



РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**ТАРАКЛИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ГРИГОРИЯ ЦАМБЛАКА**

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА

РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

*Методическая разработка для студентов при подготовке к предмету
История музыки и музыкальная фольклористика*

Тараклия, 2019

CZU 78.035(076.5)

H 402

РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ. Методическая разработка по курсу “История музыки и музыкальная фольклористика” утверждена на заседании Сената Тараклийского государственного университета имени Григория Цамблака и рекомендована к публикации (Протокол № 11 от 26.06.2019 г.)

ROMANTISMUL ÎN MUZICĂ. Ghid metodic la disciplina *Istoria muzicii și folcloristica muzicală*

Автор:

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА, доктор (кандидат) искусствоведения и культурологии, и. о. доцента *Кафедры педагогики, Тараклийского Государственного Университета*

Author:

VALENTINA NEVZOROVA, doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar interimar al *Catedrei de pedagogie, or. Taraclia*

Научный редактор:

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА, доктор (кандидат) искусствоведения, профессор, зав. департаментом *Музыковедение, композиция и джаз Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Om Emerit, г. Кишинев*

Redactor științific:

SVETLANA ȚIRCUNOVA, doctor în studiul artelor, profesor universitar, șef al departamentului *Muzicologie, Compoziție și Jazz, Om Emerit, or. Chișinău*

Рецензенты: ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА, кандидат искусствоведения, и. о. профессора Департамента музыковедения, композиции и джаза, проректор по учебной работе Академии музыки, театра и изобразительных искусств, *Maestru în Artă, г. Кишинев*

МАРГАРИТА ТЕТЕЛЯ, кандидат педагогических наук, доцент *Кафедры педагогики Тараклийского государственного университета имени Григория Цамблака, Maestru în Artă, or. Chișinău*

Recenzenți:

TATIANA BEREZOVICOVA, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar al Departamentului *Muzicologie, Compoziție și Jazz, prim-prorector activitate didactică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Maestru în Artă*

MARGARITA TETEA, doctor în pedagogie, conferențiar universitar al *Catedrei de pedagogie a Universității de Stat Grigorie Țamblac din Taraclia, Maestru în artă*

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Невзорова, Валентина.

Романтизм в музыке : Методическая разработка по курсу История музыки и музыкальная фольклористика / Валентина Невзорова ; науч. ред.: Светлана Циркунова ; Таракл. гос. ун-т им. Григория Цамблака. – Тараклия : Б. и., 2019 (Tipogr. "Centrografic"). – 44 p.

Adnot.: lb. rom., rusă. – Bibliogr.: p. 40-44 (97 tit.). – 50 ex.

ISBN 978-9975-3312-1-0

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ.....	4
ADNOTARE.....	5
§ 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА.....	6
§ 2. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ	13
§ 3. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РОМАНТИЗМА.....	16
§ 4. РОМАНТИЗМ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ.....	19
§ 5. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ РОМАНТИЗМА	21
§ 6. ТЕМЫ, ИДЕИ И ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА...24	
§ 7. ЖАНРЫ И ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА.....	27
§ 8. ЛИТЕРАТУРА	40

АННОТАЦИЯ

Настоящая методическая разработка посвящена теме, актуальность которой определяется ролью романтической музыки в воспитательно-образовательном процессе педагогических учебных заведениях с углубленным изучением музыкального искусства. Произведения композиторов-романтиков изучаются при прохождении различных дисциплин; шедевры Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса, других композиторов-романтиков до наших дней образуют существенную часть концертных и конкурсных программ музыкантов-исполнителей; оперы Вебера, Верди, Вагнера, Чайковского являются репертуарной базой театров.

Явление романтизма в данной разработке представлено многогранно: как проявление метода, реализация направления и сущность ярко выраженного исторического стиля. Охарактеризованы философские и идейно-эстетические основы романтизма, продемонстрирована его эволюция, выявлены идеалы и принципы музыкального мышления, названы важнейшие средства музыкального языка и приемы композиционно-драматургического оформления материала. Использованные термины снабжены определениями. Имеется список литературы, основные труды охарактеризованы с точки зрения освещаемой проблематики.

Материал разработки составлен в соответствии с тематическим планом дисциплины «История музыки и музыкальная фольклористика» (тема 9), разработанным на «Кафедре педагогики». Он преследует цель приобщения обучающихся к постижению исторического развития музыкального искусства в его важнейших явлениях, формирования у них представления о закономерностях и специфике развития музыки как важнейшей составной части мировой художественной культуры.

Ключевые слова: музыкальный романтизм, песня, инструментальная миниатюра, опера, музыкальная драма, программность

ADNOTARE

Ghidul metodic de față este dedicat unei teme de importanță majoră, relevanța căreia este determinată de rolul muzicii romantice în procesul educațional în instituțiile de învățământ pedagogic, cu studiul aprofundat al artei muzicale. Lucrările compozitorilor romantici sunt studiate în procesul didactic; capodoperele lui Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms și alți compozitori romantici până în prezent formează o parte esențială a concertelor și a programelor competitive ale muzicienilor-interpreți; operele de Weber, Verdi, Wagner, Ceaikovski sunt baza repertoriului teatrelor muzicale.

Fenomenul romantismului în acest ghid este prezentat în mai multe moduri: ca o manifestare a metodei, implementarea direcției și esenței unui stil istoric pronunțat. Sunt caracterizate fundamentele filosofice, ideologice și estetice ale romantismului, este demonstrată evoluția sa istorică, sunt dezvăluite idealurile și principiile gândirii muzicale, sunt numite cele mai importante mijloace ale limbajului muzical și procedeele compozițional-dramatice. Termenii utilizați sunt prezentați cu comentarii și ilustrați cu exemple. Textul principal este susținut de o listă bibliografică, cele mai importante lucrări muzicologice sunt caracterizate din punct de vedere al aspectelor reflectate.

Materialul acestui ghid metodic este elaborat în conformitate cu planul tematic al disciplinei „Istoria muzicii și etnomuzicologia” (tema 9), elaborat la „Catedra de Pedagogie” a Universității de Stat „Grigore Țamblac” din Târgu Mureș. El urmărește scopul de a introduce studenții în procesul istoric de dezvoltare a artei muzicale în cele mai importante fenomene, pentru a le forma idei despre modelele și specificul dezvoltării muzicii ca fiind cea mai importantă componentă a culturii artistice universale.

Cuvinte-cheie: romantism muzical, Lied, miniatura instrumentală, operă, drama muzicală, programatism

§ 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

Методологическую основу для изучения музыкального романтизма составляют работы двух направлений.

- **Первое** включает **теоретические** исследования, которые трактуют смысл ключевых понятий и терминов из области стиля, жанра и художественного метода, анализируется эволюция романтического направления и стиля.
- **Второе** направление связано с трудами **исторического** профиля, где рассматриваются конкретные явления данного художественного направления — произведения Шуберта, Шумана, Вебера, Берлиоза, других мастеров, освещается жизненный и творческий путь этих художников, выявляются особенности их творческого почерка.

I. Теоретическое обоснование настоящей разработки составляют труды А. Лосева, М. Михайлова, С. Скребкова, А. Сохора, Е. Царевой, Е. Назайкинского, М. Лобановой, Г. Константиnescу, других музыковедов [33; 37; 50; 55; 60; 44; 32; 77]. Часть данных исследований подробно охарактеризована в методической разработке автора этих строк «Музыкальный классицизм» (Тараклия, 2019), поэтому здесь о них речь не пойдет, но их идеи и положения будут активно использованы в качестве своего рода логического инструментария при раскрытии основных положений музыкального романтизма. В связи же с необходимостью обоснования самого теоретического понятия «романтизм», представляется необходимым указать следующие труды:

- Д. Житомирский. «Романтизм». В: Музыкальная энциклопедия. Т.4 [14];
- «Музыка Австрии и Германии XIX века». Книги 1–2 [38; 39];
- В. Конен. «История зарубежной музыки», выпуск 3 [25];

- М. Друскин. «История зарубежной музыки», выпуск 4 [11];
- «Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша, Венгрия» [12];
- Г. Галацкая. «Музыкальная литература зарубежных стран», выпуск 3 [7];
- Б. Левик. «Музыкальная литература зарубежных стран», выпуск 4 [29];
- «Музыкальная литература зарубежных стран», выпуск 5 [40];
- К. Зенкин. «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» [15];
- Б. Штейнпресс. «Музыка XIX века» [65];
- «История русской музыки», том 4–10 [17].

Статья Д. Житомирского *«Романтизм»* из «Музыкальной энциклопедии» имеет для данной работы особое значение, поскольку в концентрированной форме суммирует музыковедческий материал по данной проблеме, существующий на всех европейских языках к моменту ее написания (1978). В ней раскрывается значение термина «романтизм», говорится об основных этапах данного художественного направления в литературе и искусстве, характеризуются основные вехи в развитии музыкального романтизма. Автор определяет типичные черты образно-эмоционального строя произведений композиторов-романтиков, характеризует основные жанры вокальной, инструментальной и сценической музыки эпохи романтизма, говорит об интересе романтиков к фольклору, к области фантастического, к синтезу искусств. Отдельно Д. Житомирский рассматривает романтические средства музыкальной выразительности.

