

МУЗЫКА  
АВСТРИИ  
И ГЕРМАНИИ  
XIX ВЕКА

КНИГА ПЕРВАЯ



# ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

# МУЗЫКА АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА



## КНИГА ПЕРВАЯ

Под общей редакцией  
Т. Э. ЦЫТОВИЧ

*Допущено Управлением кадров  
и учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебного пособия  
для историко-теоретических  
и композиторских факультетов  
музыкальных вузов*

В составлении учебного пособия принимали участие  
следующие авторы

И. С. Николаева. Романтизм и музыкальное искусство  
Г. В. Крауклис. Романтизм в музыке Австрии и Германии  
Фортепианное творчество Шуберта  
П. А. Вульфнус. Музыкальная культура Вены и Франц  
Шуберт. Песни. Камерно-инструментальные ансамбли Шуберта.  
В. Г. Д о н а д з е. Симфонии Шуберта  
С. Н. Питина. Музыкальная культура Германии первых десяти-  
летий XIX века и романтическая опера Э. Т. А. Гофман и его  
музыкальная деятельность. К. М. Вебер и его творчество. Оперы.  
Песни. Инструментальная музыка.

Редколлегия:

Г. В. Крауклис, Н. С. Николаева Т. Э. Цытович, Е. М. Царева

М  $\frac{90204-432}{026(01)-75}$  591—75

© Издательство «Музыка», 1975 г.

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

«Музыка Австрии и Германии XIX века», книга первая, входит в серию учебных пособий по истории зарубежной музыки для студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий и других музыкальных вузов (специальный курс), подготавливаемую кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории.

Как и учебное пособие «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (М., 1967), «Музыка Австрии и Германии XIX века» является коллективным трудом, задуманным еще при жизни доктора искусствоведения, профессора Р. И. Грубера, в течение двадцати лет (1941—1962) возглавлявшего кафедру истории зарубежной музыки Московской консерватории.

Первая книга пособия «Музыка Австрии и Германии XIX века» освещает проблемы музыкального романтизма в странах немецкого языка (введение), музыкальную культуру Австрии (Вена) и Германии в первые десятилетия XIX века, музыкальную деятельность и творчество композиторов-романтиков — Ф. Шуберта, Э. Т. А. Гофмана и К. М. Вебера.

Вторая книга будет посвящена немецким композиторам-романтикам Р. Шуману, Ф. Мендельсону-Бартольди, К. Леве, Р. Францу, II. Брамсу.

Третья книга завершит «триаду» учебных пособий о немецком музыкальном романтизме. В нее будет включена характеристика творчества Р. Вагнера, Г. Вольфа и А. Брукнера.

В настоящее пособие входят очерки-исследования, опирающиеся на достижения советского и зарубежного музыкознания. Рассмотрение важнейших проблем исторического развития на-

циональных школ, вопросов эстетики, стилей и жанров музыкального искусства в свете марксистско-ленинской методологии, раскрытие особенностей творчества композиторов, его эволюции на основе анализа наиболее значительных произведений составляют цель пособия. Как и в книге «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», изложение биографий и исчерпывающий обзор всех сочинений композиторов не предусмотрены данной серией.

В библиографии представлена наиболее существенная часть научной литературы на русском и иностранных языках, знакомство с которой целесообразно при изучении общих эстетических проблем романтизма и творчества отдельных композиторов-романтиков: Шуберта, Гофмана, Вебера.

### РОМАНТИЗМ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В западноевропейской культуре первой половины XIX века важное место принадлежит романтизму — идейно-художественному движению, охватившему различные сферы идеологии — философию, эстетику, искусство. Именно в искусстве романтизм дал особенно яркие и плодотворные результаты. С ним связаны существенные изменения, которые произошли в эстетических идеалах и в самой художественной практике на рубеже XVIII—XIX веков. Важнейшей социальной предпосылкой для развития романтизма были события французской революции 1789—1794 годов; они оказали огромное воздействие на все страны Европы. На этом переломном историческом этапе — смене феодальной общественной формации буржуазной — романтизм занял господствующее положение. Под знаменем романтизма проходило развитие литературы, музыки, театра и живописи, расширившее возможности искусства, обновившее его содержание и формы.

