**Карл Мария фон Вебер. Забытые симфонии**

Екатерина Некрасова

Когда в 1812 году издательство "Андрэ" выпустило в свет голоса симфоний Карла Марии фон Вебера, это «ничем не выдающееся» событие почтили вниманием лишь немногие. Совсем иначе сложились обстоятельства 150 лет спустя, когда стараниями Фрица Озера и Ханца-Хуберта Шёнцелера были напечатаны партитуры этих симфоний, которые после столь долгого забвения обрели новую жизнь1.

Страницы инструментальных сочинений Вебера до сих пор остаются не до конца раскрытыми, прочитанными. Однако во многом именно они встраивают наследие композитора в контекст музыкальной культуры столичной и провинциальной Германии начала ХIХ века. В них отражены творческие устремления композитора, процессы формирования его стиля, с ними сопряжено долгое вызревание новой романтической веберовской эстетики.

Большинство критических статей Вебера посвящено камерной и симфонической музыке современников. По разрозненным замечаниям, высказываниям можно представить себе тот идеал, который виделся композитору в сущности инструментального жанра: живость (Lebendigkeit), энергичность, пламенность, ясность, выразительность. Думается, все это в той или иной мере соответствует облику сочинений самого Вебера, особенно же -сочинений ранних, восторженных, обращенных к светоносной музыке обожествляемого им Моцарта. К числу таких произведений относятся и обе симфонии Вебера, созданные в удивительную, насыщенную событиями пору его жизни.

Первые месяцы 1806 года принесли двадцатилетнему юноше, привыкшего к испытаниям судьбы, новые несчастья.

Карл Мария фон Вебер вынужденно отказывался от своего первого дирижерского поста в городском театре Бреславля, где его нововведения, требовательность и темп работы пришлись не по вкусу местной дирекции. Три года мучительно-напряженной, адской работы, постановки опер Моцарта, Сальери, Паизиелло, Вайгля, планы, надежды - все шло прахом. И без того постоянно пребывая в долгах, ведя требующий больших затрат светский образ жизни, Вебер оказался без денег, не имея средств прокормить себя и двух своих беспомощных стариков - тетушку и отца.

К тому же Вебер потерял драгоценную возможность создавать то, к чему так неустанно стремилась его душа, - сочинять музыку для театра. Будучи в Бреславле, Карл Мария взялся за сочинение своей четвертой оперы «Рюбецаль», обещавшей превзойти предыдущие опусы. Теперь же он бросил работу и, как показало время, впоследствии уже не вернулся к ней. Завершенной осталась лишь увертюра, получившая (во второй версии 1811 года) название «Властелин духов».



Карл Мария фон Вебер

Веберу, однако, пришел на помощь случай. Карл Мария получил приглашение герцога Вюртембергского, провести некоторое время в его резиденции в Карлсруэ. Композитор был любезно принят на службу в должности музыкального интенданта (Musikintendant), чьи обязанности, на поверку, сводились к приятному времяпрепровождению, совместным прогулкам, обедам, музицированию с герцогской четой и вольному сочинению. «…Я с удовольствием назначаю Вас моим музыкальным интендантом. Вы увидите…, что моя супруга и я в полной мере воздадим Вашему таланту справедливость», - писал Веберу герцог2.

Действительно, приехав, Карл Мария почувствовал настоящую свободу, его оставили беспокойные мысли о насущном, он был окружен должной теплотой и вниманием. Время протекало здесь неспешно, согласуясь со старым дворцовым укладом, который герцог старался сохранить в неприкосновенности.

Герцог Ойген Фридрих Генрих фон Вюртемберг слыл страстным поклонником театра и музыки. В Карлсруэ он создал в свое удовольствие маленький мир искусств. Сам он неплохо играл на гобое и вечерами, отужинав, любил музицировать со своими домочадцами. В их круг входил и Карл Мария Вебер, который пел, аккомпанируя себе на гитаре, или импровизировал за фортепиано. В 1794 году по приказу герцога в Карлсруэ был построен театр, в котором ставились драматические спектакли и оперы, соответствующие вкусу Вюртемберга.