Двухтомное учебное пособие **«Музыка Австрии и Германии XIX века»** подготовлено коллективом профессоров кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории: Н. Николаевой, Г. Крауклисом, П. Вульфiusом, В. Донадзе, С. Питиной, Е. Царевой, О. Фадеевой, В. Конновым и Л. Кокоревой. Оно входит в серию книг по истории зарубежной музыки для студентов консерваторий, академий музыки и других

высших музыкальных учебных заведений. **Первая** часть пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века» освещает проблемы музыкального романтизма в странах немецкого языка, характеризует музыкальную культуру Австрии и Германии в первые десятилетия XIX века, деятельность и творчество первых композиторов-романтиков — Ф. Шуберта, Э. Т. А. Гофмана и К.-М. Вебера. **Вторая** книга посвящена немецким композиторам-романтикам Р. Шуману, Ф. Мендельсону-Бартольди, К. Леве, Р. Францу, Й. Брамсу.

Методологическое значение для данной разработки имеют две книги из продолжающейся серии учебных пособий под названием «**История зарубежной музыки**» — выпуски 3 и 4. Основную часть **выпуска 3**, написанного В. Конен, составляют именно материалы по теме «Романтизм в музыке». Автор раскрывает исторические предпосылки и особенности идейного содержания и художественного метода романтизма, подробно характеризует развитие национальных музыкальных школ Германии и Австрии, Италии, Франции, Польши в первой половине XIX века. Рельефно показаны в книге творческие личности композиторов Ф. Шуберта, К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Дж. Россини, Г. Берлиоза, Дж. Мейербера, Ф. Шопена и С. Монюшко.

«История зарубежной музыки», **выпуск 4**, принадлежит перу М. Друскина. Она является логическим продолжением предыдущего учебника «История зарубежной музыки», выпуск 3. Здесь рассмотрены явления европейского романтизма второй половины XIX века. В разделе о музыкальной культуре Германии большое место отведено характеристике творчества Р. Вагнера и И. Брамса. Австрийское направление романтизма показано анализом творчества И. Штрауса, А. Брукнера и Г. Вольфа. В музыкальной культуре Венгрии определяется роль наследия Ф. Эркеля и Ф. Листа. Основное место при рассказе о музыке второй половины XIX века в Италии уделено характеристике оперного новаторства Дж. Верди. Культура Франции представлена творческими достижениями Ж. Оффенбаха, Ш. Гуно,

Л. Делиба, Ж. Бизе, С. Франка, К. Сен-Санса и Ж. Массне. В истории музыкального романтизма Чехии выделено искусство Б. Сметаны и А. Дворжака. Э. Григ рассмотрен как основоположник норвежской профессиональной музыки. В общих чертах охарактеризована испанская музыкальная культура: народные традиции, движение «Ренасимьенто» и деятельность И. Альбениса.

Роль учебного пособия играет и книга **«Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша, Венгрия»**. Авторами являются педагоги кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории К. Зенкин, Г. Крауклис, О. Фадеева и Е. Царева. Важным разделом книги является начальная глава, где ставится проблема национального своеобразия романтической музыки, обосновывается понятие национальной почвенности искусства. В разделе о музыкальной культуре Польши центральное место принадлежит анализу концертов, крупных одночастных произведений и фортепианных миниатюр Шопена. В главе о венгерской музыке столь же подробно охарактеризовано творчество Листа.

Более простым и обобщенным вариантом названных учебных пособий по истории зарубежной музыки представляются соответствующие выпуски книг **«Музыкальная литература зарубежных стран»**, предназначенные для средних специальных учебных заведений. К интересующей нас теме имеют отношение выпуски с третьего по пятый. **Третий выпуск**, написанный В. Галацкой, включает характеристики жизненного и творческого пути Шуберта, Россини, Вебера, Мендельсона-Бартольди, Шумана и Шопена. В каждом из разделов имеются и разборы самых показательных музыкальных произведений этих композиторов. **Выпуск четыре** (автор — Б. Левик) содержит анализ творчества Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера, И. Брамса и Дж. Верди. В **пятой книге** характеризуется музыкальное наследие чешских романтиков Б. Сметаны и А. Дворжака, французских мастеров Ш. Гуно и Ж. Бизе, норвежца Грига.

Значение научной монографии К. Зенкина **«Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма»** определяется фактом, что это первое в мировом музыкознании исследование по истории фортепианной миниатюры — жанра, обязанного рождению именно романтизму. В книге охвачен широкий круг произведений западноевропейских и русских композиторов, которые рассмотрены в русле важнейших эстетико-теоретических проблем истории искусства XIX века. Особое значение принадлежит раскрытию сущности жанра миниатюры с позиции лирического способа организации музыкального содержания.

Содержание книги Б. Штейнпресса **«Музыка XIX века»** составляют очерки об искусстве названного периода, расположенные по рубрикам: «Музыка и музыканты в революционной и национально-освободительной войне первой половины XIX века», «Судьбы музыкантов в буржуазном обществе», «В борьбе за родину и родное искусство» и др. В них, в соответствии с данной проблематикой, представлены личности композиторов Шуберта, Шумана, Мендельсона-Бартольди, Паганини, Берлиоза, Листа, Мейербера, Россини, Вебера, Шопена, Листа, Вагнера и Глинки. Чрезвычайный интерес представляет раздел, озаглавленный «Романтизм», в котором характеризуются важнейшие свойства этого художественного направления: соотношение героики и лирики, концертности и камерности, национального своеобразия и универсальных качеств, имманентных свойств музыки и тяготения к синтезу искусств, реальной действительности и художественного вымысла, далекого и близкого, человека и природы и т.д. Написанная простым языком и обладающая чертами художественного стиля, данная книга может быть рекомендована для самостоятельного ознакомления учащимися.

Из десяти томного издания **«История русской музыки»**, широко и полно представляющего весь процесс становления и развития русского музыкального искусства в его многообразных связях с различными сторонами общественной и культурной жизни, для настоящей работы

важными оказываются последние семь книг, которые раскрывают специфику русской музыкальной культуры XIX века. В **четвертом томе** изучается период первой четверти XIX столетия: анализируется творчество О. Козловского, С. Давыдова, А. Титова, С. Дегтярева. В содержании **пятого тома** (завоевания русской художественной культуры после 1825 года) выделяются имена А. Алябьева, А. Верстовского, А. Гурилева, А. Варламова и, особенно, М. Глинки. **Шестой том** охватывает 50–60-е годы XIX века, когда выдвигается плеяда молодых Чайковского, Мусоргского, Бородина, Балакирева и Римского-Корсакова, появляются оперы А. Серова. В **седьмом томе** рассматривается творчество А. Рубинштейна, М. Балакирева, Ц. Кюи, М. Мусоргского и А. Бородина. **Восьмой том** включает подробный разбор творчества Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского. **Девятый том** «Истории русской музыки» посвящен музыкальному искусству конца XIX – начала XX века: ключевое значение в нем принадлежит вступительному разделу «Русская музыка на рубеже XIX и XX веков», ряд монографических глав раскрывает творчество Танеева, Глазунова, Лядова и их менее значительных современников (Аренского, Ипполитова-Иванова, Ляпунова, Калинникова). **Десятый том** включает характеристику творчества А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Гречанинова, Р. Глиэра, Г. Катуара, С. Василенко, Н. Черепнина, М. Штейнберга, М. Гнесина, А. Станчинского, В. Ребикова, А. Кастальского, И. Стравинского, Н. Мясковского, С. Прокофьева.

Названные книги, статьи, учебники и учебные пособия на русском языке могут быть дополнены обобщающими работами на **румынском**. К ним относятся:

- G. Constantinescu. „Romantismul în prima jumătate a sec. XIX” [77];
- W. Folkierski. „Între clasicism și romantism: studii despre estetica și esteticienii sec. XVIII”. Vol. I, II [78];
- Th. Gauthier. „Istoria romantismului” [80];

- V. Iliuț. „Istoria muzicii universale de la Wagner la contemporani” [82];
- Ștefănescu. „O istorie a muzicii universale. Vol. I–V” [96];
- W.G. Berger. „Ghid pentru muzica instrumentală de cameră” [71];
- W.G. Berger. „Muzica simfonică. Ghid. Vol. I–V” [72];
- L. Brumaru. „Cultura muzicală italiană în a doua jumătate a sec. XIX” [74];
- G. Ocneanu. „Istoria muzicii universale. Vol. 1, 2” [89].

II. Число исторических работ, являющихся методологической базой для изучения музыкального романтизма, чрезвычайно велико, поскольку, помимо названных обобщающих трудов, включает обилие монографических исследований и статей о творчестве каждого из представителей данного музыкального направления. Укажем наиболее существенные

на русском языке:

- Д. Житомирский. «Роберт Шуман» [13];
 А. Кандинский. «Н.А. Римский-Корсаков» [19];
 Ю. Келдыш. «Рахманинов и его время» [23];
 Б. Левик. «Рихард Вагнер» [30];
 Л. Мазель. «Исследования о Шопене» [34];
 Я. Мильштейн. «Ф. Лист» [36];
 А. Соловцов. «Верди» [53];
 А. Соловцов. «Шопен» [54];
 Н. Туманина «П.И. Чайковский» [57];
 Е. Царёва. «Иоганнес Брамс» [59].

на румынском языке:

- T. Balan. „Chopin” [69];
 T. Balan. „Liszt” [70];
 H. Berlioz. „Memoriile” [73];
 E. Ciomac. „Viața și opera lui R. Wagner” [75];

L. Furedi. „Hugo Wolf” [79];
R. Gheciu. „De Falla” [81];
K. Laux. „Weber” [83];
G. Marchesi. „Giuseppe Verdi” [85];
M. Moroianu. „Anton Bruchner” [87];
M. Nicolescu. „Berlioz” [88];
G. Sbârcea. „Puccini” [92];
G. Sbârcea. „Rossini sau triumful operei” [93];
G. Sbârcea. „Sibelius” [94];
I. Ștefănescu. „Johannes Brahms” [95].

