



**ВЕБЕР**

**А. КЕНИГСБЕРГ**

**Карл Мария**

***ВЕБЕР***

**(1786—1826)**

**ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ**

Издание 2-е, дополненное



ЛЕНИНГРАД · «МУЗЫКА» · 1981

071.1  
К33

## Содержание

Первые шаги . . . . .	3
На пути исканий . . . . .	13
В борьбе за национальное искусство . . . . .	39
«Вольный стрелок» . . . . .	68
Новые искания . . . . .	83
Основные произведения Вебера . . . . .	111
Краткая библиография . . . . .	111

Алла Константиновна Кенигсберг

КАРЛ МАРИЯ ВЕБЕР

Популярная монография

Издание 2-е, дополненное

ИБ № 2914

Редактор А. В. Вульфсон. Художники А. А. Кармацкий, И. М. Чернов. Худ. редактор Р. С. Волховер. Техн. редактор О. Е. Ларионова. Корректор Е. С. Петрова. Сдано в набор 13.02.81. Подписано в печать 25.05.81. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 5,88. Уч.-изд. л. 5,6. Тираж 50 000 экз. Изд. № 2648. Зак. № 1016. Цена 30 к. Издательство «Музыка» Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29

К  $\frac{90105-661}{026(01)-81}$  581-81

## ПЕРВЫЕ ШАГИ

Родина Вебера — Германия — в конце XVIII столетия переживала трудные времена. По определению Ф. Энгельса, это была «позорная в политическом и социальном отношении эпоха». «Никто не чувствовал себя хорошо, — писал он. — Ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров. <...> Все было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство. <...> Все прогнило, расшаталось, готово было рухнуть...

<...> Даже лучшие и самые сильные умы немецкого народа потеряли всякую веру в будущее своей страны»<sup>1</sup>.

На протяжении веков Германия была раздроблена на множество мелких государств, которые, по едкому замечанию Генриха Гейне, можно было унести на подошве сапога. После Тридцатилетней войны (1618—1648) в Германии, согласно поговорке, было столько государств, сколько дней в году, фактически же еще больше. В начале XIX века Наполеон перекраивал карту Германии по своей прихоти, натравливая одни немецкие государства на другие, но и освобождение от его ига не принесло долгожданной свободы и объединения. Венский конгресс в 1815 году закрепил раздробленность страны на тридцать восемь государств, утвердив создание «Германского союза»: в него входили одна империя, пять королевств, одно курфюршество, семь великих герцогств, десять герцогств, десять княжеств и четыре вольных города.

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд. Т. 2, с. 561—562.



Франц Антон Вебер —  
отец композитора

Гейне иронически писал:

Дремала Германия сладко.  
Три дюжины добрых ее королен  
Стояли на страже порядка.

В стране воцарился мрак реакции. По выражению поэта Людвиг Уланда, государственным гербом Германии стал не гордый орел —

Гербом была улитка,  
А щитоносцем — рак.

Другой немецкий поэт, Август Платен, горько жаловался:

Ты знаешь, что на всей планете  
Нет худшего, чем немцем быть.

Однако это время было и началом пробуждения национального самосознания немецкого народа, подъема культуры, зарождения и стремительного расцвета новых течений в литературе и музыке. Борьба с Наполеоном выдвинула много славных ге-

Геновева Бреннер —  
мать композитора



роев. Лучшие сыновья Германии отдали жизнь за свободу и объединение родины. Среди них был поэт и драматург Теодор Кёрнер; он вступил добровольцем в армию и погиб в бою за несколько месяцев до освобождения Германии.

Вспыхнул бурный интерес к народному творчеству: поэты собирали народные песни и сами писали в духе фольклора, музыканты чутко вслушивались в народные мелодии. Поразительным богатством и многообразием талантов отмечена эта эпоха. В Вене одновременно творили великий Бетховен, воспевавший своей музыкой героическую борьбу народа за свободу, и романтик Шуберт, психолог и лирик, раскрывший в музыке мир радостей и горестей простого человека; заканчивал свой жизненный и творческий путь добродушный, уравновешенный Гайдн — основоположник венского классицизма. Их современниками были величавый Гёте, ироничный Гейне, безудержный фантаст Гофман — писатель и композитор. В 1809 году родился Мендельсон, через год — Шуман, в 1813 году — Вагнер. Со многими из них Вебер

встречался на протяжении своей недолгой, но бурной жизни, похожей на увлекательный роман.

Теперь даже невозможно определить, когда началась его жизнь. В сохранившихся церковных книгах «крещение младенца, нареченного Карлом Марией Фридрихом Эрнстом Вебером», помечено 20 ноября 1786 года (у католиков этот обряд происходит на второй или третий день после рождения), а в заметках отца днем рождения сына значится 18 декабря, 11<sup>1/2</sup> часов вечера. Этот день всегда торжественно отмечался в семье, однако взрослым Вебер праздновал свое рождение 19 ноября.

Уже в сомнительной и неточной записи о дне рождения сына предстает характер отца Вебера — Франца Антона. Блестяще одаренный и красноречивый красавец, лишенный каких бы то ни было нравственных устоев, виртуозно игравший на контрабасе и вечно захваченный разнообразными проектами, он представлял собой характерный для середины XVIII века тип легкомысленного и беспокойного авантюриста. Выходец из простой семьи (его предки были мельниками, чиновниками, а свободное время отдавали музыке), Франц Антон переменил во время бесконечных скитаний множество профессий: был художником, скрипачом, солдатом, спекулянтом. Легко раненный в одном из сражений, он покинул армию в чине лейтенанта и в 1758 году женился на дочери провинциального чиновника, получив место ее покойного отца. Это не мешало Францу Антону при случае называть себя то майором, то камергером, то придворным советником, то бароном и присвоить себе дворянский герб, принадлежавший одному знатному вымершему роду из Верхней Австрии. Семья Веберов не пользовалась уважением; в ней были налицо все признаки умственного и нравственного вырождения. Когда юный Моцарт влюбился в племянницу Франца Антона, певицу Алоизию Вебер, это вызвало ужас его отца (позже Моцарт женился на другой племяннице Франца Антона — Констанце).

Десять лет прожил Франц Антон на одном месте, но затем страсть к приключениям заставила его

бросить выгодную должность и вновь пуститься в скитания. Он стал музыкантом и композитором одной из многочисленных в то время странствующих театральных трупп. В северогерманском городке Эйтине в Голштинии Франц Антон недолго проработал дирижером капеллы князя-епископа; к тому времени он был отцом восьми детей (трое из них умерли в раннем возрасте). Через три года капелла была распущена, Франц Антон получил мизерную пенсию, и снова началась трудная жизнь странствующего музыканта. Жена его, не выдержав лишений, умерла. Оставшись с пятью детьми, неунывающий Франц Антон отправился в Вену, чтобы пристроить старших сыновей — Фрица и Эдмунда: они обнаружили музыкальные способности и были отданы в учение к прославленному композитору Йозефу Гайдну. Юноши поселились в семье Бреннеров из Баварии. Хозяин был выдающимся мастером — резчиком по дереву, а его семнадцатилетняя дочь, белокурая и синеглазая Геновева, обладала прекрасным голосом. Она сразу же привлекла внимание пятидесятилетнего Франца Антона. Сватовство дерзкого искателя приключений было принято благосклонно, вскоре сыграли свадьбу, и новобрачные поселились в Эйтине.

Эйтин в 80-е годы XVIII века был небольшим приветливым городком, окруженным лесами и озерами; он едва насчитывал две тысячи жителей, но слыл значительным культурным центром. Франц Антон получил там привилегию «производить всю музыку в городе и деревне» на придворных празднествах, балах и пирах, во время гуляний на саях и по воде, на свадьбах, охотах, ночных серенадах, похоронах. Это была хлопотливая должность; постоянными соперниками Вебера были цыгане, игравшие и плясавшие на ярмарочной площади, пока Франц Антон не добился их изгнания из Эйтина. Молоденькая Геновева тосковала по Вене и часто плакала, Франц Антон злился. Он заставлял детей учиться музыке, мечтая сделать из них вундеркиндов. Никто из супругов не думал об экономии, и вскоре в дом пришла нужда. Мрачной зимой 1786 года и появился на свет Карл Мария Вебер.



Через полгода после рождения сына Франц Антон организовал из своих подросших детей музыкально-драматическую труппу и отправился в новое странствие. Самые первые детские впечатления Карла связаны с бесконечно сменяющимися картинами природы родной страны, с жизнью маленьких городков Германии, которую он изъездил вдоль и поперек. Карл был слабый и хрупкий ребенок, часто болевший; он начал ходить лишь в четыре года и всю жизнь хромал на правую ногу. Характер у него был живой и веселый, а ранние странствия сделали его самостоятельным, развили наблюдательность и умение разбираться в людях. Как дети рыбаков вырастают в море или дети охотников в лесу, так Вебер рос в театре — он заменял мальчику и детскую, и школу. Кулисы, декорации, театральные машины окружали будущего композитора почти с младенчества. Вместе с детьми актеров и музыкантов, надев костюмы королей и рыцарей, вооружившись мечами и щитами, которые по вечерам, на представлениях, служили их отцам, Вебер устраивал на сцене сражения; рампа была бастионом против врагов, а оркестровая «яма» — пещерой разбойников.

Отец хотел, чтобы в последнем сыне осуществились его мечты об отпрыске-вундеркинде. Слава Моцарта не давала ему покоя. Он стремился возможно быстрее научить Карла играть на рояле; его помощником стал старший сын Фриц. Но эти первые учителя лишь оттолкнули мальчика от музыки, сделали его нервным и пугливым. Позже Вебер так вспоминал о своих самых ранних занятиях музыкой: он — пяти-шестилетний мальчик — сидит за роялем и маленькими неловкими ручками пытается что-то сыграть; брат Фриц сердится и в гневе бьет по пальцам смычком, а затем, отбросив смычок, кричит: «Карл, ты, наверное, можешь стать кем угодно, но музыкантом ты не станешь никогда!». Отец был немногим терпеливее и мучил мальчика бесконечными упражнениями и бессмысленной зубрежкой. Он не терял надежды сделать из Карла вундеркинда — если не музыканта, то художника; не добившись быстрых успехов в игре на рояле, он решил заставить сына научиться владеть кистью и гравироваль-

ной иглой, прежде чем мальчик научился держать в руках карандаш.

К счастью для Вебера, в 1796 году его учителем стал молодой музыкант Петер Хойшкель — «честный, строгий и полный рвения», который сумел разбудить музыкальные способности мальчика и заложил основы его блестящей игры на рояле. Однако эти занятия продолжались недолго — уже весной следующего года семья Веберов покинула Эйтин и переехала в Зальцбург. Здесь, на родине Моцарта, память о котором еще была свежа (он умер шестью годами раньше), Вебер посещает спектакли, концерты и становится учеником Михаэля Гайдна, брата великого Йозефа. Занятий этих было немного, и шли они не очень успешно, однако отец поспешил опубликовать их первый результат — шесть фугетт, о которых Гайдн отозвался с одобрением.

Радость первых успехов была омрачена смертью матери, которую Вебер нежно любил. Туберкулез легких положил конец ее безрадостному существованию. Скорбь отца была очень шумной: он рыдал и кричал, как герой мелодрамы, однако быстро утешился и вскоре стал строить планы третьей женитьбы. Чтобы развлечься, он поехал в Вену, где проводил все время в театрах и концертах. Не добившись согласия Йозефа Гайдна взять Карла в ученики, он решил переехать в Мюнхен — один из крупных музыкальных центров Германии с прекрасным оперным театром, всемирно известными певцами и прославленным оркестром. Отец хотел, чтобы Карл как можно скорее научился писать оперы. Поэтому он нанял для сына сразу двух учителей: один учил композиции, другой, знаменитый прежде певец — пению, ибо хорошо писать для певцов сможет лишь тот, кто сам умеет петь. Двенадцатилетний Вебер действительно принялся за комическую оперу под названием «Сила любви и вина», однако неожиданный случай заставил его на время отказаться от музыки: шкаф, в котором находилась рукопись оперы, сгорел таинственным образом — больше ничто в комнате не пострадало. Это показалось суеверному Веберу «знаком свыше», и он решил посвятить себя литографии. Он даже усовершенствовал способ

литографирования и сам напечатал свои «6 вариаций на собственную тему», но быстро охладел к этому механическому занятию и вновь принялся за сочинение.

Это была опера «Немая лесная девушка», написанная на либретто директора театра во Фрейберге. Она была поставлена в этом театре 24 ноября 1800 года. Отец развернул вокруг премьеры бурную деятельность. В программе, розданной посетителям театра, Карл Мария Вебер именовался бароном и учеником Гайдна (имя Михаэль было предумышленно опущено). Реклама сделала свое дело, и на премьере театр был полон. Однако успех оказался непрочным. На оперу обрушилась фрейбергская критика, Франц Антон от имени сына развернул встречную критику всех местных авторитетов. Газетная полемика была настолько шумной, что Веберам вскоре пришлось покинуть город. Позже Карл сурово оценил свое творение в «Автобиографическом наброске»: «„Лесная девушка“ получила большее распространение, чем мне бы хотелось (она была четырнадцать раз дана в Вене, переведена на чешский язык в Праге и с успехом показана в Петербурге); это в высшей степени незрелое, быть может лишь кое-где не совсем лишенное изобретательности, пустое произведение, второй акт которого я написал буквально за десять дней,— одно из многих несчастных последствий так живо воздействующих на молодое воображение чудесных рассказов о высокочтимых мастерах, которым стремятся подражать».

В марте 1801 года семья вернулась в Зальцбург, и Карл продолжил занятия у Михаэля Гайдна. Под его руководством Вебер написал свою третью комическую оперу — «Петер Шмоль и его соседи». В ней повествовалось о тайной любви, потерянном и вновь обретенном отце, и все заканчивалось веселой свадьбой. Опера заслужила похвальный отзыв учителя, отметившего также и успехи Вебера в игре на рояле (в предшествующем году он выступил в нескольких городах в качестве пианиста). Другой видный музыкант сравнил Вебера с Моцартом, и отец поспешил обнародовать эти лестные мнения в известном в Германии «Словаре композиторов». Образцом

отцовского хвастовства может служить написанное под его диктовку письмо Карла к издателю, где он аттестовал себя так: «Я ученик Михаэля Гайдна из Зальцбурга и еще многих великих мастеров из Мюнхена, Дрездена, Праги и Вены. Я пишу для всех инструментов, какие только могут потребоваться, и работаю очень быстро» (это хвастливое заявление «ученика великих мастеров» содержало к тому же орфографические ошибки).

Осенью 1802 года отец предпринял новую поездку по северу Германии и посетил «вольный город» Гамбург. Во время путешествия Вебер часто бывал грустен и задумчив; даже постановка оперы «Петер Шмоль» в Аугсбурге не радовала его. Мальчик превращался в юношу и все острее чувствовал недостатки своего образования: он успел повидать пол-Европы, но не знал ничего. Пытался самостоятельно изучать теоретические труды по музыке, но это только усиливало его потребность в настоящем учителе. Вебер мечтал найти его в Вене— первом музыкальном городе мира, где жил престарелый Йозеф Гайдн и восходила звезда молодого Бетховена. Отец уже не думал о Гайдне как об учителе сына, талант Бетховена его пугал; его внимание привлек аббат Фоглер, в котором он почувствовал родственную натуру.

Аббат Фоглер — интересная фигура на фоне пестрой музыкальной жизни Вены начала XIX века. Известный органист, композитор и теоретик, он много странствовал по свету и лишь незадолго до того обосновался в Вене. Фоглер был дерзким и ловким человеком, все ему удавалось. Его героическая опера «Самори», ныне забытая, была поставлена на сцене нового театра в Вене, оттеснив гениальную бетховенскую «Леонору» («Фиделио») <sup>1</sup>. Когда Вебер впервые увидел Фоглера, то испугался его важного вида: он показался юноше пророком музыкального искусства, изрекающим лишь одни непреложные истины.

---

<sup>1</sup> Впоследствии Вебер сделал переложение «Самори» для пения с фортепиано, а в 1807 году написал шесть вариаций на тему из этой оперы своего учителя.

Аббат Фоглер —  
учитель Вебера



Несмотря на черты авантюризма в характере, Фоглер оказался прекрасным педагогом и многому научил Вебера. Он сразу же оценил дарование юноши и понял, что оно может погибнуть из-за тщеславия отца и беспорядочного обучения. Основное, что было нужно Веберу, — это порядок и дисциплина, иначе ему грозила опасность превратиться в дилетанта. Фоглер запретил ученику сочинять; целый год тот должен был изучать творения великих мастеров. Фоглер привлек внимание Вебера к народным мелодиям. Он сам собирал их и научил юношу ценить их красоту.

Вебер, захваченный массой необычных музыкальных впечатлений, жадно впитывал все новое. Он посещал концерты многочисленных виртуозов — местных и приезжих, спектакли двух театров — Придворного и «An der Wien» («У Вены»), где ставились новые оперы выдающегося французского композитора Керубини, мечтал написать музыкальную историю Вены. Вебер впервые чувствовал себя свободным от

беспокойной опеки отца и с юношеским жаром отдавался развлечениям. Вместе с веселой шумной компанией друзей он не пропускал ни одной бальной залы, таверны или пригородного кабака, повсюду пел и играл на гитаре. Перед его обаянием никто не мог устоять, и семнадцатилетний юноша впервые узнал радости и горести любви.

Летом 1804 года Вебер с сожалением покидал Вену. Беззаботная юность окончилась, пора было приниматься за работу: Фоглер определил его дирижером городского театра в Бреславле.

## НА ПУТИ ИСКАНИИ

11 июля 1804 года Вебер приехал в Бреславль — оживленный, нарядный город, с новым Национальным театром, Филомузыкальным обществом и другими очагами культуры. 1 августа он уже дирижировал оперой «Милосердие Тита» Моцарта. Вебер прилагал огромные усилия, стараясь заставить всех забыть о том, что ему нет еще восемнадцати лет и он впервые в жизни выступает в качестве дирижера.

С юношеской горячностью Вебер принялся за работу, вникая во все детали театрального дела. И здесь проявился его великолепный организаторский талант. Он начал с того, что по-новому рассадил оркестр: если раньше духовые инструменты располагались вокруг дирижера, а струнные — за ними, то Вебер, заботясь о большей слитности звучания, посадил струнников непосредственно перед дирижером, а сзади поместил трубы и литавры. Он ввел строгую систему репетиций: вначале репетировал с солистами, затем разучивал ансамбли, проводил «сидячие» репетиции, за ними — сценические и, наконец, генеральные. Вебер на практике убедился, что дирижер должен одновременно быть и режиссером, если хочет добиться единства стиля в исполнении оперы.

Нововведения Вебера вызвали недовольство в театре. Оркестранты, привыкшие сидеть перед самой



**Вебер в 1804 году**

публикой, утверждали, что теперь их не слышно. Певцы были недовольны большим количеством репетиций, а дирекция, заботившаяся только о сборах,— постоянными требованиями Вебера ставить лишь значительные, классические оперы, прежде всего Моцарта, которым Вебер восхищался с юных лет (не случайно он начал дирижерскую деятельность в Бреславле «Милосердием Тита», а кончил оперой «Так поступают все»). Это не нравилось и публике, привыкшей к развлекательным, неглубоким произведениям. И даже друзья-музыканты критиковали Вебера — за пристрастие к быстрым темпам и громкому сопровождению.

Несмотря на трудную, напряженную работу, на то, что он получал всего шестьсот талеров в год, Вебер вел веселую жизнь, полную развлечений и удовольствий, к которой пристрастился еще в Вене. Такая жизнь требовала денег, а жалованья не хватало, росли долги. И все-таки у Вебера еще находилось время, чтобы совершенствоваться в игре на фортепиано — друзей поражали его блестящие импровизации—и сочинять музыку.

Среди замыслов этих лет наиболее крупный — опера «Рюбецаль» (от нее сохранилось лишь четыре номера). В основе ее — популярная немецкая сказка о повелителе духов, который захотел испытать человеческие чувства и похитил прекрасную принцессу. Однако девушка, тосковавшая о женихе, сумела перехитрить горного духа: она заставила его выполнять все свои желания и убежала домой, пока он считал репы (отсюда его насмешливое прозвище «Рюбецаль» — «репочет»). Другие произведения тесно связаны с деятельностью Вебера-дирижера. Он знакомится с различными оркестровыми инструментами и пишет для них пьесы — салонные и бравурные: для валторны, альты, виолончели, скрипки. Он любит необычные сочетания инструментов, например создает дивертисмент для фортепиано и гитары. Везде царит радостное, веселое настроение, каждый инструмент раскрывается во всем блеске и красочности своих виртуозных возможностей. А рядом — простые, наивные, сентиментальные песни, напоминающие народные



бытовые напевы, которые композитор во множестве слышал вокруг. В то время это было новым и необычным: несмотря на интерес романтиков к фольклору, многие продолжали относиться к народным песням с пренебрежением. Один ученый-историк музыки писал в 1802 году: «Те мелодии, которые может спеть каждый, — низкосортны». Вебер сам писал тексты к некоторым своим песням, иронически замечая: «Стихотворный бес вселился в меня и торчал между ребрами; хотел я или нет, а должен был слагать стихи».

К периоду пребывания в Бреславле относится трагический случай, едва не стоивший Веберу жизни. Однажды вечером он пригласил в гости одного из друзей, чтобы сыграть увертюру к «Рюбецалю», над которой тогда работал. Друг запоздал и пришел к дому Вебера лишь с наступлением ночи; окно в комнате композитора светилось, однако на стук гостя никто не отозвался. Тогда он толкнул незапертую дверь и вошел: на столе горела лампа, рояль был открыт, но комната пуста. Думая, что Вебер где-то задержался, друг решил подождать его, подошел к кушетке и увидел лежащее на ней безжизненное тело Вебера; рядом валялась разбитая фляга, от которой шел едкий запах. На крики о помощи из соседней комнаты прибежал отец Вебера. Вне себя от ужаса он узнал винную флягу, в которой держал серную кислоту для граверных работ... Врачи с трудом вернули Вебера к жизни — голосовые органы его были поражены, рот и горло сожжены. Он рассказывал потом, что, замерзнув во время работы, решил согреться глотком вина и в полутьме отхлебнул из фляги с серной кислотой. Если бы не несчастливый случай, приведший друга в его комнату, кислота действовала бы до утра; тогда уже ничто бы не помогло. Вебер два месяца пролежал в постели, а когда поднялся после болезни, то обнаружил, что почти совсем потерял свой красивый голос и даже говорить теперь вынужден шепотом.

Эта беда повлекла за собой другую. Вернувшись в театр, Вебер увидел, что за время его отсутствия противодействие его начинаниям заметно усилилось.

Усталый и измученный, он весной 1806 года попросил отставки.

Последнее выступление Вебера в Бреславле в качестве дирижера состоялось 10 апреля; 21 июня он дал прощальный концерт как пианист. Так неудачно завершился первый этап его самостоятельной деятельности.

Но Вебер не унывает. Обремененный долгами и заботами о престарелом отце, в преддверии угрожавшей Германии войны, он ищет нового пристанища. Друзья знакомят его с принцем Евгением Вюртембергским — страстным любителем музыки и покровителем искусств. Осенью 1806 года Вебер получил приглашение в замок Карлсруэ в Силезии в качестве дирижера, пианиста и руководителя придворного театра. Идиллия в Карлсруэ продолжалась недолго. Вскоре весь юг Германии был охвачен войной, принц вызван в армию и его оркестр распущен. Но, отправляясь воевать, принц позаботился о Вебере и рекомендовал его своему брату, герцогу Людвигу Вюртембергскому, в качестве личного секретаря. Очень довольный новым местом, Вебер 17 июля прибыл в столицу Вюртемберга — Штутгарт; но милость принца дорого ему обошлась. Впоследствии он никогда не вспоминал о трех годах, проведенных в Штутгарте, — он хотел бы вычеркнуть их из своей жизни.

Порядки в Вюртемберге остались почти такими же бесчеловечными и жестокими, как в те годы, когда здесь страдал юный Шиллер. Вся страна трепетала перед законом о воинской повинности, по сравнению с которым даже военные законы прусского короля казались детской игрой. Никто не мог избавиться от военной службы, если он понадобился королю или его фаворитам, — ни старший сын бюргера, ни студент, сдающий экзамены, хотя закон и освобождал их от армии. Лишь положение королевского слуги давало это право. И слуги смотрели на всех с величайшим презрением, считая себя выше знатных дворян страны, если они не принадлежали к свите короля. Стража сбивала шляпу с головы каждого, кто, не будучи придворным, осмеливался показаться во дворе королевского замка. Таковы были

порядки в вюртембергском королевстве Фридриха<sup>1</sup>, таковы были порядки и при дворе его брата, герцога Людвига — кутилы и мота, жившего по принципу «после нас хоть потоп», хотя и побаивавшегося своего всеильного брата.