Содержал герцог и прекрасную капеллу, музыканты которой славились в округе как непревзойденные виртуозы. Дважды в неделю при дворе давались концерты, на которых звучали сочинения Гайдна, Моцарта, Сальери и даже Бетховена (например, его Первая симфония). С одним из музыкантов по фамилии Даутерваукс (великолепным валторнистом и, по прямым обязанностям, личным секретарем герцога) Вебер тесно сдружился и, вдохновленный его исполнительским мастерством, написал замечательно остроумное и, вместе с тем, поэтичное валторновое концертино ор. 45.

Безоблачные полгода (с осени 1806 до первых дней марта 1807 года), проведенные Вебером в гостеприимном Карлсруэ, пролетели, однако, очень быстро. На смену им пришли тревожные времена. Разразилась война с Наполеоном, герцог встал под знамена прусской армии, театр закрылся, капелла была распущена, и Веберу вновь пришлось искать себе пристанище. По рекомендации герцога он намеревался поступить на секретарскую службу к его брату - Людвигу фон Вюртембергу, который впоследствии сыграл в жизни Карла Марии роль «злого гения», доведя его до двухнедельного тюремного заточения. Но до злоключений было еще далеко, и пока, казалось, ничто не предвещало мрачных событий.

В монументальной, подробнейшей биографии Вебера, написанной его сыном Максом Марией фон Вебером, можно найти следующие строки: «Несомненно, месяцы, проведенные Карлом Марией в Карлсруэ, относятся к самым светлым краскам в столь затененной картине его жизни. Позднее он сам имел привычку вспоминать о них, как о золотой мечте, и заверял, что никогда, как в то время, он не был так наполнен музыкой и, вместе с тем, так счастлив, что мог оставить ее во внутреннем звучании, не заботясь о ее практическом применении»3.

В Карлсруэ были написаны «Китайская увертюра», позднее вошедшая в музыку к драме Шиллера «Турандот», кантата Erste Ton («Первый звук»), фортепианные вариации на тему Vien qua Dorina bella, уже упоминавшееся концертино и, наконец, - две симфонии C-dur, возникшие одна за другой в течение месяца.

Ровесницы Четвертой, Пятой и Шестой симфоний Бетховена, симфонии Вебера все же далеки от исканий венского мастера и принадлежат, скорее, к традиции ХVIII века, столь соответствующей духу капеллы герцога. Это объясняется несколькими факторами. С одной стороны, симфонии Вебера предназначались, согласно «уставу» капеллы, для исполнения с листа. Очевидно, поэтому композитор намеренно ограничивал себя в средствах и манере высказывания, избегая технических сложностей и подчиняя течение музыкальной мысли стихии простоты, ясности, блеска, отчасти, может быть, чувственной наивности.

С другой стороны, характер этих произведений заставляет вспомнить об эстетических приоритетах Вебера, для которого симфония представляла собой жанр «легкой» инструментальной музыки. Вот что говорит Вебер о симфонии в сравнении с квартетом: «…В квартете, в этом консоме, выражение любой музыкальной идеи ограничено самыми необходимыми составными частями музыки, четырьмя голосами, поэтому музыка может заинтересовать слушателя лишь своим внутренним смысловым содержанием, тогда как в распоряжении симфонии и т. д. имеется немало средств, как, например, прелесть хорошо рассчитанной инструментовки, которые способны придать красивость и эффектность даже относительно пустой мелодии. В квартете шум никогда не возместит энергии…»4.

Жестко и иронично рассуждает Вебер о симфониях Бетховена, упоминание которого на этих страницах не было случайностью. В одной из первых глав (1809) неоконченного романа «Жизнь музыканта» помещен эпизод, в котором композитору, задремавшему после успешного завершения симфонии, во сне являются ожившие музыкальные инструменты во главе с их могущественным сторожем:

«Подождите! - вскричал он, - опять вы бунтуете? Подождите, вот сейчас будет исполняться Sinfonia Eroica Бетховена. Посмотрим, найдется ли среди вас хоть один, кто сможет сдвинуться после этого с места.

- Ах, только не это! - взмолились все сразу.

- Уж лучше итальянская опера; там хоть иногда можно перевести дух, - сказал альт.

- Чепуха! - вскричал сторож, - тут уж вам покажут! Не думаете ли вы, что в наше просвещенное время, когда уничтожены всякие условности, композитор из-за вас откажется от божественного гигантского полета своих идей? Боже сохрани! Теперь уж больше не говорят о ясности и отчетливости, сдержанности в выражении страстей, как это делали старые мастера - Глюк, Гендель, Моцарт.