Анализ, сопоставление и систематизация сведений из названных работ являются методологической основой для раскрытия главных положений настоящей методической разработки.

§ 2. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АППАРАТ

Важнейшим для данной работы понятием является **«романтизм»**. Поясним этимологию этого слова и его смысл.

Долгая историческая эволюция термина «романтизм» имеет следующие этапы. Он происходит от французского слова **«romantisme»**, которое, в свою очередь, производно от прилагательного **«romantique»** — «романтический». Данное французское слово ведет к старофранцузскому **«romanz»**, что означает «роман» и своим корнем имеет латинское **«Romanus»** — «римский», а, оно, соответственно, происходит от названия **«Roma»** («Рим»).

Следовательно, значение слова «романтизм» формировалось постепенно. До XVIII века оно применялось в форме эпитета к литературным произведениям, написанным на каком-либо из **романских языков**, а не на древнегреческом или латинском. Это были сочинения о рыцарях и их подвигах. В XVIII веке слово «романтический» тоже встречается

применительно к литературным произведениям, но трактуется более широко: как сочинение, отличающееся особенностями **содержания**: авантюрного, занимательного, необычного, народного по духу, исторически далекого, наивного, фантастичного, духовно возвышенного, призрачного, а также удивительного, пугающего.

На рубеже XVIII–XIX веков понятие «романтический» распространилось в литературе Германии, Великобритании, других странах Европы и Америки, затем стало использоваться по отношению к музыке и другим искусствам. Как литературный термин «романтизм» впервые появляется у Новалиса, как музыкальный термин — у Э. Т. А. Гофмана¹.

Романтизм в современном понимании определился в начале XIX века как **художественное направление** литературы и искусства. Оно развивалось на протяжении целого столетия в странах Европы и Америки, пройдя в своей

¹ **Новалис** (1772–1801) — литературный псевдоним барона Фридриха фон Гарденберга, немецкого философа, писателя и поэта мистического мироощущения, одного из йенских романтиков. Его творчество демонстрирует переход раннего немецкого романтизма от бунтарства к мистическому идеализму: противопоставляется бренность и обреченность земной жизни — абсолютному миру беспредельной вечности. Наиболее яркие сочинения — роман «Генрих фон Офтендинген», аллегорическая сказка «Гиацинт и роза», поэма «Гимны к ночи». В последней разворачивается сложная антитеза Света и Ночи. Свет — прекрасен, но он земной и имеет пределы, а Ночь — потусторонняя и беспредельная, подлинное утешение и отчизна страждущего.

Эрнст Теодор Вильгельм Гофман (1776–1822) — немецкий писатель-романтик, композитор, художник и юрист, публиковавший заметки о музыке под именем Иоганн Крейслер. Как художник и мыслитель Гофман развивает многие идеи йенских романтиков Ф. Шлегеля и Новалиса: об универсальности искусства, о романтической иронии и синтезе искусств. Будучи сам музыкантом-исполнителем, композитором, художником-декоратором, мастером графического рисунка, писателем и критиком, Гофман стремился к практическому осуществлению идеи синтеза искусств. Существенной чертой мировоззрения этого незаурядного человека являлась постоянная внутренняя связь и взаимное проникновение фантастического и реального элементов, причем фантастические образы, несмотря на всю причудливость, являлись как бы обратной стороной реальности, в которой действуют и страдают живые люди. В фантастических рассказах Гофмана все двойственно, и герои попеременно выступают то в фантастическом, то в реальном мире. Вырваться из оков реальности они стараются посредством иронии, но при этом понимают бессилие своих устремлений. Гофман делает очень важное (и исторически перспективное) для тогдашнего искусства открытие: страшный мир отлично уживается с благопристойным бюргерством. Именно в благополучной филистерской среде обитают самые страшные преступления. Гофману-художнику более всего удавалось именно изображение страшного мира, находящегося в переплетении с обыденной жизнью, потому что, чтобы впечатлять, страшное нуждалось в гарантиях реальности.

эволюции несколько этапов, и характеризовалось наличием собственного художественного метода и стиля. Поэтому в настоящее время романтизм рассматривается как:

- метод,
- направление,
- стиль.

Романтический метод — это совокупность наиболее общих, устойчиво повторяющихся принципов эстетического освоения действительности композиторами-романтиками. Характеристика романтического метода предполагает, прежде всего, ответ на вопросы:

- **какие темы, идеи и образы** доминируют в музыке композиторов-романтиков,
- **в каких жанрах и формах** отражаются избранные темы, идеи и образы.

Романтизм как художественное направление представляется в виде исторической и территориальной конкретизации романтического метода. Характеристика романтического направления предполагает ответ на вопросы:

- **когда** получил распространение романтизм,
- **где**, в каких странах он развивался.

Стилем романтизма называется отличительное качество музыкальных произведений, созданных композиторами-романтиками. Характеристика романтического стиля предполагает ответ на вопрос,

- **какими средствами музыкального языка** пользовались композиторы-романтики.

Именно такое многозначное, многоаспектное понимание романтизма является предметом рассмотрения в данной работе. Данные аспекты тесно

связаны между собой, потому что характеризуют одно и то же явление, но с разных сторон, с разных позиций. Вместе с тем, каждое имеет специфику.

Следует отличать и другое понимание «романтизма». Оно близко слову **«романтика»**². Это **мироощущение**, характеризующееся идеализацией действительности, мечтательной созерцательностью и чувствительностью, эмоционально-приподнятое, возвышенное отношение к чему-либо. Соответственно, в литературе и искусстве такое мироощущение проявляется в оптимизме и стремлении в ярких образах показать высокое назначение человека.

§ 3. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РОМАНТИЗМА

Важнейшей социальной предпосылкой для возникновения романтизма считается неудовлетворенность европейского общества **результатами Французской буржуазной революции 1789–1894 гг.** и выражение бунта против порабощения человеческой личности властью капитала, насилием со стороны государств-завоевателей, а творческого духа — жесткими канонами классицизма и Просвещения. Протест против несправедливых сословных условностей, национально-освободительные движения в Италии, Польше и Венгрии, стремление к низвержению классицистских догматов, к обретению искусством свободы изъяснения человеческого духа, столь естественной народному творчеству, привело к рождению течения «Бури и натиска» («*Sturm und Drang*») в Германии, так называемой «озёрной школы» поэтов в Англии, английского, французского и русского сентиментализма, ставших промежуточными течениями между классицизмом и романтизмом.

Особое значение среди названных социально-культурных явлений принадлежит немецкой **«Буре и натиску»**. В этой связи примечательны достижения И. Гердера, Г. Бюргера, К. Шубарта и И. Г. Гете. Деятельность этих поэтов и писателей ввела немецкую литературу в круг мировой.

² Соотношение «романтизм» и «романтика» подобно сопоставлению «классицизм» и «классика».

Иоганн Гердер (1744–1803), немецкий писатель, теолог, историк культуры, критик, поэт, был сторонником той идеи, что объектом искусства должен быть человек «естественный», близкий к природе, с большими страстями и признаками гениальности. Восторженно относясь к народной поэзии, Библии, творчеству Гомера и Шекспира, Гердер именно в них видел изображение «естественного» человека.

Готфрид Бюргер (1746–1794), опираясь на фольклорные традиции, создал новый для немецкой литературы жанр серьезной баллады, введя элементы таинственного, мистического, иррационального. Его баллада «Леонора» — одно из первых и лучших произведений данного жанра в мировой литературе. Г. Бюргер прославился также переводами Гомера (фрагменты из «Иллиады» и «Одиссеи»), В. Шекспира («Макбет»), Р. Э. Распе («Приключения барона Мюнхаузена»).

Кристиан Шубарт (1739–1791), поэт, органист, композитор, журналист и писатель, впервые применивший в трактате «Мысли о музыкальной эстетике» термин «музыкальная эстетика», утверждал, что «музыка — оригинальное личное выражение музыкальных гениев» [28, с. 434].

Главным идеологом и ярчайшим представителем «Бури и натиска» был **Иоган Вольфганг Гете** (1749–1832)— государственный деятель, мыслитель, философ, поэт. Его романы «Гетц», «Вертер» быстро нашли признание у читателей.

Деятельность данных поэтов, писателей и философов оказалась значительной в том, что способствовала появлению в искусстве *нового лирического героя* — простого человека с ярко выраженным национальным характером, с обостренным чувством личности, с нерасторжимым единством индивидуального и типического. Важно также и то, что все названные поэты утверждали культ природы и естественности, а также примат чувства над

разумом, провозглашали лозунг в защиту человеческой личности, страдающей от разных форм социального неравенства³.

В начале XIX века, в связи с наполеоновскими войнами, в Германии стал еще более интенсивным интерес к жизни и обычаям народа. В атмосфере подъема национального самосознания фольклор получил поистине второе рождение: издавались сборники, организовывались мужские любительские хоровые общества «Liedertafeln». Их деятельность определялась патриотическими целями, это были товарищеские кружки, где все друг друга называли «братьями». Первый такой кружок появился в Берлине в 1809 г. по инициативе известного композитора и музыкального педагога К. Цельтера. Разрастаясь, эти кружки впоследствии объединялись в певческие союзы («Liederferein»). Историков, литераторов и, конечно, музыкантов все больше привлекало народное творчество.

