

## **ПРЕДПОСЫЛКИ, РАЗВИТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РОМАНТИЗМА В АВСТРИИ, ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ**

Во второй половине XVIII - века старая феодальная Франция пришла в полный упадок, сказавшийся во всех областях экономической, политической и культурной жизни. Духовенство и дворянство привели её на грань финансовой и экономической катастрофы.

И вот в июле 1789 года французский народ восстал против многовековой тирании. «Свобода, равенство, братство» - такие лозунги выдвинула революция.

14 июля 1789 года была взята Бастилия; некоторое время Франция оставалась конституционной монархией с ограниченной властью короля. 10 августа 1792 года был свергнут Людовик XVI; Франция была провозглашена республикой.

Внутри Конвента, в руках которого находилось законодательство, непрерывно шла борьба, которая закончилась поражением якобинцев – наиболее революционной партии республиканской Франции. 27 июля 1794 года был совершён переворот; власть перешла в руки крупной буржуазии.

В 1795 году Конвент был ликвидирован, власть в стране осуществлялась Директорией, а после переворота 9 ноября 1799 года – консульством во главе с генералом Бонапартом. В 1804 году Бонапарт объявил себя императором Франции Наполеоном.

Восторжествовала контрреволюция. Но, несмотря на поражение, французская буржуазная революция сыграла огромную роль в общественно-политической и идеологической жизни Франции. Оказала она огромное влияние и на другие страны Европы. В.И.Ленин писал, что «развитие всего цивилизованного человечества во всем XIX веке – все исходит от великой французской революции». Передовая интеллигенция и молодежь всех стран Европы с большим интересом следила за происходящими во Франции революционными событиями.

И вот, в этот период утверждения буржуазного строя в западноевропейских странах и возникает новое художественное направление – романтизм.

Прогрессивные художники и общественные деятели Запада были неудовлетворены результатами французской революции; среди них водворяется пессимизм. Пессимисты в своих произведениях выражали модную и новую болезнь – мировую скорбь. Например, писатель – пессимист Джон Гордон Байрон создаёт образ одинокого человека, который не находит себе места в действительности. Рядом с Байроном стоят Пушкин, Лермонтов, Марлинский (Россия), Шелли (Англия), Гюго (Франция), Мицкевич (Польша).

В своем развитии романтизм прошел 3 этапа – ранний, зрелый и поздний. Наиболее ранние школы литературного романтизма возникли в Англии и Германии в самом конце XVIII века. В живописи романтизм зародился в Германии (Ф.О.Рунге, К.Д.Фридрих). В музыке романтизм наиболее раннее выражение получил в Германии и Австрии.

Если романтическое направление в литературе и живописи в основном завершает свое развитие к середине XIX века, то жизнь музыкального романтизма в тех же странах (Англия, Франция, Германия) гораздо продолжительнее. В 30-е годы он вступает в пору своей зрелости, а после революции 1848-1849 г.г. начинается его последний этап, длящийся до 80-90-х годов (поздний Лист, Вагнер, Брамс, Брукнер, ранний Малер). В отдельных национальных школах, например, в Норвегии, Финляндии 90-е годы составляют кульминацию в развитии романтизма (Григ, Сибелиус).

У романтиков XIX века были предшественники из XVIII века.

Первый предок романтизма – Жан Жак Руссо, который оказал большое влияние на всю европейскую культуру. Руссо выдвинул стихийную силу человеческих чувств, которая является ведущим началом в поведении человека; от Руссо романтики взяли культ природы.

Энциклопедисты Дидро и Вольтер считали в противовес Руссо, что вы сшиб

источник познания – это разум, именно разум двигает историю. Но после французской революции и наполеоновских походов представления о разуме изменились. Разум доказал свое банкротство, и романтизм родился под лозунгом отрицания разума.

Второй предок романтизма XIX века – литературно-общественное движение, носящее название эпохи, бури и натиска и возникшее в 70-х годах XVIII века в Германии.

Австрия и Германия в то время были едва ли не самыми отсталыми европейскими странами. Характеризуя Германию конца XVIII – начала XIX века, Ф.Энгельс писал: «Все проникло, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому, что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений».

