Некоторые аспекты творчества К.М.Вебера.

Жизненный путь этого поистине великого немецкого композитора был до обидного короток: всего 39 лет! И тем удивительнее, насколько значимы его достижения и авторитет в музыке. Теперь-то мы знаем, что Вебер – один из зачинателей романтизма, создатель немецкой романтической оперы и, конечно же, блестящий новатор фортепианного стиля. А ещё – дирижёр, пианист, общественный деятель, талантливый публицист. При этом история жизни композитора вовсе не выглядит гладко и благополучно, скорее она похожа на увлекательный роман.

К.М.Вебер родился в 1786 году в северо-немецком городе Эйтине. Дату рождения невозможно определить точно, упоминаются разные: 18 или 19 ноября, 18 декабря. Мать композитора была певицей, отец разносторонним музыкантом, но человеком очень беспокойным и склонным к авантюрам. Ещё в детстве Карл Мария объездил всю Германию и Австрию со странствующей театральной труппой отца, и понятно, что музыкальный талант мальчика не мог остаться незамеченным творческим окружением. Первое произведение Вебер написал в 11 лет, в 12 – первую оперу, в 14 – вторую, а в 15 лет удостоился сравнения с Моцартом в немецком «Словаре композиторов». Отец всеми силами старался делать рекламу своему чудо-ребенку, но при этом оказывал сильное отрицательное влияние на жизнь сына своими поступками. К сожалению, кочевой образ жизни семьи не способствовал систематическому музыкальному образованию.

Осенью 1802 года в Вене начались занятия с аббатом Г.Й.Фоглером, известным органистом, композитором и теоретиком (небезынтересный факт: товарищем Вебера по занятиям был Джакомо Мейербер, один из создателей жанра Большой французской оперы). Наставник сразу же понял, насколько талантлив юноша, и стал тем человеком, который сумел объяснить Веберу, что без порядка и дисциплины многого не добьёшься. Под чутким руководством Фоглера Вебер долгое время не сочинял, а должен был изучать творения старых мастеров. Общение с Фоглером дало молодому композитору больше, чем уроки всех предшествующих педагогов. На модной тогда волне интереса к народному творчеству Фоглер привлек внимание ученика к народным мелодиям, научил ценить их красоту. В многочисленных песнях Вебера явственно слышатся обороты музыкального фольклора – баварского, швабского, саксонского, нижнегерманского, тирольского. Сам Фоглер записывал и исследовал музыкальный фольклор многих стран, включая Китай, Аравию, Африку. Именно Фоглер научил Вебера владеть оркестровыми красками, что стало важнейшим элементом оперного стиля композитора.

Карл Мария Вебер не прожил и сорока лет, а зрелый период его творчества охватывает едва десятилетие. Зная о своей неизлечимой болезни, Вебер понимал, что вряд ли его жизнь будет долгой и сделал максимум возможного, совершив настоящий переворот в оперном искусстве. Зрелые годы творчества композитора пришлись на первую треть 19 века, и это была великая эпоха в музыке, отмеченная поразительным богатством и многообразием гениев и талантов. В Вене одновременно творили великий Бетховен, воспевавший героизм, и романтик-психолог Шуберт, раскрывший в музыке мир радостей и горестей простого человека; заканчивал свой путь веселый добродушный Гайдн – основоположник венского классицизма. Их современниками были величавый И.В.Гёте, ироничный Г.Гейне, безудержный фантаст Т.Гофман.

Трудно представить, как в условиях безалаберной жизни, светских развлечений, неустанной и разносторонней деятельности Вебер находил время сочинять. Здесь сыграла свою роль не только редкая одаренность Вебера, но и умение подчинить свое дарование дисциплине и строгому порядку, что составляло разительный контраст его бурной жизни.

С 1817 года композитор живет и работает в Дрездене. Здесь он основал первый немецкий театр, сформировал национальную труппу и репертуар. Вебер по-новому расположил оркестр – по группам инструментов (это была давняя идея Вебера, еще в 1804 году он рассаживал оркестр по-своему, заботясь о большей слитности звучания), установил новое место для дирижера – не в центре, за роялем, а за суфлерской будкой.