Большую лепту в становление романтизма внесли немецкие литераторы **Л. Арним** (1781–1831) и **К. Брентано** (1778–1842). Переодевшись в неподобающую своему социальному статусу одежду (Людвиг Ахим фон Арним — выходец из дворянского рода, Клеменс Брентано — сын франкфуртского торговца), эти представители гейдельбергского романтизма путешествовали по Рейну, собирая народные песни в южной Германии, Швейцарии, Италии и Франции. Итогом этого четырехлетнего путешествия стала трехтомная антология «Чудесный рог мальчика. Старые немецкие песни» («Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder»). Он был выпущен в свет в 1806–1808 гг. как сборник песен с напевами. В предисловии к изданию авторы четко выражают новое отношение к народной песне, свойственное романтизму и являющееся ценной его чертой: «Мы хотим воспроизвести все то, что доказало свою алмазную крепость в многолетних испытаниях, то, что составляет богатство всего нашего народа, его собственное душевное, живое искусство /.../ то, что

³ Не случайно в дальнейшем лирические песни и баллады молодого И. Гете станут одним из центров художественного притяжения композиторов-романтиков.

сопровождало его в радости и в самой смерти, — песни, сказания, повести, притчи, истории, пророчества и мелодии» [6, с. 5].

Появление в искусстве нового лирического героя и интерес к фольклору свидетельствуют о предвосхищении в течении «Бури и натиска» эстетики романтизма.

§ 4. РОМАНТИЗМ — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Направление музыкального романтизма определилось в 1820-е годы, развитие его заняло весь XIX в. В эволюции романтической музыки выделяют три этапа: 1

ранний: 1810–1820-е годы,

средний: 1830–1840-е годы,

поздний: 1850–1895 годы.

Временные рамки этих периодов определяются следующими событиями. Начало **раннего** этапа связано с появлением таких музыкальных явлений, как опера Гофмана «Ундина» (1813), программная фортепианная пьеса «Приглашение к танцу» (1815) и оперы «Сильвана» (1810), «Абу Гассан» (1811) Вебера, первые по-настоящему самобытные песни Шуберта — «Маргарита за прялкой» (1814) и «Лесной царь» (1815).

Границей между ранним и **средним** этапами стала Июльская революция во Франции, оказавшая большое воздействие на духовную жизнь Европы. Важнейшие культурные события среднего этапа развития романтизма связаны с расцветом творчества Мендельсона и Шумана. В это же время традиции Вебера развивает Маршнер, начинается формирование творческого облика Вагнера, который создает оперы «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848). В Австрии расцветает творчество Ланнера и Иоганна Штрауса-отца. Заявляют о себе Шопен, Берлиоз, Лист, Дж. Верди. Средний период завершается революцией 1848–1849 годов.

Поздний, послереволюционный этап развития романтизма, окрашен напряженной общественно-политической обстановкой, вызванной

подавлением революционных движений. Это наиболее сложный и неоднозначный период развития европейской романтической музыки, связанный с именами Вагнера, Брамса, Листа, Брукнера, Малера. В это время начинают обнаруживаться кризисные признаки этого художественного течения. Так, романтизм в творчестве Брамса синтезируется с элементами классического искусства, Гуго Вольф постепенно осознает себя композитором-антиромантиком. В музыке юных Густава Малера и Рихарда Штрауса зарождаются экспрессионистские черты. Исключительно своеобразный облик имел итальянский романтизм, неразрывно связанный с установками веризма в творчестве Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Масканьи. 1890-е годы стали вершиной романтического музыкального искусства в Финляндии и Норвегии, породив творчество Я. Сибелиуса, и Э. Грига.

Ведущую роль в истории романтической музыки было суждено сыграть Австрии и Германии. Это обусловлено следующими обстоятельствами:

- **эстетика романтизма** впервые была разработана в немецкой философии и литературе, что не могло не отразиться на развитии других искусств этих стран;
- развитие романтических идей стимулировалось в Австрии и Германии **национально-освободительным движением**, вызванным наполеоновскими войнами;
- большое значение имело зарождение романтических идей в **рамках венского классицизма**.

Эстетические принципы романтизма проявили себя наиболее полно и многообразно в **Австрии и Германии**. Но постепенно романтизмом была охвачена и музыкальная культура других европейских стран: Франции, Польши, Венгрии, Италии, России, Чехии, Норвегии, Дании. Так появились многочисленные **национальные школы романтизма**.

§ 5. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ РОМАНТИЗМА

Философско-эстетическое обоснование романтизм получил в работе **Иммануила Канта** (1724–1804) «Критика способности суждения». Разграничивая категории «приятного», «хорошего», «эстетического» и «возвышенного», философ говорит о **двух видах возвышенного** — «**математическом**» («Mathematisch») и «**динамическом**» («Dynamisch»). По его мнению, математическое возвышенное выражается в **позитивном** наслаждении прекрасным, в спокойном созерцании формой и размерами предметов и явлений. Динамическое возвышенное связано с **негативным** наслаждением бесформенными и страшными предметами и явлениями, вызывающими не радость и счастье, а изумление, поражение, уважение и стремление к осмыслению.

Подобная **биполярность** возвышенного обуславливала равный интерес романтиков, с одной стороны, к идеализированным, одухотворенным образам, с другой стороны, — к злым, inferнальным, негативным, выразилась в эстетизации и облагораживании отрицательного, в особой роли диалектики добра и зла.

Диалектическое единство двух сторон категории возвышенного явилось основанием для того, что главным логическим стержнем романтической эстетики стал **контраст** и **конфликт** — между реальным и желаемым, между земным и небесным, между внутренним и внешним и т.д. *Эту сторону романтической эстетики называют также разладом с действительностью, конфликтным восприятием мира, двоемирием.*

Наиболее важное проявление конфликтного мировосприятия связано для романтиков с **духовным миром человека**. В. Конен так пишет об этом: «Освобождение личности от психологии феодального общества привело к утверждению высокой ценности духовного мира человека. Глубина и многообразие душевных переживаний вызывают огромный интерес

художников. Тонкая разработанность л и р и к о – п с и х о л о г и ч е с к и х о б р а з о в — одно из ведущих достижений искусства XIX века. Правдиво отражая внутреннюю жизнь людей, романтизм открыл в искусстве новую сферу чувств» [25, с. 170]. В свое время об этом же писал и русский критик В. Белинский: «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [цит. 25, с. 170].

«Субъективная целесообразность способности философско-эстетического суждения» художника (Кант) обусловила выделение двух основных сторон романтического метода. Ими являются:

- *конфликтность,*
- *интерес к духовному миру человека.*

В осознании **синтеза** названных двух качеств романтического метода видится принципиальное отличие классицистского и романтического лирического героя: идеал классицизма — внутренняя гармония, идеал романтизма — внутреннее раздвоение (яркий пример — шумановские Флорестан и Эвзебий).

Для романтического мировоззрения характерен резкий конфликт между реальной действительностью и мечтой. Действительность низка и бездуховна, она пронизана духом мещанства, филистерства, и достойна только отрицания. Мечта — это нечто прекрасное, совершенное, но недостижимое и непостижимое разумом. Прозе жизни романтизм противопоставил прекрасное царство духа, «жизнь сердца». Романтики верили в то, что чувства составляют более глубокий пласт души, чем разум. По словам Вагнера, «художник обращается к чувству, а не к разуму». А Шуман говорил: «Разум заблуждается, чувства — никогда». Не случайно идеальным видом искусства была объявлена музыка, которая в силу своей специфики наиболее полно выражает движения души. Именно музыка в эпоху романтизма заняла ведущее место в системе искусств.

Своего рода **эстетическим манифестом** романтизма стали две работы: памфлет Стендаля «Расин и Шекспир» (1823) и «Предисловие» Гюго к драме «Кромвель» (1827).

Стендаль (1783–1842) говорит о равенстве низменных и высоких сторон жизни, указывая, что художник должен стать исследователем действительности, своего рода зеркалом, которое отражает все, что встречается на его пути: и лазурь небосвода, и грязные лужи с ухабами. Но это зеркало не должно бесстрастно фотографировать жизнь. Писатель волен выбирать ситуации и сюжеты, обобщать их, типизировать и проявлять свободу творческого воображения, которое, однако, не должно вступать в противоречие с реальностью. По мнению Стендаля,

- в произведении искусства все должно быть **просто и естественно**,
- произведение искусства должно соответствовать **принципу историзма**,
- писатель должен проявлять качества тонкого **психолога**, проникая в сознание своих героев и показывая тончайшие движения их мыслей и чувств.

«Предисловие» **Гюго** (1802–1885) к «Кромвелю» заостряет вопрос о происхождении лирики, эпоса и драмы. Следуя историческому принципу, Гюго утверждает, что человечество прошло в своем развитии три этапа. Первобытная эпоха раскрывала восторг перед вселенной, ей соответствовала **лирическая** поэтика, а величайшим творением первобытности стала Библия. Античная эпоха характеризовалась возникновением и развитием общества, ведущим жанром являлся **эпос**, кульминационной точкой — творчество Гомера. Новый период связан с принятием христианства, развитием **драматического** рода, появлением величайших творений Шекспира.

Стендаль утверждал, что драма рисует жизнь, она универсальна и синтетична, способна объединить трагедию и комедию, оду и эпос.

Утверждая, что драма должна быть зеркалом жизни, Стендаль отмечал, что это не обычное зеркало с плоской поверхностью, а зеркало сосредотачивающее, которое не ослабляет, а собирает, сгущает световые лучи. Из отблеска оно делает свет, из света — пламя. Отсюда особенность творчества Гюго, связанная с тем, что искусство изображает предметы не в их обычных масштабах, а сгущая, усиливая их основные черты; изображает явления исключительные, подчеркивает крайности: добро и зло, уродство и красоту, смешное и трагическое. Контраст и гротеск становятся одним из эстетических требований Гюго. Само слово гротеск было введено в обращение Гюго, под ним он понимал крайнее усиление каких-нибудь качеств, предельное их заострение.