В такую обстановку попал пылкий, жизнерадостный, увлекающийся и непрактичный двадцатилетний Вебер. Вечно обремененный долгами, он должен был ведать расстроеными финансами герцога и, пуская в ход все свое красноречие, убеждать кредиторов отсрочить платежи или возобновить кредит. Обязанности Вебера были многообразны; он занимался делами, о которых прежде и не подозревал: вел счета по хозяйству и переговоры с купцами и ростовщиками, заботился о лошадях, каретах, собаках, охотах, оплачивал вино и карточные долги, выдавал пенсии и содержание слугам. Герцог нередко посылал Вебера вместо себя к грозному монарху для неприятных объяснений, когда нужно было просить денег, и это были самые мрачные часы в жизни Вебера. Король видел в секретаре герцога, вечно являвшемся к нему с дурными вестями, одного из виновников мотовства брата и его ярого защитника, а герцога раздражали постоянные предостережения Вебера: он обвинял его в скупости и во вмешательстве в дела, которые его не касаются.

Вебер не задумывался о подстерегавших его опасностях и все больше погружался в придворную жизнь. У него был собственный слуга и скаковая лошадь, он называл себя «тайный секретарь барон фон Вебер» и участвовал в загородных прогулках и придворных кутежах. Все возрастающие долги не смущали его — в том кругу, где он вращался, это было обычным явлением. В то же время Вебер хотел доказать новым высокопоставленным приятелям свою образованность и по многу часов проводил в королевской библиотеке, особенно увлекаясь философскими трудами. Был у Вебера и кружок близких

---

<sup>1</sup> Вюртемберг стал королевством в 1805 году, когда его правитель, герцог Фридрих, был возведен в королевское достоинство Наполеоном в награду за помощь в войне против Австрии и других участников антифранцузской коалиции.

друзей, именовавшийся «Путешествие Фауста в ад»; они обменивались шуточными стихами и музыкальными письмами; каждый имел свое прозвище: Вебера называли «капустный салат» (иносказательно — «легкомысленный человек»).

Легкомыслие Вебера действительно поражало. Он позволял себе такие дерзкие шутки над деспотичным королем, что друзья дрожали от страха. Однажды Вебер появился на театральном представлении в королевской ложе; в другой раз послал к королю старуху, которая бродила по переходам замка в поисках прачки. Будучи посажен под арест за эту проделку, он написал песню «Наша жизнь — постоянная борьба» и от имени герцога посылал королю письма, в которых высказывал все, что думал о нем. Король догадался, кто был автором писем, и возненавидел Вебера.

Казалось, что Вебер вполне доволен жизнью и ни о чем не задумывается серьезно. Однако именно в 1809 году он начал писать роман «Жизнь музыканта», открывающийся знаменательным раздумьем о долге художника: «Прочь отсюда... На простор... Поле деятельности художника — весь мир. В этой душевной и тесной среде что для тебя милостивое одобрение какого-нибудь покровителя искусства, одобрение за выжатую из тебя мелодию к его пошлым и бездушным виршам! Что тебе в дружеском пожатии руки миловидной соседки в благодарность за пару волнующих вальсов; что тебе в приветственных криках толпы за удачный марш на параде! — Прочь!.. Ищи себя в ином...».

Трудно представить себе, как в условиях безалаберной жизни, светских развлечений, неустанной и разносторонней деятельности, характерных для Вебера на протяжении всего его творческого пути, он находил время сочинять. Здесь сыграла свою роль не только редкая одаренность Вебера, легкость, с какой давалось ему сочинение музыки, но и умение подчинить свое дарование дисциплине и строгому порядку, что составляло поразительный контраст его бурной и беспорядочной жизни. Во время краткого пребывания в Карлсруэ он успел написать две симфонии, а в вихре развлечений Штутгарта создал много

фортепианных пьес, музыку к «Турандот» Шиллера, где в увертюре использовал подлинную китайскую мелодию (это была «Китайская увертюра», сочиненная еще в Бреславле и теперь переработанная<sup>1</sup>), начал две оперы. Одна из них — «Сильвана» — представляет собой переделку (на основе нового либретто) детской оперы «Немая лесная девушка»; другая — «Абу Гасан» — написана на сюжет арабских сказок «Тысячи и одной ночи».

Между тем над головой Вебера сгущались тучи. Долги, как его собственные, так и его господина, герцога Вюртембергского, росли с каждым днем, и оба лихорадочно искали радикальное средство, чтобы погасить их. К тому же зимой 1808 года приехал отец Вебера — сильно постаревший, перенесший тяжелую болезнь, но все такой же беспокойный — и расположился в комнате сына с целым выводком собак. Отец всячески отравлял ему жизнь и не замедлил увеличить сумму его долгов. Чтобы уплатить один долг, Франц Антон не придумал ничего лучшего, как взять восемьсот гульденов из денег герцога, находившихся в распоряжении сына. Узнав об этом, Вебер пришел в ужас и решил любой ценой вернуть деньги. Он попросил одного знакомого трактирщика выручить его, но тот категорически отказался. Тогда Вебер обратился за помощью к своему бывшему слуге, который стал теперь придворным лакеем герцога; тот обещал убедить трактирщика щедрыми чаевыми и действительно вскоре принес нужную сумму. Обрадованный Вебер написал расписку, даже не спросив лакея, как он достал деньги. А через несколько месяцев разразилась катастрофа.

9 февраля 1810 года Вебер находился в театре на репетиции своей новой оперы «Сильвана». Внезапно в оркестр явились жандармы и без всяких объяснений приказали Веберу следовать за ними в тюрьму. На следующий день Вебер предстал перед королем, который пожелал лично вести расследование. Он обвинил Вебера в краже герцогского имущества (речь

---

<sup>1</sup> В 1943 году немецкий композитор Пауль Хиндемит написал «Симфонические метаморфозы на темы Вебера» — из «Турандот» и фортепианных пьес в четыре руки.

шла о двух серебряных подсвечниках, которые были ему подарены), в присвоении чужих денег и самое главное — во взяточничестве при вербовке солдат. Испуганные друзья отвернулись от Вебера. Он мужественно защищался, отрицая свою причастность к темным махинациям; лишь потом он понял, в чем дело.

С расширением военных действий королю требовалось все больше солдат, однако немцы неохотно шли воевать в армию Наполеона. Французские завоеватели натравливали немцев разных государств друг на друга, заставляли стрелять в мирное население, и, чтобы избежать призыва, те из жителей Вюртемберга, кто побогаче, стали покупать должности при дворе герцога Людвига, хотя вовсе не думали ему служить. Герцогу такое пополнение казны пришлось кстати, а у короля неожиданный рост герцогского двора вызвал приступ гнева. Он поклялся примерно наказать виновного — и нашел его в лице ненавистного Вебера. Вебер действительно оказался виновен в доверчивости и легкомыслии: лакей, занимая для него деньги у трактирщика, пообещал тому, что секретарь герцога за эту сумму даст его сыну фиктивную должность при дворе и тем самым освободит от военной службы. Однако через несколько месяцев сын трактирщика все же был призван в армию, и тогда возмущенный отец написал на Вебера донос. Доказать обвинения все же никто не мог, а дальнейшее расследование грозило обнаружить истинного виновника махинаций с вербовкой — герцога Вюртембергского. Чтобы избежать огласки, король замял дело, а Вебера вместе с отцом повелел изгнать из страны, запретив появляться в пределах Вюртемберга под угрозой нового ареста. 26 февраля 1810 года Вебер покинул негостеприимное королевство.

Шестнадцать дней пребывания в тюрьме, завершившие трехлетний период жизни Вебера в Вюртемберге, произвели полный переворот в его характере. Из легкомысленного юноши, по словам современника — «наполовину придворного, наполовину музыканта», он превратился в зрелого человека, твердо знающего цель своей жизни. Он снова — и на

этот раз навсегда — вернулся к искусству. Год спустя Вебер писал: «Лишь под напором массы воды подымается волна, лишь под давлением пружина обнаруживает упругость, и лишь неблагоприятные обстоятельства и условия порождают великих людей». Это в полной мере можно отнести к нему самому.

Вебер решил начать новую жизнь. Его отец в конце жизни стремился в Мангейм — город своей юности. Вебер не прочь был задержаться там на некоторое время. Его влекла музыкальная слава города: мангеймский оркестр славился на всю Европу, его скрипачами восхищался Моцарт; в этом оркестре впервые был применен неведомый до того эффект постепенного нарастания и затухания звучности, что производило потрясающее впечатление на слушателей и открывало новые возможности для композиторов. В городе было множество музыкальных кружков, музицировали за чаем, в гостях пели квартетом и читали новые драмы. Удачные концерты Вебера в Мангейме, где он исполнял свои и чужие произведения, быстро вернули композитору природную веселость. Один из друзей оставил такой портрет Вебера того времени: «Внешне он был непредставителен, мал ростом и слаб, с узкими плечами, но каждого сразу же пленяла прекрасная форма удлиненной головы, одухотворенное выражение лица, оживленного непосредственностью и жизнерадостностью, прямые, открытые речи, приносимые красивым, звучным баритоном». Другой современник описывал Вебера маленьким узкогрудым человечком, одетым в черное, с длинными руками, узким, бледным лицом, на котором выделялись очень живые и приветливые серо-голубые глаза за сильными очками. Вебер сблизился со многими молодыми людьми Мангейма и часто пировал с ними у гейдельбергских студентов; потом все вместе отправлялись бродить по ночным улицам, и Вебер пел под гитару серенады городским красавицам. Так рождались многие его песни.

Однако беззаботная жизнь не могла продолжаться долго: надо было искать постоянную службу или отправляться в новые странствия. Вебер выбрал

последнее. Оставив отца в Мангейме, он в апреле 1810 года уехал в Дармштадт. Там он встретился со своим старым учителем — аббатом Фоглером, который стал за это время тайным советником великого герцога Дармштадтского. Он принял Вебера с распростертыми объятиями и предложил брать у него уроки в промежутках между концертными поездками. Здесь Вебер познакомился с новым учеником Фоглера — сыном берлинского банкира Якобом Бером, которому под именем Джакомо Мейербера предстояло стать во Франции прославленным композитором, автором опер «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Пророк», «Африканка» и других. Ему было тогда восемнадцать лет, но он уже успел приобрести известность как прекрасный пианист; его умение читать с листа оркестровые партитуры поражало всех. Мейербер отличался чрезвычайной настойчивостью — он мог заниматься, целыми неделями не выходя из комнаты, когда ему надо было чего-нибудь добиться. В награду за усердную учебу отец посылал сыну русскую икру, гусей и другие деликатесы, и ученики Фоглера быстро уничтожали обильные посылки. Так же свободно, как своей собственной, они распоряжались богатой библиотекой Мейербера. Нередко Вебер соревновался с ним в фортепианных импровизациях на заданную тему, а потом они в четыре руки играли новые произведения.

Часто Вебер с друзьями отправлялся «собирать мелодии» — слушал в кабаках народные песни и пел под гитару с солдатами и девушками. Иногда проказы друзей вызывали негодование чопорного дармштадтского общества. Так, Вебер завел собаку и назвал ее Мамзель; на прогулках он громко звал ее всякий раз, как поблизости показывалась хорошенькая девушка, чтобы та обернулась и он мог как следует рассмотреть ее. Когда созревали вишни, приятели с кульками в руках располагались у всех на виду в излюбленном месте прогулок горожан у Рейнских ворот и соревновались, кто скорее съест свои вишни.

Среди многочисленных концертных турне Вебера одним из самых интересных оказалось посещение вместе с Фоглером Франкфурта-на-Майне. Здесь





у одного издателя Вебер впервые увидел партитуры, написанные самим Моцартом. Охваченный благоговейным страхом, Вебер заботливо положил партитуру на стол, прикоснулся к ней губами и лбом; затем, встав на колени, долго рассматривал ее — на глазах его блеснули слезы — и, наконец, отдал издателю со словами: «Как счастлива бумага, на которой лежала его рука!». Благоговение Вебера перед памятью Моцарта было настолько велико, что, приехав через три года в Вену, он воспротивился желанию Фоглера познакомить его с Сальери. Народная молва связывала имя Сальери со смертью Моцарта. Возможно, Вебер этому не верил, но он знал, что Сальери ненавидел Моцарта, и заявил, что не желает иметь с этим человеком никакого дела!

Главной целью поездки Вебера во Франкфурт была постановка «Сильваны». Эта опера, в которой наивные песни в народном духе и большие колоратурные арии, напоминающие итальянские, чередуются с отрывками, заимствованными из оперы «Немая лесная девушка», очень пестра по музыке. Действие разворачивается в двух враждующих семьях. Главная героиня — похищенная девушка Сильвана, воспитанная в лесу отшельником, который запретил ей разговаривать с чужими; полюбивший Сильвану

юноша считает ее немой; все заканчивается двумя счастливыми свадьбами. Запутанное либретто с невероятными, психологически не мотивированными событиями (что так характерно даже для зрелых опер Вебера) отличается, однако, очень интересно задуманной главной ролью. Эта роль предъявляет большие требования к исполнительнице: хотя ей не надо петь, она должна быть чрезвычайно музыкальной, пластичной, обладать богатой мимикой. Эти требования казались необычными во времена господства итальянской оперы, где основным и единственным достоинством признавалось блестящее, виртуозное вокальное мастерство. Так в своей ранней, незрелой опере Вебер превзошел последующие нововведения романтизма: обилие немых сцен в операх Вагнера или выбор исполнительницей главной роли балерины («Фенелла, или Немая из Портичи» французского композитора Обера).

Вебер сам нашел исполнительницу роли Сильваны. В одном из концертов он услышал семнадцатилетнюю Каролину Брандт. Дочь скрипача и певца из Кёльна, она, подобно Веберу, выросла в театре. Восьми лет она уже выступала в популярнейшей в то время комической опере «Дунайская русалка» и очаровывала публику. Каролина получила очень скудное образование: родители начали учить ее лишь в одиннадцать лет и через два года сочли образование законченным. К тому времени оркестр, где работал отец, был распущен, семья впала в нужду, и Каролина вместе со старшим братом вновь пошла на сцену. Они объездили Германию и Швейцарию; Каролина исполняла роли служанок, юных девушек или мальчиков. Талант заменил ей систематическое образование, а природный здравый смысл не позволял обольщаться быстрыми успехами. Нежное сопрано и яркое драматическое дарование, уверенность, с какой она держалась на сцене, наивная кокетливая грация и изящная фигура, выразительные серые глаза и пепельные волосы — все в Каролине нравилось Веберу.

16 сентября 1810 года состоялась премьера «Сильваны». Она едва не сорвалась, так как в это воскресенье с утра весь город наблюдал за подъемом



Каролина Брандт —  
жена Вебера

воздушного шара. Спектакль начался с большим опозданием, но, несмотря на это, опера, а особенно исполнительница главной роли, имела успех.

Это немного утешало Вебера в постоянном отсутствии денег. По выражению одного из друзей, «в доме у него обычно не было ничего, кроме таланта». Комическая опера «Абу Гасан», над которой Вебер работал в конце 1810—начале 1811 года, отражает его вечную нужду. Центральное место в опере занимает хор кредиторов на слова: «Деньги, деньги, деньги! Я не хочу дольше ждать». Главный герой Абу Гасан, его жена, веселые слуги калифа, не зная, как уплатить долги, решают поочередно притворяться мертвыми, чтобы получить деньги на свои мнимые похороны. Когда проделка раскрывается, калиф весело смеется над ней, щедро награждает Абу Гасана и его жену и наказывает их врагов.

Некоторые особенности этой маленькой, состоящей из десяти номеров оперы Вебера связывают ее

с «Похищением из сераля» Моцарта: экзотичность сюжета (нашедшая некоторое отражение в музыкальном языке — восточные черты заметны в ритме и инструментальном колорите увертюры и марша калифа), стремительность в развертывании интриги, добродушный юмор и изящество, разнообразие форм, среди которых значительна роль контрастных по характеру дуэтов и действенных ансамблей. С другой стороны, интерес к Востоку, даже место действия — при дворе багдадского калифа — и отдельные выразительные средства в хоровых сценах предвосхищают восточные эпизоды «Оберона». Все сцены «Абу Гасана» пронизаны весельем; музыка отличается стремительным темпом — лишь через двенадцать лет, для новой постановки в Дрездене, Вебер написал единственную медленную арию.

По обыкновению, в период сочинения «Абу Гасана» Вебер занимался множеством дел сразу: писал музыку (кроме оперы — песни, концертные пьесы для фортепиано и других инструментов — особенно он любил кларнет и фагот), статьи, рецензии на различные постановки. Он обладал блестящим литературным даром, особенно даром сатирика и пародиста. Многие даже советовали Веберу бросить концертничество и заняться писательством. Сохранилось множество замыслов, набросков, отражающих впечатления Вебера от его многочисленных музыкальных путешествий, размышления об искусстве и т. п.

К 1811 году относится организация Вебером «Гармонического союза», для которого он написал устав из двадцати одного параграфа. Это — характерное для романтиков содружество, напоминающее «Шубертиады», «Серапионовых братьев» Гофмана или «Давидово братство» Шумана. Целью «Гармонического союза» было представлять публике молодые таланты, пропагандировать все новое, прогрессивное в искусстве, защищать его от враждебной критики, а также — характерное романтическое стремление — объединить деятелей различных видов искусства: музыкантов, поэтов, художников. В кружок входили близкие друзья Вебера (среди них

Мейербер); сам он был председателем и носил имя Мелос.

1811—1812 годы были целиком заполнены концертными поездками. 3 марта Вебер приехал в небольшой городок Бамберг, где близко сошелся с помощником директора театра Эрнстом Теодором Амадеем Гофманом, писателем, художником и музыкантом, одним из самых ярких и своеобразных немецких романтиков, чье творчество не раз вдохновляло композиторов XIX века («Крейслериана» Шумана, «Коппелия» Делиба, «Щелкунчик» Чайковского, «Сказки Гофмана» Оффенбаха и др.). Он жил в Бамберге уже два года и часто проводил целые ночи напролет в гостинице «Роза», сочиняя оперы и итальянские канцонетты. Гофман быстро подружился с Вебером. Между ними не было разногласий, хотя Вебер не так любил «долгие сидения в гостинице», как Гофман.

Вебер читал Гофману отрывки из своей книги «Жизнь музыканта», начатой еще в Штутгарте, которая вызвала горячее одобрение писателя. С этим замыслом Вебер носился долго. Вначале он задумал роман «Земные странствия музыканта» — по образцу знаменитого романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», но в романтическом духе. Он много раз, на протяжении десяти лет, перерабатывал план, писал отдельные главы, но роман так и остался незаконченным. Однако и в этом виде «Жизнь музыканта» — яркий документ эпохи, полный интереснейших мыслей и остроумных, иронических замечаний. Это пестрые романтические листки, напоминающие «Кота Мура» или «Крейслериану» Гофмана, где фантастика чередуется с реальностью, проза — со стихами, биографические наброски сменяются философскими раздумьями, а саркастическая пародия — мечтательными излияниями...

14 марта Вебер был уже в Мюнхене. Здесь при королевском дворе большой успех имело его концертно для кларнета, и баварский король заказал композитору два концерта для этого инструмента. Поставленный 24 мая в придворном театре «Абу Гасан» также имел успех. Многочисленные концерты, посещение театра, ухаживание за певицами, сочинение

музыки по заказу, критические статьи в газетах, переписка с друзьями по «Гармоническому союзу» — все это заполняло жизнь Вебера. Но он еще находил время по ночам любоваться природой в окрестностях красивейшего Штарнбергского озера.

Любовь к природе влекла Вебера в Швейцарию. По дороге ему пришлось пересечь границу Вюртемберга, где по приказу короля он был схвачен. Вебера отпустили лишь при условии, что больше никогда он не появится в пределах Вюртемберга. В Швейцарии Вебер поднимался в горы, на глетчеры, побывал на знаменитых озерах — Цюрихском, Фирвальдштетском. Здесь у него возник интереснейший замысел — написать «Необходимый справочник странствующего музыканта», который должен был познакомить путешественников с музыкальными достопримечательностями каждого города; к сожалению, дело не пошло дальше набросков. В Швейцарии Вебер был принят в почетные члены «Музыкального общества Гельветии». 21 августа в его честь был устроен музыкальный вечер с пением, танцами и фейерверком. Через два дня на концерте он неожиданно встретился с Мейербером, который отправлялся учиться в Италию.

По возвращении из Швейцарии, где Вебер провел три месяца, он выступал в крупнейших музыкальных центрах Германии и Австрии — Веймаре, Дрездене, Берлине, Лейпциге, Праге. В Веймаре, на придворном вечере, когда Вебер вместе с кларнетистом исполнял вариации на темы из «Сильваны», в зал вошел Гёте. Не обращая внимания на музыкантов, он громко разговаривал во время игры и покинул общество, не дослушав музыки. Вебер был ему представлен, и Гёте с олимпийским величием коротко приветствовал композитора. Вторая встреча была менее холодной, но все же Вебер говорил, что «этими господами лучше восхищаться всегда только издали».

В Берлине Вебер прожил полгода. Он поселился в гостеприимном доме родителей Мейербера и прилагал большие усилия, чтобы поставить здесь «Сильвану». Это вначале встретило сопротивление берлин-

ских музыкантов, но концерты, которые дал Вебер, привлекли многих на его сторону, и «Сильвана» была исполнена с успехом.

В это время Вебер узнал о смерти отца. Он умер в Мангейме 16 апреля 1812 года в возрасте 78 лет. Сын сохранил о нем лишь хорошие воспоминания, забыв все дурное и тяжелое, помнил только об отцовской любви, о заботливом отношении к его таланту. Все долги отца он взял на себя.

Пребывание в Берлине оказало большое влияние на формирование Вебера как музыканта и человека. Берлин был центром национальных стремлений, воля к борьбе с французскими завоевателями, предчувствие близкой победы над Наполеоном были здесь особенно сильны. И Вебер — странствующий художник без дома, без родины — впервые почувствовал себя немцем, а Германию — своей родиной, впервые серьезно задумался над тем, что его искусство может служить народу. Он обратился к новому жанру — мужскому хоровому пению, которое в это время получило широкое распространение в Германии.

Еще в конце 1809 года друг Гёте Цельтер основал кружок мужского пения под названием «Лидертафель» («Застольное пение»). В него входило двадцать пять — тридцать членов, из которых каждый должен был уметь написать стихи и музыку песни или в крайнем случае свободно пропеть ее с листа. Этот кружок собирался каждый месяц «за столом» и исполнял песни, сочиненные его членами или их друзьями; затем эти песни заносились в специальные книги. Песни подобных «лидертафелей» нередко были проникнуты героическим, патриотическим духом, они играли важную роль в росте национального самосознания. Вебер по просьбе проповедника одного из военных соединений — Бранденбургской бригады — написал 19 августа 1812 года в духе «лидертафелей» песню «Клятва воина» для баса с мужским хором в сопровождении труб, валторн, фоготов и тромбонов. Через неделю она была исполнена в казарме у Бранденбургских ворот самими солдатами; они пели ее с поразительным чувством и

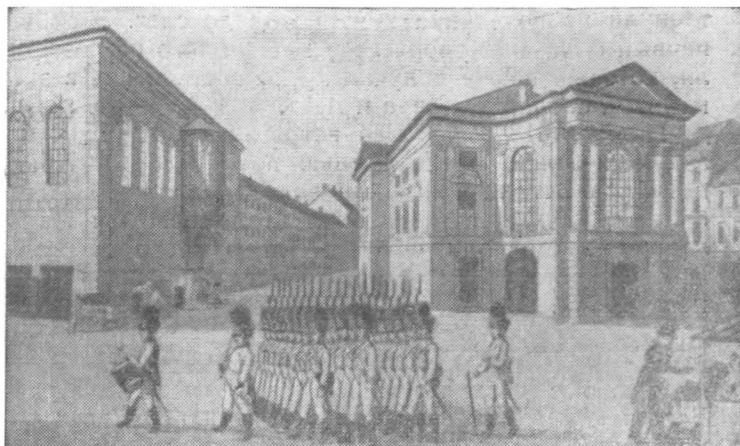
тронули проповедника и капитана до слез. Это был первый образец в творчестве Вебера того нового стиля, который позже получил яркое воплощение в знаменитом сборнике «Лира и меч».

Новый 1813 год Вебер встретил в Лейпциге. Он задумал большую концертную поездку через Прагу и Вену в Италию и Францию. Однако военные события — начинался последний этап борьбы с Наполеоном — помешали осуществлению этого замысла. И Вебер остался в Праге в качестве дирижера оперного театра.

Чехию с давних пор называли «консерваторией Европы». Музыкальность чешского народа вошла в поговорку. В домах богатых аристократов нередко все слуги были музыкантами: повар — скрипач, егерь — валторнист, распорядитель — флейтист, дворецкий — дирижер, а сам хозяин играл вторую скрипку рядом с камердинером. Богатство дома считалось неполным, если в нем перед гостями нельзя было образцово исполнить квартет, квинтет или септет. Пражская публика отличалась редкой музыкальностью; Моцарт ставил ее гораздо выше венской, хотя Вена в конце XVIII — начале XIX века считалась музыкальной столицей мира.