Нет, послушайте-ка рецепт новейшей симфонии, только что полученный мною из Вены, и тогда судите сами: во-первых - медленное введение, изобилующее короткими, отрывочными мыслями; ни одна из них не должна иметь никакого отношения к соседним. Через каждые четверть часа - по три-четыре ноты! Это поддерживает напряжение! Затем - заглушенная дробь литавр и таинственные фразы альта. Все это украшается соответствующей порцией генеральных пауз и фермат.

Наконец, после того, как слушатели от чрезвычайного напряжения отчаялись услышать allegro, следует бешеный темп, где главным образом надлежит позаботиться о том, чтобы ни в коем случае не выступила главная мысль. Слушателю предоставляется найти ее самому. Переходы из одной тональности в другую также необходимы: но тут уж совершенно нечего стесняться. Нужно лишь… пробежаться по полутонам и остановиться, где вам нужно. Таким образом, модуляция готова. Вообще, избегай всего, что согласуется с правилами, ибо правила сковывают гения…»5.

Итак, оба сочинения Вебера заключают в себе признаки сочинения по «старой» модели: стремительные, с яркими tutti, сонатные allegri в несколько увертюрном духе, кантиленные оперно-ариозные «врезки» последующих медленных частей, крошечные, дразнящие игрой ритмов и пауз скерцо (менуэт) и бойкие финалы.

При всей внешней обычности в симфониях удивляет прелесть открывшейся вдруг выдумки, изобретательность оркестровки и уже угадывающиеся приметы зрелого стиля. Последнее касается, прежде всего, экономного обращения с материалом, приемов взращивания крупного построения на основе двух-трех кратких мелодических зерен. Принцип тематического строения сонатных allegri обеих симфоний Вебера (впрочем, так же, как первых частей фортепианных сонат, камерно-инструментальных циклов и увертюр, за исключением «Турандот») зиждется на тесном взаимопроникновении элементов главной и побочной партий. Излагаясь последовательно в начале экспозиции, мотивы основной темы (которых, как правило, два: первый - краткий, призывный, преамбульный, второй - напевный) становятся затем естественным продлением в линии побочной, а в заключительном разделе звучат в искусно продуманном контрапункте.

В Первой симфонии (С-dur, ор. 19) принцип сплочения тематического материала проявляет себя не только в первой части, но и во всем произведении в целом. Интонационное зерно, объединяющее воедино начальные вехи всех частей, впервые появляется в главной партии первой части, а затем, преображаясь, прячась за иными мотивами, обнаруживается и в сумрачных басах Andante, и в основной теме Scherzo, и в безудержном беге шестнадцатых связующей партии финала (см. пример).

Не менее смелой, чем введение quasi-лейтмотива, оказывается работа композитора с тональным «убранством» тем (так, побочная партия в Allegro зарождается в h-moll, а в разработке звучит в es-moll).

Возможно поэтому симфония представлялась Веберу впоследствии «безумной фантазией». В его устах это определение прозвучало в письме к Ф. Рохлицу (от 14 марта 1815 года)6 и относилось, в большей степени, к первой части сочинения.

Правда, сейчас, по прошествии почти двух столетий, гораздо более фантазийной выглядит вторая часть (Andante), которую, к примеру, известный немецкий историк музыки Г. Кречмар считал «лучшей медленной частью, написанной во времена Бетховена, без воздействия этого автора»7. Andante выделяется среди остальных стилистически однородных частей цикла своей многообразностью, ночной приглушенностью красок, свободным, даже несколько эпизодичным построением, основанным на сменяемости контрастирующих друг другу, вступающих в конфликтный диалог тем. Их важнейшее свойство кроется не столько в красоте мелодических контуров, сколько в исключительной выразительности избранных композитором тембров. Отдельные инструменты или группы оркестра, если и не наделены персонажной характеристикой, то, во всяком случае, имеют определенно семантический смысл. Контрапункт этих смыслов, их столкновение или слияние рождают поразительное ощущение почти сценической пространственности, глубинности. Таковы, например, образные «переченья» в сердцевине Andante, где за темно-экспрессивным тремоло струнных после значительного молчания следует аскетично-простой, но просветленный хорал валторн и фаготов. Подобный слом, обнажающий разноликость драматической и лирико-элегической сфер, намечен и ранее, когда вслед за угрюмыми басами виолончелей тихо и вдохновенно начинает свою песнь-признание гобой.