Австрийское правительство неукоснительно вытравляло любое проявление мыслей, чувств, могущих направить умы в нежелательную для него сторону; произведения литературы и искусства проходили через руки цензоров. В эту эпоху политического безвременья под влиянием освободительных идей, идущих от Франции, широкое развитие получает немецкая философия, литература и музыка. «Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы», – утверждал Ф.Энгельс. Среди передовой интеллигенции и молодежи назревали неудовлетворенность жизнью, разлад с действительностью.

Центр внимания художника новой формации перемещается лирическую сферу. Чтобы раскрыть душевный мир, чувства и помыслы человека, требовались иные формы и иные средства выражения. И эти формы и средства нашли в непосредственности высказывания, в доступности форм народно-бытового искусства художники – романтики.

Таким образом, в 10-е годы XIX века и начал развиваться австрийский и немецкий романтизм.

Ранний этап немецко-австрийского музыкального романтизма датируется 10-20-ми годами XIX века; он совпадает с кульминационным периодом борьбы против наполеоновского господства и с последующим наступлением мрачной политической реакции. Начало этого этапа ознаменовали такие произведения, как оперы «Ундина» (1813) Гофмана, «Сильвана» (1810), «Абу Гасан» (1811) и программная фортепианная пьеса «Приглашение к танцу» (1815) Вебера. В 20-е годы наступает расцвет раннего романтизма, когда возникают «Вольный стрелок», «Оберон», «Эврианта» – три последние оперы Вебера, увертюра Ф.Мендельсона – Бартольда «Сон в летнюю ночь».

Средний этап романтизма приходится на 30-40-е годы, его границы определяют Июльская революция во Франции, оказавшая немалое воздействие на передовые круги Австрии Германии, и революция 1848-1849 г.г., прокатившаяся по немецко-австрийским землям. В этот период в Германии расцветает творчество Мендельсона и Шумана; традиции Вебера развивает в своих операх Маршнер (Ганс Гейлинг, 1833); Вагнер проходит путь от начинающего композитора до создателя таких произведений, как оперы «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848).

Поздний, послереволюционный период романтизма, охватывающий несколько десятилетий (с начала 50-х до середины 90-х годов), был связан с напряженной общественно-политической обстановкой. Послереволюционные десятилетия еще ознаменованы некоторыми выдающимися явлениями музыкального романтизма, но признаки его внутреннего кризиса уже дают о себе знать. Так романтическое у Брамса синтезируется с принципами классицизма, а Гюго Вольф постепенно осознает себя композитором – антиромантиком. Так романтические принципы стали терять свое исключительное значение, сочетаясь с новыми или возрожденными классическими тенденциями.

Каковы же основные черты немецко-австрийского романтизма?

Главная его сила – в раскрытии внутреннего мира человека; очень важное место в творчестве немецких и австрийских романтиков занимают образы природы. Особенно велика «сопереживающая» роль образов природы в вокальных циклах Шуберта и в цикле

«Любовь поэта» Шумана. Большое место, уделяемое образам фантастическим – также типично национальная черта немецко-австрийского романтизма. Это, во первых, фантастика зла, демонизма, нашедшая наиболее яркое воплощение в «Сцене в Волчьей домине» из оперы Вебера «Вольный стрелок», «Вампире» Маршнера, кантате «Вальнуршева ночь» Мендельсона и ряде других произведений.

Во-вторых, фантастика светлая, поэтическая, сливающаяся с прекрасными, полными восторженности образами природы: сцены в опере «Оберон» Вебера, увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Промежуточное место принадлежит здесь многим шумановским образам, где фантастика воплощает чудесное, причудливое начало, без акцентирования проблемы зла и добра.

Романтическая тоска по идеалу в немецко-австрийской музыке находит выражение в теме странствий, поисков счастья в иной, неведомой земле. Ярче всего это предстало в творчестве Шуберта («Скитанец», «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), а позже – у Вагнера в образах Летучего голландца, Вотана – путника, странствующего Зигфрида.

Эта традиция в 80-е годы приводит к циклу Малера «Песни странствующего подмастерья».