§ 6. ТЕМЫ, ИДЕИ И ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

В музыкальном искусстве романтизма встречаются два типа **лирических героев**, что объясняется разными устремлениями художников-романтиков. Одни из них (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс, Григ, Чайковский), следуя за идеями представителей «Бури и натиска», тяготели к жизнеподобию, естественности и показывали личность героя «как он есть»: это *простой, задушевный человек, глубоко чувствующий жизнь и тесно связанный с бытом, природой и фольклором родного края*: шубертовский юноша-мельник, шумановские Флорестан и Эвзебий, вердиевские Джильда и Виолетта, россиниевский цирюльник. Другие, сторонники Гюго, утверждали, что обыденное — «смерть искусства» (Берлиоз, Вагнер, Лист) и гиперболизировали естественные человеческие качества, обостряли существующие контрасты для более рельефного, «театрального» преподнесения главной идеи. Так появлялись *герои исключительные, возвышающиеся над обычными людьми, внутренне раздвоенные, противоречивые, нередко приходящие в музыку из эпоса, мифов,*

литературных произведений. Таковы Фауст, Манфред, Чайльд Гарольд, Вотан, Лоэнгрин.

Однако, несмотря на различие этих романтических персонажей, их общей чертой становится преобладание **личного тона, доверительный способ раскрытия души, качество исповедальности.** В творчестве разных композиторов эта лирическая исповедальность окрашивается различными эмоциональными оттенками: элегичности (Шуберт), обостренного гротеска (Берлиоз), философичности (Лист, Вагнер), трагизма (Чайковский), но она присутствует практически всегда. Тема лирической исповеди, особенно, **любвонной,** становится ведущей в произведениях романтиков. Она проходит красной нитью через все искусство романтизма: от вокальных циклов Шуберта и песен без слов Мендельсона до монументальных симфоний Берлиоза, грандиозных музыкальных драм Вагнера и прекрасных оркестровых и сценических опусов Чайковского. При этом образы любовного томления и страсти, как правило, окрашены оттенком одиночества, несбыточности, разлуки или смерти («Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Шуберта, «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда» Вагнера и др.).

Тема **одиночества и странствий** также типична для искусства романтизма. Символизируя поиски недостижимого идеала, лирический герой постоянно находится в пути, но этот путь заканчивается всегда трагически («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» Шуберта, «Пер Гюнт» Грига). Очень часто идея одиночества связана с судьбой **творческой личности,** самого художника: человек одинок, именно когда он является незаурядной, одаренной личностью. Артист, поэт, музыкант — излюбленные герои в произведениях романтиков («Любовь поэта» Шумана, «Фантастическая симфония» Берлиоза с ее подзаголовком — «Эпизод из жизни артиста», симфоническая поэма Листа «Тассо»). Раскрытие личной драмы нередко приобретало оттенок **автобиографичности,** который вносил в музыку особую искренность. Так, например, многие фортепианные произведения

Шумана связаны с историей его любви к Кларе Вик. Автобиографический характер своих сочинений всячески подчеркивал Вагнер.

Лирический герой в романтических произведениях всегда показан на каком-либо **конкретном, локальном фоне**: обычно это природа родного края или определенная бытовая зарисовка.

Тема **природы** у романтиков трактуется тоже двояко: с одной стороны, в ее космическом, натурфилософском аспекте, с другой стороны, в лирическом ключе. Природа может быть величественной, магической, фантастичной (пугающий образ Волчьей долины в «Вольном стрелке» Вебера или мистический образ ночи как символа любви и смерти в «Тристане и Изольде» Вагнера). Она может быть и ласковой, умиротворяющей (образ ручья в «Прекрасной мельничихе» Шуберта). В качестве фона действия нередко выступают **народные сцены праздников** (состязание певцов в «Нюрнбергских мейстерзингерах» Вагнера), **придворных балов** («Травиата» Верди, «Евгений Онегин» Чайковского).

Настоящим открытием композиторов-романтиков стала тема **фантастики**. Музыка впервые научилась воплощать сказочно-фантастические образы чисто музыкальными средствами. Если в операх XVII–XVIII веков фантастические персонажи (например, Царица ночи из «Волшебной флейты» Моцарта) выражались на «общепринятом» музыкальном языке, мало выделяясь на фоне реальных людей, то композиторы-романтики стали наделять фантастический мир совершенно специфическими средствами выразительности («Сцена в волчьей долине» из «Вольного стрелка» Вебера).

В высшей степени характерен для музыкального романтизма интерес к **народному творчеству**. Подобно поэтам-романтикам, которые за счет фольклора обогащали и обновляли литературный язык, музыканты широко обращались к национальному фольклору — народным песням, балладам, эпосу (Шуберт, Шуман, Шопен, Брамс, Сметана, Григ и др.). Воплощая образы национальной литературы, истории, родной природы, они опирались

на интонации и ритмы национального фольклора, возрождали старинные диатонические лады. Под влиянием фольклора содержание европейской музыки ярко преобразилось.

§ 7. ЖАНРЫ И ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

Принципиально новым жанром, вышедшим на уровень высокого профессионализма в творчестве композиторов-романтиков, стала **песня (Lied) и вокальный цикл**.

Романтическая Lied не возникла на пустом месте. Ее истоки обнаруживаются еще в **немецком фольклоре**. Внесло лепту в зарождение немецкой романтической песни и получившее интенсивное развитие в XII–XIV веках рыцарское искусство **миннезанга** (немецкое слово *Minnesänger* означает «певец любви»): исторической заслугой миннезингеров Вальтера фон дер Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха, Готфрида Страсбургского и Дитмара фон Айста, стало сочетание народных традиций со строгими правилами, что дало начало некоторым структурным, ритмическим и ладовым закономерностям жанра Lied⁴. Традиции миннезанга оказались жизнеспособными и в более позднее время, когда бурно расцвела деятельность **мейстерзингеров** (XIV–XVI вв.) и когда стали появляться первые печатные сборники с текстами и напевами песен («Carmina Burana», а также Иенский, Гейдельбергский, Хоэнфутский, Кольмарский, Донауэшингенский и Лохамский песенники). Литературно-певческие нормы мейстерзингеров выразились в особых предписаниях, которые воспроизвел Р. Вагнер в музыкальной драме «Нюрнбергские мейстерзингеры». При этом выдающийся немецкий романтик запечатлел образ одного из реальных мейстерзингеров — сапожника Ганса Закса (1494–1576), оставившего богатое творческое наследие: более 6000 стихотворений, песен, ряда комедий и трагедий (на античные и библейские сюжеты).

⁴ В частности, они положили начало использованию специфической песенной формы бар («Barform»).

В XVI веке немецкая песня развивалась в тесной связи с **протестантским хоралом** и базировалась на сложном интонационном сплетении мелодических оборотов из народных образцов, напевов мейстерзанга, секвенций, троп и даже григорианских хоралов. В это время в немецкую песенную традицию проникла практика генерал-баса, приведшая к усилению гармонического мышления. Примеры взаимовлияния песни и протестантского хорала можно встретить в творчестве **И. С. Баха**. В XVIII веке австро-немецкие песни относились к сфере бытового музицирования и исполнялись музыкантами-любителями в домашнем кругу. Большой вклад в развитие «Lied» внесли композиторы так называемой берлинской школы — Ф. Э. Бах, братья И. и К. Граун, Фр. Бенда и др.

Ранняя романтическая «Lied» имела две основные разновидности — баллада и собственно песня. Особенностью **баллад** являлись их темы и сюжеты, заимствованные главным образом из фольклора: повествование шло обычно о **фантастических** или необычных событиях. Самая известная баллада Гете «Лесной царь» впоследствии (1815) стала поэтической основой сочинения Ф. Шуберта, которое до сих пор входит в золотой фонд вокальной камерной музыки. **Песни**, в сравнении с балладами, раскрывали разнообразные чувства **простого** человека: любовь, дружбу, восхищение природой.

Названные качества ранней романтической «Lied» отчетливо заметны в песнях первого романтика — **Франца Шуберта** (1797–1828). Говоря о творческом наследии этого композитора, исследователи отмечают «перестановку сил», совершенную им по отношению к классическим жанрам музыки. Ведущими в его творчестве становятся **песня, вокальный цикл и фортепианная миниатюра**. Они преобладают не только количественно. В них раньше всего и в наиболее законченной форме проявилась индивидуальность автора, новая тема его творчества, его самобытные новаторские приемы выражения. Более того: и песня, и фортепианная миниатюра проникают у Шуберта в область крупных инструментальных

жанров. Если о Бетховене говорят, что он мыслил «сонатно», то Шуберт мыслил «песенно». Мир интимной образности, образы природы и быта, народные сказания — вот обычное содержание песен Шуберта. Излюбленная тема песен Шуберта — это типичная для романтиков «лирическая исповедь» со всем многообразием ее оттенков. Особенно привлекала композитора любовная лирика, отражающая внутренний мир романтического героя. Тут и невинная простосердечность первой любовной тоски («Маргарита за прялкой»), и грезы счастливого возлюбленного («Серенада»), и легкий юмор («Швейцарская песенка»). Нашел отражение в вокальной лирике Шуберта и мотив одиночества («Зимний путь», «На чужбине»). Народно-жанровые образы, сцены, картины («Полевая розочка», «Жалоба девушки», «Утренняя серенада»), воспевание искусства («К музыке», «К лютне», «К моему клавиру»), философские темы («Границы человечества», «Ямщику Кроносу») — все эти разнообразные темы раскрываются в песнях Шуберта.