Медленная часть Первой симфонии, несомненно, - одно из гениальных прозрений юного композитора, открывающих путь Вебера в познание материи звука, предвосхищающих значительность оркестра в партитурах «Вольного стрелка», «Эврианты» и «Оберона».

Несколько «простоватое», насмешливое Scherzo, вторгающееся после растворившихся в настороженном пианиссимо последних отзвуков Andante, возвращает своим характером стихию праздничного веселья - сферу влияния «здешнего» мира (в противоположность миру таинственному и темному в Andante). Это ощущение еще более закрепляет Финал с громогласными возгласами валторн и столь любимым Вебером непрекращающимся поступательным движением в главной и заключительной партиях. Лирическая тема финала обнаруживает кажущееся поразительным мелодическое родство с подобными темами других веберовских произведений - Первой скрипичной сонаты и Freischьtz-увертюры (лейтмотив Агаты): особую невесомость и полетность интонаций придает им многоступенчатое мелодическое восхождение после характерного группетто.

Вторая симфония (без опуса, С-dur) писалась дольше первой, но организована много проще. Наиболее привлекательна ее центральная, медленная часть с «любовным дуэтом» альта соло и гобоя. Это Adagio соседствует с напористым потешно-драматическим менуэтом. А начинается и завершается симфонический цикл классически стройными Allegri.

Тон развития симфонического жанра в ХIХ веке задавали сочинения, принадлежавшие перу крупнейших композиторов, сочинения концептуальные, новаторские. В этом смысле огромное значение имел переворот в осознании жанра симфонии, который произошел на рубеже ХVIII-ХIX веков в творчестве Бетховена. Именно тогда симфония стала восприниматься как некая художественная вершина собственного композиторского высказывания, как жанр «высшей категории», в котором сконцентрировались личностное исповедальное начало и непосредственно связанное с ним философское восприятие мироздания. Однако рядом с подобными симфониями на протяжении, как минимум, полувека продолжали жить и другие - «домашние», камерные, развлекательные, создававшиеся при многочисленных дворах забытыми ныне музыкантами: Ф. Виттом, написавшим 18 симфоний, Б. Ромбергом (4 симфонии), С. Нойкоммом, прославившимся своей Symphonie heroique, Ф. Рисом, оставившим 7 опусов в симфоническом жанре, Й.К.Ф. Шнайдером, наследие которого насчитывает 29 симфоний, и многими другими.

Симфонические сочинения Вебера, вписанные историей в общий фон картины века, в творчестве самого композитора, тем не менее, сыграли значительную роль. В этих произведениях - легких, праздничных, улыбчивых, изобретательных - обитает дух музыки Вебера, который продолжает излучать свой свет и сквозь столетия.

**Список литературы**

1 Партитура Первой симфонии, изданная в карманном формате в 1948 году издательством Brucknerverlag в Висбадене (ныне Alkor-Edition, Kassel), была восстановлена Ф. Озером по рукописному автографу, хранившемуся у внучки композитора Матильды фон Вебер. Полное издание Второй симфонии (также на основе рукописи) было осуществлено Х.-Х. Шенцелером значительно позднее - в 1970 году. Партитура была напечатана издательством Ernst Eulenburg Ltd в Лондоне. Тогда же вышло в свет репринтное издание партитуры Первой симфонии, полностью копирующее оригинал 1948 года. Первое печатное издание симфоний, т.е. голоса 1812 года, в обоих случаях не принималось во внимание, т.к. считается утерянным.

2 Weber M. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. - Leipzig, 1864/66. - Bd. 1. - S. 110.

3 Weber M. Op. cit. - S. 111.

4 Вебер К.М. Сочинительская манера г-на концертмейстера Фески в Карлсруэ // Музыкальная эстетика Германии ХIХ века. Т. 1 / Сост. А.В. Михайлов, В.П. Шестаков. - М., 1981-1982. - С. 75.

5 Цитируется по русскому переводу: Вебер К.М. Жизнь музыканта (главы из неоконченного романа) // Советская музыка. - 1935. - № 7/8. - С. 14-15.

6 Jahns F.W. Carl Maria von Weber in seinen Werken Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sдmtlichen Kompositionen. - Berlin, 1967. - S. 65.

7 Цитируется по: Laux K. Carl Maria von Weber. - Leipzig, 1989. - S. 42.