Типичная общая тенденция творчества композиторов – романтиков, разравнялся на инструментальную музыку – широко претворенный принцип песенности. В ней достигается большая индивидуализация мелодики путем характерного сочетания песенных и **декласиационных** оборотов, опеванием устоев, хроматизацией и т.д. Обогащается гармонический язык: на смену типичным гармоническим формулам классиков приходит более разнообразная и гибкая гармония, повышается роль **плагальности**, побочных ступеней **лада**. Характерно постепенно усиливающееся взаимопроникновение мажора и минора; расширяется сфера применения гармонического мажора (особенно характерны минорные субдоминанты в каденциях мажорных произведениях)<sup>1</sup>. У немецких романтиков наблюдается стремление к программности как в фортепианной музыке («Приглашение к танцу», «**Концертштюк**» Вебера, сюитные циклы Шумана, «Песни без слов» Мендельсона), так и в симфонической (оперные увертюры Вебера, концертные увертюры Мендельсона, увертюра «Манфред» Шумана). По существу они и были основоположниками романтической программности.

Велика роль австрийских и немецких романтиков в создании новых композиционных принципов. На смену сонатно-симфоническим циклам классиков приходят инструментальные миниатюры; циклизация миниатюр, ярко развитая в сфере вокальной лирики у Шуберта, переносится в инструментальную музыку (Шуман). Возникают и крупные одночастные композиции, сочетающие принципы сонатности и цикличности (фортепианная фантазия C-dur Шуберта, «**Концертштюк**» Вебер, первая часть фантазии C-dur Шумана). Сонатно-симфонические циклы, в свою очередь существенно изменяются, возникают различные темы «романтической сонаты», «романтической симфонии». Но все же главным завоеванием явилось новое качество музыкального мышления, обусловившее создание полноценных по содержанию и силе изобразительности миниатюр, – то особая концентрация музыкального выражения, которая делает отдельную песню или одночастную фортепианную пьесу средоточием глубоких идей и переживаний.

Немецкая романтическая опера формулировалась в 10-20-е годы XIX века, когда романтизм в эстетике и литературе был уже сложившимся явлением. Одна из ведущих идей романтической эстетики – идея синтеза искусств – ставила в центр внимания проблему оперы. «Совершенная опера есть свободное объединение всего, высочайшая ступень развития драмы», писал Новалис. Синтетичность оперы как жанра, необходимость органического единства слагающих – новые положения, принесенные теорией романтизма.

Из тезиса синтетичности проистекало значение программно-симфонического начала

---

<sup>1</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века. Ч.1, М., 1975.

в немецкой романтической опере, единства слова и музыки, роли декоративного оформления, внимания к либретто и тексту.

Эти положения воплощены в опере «Фрейшютц» К. Вебера (либретто А.Анеля). например, мрачное впечатление сцены в Волчьем ущелье создается не только музыкой, но и постановочными эффектами: свечением гнилушек в темноте, треском крыльев ночных птиц, дикой охотой, бурей.

«С появлением «Фрейсшютца» связано возникновение целого направления, развитие новых художественных тенденций в национальном искусстве – была открыта новая страница в истории культуры немецкого народа.

Будучи своеобразным обобщением длительного исторического жанра злыгнешеля, «Фрейшютц» открыл путь развитию музыкально-драматического искусства XIX века»<sup>2</sup>.

У этой оперы – глубокие связи с классическим искусством; в концепции «Фрейшютца» претворена идея борьбы добра и зла, победы светского начала, утверждение высокого морального принципа, подобно тому, как это было в операх Глюка, Моцарта, Бетховена, и вместе с тем опера «Фрейшютц» - произведение новаторское. Проявившееся в ней впервые многие новые черты определили романтическое направление музыкального театра.

Во, «Фрейшютце» Вебер создал новый тип программно-симфонической оперной увертюры. Она романтична во всем. Красочная богатая содержанием увертюра раскрывает идею оперы и рисует её образы, даже как бы кратко излагает сюжет. Уже в самом начале она говорит о присущем композитору сильном чувстве народности, о жизни, органически связанной с природой, о простых и чистых людях и их наивных верованиях. Близкая по строению увертюрам Керубини и Бетховена, увертюра к «Фрейшютцу» обладает своими собственными закономерностями в группировке и сопоставлении образов, в приемах изложения и развития и особенно оркестровки.