Разумеется, романтизм не был изолирован от других художественных направлений той эпохи. В конце XVIII века в новую стадию развития вступил просветительский классицизм Германии (Гете, Шиллер). В начале XIX века своей вершины достиг венский музыкальный классицизм, в лице Бетховена открывший новые перспективы перед музыкальным искусством.

Не сошел со сцены и традиционалистский, академический классицизм, особенно крепко утвердившийся в живописи. Эволюция в сторону такого классицизма заметна в послереволюционном периоде творчества Луи Давида и его последователей (Энгр и другие). В музыке в какой-то мере аналогичное явление — отход в сторону академических традиций — можно заметить в творчестве Керубини, Мегюля позднего периода. Характерна фигура Спонтини, у которого наблюдается перерастание классицизма в стиль «ампир».

С другой стороны, уже в период расцвета романтизма, в первой половине XIX века, в литературе формируется направление критического реализма, давшего крупнейших представителей во Франции (Стендаль, Мериме, Бальзак), в Англии (Диккенс, Теккерей), в России (Гоголь). В немецкой литературе в это время реалистическое направление было не столь сильным. Однако реалистические тенденции в большой мере присущи зеймарскому классицизму, и прежде всего крупнейшему его представителю — Гете. Чертами реализма отмечена поэзия Шамиссо, Мюллера и особенно Гейне и Фрейлиграта<sup>1</sup>.

При всем отличии от реализма в эстетике и методе, романтизм имеет с ним глубокие внутренние связи. Их объединяет резко критическая позиция по отношению к эпигонскому классицизму, стремление освободиться от пут классицистских канонов, зырваться на простор жизненной правды, отразить богатство и многообразие действительности. Неслучайно Стендаль в своем трактате «Расин и Шекспир» (1824), выдвигающем новые принципы реалистической эстетики, выступает под знаменем романтизма, видя в нем искусство современности. То же самое можно сказать и о таком важном, программном документе романтизма, как «Предисловие» Гюго к драме «Кромвель» (1827), в котором открыто прозвучал революционный призыв сломать предвзятые классицизмом правила, устаревшие нормы искусства и спрашивать совета только у самой жизни.

Вокруг проблемы романтизма велись и ведутся большие споры<sup>2</sup>. Полемика эта обусловлена сложностью и противоречивостью самого явления романтизма. В решении проблемы было немало заблуждений, сказавшихся в недооценке достижений романтизма. Под сомнение ставилось подчас само применение понятия романтизма к музыке, в то время как именно в музыке он дал наиболее значительные и непреходящие художественные ценности.

С романтизмом связаны в XIX веке расцвет музыкальной культуры Австрии, Германии, Италии, Франции, развитие национальных школ в Польше, Венгрии, Чехии, а позднее и в других странах — Норвегии, Финляндии, Испании. Величайшие музыканты века — Шуберт, Вебер, Шуман, Россини и Верди, Берлиоз, Шопен, Лист, Вагнер и Брамс, вплоть до Брукнера и Малера (на Западе) — либо принадлежали к романтическому направлению, либо были с ним связаны. Романтизм и его традиции сыграли большую роль в развитии русской музыки, по-

---

<sup>1</sup> Идеализм немецкого литературного романтизма вызревает уже в 20-е годы XIX столетия Гейне и еще более решую контину в 30-е годы со стороны деятелей Молодой Германии — объединения прогрессивных немецких писателей.

<sup>2</sup> Одна из наиболее значительных за последнее десятилетие дискуссий о романтизме отражена в журнале «Вопросы литературы», 1964, № 9. Дискуссия о романтизме в музыке была развернута на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории в 1965 и 1966 годах.

своему проявившись и в творчестве композиторов «могучей кучки», и у Чайковского, и — далее — у Глазунова, Танеева, Рахманинова, Скрябина.

