P. 213–226*; *Bauman Th. North German opera in the age of Goethe*; *Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts*; *Gromes H. Vom Alt-Wiener Volkstück zur Wiener Operette*; *Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*; *Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века*; *Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 54* и др.

имевшие в рассматриваемую эпоху совсем иной смысл. Решена она может быть по-разному<sup>18</sup>, однако основанием ее решения может служить только тщательный анализ практики употребления жанровых наименований – в данном случае, в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века – который позволяет приблизиться к более точному пониманию значения того или иного термина.

Лучшим источником для анализа жанровой терминологии и особенностей ее применения в театральной практике первой трети XIX века представляются афиши<sup>19</sup> двух ведущих венских сцен – Кернтнертортеатра (придворной оперы) и Ан дер Вин, хотя при необходимости привлекаются рукописи партитур и издания либретто, а также словарные статьи из словарей и энциклопедий второй половины XVIII – первой половины XIX века и современных Шуберту немецкоязычных работ, посвященных жанрам музыкального театра. Выбор двух названных выше сцен обусловлен тем, что в Вене шубертовского времени они были главными производителями оперной продукции. Напомню, что в Бургтеатре с 1810 года ставились только разговорные пьесы, а театры в Леопольдштадте и Йозефштадте были ориентированы прежде всего на народную комедию, которая, хотя и имела развитое музыкальное сопровождение, обозначалась все-таки главным образом через жанровые термины разговорного театра. Немаловажно также, что Шуберт как оперный композитор был связан именно с придворной сценой и Ан дер Вин.

Рассматриваемые жанровые обозначения относятся не только к собственно оригинальной немецкой опере, но и к переводным спектаклям (большой частью к французским, но иногда и к итальянским, поскольку даже в придворной опере, имевшей право ставить последние на языке оригинала, итальянские оперы достаточно часто давались на немецком). Напомню, что переводная опера нередко сильно адаптировалась: перевод текста был достаточно свободным, а к музыке добавлялись вставные номера, написанные местными композиторами – как это было с заказанными Шуберту арией и дуэтом к опере Герольда «Волшебный колокольчик» (см. множество подобных примеров в спектаклях Ан дер Вин).

<sup>18</sup> О путях ее решения см. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Аутентичность или систематика: о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы // *Музыка и время.* 2013. № 9. С. 7–10.

<sup>19</sup> Точнее – составленные по ним репертуарные списки, опубликованные в изданиях, посвященных истории венских театров (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 267–330; *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 1–146; *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 235–353). Кроме того, в случае необходимости привлекаются сами афиши, публиковавшиеся в «Театральном листке», который выложен на сайте Австрийской национальной библиотеки – см. Theaterzettel // ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz> (Abruf: 14.07.2013).

Почти в каждой работе, где затрагиваются проблемы австро-немецкой жанровой терминологии конца XVIII – начала XIX века, обычно приводится список наиболее распространенных обозначений, встречающихся в партитурах, либретто, афишах и рецензиях<sup>20</sup>. Набор этих обозначений в разных исследованиях варьируется незначительно, но их разнообразие и количество поражает воображение. Например, К. Бёрк, опираясь на рецензии в немецкой и австрийской прессе 1798-1830 гг., выделяет как самые часто употребляемые такие «музыкально-театральные термины», как *опера* (*Oper*), *большая опера* (*grosse Oper*), *оперетта* (*Operette*), *зингшпиль* (*Singspiel*), *лидершпиль* (*Liederspiel*) и *мелодрама* (*Melodrama*)<sup>21</sup>. Среди обычных театральных форм, в которых нередко использовалась музыка в виде песен, хоровых номеров и балетов, он отмечает *пьесу* (*Schauspiel*), *комедию* (*Lustspiel*), *трагедию* (*Trauerspiel*), *сказку* (*Märchen*) и *фарс* (*Posse*), а также «более визуально ориентированные *пантомиму* (*Pantomime*) и *живые картины* (*Gemählde*)». Кроме того, Бёрк указывает на такие жанровые наименования, как *водевиль* и *кводлибет* (*Vaudeville, Quodlibet*), *волшебная опера* и *феерия* (*Zauberoper, Feenoper*), на распространенные обозначения «темы и настроения», которые добавлялись к основным терминам – «*героический* (*heroisch*), *романтический* (*romantisch*), *серьезный* (*ernsthaflich*), даже *аллегорический* (*allegorisch*), *мифологический* (*mythologisch*) или *военный* (*militärisch*) или смешанные как *романтико-комический* (*romantisch-komisch*)»<sup>22</sup>.

Впрочем, жанровые наименования, которые можно найти в венских афишах первой трети XIX века, не исчерпываются указанными у Бёрка. Среди них есть и такие, как *сельская сцена с пением и танцем*, *драматическая поэма с пением*, *лирическая трагедия*, *музыкально-драматическая безделица*, а также весьма распространенные в пригородных театрах *травести*, *оперы-карикатуры* и даже *драматическая галиматья ... с изрядным музыкальным сопровождением* или *комико-трагическая и трагикомическая неразбериха в двух действиях со вступлением с пением, живыми картинами, группировками и т.д.*<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II // Music & Letters 25. October 1944. P. 213–226. P. 222–223, Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 10; Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts. ... S. 13; Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 122; Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 54.

<sup>21</sup> Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 54.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> В Кернтнертеатре: А. Гировец, «День рождения», *Ländliche Scene mit Gesang und Tanz*, 11.02.1828; И. Мозель, «Залем», *eine lyrische Tragödie*, 5.03.1813; И. Кастелли (автор музыки не указан), «Солдат в одиночестве», *Musikalisch-dramatische Kleinigkeit*, 11.10.1830 (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 279, 323, 329*). В Ан дер Вин: И. Зейфрид, «Моисей», *Ein dramatisches Gedicht mit Gesang*, 24.04.1813 (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 292*); его же «Родерих и Кунигунда», *ein dramatischer Galimathias ... mit sattsamer Musikbegleitung ...*, 1.08.1807 (*Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 6*); Ф. Позер, «Чепуха на чепухе», *Komisch-*

Конечно, далеко не каждое из приведенных выше наименований имеет отношение к театральному творчеству Шуберта, однако набор жанровых обозначений его сценических опусов также 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*. Добавив к ним жанровые обозначения, которые давали операм Шуберта его современники (в рецензиях, письмах и воспоминаниях), мы можем расширить этот список за счет еще нескольких наименований: *постановочная опера, большая опера, большая романтическая опера, большая героико-романтическая опера, маленькая опера, оперетта, комическая оперетта, постановочная пьеса, мелодрама*. Как уже указывалось выше, в целом ряде случаев мы имеем дело с несколькими жанровыми определениями одного и того же произведения. Но эти «побочные», дублирующие друг друга наименования нельзя не учитывать, поскольку часто именно по ним можно судить о том, как понимали специфику того или иного жанра современники Шуберта.

В афишах Кернтнертеатра и Ан дер Вин с 1810 по 1830 г. мы встречаем все тот же – своего рода базовый – набор терминов: более или менее регулярно встречаются *опера, комическая опера, волшебная опера, большая опера, оперетта, зингшпиль, комический зингшпиль, пьеса (драма, фарс и т.д.) с пением*. Однако частота и динамика их появления различаются. Кроме того, есть музыкальные жанры, фигурирующие на одной сцене и полностью отсутствующие на другой (как, например, *мелодрама* или *волшебная пьеса с пением*, представленные только в Ан дер Вин).

Наиболее распространенное и обобщенное жанровое наименование, встречающееся в афишах двух ведущих венских театров с 1800 по 1830 г. – *опера*, но, разумеется, не только и не столько в чистом виде, сколько с различными уточнениями, касающимися особенностей содержания и сюжета. Из этих уточнений чаще всего использовалась *комическая (komische)*, тогда как противоположный по значению термин *серьезная опера (ernsthafte, ernste Oper, Oper seriös)* встречается в несколько раз реже, причем только в 1810-е гг. и в основном по отношению к переводным итальянским

---

*tragisches und tragisch-komisches Durcheinander in zwei Akten mit Gesang, Tableaux's, Gruppierungen usw.*, 17.12.1822 (Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 313). В Леопольдштадтском театре: В. Мюллер, «Новая Альцеста», *Karikatur Oper*, 12.06.1806; его же «Новая Медея», *musicalische Travestie*, 17.05.1822 (Tomek P. Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern 1776–1825. ... S. 58, 61).

seria<sup>24</sup>. Кроме того, в афишах более или менее регулярно появляются такие наименования, как *трагическая* (*tragische*), *героическая* (*heroische*) и *героико-комическая* (*heroisch-komische*), а также *библейская* (*bibliche*), *историческая* (*historische*), *романтическая* (*romantische*), *героико-романтическая* (*heroisch-romantische*), *романтико-комическая* (*romantisch-komische*), *лирическая* (*lyrische*), *волшебная* (*Zauber-Oper*), *карикатурная* (*Karikatur Oper*), а также *большая* (*große*). Значительная часть этих обозначений относилась и к переводным сочинениям, созданным в оригинале на итальянском или французском языке.

Жанровая принадлежность комических, героико-комических и серьезных (трагических) опер обычно не вызывает сомнений и более или менее соответствует принятому в итальянской традиции того времени делению на *buffa*, *semiseria* и *seria* (соотносимому с комедией, трагикомедией и трагедией в драматическом театре). Несколько сложнее ситуация с героической оперой. В некоторых энциклопедиях того времени она приравнивается к *seria*<sup>25</sup>, в других сближается с романтической и обе они отождествляются с итальянской *semiseria*<sup>26</sup>. Эти различия находят отражение и в афишах венских театров, где в качестве героических обозначались как переводные *seria*<sup>27</sup>, так и принадлежащие к смешанному жанру опера-комик<sup>28</sup>. Тем не менее, нельзя не заметить, что эти тенденции разведены во времени: первая характерна для начала 1800-х, вторая же – для 1810-х, что соответствует сдвигу в понимании этого термина в сторону его «романтической» трактовки.

Историческая опера в словарных статьях не появляется, однако, судя по либретто подобных сочинений, ее понимание было близко, с одной стороны, к героической, с другой, к романтической. Особняком стоят *библейская опера*, главной отличительной чертой которой является опора на сюжеты Священного Писания, и *карикатурная*, аналогичная пародии.

Отдельно нужно также остановиться на уточняющих характеристиках *лирическая*, *волшебная* и *романтическая*. Разъяснение сущности первой можно найти в энциклопедиях 1830-х гг., и состоит она в соединении «простого действия» и

<sup>24</sup> Например, три из четырех сочинений в афишах Кернтнертеатра, в жанровое обозначение которых входит слово *серьезная* (*ernsthafte*), изначально были написаны на итальянском – «Идоменей», «Милосердие Тита» Моцарта (*Ernsthafte Oper*) и «Маргарита Анжуйская» Вейгля (*große ernsthafte Oper*).

<sup>25</sup> Ср.: «героическая опера ... имеет серьезный сюжет» (*Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon ... 1837. Bd. 2. S. 150*).

<sup>26</sup> Ср.: «героическая и романтическая ... соответствует опере *semiseria*» (AT. 1842. Bd. 6. S. 26).

<sup>27</sup> Например, ставившиеся в придворном театре «Милосердие Тита» Моцарта (12.06.1804), «Гиневера Шотландская» (27.10.1801), «Алонсо и Кора» И. С. Майра (01.06.1804).

<sup>28</sup> Например, «Аламон, принц Катании» Н. Изуара, поставленный и в Кернтнертеатре (1815.04.11), и в Ан дер Вин (1813.12.10) как героическая опера. Показательно, что в рецензии на постановку в последнем эта опера названа «героическая (комическая)» (AMZ(L). 1814. Nr. 4. S. 69).

«разработки только какого-либо душевного состояния»<sup>29</sup>, что хорошо иллюстрируется «Швейцарским семейством» Вейгля, оперой с исключительно сентиментальным сюжетом (подробнее о ней см. в 3 главе), которая иногда обозначалась как *лирическая*<sup>30</sup>.

*Волшебную оперу* мы обычно представляем себе как чисто романтическое явление, и определенные основания для этого дают не только сочинения немецких композиторов 1810-30-х годов<sup>31</sup>, но и более ранние по времени опыты австрийских авторов, снискавшие широкую общеевропейскую популярность в первой трети XIX века<sup>32</sup>. Однако, согласно все тем же энциклопедиям, волшебная опера не только аналогична волшебной пьесе и, соответственно, ориентирована в первую очередь на использование «машинерии, превращений и декораций», но также имеет «преимущественно комическое или фарсовое содержание»<sup>33</sup>, что не слишком согласуется с нашими представлениями об «Ундине», «Фаусте» или «Вольном стрелке».

Определение *романтическая* (включая такие «гибридные» наименования, как *героико-романтическая* и *романтико-комическая*) заслуживает по понятным причинам особого внимания. Как известно, термин *романтико-комическая опера* впервые появился еще в конце 1760-х – в первом издании клавира оперы Даниэля Шибелера – Иоганна Адама Хиллера «Лизуар и Дариолетт» (1766)<sup>34</sup>. Т. Боуман справедливо указывает на «излишнее воодушевление» при поиске в этом сочинении «корней немецкой романтической оперы»<sup>35</sup>. Впрочем, подобное воодушевление не слишком оправдано и при обращении к венским афишам начала XIX века. Далекое не все

<sup>29</sup> *Jeittele I. Aesthetisches Lexicon...* Bd. 2. S. 150.

<sup>30</sup> Например, в пятом издании либретто (*Weigl J., Castelli I. F. Die Schweizer-Familie. Lyrische Oper in drey Aufzügen. Fünfte Auflage. Für die k. k. Hoftheater. Wien: Wallishausser, 1820*) или в афише к постановке 21.05.1825 в Ан дер Вин (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 318*).

<sup>31</sup> См. *Антипова Н.А. Фантастическое в немецкой романтической опере: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2007*.

<sup>32</sup> Самый яркий пример такого рода – «Дунайская русалка» Ф. Кауэра, появившаяся на подмостках Леопольдштадского театра в 1798 году (Н. Губкина приводит в качестве даты первой постановки 1792 г. – *Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 161*) и быстро завоевавшая европейские сцены (подробнее см.: Там же. С. 161–162). Ее оригинальное жанровое обозначение – *романтико-комическая народная сказка с пением* (*Kauer F., Hensler K. F. Das Donauweibchen. Erster Theil: ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang. Zweyte Auflage. Wien: Schmidt, 1799*), хотя уже автор статьи во «Всеобщей театральной энциклопедии» ссылается на нее как на пример волшебной оперы (АТ. 1842. Bd. 7. S. 238). отождествление этого жанра с оперой романтической, видимо, было достаточно распространенным явлением в первое десятилетие XIX века. Например, «Неверность от любви» Зейфрида (Ан дер Вин, 16.02.1805) в афише обозначена как волшебная (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 277*), а в опубликованном либретто – как романтическая (*Seyfried I. v., Stegmayer M. Untreue aus Liebe. Eine romantische Oper in zwey Aufzügen. Wien: Schmidt, 1805*). Вместе с тем сейчас ясно, что такого рода волшебные оперы – особое явление, которое в лучшем случае можно назвать предромантическим.

<sup>33</sup> АТ. 1842. Bd. 7. S. 238.

<sup>34</sup> *Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 35, 349; Hiller J. A. Lisuart und Dariolette, oder die Frage und die Antwort: eine romantisch-komische Oper, in die Musik gesetzt von Johann Adam Hiller. Leipzig: Breitkopf und Sohn, 1768*. См. также *Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts. ... S. 13; Паникова Е.С. Иоганн Фридрих Рейхардт ... С. 164*.

<sup>35</sup> Он также замечает, что многие исследователи находят в сюжете «Лизуарта и Дариолетты» параллели с «Волшебной флейтой» (*Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 35*).

оперы, обозначенные в них как романтические, мы сейчас относим к таковым: наряду с «Фаустом», «Вольным стрелком» и «Эвриантой» под этим жанровым наименованием фигурируют некоторые моцартовские оперы – и не только «Волшебная флейта», но и «Так поступают все»<sup>36</sup>.

Своей спецификой обладают и жанровые наименования, апеллирующие к размерам сочинения – *большая опера* и *оперетта*.

Первое из них не только было весьма популярным в шубертовское время, но и вызывало множество споров среди музыкальных писателей, озабоченных вопросами жанровой классификации<sup>37</sup>. Мода на этот термин возникла еще в конце XVIII века и продержалась достаточно долго. По замечанию Э. Дента прилагательное *groß* в немецкоязычном музыкальном театре «становится типичным, так же, как в Англии соответствующее слово *grand*, которое преобладает в музыкальной жизни в первые пятьдесят лет XIX столетия или даже дольше – большой вечерний концерт, большое фортепьяно, большая симфония, большой концерт, большой септет, большое трио и так далее; это было слово, весьма любимое менеджерами и концертными агентами»<sup>38</sup>. И действительно, в венских афишах начала века определение *groß* сопровождает не только оперу<sup>39</sup>, но и другие театральные и концертные жанры<sup>40</sup>. Его «престижность» приводила даже к таким казусам, как обозначение в качестве большой оперы «Свадьбы Фигаро»<sup>41</sup>.

Неслучайно и Вебер назвал написанную для венской сцены «Эврианту» *большой романтической оперой*: это был своего рода маркетинговый ход, весьма

<sup>36</sup> Последняя была поставлена в Ан дер Вин как *романтическая опера* под названием «Волшебное испытание, или Таковы они все» (20.01.1814, см. Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952. S. 294).

<sup>37</sup> Копья ломались главным образом вокруг возможности наличия в большой опере разговорных диалогов (см. об этом ниже).

<sup>38</sup> Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II. P. 222.

<sup>39</sup> *Большая серьезная, большая героическая, большая романтическая, большая романтическая постановочная (Große romantische Spectakel-Oper), большая романтическая волшебная* (именно так была названа в Ан дер Вин «Армида» Россини), *большая военная опера* и даже такие «нелепые», по выражению Дента, сочетания, как *большая комическая опера* («Чудесный человек у Рейнского водопада» И. Зейфрида, Ан дер Вин, 18.08.1801; «Лабиринт» Винтера, Ан дер Вин, 08.07.1803 – Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 268, 273) и *большая героико-комическая опера* («Зеркало Аркадии» Зюсмайера – Ibid. S. 270). К ним можно добавить и *большой зингшпиль* – именно так обозначена опера Вейгля «Мундир» в опубликованном в 1805 году «Австрийском гренадерском марше». См. Weigl J. Oesterreichischer Grenadier-Marsch: aus dem grossen Singspiel: Die Uniform; Nr. 37 / von Herr: Kapellm: Jos: Weigl. URL: <http://digital.blb-karlsruhe.de/id/2423644> (Abruf: 28.03.2015).

<sup>40</sup> В афишах театра Ан дер Вин можно встретить *большую музыкальную академию* (23.12.1811), *большую романтическую постановочную комедию* (16.05.1818), *большой драматический музыкальный кводлибет* (28.04.1818), *большую пантомиму* (13.09.1810), *большой пантомимический балет* (12.07.1810), *большой героический балет* (01.08.1814) и т.д. (см. указатель в Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien).

<sup>41</sup> В афишах Ан дер Вин с 1809 по 1812 и Кернтнертеатра с 1814 по 1823 год (Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 21. Oktober 1809. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18091021&zoom=33> (Abruf: 11.10.2015); Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 286). В венских афишах можно обнаружить и другие подобные случаи. Например, комическая опера Изуара «День в Париже», которая в 1811 году ставилась в Ан дер Вин как *большая* – см. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien). 27. November 1811. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18111127&zoom=33> (Abruf: 11.10.2015).

распространенный в то время. Тремя годами позднее корреспондент газеты „Der Gesellschafter“ в рецензии на одну из постановок сетовал на то, что публика стремится посещать «так называемые большие оперы», игнорируя обычные комедии, и упрекал тех либреттистов и композиторов, которые пытались через использование этого термина повысить статус сочинений, не заслуживающих такого наименования<sup>42</sup>. И тем более неслучайно, что и многие современники Шуберта, и его первый биограф Крейсле ссылаются на два масштабных сочинения «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас» как на *большие оперы*<sup>43</sup>. К жанровым определениям *большая* и *романтическая опера* мы еще вернемся в последнем параграфе этой главы.

Что касается уменьшительного от оперы названия *оперетта*, в афишах оно использовалось гораздо реже (по тем же «маркетинговым» причинам). Однако в различных письменных текстах того времени (рецензиях, воспоминаниях, дневниковых записях, письмах) этот термин появляется не реже, чем опера. Напомню, что именно так сам Шуберт назвал в письме свой фарс «Братья-близнецы». Еще показательнее в этом отношении перечень театральных сочинений композитора, приводимый в воспоминаниях его друга, Леопольда Зонлейтнера, которые были опубликованы в 1829 году: опереттами названы не только одноактные зингшпили «Четыре года на посту» и «Заговорщики» (последний с приставкой «комическая»), но и трехактные волшебные оперы «Рыцарь зеркала» и «Увеселительный замок черта»<sup>44</sup>. Правда, Зонлейтнер ошибочно полагает, что и два последних сочинения имеют по одному действию<sup>45</sup>, а потому в использовании слова *оперетта* он достаточно последователен и имеет в виду прежде всего размеры сочинения.

Таким образом, общеупотребительное значение этого термина в венской театральной практике первой трети XIX века укладывается в определение И. Мозеля, согласно которому публика называет оперу *опереттой*, когда она состоит «только из одного акта», и этим именем «обозначается не отдельный жанр музыкальной пьесы, а лишь ее длина»<sup>46</sup>. Это подтверждается и тем, что ни одно сочинение, обозначенное в

<sup>42</sup> Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 64. «Как сильно вкус публики сбивается с [правильного] направления так называемой большой оперой» („Wie sehr der Geschmack des Publikums durch die sogenannte große Oper aus der Richtung gebracht worden ist“ – см. Ad. v. Th. Zeitung der Ereignisse und Ansichten // Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. 18. January 1826. Nr. 10. S. 49–50. S. 49).

<sup>43</sup> Например, в перечне сочинений Шуберта, приведенном Леопольдом Зонлейтнером, «Альфонсо и Эстрелла» фигурирует как *большая героико-романтическая опера в трех актах*, «Фьеррабрас» – просто как *большая опера* (Воспоминания о Шуберте. С. 17). См. также *Kreißle von Hellborn* H. Franz Schubert. S. 228, 291.

<sup>44</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 17.

<sup>45</sup> В отношении «Рыцаря зеркала» это отчасти верно, поскольку Шуберт написал музыку только к первому акту пьесы Коцебу.

<sup>46</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86. S. 681. К определению Мозеля близко понимание оперетты у И. Йейттелиса. По его словам, «оперетта, или маленькая опера, имеет только одно

афишах двух ведущих театров Вены как оперетта, не имеет более одного действия. Показательно, что «Фаншон, шарманщица»<sup>47</sup> Ф. Г. Химмеля, трехактная и, несмотря на это, названная изначально *опереттой*<sup>48</sup>, при постановке в Ан дер Вин значилась в афише как *комедия с пением*, а в Кернтнертортеатре – как *водевиль*<sup>49</sup>.