В театре, по обычаю того времени, шли и оперные, и драматические спектакли. Он был построен в 1784 году и открыт знаменитой драмой «Эмилия Галотти» великого немецкого просветителя Лессинга, а через два года состоялась постановка «Свадьбы Фигаро» Моцарта (всего несколько месяцев спустя после премьеры в Вене). Именно для Праги, воодушевленный широкой популярностью «Свадьбы Фигаро», композитор на следующий год написал «Дон-Жуана», премьера которого также прошла с блестящим успехом, что вызвало характерное замечание Моцарта: «Мои пражане понимают меня». Однако к 1813 году в связи с почти непрекращающимися войнами оперное дело пришло в упадок, и, по существу, все надо было организовывать заново. Этим и пришлось заняться Веберу.





Немецкий театр в Праге

Он поставил своей целью осуществить то, что начал в Бреславле. Как и там, он по-новому рассадил оркестр, был одновременно дирижером, режиссером, хормейстером, репетитором. Вебер исполнял лучшие оперы — «Дон-Жуана» (в свой бенефис), «Свадьбу Фигаро», «Милосердие Тита» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, оперы французских композиторов Керубини, Мегюля, Изуара, Спонтини. Он осуществил первую постановку новой романтической оперы немецкого композитора Шпора «Фауст», а когда опера Мейербера «Али Мелек» провалилась в Вене, Вебер решил поставить ее в Праге. Удивительна его художническая одержимость: за три месяца 1814 года им было поставлено десять опер; нередко одну премьеру от другой отделяли одна-две недели. В этом нежном, хрупком, хромом человечке горело пламя великого деятеля.

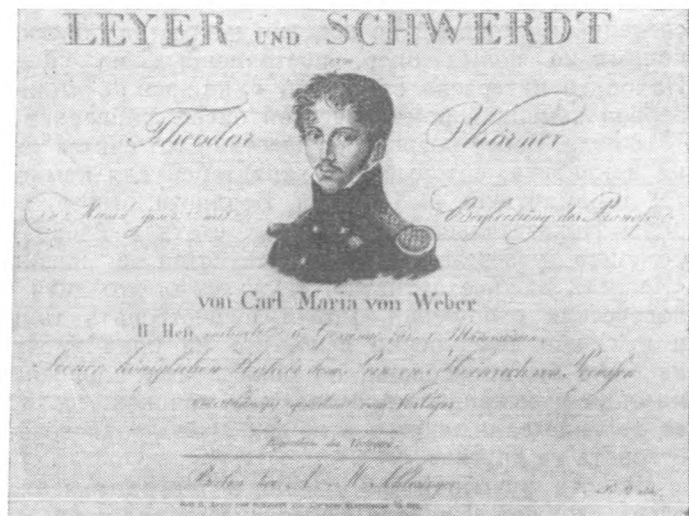
Ко многим из своих постановок Вебер писал в газетах статьи, пояснения, рецензии, пропагандируя новые оперы, как это тридцать пять лет спустя делал в Веймаре Лист. Они составили своеобразный цикл из двадцати статей (продолженный затем в Дрездене) под характерным названием «Музыкально-драматические заметки. Попытка посредством

сведений и указаний по истории искусства облегчить понимание новых опер, поставленных на сцене». Наиболее интересна статья об «Ундине» Гофмана — первой немецкой романтической опере, написанной в 1813 году. Вебер впервые осуществил тот синтез творца и критика, который так характерен для композиторов-романтиков — Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера. Показательно, что в своих статьях Вебер настойчиво утверждал связь искусства с жизнью: «Человек важнее артиста», «Искусство, это дитя человеческих отношений, может существовать только в них, ибо совершенно ясно, что ни одна картина не была бы нарисована, ни одна драма написана и ни одно музыкальное произведение сочинено, если бы не веление заложенного в людях стремления воздействовать на других».

Работа руководителя оперного театра оказалась очень сложной. Вначале Вебер чувствовал себя стесненным из-за незнания чешского языка: ему казалось, что краткие фразы, которыми обменивались между собой чехи, скрывают недоверие к нему. Но Вебер не запрещал разговаривать в театре почешски (хотя в порабощенной Австрии Чехии государственным языком был немецкий и спектакли шли на немецком языке). Он решил сделать самое трудное — изучить чешский язык, и уже через несколько месяцев никто в присутствии Вебера не говорил того, что он не должен был слышать.

Однако эта работа не давала Веберу полного удовлетворения. Он называл время, проведенное в Праге, «подневольными годами»: «Я старый вол, запряженный в плуг любимой публики, обмолачиваю много соломы, вытираю пыль с глаз и начинаю опять все сначала». Обширные и разнообразные обязанности не оставляли времени для сочинения музыки; к тому же нередко дирекция бывала недовольна Вебером. И каждое лето он стремился вырваться из Праги, чтобы отдохнуть от повседневных забот, побыть в кругу друзей и писать музыку.

Летние месяцы 1814 года Вебер провел в Берлине. Его, жившего в Чехии, целиком погруженного в заботы о театре, постановках, оркестре, хоре, певцах, поразила бурная жизнь немецкой столицы, пат-



Титульный лист первого издания сборника «Лиры и меч» с портретом Теодора Кёрнера

риотический энтузиазм, царивший на улицах. У всех на устах были имена героев национально-освободительной борьбы — поэта Теодора Кёрнера, погибшего в сражении с французами, начальника партизанского отряда Лютцова и других. Даже кружок друзей Вебера называл себя, в честь русских союзников, «музыкальными башкирами», а позже, в 1815 году, Вебер написал вариации на тему украинской народной песни «Ехал казак за Дунай», очень популярной в Германии и Австрии с немецким текстом известного в то время поэта Тидге под названием «Казак и его девушка» («Прекрасная Минка, я должен проститься...»). Эти настроения воспламенили воображение композитора. На пути из Берлина в Прагу он начал сочинять песни на стихи Кёрнера. В конце 1814 года был закончен сборник патриотических песен «Лиры и меч». Три из них, для мужского хора, прозвучали в Праге 6 января следующего года. Успех их не поддается описанию. В один день Вебер стал знаменитым; его провозгласили на-

циональным певцом борьбы за свободу. Сам же он скромно отзывался об этом своем выдающемся произведении: «Некоторые из песен Кёрнера, я думаю, мне удались».

Песни «Лиры и меча» разнообразны по настроению, содержанию и форме, но все пронизаны идеей освободительной борьбы. Многие напоминают немецкие народные песни — эти краткие повторяющиеся куплеты с простой и ясной мелодией героического склада словно написаны для исполнения воинами на привале между битвами, а не для концертной эстрады. Вебер чутко уловил и передал дух времени, новые интонации, рожденные жизнью, — таких песен еще не создавали композиторы Германии.

...Как завывания бури, издавлек доносятся грозные раскаты битвы. Воин взывает к богу сражений: пусть он ведет его к победе или смерти — это борьба не за богатство и почести, а за самое святое на земле («Молитва во время битвы», пример 1 на с. 36).

Эту мрачную, непреклонную героическую песню сменяет просветленная лирическая: перед умирающим воином мелькают прекрасные видения свободы и любви, которые вдохновили его на борьбу и за которые он отдал жизнь («Прощание с жизнью»).

Тягостны мысли об угрозах и издевательствах врагов, о скорби и смерти, царящих в Германии; но однажды, напоенная кровью миллионов сердец, поднимется свобода, разрушит оковы и взрастит на забытых могилах героев пылающие пальмы («Утешение. После заключения перемирия»).

Где родина певца? О чем она скорбит, на что надеется? Светлую лирическую картину, рисующую прекрасную немецкую землю, омрачает повествование о ее бедствиях («Мое отечество»).

«Песня всадников» и «Дикая охота Лютцова» — бодрые, жизнерадостные, полные уверенности в победе, с энергичными восклицаниями, с сигналами боевых труб в аккомпанементе — контрастируют со сдержанной, возвышенной «Молитвой перед битвой».

...Никто не смеет оставаться в стороне от борьбы, когда поднялась вся страна, весь народ. А того, кто военному лагерю, битвам, победам и героической смерти, достойной мужей, предпочитает

шампанское, карты, театр и красоток, — того ждет всеобщее презрение: немецкая девушка не подарит ему поцелуя, немецкая песня не развеселит его и немецкое вино не освежит («Мужи и мальчишки»).

1 Andante con moto  
*con anima*

От - че, зо -  
- ву те бл  
В гро - ме и ды - че кро - ва - вых - сре -  
же ний

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'Andante con moto' and 'con anima'. The dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The lyrics are in Russian and are placed below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Завершают сборник две героические песни — веселая и беззаботная «Застольная перед битвой» и более сдержанная и суровая «Песня о мече».

Однако значительных произведений, подобных «Лире и мечу», в эти годы Вебер создал мало. Руководство театром отнимало слишком много време-

ни, а увлечение Каролиной Брандт заполняло его сердце и мысли.

Вебер пригласил свою франкфуртскую Сильвану в Прагу. 1 января 1814 года она дебютировала в «Золушке» Изуара с триумфальным успехом. Под руководством Вебера она разучила и спела Церлину в «Дон-Жуане» Моцарта. Вскоре Каролина стала любимой артистской пражской оперы. Вебер испытывал к Каролине самые нежные чувства. Его поражала скромность новой пражской «звезды»: она жила с матерью, и ни один из богатых бездельников не мог похвастаться своим успехом у нее. Вебера, никогда не знавшего настоящей семьи, своего дома, привлекал семейный уют, сердечная атмосфера, царившие в доме Брандтов. Он писал Каролине пыльные письма, стихи, и мать благосклонно относилась к его ухаживаниям. Однако Вебер переживал тяжелую душевную борьбу, боясь, что семья помешает его творчеству: «Это — трудный выбор, — писал он, — пожертвовать ради художника счастьем человека, но это именно так, ибо можно целиком отдаваться лишь чему-то одному, и я ненавижу половинчатость».

В бенефис Каролины в «Золушке» 11 января 1815 года Вебер целый день продавал билеты в кассе и, смеясь, старался назначать как можно более высокие цены для аристократов, стремившихся в театр только из любопытства. Через несколько дней Вебер просил руки Каролины. Он поставил условием, что она должна покинуть сцену до свадьбы и возможно скорее уехать с ним из Праги. Но Каролине трудно было отказаться от любимого искусства, от поклонения пражской публики, и она попросила Вебера дать ей время подумать. Мать пугала Каролину беспорядочной жизнью Вебера, его необеспеченностью, долгами. Неожиданно выяснилась противоположность взглядов влюбленных на политические события: Каролина оказалась поклонницей Наполеона, а Вебер воспевал немецких патриотов, боровшихся против чужеземного ига; она обиделась за своего героя, начались ссоры. Вебер равновал Каролину, ему тяжело было видеть ее на сцене, и она со слезами убеждала его, что один из них должен покинуть Прагу. Вебер взял отпуск на три

месяца и уехал в Мюнхен. Каролина, пользуясь его отсутствием, набралась решимости и написала, что должна навсегда порвать с ним. Это известие потрясло Вебера. Вечером 7 сентября 1815 года он вернулся в Прагу и сразу же отправился в театр. Там Каролина пела Золушку. Вебер, едва сдерживая слезы, убежал.

За годы жизни в Праге характер Вебера закалился, он стал серьезнее, хотя по-прежнему принимал участие в развлечениях. Так, в 1816 году он был непременным участником маскарадов, где собирались люди всех сословий; память о них жила в Праге еще очень долго. Однажды Вебер появился на городском укреплении вместе со стражей. На плечах его была салфетка, на голове свиная маска с лимоном во рту, он говорил только по-французски: «Да, да, да!» В другой раз он устроил представление в духе мрачных фантазий Гофмана. Каролина изображала веселую юную Коломбину, которую арлекины несут на катафалке как «бесплодные усилия любви» карнавала. Пьеро появлялись в роли плакальщиц, везущих толстого, смертельно бледного трактирщика — это карнавал, лежащий при последнем издыхании. За ними шел Вебер в роли смерти с карнавальным карпом в оскаленных зубах и косой.

17 октября 1816 года Каролина получила приглашение на гастроли в Берлин; Вебер поехал с ней. Она никогда не видела, чтобы скромного дирижера пражского театра чествовали повсюду как национального героя. И Каролина впервые задумалась над тем, что ее искусство артистки ниже, чем его искусство композитора-творца, воодушевляющего своими произведениями массы слушателей. Наконец 19 ноября, в день именин Каролины и Карла, они объявили о своем обручении. В этот день в Берлине было солнечное затмение, царило веселое настроение, словно все радовались счастьем влюбленных, и Вебер с Каролиной много смеялись, видя повсюду носы, черные от закопченных стекол. Свадьба праздновалась в Праге почти год спустя, 4 ноября 1817 года. Она была очень скромной. Вебер отказался от музыки в церкви. Однако в тот момент, когда священник начал свою речь, раздался торжественный мужской хор

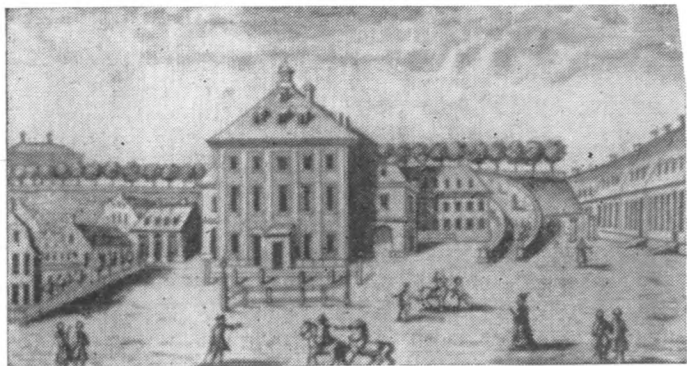
в сопровождении органа — хористы театра, работавшие с Вебером, не могли отказать себе в удовольствии присутствовать на его свадьбе, и эта искренняя привязанность глубоко тронула Вебера.

Вебер не хотел оставаться в Праге — он давно мечтал о работе в Берлине. Однако королю — страстному поклоннику итальянской оперы — были подозрительны патриотические устремления композитора. В это время Вебер узнал, что в Дрездене предполагается основать немецкую оперу; именно здесь могли претвориться в жизнь его мечты о национальном театре. На рождество Вебер получил место капельмейстера Дрезденского театра и 13 января 1817 года приехал в столицу Саксонии.

## **В БОРЬБЕ ЗА НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

В начале XIX века Дрезден, расположенный в живописной долине реки Эльбы, уже был большим красивым городом. Он славился знаменитой картинной галереей в королевском дворце Цвингер и театром. В зеркале Эльбы отражались окрестные холмы, покрытые виноградниками и лесами, виллами и богатыми селами. По реке скользили суда и баржи, а в летнюю пору — разукрашенные лодки, с которых неслась музыка. Жизнь в Дрездене текла неторопливо, как воды Эльбы. Пригороды его, начинавшиеся у городских ворот, напоминали деревни; здесь было много больших садов, сливавшихся с длинными городскими зелеными аллеями. Сам город, в противоположность окружающей веселой солнечной местности, казался серьезным, мрачным и полным теней. Он оживлялся лишь летом, когда в окрестности съезжались «на воды» иностранцы, любители приключений. Тогда жизнь города меняла свой облик, и чужестранцу, впервые попавшему в Дрезден, по вечерам казалось, что он находится не на севере Европы, а под южным небом: веселые огни на реке, фонарики в садах и на мостах, пестрые лодки, напоминающие





Придворный театр в Дрездене

венцианские гондолы, везде движение, музыка, пение. Среди мест развлечений любимым был летний театр, расположенный на берегу реки, вблизи купален; он был построен в 1777 году советником по имени Линке и назывался «У купален Линке».

Южный характер жизни в Дрездене во многом определялся обилием проживавших в городе итальянцев. Это были многочисленные монахи из Рима — исповедники саксонских королей, певцы и музыканты королевского театра; постепенно в Дрездене образовалась итальянская колония, а итальянский язык стал придворным языком саксонской столицы. Вблизи Цвингера было построено сорок небольших домов, окруженных садами, это место получило название Итальянской деревушки: вначале здесь жили итальянские каменотесы и строители придворной католической церкви, а затем — итальянские певцы и дирижеры королевского театра.

В начале XIX века в Дрездене, как и по всей Германии, в музыкальном искусстве господствовали итальянцы. Не случайно Дрезден называли «Флоренцией на Эльбе». Проникновение итальянской музыки началось давно, и передовые немецкие музыканты упорно, на протяжении нескольких веков, боролись за национальное искусство. Чужеземную музыку насаждали короли и принцы, пренебрежительно отно-

сившиеся ко всему немецкому. Король Фридрих Прусский говорил, что скорее позволит лошади ржать арию, чем разрешит немке быть примадонной в его опере. Еще в 1547 году один из саксонских принцев пригласил в свою капеллу итальянцев, но особенно много появилось их в Дрездене в середине XVII века, после Тридцатилетней войны, когда культурная жизнь в разоренной Германии едва теплилась. Немецкие музыканты играли все более и более подчиненную роль.

27 января 1667 года оперой «Тезей» Джованни Андреа Монелья из Флоренции в Дрездене открылся придворный театр. В нем ставились главным образом комедии и трагедии, балеты, изредка— оперы (иногда с немецким текстом). В 1719 году было построено новое, роскошное здание театра в Цвингере— одно из самых больших в то время: зал, богато украшенный, с расписанным картинами потолком, вмещал две тысячи человек. Партер постепенно подымался, к нему примыкал трехъярусный амфитеатр; затем шли три ряда лож. Против сцены находилась большая королевская ложа, занимавшая среднюю часть зала и подымавшаяся до первого яруса. В этом театре на протяжении XVIII века сменилось несколько итальянских трупп, которыми руководили знаменитые композиторы— итальянцы или немцы, получившие образование в Италии и писавшие оперы на итальянском языке и в итальянском духе. Особенно славился оркестр театра («королевская капелла»), считавшийся одним из лучших в Европе.

7 сентября 1810 года дирижером Дрезденской оперы стал Франческо Морлакки. Уроженец Перуджи (он был старше Вебера на два года), Морлакки получил разностороннее музыкальное образование— сочинял, пел, играл на скрипке, фортепиано, кларнете, флейте, фаготе, валторне, виолончели. В 1807 году он написал свою первую оперу и быстро завоевал признание в Дрездене. Он исполнял оперы, как свои, так и других итальянских композиторов; наибольшим успехом пользовалась комическая опера «Тайный брак» Доменико Чимарозы, прошедшая в одном только 1812 году сто пятьдесят раз, и поставленная



Франческо Морлакки —  
дирижер итальянской оперы  
в Дрездене

в год начала работы Морлакки в Дрездене «Весталка» Гаспаро Спонтини.

В 1814 году итальянская опера и немецкая драма были объединены. Новый театр получил название Королевской драмы; три дня в неделю было отдано итальянской опере, три — немецким пьесам. Со временем немецких пьес становилось все больше, среди них исполнялись такие выдающиеся произведения, как «Эгмонт» Гёте и «Эмилия Галотти» Лессинга; оперы же ставились только итальянские (лишь иногда Моцарта). В годы национального подъема все громче раздавались голоса, протестовавшие против засилья итальянцев и требовавшие создания национальной немецкой оперы, но все попытки наталкивались на противодействие. Директор театра направил министру письмо с изложением проекта организации немецкой оперы в Дрездене, где в качестве руководителя предлагал Вебера — популярного композитора и умелого организатора. Однако министр ответил, что немецкая опера находится в таком незрелом состоянии, что нечего и думать об этом

проекте. Тогда директор предложил Веберу место королевского капельмейстера с годовым контрактом, и хотя тот сомневался, что за такой короткий срок сумеет сделать что-либо значительное, директор убедил его согласиться.

Морлакки, который до того пользовался в Дрездене неограниченным авторитетом, всеми силами противодействовал организации немецкой оперы. Когда же ему это не удалось, он решил привлечь Вебера на свою сторону и первый явился к нему с визитом. Воспитанник иезуитской семинарии, ловкий придворный, обласканный королем, непревзойденный в искусстве интриги, он был уверен в легкой победе над Вебером, далеко не пользовавшимся любовью придворных кругов. Прожив тридцать лет в Германии, Морлакки до конца своей жизни так и не овладел немецким языком; это было для него чрезвычайно удобно — плетя интриги, он постоянно и очень убедительно ссылаясь на различные недоразумения и непонимания, вызванные незнанием языка. Вебер, предчувствуя всю сложность предстоящей борьбы, решил взять себе учителя итальянского языка и уже через несколько месяцев бегло говорил по-итальянски; это облегчило ему и общение с итальянскими певцами.

Перед Вебером стояли беспримерные трудности. Итальянская опера в Дрездене переживала «золотой век», певец считался главным и единственным исполнителем оперы, а оркестру отводилась роль скромного сопровождения. Это было тем более естественно, что композиторы и дирижеры почти всегда сами были выдающимися певцами, а состав труппы постоянно пополнялся из Италии. Об одном из итальянских певцов Вебер писал в восхищении: «Как художник он в своем роде несравненен. Его исполнение кантилены недостижимо. Он в состоянии выдерживать сильный звук двадцать пять — тридцать секунд. Тембр его голоса напоминает звучание большого колокола и наполняет помещение всей церкви, словно ангельские голоса». Учиться не у итальянцев считалось невозможным, вокальная одаренность по эту сторону Альп не признавалась. И хотя в Дрездене еще в 1747 году была основана специ-

альная оперная школа для обучения немецких певцов, «чтобы больше не было необходимости за большие деньги приглашать чужестранцев», она находилась под руководством итальянского придворного баса.

В распоряжении Вебера не было хороших певцов — он довольствовался «поющими драматическими актерами», «речитирующим персоналом немецких пьес и зингшпилей», которые очень не любили выступать в опере. Для поощрения каждому актеру, исполнявшему «роль с пением», выдавалось особое вознаграждение. В немецких операх должны были выступать и итальянцы, но они делали это неохотно и к тому же так произносили немецкие слова, что ничего нельзя было понять. Вебер стал привлекать молодых любителей и гастролеров, которые надолго оседали в Дрездене.

Вот сведения о некоторых певцах немецкой оперы. Деревенский школьный учитель, только что оставивший свою работу и совсем не умеющий держаться на сцене. Драматический актер — исполнитель ролей Макбета и Валленштейна. Молодой человек, одаренный сценически, однако все время поющий громко и фальшиво. Все теноровые и баритоновые партии взял на себя хормейстер и учитель пения Алоис Микш, совершенно лишенный сценического дарования; к тому же голос его к этому времени был уже разбит. И таким певцам приходилось соревноваться с превосходной итальянской труппой! Однако ими руководил Вебер, а не Морлакки. Не случайно современники называли итальянскую оперу в Дрездене «прекрасной армией под водительством посредственного генерала», а немецкую оперу — «слабой военной силой под водительством гениального полководца».

Первым спектаклем под управлением Вебера, состоявшимся 30 января 1817 года, была опера французского композитора Мегюля «Иосиф в Египте». Король, присутствовавший в театре, сказал: «Если сегодняшней спектакль пройдет хорошо, то Вебер добился уже многого». И спектакль действительно прошел хорошо. За восемнадцать дней напряженной работы Вебер сумел объединить в слаженный

ансамбль драматических актеров и неопытных дебютантов. Накануне спектакля он написал в «Вечернюю газету» обращение «К любящим искусство жителям Дрездена», где разъяснял цель своей деятельности. Он писал о том, что каждый народ имеет свое национальное искусство и немецкая опера должна быть не похожей на итальянскую: он мечтал о совершенном, цельном произведении, где все составные части — пение, драма, оркестр, живописное оформление — находятся в идеальном равновесии.

Особое внимание Вебер уделил хору, бывшему в ужасном состоянии. Он включал в себя не только хористов, но и статистов, а вместо женщин — школьников, которые производили одновременно и смешное, и жалкое впечатление: благородных римлянок изображали грубые мальчишки в толстых башмаках, с измазанными чернилами пальцами, и никакие костюмы и диадемы не могли изменить их внешность. Вебер организовал самостоятельный хоровой коллектив. Специальный танцмейстер обучал хористов движению. И уже второй спектакль под управлением Вебера поразил знатоков исполнением хора — а он был организован лишь две недели назад! Вебер относился к хористам с неумолимой строгостью, но всегда был справедлив. В Дрездене долго вспоминали такой случай. Однажды на репетиции, рассерженный плохим исполнением хора, Вебер закричал: «Вы поете, как свиньи!» На следующий день к нему явилась делегация с просьбой успокоить возмущенных хористов. Вебер ничего не ответил, начал репетицию как обычно и только к концу ее сказал: «Дамы и господа из хора, объяснимся в двух словах. Недавно я вас оскорбил своей руганью, но я спрашиваю вас сегодня: прав ли я был, порицая ваше исполнение? Будьте откровенны». Все единодушно отвечали: «Да». — «Тогда, — сказал Вебер, — я снимаю перед вами шляпу, и я должен выразить сожаление, что обидел вас». Удовлетворенные хористы приветствовали его возгласами «ура!»