Согласно классическим нормам, она состоит из двух частей. Медленная вступительная часть как бы вводит в общий характер оперы – отзвуки лесных шумов, патриархальная простота жизни в лесу (идиллическая, с ярким народным отпечатком тема, «лесных рогов» - четырех валторн). Светлый колорит вступления омрачается коротким зловещим мотивом. Самыля – темные силы грозят безмятежному и ясному спокойствию жителей горных долин. Певучая тема виолончелей, близкая одной из тем Макса, напоминает о его страданиях, его тоске. Неторопливое повествование о жизни, о людях, об их тревогах и о власти природы.

Быстрая часть – разгул темных сил, борьба за душу человека и, наконец, победа чистой и глубокой любви.

Музыке таинственных сил, бури, духов Волчьего ущелья противостоит светлая и устремленная тема Агаты. На миг, как зловещая тень, проходит лейтмотив Самыля, на его фоне слышна страстная жалоба истомленного Макса. Но темные силы уже побеждены, отступают, и ликующая тема Агаты звучит как гимн счастью, надежде, любви.

Поиски концентрированного музыкального образа для передачи необычного приводят к созданию лейтмотивных характеристик. Композиторы, эпохи французской революции тоже ввели в музыку лейтмотивы; повторением мелодии, темы, мотива они стремились напомнить, вызвать ассоциативные связи. Здесь же цели были иные. Лейтмотив должен был выбрать в себя все свойства образа – человека, идеи, состояния. В романтической опере он как бы подменяет собой персонаж и вступает вместо него в музыкальное действие, рассказывает о переживаниях героев в момент, когда на сцене это не выявляется, привлекает внимание к идее, мысли. Использование лейтмотива оказывалась особенно эффективным, если образ обладал яркой характерностью. Фантастические образы отмечались его в самой большой мере.

Лейтмотивные характеристики были подхвачены после Гофмана Вебером и нашли

---

<sup>2</sup> А.Хохловкина. Западно-европейская опера, Муз. иск, 1962.

более последовательное применение в творчестве Вагнера.

Во «Фрейшютце» Вебер коснулся самого «ядра» народности в опере. Сюжет, драматургия, образы, стиль сплелись в тесном единстве. Сюжет из народной жизни, образы людей из народа, народных поверий, родной природы. Музыка пронизана элементами народной песни и танца.

«Вот где поэзия содержания, наивная, простодушная, как сама Агата, поэзия вся проникнутая ароматом богемских лесов и неразлучных с ними фантастических народных легенд – нашла себе полное выражение в звуках, чарующих то прелестью, то мрачностью и всегда глубиной психологической правды, верностью и характера и положения, и ландшафтной обстановки», - писал о «Фрейшютце» Серов.

Главное действующее лицо оперы – Макс – типичный романтический герой; это безвольная колеблющаяся личность. Попав благодаря своей нерешительности под власть темных сил, он терзается этим, но освободиться не в состоянии. В конце оперы торжествует добро, но это происходит опять – таки потому, что этому способствовал не Макс, а кто-то другой.

Почти с таким же типом романтического героя мы встречаемся в вокальных циклах Шуберта «прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Второй цикл является как бы продолжением первого. В начале «Прекрасной мельничихи» герой предстает перед нами жизнерадостным, полным надежд и стремлений; к концу же второго цикла («Зимний путь») мы видим человека, утратившего все свои светлые мечты, разочаровавшегося в людях, в жизни, даже смерть не может принести ему избавления.

Большой силой художественного обобщения ставится Шубертом проблема столкновения человека с действительностью. Естественность и проникновенность сливаются в «Зимнем пути» со сдержанностью, суровостью.

«Печаль рождает скорбь, отчаяние – гнев, ощущение гнёта, скованности всё сгущается. Но параллельно растет и ширится непоколебимая убежденность в нетерпимости создавшегося положения. Несмотря на мрачный вывод и на отсутствие ясной направленности протеста, цикл в целом звучит как вызов, как меткое обличение основного порока окружающей действительности»<sup>3</sup>.