Однако не все музыкальные критики того времени были согласны с подобным определением. Так, автор статьи в журнале «Цецилия», вступая в полемику со взглядами Мозеля, высказанными в другой, более поздней работе<sup>50</sup>, указывает, что «разница между нею [опереттой – Н.П.] и оперой пролегает <...> не только в относительно большем или меньшем [количестве] музыки, <...> но во всем замысле, композиции всей пьесы...»<sup>51</sup>. В соответствующей статье «Энциклопедии» Шиллинга также подчеркивается, что важен не только размер, но и содержание сочинения<sup>52</sup>. Вместе с тем под опереттой здесь скорее понимается жанр, который мы сейчас обычно называем *зингшпилем*.

Наименованию *зингшпиль* принадлежит второе по значению место (после *оперы*) в афишах обеих сцен (по крайней мере, в 1800–1810-е годы). Оно также нередко появляется с различными уточняющими характеристиками, хотя последние гораздо менее разнообразны, чем при использовании термина *опера*: наиболее распространенная – *комический*, хотя есть также *серьезный*, *волшебный*, *оригинальный* и *локальный зингшпиль*.

---

действие и содержит лишь более короткие музыкальные номера, хотя есть также одноактные оперы, как, например, «Стратоника» Мегюля, «Корнелия» Кройцера [по-видимому, имеется в виду одноактная опера Конрадина Кройцера «Корделия» – Н. П.] и т.д., которые написаны в стиле большой оперы» (*Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon ... Bd. 2. S. 150*).

<sup>47</sup> В статье о Химмеле в Музыкальной энциклопедии название этой оперы ошибочно переведено как «Косынка» (МЭ. 6 т. С. 26).

<sup>48</sup> В рукописной партитуре первого представления и берлинском издании текстов арий и ансамблей (*Himmel, F. H. Fanchon. Das Leyermädchen. Eine Operette, nach der Bearbeitung des französischen Vaudeville vom Herrn von Kotzebue in 3 Akten, Musik von Fr. H. Himmel. 1ster Akt. [Partitur, Handschrift]. [Berlin, 1804]. [266 S.] Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. DBMus.ms.10673. URL: [http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/einzeldarstellung\\_scan.php?id\\_werke=1181&id\\_scan=375&id\\_akt=895](http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/einzeldarstellung_scan.php?id_werke=1181&id_scan=375&id_akt=895) (Abruf: 04.12.2016); *Himmel F. H., Kotzebue A. v. Fanchon, das Leyermädchen: Arien und Gesänge aus der Operette: in drei Aufzügen. Berlin: [S. 1], 1806.*)*

<sup>49</sup> *Lustspiel mit Gesang*, 22.11.1808 (Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 285); *Vaudeville*, 18.06.1817 (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 268*).

<sup>50</sup> *Mosel I. F. v. Ueber die Oper // Cäcilia. 1825. Bd. 2. S. 233–239.*

<sup>51</sup> *M. K. Einiges über die Oper // Cäcilia. 1828. Bd. 7. S. 251–261. S. 261.*

<sup>52</sup> Это «либо небольшое представление по размеру, либо ее содержание взято из обычной жизни и переработано в легком духе...» (EGMW. Bd. 5. S. 250). Последнее согласуется с тем, как оперетта определяется в словаре И. Г. Зильцера: «Как собственно опера ... произошла из слияния трагедии [Trauerspiel] с музыкой, так и музыка, соединенная с комедией, породила оперетту» (*Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste... 1777. Th. 1. Bd. 1. S. 358*). Вместе с тем в словаре Г. К. Коха она описывается через соотношение музыкальных номеров и разговорных диалогов: согласно одноименной статье, до середины XVIII века этим словом было принято обозначать «полностью поющуюся» (т.е. без разговорных диалогов) оперу, но меньшего размера. Затем «это имя незаметно перешло на те комические оперы, в которых содержатся только маленькие арии и песни, вставленные между диалогами» (*Koch H. Ch. Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802. S. 1098*). В качестве примера таких «оперетт» приводятся зингшпили Хиллера.

С другой стороны, в словарных статьях и различных жанровых классификациях первых десятилетий XIX века этот термин обычно либо вообще не рассматривается<sup>53</sup>, либо употребляется как синоним немецкой комической оперы<sup>54</sup>. И только Мозель выделяет зингшпиль как отдельный жанр, придавая ему привычные нам черты – прежде всего через постулирование обязательного наличия разговорных диалогов<sup>55</sup>. Что, кстати, вызывало нарекания современников, с возмущением писавших, что в этом случае «почти все немецкие оперы – не оперы, а только зингшпили»<sup>56</sup>. Это возмущение связано с той эволюцией, которую проделал термин на рубеже столетий – от немецкого аналога жанра оперы в целом (конец XVIII – начало XIX века) до сугубо комической пьесы с разговорными диалогами и небольшим количеством музыкальных номеров (1820-30-е годы).

Этой же эволюцией, на мой взгляд, объясняется и замеченная К. Бёрком тенденция к уменьшению употребления термина *зингшпиль* в рецензиях на спектакли, что подтверждается и афишами двух ведущих венских сцен. Одновременно в Кернтнертортеатре несколько увеличивается число пьес, названных опереттами, а в Ан дер Вин растет количество спектаклей, имеющих добавочное обозначение *с пением*. Подробнее о термине *зингшпиль* и его значении в современную Шуберту эпоху будет сказано ниже.

**Пьеса с пением** (*Schauspiel*<sup>57</sup> *mit Gesang*) и ее разновидности (*драма/комедия/фарс/травести/пародия/сказка/феерия/картина* и т.д. *с пением/с музыкой/с хорами и танцами*) – наименование, которое, казалось бы, должно всецело относиться к драматическому театру. Однако многие *пьесы с пением*, принадлежащие перу австрийских композиторов, не уступают по количеству и разработанности музыкальных номеров их же сочинениям, обозначенным в партитурах как зингшпили и оперы. Яркий пример – «Деревня в горах» Вейгля<sup>58</sup>: в ней 2 акта, 20 музыкальных номеров (не считая увертюры) и типичная для венского зингшпиля структура – с интродукцией, двумя развернутыми финалами, ансамблями, хорами. Для сравнения: его же оперы –

<sup>53</sup> Например, в соответствующей статье «Энциклопедии» Шиллинга указано, что зингшпиль «почти идентичен» оперетте (EGMW. Bd. 6. S. 387).

<sup>54</sup> См., например, Marx A. B. Freie Aufsätze. Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 203–206. S. 205.

<sup>55</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86. S. 681–684. S. 684.

<sup>56</sup> M. K. Einiges über die Oper // Cäcilia. 1828. Bd. 7. S. 251–261. S. 260. По словам автора статьи, можно было бы согласиться с такой классификацией, если бы зингшпиль рассматривался как германизированное обозначение оперы, а все остальные его значения (как более легкого жанра) были бы оставлены оперетте (Ibid).

<sup>57</sup> В некоторых исследованиях (*Паникова Е.С.* Иоганн Фридрих Рейхардт ...) *Schauspiel* переводится как *спектакль*, однако это значение соответствует скорее не жанровому наименованию, а театральной постановке (*das Schauspiel besuchen* – «идти на спектакль» – означает то же, что «идти в театр»).

<sup>58</sup> 17.06.1798, Бургтеатр (*Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater ... Teil 1. S. 30).

двухактный «Сиротский дом» и трехактное «Швейцарское семейство» – имеют соответственно 13 и 20 музыкальных номеров. Характерно также, что в обзоре мангеймской постановки «Деревни в горах» в сезоне 1816–1817 гг. корреспондент лейпцигской AMZ называет ее *оперой*<sup>59</sup>.

Кроме того, переводные сочинения иностранных авторов также иногда обозначались как *пьесы с пением*. Например, популярный в Вене «Два дня, или Водовоз» Керубини, поставленный в Кернтнертортеатре под названием «Граф Арман», был назван в афише именно так (*Schauspiel mit Gesang*)<sup>60</sup>. Дж. Райс указывает, что в Ан дер Вин это же сочинение шло не только под другим названием, но и с другим жанровым определением – «Два памятных дня, опера»<sup>61</sup>. Впрочем, и в этом театре французские оперы иногда фигурировали в афише в качестве *пьес с пением* – как, например, «Нина, или Безумная от любви» Далеярака<sup>62</sup>.

Если применение этого термина к немецким и французским сочинениям еще можно обосновать использованием в них разговорных диалогов, то отнесение его к итальянским операм с современной точки зрения кажется совершенно непонятным. Тем не менее в 1790–1800-е годы в афишах придворного театра можно было встретить следующее: «(впервые) La virtù premiata dell'amore Добродетель, награжденная любовью. *Пьеса с пением* [курсив мой – Н.П.] в одном действии. По «Памеле» Гольдони. ... Музыка г-на капельмейстера Дженерали»<sup>63</sup>. «Нина» Паизиелло, в 1790 году поставленная на сцене придворного театра как *dramma giocoso*, в 1794 была возобновлена как пьеса с пением и продержалась в таком виде до декабря 1801<sup>64</sup>.

Разгадка, на мой взгляд, состоит в том, что термин *пьеса с пением* в конце XVIII – начале XIX века понимался как некое обобщающее наименование, относимое к самым разным музыкально-театральным жанрам. Это хорошо иллюстрируется рассуждениями И. Мозеля в начале эссе «Водевиль, лидершпиль, зингшпиль, опера». Критик сетует на

<sup>59</sup> AMZ(L). 1817. Nr. 21. S. 365.

<sup>60</sup> См. *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 121: Theaterzettel, 21.11.1805 <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18051121&seite=1&zoom=33> (Abruf: 21.06.2015).

<sup>61</sup> „Die zwey unvergeßlichen Tage, *eine Oper*“ (*Rice J.A.* German Opera in Vienna around 1800: Joseph Weigl and *Die Schweitzer Familie* // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 313–322. S. 315). Здесь Райс не совсем точен: опера называлась «Граф Арман, или Два памятных дня», 13.08.1802 (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 271). Использование различных жанровых наименований для одного сочинения было обычной практикой даже в пределах одной сцены. Например, «Ричард Львиное Сердце» Гретри обозначался в афишах театра Ан дер Вин в 1802, 1809 и 1810 гг., соответственно, как зингшпиль, опера и большая опера с балетом. См. *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 270, 288; Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 19. Juni 1809. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18090619&zoom=33> (Abruf: 27.08.2014).

<sup>62</sup> 29.07.1806 (*Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 280).

<sup>63</sup> Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 29. Juli 1805. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18050729&seite=1&zoom=33> (Abruf: 27.08.2014).

<sup>64</sup> *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 91–92.

то, что «большая часть театральной публики называет каждую *пьесу с пением* [курсив мой – Н.П.] оперой» и в результате «четыре жанра пьес с пением» (подразумеваются жанры, указанные в названии статьи) смешиваются «под одинаковым названием»<sup>65</sup>. Таким образом, это наименование употребляется Мозелем как родовое, стоящее над остальными жанровыми разновидностями музыкального театра, будь то близкий к песенному циклу лидершпиль или полновесная большая опера без разговорных диалогов. Поэтому и появление в афишах обозначений «*пьеса (драма, комедия, фарс и т.д.) с пением*», на деле относящихся к сочинениям, которые мы сейчас называем операми и зингшпилями, вполне логично, как и использование «альтернативных» жанровых наименований в афишах конкурирующих театров.

Традиция обозначать таким образом оперы уходит корнями в XVIII столетие<sup>66</sup>, однако в течение первых трех десятилетий XIX века можно наблюдать определенные изменения в отношении к этому термину. С одной стороны, в афишах Кернтнертеатра наименования, включающие дополнение «*с пением*», во второй-третьей декадах XIX века появляются гораздо реже, чем в первой. Однако в Ан дер Вин подобные обозначения в 1810-е годы по частоте использования ненамного уступают термину *опера* и в два раза превосходят *зингшпиль*<sup>67</sup>, а в 1820-е в выходят на первое место, перекрывая по количеству оба названных жанра. Но если в Кернтнертеатре под наименованиями *пьеса с пением, с музыкой* и т.п. практически в каждом случае скрывается опера, то в отношении соответствующих спектаклей в Ан дер Вин мы не всегда можем быть уверены в том, что музыка играет в них важную роль. Ведь через различные определения с добавлением *mit Gesang, mit Musik*, а особенно *mit Chor* или *mit Chören und Tänzen* могли обозначаться и собственно драматические жанры. В этом отношении ситуация в Вене первой трети XIX века в целом была такой же, какую Т. Боуман описывает для северонемецкого театра эпохи Гёте:

«Среди сочинений, которые мы однозначно можем определить как *пьесы с музыкой*, мы находим драмы со всеми степенями вовлечения музыки – от тех, где всего несколько песен, до полностью положенных на музыку сочинений, явно специально приспособленных к каждому изгибу музыкальных требований»<sup>68</sup>.

В целом можно сказать, что тенденция называть подобным образом сочинения, являющиеся с современной точки зрения операми, ко второй-третьей декадам XIX века

<sup>65</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86. S. 681.

<sup>66</sup> Ср.: «Ромео и Джульетта» Бенды (Гота, 1776), которая является настоящей оперой, не мелодрамой, обозначена как «*пьеса с пением*» (Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II. P. 222).

<sup>67</sup> Суммарно, т.е. включая не только собственно пьесы, но и фарсы с пением.

<sup>68</sup> Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 12.

ослабевают. Во всяком случае единственной оперой, которая шла на сцене Кернтнертортеатра под этим наименованием в 1810–20-е годы, оставался все тот же «Водовоз» Керубини, возобновленный в 1819 году под названием «Дни опасности»<sup>69</sup>.

Однако все три театральные сочинения Шуберта, поставленные на венских сценах, имеют в жанровом обозначении слово *mit (с): фарс с пением* («Братья-близнецы»), *волшебная пьеса с музыкой* («Волшебная арфа») и *большая романтическая пьеса с хорами, музыкальным сопровождением и танцами* («Розамунда»). Неслучайно также и то, что каждое из этих сочинений имеет свою «степень вовлеченности» музыки в драматическое действие: написанные для Кернтнертортеатра «Близнецы» ближе всего стоят к одноактному зингшпилю, трехактная «Волшебная арфа» – типичная мелодрама, а четырехактная «Розамунда» как раз и является пьесой с музыкальным сопровождением в нашем современном понимании (напомню, что два последних сочинения были созданы для театра Ан дер Вин).

Возникает закономерный вопрос: как определить принадлежность того или иного сочинения к жанрам музыкального театра? Помимо роли и веса музыкальных номеров, для многоактных пьес одним из критериев могло выступать число действий: как правило, оперы и зингшпили ограничивались двумя или тремя, тогда как пьесы разговорного театра имели четыре-пять<sup>70</sup> – что мы, кстати, можем наблюдать на примере всех упомянутых выше сочинений. Однако и это правило не было абсолютным: четырехактная «Ида» А. Гировца<sup>71</sup>, поставленная в Ан дер Вин в 1807 году как пьеса с пением, в рецензии на нее в «Венской театральной газете» и в гамбургском издании текстов музыкальных номеров фигурирует как опера<sup>72</sup>. И для этого есть все основания, поскольку количество и качество номеров – арий, ансамблей, развернутых финалов – указывает скорее на принадлежность к музыкальному театру, чем к драматическому.

В заключение необходимо остановиться еще на двух жанрах, имевших самостоятельное значение в австро-немецком музыкальном театре той эпохи – мелодраме и лидершпиеле.

**Мелодрама**, особый жанр, основанный на сочетании мелодекламации и музыкального сопровождения, была довольно популярна в Вене в конце XVIII – начале

<sup>69</sup> Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 332. Впрочем, в Кернтнертортеатре в эти годы ставились также фарсы с пением (в том числе шубертовские «Братья-близнецы»), драмы с музыкой и др.

<sup>70</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper). Diss. Wien, 1938. S. 9.

<sup>71</sup> По балладе Ф. Л. Штольберга «Кающаяся» („Die büßende“). В The New Grove Dictionary (и общем, и оперном) ошибочно указано 5 действий (Simpson A. Gyrowetz, Adalbert // NGO. V. 2. P. 586–587. P. 587).

<sup>72</sup> C. Gr. P. Ida. Eine Oper in 4 Aufzügen von Franz von Holbein. Musik von Gyrowetz // Wiener Theater-Zeitung. 1806. Nr. 21. S. 142–143; Gyrowetz A., Holbein F. I. v. Ida in vier Acten: Gesänge aus der Oper. Hamburg: Nestler, [ca. 1810].

XIX века. Правда, начиная с 1810-х, обозначенные таким образом спектакли можно найти только в афишах Ан дер Вин, в то время как с подмостков придворного театра они полностью исчезают<sup>73</sup>. И это неслучайно, поскольку на самом деле мы имеем дело по меньшей мере с двумя разновидностями мелодрамы, которые достаточно четко различались современниками и имели, что называется, разное «реноме», предопределившее возможность или невозможность их появления в придворном театре.

Одна была представлена на венских сценах своего рода классикой жанра – «Ариадной на Наксосу», «Медеей» и «Пигмалионом» Георга Бенды, созданными в последней трети XVIII века. Первые две относятся к немногочисленным сочинениям немецкого музыкального театра, завоевавшими определенную популярность в австрийской столице. Однако эта популярность фактически не вышла за пределы XVIII столетия, что хорошо видно по количеству спектаклей на придворной сцене до и после 1800 года. «Медея», выдержавшая 36 представлений с 1778 по 1795 г., после возобновления в 1806 была дана всего 6 раз<sup>74</sup>. Для «Ариадны на Наксосу» цифры еще более показательны: 33 спектакля между 1780 и 1798 гг. и всего один в 1810<sup>75</sup>. Именно эту разновидность мелодрамы А. Б. Маркс рассматривает как *раннюю (älteres)*, представляющую жанр в чистом виде<sup>76</sup>.

Другая разновидность, названная тем же Марксом *новой* (точнее – «более новой», *neueres*), напротив, обрела популярность уже после 1800 года и исключительно на сцене Ан дер Вин. Ее отличительной чертой современники считали развлекательный сюжет, наполненный чудесами, приключениями, страстями и ужасами, которые дают повод для «занимательных и великолепных декораций, духов и других явлений, вызывающих изумление сценических механизмов, многообразного освещения, танцев, маршей, шествий, сражений, гроз, морских бурь и прочих явлений природы»<sup>77</sup>. Музыка в такого рода спектаклях не ограничивалась мелодрамой «в более старом смысле», а представляла собой смесь разного рода форм – от чисто оперных до романсов и прикладных инструментальных пьес<sup>78</sup>, что давало основания современникам называть ее «кашей из декламации, пения и танца»<sup>79</sup>. Подобные мелодрамы вызывали живой

<sup>73</sup> В последний раз мелодрама (точнее, дуодрама), «Ариадна на Наксосу» Георга Бенды, была поставлена в 1810 г.

<sup>74</sup> *Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 84.*

<sup>75</sup> *Ibid. S. 11.*

<sup>76</sup> *Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 25. S. 195–196.*

<sup>77</sup> *Ibid. S. 196.* Ср. также *EGMW. Bd. 4. S. 651; AT. 1841. Bd. 5. S. 268* и др. Все без исключения авторы подчеркивают, что эта разновидность мелодрамы также пришла на европейские сцены из Франции.

<sup>78</sup> *Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 25. S. 196.*

<sup>79</sup> *Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon... Bd. 2. S. 69.*

интерес у публики, но музыкальными критиками дружно осуждались как «халтура»<sup>80</sup>. Неудивительно поэтому, что придворный театр не снисходил до такого рода представлений, тогда как коммерческий Ан дер Вин проявлял меньшую разборчивость. Именно к этой разновидности принадлежит «Волшебная арфа» Шуберта, хотя она и названа в афише *волшебной пьесой с музыкой*.

В «Эстетической энциклопедии» И. Йеттелиса выделена еще и третья разновидность мелодрамы, также тесно связанная с Ан дер Вин, точнее – с именем ведущего капельмейстера этого театра, Игнаца фон Зейфрида, работавшего в этом жанре. Очевидно, что речь идет о *библейской драме*, которая, помимо мелодраматических эпизодов, могла включать «хоры, ансамбли, сольные и балетные пьесы» и тоже не была чужда внешним сценическим эффектам. К этой разновидности, однако, автор относится гораздо более почтительно и подчеркивает, что «сочинение подобных мелодрам представляет столько же трудностей, как и [сочинение] большой оперы, и требует едва ли не большего опыта и знания сцены»<sup>81</sup>.

Один из самых редко появляющихся в афишах венских театров терминов – *лидершпиль*, «изобретенный» И. Ф. Рейхардтом в 1800 г. Примеры обращения к этому жанру со стороны австрийских композиторов вообще нечасты<sup>82</sup>. И если в 1800 годы – видимо, на волне моды на новый жанр – в афишах придворных театров еще можно было увидеть это наименование, то в 1810–20-е в Кернтнертортеатре оно уже не встречается, а в Ан дер Вин фигурирует всего дважды, причем один раз явно как пародия<sup>83</sup>.

Впрочем, «волна моды» тоже была очень относительной – Вена фактически не приняла новый жанр. Один из видных австрийских либреттистов того времени, Г. Ф. Трейчке, пытался внедрить лидершпиль в венскую сценическую практику, но потерпел фиаско. Правда, по словам самого драматурга, это было связано с выбором композитора и неправильным пониманием сущности жанра в Вене:

«[Лидершпиль] “Сочувствие”<sup>84</sup> был показан в театре Дессау осенью 1800 с очень большим успехом, но в Вене в 1804 без успеха. *Здесь его сочли подходящим, чтобы*

<sup>80</sup> EGMW, Bd. 4, S. 651.

<sup>81</sup> *Jeitelles I. Aesthetisches Lexicon...* Bd. 2, S. 69.

<sup>82</sup> Например, у Вейгля он всего один – «Всякая всячина» (см. *Angermüller, R., Hrdlicka-Reichenberger, T. Weigl, Joseph* [Electronic source] // NG).

<sup>83</sup> *Фарс для карнавала как лидершпиль и мелодрама в трех действиях (Eine Posse für den Carneval als Liederspiel u Melodram in drei Aufzügen)* «Живая винная бочка» (25.01.1812) Зейфрида и «Капитан корабля» (4.11.1825) К.Л. Блума, обозначенный как Lustspiel (Liederspiel) – см. *Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 289, 319.*

<sup>84</sup> Кернтнертортеатр, 21.04.1804.

сочинить оперу. Новый композитор превратил песни в *арии* и *ансамбли* (!) и сделал прекрасные стихи непонятными»<sup>85</sup>.

Немецкая пресса также отмечала провал лидершпиля:

«Новый лидершпиль Трейчке «Сочувствие» с музыкой Пауля Враницкого в придворном театре не понравился. Очень длинная и патетическая увертюра не подходит к сюжету, а в песнях Фосса, Бюргера и др. отсутствует мелодическая привлекательность...»<sup>86</sup>.