Столь же требователен был Вебер ко всем исполнителям. Очень жизнерадостный и приветливый в частной жизни, он от души веселился с артистами в праздничные вечера у себя дома или у них

в гостях, но в театре становился неумолимо строгим и не терпел ни малейшей небрежности. Он говорил, что солдат и артист должны быть особенно пунктуальны и точны, изгнав всякую расхлябанность из своей жизни.

Понимая, что успех театра во многом зависит от хорошо подобранного репертуара, Вебер внимательно пересмотрел все оперы, шедшие в Дрездене. Это зрелище поражало своей пестротой: рядом с значительными произведениями шли пустые, развлекательные однодневки, Моцарт был представлен только «Похищением из сераля» и «Волшебной флейтой». Вебер решил перестроить репертуарный план, выбросить слабые оперы и заполнить бреши собственными произведениями. Но вначале ему пришлось удовольствоваться малым. Вебер обладал редким чувством театра, он был настоящим практиком и никогда за своими желаниями не забывал реальных возможностей. Он не торопился ставить оперы Моцарта, понимая, что они еще не по силам певцам только что организованного немецкого театра. Он ставил вначале более простые комические оперы немецких и французских композиторов, обогащая репертуар театра. Каждому спектаклю предшествовало одиннадцать репетиций, за которыми следовала генеральная. Наконец на сцене Дрездена появился и Моцарт, и даже «Фиделио» Бетховена. Вебер с особым удовольствием дирижировал операми Моцарта, которые прекрасно знал. Однажды, когда шла «Волшебная флейта», ему забыли положить на пульт партитуру. В оркестре поднялось волнение, быстро передавшееся публике, — отсрочить начало спектакля было невозможно, так как король уже сидел в своей ложе. Но Вебер с улыбкой подошел к дирижерскому пульта, сдвинул очки на лоб и провел весь первый акт наизусть, шутливыми жестами показывая, будто переворачивает страницы. Включал Вебер в репертуар и итальянские оперы, сражаясь с Морлакки его же собственным оружием: так, немецкая труппа с огромным успехом исполнила (в 1824 году) «Севильского цирюльника» Россини, которого итальянская труппа отказалась ставить, так как Морлакки сам написал оперу на тот же сюжет.

Воспользовавшись отъездом Морлакки в Неаполь на постановку его новой оперы в сентябре 1817 года, Вебер решил по-новому рассадить оркестр. В итальянской опере в Дрездене оркестранты располагались вперемешку, а не по группам: непосредственно перед дирижером и за ним сидело по одному контрабасисту и виолончелисту, которые мешали друг другу и оглушали дирижера; третий контрабасист находился в углу оркестра, под королевской ложей, а четвертый (если он был нужен) — в партере. Рассредоточены были и другие группы инструментов: справа за одним пультом сидели первый и второй скрипачи, перед дирижером — два альтиста, слева — по четверо первых и вторых скрипачей, а посреди струнных, мешая им и заглушая их нежное звучание, — тромбоны. Трубы и литавры находились под королевской ложей и были вообще не видны дирижеру. Плохо видел он и кулисы, не мог подавать знаков суфлеру, был изолирован от певцов: дирижер помещался на возвышении в центре оркестра, за роялем. Вебер установил место дирижера непосредственно за суфлерской будкой, направо расположил струнные, причем альты, виолончели и контрабасы — у стены партера, а налево — духовые с тромбонами в центре. Все это теснее связывало оркестрантов с певцами, усиливало контакт дирижера со сценой. Вебер, в отличие от итальянцев, дирижировал палочкой, а не показывал вступление рукой из-за рояля. Это произвело в Дрездене сенсацию.

Король вскоре обратил внимание на нововведения Вебера: в 1818 году на представлении оперы «Весталка» Спонтини тромбоны, расположенные под королевской ложей, гудели ему в самые уши. Был отдан строгий приказ переделать все по-старому, и Вебер оказался бессильным что-либо изменить. Только дурное впечатление, произведенное всеми этими событиями на публику, заставило короля отступить, и Веберу постепенно удалось добиться выполнения своих требований при исполнении немецких опер. К 1820 году он одержал полную победу. На протяжении почти всего XIX века оркестр и дирижер в оперных театрах Германии располагались так, как это было установлено Вебером, хотя уже



Вагнер в середине века выступил с требованием поместить дирижера в опере так же, как в концерте,— *перед* оркестром, у стены зрительного зала, а не у суфлерской будки.

Деятельность Вебера вызывала противодействие придворных кругов, покровительствовавших итальянцам. Им не нравились критические выступления Вебера в газетах, его острый язык, его требования строжайшей дисциплины в театре. Даже в 1825 году, за год до смерти Вебера, после триумфального успеха его «Вольного стрелка», мелодии которого распевала вся Германия, один из придворных, слыша повсюду слова восхищения и уважения, наивно спрашивал у композитора: «Вебер, вы действительно знаменитый человек?»

Вебер боролся за национальное искусство не только палочкой дирижера, но и пером музыкального писателя. Он очень точно вскрыл причины успеха итальянской оперы в Германии (и не только в Германии!) начала XIX века: «Отражающиеся на всем события нашего времени сделали властелинами две крайности — *наслаждение* и *смерть*. Подавленные ужасами войны и привыкшие ко всевозможным бедствиям, люди стали искать в очень грубом и возбуждающем искусстве лишь развлечения. Театр превратился в своего рода раек, балаган, в котором беззаботно — избегая и страшась радостного волнения души, пробуждаемого подлинным наслаждением от произведения искусства, — любовались пестрой сменной картин, испытывая при этом удовольствие от щекотания нервов пошлыми шутками и мелодиями и прельщаясь беспорядочным движением машин, применяемых без цели и смысла. Привыкнув к тому, что жизнь ежедневно оглушает и бьет, постарались создать и здесь трескучие и оглушающие эффекты. Постепенное развитие страсти и искусно вызываемое напряжение интереса у зрителя считается тягучим, нудным и, вследствие невнимательности, непонятым». С юмором определял Вебер недостатки итальянской оперы, отмечая в то же время, что здесь «мелодия — само совершенство... Правда, в этой опере, когда примадонна имела несчастье охрипнуть, знаменитый композитор, чтобы не лишиться своих

лучших номеров, транспонировал ее арию с тем, чтобы ее мог исполнить первый бас, тогда как ария баса была передана контральто, причем никто не заметил никаких погрешностей в характеристике персонажей».

Но особенно блестящая пародия на итальянскую оперу содержится в главе шестой «Жизни музыканта» (писавшейся в 1810 и 1813 и законченной как раз в 1818 году). Эта пародия сделана в духе ярмарочного представления, в котором пояснения дает Гансвурст — немецкий Петрушка:

На сцене появилась Большая итальянская опера — длинная, тощая, прозрачная фигура с выражением необычайной слащавости на бесцветном лице, остающемся всегда неизменным, независимо от того, исполнял ли его обладатель роль героя, селадона или варвара... При выходе этого персонажа в оркестре, чтобы водворить в публике тишину, начался шум, в Италии называемый увертюрой. Фигура начала петь:

#### СЦЕНА

*Речитатив:* — О боже — — прощай же — —

*Ариозо:* — О не рыдай, мой милый — —

Тебя покидаю — Мой кумир —

— — — — — увы — — — — —

*Аллегро:* — Уже труба звучит — —

*Вместе с голосом:* — За тебя умереть я желаю —

*Ускоряя:* — О блаженство — —

(На последнем слоге — трель на протяжении десяти тактов; публика неистово аплодирует.)

#### ДУЭТ

— Дорогой — — !

— Дорогая — — !

*Вместе:* — Жребий злосчастный — —

(В слове «злосчастный», по случаю «а», — сладчайшие трели в терцию.)

*Аллегро:* — О страшное мученье — —

(Этого никто не слушал, но какой-то знаток закричал «браво! браво!» и вся публика фортиссимо поддержала его.)

#### Гансвурст

(*выходит вперед, растроганный и восхищенный*)

... Ухо и сердце сладостно тают

И от блаженства замирают.

Пред смертью герой поет так чудесно,

Что захочешь и сам умереть с ним совместно!

(...)

Человек ли, зверь ли, медведь иль герой,

Мне все едино — только пой!

И пусть возражает целый свет —

Лучше итальянской оперы нет!

Попутно достается от Вебера и французской опере с ее пристрастием к античным сюжетам, неожиданным вмешательством богов, обилием вставных балетных номеров, обязательным «единством времени» (действие должно было заканчиваться в течение одних суток):

Входит Большая французская опера. Благородная парижанка. Появляется на котурнах и передвигается по сцене очень ловко в несколько стеснительном для нее греческом одеянии. Кордебалет все время окружает ее. Различные боги бродят на заднем плане. Действие происходит между 12 часами и полднем.

#### АКТ ПЕРВЫЙ

Принцесса

О принц! Вы мой жених.

Принц

В восторге я, конечно!

Народ, пляши и пой, славь наше счастье вечно.

Хор

Мы пляшем и поем, мы славим счастье вечно.

Конец I акта.

#### АКТ ВТОРОЙ

Принцесса

Любовь!

Шум битвы. Принцесса теряет сознание. Появляется принц; он сражается с врагами, его смертельно ранят.

Ах, принц!

Принц

Увы!

Принцесса

Что?

Принц

Смерть моя!

Принцесса

О горе!

Народ, пляши и пой, беда настала вскоре!

Хор

Мы пляшем и поем — беда настала вскоре!

II акт заканчивается маршем.

#### АКТ ТРЕТИЙ

В облаках появляется Афина Паллада.

Паллада  
Паллада жизнь тебе дарит.

Принцесса  
Миг дивный!

Принц  
Что со мною?  
Народ, пляши и пой, воздай хвалу герою!

Хор  
Мы пляшем и поем, хвала, хвала герою!

Конец.

Очень точно подмечает Вебер и пороки только что нарождавшейся немецкой романтической оперы: запутанность средневекового сюжета, множество картин с постоянной сменой декораций, выпренность декламации, обилие действующих лиц, увлечение фантастикой, дүхами и таинственными предчувствиями — то, что будет характерно и для зрелых опер самого Вебера, и для Вагнера, не говоря уже о менее значительных немецких романтиках:

Немецкая опера никак не могла начаться... Наконец, появился Гансвурст, совершенно измученный и обливающийся потом, и произнес:

— ... По совести говоря, дела с Немецкой оперой обстоят весьма плачевно, она страдает судорогами и не может твердо стоять на ногах. Толпа ассистентов хлопочет подле нее. И все же она, едва оправившись от одного обморока, снова падает в другой. К тому же, предъявляя к ней всевозможные требования, ее настолько раздули, что ни одно платье не приходится ей более впору. Напрасно господа переделывальщики в надежде украсить ее напяливают на нее то французский, то итальянский наряд. Он не идет ей ни спереди, ни сзади. И чем больше пришивать к нему новые рукава и укорачивать полы и фалды, тем хуже он будет сидеть. В конце концов, несколько романтическим портным пришла в голову счастливая мысль выбрать для нее отечественную материю...

#### «АГНЕССА БЕРНАУЭРИН»,

отечественно-романтическое музыкальное представление

Действующих лиц — сколько надо.

Действие происходит в сердце Германии.

СЦЕНА ПЕРВАЯ  
Перемена декораций.

## СЦЕНА ВТОРАЯ

Агнесса и Брунгильда

Агнесса. Ах! Моя душа устала, утомилась и износилась.

Брунгильда. О госпожа! Не углубляй бездонную скалистую пропасть человеческих страданий. Фройляйн, если вас обуюли чувства, противные духу, поделитесь ли вы со мною своим неудовольствием, благородная дама?

Агнесса. Пойдем в замковый сад, там, в темной, таинственной роще мне будет легче постигнуть неотвратимое предчувствие моей судьбы.

Уходят.

Перемена декораций.

Герцог (*со свитой*). Рыцари, следуйте за мной в Парадный зал! Сегодня она должна отдать мне свою руку, иначе ехидны и змеи, согласно обычаю, в крепостной темнице... Вы поняли меня...

Уходят.

Перемена декораций.

Альбрехт (*входит*). Каспар, следуй за мной.

Перемена декораций.

Появляется Дух, делает предостерегающие жесты.

Альбрехт. О кто ты, странное существо?

Дух. Я всемогущ! Торопись, благородный юноша, торопись! Позднее я уж тебя спасу.

Альбрехт. Спасти ее или умереть!

Два миннезингера (*входят*). Обождите, благородный господин. Мы споем вам одну историю.

Перемена декораций.

Финал

Скалистая местность в лесу. Направо на заднем плане — замок; напротив него виноградник; немного далее хижина отшельника; направо впереди пещера; далее спереди беседка; посередине два дуплистых старых дерева; в глубине вход в подземелье.

Отшельник (*входит, поет молитву*).— Агнесса (*поет в замке арию*).— С противоположной стороны хор женщин (*работающих в винограднике*).— Альбрехт дремлет в беседке (*и сквозь сон напевает отдельные звуки*).— Каспар (*сидя в дупле дерева, поет от страха полонез*).— Разбойники (*в пещере поют дикий и свирепый хор*).— Генини (*прячут над Альбрехтом, охраняя его*).— За сценой шум битвы.— Вдалеке, с другой стороны, марш. (*Разумеется, все это одновременно*).— Две молнии с противоположных сторон ударяют в сцену, сокрушая что-то.

Все (*хором*). О!

Занавес падает.

Гансвурст

(*входит глубокомысленно и мечтательно*)

... О немецкая родина честная,  
Твой изгнанный сын безвестный я,  
Дуралеев чужих ты приютила,  
Какое ты благо от них получила?  
Итальянский, английский, французский народ ;  
Одну сладостной мыслью живет —

Родину и себя прославить,  
А ты не знаешь, куда руль направить,  
Божественных соков своих не чаешь,  
Чужим искусством себя питаешь,  
Не веришь собственным силам чистым...

В борьбе за национальную немецкую оперу Вебер нашел деятельных помощников. Выдающийся вокальный педагог Алоис Микш по настоянию Вебера в 1820 году был назначен главным хормейстером Дрезденской оперы. За год до этого в Дрездене появился двадцатичетырехлетний композитор Генрих Маршнер — приземистый, с неуклюжей манерой говорить, пленивший Вебера своим талантом. Он был, в сущности, самоучкой: в шесть лет стал заниматься на рояле и через полгода превзошел своего учителя, но был слишком беден, чтобы продолжать музыкальное образование. Важную роль в жизни Маршнера сыграли встречи с Бетховеном и особенно Вебером. Вебер видел в нем своего преемника на посту руководителя немецкой оперы, и в 1823 году Маршнер стал дирижером Дрезденского театра. Многочисленные оперы, написанные им, продолжали линию романтических произведений Вебера; Маршнер нередко обращался к сюжетам сказочным, фантастическим («Вампир», «Ганс Гейлинг» — о духе земли, полюбившем крестьянскую девушку) или средневековым рыцарским («Храмовник и еврейка» — по «Айвенго» Вальтера Скотта).

Постепенно вокруг немецкой оперы в Дрездене стали группироваться лучшие исполнители. В 1817 и 1819 годах здесь гастролировала знаменитая трагическая актриса София Шредер — она исполняла роли Орлеанской девы, леди Макбет, Федры, Марии Стюарт. Вебер хорошо знал семью Шредер. Еще в 1814 году муж Софии с огромным успехом пел в Праге под руководством Вебера партию Дон-Жуана, а София играла в том же театре драматические роли. Однажды, когда заболел суфлер, Вебер из уважения к великой артистке сам влез в суфлерскую будку и провел весь спектакль. В Праге он впервые увидел двух ее маленьких дочерей — Бетти и Вильгельмину. Последняя выступала в балетах,

в семнадцать лет дебютировала в драме и опере (первая роль — Памина в «Волшебной флейте» Моцарта, исполненная в Вене в 1821 году), а 21 июня 1822 года впервые появилась в Дрезденском театре. Ее женственность, нежная фигурка нимфы и прекрасный голос привлекли всеобщее внимание. Восемнадцатилетняя Вильгельмина Шредер выступила в Вене в роли Леоноры в бетховенском «Фиделио» и потрясла всех. Эта единственная опера Бетховена, очень трудная и необычная, долго считалась неудачной, и исполнение Шредер явилось настоящим открытием. В 1823 году она спела эту партию в Дрездене.

В те же годы Вебер пригласил на гастроли в Дрезден талантливых братьев Девриент — Карла, Эдуарда и Эмиля, племянников знаменитого романтического актера Людвига Девриента. Эдуард, впоследствии драматический актер, режиссер, историк немецкого театра и писатель (автор либретто лучшей оперы Маршнера «Ганс Гейлинг»), начинал свою карьеру как оперный певец и исполнял в Дрездене партию Лепорелло в «Дон-Жуане». Младший брат, Эмиль, гастролировавший позже с огромным успехом на драматических сценах чуть ли не всех европейских столиц, также вначале выступал как баритон — он пел Каспара в «Вольном стрелке», заслужив своеобразную похвалу Вебера. Голос у него был средний и неважно обработанный, но композитор к своему заключению «плохо пел» пророчески добавил: «Может стать большим артистом». В 1823 году Вильгельмина Шредер вышла замуж за Карла Девриента, старшего из братьев, игравшего в Дрезденском театре как характерные роли, так и героев; вскоре имя Шредер-Девриент прославилось по всему миру.

Под руководством Вебера немецкая опера в Дрездене одерживала одну победу за другой. Однако окончательное изгнание итальянцев произошло уже после его смерти: 31 марта 1832 года состоялся последний спектакль итальянской оперы в Дрездене — «Дон-Жуан» Моцарта, после чего она была официально распущена; Морлакки остался в Дрездене дирижером. Подлинным преемником Вебера на посту руководителя Дрезденского театра стал в

1842 году Рихард Вагнер, продолживший его борьбу за национальное искусство.

Вебер жил в Дрездене в Итальянской деревушке, в веселом желтом домике с черной оградой, окружавшей небольшой сад. Кругом царил тишина; лишь изредка проезжала телега. Большая каштановая аллея шла от Цвингера почти до самого театра; она оживлялась только по вечерам, когда зрители по окончании спектакля спешили в небольшой ресторанчик. У Вебера были маленькие, но очень чистые и солнечные комнаты (в самую большую из них едва поместилсь его рояль). Посетителей поражало сочетание самой простой мебели и обилия ковров: они лежали повсюду, так как Вебера раздражал шум шагов.

У Вебера часто собирались друзья: он был приветливым хозяином, а Каролина — хорошей хозяйкой, быстро научившейся стряпать. Вебер, как добрый немец, очень ценил эту ее способность, и в его дневнике столь же жирно, как сообщение о премьере «Вольного стрелка», подчеркнуто: «Впервые ел из собственной кухни». Нередко Вебер садился за рояль, и тогда никто не мог устоять: все танцевали. Здесь бывали сын Моцарта — фортепианный виртуоз, другой знаменитый пианист — Гуммель, композиторы Шпор и Маршнер, юная Вильгельмина Шредер, внимательно прислушивавшаяся к советам Каролины, которая делилась с ней своим богатым сценическим опытом. Однажды его посетил банкир Мендельсон, с которым Вебер познакомился еще в 1812 году в Берлине. С ним был его сын Феликс, хорошенький черноволосый десятилетний мальчик; будущий знаменитый композитор, дирижер и основатель первой в Германии консерватории играл в саду с собакой и вороном Вебера.

Вебер очень любил животных. У него была большая охотничья собака Али, красивая серая кипрская кошка Мауне, обезьянка-капуцин Шнуф и несколько птиц; среди них — большой индейский ворон, говоривший ему «добрый вечер». Однажды в день рождения Вебера Каролина нарядила этот зверинец



и впустила в комнату мужа забавное шествие: пес был превращен в слона с длинным хоботом и широкими ушами, попону ему заменяли шелковые носовые платки; за ним шла кошка в виде осла с парой домашних туфель вместо мешков на спине; последней шествовала обезьянка в шляпе с пером и пышном платье с фижмами.

Принимал Вебер участие и в веселом народном празднике под названием «Птичий луг». Когда открывался сезон в летних театрах на курортах, певцы ездили туда на лодках и Вебер во время этих поездок рассказывал новеллы — то веселые, то меланхолические, — пел под гитару один или с хором. Нередко он с друзьями отправлялся за город на пикник, где исполнял роль повара. В этой компании был и Людвиг Гейер — художник, певец и актер Дрезденского театра. Композитор бывал у него в доме и хорошо знал многочисленную семью Гейера: тот женился на вдове своего внезапно умершего друга Фридриха Вагнера, оставившего пятерых детей. Все они оказались наделенными драматическим или музыкальным талантом. С одной из падчериц Гейера Вебер сам разучивал роли, а младший из мальчиков, Рихард Вагнер, хотя и не проявлял тогда особых музыкальных способностей, однако с обожанием смотрел на Вебера, который за дирижерским пультом казался ему воплощенным божеством...

Летом 1818 года осуществилась давняя мечта Вебера — поселиться с женой в деревне. Недалеко от Пильница, увеселительного замка короля, в двух часах езды от Дрездена, Вебер купил загородный домик. Из окна открывался прекрасный вид на поля и огороды, широкая каштановая аллея вела к замку, окруженному величественным парком; вдали виднелись виноградники, Эльба и горы. Вебер купался в Эльбе и совершал с Каролиной прогулки на лодке. Часто он вместе с друзьями отправлялся в горы, которые поражали его своей дикостью и необычностью; нагромождение скал казалось ему страшным и восхитительным и вызывало ассоциации с оперными декорациями. Здесь впервые у Вебера зародилась мысль о таинственном Волчьем ущелье, где развер-



Летний домик Вебера близ Пильница

нутя фантастические сцены его «Вольного стрелка». В ближайшей гостинице, расположенной на живописной мельнице, Вебер с детской радостью предавался игре в кегли, а потом подкреплялся нехитрым деревенским угощением — свежим молоком, крестьянским хлебом, маслом и козьим сыром. Возможно, что именно здесь возник у композитора замысел его фортепианной пьесы «Приглашение к танцу», написанной 28 июля 1819 года<sup>1</sup>.

Это был один из первых в профессиональной музыке образцов вальса — танца, которому на протяжении XIX века суждено было завоевать широчайшую популярность и любовь различных слоев населения во всем мире. Достаточно напомнить польские вальсы Шопена и венские Шуберта и Иоганна Штрауса, «Бал» в «Фантастической симфонии» Берлиоза и «Мефисто-фальс» Листа, «Вальс-фантазию» Глинки и многочисленные вальсы Чайковского. Прообразы вальса есть среди танцев разных народов — это плавная чешская соуседска, кружащийся лендлер из

<sup>1</sup> В 1841 году переложена для оркестра Берлиозом, а в начале XX века на эту музыку Михаил Фокин поставил одноактный балет «Видение розы» (для Нижинского и Карсавиной).

области Ландль на границе Южной Германии и Австрии, называемый также тирольским или штирийским танцем, и ряд других танцев. Вебер придал ему стремительный, огненный, подлинно романтический характер, чутко уловив дух современных ему танцев, пришедших на смену прежним плавным, чинным паване, гавоту, менуэту.

«Приглашение к танцу» — настоящая поэма вальса. Подобно многим романтическим произведениям, она имеет «программу» — воплощенный в музыке определенный сюжет (который Вебер рассказал одному из своих друзей).

Небольшое медленное вступление с певучей, словно «говорящей» мелодией рисует, по словам Вебера, встречу на балу юноши и девушки. Он приглашает ее на танец, она вежливо отказывается, но он настаивает, и она соглашается. Их нежная беседа передана в виде диалога — басу «отвечает» верхний голос:

2 Moderato

*p*

*dolce con espressione*

Затем разворачивается блестящий, увлекательный, полный ликования, светлых надежд, ощущения радости жизни вальс. Одна мелодия сменяет другую — шуточные, грациозные, воздушные, мужественные, лирические; в середине вновь возникает диалог — разговор наедине, объяснение в любви. А в конце — расставание: танец кончился, юноша повторяет свою первую фразу, девушка благодарит и уходит; шумный вихрь вальса сменяется тишиной...

Живя в Дрездене, Вебер сблизился с кружком художественной интеллигенции, носившим странное

наименование «Чай поэтов» (более позднее название — «Песенный круг»). С 1814 года один барон устраивал в своем доме вечера для поэтов и художников, проходившие в очень простой обстановке: подавались только чай и бутерброды. Поэты декламировали стихи, ученые читали доклады, позже стали выступать итальянские певцы и музыканты. В кружок входили почти все дрезденские поэты и писатели, за исключением крупнейшего из них — Людвига Тика, иронически называвшего «Песенный круг» говорильней. Центром кружка был Фридрих Кинд, юрист и поэт, отличавшийся непомерным тщеславием. Своей экстравагантностью выделялась Хельмина фон Шези: весьма посредственная поэтесса, она жила воспоминаниями молодости, проведенной в Париже, где она встречалась с писателем и теоретиком немецкого романтизма Фридрихом Шлегелем (он был другом и учеником крупного французского учено-ориенталиста Антуана-Леонарда де Шези, ставшего мужем Хельмины). Для шлегелевского «Собрания романтических поэм средневековья» она в 1804 году перевела со старофранцузского «Историю Жерара Неверского и прекрасной добродетельной Эврианты Савойской, его милой».