Восприятие объективного мира в песнях Шуберта отмечено чертами **одушевленности**. Так, ручеек становится послем любви («Посол любви»), роса на цветах олицетворяется с любовными слезами («Похвала слезам»), сверкающая на солнце форель, попавшаяся на удочку рыбака, воспринимается как символ непрочности счастья. Создавая свой самобытный стиль, Шуберт достигал небывалой степени слияния литературного и музыкального образа: новый круг интонаций, смелый гармонический язык, развитое колористическое чувство, свободная трактовка формы — все это содержат его песни.

Шубертовские песни и песенные циклы оказали значительное воздействие на формирование всей музыки XIX века. Их характерные образы, принципы композиции, особенности структуры получили дальнейшее развитие в песенных и фортепианных циклах Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины», «Карнавал», «Фантастические пьесы»), Шопена (Прелюдии), Брамса («Магелона»), в сочинениях Мендельсона («Песни без слов») и Листа (романсы).

Явившись первым ярким примером романтической «Lied», песни Шуберта стали тем благотворным источником, из которого черпали вдохновение многие композиторы-последователи.

К высшим достижениям немецкой романтической классики принадлежит вокальная лирика **Шумана** (1810–1856). Шуман является автором тридцати трех сборников романсов, всего же он создал более двухсот песен, лучшими из которых являются: «Круг песен» на текст Гейне, «Мирты» на тексты Гете, Рюккерта, Гейне, Байрона, Бернса, Мура и Мозена, «Круг песен» на тексты Эйхендорфа, «Любовь и жизнь женщины» на текст Шамиссо, и «Любовь поэта» на тексты Гейне.

Камерно-вокальное творчество Шумана отличается качеством **углубленного психологизма**, благодаря чему оно характеризуется особой интимностью, утонченностью. При этом выразительность, свойственная фортепианной музыке композитора, переносится и на фортепианное сопровождение романсов. В романсовой музыке Шуман близок Шуберту, но между ними имеются и отличия. Если Шуберт использовал в основном тексты поэтов классицистской эпохи, то творчество Шумана тяготеет к новейшей романтической поэзии, которой свойственен более субъективный и психологически заостренный тон. Отсюда большая эмоциональная хрупкость, изысканность шумановской лирики, а также разнообразная гамма психологических оттенков вплоть до иронии и мрачного юмора, немыслимых в творчестве Шуберта.

Стремление к художественной точности в передаче оттенков поэтического образа привело Шумана к новой трактовке выразительных элементов песни. Шуман выработал особый тип мелодики вокальной партии: его гибкая, детализированная мелодика отражает тончайшие нюансы интонирования текста⁵. В стремлении к наиболее полному воплощению

⁵ Значимость каждого звука, его органическая связь со словом, четкость музыкального произнесения, речевая выразительность романсов — вот те качества камерно-вокального

поэтического образа Шуман утвердил новую роль фортепианной партии. В аккомпанементе сосредоточивается психологический подтекст стихотворения. Голос и фортепиано находятся в состоянии нерушимого единства.

Продолжая традиции Шуберта, Шуман достиг еще большей индивидуализации образа, психологической глубины и музыкальной законченности фортепианного сопровождения.

Вокальное творчество **Листа** (1811–1886) также стало заметным явлением в немецкой культуре романтизма. Песни Листа многочисленны — их около 90. Они навеяны в основном стихами Гете и Гейне. В песнях Листа выделяют несколько типов. Первый рисует радость любви, страстный восторг («Сонеты Петрарки», впоследствии переложенные для фортепиано). Другую группу песен Листа образуют сочинения, в которых передается смутное любовное томление, неясная греза, мечта о любви («Как дух Лауры», «Радость и горе», «Песнь Миньоны»). Выделяются также песни, посвященные воплощению настроений скорби, страдания, разлуки, одиночества («Прощай», «Отравой полны мои песни», «Сосна», «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел»). Особую группу составляют песни, связанные с образами природы («Горные вершины»).

Для песен Листа типичен декламационный склад мелодии, следующей за изгибами стиха. Это приводит к возникновению свободно построенных мелодических конструкций, не связанных с законами квадратности, периодичности, симметричности структуры. Вокальная мелодия и фортепианное сопровождение зачастую имеют равное значение в выражении художественного смысла произведения. При этом партия фортепиано нередко представляет для исполнителей большие технические трудности. В ней Лист использует практически все те виртуозные приемы, которые выработались в его фортепианной музыке. Возможно, поэтому они легко

творчества Шумана, которые остро воспринял в дальнейшем **Вагнер** и претворил не только в своих романах, но и в вокальных партиях оперных персонажей.

становятся для Листа материалом для фортепианных транскрипций («Лорелея», «Сонеты Петрарки»). Многие песни Листа отмечены чертами концертности.

Песням Листа свойственна эмоциональная яркость, патетическая приподнятость, некоторая аффектированность высказывания.

Мендельсону-Бартольди (1809–1847) принадлежат более восьмидесяти песен и вокальных ансамблей на тексты немецких поэтов: Эйхендорфа, Гейне, Иммермана. В них преобладает мелодизм, спокойная созерцательная лирика, эмоциональная простота, некоторые представляют собой миниатюрные жанровые сценки с ощутимой программностью. В качестве примеров приведем «Охотничью песню», «Весеннюю песню», «Траурный марш», «Прялку», «Дуэт», «Народную песню». Для своих песен композитор избирал характерную фактуру с широкой вокальной мелодией, интонационно близкой к бытовой вокальной лирике, и полимелодический аккомпанемент, в котором красочно используются разнообразные фортепианные приемы. Песни Мендельсона просты по форме. В каждой из них, как правило, раскрывается какой-либо один образ. Некоторые начинаются вступлением, имеются также заключение и «отыгрыши» инструментального характера. Основными и типичными элементами формообразования является мотивно-ритмическая повторность, секвенционное развитие, использование простой трехчастной формы, наличие обрамляющих ригурнелей, что также характерно для народного немецкого искусства XVIII-XIX веков.

Отличительной особенностью камерно-вокального творчества Мендельсона-Бартольди является приближенность к бытовой вокальной музыке того времени.

Иоганнес Брамс (1833–1897) является автором трехсот восьмидесяти камерно-вокальных сочинений. Вслед за Шубертом и Шуманом он создавал удивительно национальные по духу и музыкальному языку песенные

мелодии. Это связано с тем, что он пристально изучал народное творчество своего народа, делал обработки фольклорных мелодий для разных исполнительских составов, а в качестве поэтической основы песен нередко брал народные тексты.

Свои вокальные сочинения Брамс называл «песнями» или «напевами», тем самым подчеркивая ведущее положение вокальной мелодии. Действительно, в песнях Брамса фортепианное сопровождение имеет второстепенное значение. Это — аккомпанемент, значение которого связано с гармонической поддержкой вокальной линии. Сама же вокальная мелодия в песнях Брамса отличается кантабильностью, певучестью. Декламационность не свойственна мелодиям песен Брамса. Типичными примерами камерно-вокальной лирики Брамса могут служить такие его песни, как «Верность в любви», «Глубже все моя дремота», «Путь к любимой», «Колыбельная» и другие.

Отличительными особенностями песен Брамса является их особая мелодичность и прочная связь с фольклором.

Жанр романтической песни представляет богатейший материал для понимания творческого облика музыки XIX века. Опыт песенного творчества Шуберта, Шумана, Брамса, Листа, Мендельсона, других композиторов влияет на их инструментальное мышление, проявляясь в характере тематического материала, способах его развития и в формообразовании.

Другим музыкальным жанром, имевшим особое значение в творчестве композиторов-романтиков, явилась **инструментальная миниатюра**, преимущественно — **фортепианная**⁶. Историю романтической миниатюры открывают ноктюрны англичанина **Джона Филда** (1782–1837), долгое время

⁶ Будучи самым универсальным из всех инструментов, фортепиано предоставляет возможность добиваться исключительной выразительности в реализации самых разнообразных композиторских замыслов: от тончайших и бережно детализированных зарисовок до демонически экспрессивных полотен.

жившего и работавшего в России. Его фортепианные пьесы впервые перенесли идею вокальности в специфические условия фортепианного звучания. Наиболее убедительное решение ранней романтической фортепианной миниатюры связано с именами **Шуберта** и **Мендельсона**. Первый из них примечателен созданием танцевальных миниатюр («Вальсов»), а позднее — выходом за пределы какой бы то ни было жанровости («Экспромты» и «Музыкальные моменты»). Творчество Мендельсона предстает как преддверие высшего расцвета романтической фортепианной миниатюры. Это проявилось в:

- **поэтизации домашнего музицирования,**
- **преобладании** жанра миниатюры на фоне иных инструментальных жанров,
- создании собственного жанра — **песни без слов**, лирической миниатюры со «скрытой» программностью.

Расцвет романтической миниатюры наблюдается в музыке Шумана и Шопена. Фортепианная миниатюра оказалась существенно необходимой для выявления их художественного мира и через него — всей полноты зрелого романтического мироощущения. Фортепианная музыка Шумана многолика и контрастна, мир Шопена отличается редкой монолитностью и тяготением к единому характеру выражения.