После этого дирекция придворной оперы, видимо, больше не предпринимала попыток утвердить новый – и явно не совсем понятный и композиторам, и публике – жанр на венских сценах<sup>87</sup>

Закономерно также было бы ожидать, что у «композитора песен»<sup>88</sup> Шуберта найдется не одно сочинение в жанре *Liederspiel*, однако он не нашел отражения в творчестве композитора. Можно было бы вообще исключить лидершпиль из рассмотрения, если бы оперы Шуберта не причислялись иногда к этому жанру: Ганслик, например, в одной из своих статей называет лидершпилем фарс «Братья-близнецы»<sup>89</sup>. Эти представления восходят еще к середине XIX века: поставленная Листом в 1854 году «Альфонсо и Эстрелла» в одной из рецензий была оценена как «песенная опера» (*Liederoper*)<sup>90</sup>, а сам Лист в своей статье, посвященной этому сочинению, подчеркивал, что все в нем «несет печать шубертовской лирики, а многое можно было бы рассматривать среди лучшего из его песенного наследия»<sup>91</sup>. Подобные оценки оказались весьма живучими, поэтому необходимо разобраться, что собой представляет лидершпиль и почему оперы Шуберта нельзя отнести к этому жанру.

Вопрос, однако, состоит в том, считать ли лидершпиль разновидностью зингшпиля или это самостоятельное явление. В соответствующей статье в словаре Коха он назван сначала «новым жанром пьесы с пением», а затем – «новым жанром зингшпиля»<sup>92</sup>. Это обусловлено, по всей видимости, тем, что пьеса с пением и зингшпиль все еще понимаются здесь как синонимы, обозначающие музыкально-

<sup>85</sup> Treitschke F. Über Vaudevilles und Vaudevillespiele // AMZ(W). 1817. Nr. 47. S. 397–401. S. 399. «Новым композитором» был П. Враницкий.

<sup>86</sup> Рецензия в AMZ(L). 1804. Nr. 35. S. 583

<sup>87</sup> Еще одна попытка описана Трейчке в той же статье: лидершпиль «День рождения поэта» („Des Dichters Geburtsfest“) был, по его словам, включен в Календарь венского придворного театра за 1807 г., но так и не появился на сцене (Treitschke F. Über Vaudevilles und Vaudevillespiele. S. 399). Это сочинение (как „Des Dichters Geburtstag“) с музыкой Августа Бергта в 1802 г. ставилось в Лейпциге (Warrack J. Bergt, (Christian Gottlob) August // NGO. V. 1. P. 422).

<sup>88</sup> Именно так Шуберт назван в заглавии воспоминаний Ансельма Хюттенбрэннера (Воспоминания о Шуберте. С. 79).

<sup>89</sup> Hanslick E. Feuilleton. Hofoperntheater // NFP. 1882. Nr. 6261. S. 1–2. S. 1.

<sup>90</sup> Gottwald H. Kleine Zeitung // NZfM. 1854. Bd. 41. Nr. 1. S. 10–12. S. 11; Waidelich T.G. Franz Schubert: *Alfonso und Estrella*... S. 40.

<sup>91</sup> Liszt F. Schuberts *Alfonso und Estrella*. S. 103

<sup>92</sup> Koch H. Ch. Musikalisches Lexikon. 1802. S. 904.

театральное сочинение вообще. (Тем более, что ни для первой, ни для последнего не предусмотрено специальной статьи.) Как «миниатюрный тип зингшпиля» („eine Art kleiner Singspiele“) понимает лидершпиль и автор эссе «О различных музыкальных жанрах», опубликованного в „Der Freimüthige“ в 1811 году<sup>93</sup>. В то же время Мозель решительно разделяет лидершпиль и зингшпиль как разные жанры<sup>94</sup>, а в «Опыте философии прекрасного в музыке» Г. Шиллинга (1838) опера в целом и лидершпиль (с водевилем) разведены по разным параграфам<sup>95</sup>.

В словарях и энциклопедиях второй половины 1830-х – начала 1840-х гг. *лидершпиль* определяется как разновидность пьесы с пением, но при этом обязательно подчеркивается его отличие от оперетты – и тем самым от зингшпиля, который отождествляется прежде всего с этим последним жанром<sup>96</sup>. Это отличие, как и было задумано Рейхардтом<sup>97</sup>, состоит в том, что лидершпиль «исключает любые другие музыкальные номера, кроме песен», в то время как оперетта «допускает также дуэты, финалы и т.д.»<sup>98</sup>.

С этой точки зрения ни одно театральное сочинение Шуберта не может быть названо лидершпилем, поскольку все они (даже те, что остались неоконченными) имеют ансамбли и другие музыкальные номера, не характерные для этого жанра.

Таким образом, в понимании и употреблении каждого из рассмотренных выше терминов 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*).

Но главное, что 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

<sup>93</sup> Michaelis C. F. Ueber die verschiedenen Gattungen der Musik // Die Freimüthige. 1811. Nr. 53. S. 209–212; Nr. 54. 1811. S. 213–216. S. 215; Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 71.

<sup>94</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86. S. 683.

<sup>95</sup> Schilling G. Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik... S. 262, 263.

<sup>96</sup> EGMW. Bd. 4. S. 388–389; AT. 1841. Bd. 5. S. 137; Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon... 1837. Bd. 2. S. 26. Однозначности все же нет, поскольку, например, в «Энциклопедии» Шиллинга словарная статья «зингшпиль» отсылает не только к оперетте, но и к лидершпилю: «зингшпиль – см. лидершпиль и оперетта, с последней зингшпиль почти идентичен» (EGMW. Bd. 6. S. 387).

<sup>97</sup> «Я назвал эту пьесу *лидершпиль*, поскольку песня и только песня составляет музыкальное содержание этой пьесы» (Reichardt J. F. Etwas über das Liederspiel // AMZ(L). 1801. Nr. 43. S. 709–717. S. 712–713).

<sup>98</sup> AT. 1841. Bd. 5. S. 137.

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.

Дополнительную путаницу вносит изменение в отношении к некоторым терминам, происходившее на протяжении первых трех десятилетий XIX века, например, явная трансформация значения слова *зингшпиль* – 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<sup>99</sup>, 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<sup>100</sup>

Проблема неустойчивости и неоднозначности в использовании жанровых наименований волновала уже современников Шуберта. Во всяком случае, некоторые из них указывали на эту неустойчивость<sup>101</sup>, другие пытались внести ясность в употребление наиболее распространенных терминов и как-то их систематизировать. Музыкальные словари и энциклопедии, как мы видели, также предлагали свою интерпретацию основных жанровых наименований, использовавшихся в музыкальном театре. И хотя исследователи отмечают, что между эстетическими спорами и сценической практикой существовал значительный разрыв<sup>102</sup>, тем не менее воззрения

<sup>99</sup> *Gromes H.* Vom Alt-Wiener Volkstück zur Wiener Operette. S. 17, *Meyer St. C.* Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. P. 32, *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 122; *Burke K. R.* Propagating a National Genre ... P. 57. Бёрк, например, подчеркивает, что на рубеже XVIII–XIX веков единого наименования для обозначения немецкой оперы не существовало (*Burke K. R.* Propagating a National Genre ... P. 53). На условность жанровых определений и «беспорядок в терминологии» в австро-немецком музыкальном театре указывают также Н. Губкина (*Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. С. 122) и Е. Габриэлова (*Габриэлова Е. В.* Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 1994. С. 5–6).

<sup>100</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Жанровая система австро-немецкого музыкального театра первой трети XIX века сквозь призму теоретических воззрений эпохи // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. № 3. С. 64–80.

<sup>101</sup> Как корреспондент „Der Gesellschafter“ – см. *Burke K. R.* Propagating a National Genre ... P. 64.

<sup>102</sup> *Betzwiesser Th.* Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. ... S. 37.

музыкальных критиков шубертовской эпохи хотя бы отчасти способны прояснить ситуацию с использованием терминологии.

Среди попыток систематизации музыкально-театральных жанров следует особо выделить неоднократно упоминавшуюся выше работу Мозеля (1820) в «Венской всеобщей музыкальной газете», статью А. Б. Маркса (1828) в «Берлинской всеобщей музыкальной газете», а также статьи «Опера» в «Эстетической энциклопедии» Йейттелиса (1837) и во «Всеобщей театральной энциклопедии» (1842)<sup>103</sup>. Две последние, хотя и выходят за пределы 1830 г., в целом скорее отражают ситуацию 1810–1820-х, чем 1830–1840-х, что естественно, поскольку теоретическое осмысление явлений искусства (в данном случае – жанровой системы немецкоязычного музыкального театра) обычно отстает от практики<sup>104</sup>. Это особенно хорошо видно на примере приводимого в классификациях энциклопедий деления итальянской оперы на *seria*, *semiseria* и *buffa*, к тому времени уже явно устаревшего:

«Итальянцы различают три оперных жанра: *opera seria*, серьезную, *opera semiseria*, полусерьезную, или, по их мнению, романтическую, и *opera buffa*, или комическую оперу»<sup>105</sup>.

Собственно, именно с этим делением автор статьи в «Театральной энциклопедии» частично соотносит отечественные жанры, приравнивая немецкую *героическую* и *романтическую* оперу к *semiseria*:

«... у итальянцев есть а) *opera seria*, серьезная; б) *opera semiseria*, полусерьезная или романтическая; в) *opera buffa*, комическая опера; диалога между отдельными музыкальными номерами они не знают, только речитатив. В Германии оперу делят на а) *большую*, в которой также не говорят; б) *героическую* и *романтическую*, которая соответствует опере *semiseria*, но в которой, тем не менее, допускается диалог; в) *лирическую*, неподходящее название для тех опер, которые наглядно представляют преимущественно нежные чувства и простые обстоятельства; и д) *оперетту*, меньшие

<sup>103</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86–88; Marx A. B. Freie Aufsätze: Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama // Berliner allgemeine musikalische Zeitung. 1828. Nr. 25, 26. S. 195–197, 203–206; Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon... Bd. 2. S. 150; AT. Bd. 6. S. 26. При необходимости привлекаются и другие источники: «Музыкальная энциклопедия» Густава Шиллинга (Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst : In 6 Bände / hg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838), «Музыкальная эстетика» Фердинанда Ханда (*Hand F. G. Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: C. Hochhausen und Fournes, 1837. Erster Theil. Jena: Carl Hochhausen, 1841. Zweiter Theil) и проч.

<sup>104</sup> Об этом, в частности, пишет А. Якобсхаген, который, рассматривая немецкоязычный музыкальный театр конца XVIII века, указывает, что «теория жанра ... обычно шла не в ногу с реальной продукцией музыкального театра» (*Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen ... S. 82*).

<sup>105</sup> Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon ... Bd. 2. S. 149–150.

[по размеру] в большинстве случаев одноактные оперы с короткими и просто построенными музыкальными пьесами. Деление у французов почти такое же»<sup>106</sup>.

Подобным же образом – с определенной оглядкой на итальянскую – составлена и несколько более детализированная классификация немецкой оперы в «Эстетической энциклопедии» Йейттелиса (см. *Приложение Б*)<sup>107</sup>.

Мозель и Маркс также стремятся вписать немецкую оперу в общеевропейский жанровый контекст. Первый, как видно из названия статьи, выделяет четыре самостоятельных музыкально-театральных жанра: французский по происхождению *водевиль*, а также *лидершпиль*, *зингшпиль* и *оперу*. Зингшпиль он не считает чисто немецким явлением и различает, с одной стороны, немецкие и французские (с разговорными диалогами), а с другой – итальянские (с речитативами). Опера – наивысший жанр в понимании Мозеля – по драматическому и музыкальному содержанию соотносится прежде всего с реформаторскими (и, соответственно, французскими) сочинениями Глюка, но также и с итальянской оперой *seria*.

Маркс<sup>108</sup> же, рассматривая оперу как главный из шести «важных жанров музыкальной драмы»<sup>109</sup>, проводит прямые параллели между итальянскими, французскими и немецкими наименованиями. Он выстраивает трехступенчатую иерархию от высших жанров к низшим:

- ✓ *драматическая большая опера / opera seria / лирическая трагедия (dramatische grosse Oper / opera seria / tragedie lyrique)*
- ✓ *комическая опера (зингшпиль) / opera buffa / оперетта (komische Oper (Singspiel) / Opera buffa / Operette)*
- ✓ *лидершпиль / водевиль (Liederspiel / Vaudeville)*<sup>110</sup>.

Критерии, по которым в каждой из этих статей очерчены границы жанров, достаточно разнообразны, однако не везде выдержаны с должной степенью последовательности. Наиболее важными параметрами, по которым осуществляется деление, можно назвать:

<sup>106</sup> AT. Bd. 6. S. 26. Лидершпиль не входит в эту классификацию, ему посвящена отдельная статья (Ibid. Bd. 5. S. 137).

<sup>107</sup> *Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon ...* Bd. 2. S. 150. При сравнении двух классификаций очевидно, что автор статьи в 6 томе «Театральной энциклопедии», вышедшем в 1842, явно ориентировался на «Эстетическую энциклопедию» Йейттелиса, 2-й том которой увидел свет пятью годами ранее (1837).

<sup>108</sup> Подробный анализ статьи Маркса можно найти в работах Мейера (*Meyer St.C. Carl Maria von Weber and the search for a German opera. P. 31–32*) и Бёрка (*Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 73–76*).

<sup>109</sup> Помимо оперы, в их число Маркс включает *драматическую пьесу с музыкой (Schauspiel mit Gelegenheitsmusik)*, *раннюю мелодраму*, *пьесу с хорами*, *пьесу с хорами и музыкальными дополнениями* и *новую мелодраму (Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 25. S. 195–197)*.

<sup>110</sup> *Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 205.*

- особенности драматического содержания и сюжета;
- степень вовлеченности музыки в драматическое действие;
- наличие/отсутствие разговорных диалогов;
- размеры сочинения;
- целевая аудитория<sup>111</sup>.

**Драматическое содержание и сюжет** служат для большинства критиков первой трети XIX века одним из наиболее очевидных критериев в построении жанровой иерархии. Мозель, определяя для каждого из выделенных в его классификации жанров собственную сферу содержания, соотносит с *водевилем* пародию и сатиру, с *лидершпилем* – идиллию (без изображения «возвышенных характеров, сильных страстей и великих событий»<sup>112</sup>), а с *оперой* – поднимающиеся над обыденностью сюжеты (с «возвышенными характерами, развернутым действием, сильными страстями»<sup>113</sup>), источниками для которых должны служить античные Греция и Рим, а также «седая старина богатырями Севера и ранние годы настоящего рыцарства (блестящее время Роланда и Рюдигера)»<sup>114</sup>.

Что касается зингшпиля, то, с точки зрения Мозеля, он «принимает едва ли не каждый сюжет, который уместен в комедии, драме или романтической пьесе»<sup>115</sup>. Однако сколь бы ни был «универсален» этот жанр с точки зрения содержания, в понимании Мозеля он тоже неоднороден. В конце статьи, где автор ратует за разделение театров согласно запросам публики «посвященной» и «непосвященной», он говорит о том, что сцены первого рода должны быть предназначены для *классических опер* и *классических зингшпилей*<sup>116</sup>, а второго – для «остальных зингшпилей и маленьких зингшпилей (оперетт), лидершпилей, переведенных на немецкий опер seria и т.п.»<sup>117</sup>. Таким образом, в его понимании есть зингшпили высокого и более низкого ранга.

<sup>111</sup> Бёрк выделяет в качестве критериев следующие: «использование речитатива, отношение вокальных номеров к сочинению в целом, целевая аудитория» (*Burke K. R. Propagating a National Genre ...* P. 64). В то же время С. Мейер отмечает два центральных признака, важных для определения оперного жанра в начале XIX века: *язык либретто и драматическое содержание* (*Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. P. 28). По его словам, «для многих писателей конца XVIII – начала XIX века различия между итальянскими и немецкими музыкально-драматическими формами были гораздо более важными, чем различия между такими немецкими типами, как *Schauspiel* и *Singspiel*» (*Ibid.* P. 29).

<sup>112</sup> *Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W)*. 1820. Nr. 86. S. 682–683.

<sup>113</sup> *Ibid.* Nr. 87. S. 689.

<sup>114</sup> *Ibid.* Nr. 88. S. 697.

<sup>115</sup> *Ibid.* Nr. 86. S. 683. Ср. также *Mosel I. F. v. Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*. S. 13.

<sup>116</sup> Под «классическими», по-видимому, подразумеваются не только (и, возможно, не столько) собственно венские зингшпили таких авторов, как Диттерсдорф, Вейгель, Гировец, но также итальянские комические оперы.

<sup>117</sup> *Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W)*. 1820. Nr. 88. S. 701.

Одновременно то, как Мозель рассуждает об «итальянских зингшпилях Моцарта» и «итальянских мастеров-классиков – Сальери, Паизиелло, Чимарозы» (называя «Свадьбу Фигаро» «прототипом всех комических зингшпилей»)<sup>118</sup>, свидетельствует о том, что, несмотря на отмеченную им ранее сюжетную универсальность этого жанра, он рассматривает его в первую очередь как комический, опирающийся на бытовые сюжеты – в противоположность «высокой» опере на мифологической и исторической основе.

Впрочем, в более ранней работе, «Опыт эстетики драматической музыкальной композиции» (1813), Мозель четче разделяет сферы содержания (в том числе музыкального) для оперы и зингшпиля, вводя при этом разграничение первой на трагическую и героическую, а второго – на романтический и комический:

«...он [композитор] рассматривает тщательно вид, ход и окончание представляемого действия и определяет общий характер его музыкальной композиции. Последний должен быть в трагической опере возвышенным и захватывающим, в героической блестящим и исполненным достоинства, в романтическом зингшпиле приятным и трогательным, в комическом милым и веселым»<sup>119</sup>.

Критерии Маркса, которые он использует для выделения различных жанровых разновидностей внутри обобщенного понятия опера, также основаны в первую очередь на содержательно-сюжетных различиях. Сетую на неразбериху в отношении театральной терминологии, царящую в музыкальных трактатах<sup>120</sup>, он особо подчеркивает, что «при таком положении вещей не остается иного пути, как в имеющихся до сих пор сочинениях для музыкальной сцены, как в самом сюжете отыскивать знаки различия, а теоретические наименования распределять и использовать согласно историческому и искусствоведческому взгляду»<sup>121</sup>. «Внутренняя классификация» (Unter-Eintheilungen), которую Маркс приводит во второй части своей статьи, основана на делении сочинений: 1). по фабуле – на мифологические, исторические (классические и ориентальные) и т.д.; 2). по отношениям действующих [лиц] – на героические, идиллические и т.д. 3). по смешению различного содержания – на героико-комические, комико-романтические и т.д.<sup>122</sup>

Однако в выстраиваемой им жанровой иерархии гораздо более важным оказывается деление на серьезные и комические сочинения. Для ее высшей ступени, на которой находится в том числе и немецкая большая опера, возможно только «абсолютно

<sup>118</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86. S. 684–685.

<sup>119</sup> Mosel I. F. v. Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. S. 43.

<sup>120</sup> Он рассматривает в основном итальянские трактаты – Ф. Альгаротти, Э. Артеаги, Л. Риккони и др. – а также словарь И.Г. Зильцера.

<sup>121</sup> Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 204. Разрядка дана самим Марксом.

<sup>122</sup> Ibid. S. 205.

серьезное содержание»<sup>123</sup>, когда все комическое полностью исключается, «так что даже “Дон Жуан”» не подходит под это определение и «называется *dramma giocoso*»<sup>124</sup>. В то же время комические сочинения в свою очередь могут быть более высокого ранга, «подлинные музыкальные комедии», которые, согласно Марксу, следует обозначать как «комические оперы или оперетты (комические зингшпили)» (*komischen Oper, oder Operette (komischem Singspiel)*) или более низкого – «более грубый род музыкальных комедий – музыкальные фарсы» (*die gröbere Art des musikalischen Lustspiels — die musikalische Posse*)<sup>125</sup>. Последние он называет «халтурой» (*Machwerke*), имея в виду опусы венских композиторов пригородных театров и прежде всего Венцеля Мюллера<sup>126</sup>.

В классификациях «Эстетической» и «Театральной» энциклопедий особенности драматического содержания названы не для всех жанров, однако из контекста можно понять, что в большой опере предполагается только серьезный сюжет. Напомню, что в оценке героической авторы статей расходятся: в первом случае она фактически приравнивается к большой, а во втором – к романтической и *semiseria*. Как отдельный вид в обоих случаях рассматривается лирическая опера, причем для нее указаны более конкретные черты. Сфера комического (помимо собственно комической оперы у Йейттелиса), по идее, должна была быть закреплена за опереттой (как у Шиллинга), однако обе энциклопедии делают акцент только на размерах сочинения и входящих в его состав музыкальных номеров.

Важным, но довольно расплывчатым критерием в определении жанра выступает **степень вовлеченности музыки в драматическое действие**. Анализ немецкоязычных либретто конца XVIII – начала XIX века показывает, что даже в сочинениях, обозначенных как оперы (а иногда и большие оперы), разговорные диалоги обычно занимают значительную часть текста. В результате, по замечанию С. Мейера, критики той эпохи имели обыкновение относиться ко всем без исключения немецкоязычным сочинениям музыкального театра как к разговорной драме<sup>127</sup>.

Современные исследователи спорят о том, с какого момента можно говорить о собственно опере в современном смысле слова. Боуман приводит очевидный ответ: когда добавление музыки превращает драму в нечто качественно новое<sup>128</sup>, а Йорг Кремер делает различие между пьесами со скорее «случайным использованием музыки

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid. S. 204.

<sup>125</sup> Ibid. S. 205.

<sup>126</sup> Ibid. S. 206.

<sup>127</sup> Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. P. 29.

<sup>128</sup> Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 12.

как одного из ингредиентов драматического действия» и «формой структурной связи музыки, текста и сцены»<sup>129</sup>.

Подобное деление восходит к классификации А.Б. Маркса. Выстраивая общую иерархию «жанров музыкальной драмы», он оговаривает два возможных способа включения музыки в действие – как его основы или как дополнения:

«Музыка может иметь в драме двойное значение. Она может либо служить в качестве пения действующим лицам вместо слов, точно как речь в действительности и стихи в [обычной] драме. Либо она может появляться как настоящее жизненное явление, как это происходит в жизни, в форме танца, марша, песни и т.д.»<sup>130</sup>.

Из шести выделяемых им жанровых разновидностей (см. сноску выше) первому случаю соответствует только опера – однако опера в широком понимании, включающем также и разновидности с разговорными диалогами:

«В первом случае драма становится оперой, которую можно характеризовать как драму, в которой местами или везде вместо речи вводится пение»<sup>131</sup>.

Для Маркса, таким образом, не только драматический спектакль с музыкой (*Schauspiel mit Gelegenheitsmusik*), но даже и мелодрама не является полноценным музыкальным жанром. Он отдает определенную дань уважения «старым мелодрамам» (Бенды и других), однако к «новым», наполненным внешними сценическими эффектами, относится отрицательно.