С Киндом Вебер познакомился еще в 1816 году, когда проездом был в Дрездене. Теперь знакомство возобновилось, и Вебер напомнил поэту о его обещании написать оперное либретто. 19 февраля 1817 года совместными усилиями был найден сюжет — «превосходный, ужасный и интересный», по словам Вебера. Этот сюжет — легенда о Вольном стрелке — был известен Веберу давно. Еще в 1810 году, живя в Гейдельберге, старинном, окруженном густыми лесами, университетском городе, где творило столько поэтов-романтиков, Вебер задумал написать оперу о Вольном стрелке; его друг, студент университета, даже набросал в одну ночь эскизы первых сцен. Однако потом композитор забыл о своем замысле и лишь в Дрездене заново открыл для себя этот сюжет. Либретто под названием «Невеста охотника» было написано за десять дней. 3 марта Вебер послал Кинду тридцать голландских гульденов с благодарностью за удавшееся сочинение. На следующий день,

в шесть часов вечера, композитор с одним из друзей пришел к Кинду и почти до полуночи, угощаясь пирогами и вином, слушал чтение либретто. Оно захватило Вебера, который писал Каролине (тогда еще его невесте): «Одна девушка совсем очаровала меня. Она даже стала моей невестой... Я обнимаю ее с чувством пылкой любви... Проклятая „Невеста охотника“ не выходит у меня из головы». Даже в дорожной карете он размышлял о будущей опере.

Задолго до написания первой ноты Вебер обдумал все произведение. Это была его манера работать: Кинду он играл целые куски, когда еще не существовало ни одной записанной строчки. Работа велась с большими перерывами и заняла много времени: наброски первых эпизодов сделаны 2 июля — 25 августа 1817 года, в апреле следующего года написана одна ария, через год — эскиз другой и лишь с сентября 1819 года по май 1820 года, с перерывом в два месяца, Вебер планомерно писал оперу. 13 мая 1820 года была закончена увертюра.

«Вольный стрелок» рождался в трудное для Вебера время. Весной 1819 года умерла его маленькая дочка, болела жена, но творческое вдохновение не покидало композитора: в работе он находил утешение от жизненных бед. В это же время Вебер писал в «Жизни музыканта»: «Бремя жизни давило меня, я бежал от него в искусство», но добавлял с удивительным, присущим ему чувством реальности: «Искусство живет только в жизни, а жизнь — в искусстве». Характерен и другой афоризм, выписанный Вебером в 1818 году из гётевского «Сродства душ»: «Ничто так не отдаляет от мира, как искусство, и ничто так не приближает к нему, как искусство».

Большой поддержкой явилось для Вебера в это время письмо директора Берлинского театра: он интересовался планами новой оперы. Композитор послал ему текст «Вольного стрелка», получил одобрение, и премьера была приурочена к открытию восстановленного театра (он сгорел 31 июля 1817 года, и его должны были отстроить к весне 1820 года). Предчувствуя противодействие короля, враждебно настроенного ко всем патриотическим начинаниям

в искусстве, директор театра представил ему «Вольного стрелка» как безобидную «волшебную оперетту» и добился согласия на постановку.

Однако открытие театра откладывалось, и Вебер принялся за сочинение оперы «Три Пинто» по повелле, которую он прочел в дрезденской «Вечерней газете». Веселые события ее разворачиваются в Испании. Глуповатый Пинто заочно обручен с красавицей Клариссой; два других претендента на ее руку также выдают себя за Пинто, в результате чего настоящего Пинто едва не выгоняют из дома невесты. Однако под конец путаница разъясняется, и два мнимых Пинто получают прощение.

Вебер начал писать эту оперу 28 февраля 1820 года, а прервал работу 8 ноября следующего, оставив в эскизах первый акт (шесть номеров) и один дуэт из второго (всего семь номеров из семнадцати). После смерти композитора многие из его друзей — среди них Мейербер — хотели завершить и поставить «Три Пинто», чтобы прекрасная веберовская музыка не оставалась неизвестной, однако без успеха. Лишь в 1888 году в Лейпциге состоялось первое удачное представление «Трех Пинто». Новое либретто написал внук композитора, саксонский капитан Карл Мария Вебер, а редакцию музыки сделал австрийский композитор и дирижер Густав Малер. Он включил в оперу различные песни и хоры Вебера, подходящие по характеру — комические, в испанском духе, — и таким образом сохранил единство стиля (несмотря на увеличение количества музыкальных номеров до двадцати).

В ожидании премьеры «Вольного стрелка», весной 1821 года Вебер отправился в концертное турне по северу Германии. Он посетил Галле и Геттинген, где студенческая молодежь приветствовала его как певца свободы, в Гамбурге встретился с братом Фрицем, который к тому времени стал музыкальным руководителем местного театра, в Любеке — с братом Эдмундом; в Эйтине, родном городе композитора, ему был устроен торжественный прием. Интересная встреча произошла в Лейпциге: Вебер познакомился с Фридрихом Виком — известным фортепианным педагогом, отцом Клары Вик — будущей знаменитой

пианистки, жены Шумана. Затем Вебер направился в Данию. При переезде из Киля в Копенгаген он впервые наблюдал пленившую его картину моря при лунном свете и на восходе солнца. В Дании его успех превзошел все ожидания. На обратном пути в Дрезден Вебер вез с собой обезьянку, которую называл Спонтини — по имени знаменитого композитора, с которым ему предстояло сразиться в Берлине.

Гаспаро Спонтини, итальянец по происхождению, долго работал в Париже, где он нашел свою вторую родину и где явился создателем жанра пышной, блестящей героической оперы с обилием красочных зрелищных эффектов. Поссорившись с дирекцией парижского театра Большой оперы, он в мае 1820 года стал руководителем Берлинского театра и принялся за подготовку к постановке своей оперы «Олимпия». С начала 1821 года он вновь ввел на сцене ненавистный берлинцам итальянский язык, изгнанный из столицы Германии после битвы под Иеной. Весь город разделился на два лагеря — сторонников Спонтини и сторонников Вебера.

Вебер приехал в Берлин с женой 4 мая. Здесь он нашел старых друзей — родителей Мейербера, в доме которых Вебер поселился, — и двенадцатилетнего Мендельсона, которого он неожиданно встретил на улице. Тот проиграл Веберу отрывки из «Вольного стрелка», замечательно подчеркивая все оркестровые эффекты. Вебер принялся за репетиции (всего их состоялось шестнадцать). Чтобы подготовить берлинскую публику к восприятию новой оперы, Вебер решил раньше познакомить ее с другим своим произведением — музыкой к пьесе Пия Александра Вольфа «Прециоза». С Вольфом, актером и драматургом, Вебер познакомился еще во время пребывания в Веймаре. Это был любитель испанской литературы, переводчик пьесы Кальдерона «Стойкий принц» и автор пьесы «Прециоза», напоминающей по сюжету новеллу Сервантеса «Цыганочка» — о похищенной и воспитанной цыганами дочери знатного испанского дворянина. Вебер сочинил музыку к «Прециозе» вскоре после окончания «Вольного стрелка», очень быстро (25 мая — 15 июля 1820 года). Он использовал — впервые в профессиональной музыке — под-

Гаспаро Спонтини —  
руководитель оперного  
театра в Берлине

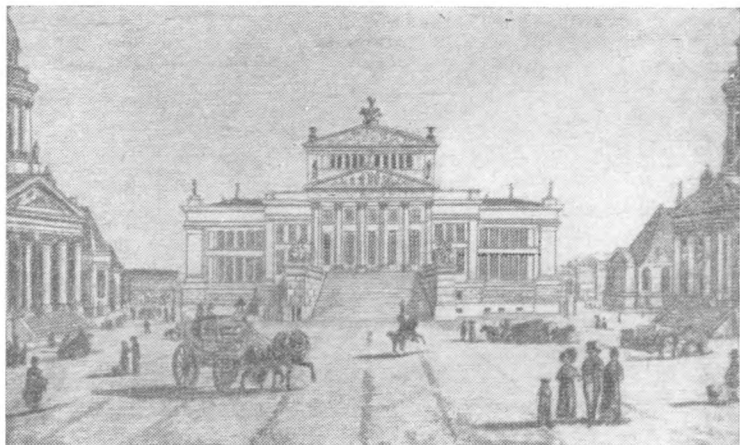


линные цыганские напевы, а также несколько тем испанских танцев. До сих пор популярна увертюра «Прециоза», где выделяются две музыкальные темы — цыганский марш и танец Прециозы. Премьера (15 марта 1821 года) прошла с большим успехом, что укрепило партию сторонников Вебера.

Напряженное ожидание премьеры «Вольного стрелка» еще больше обострилось после постановки оперы «Олимпия» Спонтини, состоявшейся в торжественной обстановке 14 мая 1821 года. Гейне с насмешкой писал об этом спектакле: «Один остряк внес предложение испытать крепость стен в новом драматическом театре посредством этой музыки. Другой остряк, только что выйдя из театра после громозвучной „Олимпии“, услышал на улице, как барабаны бьют вечернюю зорю, и, переводя дыхание, воскликнул: „Наконец-то слышишь тихую музыку!“ Весь Берлин острил над обилием труб и над большими слонами в пышных картинах этой оперы. Но глухие были в совершенном восторге от стольких прелестей и уверяли, что могли на ощупь осязать эту прекрасную музыку».

Премьера «Вольного стрелка» откладывалась. На намеченные Вебером дни король как нарочно назначал





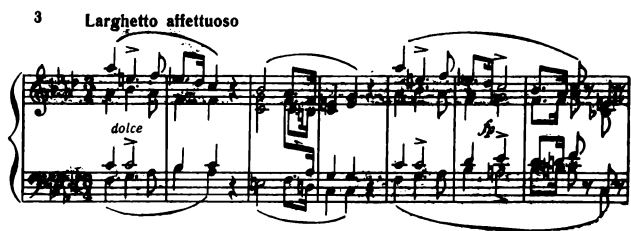
Национальный театр в Берлине, где состоялась премьера  
«Вольного стрелка»

исполнение «Олимпии». Наконец Вебер выбрал 18 июня — день битвы при Ватерлоо, считая это совпадение хорошим предзнаменованием. Однако генеральная репетиция, состоявшаяся накануне, прошла очень плохо. Друзья были в полном отчаянии. Каролина плакала. Но Вебер не падал духом, его удивительная уверенность и жизнерадостность ободряли всех. Он был настолько спокоен, что в день премьеры просидел несколько часов, как обычно, за столом, заканчивая Концертштюк для фортепиано с оркестром, задуманный еще в Праге.

Это — блестящее виртуозное произведение, каких немало писал в своей жизни Вебер, но, в отличие от многих других, оно связано с поэтическим замыслом. Сам композитор так объяснял его содержание. Прекрасная дама в замке несколько лет ждет возвращения своего рыцаря. Быть может, он пал на поле битвы? Ах, если бы она могла быть вместе с ним и с ним умереть! Охваченная скорбью, она падает без чувств. В это время издали, а затем все ближе, доносится марш возвращающихся домой крестоносцев. Он вернулся! Пьеса заканчивается общим ликованием.

Этот незамысловатый сюжет был близок современникам Вебера, напоминая о чувствах и переживаниях совсем недавнего прошлого: не было в Германии семьи, где бы с тревогой не ждали вестей от ушедших в поход, а их победоносное возвращение становилось всенародным праздником. Вебер не раз был свидетелем такого ликования при известиях о победах над Наполеоном. В воплощении этого рыцарского сюжета он совсем не стремился передать средневековый колорит — так, «марш крестоносцев» гораздо ближе к походным песням начала XIX века, а вся пьеса насыщена волнующими, современными настроениями. Сходный сюжет почти в то же время вдохновил Бетховена на создание программной Двадцать шестой фортепианной сонаты соч. 81а, три части которой носят названия: «Прощание», «Отсутствие», «Возвращение».

Вебер избрал для своего произведения не классическую форму трехчастного концерта, а свободную импровизационную, построенную на чередовании контрастных эпизодов. Настроения сдержанной, сосредоточенной скорби господствуют в первом эпизоде; его красивая, благородная мелодия развивается спокойно и неторопливо:



Постепенно нарастает волнение, выливаясь в бурные пассажи, горестные возгласы второго эпизода. В середине колорит ненадолго просветляется, но миг успокоения вновь сметает шквал пассажей. Все застывает в горестном оцепенении... Вдруг происходит резкий перелом: кларнеты и валторны негромко запевают простую радостную мелодию, удары литавр подчеркивают ее маршевый ритм. Марш постепенно разрастается, захватывая весь оркестр;

ему отвечают радостно-взволнованные пассажи и стремительная, ликующая мелодия фортепиано.

Через неделю после написания, 25 июня 1821 года, Вебер исполнил свой Концертштюк в Берлинском театре и заслужил шумное одобрение слушателей. Но это произошло уже после решающего события в его жизни и в истории немецкой оперы — премьеры «Вольного стрелка».

...18 июня за четыре часа до начала спектакля большая толпа заняла все входы в театр, а когда открылись двери, началась давка. Зал заполнила молодежь — студенты, артисты, поэты, музыканты, среди них Гофман, Гейне, Мендельсон, родители уехавшего в Италию Мейербера; не было ни придворных, ни военных, а только пылкие патриоты, сторонники национального немецкого искусства. Когда Вебер появился в оркестре, его приветствовали бурными овациями; трижды он вынужден был опускать палочку, прежде чем смог начать увертюру. Успех был беспрецедентным. Увертюра и хор подружек невесты были повторены, из семнадцати номеров четырнадцать прошли под громкие аплодисменты. По окончании спектакля Вебер вышел к публике под руку с двумя исполнительницами главных ролей; на сцену летели венки и стихи (одно из них было направлено против Спонтини). Вебер писал Кинду: «Победа наша! „Стрелок“ попал в самый центр мишени».

Каждый последующий спектакль принимался с возрастающим энтузиазмом (а уже третье представление «Олимпии» посещалось плохо и принималось холодно). 20 декабря 1822 года состоялся 50-й спектакль «Вольного стрелка», 6 ноября 1826 года, через полгода после смерти Вебера, — 100-й (дирижировал Спонтини), 18 декабря 1897 года — 600-й. Популярность оперы была так велика, что стали появляться трубки, чашки, цепочки «а ля Фрейшютц» (по-немецки — «Вольный стрелок»), «Фрейшютцем» назвали новый сорт немецкого пива. (Однако партитура оперы была издана лишь много лет спустя после смерти Вебера — в 1852 году в Берлине.)

Этот успех не могли поколебать ни козни итальянской партии, ни враждебные критические отзывы.

Один из крупнейших музыкальных авторитетов Берлина, друг Гёте, Цельтер иронически писал: «Музыка „Вольного стрелка“ имеет большой успех; и в самом деле, она так хороша, что публика не находит невыносимым множество дыма от угля и пороха. Шум и гам, должно быть, помешали мне заметить истинную страсть. Дети и женщины в полном сумасшествии и упоении от „Вольного стрелка“». Тик говорил, что «это самый антимузыкальный шум, когда-либо свирепствовавший на сцене». Автор ранних романтических немецких опер Шпор писал презрительно: «Поскольку я до сих пор ставил сочинительский талант Вебера не очень высоко, я с вполне понятным нетерпением был заинтересован познакомиться с этой оперой, которая нашла столь энтузиастический прием. Ближайшее знакомство с ней, однако, не разрешило загадки успеха; я могу объяснить его лишь даром Вебера писать для большой толпы».

Действительно, Вебер прекрасно знал вкусы демократической аудитории. Раннее общение с театром выработало у него особую чуткость к устремлениям слушателей. Однако он не подлаживался к отсталым вкусам, отстаивал свои новые, романтические взгляды. Отсюда — удивительное сочетание новаторства и демократичности, редкой доступности его музыки. Сам Вебер писал по поводу своей оперы: «Там есть вещи такого рода, которые до того еще не встречались на сцене, которые я должен был целиком создавать из своей фантазии, так как в уже существующем мне не на что было опереться».

В день премьеры состоялась встреча Вебера с Гофманом. Сохранились воспоминания, рисующие в романтическом духе эту встречу, типичный ужин любимых героев Гофмана — «Серапионовых братьев». Действие происходит в Берлине, в кабачке Лютера: «Дверь открылась, и маленькая фигурка, невзрачного вида, с бледным лицом и мечтательными глазами, приблизилась к нашему столу... Гофман встал; мы последовали его примеру. Мощное „ура“ прозвучало в до мажоре, а после того все пустые бокалы, с силой стукнувшись о стол, произвели своеобразное созвучие. Затем по команде Гофмана раздался четырехголосный хор, им самим переложенный для

мужских голосов, на слова „Я думаю о тебе“, с музыкой аббата Фоглера... Таков был прием, оказанный нами Веберу». Было много веселых и остроумных речей, Гофмана набросал карикатуру на Вебера, очень точно подметив его характерные черты.

Вскоре Гофман написал статью о «Вольном стрелке», где утверждал: «Этим новым большим произведением композитор воздвиг себе памятник, который создаст эпоху в истории немецкой оперы... После Моцарта не было написано ничего более значительного в области немецкой оперы, чем бетховенский „Фиделио“ и „Вольный стрелок“. Новое в форме и выражении, сила и смелость, даже острота в гармонии, редкое богатство фантазии, непревзойденная передача настроения, где нужно — поразительная глубина, при этом все отмеченное печатью оригинальности — таковы элементы, из которых Вебер соткал свое произведение».

## «ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК»

В мрачную эпоху средневековья происходили многочисленные судебные процессы над ведьмами и колдунами. Сношениям с дьяволом и его приспешниками посвящались целые «ученые трактаты». Твердая вера в сверхъестественное сохранялась и на протяжении XVIII века. В Лейпциге с 1729 года выходили «Ежемесячные беседы из мира духов», где помещались различные «достоверные» рассказы о чертях, ведьмах и прочей нечисти. Там можно найти такое полицейское сообщение за 1710 год.

В одном чешском городе жил писец по имени Георг Шмид. Он любил стрельбу и дружил с горным охотником, сведущим в колдовстве. Стремясь получить большое вознаграждение, предназначенное самому меткому стрелку, писец вместе со своим другом ночью отправился на перекресток дорог. Они захватили с собой уголь и пулелитню и, придя на условленное место, очертили волшебный круг. За час до полуночи уголь начал светиться. Затем приковы-

ляла странная старуха с деревянной ложкой; по воздуху вихрем пронеслись повозки, собаки гнали дичь, за ними скакали охотники. Наконец появился всадник на черном коне и грозно потребовал отлитые пули. Не получив их, он бросил что-то на уголь, и от адского запаха писец и охотник лишились чувств. Они пришли в себя лишь наутро, но писец был совсем разбит и не мог сделать ни одного шага. Тогда охотник, взяв все отлитые пули (из них шестьдесят должны были попасть в цель и лишь три — мимо), отправился в соседнюю деревню и сообщил, что нашел на перекрестке дорог смертельно больного человека. После этого охотник исчез, и никто никогда больше не видел его. Писца привезли в суд. Под пыткой он рассказал обо всем, и его приговорили к смерти: он будет обезглавлен и труп его сожжен. Однако просьбы многочисленных друзей, а также юность обвиняемого заставили судей смягчить приговор: писца осудили на шесть лет тюрьмы и каторжных работ.

Полицейское сообщение возбудило фантазию лейпцигского юриста Иоганна Августа Апеля. Увлекаясь романтической литературой, он выпустил в 1810 году сборник новелл под названием «Книга духов». Его открывает новелла «Вольный стрелок», обозначенная Апелем как «народное сказание». Сухое сообщение приобрело здесь поэтические черты. Апель перенес действие в эпоху после Тридцатилетней войны (1618—1648), когда на разоренной и опустошенной немецкой земле особенно распространились суеверия, вера во все таинственное, сверхъестественное, фантастическое. Вместе с тем рассказ о «волшебных пулях дикого охотника» Апель связал с анализом душевных переживаний современного романтически настроенного молодого человека.

Писец Вильгельм любит дочь лесничего Бертрама Кете и пользуется ее взаимностью. Однако отец и слышать не хочет о таком зяте. На протяжении двухсот лет в семье сохраняется обычай выдавать дочь замуж за охотника. Уступая настояниям жены и дочери, Бертрам наконец предлагает Вильгельму испытать свои силы в стрельбе. Хотя Вильгельм прежде был помощником ловчего, он все же не уверен в своей меткости и решает поэтому прибегнуть к помощи

отставного солдата с деревянной ногой. Тот приводит юношу ночью на перекресток дорог, и они отливают там шестьдесят три волшебные пули; таинственные, жуткие картины сопровождают это литье. Для пробного выстрела Вильгельм случайно выбирает одну из трех пуль, которые направляет в цель дьявол, и смертельно ранит свою невесту. Ее родители вскоре умирают с горя, а юноша теряет рассудок и кончает свои дни в сумасшедшем доме.

Этот сюжет быстро приобрел популярность в Германии. По словам одного исследователя, драмы и оперы о Вольном стрелке стали расти как грибы после дождя. Даже Гёте, не любивший романтической литературы, называл его «хорошим сюжетом». Фридрих Кинд, друг юности Апеля, создавая для Вебера либретто, несколько переработал легенду, введя в нее новые мотивы.

...В дремучих лесах Чехии живет отшельник, почитаемый святым. Его часто навещает Агата — мечтательная и добрая девушка, дочь княжеского лесничего Куно. В благодарность отшельник дарит ей белые розы — они охраняют ее от зла и бед. А в селе царит веселье: только что закончилось состязание в стрельбе, и народ прославляет меткость «короля стрелков» — богатого крестьянина Килиана. Торжественное шествие окружает его неудачливого соперника — охотника Макса; крестьяне насмеваются над ним. В гневе Макс выхватывает нож и грозит Килиану. Все набрасываются на него, но подоспевший Куно останавливает их. Куно стыдит Макса: как он, лучший стрелок во всей округе, оказался побежден каким-то крестьянином? Другой охотник, Каспар, утверждает, что неспроста Макс уже целый месяц не может подстрелить никакой дичи, — тут замешана нечистая сила; надо в ближайшую пятницу отправиться на перекресток дорог, очертить шомполом или окровавленной шпагой круг и трижды воззвать к черному охотнику — и тогда удача вернется. Куно строго обрывает Каспара. Неужели Макс станет слушать советы этого вора, пьяницы и шулера? Неужели он захочет завтра на пробном выстреле прибегнуть к помощи дьявола? Все, очень заинтересованные, про-

Фридрих Кинд — либреттист  
оперы «Вольный стрелок»



сят рассказать об этом пробном выстреле, о котором столько толкуют.

Куно рассказывает о своем предке, княжеском стрелке Куно,— портрет его каждый может видеть в доме лесничего. Однажды во время княжеской охоты собаки преследовали оленя, к спине которого был привязан человек,— так в старину наказывали браконьеров. Князь посочувствовал бедняге и обещал тому, кто подстрелит оленя, наследственную должность лесничего. Храбрый Куно, побуждаемый больше состраданием, чем высокой наградой, недолго думая, метким выстрелом убил оленя. Князь исполнил свое обещание. Но завистники утверждали, что дело не в меткости Куно, а в волшебстве: он стрелял заколдованными пулями, из которых шесть всегда летят в цель и лишь седьмую дьявол направляет куда захочет. Поэтому все наследники Куно, прежде чем получить лесничество, должны подвергнуться испытанию и показать свою меткость в пробном выстреле. В семье нынешнего лесничего нет сына, но его место займет Макс: он любит Агату и получит ее руку, если завтра выдержит испытание.





Сцена из первого акта оперы «Вольный стрелок»

Макс в отчаянии. Его душа во власти сомнений, он уже не может, как прежде, радоваться удачной охоте и улыбке Агаты. Напрасно друзья утешают его. Каспар старается разогнать мрачные думы приятеля, усердно подливает ему вина. Он уговаривает Макса послушаться его совета. Чтобы убедить колеблющегося охотника в своих добрых намерениях, Каспар дает ему свое ружье, и Макс, почти не целясь, сбивает с огромной высоты орла. В это время на колокольне бьет семь. К разговору охотников, невидимый для них, прислушивается Самбель — странная высокая фигура в темно-зеленой и огненно-красной одежде с золотом, в большой шляпе с петушиным пером, закрывающей почти все его смуглое лицо. Макс с трудом верит Каспару, который рассказывает ему о волшебных пулях; их можно отлить ровно в полночь, когда луну закроют тучи, в проклятом месте, называемом Волчьим ущельем. Если Макс не трус, если он любит Агату, он придет!

В доме лесничего Агата ждет Макса. Ее юная родственница, шаловливая и беззаботная Анхен, вбивает в стену гвоздь, чтобы укрепить портрет прапрадеда Куно, который — странное дело! — ровно в семь часов вечера без всякой причины внезапно свалился со стены и поранил Агату лоб. Агату тревожат смутные предчувствия, она боится за своего возлюбленного. Входит Макс, мрачный и взволнованный. Он объясняет Агате, что должен спешить: он подстрелил оленя и боится, что ночью крестьяне его унесут. Олень лежит далеко в лесу, у Волчьего ущелья, и он тотчас же отправится туда. Напрасно Агата говорит ему о своих предчувствиях, а Анхен насмешливо пугает «диким охотником». Макс убегает.