Большая часть фортепианных произведений **Шумана** — это циклы из небольших пьес лирико-драматического, изобразительного и «портретного» характеров, связанных между собой внутренней сюжетно-психологической линией. Один из самых типичных циклов — «Карнавал» (1834), в котором пестрой вереницей проходят сценки, танцы, маски, женские образы (среди них «Киарина» — его возлюбленная и жена Клара Вик), музыкальные портреты Паганини, Шопена. Близки к «Карнавалу» циклы «Бабочки» (1831, по мотивам произведения Жан Поля) и «Давидсбюндлеры» (1837). Цикл пьес «Крейслериана» (1838) принадлежит к высшим достижениям Шумана. Мир романтических образов, страстная тоска, героический порыв отображены в

таких произведениях Шумана для фортепиано, как «Симфонические этюды» (1834), сонаты (1835, 1835–1838, 1836), «Фантазия» (1836—1838), концерт для фортепиано с оркестром (1841–1845). У Шумана есть также фортепианные циклы, построенные по принципу сюиты или альбома пьес: «Фантастические пьесы» (1837), «Детские сцены» (1838), «Альбом для юношества» (1848) и др.

Для миниатюр **Шопена** (1810–1849) цикличность не имеет такого значения. Макроуровнем циклизации для нее становится, прежде всего, **жанр**. Шопен по-новому толковал многие инструментальные жанры: возродил на романтической основе **прелюдию**, создал фортепианную **балладу**, опоэтизировал и драматизировал танцы — **мазурку**, **полонез**, **вальс**, превратил **скерцо** в самостоятельное произведение. Шопен обогатил фортепианную фактуру и гармонию, сочетал классичность формы с мелодическим богатством и фантазией.

Фортепианные миниатюры **Листа** ярко демонстрируют эволюцию его стиля, дошедшего до самого «края» романтического художественного мышления. Многие черты стиля Листа: концертность, виртуозность, образные трансформации — противоречат существу миниатюры. Поэтому миниатюра в чистом виде не стала «нормой» листовского художественного мира. Этот композитор тяготел к промежуточным жанрам между миниатюрой и крупной формой: таковы циклы пьес «Годы странствий», «Этюды высшего исполнительского мастерства», «Поэтические и религиозные гармонии», «Венгерские рапсодии».

В миниатюрах **Брамса** наиболее существенным и специфичным является характер протекания музыкального процесса, внутренняя организация его становления, поэтому здесь на первый план выходит проблема тематизма. В фортепианных миниатюрах Брамса спонтанность и непосредственность уступают место аналитическому обоснованию. Музыка Брамса — это во многом размышление об истории музыки, в том числе и самоанализ романтизма, а, следовательно, начавшееся его отрицание.

Во второй половине XIX века и в начале XX столетия романтическая миниатюра развивалась «вширь», с захватом новых национальных школ — от Скандинавии до Испании, от Британии до Восточной Европы. Основной круг проблем, связанных с миниатюрой в национальных школах, связан с опорой на национальный фольклор. Такова музыка **Мусоргского** (1839–1881), **Грига** (1843–1907), **Скрябина** (1871–1915), **Рахманинова** (1873–1943), **Бартока** (1881–1945), **Орфа** (1895–1982), других композиторов.

Возникнув в творчестве ранних композиторов-романтиков, инструментальная миниатюра продемонстрировала гибкость, жизнеспособность и богатый внутренний потенциал: сохранив внутренние сущностные качества, она трансформировалась и не утратила значения до настоящего времени.

В области оркестровых жанров заметна тенденция к отказу от монументальных симфонических полотен и замена их одночастными **симфоническими поэмами**, родоначальником которых является Лист, автор 13 произведений в данном жанре. Симфонические поэмы Листа — это крупные программные сочинения в свободной одночастной форме, где сочетаются сонатный, вариационный, рондальный и другие принципы формообразования. Возникновение данного жанра было подготовлено всем ходом развития романтического симфонизма.

С одной стороны, проявлялось тяготение к единству циклической формы путем объединения его сквозными темами («Шотландская симфония» Мендельсона, симфония Шумана *d-moll*). С другой стороны, предшественницей симфонической поэмы явилась программная концертная увертюра, свободно трактующая сонатную форму (увертюры Мендельсона, а ранее — «Леонора» № 2 и «Кориолан» Бетховена). Подчеркивая это родство, Лист многие свои будущие симфонические поэмы в первых вариантах называл концертными увертюрами. Подготовили рождение нового жанра и

крупные одночастные фортепианные произведения, такие как фантазии, баллады и т. п. (Шуберта, Шумана, Шопена).

Круг тем, воплощенных Листом в симфонических поэмах, очень широк: образы мировой литературы («Орфей», «Прометей», «Гамлет», «Тассо»), живописи («Битва гуннов» по картине немецкого художника Каульбаха, «От колыбели до могилы» по рисунку венгерского художника Зичи) и т. д. Но преобладающей является героическая тематика.

Программность сюжетного характера реализуется в симфоническом творчестве **Берлиоза** (1803–1868). Стиль этого мастера оркестра определился уже в «Фантастической симфонии» (1830), ставшей первой романтической программной симфонией. Вслед за симфонией Берлиоз пишет монодраму «Лелио, или Возвращение к жизни» (1831) как продолжение «Фантастической симфонии», симфонию для альта и оркестра «Гарольд в Италии» (1834), увертюры «Корсар» (1844) и «Король Лир» (1831), драматическую симфонию «Ромео и Джульетта» (1839).

Оркестровая музыка эпохи романтизма характеризуется продолжением развития большой циклической симфонии классицистского типа, которая приобретает качество явной или скрытой программности; возникают яркие образцы инструментального концерта, появляется новый музыкальный жанр симфонической поэмы.

Больших успехов достигли романтики в жанре **оперы**. Появившийся в Германии «Вольный стрелок» **Вебера** стал первой романтической оперой, поразившей поэтичностью образов старинного народного сказания, причудливым сочетанием фантастики и реальности, свежестью мелодий, национальной музыкально-театральной формой. Ярким отражением французского музыкального романтизма стал жанр большой оперы («Grand Opera»), представленный сочинениями Обера («Немая из Портичи»), **Мейербера** («Гугеноты», «Пророк») и Галеви («Жидовка»). Они характеризовались монументальностью, декоративностью, были связаны с

историческими сюжетами и отличались пышностью постановок и эффектным использованием массовых сцен.

Создателем итальянской романтической оперной школы был **Дж. Россини**. В центре его 37 опер — простой позитивный человек, не претендующий на углубленность, философский масштаб мысли и высокий интеллектуализм. Это оперы живых страстей, искусство ясное и здоровое. С одной стороны, оно завершает эпоху классицистского развития итальянского оперного искусства, с другой стороны, дает начало его новому расцвету: продолжением традиций Россини стало творчество Беллини и Доницетти. Но свое наивысшее выражение итальянская романтическая опера нашла во второй половине XIX века в творчестве **Дж. Верди**. К вершинам творчества этого мастера принадлежит триада опер 1850-х годов: «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата», в которых мелодическое богатство сочетается с глубиной человеческих переживаний. К ним примыкает и грандиозная «Аида», а также два созданных на склоне лет шедевра по мотивам шекспировских пьес — «Отелло» и «Фальстаф».

Характеризуя достижения романтизма в жанре оперы, всегда выделяют две выдающиеся фигуры, осуществившие подлинную реформу в оперном жанре. Это Верди и Вагнер.

Композитор, дирижер, музыкальный писатель, философ, поэт, драматург (автор либретто своих опер), **Вагнер** вошел в историю музыки как создатель музыкальной драмы, которую он называл «Gesamtkunstwerk», что обычно переводят как «универсальное произведение искусства», «идеальное произведение искусства», «единое произведение искусства», «тотальное произведение искусства» или «синтетическое произведение искусства». Вагнер стремился к синтезу искусств, и для реализации своих грандиозных оперных замыслов осуществил постройку специального театра в Байрейте. В современной ему опере Вагнера многое не устраивало. Он выступал против бессмысленной развлекательности, против диктата певца, не считающегося с драматическим смыслом музыки, против пустой вокальной виртуозности,

против незначительной роли оркестра, который часто являлся лишь сопровождением вокальной партии.

Осуществляя оперную реформу, Вагнер исходил из тезиса, что искусство должно нравственно воспитывать, поэтому в опере нужно воплощать важные общечеловеческие проблемы, которые, по его мнению, могли отразить только легенды или мифы. Поэтому почти все оперы Вагнера написаны на легендарные сюжеты (кроме «Нюрнбергских мастерзингеров»). Но для Вагнера легенда и миф являлись средством воплощения современных проблем. Вагнер стремится показать душевную драму сильных характеров, но стремление к счастью всегда заканчивается трагически: человек не может быть счастлив в мире, где господствуют ложь, обман, страдания. Единственное, чем человек может доказать свою свободу — это умереть, и обычно его герои умирают во имя любви.

Воплотить такие сложные проблемы, считал Вагнер, может лишь синтетическое искусство, объединяющее слово, музыку и драму, которые должны быть неразрывно связаны, составлять единое целое. Поэтому он сам писал для своих опер и музыку, и текст, стремился к единству, непрерывности развития действия. Для этого отказался от законченных номеров, арий, ансамблей, хоров, заменив их свободно развивающимися диалогами, монологическими сценами. Основу его вокальных партий составляет декламация, мелодический речитатив.

Для достижения непрерывности развития Вагнер пользуется активным **симфоническим развитием**, в основе которого лежит система лейтмотивов. Они характеризуют людей, чувства, понятия, предметы, животных и т. д. Вагнеровские лейтмотивы различны по величине: одни развернутые (хорал пилигримов, гимн Венере из «Тангейзера», другие лаконичные (лейтмотив кольца, судьбы, меча из тетралогии «Кольцо ниibelунов»). Важнейшим моментом эстетики музыкального романтизма была идея **синтеза искусств**, которая нашла наиболее яркое выражение в оперном творчестве Вагнера и в программной музыке Берлиоза, Шумана и Листа.