Мозель, в отличие от Маркса, не включает в свою жанровую систему ни сочинения драматического театра с отдельными музыкальными номерами «в форме танца, марша, песни», ни мелодраму. Напомню: несмотря на то, что он называет все рассматриваемые им жанры обобщенным наименованием «пьесы с пением», для него этот термин является тем же, чем для Маркса родовое понятие «опера». К тому же набор и шкала жанровых обозначений у двух исследователей почти одни и те же – от низших жанров (водевиля, лидершпиля) через средние (зингшпиль, комическая опера) к высшим (серьезная опера).

Однако, если Маркс приравнивает друг к другу жанры водевиля и лидершпиля<sup>132</sup>, подразумевая, что в обоих случаях музыкальной основой являются песни, то Мозель напротив разводит их именно с точки зрения музыкального содержания, ставя лидершпиль ступенью выше. Он указывает, что в водевиле «музыкальные пьесы ...

<sup>129</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts. ... S. 12.

<sup>130</sup> Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 25. S. 195.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> «Жанр французского водевиля также стал для нас родным или сохраненным под своим именем, или (особенно со времен Рейхардта) под названием лидершпиль» (Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 205).

сочинены на уже существующие мелодии народных песен или тех ариетт, которые вследствие своей легкодоступной песенности распространяются быстро и широко»<sup>133</sup>. В лидершпиле же подразумевается оригинальность музыкальных номеров, которые «введены как песни»<sup>134</sup> и создаются на подходящие к случаю стихи «любимых поэтов, к которым сочиняется новая музыка»<sup>135</sup>. Мозель также подробно описывает характер этой музыки и ограничения, которые накладывает на нее жанр: «эти [песни], в соответствии с текстом, веселые, шутливые, нежные или также грустные, но они не могут впасть в первых двух случаях в гротеск или обыденность, в двух вторых – в патетику»<sup>136</sup>.

Главная отличительная черта зингшпиля и оперы в том, что «часть действия помещена» в них «в музыкальные пьесы»<sup>137</sup>. В первом, по словам Мозеля, «музыка приобретает <...> более высокий размах, чем в лидершпиле»<sup>138</sup>, а «музыкальные номера возникают <...> из действия» и представляют собой не только арии (монологи), но большей частью «многоголосные вокальные пьесы» (*mehrstimmige Gesangstücke*), которые «иногда еще больше оживляются с помощью хора»<sup>139</sup>. В опере музыка играет важнейшую роль, появляясь «во всем своем великолепии; не в мишурном блеске технических сложностей и ребячливой орнаментики, который почитается толпой, но в полном, впечатляющем сиянии благороднейшей простоты, стремящейся только к выражению правды и подслушивающей у природы ее самые сокровенные интонации»<sup>140</sup>. Вокальные номера здесь еще теснее «вплетаются в действие», чем в зингшпиле, и для них должны быть выбраны «самые интересные моменты»<sup>141</sup>.

Маркс не пишет прямо о музыкальной составляющей в каждом из рассмотренных им типов оперного спектакля. Однако, выделяя в системе музыкально-театральных жанров три основных уровня (серьезную оперу, комическую и лидершпиль), он говорит еще об одном, который образовался на грани комической оперы и лидершпиля, где с песнями смешиваются высокие формы арии и разработанные ансамблевые номера:

«В свободном развитии искусства в Германии границы между последними жанрами не оберегались, и так образовался промежуточный жанр зингшпиля, который частично

<sup>133</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 86. S. 682.

<sup>134</sup> Ibid. S. 683.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid. S. 684.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 87. S. 690.

<sup>141</sup> Ibid.

состоял из песен, но время от времени поднимался в более высокие сферы (к ариям, разработанным ансамблям и т.д.) и преимущественно назывался зингшпилем»<sup>142</sup>.

Из этого высказывания можно заключить, что с собственно комической оперой Маркс, как и Мозель, ассоциирует более развитые оперные формы – арии и ансамбли, тогда как песни относит к области лидершпиля. Примечательно также указание, что выделенный промежуточный жанр «преимущественно назывался зингшпилем».

В классификациях «Эстетической» и «Театральной» энциклопедий качество музыкальных номеров определено только для оперетты и лидершпиля: в первой они должны быть «короткими и просто построенными»<sup>143</sup>, а во втором к тому же «легкими» и «приятными»<sup>144</sup>.

Для многих современных Шуберту критиков одним из важных критериев при обозначении жанра являлось **наличие или отсутствие разговорных диалогов**. В XVIII веке именно по этой линии проходило разделение немецкой и итальянской оперы, причем различие касалось не только и не столько самого жанра сочинений, сколько языка, на котором давалось представление. При постановке итальянских опер на немецком было принято заменять речитативы на разговорные диалоги. Сабина Хенце-Дёринг указывает на «Мельничиху» Паизиелло как один из примеров подобной трансформации<sup>145</sup>. Эта практика была широко распространена и в начале XIX века (например, в отношении итальянских сочинений Моцарта<sup>146</sup>). Перевод мог, впрочем, осуществляться и в другую сторону: известно, например, что для постановки «Швейцарского семейства» Вейгля в дрезденской Итальянской опере были не только переведены тексты арий и ансамблей, но и написаны речитативы вместо разговорных диалогов<sup>147</sup>. Подобное превращение претерпевали и другие популярные немецкоязычные сочинения<sup>148</sup>.

<sup>142</sup> Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 205

<sup>143</sup> AT. Bd. 6. S. 26.

<sup>144</sup> Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon... Bd. 2. S. 150.

<sup>145</sup> Henze-Döhring S. Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 45–68. S. 54.

<sup>146</sup> Мейер указывает, что «Дон Жуан», вскоре после премьеры переведенный на немецкий язык, вплоть до 1840-х шел с разговорными диалогами вместо речитативов (*Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. P. 33). Напомню, что в Вене первой трети XIX века подобным образом ставились и другие моцартовские оперы.

<sup>147</sup> *Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. P. 34. Это видно по дрезденской рукописи «Швейцарского семейства», опубликованной на сайте „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“. Правда, она ошибочно обозначена как «Сестры из Праги» Мюллера – Die Schwestern von Prag von Wenzel Müller // Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830. Das Opernprojekt [Onlinefassung]. URL: [http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung\\_scan.php?id\\_werke=340&id\\_scan=269&herkunft=](http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_scan.php?id_werke=340&id_scan=269&herkunft=) (Abruf: 30.12.2016). Напомню, что опера Вейгля ставилась на итальянском языке также в Ла Скала, однако не имела успеха.

<sup>148</sup> Мейер подробно рассматривает трансформации, которые происходили с «Прерванным жертвоприношением» Винтера, оперой, также написанной первоначально с разговорными диалогами (для венской придворной оперы,

Вместе с тем одним из чаяний многих деятелей музыкального театра рубежа XVIII–XIX веков являлось создание «полноценной» немецкой оперы по образцу итальянской, т.е. с речитативами вместо разговорных диалогов. И хотя первые опыты Антона Швейцера («Альцеста», 1773, «Розамунда», 1777) и Игнаца Хольцбауэра («Гюнтер фон Шварцбург», 1777) долгое время оставались единичными исключениями, в начале XIX века немецкоязычные сочинения подобного рода стали появляться все чаще. Имея разные жанровые обозначения – *лирическая трагедия* (Мозель, «Залем», Вена, 1813), *опера* (Мозель, «Кир и Астиаг», Вена, 1818), *большая опера* (Пойсль, «Состязание в Олимпии», Мюнхен, 1815), *большая серьезная опера* (Вейгль, «Низвержение Ваала», Вена 1820) – все они у большинства критиков и публики ассоциировались главным образом с наименованием *большая опера*.

В рецензии на постановку в Королевском театре Дрездена «Состязания в Олимпии» Пойсля (1820) Вебер отмечает, что о сущности этого жанра ведется много споров<sup>149</sup>, и определяет его как оперу, «в которой музыкальные номера связаны непрерывным *инструментированным речитативом*»<sup>150</sup>. Отсутствие разговорных диалогов в качестве одной из главных характеристик *большой оперы* называют также Маркс, Йейттелес и автор статьи в «Театральной энциклопедии»<sup>151</sup>.

Однако Мозель и в своих эстетических работах, и в композиторской практике использовал для обозначения этого жанра другие наименования (см. выше). И все же его сочинения («Залем» и «Кир и Астиаг») воспринимались современниками как большие оперы: именно так – вопреки указанию в либретто – был обозначен в афише Кернтнертортеатра «Кир и Астиаг»<sup>152</sup>, а Вебер в упомянутой рецензии назвал мозелевские опусы среди немногочисленных примеров такого рода, что наглядно демонстрирует общую тенденцию в понимании специфики этого жанра.

Нужно, однако, учитывать, что отсутствие разговорных диалогов не было единственным критерием, по которому та или иная опера определялась как большая. К тому же иногда этот критерий полностью отвергался – как в энциклопедии Шиллинга (статья «Оперетта») или «Эстетике» Ханда:

1796), поставленной затем в Дрездене как “Il sacrificio interotto” (1798), а спустя десятилетие (в 1808) – во Флоренции (*Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*. P. 35).

<sup>149</sup> В Германии споры вокруг большой оперы велись уже в 1800-х гг. (*Betzwiesser Th. Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 27–43. S. 36*).

<sup>150</sup> *Weber C. M. v. Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): „Der Wettkampf zu Olimpia“ von Baron von Poißl // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (Version 3.0 vom 18. Dezember 2016). URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/A030317> (Abruf: 30.12.2016)*. См. также *Abend-Zeitung*. 1820. Nr. 64. [S. 4].

<sup>151</sup> *Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 205; Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon... Bd. 2. S. 150; AT. Bd. 6. S. 26.*

<sup>152</sup> *Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 257.*

«...ошибаются те, кто отличают большую оперу от меньших, говоря: в большой опере никогда не может быть введен разговор, все должно петься; в оперетте напротив музыка чередуется с диалогом. Это не критерий для разделения <...>. Если бы это предположение было верным, то у немцев собственно совсем бы не было больших опер, и сам «Дон Жуан» Моцарта был бы не более, чем опереттой»<sup>153</sup>.

«Итальянцы и за ними французы издавна установили принцип, согласно которому в так называемой большой опере должно все петься и разговорные диалоги не могут быть введены между номерами вместо речитативов. ... Только в Германии возражали и считали, основываясь на авторитете существующих сочинений, таких как «Дон Жуан» и «Фиделио», [что] связь диалога с пением в так называемой большой опере также должна быть оправдана»<sup>154</sup>.

С точки зрения критиков важную роль, как уже говорилось выше, играло также содержание (обязательно серьезное, без комических элементов<sup>155</sup>) и выбор сюжета (преимущественно из античной, но также из средневековой истории). И во времена Шуберта последний критерий на практике часто оказывался более весомым – недаром многие современники считали «Фьеррабраса» большой оперой, несмотря на наличие разговорных диалогов (и определение «героико-романтическая» в либретто). Можно найти и другие подобные примеры: в исследовании Бёрка приведен достаточно длинный перечень опер, которые фигурировали в немецкоязычной прессе того времени как большие (вне зависимости от оригинального жанрового наименования), и далеко не все они содержат речитатив вместо разговорных диалогов<sup>156</sup>.

Такое положение связано с тем, что в восприятии этого термина в рамках сценической практики на протяжении 1790–1820-х гг. происходили изменения, что хорошо видно из списка Бёрка: сочинения, соответствующие более строгим критериям в отношении содержания и речитативов, появляются в основном в 1810–1820-е гг., тогда как в 1790–1800-х практически все большие оперы имеют разговорные диалоги (и достаточно часто – комические элементы в сюжете<sup>157</sup>). Кроме того, по крайней мере, до начала 1810-х гг. высокая степень свободы в обращении с жанровыми наименованиями

<sup>153</sup> EGMW. Bd. 5. S. 250.

<sup>154</sup> *Hand F. G. Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Theil. S. 617.* Напомню, что «Дон Жуан» попал в этот ряд исключительно благодаря традиции ставить его на немецком с разговорными диалогами вместо речитативов.

<sup>155</sup> С другой стороны, из приведенных выше высказываний видно, что к категории больших было принято относить также «Фиделио» и «Дон Жуана» – оперы, имеющие (пусть и в разной степени) комический генезис.

<sup>156</sup> *Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 59–60.* В этот список входят, например, «Пловец» Кройцера, «Ундина» Гофмана и «Фауст» Шпора.

<sup>157</sup> В 1790-е сплошь и рядом встречались обозначения «большая комическая опера», «большая героико-комическая опера» и т.п. (см. *Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 60–61*).

и неупорядоченность критериев по-прежнему позволяла одно и то же сочинение обозначать и как зингшпиль, и как большую оперу<sup>158</sup>.

С другой стороны, существовала группа жанров, которые с точки зрения театральной практики и эстетики того времени обязательно должна была содержать разговорные диалоги – комическая опера, зингшпиль, оперетта, лирическая опера, лидершпиль (по содержанию – чаще всего комические или бытовые). Причем, если большая опера, как уже говорилось выше, на практике все же могла основываться на чередовании прозаической речи и пения, то названные выше жанры, по мнению исследователей, даже в виде исключения не предполагали сквозного музыкального развития. Бёрк отмечает, что он «не смог найти в рецензиях начала XIX века немецкое сочинение, обозначенное как зингшпиль, которое содержало бы речитатив вместо разговорных диалогов, что предполагает некоторый общий уровень понимания между издателями, писателями и читателями...»<sup>159</sup>. Однако разброс в понимании термина «зингшпиль» в 1800–1820-е гг. был настолько велик, что в сценической практике под это обозначение вполне могли попадать и оперы со сквозным музыкальным развитием. К тому же исключения все же имелись: известно, например, что зингшпиль «Четыре года на посту» Карла Штайнакера (Karl Steinacker, 1785–1815) на либретто Теодора Кёрнера, поставленный на сцене Ан дер Вин в 1813 году, не содержал разговорных диалогов<sup>160</sup>.

В качестве дополнительного, но важного критерия для определения оперного жанра на рубеже веков могли выступать **размеры сочинения**. Дж. Райс, ссылаясь на специфику использования различных терминов в переписке Моцартов, подчеркивает, что длина «служит в XVIII в. важным родовым признаком, разрушая выстроенные историками жанровые границы»<sup>161</sup>. Во времена Шуберта она также воспринималась как один из весомых критериев при обозначении жанра, доказательством чему служит само существование терминов *большая опера* и *оперетта* (вместо последнего термина иногда использовался его немецкий перевод „*kleine Oper*“ – «*маленькая опера*»). В обеих энциклопедиях соответствующие термины используются для определения жанровых особенностей, и размер имеет значение по крайней мере для выделения

<sup>158</sup> Например, «День в Париже» Изуара, обозначенный в берлинском либретто как комический зингшпиль (Isouard N., [Etienne Ch. G.], Herklots K. A. Ein Tag in Paris: Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiele in drei Akten. Berlin, 1809), в афише Ан дер Вин фигурировал как большая опера – см. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 27. November 1811. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18111127&zoom=33> (Abruf: 13.01.2017).

<sup>159</sup> Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 57.

<sup>160</sup> Theill H. Vorwort // NSA. Bd. II/2. „Der Vierjährige Posten – Fernando“. S. XI.

<sup>161</sup> Rice J.A. Mozart on the Stage. P. 22.

оперетты, которая понимается в первую очередь как маленькая, т.е. одноактная опера. Вместе с тем ни для Мозеля, ни для Маркса длина не является весомым аргументом в определении жанра. Напомню, что Мозель не включает термины *большая опера* и *оперетта* в свою классификацию, а Маркс, хотя и использует эти жанровые обозначения, различает их по иным критериям.

Важный для понимания значимости этого критерия результат дает анализ афиш Кернтнертеатра 1810–1820-х гг. Сравнение количества сочинений, обозначенных в них как оперы и зингшпили (без учета уточняющих характеристик), показывает, что среди первых преобладают двух-трех-, а среди вторых – одноактные. Одновременно три четверти одноактных опер являются комическими, т.е. они не только по размеру, но и по содержанию ближе всего к зингшпилю и оперетте. С другой стороны, в афишах Кернтнертеатра невозможно найти большую оперу, в которой было бы меньше двух действий. И несмотря на указание «Эстетической энциклопедии», что и одноактное сочинение может быть написано в высоком стиле (см. выше), ни одна подобная опера не обозначена как большая<sup>162</sup>.

Важным критерием в определении жанра для современников Шуберта выступала **целевая аудитория**. Мозель, как уже указывалось выше, считал, что в каждом городе, «имеющем несколько сцен», должно быть деление на театры для «посвященных» и «непосвященных». Первые призваны функционировать под девизом “*Procul este profani*” («Прочь удалитесь, непосвященные») и ставить только классические оперы и классические зингшпили. Они предназначены для избранных, «которые способны к более высоким наслаждениям» и должны распространять свои «здоровые суждения» об идущих на этих сценах спектаклях среди прочей публики, воспитывая тем самым ее вкус. Другого рода театры, предназначенные для постановки более легковесных жанров и, по словам Мозеля, «без сомнения более посещаемые (потому что где разумная часть публики составляет к тому же и большую [часть]?)», должны помогать оплачивать расходы сцен первого типа<sup>163</sup>.

Деление Мозеля скорее желаемое, хотя, возможно, он отчасти учитывал венскую практику 1810-х – начала 1820-х гг., когда в придворной опере и (отчасти) в Ан дер Вин ставились спектакли, предназначенные в основном для аристократической или, по крайней мере, хорошо образованной публики, тогда как в Леопольдштадтском и Йозефштадтском театрах основу репертуара составляли грубоватые фарсы и пародии,

<sup>162</sup> См., например, «Корделию» Кройцера, которая в афише была названа лирико-трагической оперой с хорами (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 255*).

<sup>163</sup> *Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 88. S. 701.*

адресованные менее требовательным жителям пригородов. Скорее всего и Маркс, настаивая, что «...когда идет речь о придворной опере, ничто другое нельзя под этим себе представить, как оперу seria или лирическую драму или также немецкие большие оперы...»<sup>164</sup>, основывается именно на подобной практике, характерной отнюдь не только для Вены.

Ни одна из рассмотренных выше попыток систематизации музыкально-театральных жанров не отражает полностью особенности современной Шуберту практики. Это хорошо видно на примере классификации на основании наличия/отсутствия разговорных диалогов. И оппоненты Мозеля, последовательно проводившего такое деление в отношении зингшпиля и оперы, и Ханд, и автор статьи «Оперетта» в энциклопедии Шиллинга, как мы видели, выступали против применения этого критерия для разделения больших опер и оперетт. Однако и в систематизации Маркса, и в обеих энциклопедиях («Эстетической» и «Театральной») сквозное музыкальное развитие называется в качестве необходимого условия для первого из названных жанров.

В наше время исследователи продолжают предлагать различные версии классификации австро-немецких музыкально-театральных сочинений. В целом к этой проблеме существует **несколько подходов**.

Один из них основан на выведении всех жанровых разновидностей из одного обобщенно понимаемого жанра австро-немецкого музыкального театра – *зингшпиля*. Такого рода систематизацию можно найти, например, в одной из ранних работ по истории немецкого зингшпиля Ганса Михеля Шлеттерера<sup>165</sup> (а вслед за ним – в некоторых отечественных работах<sup>166</sup>). Из этого же принципа исходит и автор диссертации «Венский зингшпиль во времена бидермайера» Ани Шлезингер<sup>167</sup>. Зингшпиль в этом случае понимается столь обобщенно, что под это определение попадают не только близкие к нему волшебная опера или фарс с пением, но также и вполне самостоятельные жанры, такие как мелодрама, лидершпиль<sup>168</sup> и даже большая

<sup>164</sup> Marx A. B. Freie Aufsätze // BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 205.

<sup>165</sup> Schletterer H. M. Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Augsburg: J. A. Schlosser, 1863. Bd. 1. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. S. 123

<sup>166</sup> Губкина Н. В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века; Габриэлова Е. В. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.: дисс... канд. иск.: 17.00.01. М., 1994.

<sup>167</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit.

<sup>168</sup> «Из простого зингшпиля вскоре развились различные формы, из которых мы назовем самые значительные: волшебная опера, мелодрама, пьеса (драма) с музыкой, лидершпиль и фарс» (Schletterer H. M. Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Bd. 1. S. 123).

опера<sup>169</sup>. Этот подход в современных работах справедливо подвергается критике из-за несоответствия историческому пониманию термина *зингшпиль*.

Бёрк ссылается на еще один распространенный способ, при помощи которого система наименований для сочинений музыкального театра первой трети XIX в. подвергается упрощению. Он указывает, что многие исследователи сводят все жанровое многообразие к трем основным обозначениям: *зингшпиль* – «для жанра с разговорными диалогами вместо речитативов», *большая опера* – «для сочинений, полностью положенных на музыку» и *романтическая опера* – «для множества популярных сочинений со сверхъестественными и/или рыцарскими сюжетами»<sup>170</sup>. Однако эти жанры выделены не по единым критериям. В первых двух случаях речь идет о наличии/отсутствии разговорных диалогов, в третьем же критерием становятся особенности сюжета<sup>171</sup>.

Тем не менее подобное «суммирование» различных терминов действительно имеет место во многих исследованиях, посвященных немецкоязычному музыкальному театру последней трети XVIII – начала XIX века. И в тех случаях, когда речь идет о частоте употребления того или иного обозначения, оно вполне оправдано. Так, Боуман, рассматривая множество жанровых наименований, характерных для северонемецкого музыкального театра эпохи Гёте, выделяет четыре «отдельные категории», к которым тяготели либреттисты того времени: *оперу*, *оперетту*, *зингшпиль* и различного рода *пьесы с пением* (без уточняющих характеристик вроде «комический» или «серьезный») <sup>172</sup>. Вместе с тем само по себе выделение этих «категорий» не отражает реальной ситуации в жанровой системе, поскольку сочинения, обозначенные в либретто по-разному, на деле могли не иметь серьезных отличий в количестве и качестве музыкальных номеров.

Применительно к театральным сочинениям Шуберта отмеченный Бёрком подход также является достаточно распространенным. Например, А. Х. Кинг выделяет в оперном наследии композитора три типа (*зингшпиль*, *мелодраму* и *большую оперу* – «как наследницу старой оперы *seria*») <sup>173</sup>, а Дж. Каннингем – четыре (*фарс с пением* (или

<sup>169</sup> Например, Шлезингер в своем исследовании о венском зингшпиле рассматривает в одном ряду как сочинения, принадлежащие этому жанру, так и оперы с серьезными сюжетами, обозначавшиеся авторами как большие, героические или романтические («Огонь Весты», «Император Адриан», «Железные ворота» Вейгля) – см. *Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 109–110.*

<sup>170</sup> *Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 54.*

<sup>171</sup> Не говоря уже о том, что в значительная часть «романтических опер» имеет разговорные диалоги и по этому критерию может быть отнесена к зингшпилям.