Жутко в Волчьем ущелье. Оно со всех сторон окружено высокими скалами, покрытыми черными, мертвыми деревьями; шумит водопад, освещенный бледным сиянием луны; собирается гроза. На дне ущелья стоит расколотое молнией засохшее дерево; его гнилая сердцевина светится. На суковатых ветвях другого дерева сидит огромная сова со сверкающими огнем глазами, а рядом — вороны и другие лесные птицы. Со всех сторон слышатся голоса невидимых духов, пророчащих беду, лунный свет разлит по

траве, паутина орошена кровью; прежде чем снова наступит ночь, невеста будет мертва и жертва принесена.

Каспар с непокрытой головой укладывает черные камни вокруг лежащего на земле черепа. Едва он успевает закончить круг, как бьет полночь. Каспар выхватывает охотничий нож и втыкает его в череп, а затем, трижды обведя ножом вокруг себя, вызывает Самьеля. Тот появляется из скалы, Каспар, упав на колени, умоляет его продлить срок адского договора, который истекает завтра. За это он отдаст во власть Самьеля новую жертву — Макса: седьмая из волшебных пуль, направляемая Самьелем, убьет невесту охотника, а горе и раскаяние убьют его самого. Самьель соглашается: завтра или Макс, или Каспар будет в его власти; над душой же Агаты он бессилен.

Каспар подымается, утирая пот со лба, и прикладывается к фляжке. Нож и череп исчезли. Вместо них в середине круга тлеют угли в небольшом очаге. Каспар боязливо входит в круг и раздувает огонь, размахивая обрубленными крыльями орла. В это время на вершине скалы показывается Макс. Он с ужасом заглядывает в ущелье, которое кажется ему преддверием ада, но все же начинает спускаться. Призрак матери является ему, безмолвно умоляя остановиться; затем он видит Агату с распущенными волосами, странно украшенными листвой и соломой; она кажется помешанной и готова броситься в водопад. Но ничто не останавливает Макса.

Луна совершенно скрылась за тучами. Светятся лишь уголь, глаза совы да гнилое дерево. Каспар, произнеся заклинания, начинает лить волшебных пуль. Едва он успевает воскликнуть «одна», как отовсюду слетаются лесные птицы и садятся вокруг огня. Когда отлита вторая пуля, из кустов с шумом выскакивает черный вепрь. Испуганный Каспар произносит «три» — подымается буря, клонит вершины деревьев, разбрасывает искры костра. При четвертой пуле слышны удары бича и стук лошадиных копыт, четыре огненных колеса катятся по ущелью. Пятая пуля вызывает «дикую охоту»: по воздуху несутся всадники, олени и собаки, звучит жуткая песня невидимых охотников. В ужасе Каспар восклицает

«шесть», и разражается страшная гроза; из земли вырывается пламя, блуждающие огни мелькают в горах. Каспар падает на землю и, отливая седьмую пулю, призывает на помощь Самьеля. Макс, сбитый с ног бурей, хватается за ветку суковатого дерева и тоже зовет Самьеля. В этот миг буря внезапно стихает, и Макс видит, что на месте дерева стоит черный охотник, который держит его за руку. Макс осеняет себя крестным знаменем и падает без чувств. Бьет час ночи.

Наутро Макс поражает всех княжеских охотников своей меткостью — три пули попали в почти невидимую цель. Теперь у Макса осталась лишь одна пуля. Он умоляет Каспара отдать ему три свои, но Каспар показывает ему двух убитых сорók, а последней пулей хладнокровно заряжает свое ружье: он хочет подстрелить лисицу. И Макс с седьмой, дьявольской пулей отправляется к князю, чтобы сделать решающий выстрел.

Агата в своей комнате, в подвенечном наряде, ждет торжественного часа. Вошедшая Анхен замечает, что подруга в тревоге и глаза ее заплаканы. Ночью Агату испугала страшная буря, а под утро приснился сон — будто Макс стрелял в белую голубку и этой голубкой оказалась она сама. Анхен с притворно серьезным видом рассказывает о не менее страшном сне, когда-то испугавшем ее кузину: таинственно распахнулась дверь, и чудовище с огненными глазами и гремящей цепью приблизилось к ее кровати, глубоко вздыхая и испуская жалобные стоны. Кузина в ужасе перекрестилась и стала громко звать на помощь. Когда же прибежали служанки со свечой, то вместо привидения увидели... цепного пса.

Приходят подружки невесты. Анхен спешит принести шкатулку со свадебным венком и, вернувшись, рассказывает, что портрет благочестивого Куно опять свалился со стены. Это кажется Агате дурным предзнаменованием. Но еще больше пугается она, когда в шкатулке вместо свадебного венка оказывается серебряный погребальный венок. Агата видит в этом знак свыше и просит Анхен сплести ей свадебный венок из белых роз, подаренных отшельником.



Вебер в 1821 году

На лесной поляне пирует князь Оттокар с охотниками. Он объявляет Куно, что доволен выбранным им зятем, но, чтобы соблюсти старый обычай, все же должен подвергнуть его испытанию. Взволнованный Макс заряжает ружье последней из волшебных пуль. Каспар, не видя нигде Агаты, взбирается на дерево, чтобы поглядеть вокруг. Князь не хочет затруднять испытание и приказывает Максу подстрелить белую голубку, сидящую на дереве. Макс прицеливается. В это время из-за деревьев выбегает испуганная Агата с подружками. Голубка перелетает на дерево, с которого поспешно спускается Каспар, и тут раздаётся выстрел. Голубка улетает, Каспар с криком падает с дерева, Агата шатается, но появившийся внезапно отшельник подхватывает ее. Все в ужасе.

Постепенно Агата приходит в себя: она осталась невредимой, заступничество отшельника спасло ее. Каспар смертельно ранен; он видит простирающего к нему руку Самuela и, проклиная небо и ад, умирает. Оттокар приказывает слугам бросить труп Ка-

спара в Волчье ущелье, а Макс немедленно покинуть родину и никогда больше не возвращаться. Напрасно Агата и все присутствующие просят его смягчить приговор. Князь непреклонен. Но вот вперед выходит отшельник, и князь покорно склоняется перед его решением: Макс получает прощение, а через год сам Оттокар соединит его с Агатой. Все славят небеса за благополучное избавление от бед.

Счастливая развязка и образ отшельника, введенные Киндом, чтобы подчеркнуть гуманистическое начало, противопоставить стихийным силам зла и разрушения веру в торжество добра и света,— вызывали насмешки критиков. Так, один из них писал: «Мы с юности привыкли уже к почтенной, но скучной фигуре этого старца и не замечаем, насколько глупа история с белыми розами и пулей, направленной в голубку, попадающей в Агату и убивающей Каспара. Как будто это телеграмма, посланная господину Шульцу в Берлин или мистеру Смигу в Лондон, которая блуждает некоторое время, прежде чем попадает к верному адресату». А Гофман в своей рецензии на премьеру «Вольного стрелка» отозвался о либретто Кинда еще резче: «Человек, не знакомый с этой историей из других источников, лишь с большим трудом сможет понять ее во время представления. Слабый, растянутый конец, в котором весьма неискusstвенно разрубается узел интриги, столь же мало говорит в пользу драматического дара поэта. Характеры отлиты в стереотипные формы: положительный герой, наивная простушка, набожная и любящая девушка, буйный бездельник и т. д. двигаются по сцене, не вызывая особого желания познакомиться с ними поближе». Да и само название «Вольный стрелок» понятно лишь в Германии (Вебер чуть ли не до самой премьеры изменял заголовок своей оперы: первоначально она именовалась «Пробный выстрел», затем «Невеста охотника» и, наконец, «Вольный стрелок»). В других странах опера шла под немецким названием «Фрейшютц», или же ей давался заголовок, разъясняющий содержание: в России ее называли «Волшебный стрелок», во Франции — «Лесной Робин с тремя пулями» и т. п.

Вебера все это не смущало. Наивное, неискусно составленное либретто увлекло его духом народной поэзии, заставив забыть о недостатках драматургии. Немецкие сказки о черном охотнике, о волшебных пулях, знакомые композитору с детства; картины народного быта, обычаи и обряды, дорогие сердцу каждого немца; излюбленные романтиками образы природы, откликающейся, словно живое существо, на переживание человека, и среди них характерный для немецкого фольклора образ — зеленый лес, олицетворение родной земли, — все это задевало самые сокровенные струны соотечественников Вебера.

Великий немецкий композитор Вагнер пылко восклицал: «О мое чудесное немецкое отечество, как я должен тебя любить, как я должен тобой восхищаться, хотя бы за то только, что на твоей земле возник „Вольный стрелок“. Как я должен любить немецкий народ, который любит „Вольного стрелка“, который еще и сегодня верит в чудеса наивнейших дней и, достигнув зрелого возраста, продолжает ощущать сладостный и таинственный трепет, заставлявший в юности замирать его сердце! Ах, моя милая немецкая мечтательность! Грезы о лесе, о вечере, о звездах, о луне, о деревенской колокольне, на которой бьет семь часов! Как счастлив тот, кто вас понимает, кто может вместе с вами верить, чувствовать, мечтать и увлекаться! О как мне радостно, что я немец!». А другой немецкий музыкант говорил о «Вольном стрелке»: «Это не опера, это сама Германия!».

Главное, что придает немеркнувшее очарование «Вольному стрелку», — это музыка Вебера, простая и искренняя, как народная песня, и в то же время открывающая новые горизонты, неизведанные пути, обогащающая оперное искусство открытиями, которые затем широко использовали различные композиторы. И тонкое воплощение сложных душевных переживаний героев, и красочные зарисовки фантастических образов природы — все это можно найти во многих операх, и не только немецких, написанных после «Вольного стрелка».

Уже большая увертюра была новаторской для своего времени. Вебер целиком построил ее на мотивах, взятых из оперы (что было тогда необычным), и

путем их чередования, сопоставления, столкновения сумел передать не только общее настроение последующей драмы, но и показать ее основные противоборствующие силы, раскрыть главную идею. Спокойна природа; мирные голоса звучат под покровом зеленого леса. Но здесь же таятся злые духи, враждебные людям, вызывающие смятение в душе человека и бурю в природе. Однако призыв любви, мысль о любимой, подобно лучу света, рассеивает мрак. И в упорной схватке с темными силами побеждают любовь, добро и верность; ликующей песней победы звучит музыкальная тема Агаты, завершающая увертюру и всю оперу.

Подобно ранним своим произведениям, Вебер и в «Вольном стрелке» обратился в традиционному, популярному на протяжении многих десятилетий среди широких демократических кругов Австрии и Германии жанру зингшпиля — комической оперы на бытовой, экзотический или сказочный сюжет, где музыкальные номера чередовались с обширными разговорными диалогами (к наиболее значительным зингшпилям, далеко раздвинувшим рамки жанра, относятся «Похищение из сераля» и «Волшебная флейта» Моцарта).

Сочиняя музыку «Вольного стрелка», Вебер отбросил первую сцену либретто — встречу Агаты с отшельником. В этом убедила его Каролина, упорно твердившая: «Прочь эти сцены, народная опера должна сразу же вводить в гущу народной жизни,— пусть она начинается со сцены перед деревенским кабачком!» И действительно, первые же номера сразу создают общее настроение оперы. В них царит простодушное народное веселье. Хор сменяется незамысловатой музыкой крестьянского марша, который исполняют деревенские музыканты, причем тот, что играет партию баса, упорно повторяет только две ноты. Столь же проста песня Килиана, похваляющегося своей удачей; ее подхватывает хор, насмехающийся над Максом.

Резким контрастом звучат первые музыкальные фразы Макса; они полны смятения и скорби. И снова беззаботное веселье слышится в хоре охотников и крестьян. Завершает народные сцены деревенский



вальс с неизменно повторяющейся простенькой мелодией, какие Веберу, вероятно, не раз приходилось слышать в кабаках и на сельских праздниках.

Большая ария Макса рисует сложные душевные переживания героя. Здесь Вебер показал себя подлинным мастером оперной характеристики, свободно, непринужденно чередуя контрастные мелодии, чутко следуя за сменой настроений. В арии есть и взволнованный, драматический речитатив, и лирически-напевные и бурные мелодии; важную роль играет тревожный, зловещий мотив, звучащий в оркестре:



Это — характеристика Самьеля, неизменно возникающая при его появлении на сцене.

«Вольный стрелок» богат различными музыкальными характеристиками, воплощенными в ариях, песнях, ариеттах, каватинах, романсах. Для каждого героя Вебер находит свой музыкальный язык. Так, завершающие первый акт песня и ария Каспара не похожи на арию колеблющегося, сомневающегося Макса. Песня Каспара выдержана в демоническом духе, в ней звучат горькая насмешка, ирония, цинизм. Ария раскрывает другую сторону его характера — непреклонную волю, неудержимую жажду мести; Каспар страшен в своем торжестве.

Совершенно различны характеристики двух героинь — Агаты и Анхен. Вебер любил образ беззаботной и шаловливой Анхен и уделил ей большое место в своей опере. Это не вызвано драматургическим замыслом — роль Анхен незначительна в развитии действия; но композитору она напоминала горячо любимую Каролину. Не случайно он начал писать оперу с тех эпизодов, где участвует Анхен. Ее ариетта во втором действии напоминает веселый, задорный полонез; звонкая, подвижная мелодия передает быструю речь девушки. Романс и ария Анхен

из третьего акта построены на контрасте настроений. Романс — рассказ о мнимом привидении — написан в преувеличенно мрачных, жутких тонах; в нем слышатся вопли и стоны, постоянное тремоло в сопровождении подчеркивает зловещий колорит. Последующая ария — с грациозной мелодией и танцевальным ритмом — вновь рисует веселый и беззаботный характер Анхен.

Иной склад отличает музыкальную характеристику Агаты. У нее также два сольных эпизода — ария во втором акте и каватина в третьем. Особенно замечательна большая ария Агаты, чутко передающая богатство ее душевного мира, тончайшие оттенки переживаний: задумчивость, мечтательность, сомнения, надежду и, наконец, ничем не омраченное радостное ликование. Вебер не придерживается здесь традиционной формы, мелодии свободно сменяют одна другую. Важную роль играет в опере последняя из них — яркая находка композитора (она завершает увертюру и всю оперу):

5 *Molto vivace*

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked '5 Molto vivace' and 'dolce'. It features a melody in the right hand and a steady accompaniment in the left. The second system shows a change in dynamics to 'f' (forte) in the right hand, with a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Противостоящие героям силы зла особенно рельефно воплощены в финале второго акта — романтической сцене в Волчьем ущелье. Своим необычным, новаторским характером она вызвала шумные восторги публики и многочисленные подражания. Современников поражало оркестровое мастерство Вебера в воплощении столь излюбленных романтиками жутких, фантастических картин, когда слушатели словно видели в музыке и стремительно мчющиеся грозные

гучи, и струящийся водопад, и светящиеся глаза совы, и дикую охоту, и бурю, вырывающую с корнем деревья.

Но не только фантастика в «Вольном стрелке» поразила воображение современников. Простые хоры, так напоминающие народные песни, на следующий день после премьеры распевались повсюду. Это был удалой хор охотников (пример 6), сходный с некоторыми патриотическими песнями из сборника «Ли́ра и меч», и особенно хор подружек невесты «Девичий венок», названный Вебером народной песней (пример 7).

6 *Molto vivace*

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Molto vivace'. The music is written in a rhythmic, dance-like style with many eighth and sixteenth notes.

7 *Andante quasi allegretto*

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves, both with treble clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante quasi allegretto'. The lyrics are written below the notes.

При ми цве ты как и лю бовь ты ча шу при ни  
 ма ешь, че го те бе же ла ем мы — в цве, тах ты про чи та ешь

Гейне писал в присущей ему иронической манере о небывалой популярности последнего хора: «Вы еще не слышали „Вольного стрелка“ Марии фон Вебера? Нет? Несчастный человек! Но слышали ли вы, по крайней мере, „Песню подружек, или Девичий венок“ из этой оперы? Нет? Счастливый человек!.. В каком бы превосходном настроении ни встал я утром, все мое веселье мигом отравляется раздражением, когда спозаранку школьники проносятся мимо

моего окна, шебеча „Девичий венок“. Не пройдет и часа, как дочь моей квартирной хозяйки встает со своим „Девичьим венком“. Я слышу, как с „Девичьим венком“ подымается по лестнице мой брадобрей. Маленькая прачка является с „тимьяном, миртами, лавандой“. И так далее. В голове моей гудит. Не могу больше выдержать, бегу из дому и бросаюсь вместе с моей яростью в дрожки. Хорошо, что из-за стука колес не слышу пения... Здесь вертит „Девичий венок“ безногий калека на шарманке; там пиликает его на скрипке слепой... из всех домов звучит он мне навстречу; каждый насвистывает его со своими вариациями; кажется, чуть ли не собаки на улице производят его своим лаем».

Так эта опера — простая, незамысловатая и далеко не совершенная — сразу же завоевала всенародное признание и принесла Веберу славу основоположника немецкого национально-романтического музыкального театра.

## НОВЫЕ ИСКАНИЯ

1 июля 1821 года Вебер вернулся в Дрезден, и вновь началась привычная жизнь, наполненная работой в театре и сочинением музыки, радостями и горестями. Сразу же по возвращении из Берлина ему предложили место руководителя придворного театра в Касселе с жалованием на тысячу талеров больше, чем в Дрездене. Кассельский театр нуждался в перестройке, и кандидатура Вебера казалась наиболее подходящей. Вебер долго колебался, однако любовь к Дрездену, ставшему для него родным городом, заставила отказаться от выгодного предложения. По совету Вебера это место отдали Шпору. Вебер не был злопамятен, хотя Шпор и называл его презрительно недоучкой и дилетантом. Продолжалось соперничество с Морлакки: для открытия перестроенного театра Вебер разучил «Дон-Жуана» Моцарта, но ему предпочли итальянскую оперу под управлением Морлакки, а Веберу пришлось удовольствоваться постановкой в театре предместья.

Так было уже не в первый раз. К торжеству бракосочетания саксонского принца Вебер получил заказ на оперу (он задумал комическую оперу «Альциндор» на сюжет из сказок «Тысячи и одной ночи»), однако вскоре этот заказ передали Морлакки. Чтобы сохранить мир с итальянцами, Веберу пришлось отказаться от места дирижера концертного общества.

Вскоре Вебер принялся за подготовку к постановке «Вольного стрелка». Премьера состоялась 26 января 1822 года и прошла с огромным успехом. После первого действия композитору преподнесли целое лавровое дерево, которое водрузили в оркестре. Мелодии из оперы распевались по всему Дрездену. В эти дни заболел приятель Вебера, актер Гейер. Умирая, он просил своего пасынка Рихарда Вагнера сыграть ему что-нибудь на рояле,— и тот выбрал самое популярное: хор «Девичий венок». 23 сентября в роли Агаты впервые выступила Вильгельмина Шредер.

«Вольный стрелок» был поставлен и в Праге. Здесь партию Агаты пела юная Генриетта Зонтаг — маленькая, очаровательная, но очень робкая певица. Она пленяла всех своей ангельской головкой, выражением чистоты и невинности и беззаветной любовью к пению. Однако Веберу она не очень понравилась: «Зонтаг пела весьма мило; хорошенькая девочка, но еще совсем дебютантка и еще немного гадкий утенок». Первой ее большой ролью была Церлина в «Дон-Жуане», а в Вене, куда ее вскоре пригласили, Зонтаг заменила Вильгельмину Шредер, исполняя роль Агаты в «Вольном стрелке» и Донны Анны в «Дон-Жуане». Талант ее окреп, ее успехами интересовался Бетховен, и Вебер, услышав ее в Вене, предназначал для Зонтаг главную роль в своей новой опере «Эврианта».

Оперу эту заказал Веберу импресарию венского театра «У Каринтийских ворот» итальянец Барбайя, прежде бывший импресарио в Неаполе. Он хотел получить произведение в духе «Вольного стрелка», но Вебер искал новые пути. Он мечтал попробовать силы в ином, более сложном жанре: в «Вольном стрелке» музыкальные номера перемежались разговорными диалогами, а Вебер стремился к созданию боль-

Генриетта Зонтаг —  
первая исполнительница  
роли Эврианты



шой романтической оперы с непрерывным музыкальным развитием. Композитор хотел доказать своим критикам, которые видели в нем полудилетанта, умеющего сочинять только народные песенки и жанровые картинки, что он способен на нечто большее. Его влекут значительные темы, героические образы, но современная немецкая действительность больше не рождает их: героиня национально-освободительной борьбы, питавшая когда-то патриотические песни Вебера, иссякла в эпоху наступившей реакции. Композитор ищет героические подвиги в отдаленном, легендарном прошлом (его привлекает образ испанца Сиды — героя борьбы за независимость против владычества мавров, античной царицы Дидоны) и находит их — как Глинка в русском богатырском эпосе — в средневековых сказаниях. Сложность положения композитора усугублялась тем, что для решения новых задач у него не было хорошего либретто. Фридрих Кинд, недовольный тем, что Вебер изменил либретто «Вольного стрелка», и завидовавший шумному успеху и популярности, выпавшей на долю композитора, поссорился с ним.

Вебер обратился за помощью к другой участнице «Песенного круга» — Хельмине фон Шези (почти в то же время, в 1823 году, к ее пьесе «Розамунда» написал музыку Шуберт). Она предложила в качестве сюжета несколько средневековых любовных историй: о русалке Мелузине, полюбившей рыцаря (эта легенда, напоминающая «Ундину» Ламотт-Фуке, по которой была написана опера Гофмана, позже была использована в увертюре Мендельсона); о прекрасной Магелоне, разлученной со своим возлюбленным (на этот сюжет в 1868 году был написан вокальный цикл Брамса). Среди них была и «История Жерара Неверского и прекрасной и добродетельной Эврианты Савойской, его милой», основанная на французских рыцарских романах начала XIII века («Роман о Фиалке, или Жерар Неверский» Жерберта де Монреа и другие из так называемого «цикла о роковом пари»); о любящей, чистой, невинно оклеветанной женщине, ее легковерном супруге или женихе, побившемся об заклад в верности любимой, а затем жестоко осудившем ее на смерть, о низком и коварном клеветнике, представившем сомнительные улики измены героини или подсмотревшем родинку в виде цветка на укромной части ее тела (этот мотив использован Шекспиром в «Цимбелине» и Боккаччо в одной из новелл «Декамерона»).

...В 1100 году при дворе французского короля Людовика VI празднуется заключение мира с Англией. Среди всеобщего веселья задумчив лишь юный рыцарь Адоляр из Невера: он тоскует по своей невесте Эврианте, с которой его разлучила война. По велению короля пажы приносят ему арфу, и он поет романс в честь любимой. Вся свита подхватывает его восторженную хвалу женской верности, и только граф Лизиарт, завидующий счастью Адоляра, выражает сомнение. Он предлагает своему счастливому сопернику пари, уверяя, что сумеет добиться любви Эврианты. В залог оба ставят свои наследственные земли.

В саду Неверского замка Эврианта мечтает о любимом. Ее одиночество нарушает Эглантина. Дочь мятежника, она избежала темницы благодаря заступничеству Эврианты, расположения которой добилась лестью и притворным смирением. Однако в душе Эг-

лантина затаила ненависть к кроткой невесте Адоляра, который когда-то пренебрег ее любовью, и решила погубить их обоих. Хитростью она выведывает у простодушной Эврианты роковую семейную тайну, которую, уезжая на войну, поведал ей Адоляр: сестра Адоляра Эмма, после гибели в бою своего жениха Удо, покончила с собой, выпив из кольца яд; теперь дух самоубийцы блуждает вокруг замка и найдет покой лишь тогда, когда проклятое кольцо будет омыто слезами невинности. В это время в Невер прибывают Лизиарт и рыцари: Лизиарт должен отвезти Эврианту в королевский дворец, где король соединит ее с Адоляром. Эврианта счастлива, а Эглантина торопится осуществить свою месть.

Лизиарт потерпел неудачу в попытках добиться любви Эврианты. Теперь он готов бежать на край света, чтобы скрыть свой позор. Его останавливает лишь мысль о торжестве Адоляра, о его счастье с Эвриантой. Лизиарт клянется помешать этому, но как? Неожиданная встреча с Эглантиной дает ему в руки орудие мести: под покровом ночи Эглантина похитила из склепа Эммы кольцо — оно погубит Эврианту.

В королевском дворце Адоляр с нетерпением ждет приезда Эврианты. Встреча влюбленных полна радости. Король приветствует верную невесту своего рыцаря, однако в этот момент Лизиарт предъявляет роковое кольцо — он выиграл пари: кольцо подарено ему Эвриантой в залог любви. Адоляр обвиняет его в клевете, но когда Лизиарт рассказывает о тайне Эммы, тот вынужден поверить. Напрасно Эврианта уверяет, что нарушила лишь тайну, но не верность жениху: Лизиарт получает во владение замок Адоляра, а Эврианту с позором изгоняют из королевского дворца.