Во Франции после революции 1789 года в общественно-политической жизни произошли коренные перемены. Произошли они и в духовной жизни общества, в области искусства, в том числе и музыкального. Еще французские просветители – энциклопедисты начали борьбу против декоративной пышности придворно-аристократического искусства, за подлинную человечность, за правдивое воплощение художниками различных явлений жизни. Они горячо приветствовали появление в Париже Глюка, реформаторские оперы которого выражали передовые гуманистические идеалы (не случайно хор из оперы «Армида» зазвучал во время демонстраций и праздников французской революции).

Коренным образом изменилась и сама функция искусства. Если в дореволюционные годы музыка являлась преимущественно достоянием королевских дворцов и аристократических салонов, теперь она вышла на площади и улицы Парижа и стала достоянием всего народа всей нации.

Мрачные годы реставрации – период застоя во французском искусстве, Гонения на культуру, власть **пезуптов** мертвили живые начинания, угнетали творческую мысль.

Первые признаки оживления художественно творческой жизни становятся заметными к середине 20-х годов. Оппозиционные **умонастроения**, возрождения героических иллюзий, революционизирование сознания **пыллегенции** побуждали к наряженным поискам искусства.

Рядом с поэзией Беранже появились гневные **палефлеты** П.Курье, складывается элегическая лирика Ламартика. Затем, почти одновременно возникают первые поэтические и драматические произведения Гюго и Дюма–старшего, проза Стендаля,

---

<sup>3</sup> Музыка Австрии и Германии XIX века. Ч.1, М., 1975.

первые значительные картины Делакруа, первые опыты Берлиоза, первые романтические оперы Буальдьё, Обера, Герольда, а на грани 30-х годов – Мейербера и Галеви. Новый художественный стиль – романтизм – вступает как сложившееся явление.

В 1823 году писатель Шарль Нодье организовал литературный кружок это первый «сепакль» романтиков. В нем мирно сосуществовали романтики различных политических направлений и взглядов и приверженцы классицизма. В последующие годы под влиянием обострения политической ситуации, роста оппозиции к правительству реставрации происходит расслоение в художественно-творческих рядах. Содружество передовых романтиков с «классиками» распадается. Внутри романтического лагеря также начинается заметное размежевание.

Правительство реставрации поддерживает сторонников классицизма. Оно преследует молодых художников романтического поколения. Выставленная в 1824 году в «Салоне» картина Делакруа «Резня в Хаосе» с трудом проходит через жюри. Цензура запрещает постановку драм Гюго «Марион Делорм» и Дюма «Генрих III и его двор», а в 1832 году – «Король забавляется» Гюго. Академическая школа в течение нескольких лет подряд отклоняет конкурсные кантаты Берлиоза. Новое направление сразу проявило себя бурно. Передовая группа романтической молодежи «штурмовала» все твердым и пыталась подрывать устам, колебала авторитет церкви, показывая жестокость вместо святости, любовь к земным благам, а не к «небесным», романтики клеймили развращенность монархов и их окружения, их погоню за наслаждениями, борьбу за власть.

Иногда говорят, что романтическое направление первой половины XIX века во главу угла ставило уход в прошлое. Это не совсем так. Стендаль писал: «Романтизм – это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их привычек и верований могут доставить им наибольшее наслаждение».

«Современное состояние» духовных потребностей народов во Франции 20-30-х годов – это прежде всего свободолюбие, свободомыслие, призыв к борьбе за новые ценности. Передовые романтики во главе с Гюго подчеркивают связь романтизма с общественной и политической жизнью страны.

Французские романтики восстали против классицистических норм во имя правды и природы. Под лозунгом «близости к природе» выступала и просветительская эстетика конца XVIII века. Приближение к природе становится как бы критерием реалистичности во французском искусстве.

Важнейшими, во многом определяющими жанрами в развитии французского романтического искусства становятся театральные жанры.

Театр, как трибуна широкого общественного звучания не мог не привлекать радикально настроенных художников.

Значение его в период романтизма еще более увеличилось. Основные бои за новое разыгрались на театральных подмостках. Премьера «Эрнами» Гюго 25.II – 1830 года вошла не только в историю театра, но и в историю общественной жизни Франции как яркий переломный момент. Романтическая драма, а вслед за ней и опера явились одними из центральных проблем романтической эстетики.