§ 8. ЛИТЕРАТУРА

1. АРАНОВСКИЙ М. *Симфонические искания*. Ленинград, 1979.
2. АСАФЬЕВ Б. *Глинка*. Ленинград, 1978.
3. АСАФЬЕВ Б. *Избранные труды*. Т. I–V. Москва, 1952–1954.
4. АСАФЬЕВ Б. *Симфонические этюды*. Ленинград, 1970.
5. ВАГНЕР Р. *Избранные работы*. Москва, 1978.
6. ВАСИНА-ГРОССМАН В. *Романтическая песня XIX века*. Москва, 1966.
7. ГАЛАЦКАЯ В. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. 3. Москва 1970.
8. ГНЕСИН М. *Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове*. Москва, 1956.
9. ГОЗЕНПУД А. *Русский оперный театр XIX и начала XX века*. Ленинград, 1969–1975.
10. ДРУСКИН М. *Исследования. Воспоминания*. Ленинград – Москва, 1977.
11. ДРУСКИН М. *История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века*. Москва, 1967.
12. *Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша, Венгрия*. Москва, 2008.
13. ЖИТОМИРСКИЙ Д. *Роберт Шуман*. Москва, 1964.
14. ЖИТОМИРСКИЙ Д. *Романтизм*. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва, 1978.
15. ЗЕНКИН К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва, 1997.
16. ИКОННИКОВ А. *Художник наших дней Н. Мясковский*. Москва, 1966.
17. *История русской музыки*. Т. 4–10. Москва, 1986–1997.
18. КАНДИНСКИЙ А. *Из истории русского симфонизма конца XIX – начала XX веков*. В: *Из истории русской и советской музыки*. Вып.1. Москва, 1971.
19. КАНДИНСКИЙ А. *Н.А. Римский-Корсаков*. Москва, 1984.

- 20.КАНДИНСКИЙ А. *О симфонизме Рахманинова и его поэме «Колокола»*. В: Советская музыка, 1975, № 4–7.
- 21.КЕЛДЫШ Ю. *История русской музыки*. Т. I – X. Москва, 1983–1993.
- 22.КЕЛДЫШ Ю. *Очерки и исследования по истории русской музыки*. Москва, 1988.
- 23.КЕЛДЫШ Ю. *Рахманинов и его время*. Москва, 1973.
- 24.КИРИЛЛИНА Л. *Классический стиль в музыке XVII – начала XIX веков*. Ч. I–III. Москва, 1996, 2007, 2010.
- 25.КОНЕН В. *История зарубежной музыки с 1789 года до середины XIX века*. Москва, 1972.
- 26.КОНЕН В. *Театр и симфония*. Москва, 1963.
- 27.КОНЕН В. *Этюды о зарубежной музыке*. Москва, 1975.
- 28.КОНЕН В. Шубарт. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. Москва, 19
- 29.ЛЕВИК Б. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. 4. Москва, 1970.
- 30.ЛЕВИК Б. *Рихард Вагнер*. Москва, 1978.
- 31.ЛИСТ Ф. *Избранные статьи*. Москва, 1959.
- 32.ЛОБАНОВА М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва, 1990.
- 33.ЛОСЕВ А. *Материалы для построения современной теории художественного стиля*. Москва, 1977.
- 34.МАЗЕЛЬ Л. *Исследования о Шопене*. Москва, 1971.
- 35.МАЛЕР Г. *Письма. Воспоминания*. Москва, 1968.
- 36.МИЛЬШТЕЙН Я. Ф. *Лист*. Кн.1, 2. Москва, 1971.
- 37.МИХАЙЛОВ М. *Стиль в музыке*. Ленинград, 1981.
- 38.*Музыка Австрии и Германии XIX века*. Книга первая. Москва, 1975.
- 39.*Музыка Австрии и Германии XIX века*. Книга вторая. Москва, 1990.
- 40.*Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. 5. Москва, 1965.
- 41.*Музыкальная эстетика Германии XIX века*. Т. I–II. Москва, 1981, 1982.
- 42.*Музыкальная эстетика Франции XIX века*. Москва, 1974.

- 43.МУСОРГСКИЙ М. *Литературное наследие*. Москва, 1971–1972.
- 44.НАЗАЙКИНСКИЙ Е. *Стиль и жанр в музыке*. Москва, 2003.
- 45.НИКОЛАЕВА Н. *Симфонии Чайковского*. Москва, 1958.
- 46.ПАВЧИНСКИЙ С. *Произведения Скрябина позднего периода*. Москва, 1969.
- 47.ПЕКЕЛИС М. *Даргомыжский и его окружение*. Т. I –II. Москва, 1966, 1973.
- 48.РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. *Литературное наследие*. Т. 1–18. Москва, 1955–1982.
- 49.РОЛЛАН Р. *Музыкально-историческое наследие*. Вып.1–5. Москва, 1986–1990.
- 50.СКРЕБКОВ С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва, 1973.
- 51.СКРЯБИН А. *Письма*. Москва, 1965.
- 52.СОЛЛЕРТИНСКИЙ И. *Музыкально-исторические этюды*. Ленинград, 1956.
- 53.СОЛОВЦОВ А. *Верди*. Москва, 1981.
- 54.СОЛОВЦОВ А. *Шопен*. Москва, 1960.
- 55.СОХОР А. *Стиль, метод, направление*. В: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Ленинград, 1965.
- 56.СТАСОВ В. *Статьи о музыке*. Вып.1–5. Москва, 1974–1980.
- 57.ТУМАНИНА Н. П.И. *Чайковский*. Т. I – II. Москва, 1962, 1968.
- 58.ФРИД Г. *Прошлое, настоящее и будущее в «Хованищине» Мусоргского*. Ленинград, 1974.
- 59.ЦАРЁВА Е. *Иоганнес Брамс*. Москва, 1986.
- 60.ЦАРЁВА Е. *Стиль музыкальный*. В: Музыкальная энциклопедия, т. 5. Москва, 1981.
- 61.ЦАРЕВА Е. ЛЕОНТЬЕВА О. *Немецкая музыка*. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 3. Москва, 1976.

- 62.ЦУККЕРМАН В. *Выразительные средства лирики Чайковского*. Москва, 1971.
- 63.ЦУККЕРМАН В. *«Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке*. Москва, 1957.
- 64.ЦУККЕРМАН В. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Вып. 1–2. Москва, 1970, 1975.
- 65.ШТЕЙНПРЕСС Б. *Музыка XIX века*. Москва, 1968.
- 66.ШУМАН Р. *Избранные статьи*. Москва, 1956.
- 67.ШУМАН Р. *О музыке и музыкантах*. Т. 1–2 (А, Б). Москва, 1975–1979.
- 68.ЭНГЕЛЬ Ю. *Очерки по истории музыки*. Москва, 1911.
- 69.BALAN T. *Chopin*. București, 1960.
- 70.BALAN T. *Liszt*. București, 1963.
- 71.BERGER W.G. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*. București, 1965.
- 72.BERGER W.G. *Muzica simfonică*. Ghid. Vol. I–V. București, 1967–1977.
- 73.BERLIOZ H. *Memoriile*. București, 1962.
- 74.BRUMARU L. *Cultura muzicală italiană în a doua jumătate a sec. XIX*. București, 1984.
- 75.CIOMAC E. *Viața și opera lui R. Wagner*. București, 1967.
- 76.CONSTANTINESCU G. *Curs de istoria muzicii universale*. Partea I. București, 1986.
- 77.CONSTANTINESCU G. *Romantismul în prima jumătate a sec. XIX*. București, 1978.
- 78.FOLKIERSKI W. *Între clasicism și romantism: studii despre estetica și esteticienii sec. XVIII*. Vol. I, II. București, 1988.
- 79.FUREDI L. *Hugo Wolf*. București, 1966.
- 80.GAUTHIER Th. *Istoria romantismului*. București, 1970.
- 81.GHECIU R. *De Falla*. București, 1964.
- 82.ILIUȚ V. *Istoria muzicii universale de la Wagner la contemporani*. București, 1985.
- 83.LAUX K. *Weber*. București, 1968.

- 84.LISZT F. *Pagini romantice*. București, 1965.
- 85.MARCHESI G. *Giuseppe Verdi*. București, 1987.
- 86.MIREȘESCU Gh. *Curs de istoria muzicii universale*. Vol. I. București, 1964.
- 87.MOROIANU M. *Anton Bruchner*. București, 1972.
- 88.NICOLESCU M. *Berlioz*. București, 1958.
- 89.OCNEANU G. *Istoria muzicii universale*. Vol. 1, 2. Iași, 1982, 1993.
- 90.ROLLAND R. *Călătorii în țara muzicii*. București, 1964.
- 91.SAINT-SAËNS C. *Din amintirile mele*. București, 1984.
- 92.SBÂRCEA G. *Puccini*. București, 1959.
- 93.SBÂRCEA G. *Rossini sau triumful operei*. București, 1964.
- 94.SBÂRCEA G. *Sibelius*. București, 1965.
- 95.ȘTEFĂNESCU I. *Johannes Brahms*. București, 1982.
- 96.ȘTEFĂNESCU I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. I–V. București, 1996, 1997, 1998, 2002.
- 97.VIERU N. *Dramaturgia muzicală în opera lui Chopin*. București, 1960.