Адоляр задумал убить неверную невесту. Он приводит измученную Эврианту в лес, в пустынное скалистое ущелье. Внезапно путь им преграждает чудовищная змея. Эврианта готова пожертвовать собой ради любимого. Рыцарь вступает в единоборство со змеей и побеждает ее. Потрясенный самоотверженной любовью Эврианты, он не в силах убить ее и после тяжелой внутренней борьбы оставляет одну в





Сцена из третьего акта оперы «Эврианта»

лесу. Здесь Эврианту находит король, который охотился со свитой, и она рассказывает ему о коварстве Эглантины. Король хочет отвести Эврианту к Адоляру, но та, измученная всем пережитым, падает без чувств. Считая девушку мертвой, рыцари оплакивают ее безвременную гибель.

В Неверском замке новый владелец — Лизиарт празднует свадьбу с Эглантиной. Изгнанный из своих владений Адоляр в отчаянии бродит вокруг замка. Крестьяне рассказывают ему о кознях злодеев и побуждают к борьбе. Свадебное шествие приближается. Эглантина, мучимая угрызениями совести, почти потеряла рассудок. Увидев Адоляра, Лизиарт приказывает схватить его, но все становится на сторону Адоляра; противники обнажают мечи. Прибывший в замок король останавливает поединок. Он рассказывает о встрече с Эвриантой в лесу и о ее смерти. Эглантина не может сдержать своей радости: ее месть осуществилась; с презрением обращается она к Лизиарту — теперь он не нужен ей, он был лишь орудием ее мести. Взбешенный Лизиарт поражает Эг-

лантину кинжалом. Король приказывает казнить убийцу. Адоляр в отчаянии: он погубил невинную Эврианту. В это время раздается звук рогов. Охотники вносят Эврианту. Она приходит в себя и бросается в объятия Адоляра. Исполнилось пророчество Эммы: слезы невинности омыли роковое кольцо, любовь и верность восторжествовали над коварством — теперь душа самоубийцы успокоится навеки. Все славят влюбленных.

Этот сюжет открывал перед Вебером новые возможности. Не случайно конфликты ряда последующих немецких опер («Храмовник и еврейка» Маршнера, «Лоэнгрин» Вагнера, «Геновева» Шумана) берут свое начало от «Эврианты». Она привлекла Вебера силой больших чувств, яркостью образов: отвага и доблесть Адоляра, душевная стойкость Эврианты, глубина и искренность их переживаний — все это могло служить высоким образцом, моральным идеалом. Отрицательные образы — не просто злодеи, они также наделены сложным духовным миром, их судьба, особенно судьба Эглантины, вызывает интерес и сострадание: горечь отвергнутой любви, жажда мести, угрызения совести, раскаяние, трагическая гибель... Образ Эглантины открывает целую галерею героинь в операх Вагнера, начиная от языческой богини Венеры в «Тангейзере» и колдуньи Ортруды в «Лоэнгрине» и кончая валькирией Брунгильдой в «Гибели богов» и соблазнительницей Кундри в «Парсифале». И рыцарственные герои Вагнера — Тангейзер, Лоэнгрин, Вальтер Штольцинг в «Мейстерзингерах» — тоже ведут свое происхождение от веберовского Адоляра.

Вебер тщательно работал над либретто «Эврианты»; Шези переделывала его по указаниям композитора одиннадцать раз. Особенно беспокоила Вебера мотивировка роковой тайны Эврианты. Во французской повести Лизиарт подглядел во время купанья героини знак в виде фиалки на ее груди. Показать же купанье на сцене было невозможно, и Шези заменила этот мотив другим, гораздо менее ясным: Эглантина подслушивает молитву Эврианты у гроба одного из предков Адоляра и находит там кинжал с кровавой надписью. Вебер изменил этот сюжетный

мотив на еще более запутанную историю Эммы и кольца с ядом. Он хотел разъяснить эту тайну сценически: во время увертюры показать историю Эммы и Удо, а в финале — их примирившиеся, успокоенные души. Вебер советовался с Тиком, и тот, противник «Вольного стрелка», был увлечен «Эвриантой». (Кстати, позже, в 1847—1848 годах, мотивы пьесы Тика «Жизнь и смерть святой Геновевы» были использованы Шуманом для либретто его романтической оперы «Геновева», где тоже есть и несправедливо оклеветанная кроткая, любящая жена рыцаря, ожидающая смерти в дикой скалистой местности, и пара злодеев; это либретто оказалось таким же слабым и надуманным, как либретто «Эврианты».) Только музыка Вебера — свежая, яркая, искренняя — спасла «Эврианту» от забвения. Одним из самых восторженных ее поклонников был Шуман.

Блестящая увертюра, построенная на темах оперы, вводит в героическую атмосферу произведения. В ней нет музыкальных тем, связанных с кроткой и нежной героиней. Приподнятые, рыцарственные мелодии с энергичным маршевым ритмом взяты из сцены спора Адоляра с Лизиартом и из арии Адоляра, воспевающего любовь и верность. Этим ярким, ликующим образом противостоит таинственный мир духов — приглушенно, загадочно звучат аккорды, которые в опере сопровождают рассказ Эврианты о роковом кольце с ядом. Следующая затем грозная тема — словно тяжелые, зловещие шаги — напоминает о враждебных силах, едва не погубивших счастье героев. И наконец торжествуют светлые героические мелодии, открывавшие увертюру.

Каждая картина оперы обладает своим колоритом и настроением. Первой (в королевском дворце) присущ горделивый, рыцарственный склад; она обрамлена массовыми сценами — хорами и танцами придворных, а в центре ее — лирический романс Адоляра. Вторая картина (в саду) рисует контрастные образы двух героинь: характер кроткой Эврианты воплощен в небольшой каватине с нежной, певучей мелодией, а раскрытию сложной, противоречивой природы Эглантины посвящены две арии. Первая ария проще — взволнованная и печальная, она разворачивается на

едином дыхании; вторая отличается богатством переживаний: тревожный речитатив сменяется светлой, лирической кантиленой, раскрывающей мечты Эглантины о любви Адоляра, а затем — бурной героической мелодией, передающей ее непреклонную решимость отомстить.

Во втором акте еще резче сопоставлены противоположащие силы. В первой картине большая ария Лизиарта, сопровождаемая раскатами грома (природа вторит бурям, бушующим в груди героя), и дуэт его с Эглантиной пронизаны жаждой мести. Открывающая вторую картину краткая ария Адоляра и его дуэт с Эвриантой полны ожидания счастья, радостного порыва, воодушевления, что всегда так удавалось Веберу запечатлеть в музыке. Тем неожиданнее драматический взрыв в финале (вновь, подобно первой картине первого акта, массовая хоровая сцена): счастье разбито, вера в любовь поколеблена, злые силы торжествуют.

Кульминация оперы — первая картина третьего акта (в лесу). Она получила особенно новаторское воплощение: Вебер отказывается здесь от дробления на отдельные, законченные номера, добиваясь непрерывности развития; речитатив, дуэт, монолог, каватина, хор, ария свободно сменяют друг друга, не замыкаясь в традиционные формы. Большое внимание композитор уделяет передаче взволнованной речи, приподнятой декламации; важную роль в раскрытии душевных переживаний играют солирующие инструменты оркестра. Наиболее оригинально решен эпизод борьбы Адоляра со змеем: она происходит за сценой, и зритель узнает о подстерегающей героя смертельной опасности, его доблести и победе над чудовищем из возбужденного монолога Эврианты.

Вторая картина открывается контрастными жанровыми сценами, заставляющими вспомнить «Вольного стрелка» (дуэт крестьян в духе народной песни, свадебный марш). Также и последующие события напоминают о развязке первой оперы: проклятье злодея, весть о мнимой смерти героини, отчаяние героя, торжество добра в финале. Однако музыкально-драматургическое решение в «Эврианте» иное: отдельные номера сливаются в единую сцену сквозного

развития, еще более возрастает роль хора, который принимает непосредственное участие в действии, ободряет и судит героев.

В феврале 1822 года Вебер по приглашению Барбайи поехал в Вену. Он хотел познакомиться с условиями, в которых будет поставлена «Эврианта», узнать поближе и певцов и публику, а также продирижировать премьерой «Вольного стрелка», предназначенной для бенефиса Вильгельмины Шредер. Здесь произошло столкновение Вебера с цензурой. «Лира и меч» была запрещена в Австрии, а либретто «Вольного стрелка» совершенно изуродовано: был выброшен отшельник, Оттокар заменен неизвестным рыцарем, а Самбель — голосом злого духа; волшебные пули превратились в заколдованные дротики и т. д. Вебер боялся, как бы венская цензура не исказила и «Эврианту». Он насмешливо описывал ее действия в письме к Шези: «Вы идете на рынок и покупаете двух гусей. Это видит чиновник цензуры или сам граф Седльницкий [шеф цензуры]. Он думает: зачем нужны женщине в ее маленьком домашнем хозяйстве два гуся? За этим что-то кроется! И один гусь будет у вас вычеркнут!».

Возмущенный действиями цензуры, Вебер хотел все бросить и уехать в Париж, куда его настойчиво приглашали. Однако дружеский прием, оказанный ему музыкантами и публикой, заставил отказаться от этого намерения. Вебер пользовался большой популярностью в Вене, его слава, пожалуй, была не меньше славы Россини. Но условия для постановки новой большой немецкой оперы были весьма неблагоприятны. Венские театры помнили премьеры опер «Орфей» и «Альцеста» Глюка, совершивших переворот в музыкальном театре XVIII века, постановки опер Моцарта и «Фиделио» Бетховена. Но приезды многочисленных итальянских трупп вытеснили с венских сцен национальные немецкие оперы. Итальянская труппа Барбайи обладала редким созвездием талантов. У ног сопрано Кольбран (жены Россини) лежала вся Италия; чарам Лаблаша — лучшего баса того времени — не мог противостоять сам Вебер. Не

случайно он писал в 1817 году после успеха «Севильского цирюльника»: «Сейчас гораздо более губителен дующий с юга россиниевский сирокко, горячее дыхание которого, впрочем, вскоре остынет,— ибо хотя укусы тарантула и заставляют людей танцевать, но вскоре они падают от изнеможения и затем исцеляются».

Венская публика делилась на две неравные группы: небольшую составляли поклонники классической музыки, а другую, в которую входил и императорский двор, — поклонники Россини. Вебер хотел, чтобы музыка его оперы понравилась и слушателям концертов, и любителям итальянской оперы. Он стал вербовать себе поклонников среди членов общества, называвшегося «Берлога бездельников» и объединявшего художников и ученых. Сам Вебер получил в этом кружке прозвище «Агатус, попадающий в цель» и был признан «дворянином, посвященным в дворянство Самьедем».

В конце своего пребывания в Вене Вебер тяжело заболел ангиной, от которой никак не мог оправиться; 26 марта он вернулся домой совершенно больным. Все свободное время он посвящал «Эврианте», однако времени было мало: Морлакки вновь уехал в Италию, и Веберу приходилось дирижировать почти всеми спектаклями. Он писал «Эврианту» летом 1822 и 1823 годов в своем загородном домике, по нескольку раз в неделю наезжая в Дрезден — то в карете, то верхом. Завершению «Эврианты» предшествовало радостное событие — рождение сына (25 апреля 1822 года). В тот день шел «Вольный стрелок», и сын в честь героя оперы был назван Макс Мария.

Работа над «Эвриантой» заняла в общем одиннадцать месяцев; сорок три дня ушло на инструментовку, и 29 августа 1823 года опера была закончена (за исключением увертюры, написанной перед самой премьерой). В сентябре 1823 года Вебер снова поехал в Вену: начались репетиции «Эврианты». Они вызвали большой интерес, однако после генеральной репетиции, длившейся пять часов, Вебер стал сомневаться в успехе оперы. Премьера (25 октября) имела шумный успех благодаря энергичной деятельности его сторонников. Семнадцатилетняя Генриетта

Зонтаг оказалась идеальной Эвриантой; то был ее первый мировой триумф. Вебера приветствовали при появлении в оркестре, вызывали после каждого акта. Однако это был успех любимого композитора, а не самого произведения. После отъезда Вебера (он дирижировал четыремя спектаклями) в опере были сделаны купюры, что еще больше затруднило понимание запутанного сюжета, и на восьмом представлении зал был наполовину пуст. Публика ждала певучих народных мелодий «Вольного стрелка», которые звучали во всех закоулках Вены. Декламационный стиль, широкие симфонические формы «Эврианты» показались ей чуждыми и вызвали разочарование. Вебер писал по этому поводу: «Проклятый „Вольный стрелок“ сыграл со своей сестрой „Эвриантой“ злую шутку, и подчас меня бросает в жар, когда я думаю, что успех, собственно, не может больше возрасти... Я делаю то, чего не могу бросить, как я это делал всегда, и не смотрю ни направо, ни налево, а только на поставленную перед собой цель».

Критика высоко оценила «Эврианту», назвав ее «зарей новой драматической музыки», однако далеко не все венские музыканты ее поняли. Шуберт, например, говорил: «Это не музыка. Это не финалы, не ансамбли по всем правилам — все сделано ради эффекта! И он смеет ругать Россини? Это жесткая, аскетическая музыка». Шуберт давно считал Вебера своим врагом: Вебер резко отозвался об опере Шуберта «Альфонс и Эстрелла» («первых щенков и первые оперы надо топить») и о музыке Шуберта к драме Шези «Розамунда»; теперь Шуберт не замедлил отплатить.

По-иному отнесся к Веберу Бетховен. Познакомившись с «Эвриантой», он воскликнул: «Это меня радует, это меня радует! Так должны немцы расправляться с итальянскими тру-ля-ля». Дома он внимательно изучал партитуру «Вольного стрелка», узнав о его повсеместном успехе. Бетховен хвалил «дьявольские» сцены, особенно сцену в Волчьем ущелье, и говорил с удивлением: «Такой маленький человечек, этого я о нем никогда бы не подумал. И именно Вебер пишет оперы, именно оперы, одну за другой, не особенно много при этом раздумывая».

Перед премьерой «Эврианты», 5 октября, Вебер посетил Бетховена на курорте близ Вены. С волнением переступил он порог пустой, бедной комнаты Бетховена, где царил страшный беспорядок: на полу валялись ноты, деньги, одежда, раскрытый рояль был покрыт густым слоем пыли. Бетховен узнал Вебера прежде, чем тот назвал себя, шесть или семь раз сердечно обнял его и наконец воскликнул в полном одушевлении: «Ты молодец!» Друг, с которым Вебер поднялся к Бетховену, сказал: так мог бы выглядеть Лир. Бетховен в то время уже не слышал слов собеседника и протянул Веберу грифельную доску для письма. Разговор шел об операх, о либретто, о произведениях Бетховена и Вебера. Они вместе полдничали, и Бетховен, обычно грубый и резкий, был чрезвычайно внимателен, ухаживал за Вебером, как за дамой. На прощанье он несколько раз поцеловал Вебера и прокричал: «Желаю счастья вашей новой опере! Если я смогу, приду на премьеру!»

Через месяц Вебер покинул Вену. По дороге домой он посетил Прагу, где дирижировал пятидесятым спектаклем «Вольного стрелка». В Дрезденском театре артисты устроили ему горячую встречу, пели в его честь гимны и увенчали лаврами. Вебер хотел приняться за постановку «Эврианты», но премьеру пришлось отложить до весны следующего года, так как Шредер-Девриент, разучивавшая главную роль, готовилась стать матерью.

Дрезден принял «Эврианту» с энтузиазмом. Шредер-Девриент была великолепна. Успех определился уже на репетициях. Все были очень веселы, Каролина устраивала веселые розыгрыши. На генеральной репетиции Вебер увидел в суфлерской будке свою большую охотничью собаку Али, которая сидела с очень серьезным видом с венком на голове, цветочной гирляндой на спине и хвалебным стихотворением в зубах.

Однако постановка «Эврианты» на других сценах (Франкфурт, Кассель, Прага) сопровождалась лишь полууспехом, что очень огорчало Вебера: «Получается, что не нужно писать опер». Вебер надеялся на успех «Эврианты» в Берлине, однако вновь, как при постановке «Вольного стрелка», натолкнулся на



противодействие Спонтини. Вначале тот вообще добился отмены постановки «Эврианты», а когда друзья Вебера возмутились, решил погубить оперу поспешной, неподготовленной премьерой. Композитор потребовал вернуть партитуру. Воспользовавшись отъездом Спонтини, друзья Вебера снова попытались продвинуть «Эврианту» на сцену.

Эта упорная борьба, продолжавшаяся два года, окончательно подорвала силы Вебера. Он вынужден был бросить работу над оперой «Три Пинто» и сократить дирижерскую деятельность, передав Маршнеру свои обязанности в театре. Летом 1824 года врачи отправили его на курорт в Мариенбад, хотя считали его болезнь легких неизлечимой. За пятнадцать месяцев, с 19 октября 1823 года (день окончания «Эврианты») до 23 января 1825 года (начало работы над «Обероном»), он не написал ни одной ноты, испытывая отвращение к работе. «У меня нет никакой тоски по нотной бумаге и фортепиано,— сообщал он Каролине,— и я думаю, что скорее мог бы однажды стать портным, чем композитором». Все это очень угнетало Вебера. Даже рождение 6 января 1825 года второго сына, названного Александром Виктором Марией, мало обрадовало его; он хотел девочку и разочарованно воскликнул: «Ах! Дубликат!»

Увеличение семьи, ухудшение здоровья, предчувствие близкой смерти заставили Вебера серьезно задуматься. У него не было больших сбережений, и существование семьи было весьма непрочным. Поэтому Вебер с радостью принял в августе 1824 года предложение написать оперу для лондонского театра Ковент-Гарден. Это давало возможность за короткий срок заработать крупную сумму денег. Ради Лондона он отверг заказ Большой оперы в Париже, однако по свойственной ему скромности и непрактичности не сумел добиться выгодных условий. В сравнении с тем, что совсем недавно получил от англичан Россини, гонорар Вебера — 1097 фунтов стерлингов и 6 шиллингов — был ничтожным. Вебер обязался написать оперу специально для Лондона, продирижировать двенадцатью спектаклями, пятью концертами и дать свой концерт-бенефис; Россини, который не писал новой оперы, а только дирижировал тремя старыми,

выступал с концертами публично и в частных домах, получил за пять месяцев 1823 года десять тысяч фунтов.

Директор театра Ковент-Гарден хотел поставить фантастическую оперу и предложил на выбор сюжеты «Фауста» или «Оберона». Однако «Фауст» уже был написан Шпором, и Вебер остановился на «Обероне». Английский археолог и писатель Джеймс Робинсон Планше заимствовал сюжет из сборника старинных французских повестей «Синей библиотеки»; это был сюжет повести «Гюон Бордосский», в которой использовались мотивы героико-романтической французской поэмы того же названия, относящейся к XIII веку, — о любви христианского рыцаря и сарацинской принцессы. Легенды о короле эльфов Обероне были популярны и в Англии, и в Германии: немецкий поэт XVIII века Виланд написал эпическую поэму «Оберон», а Шекспир обрисовал царство эльфов в комедии «Сон в летнюю ночь». Однако сюжет, очень благодарный для музыки, в руках Планше превратился в пестрое, запутанное, неловко скроенное либретто, лишенное драматургического стержня.

...Король эльфов Оберон поспорил со своей женой Титанией о людской верности; он поклялся не искать с ней примирения до тех пор, пока не найдет на земле любящую пару, которая пронесет свое чувство через все испытания. Слуга Оберона, хитроумный эльф Пек, рассказывает ему о рыцаре Гюоне из Бордо. Тот убил в поединке оскорбившего его сына Карла Великого и теперь по приказу императора должен подвергнуться суровому испытанию: он отправится в Багдад к калифу Гарун-аль-Рашиду, убьет того, кто сидит по левую руку от него, и при всех поцелует дочь калифа Рецию, объявив ее своей невестой. Оберон хочет испытать верность Гюона и Реции. Пек переносит в царство эльфов спящего Гюона с оруженосцем Шеразмином и вызывает образ Реции, которая с мольбой простирает к рыцарю руки. Король эльфов вручает Гюону свой волшебный рог, а Шеразмину — золотой кубок, в котором никогда не иссякает вино, и они оказываются у стен Багдада.

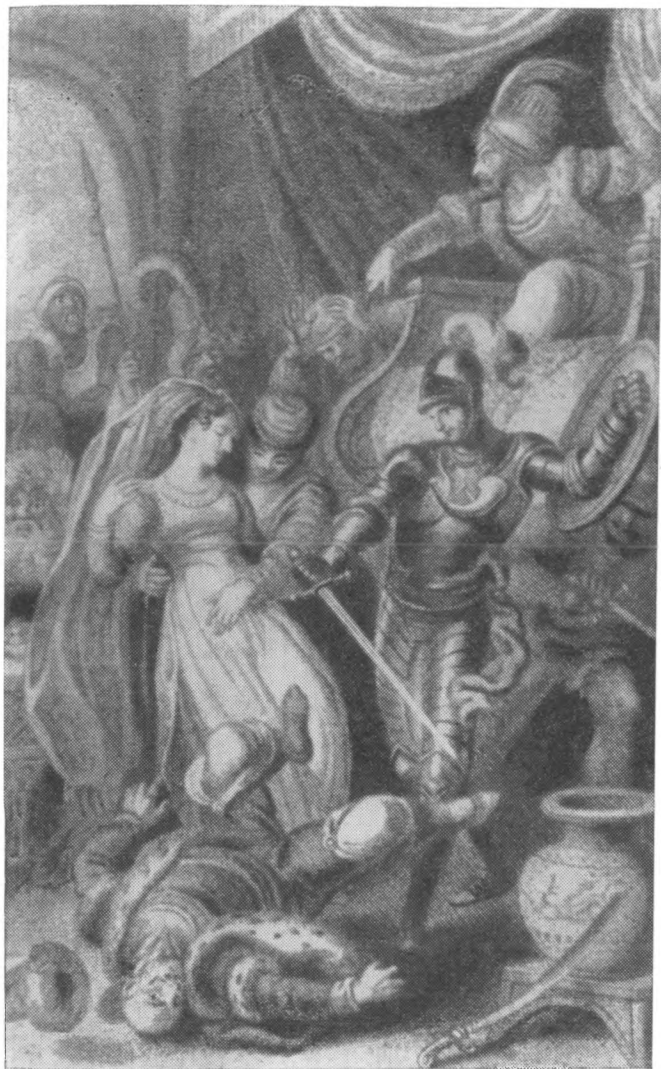
Во дворце калифа Реция ждет избавителя: она должна быть отдана в жены ненавистному принцу

Бабекану; но во сне ей явился Гюон и обещал спасение. Служанка Фатима разделяет надежды своей госпожи.

Свита прославляет калифа, баядерки танцуют в его честь, как вдруг появляется Гюон. Он целует Рецию, убивает принца и звуками волшебного рога околдовывает стражу; Шеразмин увлекает за собой Фатиму и признается ей в любви. Счастливые влюбленные отплывают на корабле, посланном Обероном. Однако испытания еще только начинаются. Вызванная Пеком буря разбивает корабль; волны выносят героев на пустынный берег. Пока Гюон отправляется за помощью, появляется пиратский корабль и увозит Рецию в рабство к тунисскому эмиру. Оберон приказывает эльфам погрузить Гюона в сон и отнести в сад эмира.

Шеразмин и Фатима, проданные в рабство в Тунис, будят Гюона: втроем они должны освободить Рецию. Эмир тщетно добивается ее любви; ради Реции он прогоняет свою любимую жену Рошану. Оскорбленная Рошана решает отомстить и предлагает свою руку Гюону, если он убьет эмира. Но напрасно рабыни Рошаны пытаются очаровать рыцаря пением и танцами — он непоколебимо верен Реции. Появившийся эмир приказывает заковать Гюона в цепи и сжечь на костре, а вместе с ним и Рецию. Однако в тот момент, когда герои поднимаются на костер, Шеразмин трубит в волшебный рог, и все враги пускаются в пляс. Оберон объявляет о конце испытаний, и Гюон с Рецией внезапно оказываются во дворце Карла Великого. Император прощает доблестного рыцаря; придворные славят Гюона и Рецию.

Получив это длинное либретто (Планше послал его в Дрезден по частям: 30 октября 1824 года — первый акт, 18 января 1825 — второй и 1 февраля — третий), Вебер с горечью жаловался, что музыка не предусмотрена в важнейшие драматические моменты, у главных героев нет даже любовного дуэта, зато выведено множество действующих лиц, которые не поют (Титания, калиф, Бабекан, эмир, его жена Рошана, император Карл Великий, пираты). Это был скорее текст для феерии с музыкой — жанр, излюбленный в Англии, — а не либретто настоящей оперы.