<sup>172</sup> *Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 9–10.*

<sup>173</sup> *King A. H. Music for Stage. P. 206–207.*

волшебную оперу)<sup>174</sup>, зингшпиль, романтическую оперу и музыку к пьесам<sup>175</sup>). Маккей же, говоря о жанровой палитре шубертовских сочинений для театра, указывает на «группу юношеских зингшпилей вместе с “Заговорщиками”» и три законченные полномасштабные (3-актные) ранние романтические оперы, относя к последним не только «Альфонсо и Эстреллу» и «Фьеррабраса», но и «Увеселительный замок черта»<sup>176</sup>.

Как мы видим, приведенные классификации совпадают лишь частично, хотя все они указывают на зингшпиль и оперу (последняя – с дополнительным определением *большая* или *романтическая*). Однако проблемы возникают и при разграничении этих терминов. Если следовать современному пониманию зингшпиля (как оперы с разговорными диалогами), то под это жанровое обозначение подпадают не только практически все театральные сочинения Шуберта, за исключением «Альфонсо и Эстреллы», но также и все сочинения Вебера, кроме «Эврианты».

В ряде случаев исследователи призывают вовсе отказаться от определения жанра через современную эпохе терминологию и использовать наименования обобщающего характера. Тот же Бёрк предлагает называть все сочинения этого периода «*немецкая опера начала XIX века*» (“*Early 19th-Century German Opera*”<sup>177</sup>), а Кремер, указывая на сложности, возникающие у исследователей при употреблении понятия зингшпиль в качестве обобщающего жанрового обозначения, склоняется к термину «*немецкоязычный музыкальный театр*» („*deutschsprachiges Musiktheater*“)<sup>178</sup>. В качестве базового понятия здесь выступает слово «немецкий», поскольку определяющим критерием оказывается национальная специфика жанра.

В целом, подобный подход смыкается с тем, который предполагает сведение всех форм немецкой оперы к понятию зингшпиль, и представляется не слишком удачным: он снимает проблему, не решая ее. В такого рода обобщающих терминах, фактически, уравниваются сочинения, имеющие абсолютно разное происхождение. В результате, для того чтобы объяснить отличия между «Швейцарским семейством» Вейгля и, скажем, «Новой Альцестой» Мюллера, все равно приходится прибегать к уточняющим

<sup>174</sup> Остается неясным, почему фарс и волшебная опера оказываются в этой классификации взаимозаменяемыми. Даже если учитывать приведенное в предыдущем параграфе определение волшебной оперы из «Театральной энциклопедии», речь в нем идет о «фарсовом содержании», но никак не о тождественности жанров волшебной оперы (пьесы) и фарса.

<sup>175</sup> Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist. S. 9.

<sup>176</sup> McKay E.N. Schubert and Classical Opera: The promise of *Adrast*. S. 62.

<sup>177</sup> Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 76.

<sup>178</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts. ... S. 12. Напомню, что Кремер в своей работе обращается к немецкоязычному театру последней трети XVIII века.

жанровым наименованиям. Кроме того, сами определения типа «немецкая опера начала XIX века» чересчур громоздки и потому неудобны для использования.

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 своего рода растущим организмом, где значение одного и того же термина не было установлено раз и навсегда. Оно могло осмысливаться по-разному – в зависимости от индивидуальных воззрений либреттистов, композиторов, театральной дирекции, газетных критиков, а также вкусов и предпочтений публики. Кроме того, понимание того или иного жанрового наименования сильно зависело от времени и места, где оно использовалось.

В театральной практике, однако, то или иное обозначение конкретной оперы носило вторичный характер, а выделенные выше критерии, как мы видели, 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.

Очевидно, что деление на большую оперу и зингшпиль должно проводиться именно по этим двум критериям, а не по отсутствию или наличию разговорных диалогов. В этом случае в общую классификацию легко укладываются также мелодрама и лидершпиль, имеющие собственную поэтику. С другой стороны, вряд ли необходимо вслед за энциклопедиями 1830-х гг. выделять в качестве самостоятельного жанра лирическую оперу, поскольку с точки зрения музыкальной составляющей она явно примыкает к зингшпильной традиции.

Сочинения, которые мы сейчас называем ранними романтическими операми, находятся в промежуточном положении между большой оперой и зингшпилем: с точки зрения поэтического содержания, обычно исключаящего или сводящего к минимуму все комическое, они примыкают к первому жанру, однако использование в сюжете сказочно-фантастических элементов и персонажей-рыцарей сближают их со вторым. То же касается и музыкальной поэтики: для нее характерно соседство развернутых сцен в духе большой оперы с типично зингшпильными номерами в куплетных формах.

Однако общая тенденция, которую можно наблюдать в начале 1820-х гг. в Вене, направлена на сближение романтической оперы с большой – вплоть до отождествления этих двух понятий в специфическом термине *большая романтическая*. Последний жанр, усвоив зингшпильное содержание и формы и превратив их в более или менее органичные элементы поэтики нового типа, в этот период вытесняет собственно большую оперу в старом понимании и занимает ее место на вершине жанровой иерархии австро-немецкого музыкального театра.

В то же время собственно зингшпиль (а точнее – то, что мы сейчас понимаем под этим термином) в 1820-е гг. постепенно уходит из сферы серьезного и лирического содержания, все больше и больше смещаясь в сторону комического и даже фарсового с соответствующим падением престижа самого термина. Это отражается и в особенностях музыкальной поэтики: если в 1800-1810-е гг. венские зингшпили нередко включали оперные формы, сравнимые по сложности с номерами большой оперы, то в 1820-е их музыкальное содержание упрощается.

В целом же зингшпиль конца XVIII – первой трети XIX века очень неоднороден и не имеет достаточно четких границ, что во многом обусловлено историей как термина, так и самого жанра, сейчас этим термином обозначаемого.

### **§4.3. Венский зингшпиль: происхождение и разновидности<sup>179</sup>**

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. Фактически мы с большей или меньшей степенью обоснованности применить этот термин к сочинениям 1815 года – «Фернандо», «Друзья из Саламанки», поскольку они названы так в автографах самим Шубертом<sup>180</sup>, а также «Четыре года на посту» и «Клаудина фон Вилла Белла» – благодаря соответствующим обозначениям в изданных либретто. В дальнейшем композитор либо избегал называть свои оперы зингшпилями, либо имеющиеся в нашем распоряжении источники не донесли до нас этого наименования<sup>181</sup>.

<sup>179</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Пилипенко Н. В.* Венский зингшпиль конца XVIII – начала XIX века: происхождение и разновидности // Музыка и время. 2017. № 11. С. 3–8.

<sup>180</sup> *Hilmar E. Verzeichnis der Schubert-Handschriften...* S. 18.

<sup>181</sup> В *The New Grove Dictionary* указано шесть сочинений, имеющих обозначение зингшпиль – кроме названных, это «Рыцарь зеркала» и «Заговорщики». Однако собственно шубертовские жанровые наименования для этих сочинений неизвестны, а сами либреттисты обозначили их как оперы.

Возможно, такое положение неслучайно, поскольку, как уже говорилось выше, престиж этого термина во времена Шуберта стремительно падал, и либреттисты, композиторы, критики предпочитали обозначать серьезные сочинения как оперы, а для более легких по содержанию нередко использовалось наименование оперетта. Напомню, что сам Шуберт употребил последний термин в одном из писем по отношению к своему фарсу «Братья-близнецы», а Зонлейтнер обозначил таким образом почти все его ранние сочинения, а «Клаудину» назвал оперой в трех актах. Термин «зингшпиль» в своем списке театральных опусов Шуберта он вообще не использовал ни разу: даже сочинения, которые являются таковыми согласно либретто, названы опереттами или операми<sup>182</sup>.

Тем не менее абсолютное большинство исследователей, сталкиваясь с необходимостью как-то классифицировать с жанровой точки зрения шубертовское театральное наследие, уверенно выделяют в его творчестве жанр зингшпиля, относя к этому жанру не только те сочинения, которые обозначены так самим Шубертом или его либреттистами, но и вообще все его законченные оперы до «Альфонсо и Эстреллы»<sup>183</sup>. И в этом есть определенная логика, связанная с современной трактовкой термина. Например, жанровая принадлежность первого шубертовского завершеного театального опуса – «естественной волшебной оперы» «Увеселительный замок черта» – определена в партитуре вполне однозначно. Однако, как и во всех своих ранних сочинениях, композитор следует здесь принципу чередования пения и разговорных диалогов, что дает основания рассматривать это сочинение как зингшпиль. И хотя, как отмечают исследователи, Шуберт стремился создать не столько развлекательную игровую пьесу с пением (которую предполагает либретто), сколько масштабную оперу драматического размаха, она, помимо разговорных диалогов, все же имеет и другие чисто зингшпильные черты, проступающие прежде всего в простых, часто песенных структурах начальных номеров первого действия<sup>184</sup>.

Впрочем, некоторые исследователи находят следы зингшпильной традиции и в шубертовских больших операх. Например, Вишуген указывает, что «черты зингшпиля различимы во всех сочинениях [Шуберта – Н.П.]: даже в «Альфонсо и Эстрелле», где нет разговорных диалогов, и в «Фьеррабрасе», характерная черта которого – непрерывность музыкальной структуры»<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> Воспоминания о Шуберте. С. 17.

<sup>183</sup> McKay E.N. Schubert and Classical Opera: The promise of *Adrast*. P. 62; King A. Hyatt Music for Stage. P. 206.

<sup>184</sup> Hertin-Loeser U. Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 1989. Bd. II/1a: „Des Teufels Lustschloss“. S. IX–XIV. S. X.

<sup>185</sup> Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 394.

С современной точки зрения главными критериями жанра являются немецкий язык либретто и наличие разговорных диалогов<sup>186</sup>. Однако, как это часто бывает, сложившиеся представления о зингшпиле во многом находятся под грузом штампов, возникших в музыкальной науке где-то во второй половине XIX века<sup>187</sup> и господствовавших на протяжении почти всего XX<sup>188</sup>. И эти представления довольно существенно расходятся с практикой употребления термина в соответствующую эпоху.

Это хорошо видно по словарям и энциклопедиям последней трети XVIII – первой половины XIX века. В четырехтомном словаре Зульцера „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, опубликованном в начале 1770-х гг. и затем неоднократно переиздававшемся, статьи «Зингшпиль» попросту нет<sup>189</sup>, несмотря на то, что сам этот термин известен с XVI века<sup>190</sup>, а на протяжении XVIII он весьма активно использовался в театральной практике<sup>191</sup>. В словаре Коха зингшпиль завоевывает себе место, но все еще без развернутой словарной статьи – вместо нее читателя отсылают к «Опере» и «Оперетте»<sup>192</sup>. Та же ситуация наблюдается не только в переизданиях словаря (даже в 1860-х<sup>193</sup>), но и в энциклопедиях 1830-1840-х гг. – например, в «Эстетической» и «Театральной»<sup>194</sup>.

Неудивительно поэтому, что многие исследователи, занимающиеся проблемами немецкоязычного музыкального театра конца XVIII – начала XIX века, указывают на расплывчатость и неясность этого жанрового наименования<sup>195</sup>. Например, Боуман среди аргументов, направленных против его использования, выдвигает следующий: «он не имеет ясного и определенного значения в XVIII веке, не будучи ни достаточно широким, чтобы заслужить право на универсальность, ни настолько четким, чтобы быть

<sup>186</sup> Branscombe P. Singspiel [Electronic source] // NG.

<sup>187</sup> Ср.: «Зингшпиль – простая, идиллическая пьеса, где диалог прерывается введением музыкальных номеров» в Herders Conversations-Lexikon. Freiburg im Breisgau: Herder'sche Verlagsbuchhandlung, 1857. Bd. 5. S. 222.

<sup>188</sup> Ср.: «Наука и журналистика XIX-XX веков вложили в него [зингшпиль – Н.П.] недвусмысленное новое значение: немецкая комическая опера с разговорными диалогами» (Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. P. 9). На это же указывает Г.Шнайдер (Schneider H. Das Singspiel vor Mozart // Geschichte der Oper: Die Oper im 18. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. Bd. 2. S. 389-420. S. 389).

<sup>189</sup> За Singend сразу идет Singstimme (Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. [In vier Bänden] Leipzig: Weidmann und Reich, 1773-1775. Zweyter Theil [Bd. 4], von R bis Z. 1775. S. 665-666).

<sup>190</sup> Как “singets Spil” (Singspiel // MGG. S. 1474).

<sup>191</sup> Об истории термина в XVIII веке см. Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II. P. 221-222; Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 337.

<sup>192</sup> Koch H. Ch. Musikalisches Lexikon. 1802. P. 1392.

<sup>193</sup> Koch H. Ch. Musikalisches Lexikon. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer. Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1865. S. 770.

<sup>194</sup> AT. Bd. 6. S. 358; Jetteles I. Aesthetisches Lexicon... 1837. Bd. 2. S. 331.

<sup>195</sup> Еще А. Шлезингер констатировала, что «“зингшпиль” не является твердо очерченным научным понятием» (Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 12).

применимым к отдельному жанру»<sup>196</sup>. На «нечеткость, неясность и неточность» понятия «зингшпиль» указывает и Герберт Шнайдер<sup>197</sup>. Качестве примера подобной «нечеткости» многие исследователи приводят два либретто, созданных Гёте – «Эрвина и Эльмиру» и «Клаудину фон Вилла Белла», – где варианты с разговорными диалогами обозначены автором как *пьесы с пением*, а с речитативами – как *зингшпиль*<sup>198</sup>. Напомню, что и «Альцеста» Швейцера, и «Гюнтер фон Шварцбург» Хольцбауэра, написанные без разговорных диалогов, имеют это же жанровое обозначение<sup>199</sup>, как и немецкоязычные либретто целого ряда итальянских опер<sup>200</sup>.

С другой стороны, многие сочинения XVIII века, которые сейчас принято называть зингшпильями, изначально имели другое наименование. Как известно, практически все театральные опусы Кристиана Феликса Вайсе и Иоганна Адама Хиллера, считающихся родоначальниками жанра, обозначены как комические оперы<sup>201</sup>. То же касается и театральной практики: например, моцартовское «Похищение из сераля» давалось в Ан дер Вин в 1803 году как комическая опера, а в афишах Кернтнертортеатра, по крайней мере, с 1808 по 1829 год фигурирует как просто опера<sup>202</sup>. О традиции обозначения «Волшебной флейты» в качестве большой оперы речь уже шла выше.

Расплывчатость термина *зингшпиль* имеет свое объяснение, и заключается оно в постепенном изменении его значения на протяжении последних десятилетий XVIII – начала XIX века, о котором уже шла речь в первых параграфах этой главы. Для второй половины XVIII столетия была обычной практика, когда это определение свободно использовалось в отношении итальянских и французских сочинений<sup>203</sup> – и, таким образом, означало оперу вообще<sup>204</sup>.

<sup>196</sup> *Bauman Th.* North German opera in the age of Goethe. P. 9.

<sup>197</sup> *Schneider H.* Das Singspiel vor Mozart. S. 389.

<sup>198</sup> *Baumann Th.* Singspiel // NGO. V. 4. P. 402–405. P. 402. См. также: *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts. ... S. 14; *Branscombe P.* Schubert and his Librettists – 1. P. 944; *Byrne L.* Goethe, Schubert and the Singspiel // *Byrne L.* Schubert's Goethe settings. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2003. P. 383–404. P. 387–388

<sup>199</sup> *Dent E. J.* The Nomenclature of Opera-II. P. 222.

<sup>200</sup> Например, так обозначен в венском либретто 1784 года «Король Теодор в Венеции» Паизиелло, в итальянском варианте *drama eroicomico* (см. *Paisiello G., Casti G.B.* Il Re Teodoro in Venezia: *Dramma eroicomico. Da rappresentarsi nel Teatro di Corto. L'anno 1784 / Der König Theodor in Venedig: Ein Singspiel. Aufgeführt im k. k. National-Hoftheater in 1784.* Wien: Kurzbeck, [1784]).

<sup>201</sup> *Schneider H.* Das Singspiel vor Mozart. S. 391–392. В предпочтении такого наименования проступает близость к французскому первоисточнику жанра (*Ibid.* S. 390; *Bauman Th.* North German opera in the age of Goethe. P. 11).

<sup>202</sup> *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. S. 273; Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 24. Mai 1808. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18080524&zoom=33> (Abruf: 05.02.2017); *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 266.

<sup>203</sup> Стоит напомнить об обозначении «Свадьбы Фигаро» в афише к первой постановке – «*Ein italienisches Singspiel*» (*Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. М., 2008. Вкладыш).

<sup>204</sup> По мнению Шнайдера, корни подобного отношения к термину уходят в XVII век (*Schneider H.* Das Singspiel vor Mozart. S. 389), однако, согласно Денту, во второй половине XVII – первой половине XVIII века для сочинений с

Характерный пример можно найти в «Точных сведениях об обеих императорско-королевских сценах и других развлечениях в Вене» И. Г. Ф. Мюллера (1772). В разделе, озаглавленном «Указатель зингшпилей, которые были поставлены в этом году» (т.е. в сезон 1770–1771), перечислены оперы *seria* и *buffa*, в том числе «Парис и Елена» Глюка, «Мнимый сумасшедший» (“*Il finto pazzo*”) Пиччинни и т.п.<sup>205</sup> Показательна в этом отношении и статья, опубликованная в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» 20 и 27 февраля 1799 г. и называвшаяся «Об итальянском зингшпиле в Дрездене»<sup>206</sup>, где речь идет об итальянских операх, причем ставившихся не в переводе, а на языке оригинала.

Подобное понимание термина сохранялось и во времена Шуберта. В статье со сходным названием – «О зингшпиле», – но уже 1821 года, он употребляется по отношению к итальянской и французской опере<sup>207</sup>, а в «Венском справочнике Придворного театра» за 1809 г. зингшпилями названы все музыкальные спектакли без исключения, даже те, которые в афишах фигурируют именно как оперы – например, «Агнес Сорель» Гировца или «Император Адриан» Вейгля<sup>208</sup>.

Впрочем, даже в середине XIX века это жанровое наименование все еще использовалось весьма свободно. Типичный случай – обозначение, которое Ф. Лист дает «Альфонсо и Эстрелле» Шуберта в одноименной статье: оперу, принципиально созданную без разговорных диалогов, он называет «в полнейшем смысле зингшпилем»<sup>209</sup>. Правда, как отмечает Вайделих, Лист «вряд ли имел в виду принадлежность к этой [зингшпильной – Н.П.] жанровой традиции»<sup>210</sup>, поскольку соответствующая терминология все еще использовалась недостаточно последовательно<sup>211</sup>. Однако из высказывания Листа также видно, что он указывает не на принцип использования разговорных диалогов, а на музыкальный стиль оперы, которая, по его мнению, «состоит из ряда легких, красивых и широко мелодичных [breit

---

итальянскими текстами использовалось обозначение «опера», а для немецкоязычных – «зингшпиль» (*Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II // Music & Letters 25. October 1944. P. 213–226. P. 221–222*). На это же указывает Вишусен (*Wischusen M.A. The Stage Works of Franz Schubert... P. 340*).

<sup>205</sup> *Müller J. H. F. Genaue Nachrichten von beyden Kaiserlich-Königlichen Schaubühnen und anderen Ergötzlichkeiten in Wien. Wien: gedruckt mit v. Ghelenschen Schriften, 1772. S. 75–76.* Следов последней из названных опер в указателях репертуара венских театров найти не удалось.

<sup>206</sup> „Ueber das italienische Singspiel in Dresden“ (*AMZ(L). 1799. Nr. 21. S. 329–334. Nr. 22. S. 337–341*).

<sup>207</sup> *Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 64; ZfEW. 1821. Nr. 42. S. 332–334.*

<sup>208</sup> *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1809. Wien: Wallishausser, 1809. S. 42–43.* В более поздних изданиях жанровые обозначения уже соответствуют афишам (см. *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch: auf das Jahr 1814. Wien: Wallishausser, 1814. S. 50–51*).

<sup>209</sup> *Liszt F. Schuberts Alfonso und Estrella. S. 103.*

<sup>210</sup> *Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella... S. 82.*

<sup>211</sup> *Ibid.*

melodisch gehaltenen] песен»<sup>212</sup>, типичных для зингшпильной традиции. Таким образом, для Листа характер музыкальных номеров оказывается в определении жанра более важным критерием, чем наличие или отсутствие разговорных диалогов.

Тем не менее в современной науке и театральной практике термин зингшпиль по отношению к немецкой опере с разговорными диалогами настолько укоренился, что избежать его использования практически невозможно. И, главное, не нужно: ведь разнородные явления, которые принято сейчас называть этим термином, все равно необходимо как-то обозначать, а зингшпиль на фоне других названий, предложенных той эпохой, кажется наиболее универсальным. К тому же он не нагружен другими значениями, как *оперетта* или *пьеса с пением*.

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. Венский зингшпиль зачастую рассматривается либо как продолжатель и наследник немецкого, либо как некий феномен, возникший по высочайшему указу в конце 1770-х, когда император Иосиф II замыслил создать в Вене национальный музыкальный театр<sup>213</sup>. В то же время многие исследователи сходятся во мнении, что в Австрии этот жанр развивался вполне независимо еще до театральной реформы 1776–1778 гг. Более того, П. Бранском указывает, что, вопреки устоявшемуся мнению, северо- и центральнонемецкий зингшпиль середины XVIII века возник уже после того, как этот жанр был надежно упрочен в Вене<sup>214</sup>.

Показательно, что, когда на венских сценах стали появляться сочинения И. А. Хиллера, они практически не имели успеха. Их непритязательность и скромное

<sup>212</sup> Liszt F. Schuberts *Alfonso und Estrella*. S. 103.

<sup>213</sup> Ср., например: «Зингшпиль [в Вене – Н.П.] едва ли существовал до 1778 года» (*Hunter M. K. The culture of opera buffa in Mozart's Vienna*. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 8). Того же мнения придерживается и С. Хенце-Дёринг (*Henze-Döhring S. Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. ... S. 46*). Иногда даже исследователи, рассматривающие богатую австрийскую музыкально-театральную традицию первой половины XVIII века, в качестве точки отсчета в истории венского зингшпиля все равно называют 1778 год (*Габриэлова Е. В. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв. С. 15*).

<sup>214</sup> См. *Branscombe P. Singspiel* [Electronic source] // NG. См. также *Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century* // *The Musical Times*. Vol. 112. Nr. 1537. Mar. 1971. P. 226–228. P. 226. Этот вывод был сделан впервые еще в начале 1920-х гг. чешским музыковедом Владимиром Гельфертом, который утверждал, что «...венский зингшпиль по времени значительно опережает северонемецкий» (*Helfert V. Zur Geschichte des Wiener Singspiels* // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Oktober 1922 – September 1923. Fünfter Jahrgang. Heft 4/5. S. 194–209. S. 197), на основании анализа собрания „*Teutsche Arien, welche auf dem kayserl. Privil. Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien ... gesungen werden*“ и репертуара дворцового театра графа Иоганна Адама Квестенберга (Johann Adam Questenberg, 1678–1752) в Яромнержице. Наряду с итальянскими операми здесь ставились и венские комедии, текст и музыка которых специально пересылались из австрийской столицы (*Ibid.* S. 198).