Советскими учеными многое пересмотрено во взглядах на романтизм, особенно в работах последнего десятилетия<sup>1</sup>. Изживается тенденциозный, вульгарно-социологический подход к романтизму как продукту феодальной реакции, искусству, уводящему от действительности в мир произвольной фантазии художника, то есть антиреалистическому в своей сущности<sup>2</sup>. Не оправдала себя и противоположная точка зрения, ставящая критерий ценности романтизма целиком в зависимость от присутствия в нем элементов другого, реалистического метода. Между тем правдивое отражение существенных сторон действительности присуще самому романтизму в наиболее значительных, прогрессивных его проявлениях. Возражения вызывают и безусловное противопоставление романтизма классицизму (ведь многие передовые художественные принципы классицизма оказали существенное влияние на романтизм), и исключительный акцент на пессимистических чертах романтического мировосприятия, идее «мировой скорби», его пассивности, рефлексии, субъективистской ограниченности. Этот угол зрения сказался на общей концепции романтизма в музыковедческих работах 30—40-х годов, выраженной, в частности, в статье И. Соллертинского «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика»<sup>3</sup>. Наряду с работой В. Асмуса «Музыкальная эстетика философского романтизма»<sup>4</sup>, эта статья принадлежит к числу первых значительных обобщающих работ о романтизме в советском музыковедении, хотя в некоторые из основных ее положений время внесло существенные поправки.

В настоящее время оценка романтизма стала более дифференцированной, различные его тенденции рассматриваются в соответствии с историческими периодами развития, националь-

---

<sup>1</sup> Среди обобщающих музыковедческих работ, освещающих проблему музыкального романтизма с позиций сегодняшнего дня, следует выделить монографию Д. Житомирского «Роберт Шуман» (М., 1964), книгу В. Васильев-Гроссман «Романтическая песня XIX века» (М., 1967), работу Ю. Кремлева «Прошлое и будущее романтизма» (М., 1968), главу в учебнике В. Конен «История зарубежной музыки» (изд. 3-е. М., 1972); из последних работ по эстетике романтизма — книгу В. Ванслоу «Эстетика романтизма» (М., 1966), «Историю музыкальной эстетики» С. Маркуса, т. 2 (М., 1968); в области литературоведения — «Историю немецкой литературы», т. 3 (М., 1966), сборники статей «Проблемы романтизма», вып. 1 и 2 (М., 1967 и 1971), книгу Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (Л., 1973), сборник статей «Европейский романтизм» (М., 1973).

<sup>2</sup> Такой взгляд на романтизм восходит к литературоведческим работам 20—30-х годов.

<sup>3</sup> Статья представляет собой стенограмму лекции, прочитанной И. И. Соллертинским 9 октября 1937 г. См.: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. с. 97 и др.

<sup>4</sup> «Советская музыка», 1934, № 1.

ными школами, видами искусства и крупнейшими художественными индивидуальностями. Главное же — романтизм оценивается в борьбе противоположных тенденций внутри него самого. Особое внимание уделяется прогрессивным сторонам романтизма как искусства тонкой культуры чувства, психологической правды, эмоционального богатства, искусства, раскрывающего красоту человеческого сердца и духа. Именно в этой области романтизм создал бессмертные произведения и стал нашим союзником в борьбе с антигуманизмом современного буржуазного авангардизма.

В толковании понятия «романтизм» необходимо выделить две основные, связанные между собой категории — художественного направления и метода.

Как художественное направление романтизм возникает на рубеже XVIII—XIX веков и развивается в первой половине XIX века, в период острых социальных конфликтов, связанных с утверждением буржуазного строя в странах Западной Европы после французской буржуазной революции 1789—1794 годов.

Романтизм прошел три этапа развития — ранний, зрелый и поздний. При этом наблюдаются существенные временные расхождения в развитии романтизма в разных западноевропейских странах и в разных видах искусства.

Наиболее ранние литературные школы романтизма возникли в Англии (озерная школа) и Германии (иненская школа) в самом конце XVIII века. В живописи романтизм зародился в Германии (Ф. О. Рунге, К. Д. Фридрих), хотя подлинная его родина — Франция: именно здесь был дан генеральный бой классицистской живописи глашатаями романтизма Жерико и Делакруа. В музыке романтизм наиболее раннее выражение получил в Германии и Австрии (Гофман, Вебер, Шуберт). Начало его относится ко второму десятилетию XIX века.

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

Каждый из названных этапов имеет свои существенные отличия. Особенно значительные сдвиги произошли в позднем романтизме — в наиболее сложной и противоречивой поре его, отмеченной одновременно и новыми достижениями и появлением кризисных моментов.