Сцена из первого акта оперы «Оберон»

Основная идея произведения — торжество верной, всепобеждающей любви — терялась в нагромождении событий, неожиданных поворотах действия и длинных разговорах. Герои не имели ни воли, ни четко очерченных характеров и выступали марионетками в руках короля эльфов. Чудесный рог, заставляющий всех плясать, прямо повторял сюжетный мотив «Волшебной флейты» Моцарта (там аналогичную роль играли колокольчики).

Однако Вебер не имел возможности вносить изменения в либретто, что было постоянным принципом в его работе над оперой: композитор целиком зависел от либреттиста, от вкусов английской публики, которые знал лишь понаслышке. Как и раньше — во время работы в Праге, в общении с итальянской труппой в Дрездене — Вебер, получив приглашение в Лондон, сразу принялся изучать английский язык и настолько овладел им, что в автографе партитуры «Оберона» нет ни одной ошибки. Однако съездить предварительно в Англию, как он ездил в Вену перед премьерой «Эврианты», композитор не мог: для знакомства с местными условиями, для переделки либретто требовалось время, а его не было — жизнь кончалась. Веберу нужен был немедленный и верный успех. Он так торопился, что даже не успел написать финал. Пришлось использовать старую музыку: для марша Карла Великого — из музыки к пьесе «Генрих IV Французский», для заключительного хора — из оперы «Петер Шмоль». Вебер мечтал, вернувшись из Лондона, переработать «Оберона» для немецких сцен, исправить недостатки либретто, написать речитативы вместо разговорных диалогов, добиться единства музыкального развития. Но этим замыслам не суждено было осуществиться.

Работа над музыкой началась в январе 1825 года. Всего было написано двадцать два номера. Эта небольшая опера, сочинявшаяся наспех смертельно больным композитором, содержит множество музыкальных красот. Мир эльфов впервые был «открыт» в музыке Вебером; потом к этим волшебным образам не раз обращались композиторы: Мендельсон — в увертюре и музыке к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь», Берлиоз — в драматической симфонии

«Ромео и Джульетта» (скерцо феи Маб) и драматической легенде «Осуждение Фауста» (балет сильфов), Отто Николаи — в опере «Виндзорские проказницы» и Верди — в опере «Фальстаф», Григ — в фортепианных пьесах и наш современник англичанин Бриттен — в опере «Сон в летнюю ночь». Легкий, прозрачный хор эльфов, баюкающих Оберона, открывает оперу Вебера. Большая сцена эльфов, построенная на контрастных сопоставлениях, занимает половину второго действия. Она начинается драматической картиной бури, которую вызывает Пек; это прообраз многих бурь в немецкой музыке XIX века — в увертюрах и Шотландской симфонии Мендельсона, в «Летучем голландце» и «Золоте Рейна» Вагнера. Контрастом служат просветленная молитва Гюона и большая сцена и ария Реции — один из лучших номеров «Оберона». Здесь вновь проявился изумительный дар Вебера живописать в музыке природу: постепенно успокаивающиеся после бури волны, озаряющее их вечернее солнце, которое медленно спускается в океан... С этой картиной спокойного моря так гармонирует радость спасенной Реции, выливающаяся в ликующей мелодии. Завершают акт волшебные сцены: колыбельная морской девы, заставляющая вспомнить о русалках, столь любимых немецкими композиторами после Вебера (Мелузина Мендельсона, дочери Рейна Вагнера и др.), воздушное дуэтино Оберона и Пека и заключительный хор покорных им духов.

Разнообразны сольные номера оперы. Драматическая ария Оберона, сожалеющего о своей необдуманной клятве, насыщена декламационными возгласами. Краткая сцена видения Реции, являющегося Гюону в первом акте, отличается красочностью оркестровки (ее открывает солирующая валторна, сопровождают аккорды гитары), а печальная каватина героини в третьем действии пленяет певучей, выразительной мелодией. В арии и рондо Гюона, рисуя героический порыв рыцаря, композитор отдает дань блестящей виртуозности своего времени.

Как и в предыдущих произведениях, Вебер стремился передать местный колорит. Это тоже завоевание романтизма: если у Моцарта о Турции в «Похищении из сераля», об Испании в «Дон-Жуане» или

о Египте в «Волшебной флейте» можно было узнать лишь из текста либретто, то Вебер использовал подлинные восточные мелодии, записанные путешественниками в Аравии и Турции. Таковы, например, комический марш и хор стражей гарема в финале первого действия, танец рабов, зачарованных волшебным рогом Оберона, в момент развязки в конце оперы.

Последней — 9 апреля 1826 года, уже в Лондоне — была написана увертюра. В отличие от «Вольного стрелка», где увертюра в сжатой форме повествовала о будущей драме, увертюра к «Оберону», в соответствии с характером оперы-феерии, знакомит слушателей с основными персонажами и событиями, словно мелькающими в пестром хороводе. Вот звучит таинственный рог Оберона и порхают легкокрылые эльфы; их сменяют рыцари и дамы императора Карла Великого, шествующие в торжественном марше. А вот главные герои бегут из дворца калифа на волю — музыка передает их волнение и радость; лирический центр увертюры составляют две певучие мелодии, характеризующие Гюона и Рецию. Есть здесь и драматическая музыка заклинаний Пека. Эта юношески свежая, вдохновенная, искрящаяся увертюра оказалась последним крупным произведением Вебера...

Работа над «Обероном» неоднократно прерывалась. В июле 1825 года, в связи с резким обострением туберкулеза, Вебер поехал лечиться в Эмс. Едва он прибыл в гостиницу, как все слуги побросали свои дела и с возбужденными возгласами явились в комнату, где он брился. Вебер, смеясь, с трудом выпроводил их. За столом только и разговоров было, что о Вебере, каждый рассказывал анекдоты из его жизни. Наутро под его окнами исполнили серенаду, на другой день военный оркестр играл увертюры к «Вольному стрелку» и «Прециозе». «Я бы проклял каждую когда-либо написанную мною ноту, если бы знал, что мне придется вечно слушать только самого себя!» — с комическим ужасом восклицал Вебер. Весть о его приезде распространилась с быстротой молнии, и на прогулках его сразу же окружали толпы отдыхающих. Так и не поправившись, Вебер через два месяца

вернулся в Дрезден, чтобы продолжать работу над «Обероном».

Она вновь была прервана поездкой в Берлин на премьеру «Эврианты», которая наконец-то состоялась 23 декабря 1825 года. Вебер вынужден был пойти на уступки Спонтини и согласился продирижировать его «Олимпией» в Дрездене в день бракосочетания саксонского принца; он даже написал по этому случаю новую заключительную сцену. Приехав в Берлин, Вебер почувствовал себя очень плохо; берлинские друзья были уверены, что видят его в последний раз. Во время репетиций он говорил так тихо и невнятно, что понадобилась помощь специального «переводчика». На празднике, который друзья устроили после спектакля, Вебер сидел на почетном месте и что-то лепетал хриплым голосом; на ввалившихся щеках пылал нездоровый румянец; лишь в полночь, смертельно уставший, он уехал домой... Однако с таким трудом поставленная «Эврианта» не завоевала в Берлине прочного успеха: после отъезда Вебера спектакль посещался плохо, уже на пятом представлении зал был пуст, и через год постановка принесла 2500 талеров убытку.

По возвращении Вебера в Дрезден здоровье его ухудшилось и положение стало угрожающим: непрерывный кашель сотрясал все тело, речь стала почти неслышной, он с трудом держался на ногах. Однако все просьбы Каролины и друзей отказаться от поездки в Англию были напрасны. Вебер, как двадцать лет спустя Шопен, прекрасно понимал, что при его туберкулезе путешествие в сырой и туманный Лондон — самоубийство. Но выхода не было. «Не все ли равно? — говорил Вебер. — Поеду я или не поеду, я в этом году умру. Однако если я поеду, мои дети будут иметь пищу, когда их отец умрет, и они будут голодать, если я останусь». Один из друзей вспоминал, как Вебер признавался ему совершенно разбитым голосом: «Я бы хотел только вернуться! Увидеть еще раз Лину, Макса и Лексея... но умереть там — это было бы жестоко».

Рано утром 7 февраля 1826 года, после ночи, проведенной в слезах, простившись с Каролиной и перещеловав спящих детей, Вебер покинул Дрезден. Ему





Вебер в последние  
годы жизни

суждено было вернуться туда лишь восемнадцать лет спустя, в гробу...

Путь Вебера лежал через Париж и Дувр. Это была триумфальная поездка. В Париже его встретили знаменитые композиторы — Керубини, Обер, Россини (последний был подчеркнуто вежлив); в фойе театра Веберу устроили овацию. Берлиоз, тогда начинающий молодой композитор, писал: «Мне кажется, что я пережил целую вечность за пятнадцать — шестнадцать лет, протекших с того дня, когда первый и последний раз Вебер проездом был в Париже... Как мне тогда хотелось увидеть его! С каким волнением я устремился по его следам в тот вечер, когда он, уже больной, всего за несколько часов до своего рокового отъезда в Англию, захотел послушать возобновленную «Олимпию»! Моя погоня за ним была напрасна... никто не мог показать его мне. В противоположность шекспировским поэтическим призракам, видимый для всех, он остался невидимым лишь для меня одного. Слишком мало известный, чтобы дерзнуть написать ему, не имея друзей, могущих

меня представить, я вынужден был уйти, так и не увидев его. Если бы гениальные люди могли догадываться о силе страстей, рождаемых их произведениями!».

Триумф повторился и в Лондоне. Когда Вебер появился в театре на представлении пьесы «Роб Рой», в публике поднялся шум, раздались приветственные возгласы, аплодисменты. Вебер не сразу разобрал свое имя в английском произношении и был очень удивлен этим энтузиазмом; шум не стихал до тех пор, пока не была исполнена увертюра к «Вольному стрелку».

Имя Вебера было хорошо известно в Лондоне. Там были поставлены «Абу Гасан» и «Прециоза», а 11 июля 1824 года состоялась премьера «Вольного стрелка». Правда, он был совершенно искажен, особенно сцена в Волчьем ущелье: ведьма закрывала полную луну кухонным котлом, вместо «дикой охоты» выступал лорд-канцлер и всевозможные известные жулики, из пожарного шланга вырывался огонь, по сцене носились горящие тележки. Наступление часа духов возвещал ночной сторож. По ходу действия герои играли на шарманке, появлялись три чертика, возникающие в винных парах, и т. п. Однако несмотря на это (или именно благодаря этому) «Вольный стрелок» получил широчайшую популярность в Англии. Даже Германия не знала такого энтузиазма.

Вебер поселился в Лондоне в мрачном доме на Портленд-стрит, в семье богатого любителя музыки, который относился к нему с чрезвычайной заботливостью. Сразу же по приезде на него свалилось множество забот — завершение «Оберона», репетиции, концерты. Уже через три дня, 8 марта, Вебер дирижировал в концерте — исполнялись двенадцать отрывков из «Вольного стрелка». 9 марта начались репетиции «Оберона». 12 апреля состоялась премьера. При появлении Вебера в оркестре весь зал встал с приветственными возгласами. Увертюра и несколько номеров были повторены. После спектакля были многочисленные вызовы, которых в Англии не удостоился ни один композитор. Когда в те же дни была поставлена опера «Аладин» английского соперника

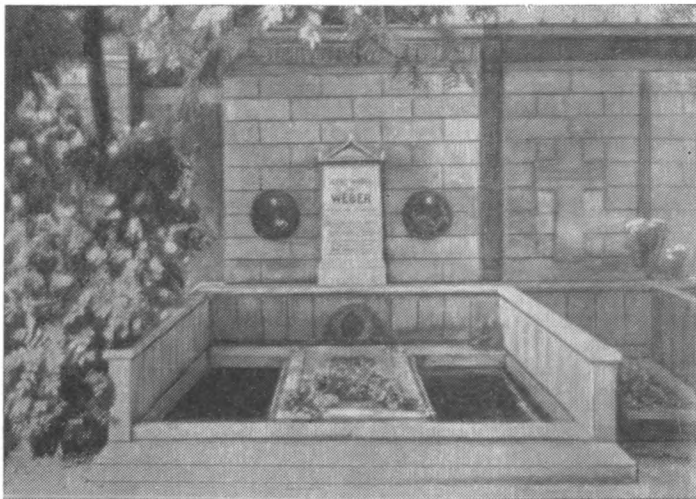
Вебера — Бишопа, в зале демонстративно приветствовали не его, а Вебера. «Оберон» шел двенадцать дней подряд.

В Германии «Оберон» был поставлен 23 декабря 1826 года в Лейпциге и 2 июля 1828 года в Берлине; опера имела успех; вскоре был издан клавир для пения с фортепиано — по переложению, сделанному самим Вебером.

Вебер стремится на родину, к семье; даже триумф не может удержать его в Лондоне; он считает дни, часы и минуты, оставшиеся до встречи. Состояние его здоровья все ухудшается, улыбка редко появляется на бледном лице, худые руки дрожат, когда он поднимает ко рту еду или питье; глубокая меланхолия владеет им. Но композитор постоянно принимает участие в концертах, пишет песни. Для концерта 26 мая он написал лишь одну вокальную строчку — записать аккомпанемент уже не хватило сил, и он импровизировал на концерте. Вебер возлагал особые надежды на этот концерт, надеясь выручить большую сумму денег, однако зал был наполовину пуст. Через четыре дня он дирижировал «Вольным стрелком»; закончив увертюру, Вебер положил палочку и покинул оркестр — провести всю оперу он уже не мог. Это было его последнее дирижерское выступление.

Вебер думает только о возвращении на родину, однако врач запрещает ему путешествие. 4 июня, в 10 часов вечера, он простился с друзьями и ушел в свою спальню; утром встревоженный его отсутствием хозяин приказал взломать запертую дверь — Вебер лежал мертвый. Он умер от туберкулеза легких и опухоли в гортани. Ему не было еще сорока лет.

21 июня при огромном стечении народа под звуки Реквиема Моцарта (партию баса пел знаменитый Лаблаш, которым Вебер так восхищался в Вене) Лондон хоронил Вебера. Его друг побоялся передать страшное известие Каролине и сообщил об этом ее подруге. Та поехала в Пильниц, где в летнем домике жила Каролина, но пошла не к ней, а к соседу, чтобы они вместе подготовили ее к известию о смерти мужа. Но Каролина услышала шум подъезжающей кареты, увидела их из окна, выбежала навстречу и сразу обо всем догадалась. Четырехлетний Макс вы-



Могила Вебера в Дрездене

бежал вслед за ней и увидел мать лежащей на траве без чувств...

Жизнь Вебера окончилась на чужбине. Но его не забыли в Германии. Передовые деятели культуры долго боролись за то, чтобы прах создателя немецкой национальной оперы покоился в родной земле. В 1841 году был образован специальный комитет для перенесения останков Вебера в Дрезден. Местный «Лидертафель» дал концерт для сбора средств. Однако, не получив официальной поддержки, дело заглохло. Лишь через три года возник новый комитет, который возглавил Рихард Вагнер, заменивший Вебера на посту дирижера Дрезденской оперы. С присущим ему упорством и энергией он боролся до конца, и 14 декабря 1844 года, под звуки траурного марша, сочиненного Вагнером на мотивы «Эврианты», прах Вебера был опущен в родную землю. На траурном торжестве присутствовали Каролина и Макс (младший сын, Александр, незадолго до этого умер), Шредер-Девриент и другие. Вагнер произнес прочувствованную речь: «Никогда не жил более немецкий художник, чем ты! Куда бы ни уносил тебя твой

Памятник Веберу  
в Дрездене



гений в далекое беспочвенное царство фантазии, все же всегда он оставался тысячами нежных пут прикованным к этому немецкому сердцу, с которым он плакал и смеялся, как доверчивое дитя, когда оно слушает сказания и сказки родины...».

Тогда же было решено воздвигнуть на могиле Вебера памятник. На сооружение его потребовалось 60 тысяч талеров; поступили частные пожертвования из Лондона и Петербурга, но сбор средств шел плохо. Среди членов комитета был и Вагнер, однако, когда он, обвиненный в государственной измене за участие в восстании 1849 года, вынужден был бежать из Германии, дело надолго приостановилось, хотя в комитет вошел друг юности Вебера — Мейербер. Лишь в 1851 году в Дрездене был дан большой концерт для сбора средств на памятник Веберу; три года спустя, так и не дождавшись открытия памятника, умерла Каролина. В 1856 году Лист, постоянно жертвовавший колоссальные суммы на благотвори-

тельные цели, на увековечение памяти композиторов, призвал деятелей искусств принести свои творения в дар Веберу. На призыв откликнулись многие. Шредер-Девриент давала концерты, один бельгийский художник пожертвовал две картины (одна из них — «Последнее мгновение Вебера»). Наконец заказали памятник скульптору Ритшелю; он делал его смертельно больным...

В день открытия памятника Веберу, 11 октября 1860 года, дул ветер и дождь лил как из ведра. Однако у здания театра близ Цвингера собрался весь музыкальный мир Дрездена. Присутствовали сын Вебера Макс, его жена и трое детей (все они были названы в честь композитора — Карл Мария, Мария Каролина и Каролина Мария). Восемилетний Карл под звуки марша из «Оберона» открыл памятник.

Этот памятник чудом уцелел во время бомбардировки Дрездена в 1945 году, когда погибли Дрезденская галерея и здание театра. Сразу же по окончании войны, с 4 сентября 1945 года, в загородном домике Вебера начали устраивать специальные концерты для трудящихся. Торжественно отмечалось в Германской Демократической Республике 125-летие со дня смерти Вебера; тогда же в Дрездене состоялось тысячное представление «Вольного стрелка». Имя Вебера было присвоено Дрезденской высшей музыкальной школе.

В России произведения Вебера известны давно. «Вольный стрелок» был поставлен вначале немецкой труппой в Большом театре в Петербурге, а затем капельмейстер русской труппы, итальянец по происхождению и автор первого «Ивана Сусанина» К. Кавос выбрал его для своего бенефиса 12 мая 1824 года. В 1855 году сын композитора, Макс Вебер, принес в дар Публичной библиотеке в Петербурге собственноручно написанную Вебером партитуру «Оберона», когда еще не существовало ее печатное издание. Вебера любили Белинский и Пушкин (упоминавший в «Евгении Онегине» о широкой популярности «Вольного стрелка»), Грибоедов и Одоевский, Глинка и Чайковский; выдающиеся русские музыкальные кри-

тики Серов, Стасов, Кюи посвятили ему восторженные статьи.

Стасов писал, что до «Вольного стрелка» «ни оперы, ни вообще музыки с национальным направлением и настроением еще не бывало на свете. И она была принята с восторгом Европой, пробуждавшей от сна и начинавшей нуждаться в национальности. Народный колорит местности и людей, замена прежних героев и принцев — простыми крестьянами, прежней напыщенности и лжевеликости чувств — национальными и домашними интересами, выражение народных верований в волшебное и сверхъестественное, несравненная, чудно живописная и поэтическая сцена Волчьей долины, одна из небывалых еще до тех пор в опере картин, — глубокая, простая и сердечная задушевность чувства — все это изменяло облик оперного мира и ставило этот мир на новые дороги правды и искренности». Кюи отзывался об этой опере так: «По национальности и популярности своей музыки и по высокому своему художественному значению „Фрейшютц“ для Германии то же самое, что „Иван Сусанин“ для нас... Музыка „Фрейшютца“ в высшей степени народна. Это не только немецкая музыка или музыка, написанная немцем... она глубоко проникнута народным духом, тем духом, который проявляется в народном творчестве, в народной песне». А Серов восклицал: «Кто же, любя музыку, может не любить „Фрейшютца“?». Он считал эту оперу «одной из лучших в свете, особенно по совершенному равновесию музыки и сюжета», и также подчеркивал ее народные, национальные черты: «для немцев тут на каждом шагу свое, родное, и на сцене, и в музыке, столько же знакомое с детства, как нам, например, напев „Лучинушки“ или „Камаринского“».

Однако музыка Вебера понятна не только в Германии. Создатель немецкой национальной романтической оперы, он одинаково близок и дорог народам разных стран; в его музыке звучат итальянские, французские, испанские, цыганские, шотландские, венгерские, чешские, польские, украинские, турецкие, китайские напевы. И не случайно он, неустанно борющийся за утверждение национального искусства, писал: «Поле деятельности художника — весь мир».

## ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЕБЕРА

Оперы: «Сила любви и вина» (1798, утеряна), «Немая лесная девушка» (1800), «Петер Шмоль и его соседи» (1801—1802), «Рюбецаль» (1804—1805, сохранилось 4 номера), «Сильвана» (1810), «Абу Гасан» (1811), «Вольный стрелок» (1817—1820), «Три Пинто» (1820—1821, написано 7 номеров), «Эврианта» (1822—1823), «Оберон» (1825—1826).

Музыка к пьесам: «Турандот» Шиллера (1809), «Прециоза» Вольфа (1820) и др.

Песни и хоры: «Лира и меч» (1814), «Битва и победа» (1815), 10 обработок шотландских песен (1825), более 90 сольных песен, более 30 вокальных ансамблей.

Симфонии и концерты с оркестром: 2 симфонии (1807), 2 концерта для фортепиано (1810, 1812), Концертштюк для фортепиано (1821), 2 концерта и Концертино для кларнета (1811), Концерт для фагота (1811), Концертино для валторны (1815) и др.

Произведения для фортепиано: 4 сонаты (1812, 1816, 1816—1822); Приглашение к танцу (1819); Блестящее рондо, Блестящий полонез (1819) и другие пьесы; 8 циклов вариаций, около 40 танцев и пьес в четыре руки.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

*Вебер К. М.* Жизнь музыканта. — Сов. музыка, 1935, № 7—8, 10.

*Вебер К. М.* Автобиографический набросок; *его же.* «Унди-на» (опера Гофмана). — Сов. музыка, 1936, № 12.

*Берлиоз Г.* «Фрейшютц» Вебера; *его же.* «Оберон», фантастическая опера К. М. Вебера. — Избр. статьи. М., 1956.

*Бронфин Е. К. М.* Вебер — музыкальный критик. — Сов. музыка, 1962, № 4.

*Галацкая В. К. М.* Вебер. — В кн.: *Галацкая В.* Муз. литература зарубежных стран. М., 1977, вып. 3.

*Геника Р.* Из летописи фортепиано. К. М. фон Вебер. — Рус. муз. газета, 1905, № 33—37, 39—41.

*Кершнер И. К. М.* Вебер. — Муз. жизнь, 1961, № 22.

*Коломыйцов В. К. М.* фон Вебер. К 100-летию со дня его смерти. Л., 1927.

*Конен В. К. М.* Вебер. — В кн.: *Конен В.* История зарубежной музыки. М., 1976, вып. 3.

*Кремлев Ю. К. М.* Вебер. — Сов. музыка, 1955, № 11.

*Кузнецов К.* Вебер и современность. К 100-летию со дня смерти. — Муз. образование, 1926, № 3—4.

*Кузнецовы К. и В.* Народные элементы в творчестве Вебера. — Сов. музыка, 1936, № 12.

*Кюи Ц.* «Фрейшютц» Вебера. — Избр. статьи. Л., 1952, с. 327—335.

*Ла Мара. К. М.* Вебер. — В кн.: *Ла Мара.* Музыкально-характеристические этюды. М., 1886, т. 1.



Лист Ф. «Эврианта» Вебера. — Избр. статьи. М., 1959.

Серов А. Возобновление «Фрейшютца» в Театре-цирке; его же. «Прециоза» и проч. Спектакль в Театре-цирке; его же. «Волшебный стрелок». — Избр. статьи. М., 1957, т. 2.

Соллертинский И. «Эврианта» Вебера. — Музыка, 1937, № 9, 6 мая.

Питина С. К. М. Вебер и его творчество. — В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 1975, кн. 1.

Ферман В. Вебер и немецкая романтическая опера предмартовского периода. — В кн.: Ферман В. История новой западноевропейской музыки. Л., 1940, т. 1.

Хохловкина А. Немецкая романтическая опера. Вебер. — В кн.: Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII—первая половина XIX в. Очерки. М., 1961.

Чайковский П. Итальянская опера [«Фрейшютц» Вебера]. — В кн.: Чайковский П. Муз.-критич. статьи. М., 1953.

C. M. von Weber in Briefen und Schriften. Heidenau, 1956.

Weber C. M. von. Sämtliche Schriften. Leipzig, 1921.

Dünnebeil H. C. M. von Weber. Verzeichnis seiner Composition. Berlin, 1947.

Kapp J. K. M. Weber. Berlin, 1922.

Kroll E. C. M. von Weber. Potsdam, 1934.

Laux K. C. M. von Weber. Leipzig, 1966.

Weber M. M. von. C. M. von Weber. Ein Lebensbild. Leipzig, 1864—1866, Bd 1—3.

### К33 Кенигсберг А. К.

Карл Мария Вебер (1786—1826): Популярная монография. — 2-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1981. — 112 с., нот., ил.

ИСБН

Краткий очерк жизни и творчества немецкого композитора-классика, основоположника немецкой романтической оперы. Предназначается для широкого круга музыкантов и любителей музыки.

4905000000

К  $\frac{90105-661}{026(01)-81}$  581—81

071.1