музыкальное оформление<sup>215</sup> шли вразрез с уже сложившимися местными вкусами. По словам Брэнскома, «венцы демонстрировали поразительное нежелание принимать северо- или центральнонемецкие сочинения»<sup>216</sup>, которые, соответственно, «имели в Австрии малый успех и влияние»<sup>217</sup>. Ему вторит Хенце-Дёринг: «Северонемецкий зингшпиль, как следует из многочисленных источников того времени и из репертуара, не был принят в Вене»<sup>218</sup>.

Для формирования венской разновидности зингшпиля существовало несколько предпосылок.

Одна из наиболее очевидных – развитая традиция народного театра, где в качестве обязательной составляющей использовались музыкальные номера, подчас достаточно сложные – не только песни, но и развернутые арии, а также ансамбли и хоры<sup>219</sup>. Истоки венской народной комедии в свою очередь были чрезвычайно разнообразными<sup>220</sup>, и в каждом из жанров-предшественников в большей или в меньшей степени присутствовала музыкальная составляющая. Однако важнейшую роль в формировании венской народной комедии (как одной из форм венского зингшпиля) сыграл именно профессиональный музыкальный театр, что связано прежде всего с особенностями репертуара странствующих трупп в южнонемецких землях. Известно, что на севере Германии он коренным образом отличался от того, что играли в придворных театрах: в нем преобладали оригинальные немецкие пьесы, гораздо более скромные по сравнению с французской или итальянской оперой. На юге же (и, в частности, в Австрии) бродячие труппы в выборе репертуара чаще следовали за

<sup>215</sup> Среди зингшпилей И. А. Хиллера есть и исключения – такие, например, как уже упоминавшаяся выше романтико-комическая опера «Лизуар и Дариолетт», созданная в том же 1766 г., что и знаменитые «Превращенные женщины». В этом сочинении всего три строфические песни, главные герои снабжены весьма претенциозными ариями в духе оперы *seria*, а финалы актов заканчиваются ансамблями (подробнее см.: *Schneider H. Das Singspiel vor Mozart. S. 397–398*).

<sup>216</sup> *Branscombe P. Schubert and the melodrama. P. 107*.

<sup>217</sup> См. *Branscombe P. Singspiel [Electronic source] // NG. См. также Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century. P. 227*

<sup>218</sup> *Henze-Döhning S. Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. ... S. 48. См. также Antonicek Th. Zur Wiener Singspieltradition // Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht. Band I: Hauptsektionen. Tutzing: Schneider 1993. S. 57–64. S. 57. Исключение составляли мелодрамы Бенды – см. *Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century...**

<sup>219</sup> Е. Бадура-Скода указывает, что «веками музыка, как и танец, была, без сомнения, важной составной частью народного венского театра, народной комедии» (*Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 160*).

<sup>220</sup> Среди явлений, повлиявших на ее формирование, исследователи называют средневековые и ренессансные народные пьесы, где впервые появляется глупый персонаж по имени Пикельхэринг (*Pickelhäring*); английские странствующие труппы, дававшие свои представления на континенте еще с шекспировских времен и пользовавшиеся огромной популярностью в немецкоязычных землях; итальянскую комедию *dell'arte*; французские водевильные комедии; школьные драмы и представления театра иезуитов XVI–XVII веков; итальянскую придворную оперу (*Branscombe P. Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries // PRMA. 1971–1972. Vol. 98. P. 101–112. P. 101; Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. P. 125; Wischusen M.A. Schubert and Viennese Popular Comedy // The Unknown Schubert / ed. by B. M. Reul, L. Byrne Bodley. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2008. P. 83–97. P. 85*).

придворными сценами и ставили в основном те же итальянские и французские сочинения, только в немецком переводе<sup>221</sup>.

Это послужило одной из причин того, что венский зингшпиль – такой, каким он предстал на сцене Кернтнертортеатра в конце 1770-х гг. – по словам исследователей, скорее обнаруживает «недвусмысленное примыкание к итальянскому искусству»<sup>222</sup>, чем наследует северонемецкой традиции. Определенное влияние на его становление оказал и французский театр<sup>223</sup>. Впрочем, обе профессиональные школы внесли свой вклад в формирование венского зингшпиля не только через народную комедию, но и непосредственно. Однако это воздействие было в значительной степени подкреплено уже сложившейся к тому времени театральной традицией.

Известно, что уже на ранней стадии существования венской народной комедии – во времена Страницкого и Курца (1710-е – начало 1750-х) – музыкальное оформление представлений было исключительно важным<sup>224</sup>. К сожалению, именно эта их составляющая до нас не дошла. Однако сохранились либретто, которые позволяют судить о количестве и составе музыкальных номеров. Согласно П. Брэнскому, во второй и третьей декадах XVIII века нормой для одной пьесы было 12-15 «арий», а после 1730-го года их количество нередко превышало тридцать, причем заметную часть составляли ансамбли и хоры<sup>225</sup>. Например, пьеса «Рунтцфанскад, король людоедов» („Runtzvangscad, König deren Menschenfressern“, 1732 г.) содержала 33 номера, в том числе четыре хора и пять дуэтов, а знаменитый «Новый хромой бес» Гайдна, согласно либретто, имел 38 номеров, включая 32 арии, дуэт, трио, три хора и развернутый номер, содержащий два речитатива и дуэт<sup>226</sup>. В некоторых случаях роль и удельный вес ансамблей были исключительно велики. Известно, опять же только благодаря либретто, что из девяти музыкальных номеров «Нарушенного обещания Бернардона» („Das zerstörte Versprechen des Bernardons“, конец 1740-х – начало 1750-х) только два являются ариями, а остальные семь представляют собой ансамбли – два дуэта, трио, квартет и три квинтета<sup>227</sup>.

<sup>221</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts. ... S. 64.

<sup>222</sup> Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. S. 59.

<sup>223</sup> Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century. P. 227.

<sup>224</sup> Branscombe P. Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. P. 103–104; Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. P. 126; Badura-Skoda E. The Viennese Singspiel, Haydn, and Mozart. P. 162 и др.

<sup>225</sup> Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century. P. 226.

<sup>226</sup> Branscombe P. Music in the Viennese Popular Theatre ... P. 105. См. также Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century // The Musical Times. Mar. 1971. Vol. 112. Nr. 1537. P. 226–228. P. 226.

<sup>227</sup> Branscombe P. Singspiel [Electronic source] // NG, см. также Branscombe P. Music in the Viennese Popular Theatre ... P. 104.

Самые ранние образцы музыки, оформлявшей венскую народную комедию, сохранились как приложение к четырехтомному манускрипту песенных текстов из 260 комедий – 33 «Арии немецкой комедии»<sup>228</sup>. Он датируется между 1754 и 1758 гг., а пьесы, из которых заимствованы тексты – между 1737 и 1758<sup>229</sup>. Брэнском отмечает, что среди этих «арий» есть «ряд тонко характеристичных ансамблей, которые предвосхищают на несколько лет что-либо сравнимое по мастерству или смелости [из принадлежащего перу] немецких композиторов»<sup>230</sup>, а Вишусен подчеркивает, что их «музыкальное разнообразие далеко превышает то, что было в новом северонемецком зингшпилье и указывает на итальянские влияния, которые станут столь важными в венском зингшпилье, особенно в моцартовской “Волшебной флейте”»<sup>231</sup>.

Все это дает исследователям основание утверждать, что «зингшпильная традиция в Вене восходит по меньшей мере к концу тридцатых годов [XVIII века – Н.П.]»<sup>232</sup>. Конечно, назвать точную дату возникновения жанра, как в случае с немецким зингшпильем, невозможно<sup>233</sup>, однако не подлежит сомнению, что ко времени учреждения «Национального зингшпиля» в 1778 году в Вене уже несколько десятилетий существовал собственный немецкоязычный музыкальный театр.

Собственно, в самом этом названии акцент следует перенести со слова «зингшпиль» на слово «национальный», поскольку под первым, как мы помним, в то время подразумевалась всякая опера вообще, а кроме того, как уже было сказано выше, официальное наименование было несколько иным: «Национальная оперетта, соединенная с Национальным театром»<sup>234</sup>.

Театральная реформа, осуществленная Иосифом II, дала новый толчок развитию венского зингшпиля – теперь уже в двух направлениях, в большей или меньшей степени

<sup>228</sup> „*Teutsche Comedie Arien*“. Манускрипт хранится в Венской национальной библиотеке. Содержание первого тома было опубликовано Робертом Хаасом (*Deutsche Komödienarien 1754–1758 I / hg. von R. Haas. Wien, Universal Edition, 1926. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. 33. Jahrgang, Teil 1. Bd. 64*), второй был издан в 1971 г. (*Deutsche Komödienarien: 1754–1758 II. Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., 1971*). Хаас высказал предположение, что некоторые из арий могут принадлежать перу Йозефа Гайдна. Брэнском подтверждает его мнение, ссылаясь на найденную позднее гайдновскую оперу для театра марионеток – «Пожар» („*Die Feuersbrunst*“, ок. 1775–1778 гг.), которая содержит музыку, близкую к «Ариям немецкой комедии» по стилю и качеству (*Branscombe P. Music in the Viennese Popular Theatre ... P. 105*).

<sup>229</sup> Вишусен отмечает, что в собрание включена только музыка к поздним текстам, потому что в более ранний период она, видимо, импровизировалась (*Wischusen M.A. Schubert and Viennese Popular Comedy. P. 87*).

<sup>230</sup> *Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century. P. 226.*

<sup>231</sup> *Wischusen M.A. Schubert and Viennese Popular Comedy. P. 87.*

<sup>232</sup> *Antonicek Th. Zur Wiener Singspieltradition. S. 57* (вслед за *Helfert V. Zur Geschichte des Wiener Singspiels. S. 194–209*).

<sup>233</sup> Существование северонемецкого зингшпиля принято отсчитывать с 1752 г. (с постановки в Лейпциге «Черта на свободе» К. Ф. Вайсе и И. Г. Штандфуса). См. *Antonicek Th. Zur Wiener Singspieltradition. S. 57; Zenck C. M. German Opera from Reinhard Keiser to Peter Winter / trans. by A. Caton and S. P. Keefe // Cambridge History of Eighteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 331–384. P. 348.*

<sup>234</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 47.*

отражавших практику придворных и пригородных театров<sup>235</sup> и оформившихся к началу XIX века в т.н. «высокую» и «низкую» формы этого жанра<sup>236</sup>. (Это деление хорошо осознавалось уже Мозелем и Марксом – см. выше.) Первое направление было связано с попыткой императора и его единомышленников способствовать созданию национальной оперы, которая смогла бы стать достойной альтернативой итальянскому искусству. Такого рода попытки предпринимались в эти годы и при других немецких дворах, однако в Вене, в отличие, например, от Веймара или Мангейма, образцом для композиторов служила не *seria* и не *tragédie lyrique* с их серьезной мифологической и исторической основой и «сквозной» музыкальной структурой (т.е. без разговорных диалогов), а *buffa* и *opéra-comique*<sup>237</sup>. Поэтому «придворная» разновидность зингшпиля (по крайней мере в период с 1778 по 1787, после чего «Национальный зингшпиль» прекратил свое существование) была представлена преимущественно сюжетами в духе двух последних жанров – бытовыми комедиями и мелодрамами, иногда с примесью экзотизма или пасторали<sup>238</sup>. В 1790–1800-е гг. эта линия была продолжена «Деревенским цирюльником» И. Шенка и немецкоязычными сочинениями Вейгля («Сиротский дом», «Швейцарское семейство», «Обвал в горах»).

Другая разновидность венского зингшпиля, хотя и была напрямую связана с народной традицией, также являлась результатом театральной реформы Иосифа II. Объявленная им в 1776 году «свобода представлений», как уже указывалось выше, послужила мощным толчком для образования множества пригородных театров, три из которых доказали свою жизнеспособность и функционировали во времена Шуберта. На их сценах традиция венской народной комедии продолжила свое развитие, породив целый ряд специфических форм музыкального представления, которые в конечном итоге привели к рождению оперетты. Этот тип венского зингшпиля ассоциируется в первую очередь с именем Венцеля Мюллера, но также Фердинанда Кауэра, Йозефа Дрекслера и др. – композиторов, писавших для Леопольдштадтского театра, который со второй половины 1780-х стал ведущей сценой для зингшпильных спектаклей в духе народного театра. При жизни Шуберта эта линия оставалась процветающей, вопреки

<sup>235</sup> Dean W. German opera // The New Oxford History of Music. Oxford: Oxford University Press, 1982. Volume VIII. The Age of Beethoven, 1790–1830. P. 452–522. P. 455.

<sup>236</sup> Эти понятия вводит в своей диссертации А. Шлезингер (*Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 14*; см. также *Габриэлова Е.В.* Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв. С. 13).

<sup>237</sup> «Венский зингшпиль ... почти так же в литературной, как и в музыкальной форме соответствовал французской предреволюционной *opéra comique* и итальянской опере *buffa*, из которых он много заимствовал» (*Dean W. German opera. P. 455*).

<sup>238</sup> «Горнорабочие» (1778), «Аптека» (1778) И. Умлауфа, «Доктор и аптекарь» (1786) К. Диттерсдорфа и др.

постоянным жалобам современников на плохое качество текстов, их фривольность и грубость<sup>239</sup>.

Между двумя видами венского зингшпиля не было непроходимой грани, особенно поначалу – в 1780–90-е годы. Нередко использовались сходные типы сюжетов, важную роль играли ансамбли и развитые, насыщенные действием финалы, количество музыкальных номеров также могло быть вполне сопоставимым.

Отчасти это было связано с тем, что композиторы, сочинявшие для придворной оперы, нередко ангажировались пригородными театрами<sup>240</sup>. Конечно, чаще всего такое сотрудничество предлагал Фрейхаус ауф дер Виден (а затем – его преемник Ан дер Вин), однако иногда инициатива исходила и от Леопольдштадтской сцены. Например, «Иеронимус Кникер» (1789), комическая опера Диттерсдорфа, написанная для этого театра, имеет много сходных черт с его же зингшпилем «Доктор и аптекарь», созданным для придворной оперы: очевидные параллели в сюжетах (в обоих случаях это бытовая комедия с двумя парами влюбленных, счастью которых препятствуют родители или опекуны), двухактная структура, почти равное количество номеров (24 в первом, 21 во втором), примерно одинаковое соотношение арий и ансамблей (14 к 10 (11 – если считать арию с дуэтиной) и 14 к 7), развернутые ансамбли и «цепные» финалы, использование форм одного и того же типа.

Впрочем, сочинения композиторов пригородных театров в 1780–90-е годы по многим параметрам также были достаточно близки к высокой форме зингшпиля. Это относится, например, к творчеству Мюллера. Шлезингер, указывая, что его «ранние работы гораздо лучше, чем поздние»<sup>241</sup>, по-видимому, имеет в виду именно эту близость. Особенно она заметна в таких зингшпилях, как «Сестры из Праги» или «Новое воскресное дитя», ставившихся, напомню, и во времена Шуберта.

С другой стороны, высокие и низкие формы зингшпиля имели ряд отличий, которые со временем только усугублялись. В первых, часто обозначавшихся как оперы, на передний план выступали лирические, а большей частью – сентиментальные мотивы. Свойственные жанру комические элементы обычно сглаживались или, по крайней мере, фигурировали в более корректной и мягкой форме, нежели в представлениях

<sup>239</sup> Напомню, что именно подобные сочинения А.Б. Маркс причислял к «более грубому роду музыкальных комедий» и называл «халтурой» (BAMZ. 1828. Nr. 26. S. 205–206).

<sup>240</sup> Среди композиторов, в равной степени успешных в придворных и пригородных театрах, Брэнском называет Шенка (*Branscombe P. The Singspiel in the Late 18th Century. P. 228*).

<sup>241</sup> *Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 23.*

пригородных театров. Музыка, как правило, занимала в подобных пьесах «ведущее драматургическое положение»<sup>242</sup>.

В низких жанрах, которые также далеко не всегда назывались зингшпилями, комическое должно было преобладать и подаваться в утрированной, даже грубой форме. Одна из характерных примет такого рода пьес – обязательное наличие персонажа в духе Гансвурста (например, Касперля в спектаклях Леопольдштадтского театра). Кроме того, для них типичны достаточно пространственные диалоги<sup>243</sup>, а музыкальное оформление, даже при значительном количестве номеров, скорее является второстепенным компонентом<sup>244</sup>: большую его часть составляют песни, которые не играют особой драматургической роли и могут быть исключены или переставлены в другое место без всякого ущерба для содержания.

Со временем разрыв между высокой и низкой формами зингшпиля становился все больше. В конечном итоге последняя эволюционировала в различные виды венского фарса с пением, где, по наблюдению Шлезингер, «из бесчисленных арий, ансамблей, хоров» сохранились «только выходная песня, куплеты по случаю и заключительный хор»<sup>245</sup>.

Подобная эволюция была связана с различиями в функционировании придворных и пригородных театров, а также с положением писавших для них композиторов. Как справедливо замечает Шлезингер, в первом случае они были либо «хорошо устроенными, оплачиваемыми двором дирижерами (как Вейгль, Сальери, Зюсмайр, Гировец, Умлауф) с обязанностью писать для своего театра, но никогда не более, чем одну, в лучшем случае две оперы в год», либо «жили только сочинительством, без определенного места [службы] (Моцарт, Шенк)»<sup>246</sup>. В пригородных коммерческих театрах, которым приходилось выживать собственными силами, условия для композиторов были гораздо менее комфортными. Например, Мюллер в 1800–1810-е гг. иногда создавал по 6–7 сочинений в год<sup>247</sup>. Соответственно, композиторы этих сцен «больше исходили из практических театральных вопросов, чем из художественных проблем, и со временем очутились в фарватере шаблонной писанины»<sup>248</sup>. Впрочем, это не мешало их популярности, в том числе и за пределами Австрии.

<sup>242</sup> Ibid. S. 14.

<sup>243</sup> Dean W. German opera. P. 456.

<sup>244</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 14.

<sup>245</sup> Ibid. S. 42.

<sup>246</sup> Ibid. S. 23.

<sup>247</sup> Так, в 1816 году он создал музыку к четырем фарсам, двум пародиям и одной комической опере (*Branscombe P. Müller, Wenzel // NGO. V. 3. P. 513–516. P. 515*)

<sup>248</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 23.

Напомню, что амбиции Шуберта как оперного композитора были направлены прежде всего на придворные театры. Поэтому неудивительно, что те его сочинения, которые можно обозначить как зингшпили, в целом примыкают к первой из двух жанровых разновидностей – даже в тех случаях, когда мы имеем дело с фарсом по жанровому обозначению («Братья-близнецы») или по содержанию («Четыре года на посту»). Однако, как мы видели, он не был абсолютно изолирован и от продукции пригородных сцен. Не следует также забывать о том, что мелодрама «Волшебная арфа» и музыка к «Розамунде» были написаны для Ан дер Вин, несмотря на свое особое положение, являвшегося все же пригородным театром.

Ко времени Шуберта определенные изменения претерпела не только низкая, но и высокая форма зингшпиля. Такое положение во многом связано с предпочтением тех или иных иностранных моделей, на которые ориентировались либреттисты и композиторы при создании немецкоязычных сочинений.

В момент учреждения «Национального зингшпиля» этих моделей, как уже говорилось выше, было как минимум две – итальянская опера buffa и французская опера комик.

На формирование высокой разновидности зингшпиля – и на либретто, и на музыкальную структуру – наибольшее влияние поначалу оказала первая<sup>249</sup>. Некоторые исследователи, как Шлезингер, вообще считают эту разновидность «идентичной комической опере»<sup>250</sup>, а С. Хенце-Дёринг приходит к еще более радикальному выводу, утверждая, что в конце XVIII века практически не существовало «подлинного» немецкого зингшпиля, но то, что считалось таковым, было на самом деле переводом итальянских опер buffa с обязательной заменой речитативов разговорными диалогами<sup>251</sup>. И хотя исследовательница, вступая в спор с Й. Кремером, отстаивающим иную позицию, имеет в виду прежде всего Германию (Веймар, Дрезден, Берлин), одним из аргументов для нее служит предисловие австрийского драматурга Готлиба Штефани-младшего к собранию его либретто (1792 г.)<sup>252</sup>, где он излагает «рецепт» создания зингшпиля. По ее словам, «то, что Йорг Кремер называет с позиций германистики “определенной поэтикой жанра” немецкого музыкального театра того времени, является

<sup>249</sup> Dean W. German opera. P. 456.

<sup>250</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 14.

<sup>251</sup> Henze-Döhring S. Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. ... S. 55.

<sup>252</sup> [Stephanie G.] Stephanie des Jüngern Sämtliche Singspiele. Liegnitz: Johann David Siegert, 1792. S. iii–xx (Vorrede).

не более и не менее, как описанием внешних характеристик и элементарных драматургических правил оперы buffa после 1750 года»<sup>253</sup>.

В такой близости нет ничего удивительного, поскольку большинство композиторов, участвовавших в создании «Национального зингшпиля», как известно, работали в первую очередь в области итальянского искусства (Моцарт, Диттерсдорф, Сальери), которое к тому моменту доминировало на придворных сценах<sup>254</sup>. Напомню, что и современники Шуберта (Мозель и Маркс) соотносили немецкую комическую оперу (зингшпиль) прежде всего с оперой buffa. Уоррек считает, что приведенные Штефани правила «основывались на большой практике и могли служить отчетом об оперных методах наиболее плодовитого и успешного из композиторов Штефани 1780-х – Диттерсдорфа»<sup>255</sup>, который ко времени написания «Доктора и аптекаря», своего первого зингшпиля, был автором 14 опер на итальянском.

Указания Штефани касаются достаточно формальных моментов – таких, как количество номеров, число арий и ансамблей для каждого из персонажей и их размещение в зингшпиле, типы финалов, роль номеров и диалогов в развитии действия, оптимальное количество действующих лиц и т.д. Однако Шлезингер на основе анализа венских зингшпилей 1780–1810-х гг. выявляет и другие черты сходства с итальянской оперой, касающиеся набора и диспозиции персонажей, а также музыкальных приемов, заимствованных из buffa<sup>256</sup>.

Нужно также учитывать, что опера buffa в Вене имела свою местную специфику, которая, по словам А. Якобсхагена, во многом была следствием многолетнего отсутствия в австрийской столице оперы seria<sup>257</sup>. В результате, сформировалась «решающая предпосылка для положительного приема сценических работ, по меньшей мере частично сюжетно и стилистически ориентированных на оперу seria, но реализовавшихся актерскими и музыкальными силами buffa»<sup>258</sup>. Этот смешанный жанр

<sup>253</sup> Henze-Döhring S. Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. ... S. 49.

<sup>254</sup> Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. P. 127–128.