Важнейшей общественно-исторической предпосылкой к возникновению романтического направления явилась неудовлетворенность различных слоев общества результатами французской революции 1789—1794 годов, той буржуазной действительностью, которая оказалась, по определению Ф. Энгельса, «карикатурой на блестящие обещания просветителей»<sup>1</sup>. Говоря об идеологической атмосфере в Европе периода возникновения романтизма, Маркс в своем известном письме к Энгельсу (от 25 марта 1868 года) отмечает: «Первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение, естественно, состояла в том, чтобы видеть все в средневековом, романтическом свете, и даже такие люди, как Гримм, не свободны от этого»<sup>2</sup>. В цитированном отрывке Маркс говорит о первой реакции на французскую революцию и Просвещение, которая соответствует начальному этапу в развитии романтизма, когда в нем сильны были реакционные элементы (вторую реакцию Маркс связывает, как известно, с направлением буржуазного социализма). С наибольшей активностью они выразились в идеалистических посылах философского и литературного романтизма в Германии (например, у представителей иенской школы — Шеллинга, Новалиса, Шлейермахера, Ваккенродера, братьев Шлегелей) с его культом средневековья, христианства. Идеализация средневековых феодальных отношений присуща литературному романтизму и других стран (озерная школа в Англии, Шатобриан, де Местр во Франции). Однако приведенное высказывание Маркса неверно было бы распространять на все течения романтизма (например, на революционный романтизм). Порожденный огромными социальными потрясениями, романтизм не был, да и не мог быть единым направлением. Он развивался в борьбе противоположных тенденций — прогрессивных и реакционных.

Яркую картину эпохи, ее духовных противоречий воссоздал в романе «Гойя или тяжкий путь познания» Л. Фейхтвангер:

«Человечество устало от страстных усилий создать в предельно короткий срок новый порядок. Ценой величайшего напряжения народы пытались подчинить общественную жизнь велениям разума. Теперь нервы сдали, от ослепительного яркого света разума люди бежали назад — в сумерки чувств. Во всем мире снова преобладали старые реакционные идеи. От холода мысли все стремились к теплу веры, благочестия, чувствительности. ...Романтики мечтали о возрождении средневековья, поэты проклинали ясный солнечный день, восторгались волшебным светом луны...»<sup>3</sup> Такова духовная атмосфера, в которой вызревало реакционное течение внутри романтизма, атмосфера, по-

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 19, с. 193.

<sup>2</sup> Там же, т. 32, с. 44. Якоб Гримм (1785—1863) — выдающийся немецкий филолог, профессор Берлинского университета.

<sup>3</sup> Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь познания. М., 1959, с. 376.

родившая такие типичные произведения, как повесть Шатобриана «Рене» или роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Однако «новые идеи, ясные и четкие, владели уже умами, — продолжает Фейхтвангер, — и вырвать их с корнем было невозможно. Привилегии, дотоле незыблемые, были поколеблены, абсолютизм, божественное происхождение власти, классовые и классовые различия, преимущественные права церкви и дворянства — все было подвергнуто сомнению»<sup>1</sup>.

А. М. Горький верно акцентирует то обстоятельство, что романтизм — порождение переходной эпохи, он характеризует его как «сложное и всегда более или менее неясное отражение всех оттенков, чувствований и настроений, охватывающих общество в переходные эпохи, но его основная нота — ожидание чего-то нового, тревога перед новым, торопливое, нервное стремление познать это новое»<sup>2</sup>.

Романтизм часто определяют как бунт против буржуазного порабощения человеческой личности, справедливо связывают его с идеализацией внекапиталистических форм жизни. Именно отсюда рождаются прогрессивные и реакционные утопии романтизма. Острое ощущение негативных сторон и противоречий нарождающегося буржуазного общества, протест против превращения людей в «наемников индустрии»<sup>3</sup> было сильной стороной романтизма. «Сознание противоречий капитализма ставит их (романтиков. — Н. Н.) выше слепых оптимистов, отрицающих эти противоречия», — писал В. И. Ленин<sup>4</sup>.