Великие оперы Вебера дали мощный толчок развитию музыки 19 века и стали вдохновляющим ориентиром для современников и композиторов последующих эпох. Музыкальный язык и драматургия написанной в 1820 году оперы «Волшебный стрелок» воплощают главные черты литературного романтизма того времени: Вебер первый соединил народно-бытовые образы и мрачную фантастику литературно-поэтических образов и сделал это на высочайшем художественном уровне. Анализ драматургии оперы выявляет три линии, сочетание которых показывает, насколько всеобъемлюще искусство Вебера отвечало запросам времени. Первый план – образ леса, господствующий в немецком фольклоре, а основной конфликт в опере создается столкновением идиллии и мрачной фантастики, этих двух сторон лесной фантастики. Использование типичных форм народной музыки (хор, песня, танец) позволило Веберу шагнуть в развитии музыкального языка дальше Глюка и даже Бетховена: опера «заговорила» на живом, современном языке народа.

Образы жуткой фантастики потустороннего мира, представляющие вторую драматургическую линию, Вебер оставил что называется без голоса – их почти полностью воплощает оркестр. Третий план представлен главными героями оперы, образы которых сложны и неоднозначны. В образе главной героини Агаты еще есть черты героев классицистских опер, а вот Макс – личность двойственная, его характеристики продиктованы новым лирико-психологическим искусством.

В опере «Эврианта» (1823) Вебер достиг совершенства в плане музыкальной композиции, а великолепная оркестровка открыла возможности «драматургии тембров», т.е. оркестровка стала у Вебера выразителем театрального образа. А.Серов считал, что Вебер «в сочетаниях инструментов воплотил сценический драматизм до таких тонкостей, до такой живописной правды, о которой ни Моцарт, ни Глюк, ни Керубини, ни Бетховен и не мечтали».

Как и «Вольный стрелок», «Оберон» — одно из ключевых событий романтической эпохи, возрождающее поэтику волшебно-ориентальных странствий. По словам Г.Берлиоза, в этом «подлинном шедевре, настоящем, лучезарном, совершенном... сверхъестественное... так искусно сочетается с миром реальным, что точно не знаешь, где одно начинается, а другое кончается, а страсть и чувство выражены в нём языком и оборотами, которых, казалось, никогда раньше не слыхали». Все оперы Вебера готовили драгоценный сплав «Оберона» с его тремя основными компонентами: фантастикой («Вольный стрелок»), ориентальностью («Абу Гассан», 1811) и рыцарством («Эврианта», 1823). Фантастика «Оберона» другого рода: она просветленная и открывает новый романтический мир — прихотливое царство эльфов и фей. Ориентальность представлена подлинными восточными темами, а поэзия рыцарства образами Гюйона и Реции, в которых соединяются благородное мужество и высокая лирика. Приближаясь к зингшпилю большими диалогами, «Оберон» чарует легким дыханием музыки. Она «чрезвычайно мелодична, но в другом роде, нежели музыка величайших мелодистов. В "Обероне" мелодия исходит из голосов и инструментов, как тонкий аромат, который вдыхают с наслаждением, вначале не умея даже определить его характер... Грация, тонкая и немного странная грация, составляет её главную прелесть» (Берлиоз). Дивная атмосфера и прежде всего неповторимый оркестровый колорит — главный герой оперы. Её цельность — в тонких интонационных связях на основе лейтмотива волшебного рога (восходящий трёхзвучный ход — знаковый для романтизма вопрос) — сфокусирована гениальной увертюрой. Прямой наследник классических зингшпилей Моцарта («Похищение из сераля», 1782 и «Волшебная флейта», 1791), «Оберон» колдует над романтикой леса и улыбкой эльфов. Он вдыхает запах европейского авантюрного романа, немецкой сказки и старинной волшебной оперы, вбирает магию У.Шекспира («Сон в летнюю ночь» и «Буря») и сводит «Королеву фей» Г.Пёрселла (1692) и «Сон в летнюю ночь» Б.Бриттена (1960).