<sup>255</sup> Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. P. 139.

<sup>256</sup> Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. S. 51–104.

<sup>257</sup> Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen... S. 89. Ср. также слова Моцарта о венских предпочтениях: «здесь с большей охотой смотрят комедии» (из письма отцу – см. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. С. 329). На важную роль оперы buffa в Вене рубежа XVIII–XIX веков указывают и другие исследователи (Kolb F. Exponent des Wandels ... S. 27; Döhring S. Metamorphosen eines Importschlagers Italienische Oper in Deutschland zwischen 1770 und 1830 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 1–23. S. 8).

<sup>258</sup> Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen... S. 89. Якобсхаген говорит также о специфических чертах развития итальянской оперы в Вене в последние два десятилетия XVIII века. После того как в 1783 году в австрийскую столицу вернулась буффонная оперная труппа, ее спектакли на сцене Бургтеатра чередовались с представлениями немецких актеров, что привело к большей проницаемости границ между национальными жанрами и, как следствие, «венская театральная жизнь конца XVIII века представляла собой идеальную питательную среду для иного развития оперы buffa» (Ibid. S. 88-89).

своим происхождением во многом был обязан также влиянию французского театра. Итальянские либреттисты с удовольствием перерабатывали сюжеты мещанских драм (*drame bourgeois* – например, Гамерра) или просто переводили тексты опера комик (Джузеппе Карпани)<sup>259</sup>. В итоге даже тип *оперы спасения*<sup>260</sup> проник в Вену вначале благодаря итальянцам. Якобсхаген указывает на «Камиллу» Паэра<sup>261</sup>, премьера которой состоялась в Кернтнтортеатре в 1799 году, до того, как «“Пещера” Лесюэра или французские оперы Керубини получили здесь широкое распространение»<sup>262</sup>. Можно найти и более ранние примеры такого проникновения: «Лодоиска» С. Майра появилась на придворной сцене на год раньше «Камиллы», в 1798, к тому же на четыре года опередив венскую постановку одноименной оперы Керубини<sup>263</sup>.

Исследователи отмечают также непосредственное влияние, которое оказала на венский зингшпиль французская опера, что неудивительно, если вспомнить ту роль, которую она играла в Вене, начиная с 1750-х годов<sup>264</sup>. Позднее – в конце 1770-х – по крайней мере, половину репертуара «Национального зингшпиля» составляли переводные французские сочинения<sup>265</sup>. Впрочем, поскольку этот жанр воздействовал и на оперу *buffa*, не всегда возможно сказать, какие черты венский зингшпиль получил непосредственно из французской традиции, а какие были им восприняты через итальянцев. (К тому же на начальных этапах формирования опера комик наблюдалось и обратное влияние.)

Напомню, что пик популярности французских опер (причем не только в Вене, но и по всей Германии) пришелся на рубеж веков. Поэтому можно сказать, что самое сильное влияние они стали оказывать на австрийский зингшпиль на переломе столетий – в тот период, когда интерес к итальянской опере в Вене стал стремительно падать. Многие исследователи указывают на использование французских моделей в

<sup>259</sup> *Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen... S. 89.*

<sup>260</sup> У некоторых исследователей этот термин вызывает нарекания как «неточный, анахронистичный» и «покрывающий множество ситуаций» (*Taruskin R. Oxford History of Western Music: 5 vol. New York: Oxford University Press, 2009. V. 3. Music in the Nineteenth Century. P. 2*). Тем не менее он кажется наиболее адекватным для обозначения сюжетов, где складывается ситуация, опасная для жизни одного или нескольких персонажей, а в конце следует их чудесное спасение. Кроме того, этот термин исторически вполне корректен – по крайней мере, в отношении сюжетов: в немецкоязычной периодике шубертовского времени они обозначаются именно таким образом (*Rettungsgeschichte*) – см. высказывание рецензента об опере Фридриха Канне в §4 этой главы.

<sup>261</sup> «Камилла, или Подземелье», либр. Карпани.

<sup>262</sup> *Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen ... S. 90.*

<sup>263</sup> «Лодоиска» Керубини в 1802 г. была поставлена в Ан дер Вин. В придворный театр она, как ни странно, проникла еще позже – в 1814 г.

<sup>264</sup> *Wlassack E. Chronik des K. K. Hofburgtheaters. S. 9; Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. P. 126–127 и др.*

<sup>265</sup> *Antonicek Th. Zur Wiener Singspieltradition. S. 59.*

австрийских и немецких операх того времени<sup>266</sup>. И речь идет не только о заимствовании сюжетов, когда переводы и обработки французских либретто становились основой немецких зингшпилей, но и о более общих принципах опера комик – таких, как местный колорит, введение тем-реминисценций, использование мелодрамы и др.

Таким образом, венский зингшпиль времен Шуберта сложился под влиянием нескольких жанров европейского музыкального театра – итальянской *buffa* и *semiseria*, французской опера комик, а также венской народной музыкальной комедии. Многообразие музыкальных истоков обусловило внутреннюю неоднородность, сосуществование различных стилей в одном сочинении<sup>267</sup>. 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, как мы видели, занимала *большая опера*. Вместе с тем в современном восприятии это понятие скорее связано с французским искусством 30-х – 50-х гг. XIX века, тогда как для немецкоязычных земель самым важным достижением эпохи считается возникновение оперы *романтической*. Этот период в музыковедении обычно ассоциируется исключительно с именами *немецких* композиторов – Гофмана, Вебера и Шпора, и в отечественных трудах нередко можно встретить утверждения, подобные следующему:

«...романтическая опера ... развивалась ... в северной Германии. Именно там, а не в Вене, сосредоточилась вся борьба вокруг нового музыкального театра; Вена же в этой борьбе почти никакого участия не принимала»<sup>268</sup>.

Соответственно, и Шуберт, по выражению того же исследователя, «не смог дать ничего значительного»<sup>269</sup> в этом жанре.

<sup>266</sup> Kolb F. Exponent des Wandels ... S. 151–170; Henze-Döhning S. Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. ... S. 55–61; Martin Ch. Zwischen Singspiel und Opéra comique: Schuberts frühe Bühnenwerke // Schubert: Perspektiven 10. 2010. Heft 1. S. 78–86 и др.

<sup>267</sup> Ср. Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. P. 130

<sup>268</sup> Ферман В. Немецкая романтическая опера // Ферман В. Оперный театр. М.: Музгиз, 1961. С. 185–211. С. 194.

Однако шубертоведы, особенно те, кто занимался изучением театральных сочинений этого композитора, не спешат высказываться столь же категорично. Так, Маккей, признавая, что Вена не смогла стать «местом развития романтической формы оперы»<sup>270</sup>, все же называет и Шуберта в числе ее создателей:

«К именам Шпора и Вебера как авторов ранней романтической оперы можно было бы добавить имя Шуберта; и «Альфонсо и Эстрелла», и «Фьеррабрас» попадают в эту категорию»<sup>271</sup>.

Другие высказываются еще более однозначно:

«Вена пользовалась авторитетом культурного центра немецкоязычного пространства и была в качестве такового исходным пунктом и средоточием немецкой романтической оперы»<sup>272</sup>.

Как бы то ни было, австрийскую столицу действительно невозможно вычеркнуть из процесса возникновения этого жанра. И тем более невозможно вычеркнуть из него Шуберта, автора театральных сочинений, которые если не он сам, то, по крайней мере, его современники обозначали в том числе и как романтические. Однако прежде чем пытаться определить, каковы заслуги Шуберта в рождении нового жанра, или выявлять соответствующие черты в его драматических опусах, необходимо разобраться в самом феномене «немецкая романтическая опера», о котором идет речь.

Ключевыми здесь являются оба определения: *немецкая* – как утверждение национальной разновидности жанра, *романтическая* – как постулирование его стилевых черт. Оглядываясь на процесс формирования немецкой романтической оперы и зная результат, к которому он привел, мы обычно не разделяем эти два понятия<sup>273</sup>. Вопрос, однако, состоит в том, как они соотносились в сознании современников Шуберта, ведь задача утверждения *романтической* оперы фактически была более частной по сравнению с главной проблемой, стоявшей перед поколением немецких композиторов 1810–20-х гг. – проблемой создания и утверждения настоящего *национального* музыкального театра.

<sup>269</sup> Там же.

<sup>270</sup> По словам Маккей, «можно было бы ожидать, что Вена в 1810-х и 1820-х гг., в зените романтического движения, могла бы стать местом развития романтической формы оперы, но существовали специфические местные проблемы, которые препятствовали такому развитию» (McKay E.N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 18).

<sup>271</sup> Ibid. P. 55.

<sup>272</sup> Speidel L. Franz Schubert – ein Opernkomponist? S. 56, со ссылкой на мнение Вальтера ван Эндерта (Endert W. van Schubert als Bühnenkomponist. Diss. Leipzig, 1925. S. 49).

<sup>273</sup> Ср., например: «Гофман рассматривает оперу ... с точки зрения несомненных преимуществ оперы *романтической* (то есть *немецкой*) [курсив мой – Н.П.] перед итальянской» (Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. С. 367).

Это смешение двух задач характерным образом отражено в музыкальной эстетике Э. Т. А. Гофмана, считавшего, как известно, родоначальником романтической оперы Глюка<sup>274</sup>, а Моцарта – ее «несравненным творцом»<sup>275</sup>. Он, кстати, не был одинок в своем мнении. Его венский современник, Франц Рудольф Герман (1787–1823), в своем эссе «Об опере», опубликованном в 1819 г., указывал на «Дон Жуана» и «Волшебную флейту» не только как на недостижимые достижения немецкой оперы, но и как на высшее выражение *романтизма* в этом жанре<sup>276</sup>. Годом позже один из критиков, рецензировавших в австрийской прессе «Близнецов» Шуберта, писал о Моцарте как о композиторе, составляющем «образец *романтической и единственно истинной музыки*»<sup>277</sup>. И даже в «Энциклопедии» Шиллинга (1838), где в качестве оперных композиторов-романтиков указаны также Вебер и Шпор, особо подчеркнуто, что «*романтическую* [курсив мой – Н.П.] жизнь в “Дон Жуане” ни один другой композитор не выразил равным [Моцарту] образом»<sup>278</sup>.

Эти воззрения прекрасно укладываются в общую картину представлений того времени о прошлом, настоящем и будущем немецкой национальной оперы, где театральные сочинения Глюка и Моцарта выступали в качестве «моделей для подражания и пробуждения [национальной] традиции»<sup>279</sup>. Напомню, что именно как подобную модель рассматривал оперы Глюка Мозель, предложивший собственный подход к созданию национального жанра не только в цитированных выше «Эстетике» и журнальных статьях, но также в своих операх «Залем» и «Кир и Астиаг».

Является ли с точки зрения немецкоязычных теоретиков этого периода любая национальная опера романтической, а романтическая – национальной? За ответом на этот вопрос мы можем снова обратиться к Гофману как признанному апологету романтической оперы – точнее, к его новелле «Поэт и композитор»<sup>280</sup>, где его воззрения по этому вопросу отражены наиболее полно.

Для Гофмана – и это не раз подчеркивалось в исследовательской литературе<sup>281</sup> – неизменным атрибутом романтического является сфера чудесного, *фантастика* (впрочем, обязательно противопоставленная реальности). Обычно приводятся цитаты из

<sup>274</sup> Chantler A. E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics. Aldershot-Burlington: Ashgate, 2006. P. 135.

<sup>275</sup> Ibid. P. 139.

<sup>276</sup> Hermann F. R. Über die Oper // Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. 1819. Nr. 107. S. 874–876. Цит. по: Burke K. R. Propagating a National Genre ... P. 173.

<sup>277</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. С. 194; AMZ(W). 1820. Nr. 47. S. 386.

<sup>278</sup> EGMW. Bd. 6. S. 35.

<sup>279</sup> Burke K. R. Propagating a National Genre... P. 176.

<sup>280</sup> В романе «Серрапионовы братья» (Гофман Э. Т. А. Поэт и композитор // Гофман Э. Т. А. Серрапионовы братья: сочинения: в 2 т. Минск: Navia Morigionum, 1994. Т. 1. С. 63–80).

<sup>281</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. С. 369; Житомирский Д. В. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана // Житомирский Д. В. Избранные статьи. М.: Сов. Композитор, 1981. С. 14–77. С. 21–26.

новеллы «Поэт и композитор», подобные следующей: «в опере должно воочию выразиться влияние на нас мира высших явлений, раскрыв перед нами сущность романтизма»<sup>282</sup>. Однако нужно учитывать и другой отрывок – тот, где один из героев этой новеллы, поэт-воин Фердинанд, спрашивает своего друга композитора: «Если ты считаешь достойными внимания только *романтические оперы в узком смысле* [курсив мой – Н.П.], то что же тогда, по-твоему, музыкальные трагедии и, наконец, комические оперы в современных костюмах?»<sup>283</sup>. Под «*музыкальными трагедиями*» и «*комическими операми*» здесь подразумеваются итальянские *seria* и *buffa*. Их лучшие образцы, рассмотренные под определенным углом зрения, также являются для Гофмана «*романтическими*»<sup>284</sup>, и даже включают в себя «*фантастическое*» – в более широком понимании. Так, по поводу опер *buffa* он пишет следующее:

«В ней фантастичны странности, вытекающие из характеров отдельных людей или из игры причудливого случая, смело врываются в обыденную жизнь и все перевертывают вверх дном»<sup>285</sup>.

Таким образом, Гофман не считает романтическое атрибутом лишь национального, немецкого искусства. Наоборот, он причисляет к нему лучшие сочинения итальянцев, которые многие его коллеги-критики почитали главным препятствием на пути возникновения национального жанра. В то же время настоящая немецкая опера для него остается «романтической в узком смысле» – и потому должна строиться на определенном типе сюжета.

С другой стороны, большинство немецкоязычных композиторов и критиков, озабоченных проблемой создания национальной оперы, мыслили ее не столько как романтическую, сколько как *большую*, опирающуюся на мифологические и исторические сюжеты, а также принцип сквозного развития (в духе реформаторских идей Глюка) – даже тогда, когда, подобно Мозелю, называли ее просто оперой. Подобная позиция предполагала, что настоящая серьезная опера как жанр в определенном смысле противостоит *романтической*, под которой обычно понимался сказочный зингшпиль с обязательными разговорными диалогами.

Две описанные линии (условно назовем их «гофмановской» и «мозелевской»), конечно, достаточно схематично отражают общее положение эстетической мысли о нарождающемся австро-немецком музыкальном театре. Однако как раз на их пересечении и родилось жанровое обозначение *большая романтическая опера*, которое,

<sup>282</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. С. 369.

<sup>283</sup> Гофман Э. Т. А. Поэт и композитор. С. 72.

<sup>284</sup> Chantler A. E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics. P. 129.

<sup>285</sup> Гофман Э. Т. А. Поэт и композитор. С. 73.

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.

Именно по этой причине, как указывает К. Дальхауз, само жанровое обозначение *большая романтическая опера* в 1820-е гг. заключало в себе противоречие:

«Вебер дал своей “Эврианте” подзаголовок “большая романтическая опера”. В 1823 г., в год ее венской премьеры, этот подзаголовок был внутренне противоречив: «большая» опера была сквозной и основывалась на сюжетах из мифологии и истории, а не на романтических темах, в то время как «романтические» оперы, такие как «Ундина» Гофмана, “Фауст” Шпора и “Вольный стрелок” Вебера, принадлежали к традиции зингшпиля или опера комик с разговорными диалогами»<sup>286</sup>.

Вебер, однако, был отнюдь не первым, кто применил это жанровое наименование. *Большой романтической* в афише Ан дер Вин 1811 года была названа «Золушка» Изуара<sup>287</sup>, которая, кстати, в отличие от «Эврианты», не является оперой со сквозным музыкальным развитием, что лишней раз доказывает всю терминологическую условность подобных обозначений. В том же 1811 корреспондент газеты „*Zeitung für die elegante Welt*“ ссылаясь на оперу Рейхардта «Пловец», в которой также есть разговорные диалоги, как на *романтическую большую*<sup>288</sup>. Наконец, напомним, что это же наименование в 1812–14 гг. использовалось по отношению к «Волшебной флейте»<sup>289</sup>. Таким образом, оно, если и не было распространенным, то хотя бы являлось относительно употребительным, по крайней мере, с 1811 года<sup>290</sup>. К 1820-м годам объединение определений *большая* и *романтическая*, судя по всему, воспринималось в австро-немецком театральном мире как норма: об этом говорит и обозначение, которое дрезденская *Abendzeitung* в июле 1821 г. с легкостью присвоила некой опере Шуберта –

<sup>286</sup> Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 71. Интересно, что на титульном листе рукописи либретто, прошедшей через цензурное ведомство, «Эврианта» обозначена как *романтическая опера*. Одновременно в описании этой рукописи на сайте Австрийской национальной библиотеки она фигурирует как *большая героико-романтическая*. См. Weber, C. M. v., Chézy, H. v. Euryanthe: [Große heroisch-romantische Oper in 3 Aufzügen. J 291]. Regie-Buch mit autograph. Eintragungen von C. M. von Weber. Österreichische Nationalbibliothek. Mus.Hs.32304. 25 Bl. URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00464572> (Abruf: 22.11.2017).

<sup>287</sup> Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 2. April 1811. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18110402&zoom=33> (Abruf: 12.05.2015).

<sup>288</sup> ZfEW. 1811. Nr. 66. S. 527.

<sup>289</sup> И не только в Кернтнертеатре (см. выше), но и в Ан дер Вин – см., например, Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 7. Juli 1812. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18120707&zoom=33> (Abruf: 15.09.2016).

<sup>290</sup> В 1800-е в афишах придворного театра нечто похожее встречается всего единожды: *романтическая большая волшебная опера* «Королева черных островов» (*eine romantisch große Zauber-Oper*) Антона Эберля, поставленная в 1801 г. (*Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater... Teil 1. S. 73*). Однако это исключительный случай, о чем говорит даже само положение определения «романтическая» перед «большая».

предположительно «Альфонсо и Эстрелле»<sup>291</sup>, и тот факт, что в 1827 году «Фауст» Шпора фигурировал в афише Кернтнертортеатра как *большая романтическая постановочная опера*<sup>292</sup>. К середине XIX столетия различия между двумя терминами, видимо, окончательно стерлись, поскольку Крейсле называет «Альфонсо и Эстреллу» и «Фьеррабраса» в одном месте большими<sup>293</sup>, а в другом – «двумя “романтическими” операми»<sup>294</sup>.

Напомню, впрочем, что из более или менее оригинальных наименований до нас дошло только обозначение в либретто «Фьеррабраса» – *героико-романтическая опера*. Правда, на подобное жанровое определение, по мнению некоторых исследователей, может претендовать и «Альфонсо и Эстрелла», поскольку Леопольд Зонлейтнер в уже не раз упоминавшемся выше списке театральных сочинений Шуберта определяет ее как *большую героико-романтическую*<sup>295</sup>. И здесь возникает вопрос: насколько этот термин вписывается в «треугольник» из *большой, романтической и большой романтической опер*?

Собственно, об определении *героическая* речь уже не раз шла выше, как и о неоднозначности в его понимании: напомню, что, с одной стороны, этот тип оперы сближался с *seria* и *большой*, а с другой – с *semiseria* и *романтической*<sup>296</sup>. В то же время интересующее нас составное наименование *героико-романтическая* в энциклопедиях и работах по эстетике не встречается, а в венских афишах 1800–1830 гг. появляется первый раз в 1830-м – при постановке в Кернтнертортеатре «Вильгельма Телля» Россини. В Ан дер Вин же в этот период оно вообще отсутствует. Зато в обоих театрах довольно часто употребляется сочетание *большая героическая опера*, начиная с «Александра» Шиканедера-Тайбера и «Милосердия Тита» Моцарта<sup>297</sup> и заканчивая «Фернаном Кортесом» Спонтини и «Крестоносцем в Египте» Мейербера<sup>298</sup>. И хотя

<sup>291</sup> Сообщение от 29 июля 1821 г.: «...Превосходный композитор песен Шуберт в настоящее время должен быть занят сочинением большой романтической оперы» (Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Bd. 2. H. 1. S. 103). Вайделих высказывает удивление такой осведомленностью дрезденской газеты о ближайших планах Шуберта, поскольку партитура оперы еще даже не была начата (Waidelich T.G. Franz Schubert: Alfonso und Estrella ... S. 84).

<sup>292</sup> *Große romantische Spectakel-Oper*, 7.08.1827 (Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 269).

<sup>293</sup> *Kreißle von Hellborn* H. Franz Schubert. S. 228, 291.

<sup>294</sup> Ibid. S. 558.

<sup>295</sup> Hinrichsen H.-J. Franz Schubert. München: C.H.Beck, 2011. S. 68. См. также Dürr W. Schuberts romantisch-heroische Oper *Alfonso und Estrella* im Kontext französischer und italienischer Tradition // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 80-105. Между тем в этом же списке Зонлейтнер называет «Фьеррабраса» *большой оперой* (Воспоминания о Шуберте. С. 17).

<sup>296</sup> Впрочем, уже в 1835 году, т.е. всего через дюжину лет после создания «Фьеррабраса», Йейттлес, характеризуя героическую оперу, указывал, что она «больше принадлежит ближайшему прошлому, чем настоящему» (*Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon...* Bd. 2. S. 150).

<sup>297</sup> 13.06.1801, Ан дер Вин, 12.04.1804, Кернтнертортеатр.

<sup>298</sup> 08.06.1823, Ан дер Вин, 24.05.1829, Кернтнертортеатр.

иногда под это определение попадали также сочинения смешанного жанра (изначально обозначенные как героико-комические – например, «Прерванное жертвоприношение» Винтера), в целом можно говорить если не о взаимозаменяемости, то, по крайней мере, о смежности понятий большой и героической оперы в театральной практике того времени.

Это подтверждается и мнением музыкальных теоретиков той эпохи, которые, подобно Мозелю, разводят *героическое* и *романтическое* как принадлежащее к различным жанровым сферам. Ханд, например, указывает на разницу в стиле, который должен использоваться в соответствующих операх:

«Героически великое [das Heroischgroße] требует идеального изображения, более полной силы и достоинства, чем романтическое, и принимает символический вид, который полностью чужд пестрому многообразию романтического»<sup>299</sup>.

Таким образом, автор статьи в «Театральной энциклопедии», где героическая опера приравнена к романтической, остается фактически в меньшинстве, а определение *героико-романтическая* оказывается в понимании теоретиков шубертовской эпохи таким же «гибридом», как и *большая романтическая*<sup>300</sup>. Однако с точки зрения общих тенденций в трансформации терминов музыкального театра в 1820–30-е гг. он оказывается ближе к истине, поскольку с первым наименованием происходит примерно то же, что и со вторым: его понимание в этот период постепенно изменяется и ранее противоположные по значению термины становятся взаимодополняющими.