Оперное творчество Вебера оказало огромное влияние на музыку многих композиторов, в том числе и инструментальную. Без сомнения можно сказать, что опера стала главным делом жизни Вебера. Он знал, чего добивался, видел идеальный образ, выстрадал его: «…я говорю об опере, какой жаждет немец, а это – замкнутое в себе художественное творение, в котором доли и части родственных и вообще всех использованных искусств, спаиваясь до конца в одно целое, исчезают как таковые и до известной степени даже уничтожаются, но зато строят новый мир!» Веберу удалось построить этот новый – и для него самого – мир.

Расцвет оперного дарования Вебера совпал и с достижениями в фортепианной музыке. Как пианист Вебер успешно соперничал с современниками Калькбреннером, Мошелесом, Крамером. Вебер был счастливым обладателем прекрасного пианистического аппарата: большие ловкие руки, высочайшая техничность в любых видах фактуры, чарующий звук. Одним словом, выдающийся виртуоз своего времени, предвосхитивший в своих произведениях особенности стиля Шумана, Шопена, Листа.

Ранний Вебер явно подражает Моцарту, это слышно в целой серии вариаций. Его первый и второй фортепианные концерты мало оригинальны. Музыка интеллектуального плана не слишком привлекала Вебера, ведь он приветствует концертность, роскошь звучания, эффектную контрастность и эмоциональную приподнятость. Вместе с этим композитор понимал, что увлечение пустой виртуозностью идет вразрез с его серьезными исканиями. Наибольшим его достижением в фортепианной музыке считаются два сочинения: «Приглашение к танцу» (1819), его можно назвать настоящей поэмой вальса, и «Концертштюк» (1821) – свободно трактованный жанр одночастного концерта.

Сонатные циклы Вебера появились в десятилетие между 1812 и 1822 годами и тоже могут быть названы в числе творческих удач композитора. В этот же период Бетховен создавал свои последние сонаты, ставшие вершиной в развитии классической фортепианной музыки и одновременно открывшие пути романтической сонате. Сонаты Вебера не имеют ничего общего с проблематикой Бетховена или с лиризмом сонат Шуберта, а представляют собой, в сущности, многочастные виртуозные характеристические пьесы. Вебер сохраняет внешние грани классического сонатного цикла – традиционное количество и соотношение частей, но внутренний характер каждой части и соотношение их в цикле выявляет близость к старой классической сонате.

Интересно, что Вебер работал над сонатным циклом очень необычно: вначале он сочинял последние части – рондо, затем средние, и только в последнюю очередь приступал к первым частям. Т.е. главное для Вебера в сонатном цикле было сосредоточено не в сонатном аллегро, которое в классической сонате – основа драмы, а «преждевременно» написанный финал не мог быть выводом, итогом развития. Можно сделать вывод, что Вебер стремился к созданию ряда самостоятельных красочно-картинных эпизодов, объединенных в цикл. При этом сонаты Вебера близки традициям Моцарта и рационалистической эстетике Гайдна: простота и ясность стиля, точность образов, чистота эмоционального плана. К новым чертам можно отнести стремление создавать поэтические картины, похожие на романтические фантазии. В экспозициях сонат нет классической пропорциональности, темы очень протяженные, индивидуализированные, возрастает роль связующих партий. Реприза и кода не вывод, а еще один ракурс колористического показа

основных тем. Виртуозный стиль Вебера – переходный этап от фортепианного письма эпохи классицизма к фактуре листовского пианизма. Присущее сочинениям Вебера тяготение к программности и поэтизации народно-бытового искусства, а также неустанный поиск композитором ярких средств выразительности обогатило фортепианную литературу и способствовало ее дальнейшему расцвету.

Список использованной литературы.

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988.

2. Баренбойм Л. За полвека. Л.: Советский композитор, 1989.

3. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. М.-Л., 1965.

4. Кершнер Л. Карл Мария Вебер. // «Музыкальная жизнь», 1961, № 22.

5. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965.

6. М.Мугинштейн. Хроника мировой оперы. // «Музыкальная жизнь», 1984, № 5.

7. Питина С. К.М.Вебер.//Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга1. М.:Музыка,1975.