Как уже было сказано во 2-м параграфе этой главы, наиболее важными критериями для определения жанра служат сюжет и музыкальное содержание. Именно ориентация на них позволяла современникам Шуберта уверенно присваивать те или иные наименования даже сочинениям, изначально обозначенным по-другому. Музыкальное содержание будет подробно рассмотрено в следующей главе, здесь же мы остановимся на первом из названных критериев.

Об особенностях выбора сюжета для большой оперы уже частично говорилось выше. Напомню, что, по мнению многих музыкальных критиков первых десятилетий XIX века, этот сюжет должен был быть основан только на серьезном содержании – без комических элементов. Однако в том, что касается выбора источников, мы сталкиваемся с противоречащими друг другу суждениями. Мозель, например, настаивает, что для

<sup>299</sup> Hand F. G. Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Theil. S. 625.

<sup>300</sup> Возможно, что в этой энциклопедии, издававшейся уже в 1840-е годы, отразилось то изменение в восприятии героической оперы, которое характерно для эстетики середины – второй половины XIX века. Что же касается современного понимания терминов *большая романтическая* и *героико-романтическая*, то сейчас их разделять и вовсе не принято – ср. «“Эвриантой” Вебер дал начало *героико-романтическому* [курсив мой – Н. П.] направлению немецкой оперы» (Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. С. 447).

«простого трагического или героического действия» подходят только мифологические и исторические сюжеты<sup>301</sup>. Одновременно он выдвигает еще одно требование: отказ «от глубокого заблуждения, что в них все должно быть построено на чудесном»<sup>302</sup>.

С другой стороны, в эссе Бернгарда Вессели, опубликованном в 1800 г., в качестве одного из «обычных» источников для сюжета большой оперы, наряду со «старой» и «новой» историей, названа именно «область чудесного»<sup>303</sup>. К последней автор относится с особым одобрением, причисляя к ней, правда, не только «новые сказки о феях и эльфах», но и мифы классической древности с их «историей богов и героев»<sup>304</sup>.

Вместе с тем исторические сюжеты для Вессели неприемлемы, даже те, что заимствованы из древней истории – т.е. традиционный материал для итальянских либретто XVIII века:

«Те сюжеты, которые взяты из греческой или римской истории и в которых появляются знаменитые великие люди прошлого, такие как Александр, Катон, Регул и др., в этом случае слишком приближаются к нам и из-за этого нарушается их правдоподобность. Действительно, кто может слушать пение Регула без того, чтобы противоположным образом не быть исторгнутым из театральной иллюзии?»<sup>305</sup>.

О либретто из «новой» истории Вессели высказывается еще более отрицательно: «Сюжеты, выбранные из новой истории, именно по этой причине в еще большей степени неприемлемы. Каким исключительно неестественным показалось бы нам, если бы, например, героем большой оперы стал бы Генрих IV Французский? Этот великий человек, только лишь начав петь, полностью утратил бы в наших глазах свое достоинство и величие»<sup>306</sup>.

Показательно, что спустя 40 лет сходное мнение о сюжетах, пригодных для серьезной оперы, высказывает и Ханд<sup>307</sup>, хотя он не столь категоричен и признает, что

<sup>301</sup> Впрочем, тоже только в том случае, если они соответствуют требованию классической простоты и ясности (*Mosel I. F. v. Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. S. 12–13*).

<sup>302</sup> *Ibid. S. 13*.

<sup>303</sup> *Wessely C. B. Welches ist der beste Stoff zu einer grossen Oper? // AMZ(L). 1800. Nr. 30. S. 530–532. S. 530*.

<sup>304</sup> *Ibid. S. 531*.

<sup>305</sup> *Ibid. S. 530*.

<sup>306</sup> *Ibid. S. 530–531*.

<sup>307</sup> Подобные воззрения, по-видимому, восходят к трактату Франческо Альгаротти “*Saggio sopra l'opera in musica*” (1755), где он высказывается против исторических – метастазиевских – сюжетов в опере в пользу мифологических на том основании, что «трели в ариеттах» Цезаря и Катона выглядят гораздо менее естественно, чем у Аполлона или Венеры (*Algarotti F. Saggio sopra l'opera in musica. Livorno: per Marco Coltellini, 1763. P. 18*). Именно с его точкой зрения еще в 1770-х гг. спорил Кристоф Мартин Виланд, доказывая, что подобные сюжеты вполне могут служить основой для зингшпилей (*Wieland C. M. Versuch über das deutsche Singspiel // C. M. Wielands Sämtliche Werke Leipzig: Göschen, 1797. Bd. 26. Singspiele und Abhandlungen. S. 230–231*). См. также *Betzwiesser Th. Grétrys Richard Cœur de Lion in Deutschland: die Opera-comique auf dem Weg zur „Großen Oper“ // Grétry et l'Europe de l'opéra-comique / éd. Philippe Vendrix. Liège: Mardaga, 1992. S. 331–351. S. 332*). Напомню, что в трактате «Опыт о

«Ахилл и Регул» достаточно отдалены от нас, чтобы быть «поэтическими персонажами»:

«Исторические факты, которые коренятся на твердой почве и могут быть поняты только с помощью разума, годятся редко; они должны по меньшей мере быть взяты из глубины времен, чья седая старина уравнивает их с мифом и позволяет свободно действовать фантазии»<sup>308</sup>.

Однако практика показывает, что в 1800-е – первой половине 1820-х значительная часть немецкоязычных опер, обозначавшихся как *большие* в партитурах, либретто, афишах или рецензиях (иногда как *большие серьезные* или *большие героические*), имела исторические сюжеты<sup>309</sup>, причем нередко именно из «новой» истории. Правда, обычно либреттисты обращались к раннему средневековью – в том числе испанскому<sup>310</sup> и времен Карла Великого<sup>311</sup>, подобно тому, как это сделал Шуберт в «Альфонсо и Эстрелле» и «Фьеррабрасе». Но все же нередким было также использование событий более близких – например, XIII, а иногда и XV–XVI веков, как в «Елене» Гировца<sup>312</sup>. Впрочем, все подобные оперы могут именоваться и просто *героическими*<sup>313</sup> или *историческими*<sup>314</sup>, а начиная с 1810-х (сначала в Германии, а затем и в Австрии) появляется тенденция называть их *романтическими*.

Что касается сюжетов «из области чудесного», то в 1800-е гг. они нередко обозначались либо как *большие комические (героико-комические)*<sup>315</sup>, либо как *большие волшебные* или *большие феерии*. Однако уже с начала этого десятилетия и особенно к 1820-м гг. постепенно нарастает количество опер со сказочными мотивами, получающих наименование *романтическая*<sup>316</sup>. В афишах Ан дер Вин последнее

немецком зингшпиле), написанном в 1775 г., под зингшпилем понимается просто опера на немецком языке, а либретто самого Виланда и созданные на них оперы Швейцера скорее относятся к сфере большой оперы.

<sup>308</sup> Hand F. G. Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Theil. S. 600–601. Впрочем, из дальнейшего становится ясно, что в качестве источников сюжета Ханд допускает и рыцарские времена.

<sup>309</sup> Вместе с мифологическими и библейскими они составляли фактически большую часть подобных опер.

<sup>310</sup> «Химена» (Дармштадт, 1821) Карла Якоба Вагнера (по «Сиду» Корнеля).

<sup>311</sup> «Рыцарская верность» (Берлин, 1817) Бернхарда Генриха Ромберга, «Видукинд, герцог Саксонский» (Веймар, 1821) Иоганна Христиана Лобе.

<sup>312</sup> Либретто основано на поэме «Дева озера» Вальтера Скотта (Гировец обратился к этому сюжету до Россини). В оригинале действие происходит в XVI столетии, однако в опере оно видоизменено и перенесено в XV век. Шотландский король Яков V превратился в Якова II (AMZ(L). 1816. Nr. 12. S. 193–194. S. 193) и возлюбленного Елены под именем Норман. Малькольм же стал ее братом и сыном Дугласа – все это, видимо, для того, чтобы привести действие к счастливому концу в духе волшебной сказки: Елена становится женой Якова и королевой Шотландии (TZ(W). 1816. Nr. 17. S. 65–67. Nr. 18. S. 70–71).

<sup>313</sup> «Кольмала» (1809, Мюнхен) Винтера, по «Оссиану».

<sup>314</sup> «Гаральд, похититель короны» (1815, Ан дер Вин) Франца Ксавера Кляйнхайнца.

<sup>315</sup> Напомню, что в восприятии современников Шуберта волшебное было тесно связано с фарсовым и комическим содержанием.

<sup>316</sup> В 1800–1810-е это единичные случаи («Королева черных островов» Антона Эберля, 1801; «Неверность от любви» Зейфрида, 1805; «Золушка» Изуара, 1811). Но в 1820-е наименование *романтическая опера* для подобных либретто оказывается преобладающим.

обозначение иногда присваивается даже сочинениям, либретто которых основаны на античной мифологии<sup>317</sup>, хотя последние в основном все же фигурируют в театральной практике как *большие* («Орфей» Канне) или *героические* («Орест» Кройцера). К тому же количество мифологических опер невелико, и к 1820-м гг. они почти полностью исчезают.

Еще один тип либретто, по отношению к которому нередко встречается наименование *большая опера*, основывается на экзотических сюжетах. Пожалуй, наиболее известный пример – «Йессонда» Шпора, однако сюда же относится и «Прерванное жертвоприношение» Винтера (1796), и его же «Мария фон Монтальбан» (1800)<sup>318</sup>, которые, несмотря на оригинальные наименования *героико-комическая опера* и просто *опера*, в 1800-е шли в венских театрах как *большие*. Кроме того, так же было принято называть и переводные итальянские и французские сочинения на подобные сюжеты<sup>319</sup>.

Показательно, однако, что такого рода либретто практически никогда не обозначались как романтические. Это подкрепляет мнение Дальхауза, который, говоря о «Йессонде», подчеркивает, что «экзотизм ее сюжета, действие которого происходит в Индии и основано на сати, практике самосожжения вдов, не более романтичен, чем «Прерванное жертвоприношение» Винтера или «Фернан Кортес» Спонтини»<sup>320</sup>.

Таким образом, в недрах большой оперы в той или иной степени обнаруживаются все три типа сюжетов, которые современное музыковедение ассоциирует с оперой романтической: историко-легендарные (рыцарские), экзотические и волшебные<sup>321</sup>.

<sup>317</sup> Как, например, «Тесей и Ариадна», романтическая опера А. Фишера (11.03.1809).

<sup>318</sup> Действие первой разворачивается в Перу, второй – в Индии.

<sup>319</sup> «Кора» Майра, «Фернан Кортес» Спонтини, «Баядеры» Кателя.

<sup>320</sup> Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. P. 73. В качестве дополнительного обоснования этого тезиса исследователь приводит следующие аргументы: малое значение «локального колорита» в музыке «Йессонды», деление на замкнутые номера, использование мотивов-реминисценций в манере Мегюля вместо развитой системы лейтмотивов и т.д. и, в целом, превалирование эстетической категории «прекрасного», свойственного классике, над «характеристичным», которое, согласно Фридриху Шлегелю, является неотъемлемой чертой романтизма (Ibid. P. 69, 73). Между тем, К. Браун, автор монографии, посвященной Шпору, указывает на «ряд примечательных предвосхищений Вагнера» в «Йессонде», а также важную роль тембра, тональности и ритма в музыкальной дифференциации индийской и португальской сфер (Brown C. Louis Spohr: A Critical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 160–161).

<sup>321</sup> Эту деление, в частности, поддерживает Ульрих Шрайбер (Schreiber U. Opernführer für Fortgeschrittene: eine Geschichte des Musiktheaters. In 3 Bände. Kassel: Bärenreiter, 1991. Bd. 2. Das 19. Jahrhundert. S. 64). В качестве примера «экзотического» сюжета, помимо «Йессонды», он приводит также оперу «Храмовник и еврейка» Маршнера, действие которой происходит «в средневековом Йоркшире, романтизированном Вальтером Скоттом» (Ibid.). Границы между тремя типами романтического сюжета весьма условны: в конкретных либретто нередко можно наблюдать их смешение – как, например, в «Ундине» (рыцарское и волшебное) или в «Обероне» (рыцарское, экзотическое и волшебное). Своего рода общим знаменателем для всех трех сюжетных типов оказывается стержневая для романтизма идея бегства от унылой повседневности (Schreiber U. Opernführer für Fortgeschrittene ... Bd. 2. S. 64). Ср. высказывание все того же Вессели: «Сюжет к тому же не должен быть к нам слишком близким, чтобы контраст между этим полностью поэтическим миром и нашим прозаическим существованием не был слишком сильным» (Wessely C. B. Welches ist der beste Stoff zu einer grossen Oper? S. 530.).

Однако если последние практически с первой декады XIX века уже воспринимаются как романтические, то в оперы с рыцарскими сюжетами (особенно не имеющие никакой волшебной составляющей) это обозначение проникает постепенно, начиная с 1810-х. Экзотику же – прежде всего далекую (индийскую и «индейскую»), но, правда, лишенную сказочного компонента (что отличает ее от экзотики арабской) – по крайней мере, до «Йессонды» включительно рассматривать как принадлежащую к романтическому типу либретто было не принято.

В оперном творчестве Шуберта имеются все три вида сюжетов, однако они неравнозначны как по удельному весу, так и по времени создания. Два его первых опуса примыкают к сказочно-фантастическим, однако при этом «Увеселительный замок черта» некоторые исследователи называют в одном ряду «Альфонсо» и «Фьеррабрасом»<sup>322</sup> – в том числе в силу его размеров и особенностей музыкальной составляющей (развернутые сцены, арии и ансамбли в амбициозном стиле, характерном для этого жанра). Одновременно 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.

Собственно историко-легендарные сюжеты представлены прежде всего двумя упомянутыми большими операми, а также эскизами к «Рюдигеру», неоконченным «Графом фон Гляйхеном» и, возможно, потерянным «Миннезингером»<sup>323</sup>: в них мы находим те самые «ранние годы настоящего рыцарства (блестящее время Роланда и Рюдигера)»<sup>324</sup>, которые, напомним, Мозель рекомендовал в качестве основы для оперы. То ли из-за того, что Шуберт очень серьезно относился к этим рекомендациям, то ли потому, что это было в духе времени, но в его театральном творчестве можно найти обоих названных Мозелем героев: первого в «Фьеррабрасе», второго – в набросках к опере по драме Ц. Вернера «Ванда, королева сарматов», которую принято обозначать по имени этого героя («Рюдигер»).

В обеих больших операх Шуберта сверхъестественные элементы полностью отсутствуют<sup>325</sup>, несмотря на то, что некоторыми его современниками они рассматривались как важная составляющая рыцарско-легендарных либретто. По

<sup>322</sup> McKay E.N. Schubert and Classical Opera: The promise of *Adrast*. P. 62.

<sup>323</sup> Особенно, если, как предполагают исследователи, Шуберт использовал пьесу Коцебу «Бедный миннезингер».

<sup>324</sup> Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // AMZ(W). 1820. Nr. 88. S. 697.

<sup>325</sup> Маккей указывает, что, сохраняя в «Фьеррабрасе» «полный реализм большинства итальянских опер и “Фиделио”», Шуберт и Купельвизер двигались «против течения немецких опер» того времени (McKay E.N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 250), а К. Мартин подчеркивает, что использование в жанровом обозначении «Фьеррабраса» термина *heroisch* «отграничивает» его от популярных в романтической опере сказочных сюжетов (Denny Th. A., Martin Ch. Vorwort // NSA. Bd. II/8a: „Fierabras“ (1. Akt). S. XX).

мнению исследователей, явление духа Эммы в «Эврианте» не только не вносит в сюжет этой оперы ничего принципиально важного для развития действия, но делает его еще более запутанным и неясным. Известно, однако, что Вебер специально позаботился о введении хотя бы одного фантастического мотива<sup>326</sup>, считая сверхъестественное необходимой составляющей как нарождающейся оперной эстетики, так и успеха у современной ему публики.

Этими же соображениями, видимо, руководствовался и Вейгль, сочиняя свою последнюю оперу, «Железные ворота»<sup>327</sup>, где, помимо рыцарей и мейстерзингеров, одним из персонажей является призрак замка, в котором происходит действие. Впрочем, успеха это ему не принесло. Рецензент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты», отмечая «робкое стремление» композитора «идти по стопам К. М. фон Вебера», констатирует полный провал оперы<sup>328</sup>. Вейгль, по его словам, «отрекся» в ней «от своей природы», все «уныло и мрачно», а единственный номер, который был встречен бурными аплодисментами и повторен, по стилю близок к «Швейцарскому семейству»<sup>329</sup>.

Вместе с тем вполне вероятно, что малый успех оперы Вейгля и весьма умеренный «Эврианты» связан в том числе и с введением в рыцарский сюжет запутывающих его фантастических элементов. Существуют свидетельства, согласно которым уже к началу 1810-х такого рода либретто успели изрядно надоесть венской публике. Вот что писала пресса в 1811 году по поводу премьеры на сцене Ан дер Вин оперы Фридрихе Канне «Миранда, или Меч отмщения»<sup>330</sup>:

«Опять – только чересчур запоздавшие – духи и истории спасения. ... Мы думаем, что причину полного провала этой «Миранды» со стороны поэта нужно искать только в

<sup>326</sup> Warrack J. Carl Maria von Weber. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1976. P. 283; McKay E.N. Franz Schubert's Music for the Theatre. P. 250.

<sup>327</sup> 27.02.1823, Кернтнертортеатр. Вопреки сведениям, приводимым в The New Grove Dictionary of Opera (Angermüller, R., Hrdlicka-Reichenberger, T. Weigl, Joseph // NGO. V. 4. P. 1123), эта опера была обозначена не как большая, а как романтическая (Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 264). В основу либретто положен сильно видоизмененный сюжет новеллы Э. Т. А. Гофмана «Майорат» – действие перенесено из второй половины XVIII столетия в средние века, добавлены новые персонажи и счастливая развязка (Kolb F. Exponent des Wandels ... S. 244–245).

<sup>328</sup> AMZ(L). 1823. S. 210. «Железные ворота» выдержали всего два представления (Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ... S. 264).

<sup>329</sup> Ibid. S. 210–211.

<sup>330</sup> Обозначенная как героико-комическая, эта опера включает целый ряд мотивов, типичных для рыцарских сюжетов того времени – в частности, королю-узурпатору является дух убитого им предшественника (Kanne F. A. Miranda, oder: Das Schwert der Rache, heroisch-komische Oper in drey Aufzügen ; für das k. k. priv. Theater an der Wien. Wien: Wallishauser, 1811. S. 24, 84).

малом знании вкуса эпохи: иначе он не стал бы больше потчевать нас нудными явлениями духов...»<sup>331</sup>.

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» – или, по крайней мере, во вкусах своих современников-венцев.

Впрочем, это не помешало ему дважды обратиться к античным сюжетам – в «Порук» 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<sup>332</sup>.

И «Графа фон Гляйхена», и «Саконталу» принято определять как романтические оперы. Однако если первая в целом вписывается в ряд историко-легендарных сочинений, в 1820-е гг. получавших обычно именно это наименование, то вторая принадлежит к той самой «далекой» индийской экзотике, которую, как мы видели, не было принято причислять к романтическим явлениям. Так насколько оправдано употребление этого наименования по отношению к «Саконтале»?

На этот вопрос можно ответить положительно, поскольку Шуберт в этой опере вновь обратился к сказочному сюжету. А точнее – к сказочно-мифологическому: в основу либретто положена драма Калидасы «Шакунтала», в свою очередь опирающаяся на один из эпизодов «Махабхараты». Она принадлежит к числу тех индийских саг, о которых с восторгом писал Иоганн Густав Дройзен, полагавший, что они, наряду с сагами немецкими и античными мифами, должны составлять основу либретто серьезной немецкой оперы<sup>333</sup>. Показательно также, что Дройзен отделял такого рода сказания от сочинений, подобных «Йессонде».

<sup>331</sup> AMZ(L). 1811. Nr. 43. S. 723. По мнению рецензента, пьесу, «полную неправдоподобия» и «составленную из бессвязных идей» не смогла спасти даже «энергичная и стремящаяся к оригинальности музыка» (Ibid. S. 723–724).

<sup>332</sup> Роланд, как и граф фон Глейхен, находится в плену, а Флоринда, подобно Зулейке, пытается его спасти.

<sup>333</sup> Droysen J. G. Von der Oper // BAMZ. 1828. Nr. 3, 4. S. 18–20, 25–26. S. 26. Иоганн Густав Бернхард Дройзен (1808–1884) – немецкий историк. Статья «Об опере» была написана 20-летним Дройзеном в то время, когда он был

Дополнительным аргументом может служить жанровое наименование такой, казалось бы, далекой от «Саконталы» оперы, как «Земира и Азор» Шпора. Она также имеет волшебный сюжет, который издавна было принято обозначать как романтический<sup>334</sup>, экзотическое место действия и ряд мотивов, пересекающихся с либретто «Саконталы». По предположению некоторых исследователей, Шуберт мог отказаться от дальнейшей работы над сочинением из-за известия о намеченной на декабрь 1821 года постановке этой оперы в Кернтнертортеатре, поскольку сходство сюжетов сильно уменьшало его шансы проложить своему детищу путь на сцену<sup>335</sup>.

\* \* \*

Таким образом, можно заключить, что в творчестве Шуберта представлены практически 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 общая 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.

---

домашним учителем Феликса Мендельсона и его сестры Фанни (1827–1829 гг., об этом периоде его жизни и дружбе с композитором см. *Steinberg M. P. Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music.* Princeton University Press, 2004. P. 116). Дройзен с юношеским максимализмом заявляет, что он рассматривает только музыкальные трагедии, а комические оперы, водевили и фарсы даже не считает произведениями искусства (*Droysen J. G. Von der Oper.* S. 26).

<sup>334</sup> Эта традиция восходит к XVIII веку – к романтико-комической опере Готхильфа фон Баумгартена «Земира и Азор» (Бреславль, 1776 – см. *Bauman Th. North German opera in the age of Goethe.* P. 140, 410; *Baumgarten G. v. Zemire und Azor: eine romantisch-komische Oper [Klavierauszug].* Breslau: Korn, 1775). Показательно, что первоисточник ее сюжета, одноименная опера Гретри (1771), также нередко обозначалась как романтическая, в том числе и при постановке в Вене в 1818 г. (*Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien.* S. 301; см. также *Grétry A.-E.-M., Marmontel J. F., Berner F. Arien, welche gesungen werden in der romantisch-komischen Oper, genannt: Zemire und Azor. In vier Aufzügen.* [S.l.], [ca. 1785]). Несмотря на то, что в афише венской постановки сочинение Шпора было названо просто оперой (*Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836 ...* S. 351), в клавире, изданном в 1820 г., оно фигурирует как романтическое (*Spohr L. Zemire und Azor: romantische Oper in zwey Aufzügen [Klavierauszug].* Hamburg: A. Cranz, 1820).

<sup>335</sup> *Jahrmärker M., Aigner Th. Vorwort // NSA. Kassel: Bärenreiter, 2008. Bd. II/15: „Sacontala“.* S. X.