Различное отношение к происходящим общественным процессам, к борьбе нового со старым породило глубоко принципиальные различия в самой сущности романтического идеала, в идейной направленности художников разных романтических течений. Литературоведение различает в романтизме течения прогрессивное и революционное, с одной стороны, реакционное и консервативное — с другой. Подчеркивая противоположность этих двух течений в романтизме, Горький называет их «активным» и «пассивным». Первое из них «стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее». Второе, наоборот, «пытается или примирить человека с действительностью, прикрашивая ее, или же отвлечь от действительности»<sup>5</sup>. Ведь неудовлетворен-

<sup>1</sup> Фейхтвангер Л. Гойя или тяжкий путь познания, с. 376.

<sup>2</sup> Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 42.

<sup>3</sup> Вагнер Р. Искусство и революция. — В кн.: Вагнер Р. Избр. статьи. М., 1935, с. 68.

<sup>4</sup> Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 237.

<sup>5</sup> Горький М. О том, как я учился писать — Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 471.

ность романтиков действительностью была двоякой. «Разлад разладу рознь, — писал по этому поводу Писарев. — Моя мечта может обгонять естественный ход событий, или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может прийти»<sup>1</sup>. К реакционному течению следует отнести критику, высказанную Лениным по адресу экономического романтизма: «„Планы“ романтизма изображаются очень легко осуществимыми именно благодаря тому игнорированию реальных интересов, которое составляет сущность романтизма»<sup>2</sup>.

Дифференцируя позиции экономического романтизма, критикуя проекты Сисмонди, В. И. Ленин положительно высказывался о таких прогрессивных представителях утопического социализма, как Оуэн, Фурье, Томпсон: «Указанные писатели предвосхищали будущее, гениально угадывали тенденции той «ломки», которую проделывала на их глазах прежняя машинная индустрия. Они смотрели в ту же сторону, куда шло и действительное развитие; они действительно опережали это развитие»<sup>3</sup>. Это высказывание можно отнести и к прогрессивным, прежде всего революционным, романтикам в искусстве, среди которых в литературе первой половины XIX века выделились фигуры Байрона, Шелли, Гюго, Мандзони.

Разумеется, живая творческая практика сложнее и богаче схемы из двух течений. В каждом течении была своя диалектика противоречий. В музыке такая дифференциация особенно затруднительна и вряд ли применима.

Неоднородность романтизма резко выявилась в его отношении к Просвещению. Реакция на просветительство была у романтизма отнюдь не прямой и односторонне негативной. Отношение к идеям французской революции и просветительству явилось узлом столкновения различных направлений романтизма. Это ярко выразилось, например, в противоположности позиций английских романтиков. В то время как поэты озерной школы (Колридж, Вордсворт и другие) отвергали философию Просвещения и связанные с ней традиции классицизма, революционные романтики Шелли и Байрон выступали в защиту идей французской революции 1789—1794 годов, а в своем творчестве следовали традициям героической гражданственности, типичным для революционного классицизма.

В Германии важнейшим связующим звеном между просветительским классицизмом и романтизмом явилось движение «Бурн и натиска» («Sturm und Drang»), подготовившее эстетику и образы немецкого литературного (отчасти и музыкально-

<sup>1</sup> Писарев Д. И. Промахи незрелой мысли. — Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1935, с. 124.

<sup>2</sup> Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 234.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Там же, с. 240.

го — ранний Шуберт) романтизма. Просветительские идеи звучат в ряде публицистических, философских и художественных произведений немецких романтиков. Так, «Гимн человечеству» Фр. Гельдерлина — поклонника Шиллера — был поэтическим переложением идей Руссо. Идеи французской революции защищает в своей ранней статье «Георг Форстер» Фр. Шлегель, иенские романтики высоко ценили Гете. В философии и эстетике Шеллинга — общепризнанного тогда главы романтической школы — наблюдаются связи с Кантом и Фихте.

В творчестве австрийского драматурга, современника Бетховена и Шуберта — Грильпарцера — теснейшим образом переплелись романтические и классицистские элементы (обращение к античности). Вместе с тем Новалис, названный Гете «императором романтизма», пишет трактаты и романы, резко враждебные просветительской идеологии («Христианство или Европа», «Генрих фон Офтердинген»).

В музыкальном романтизме, особенно австрийском и немецком, ярко проступает преемственность от классического искусства. Известно, сколь значительны связи ранних романтиков — Шуберта, Гофмана, Вебера — с венской классической школой (особенно с Моцартом и Бетховеном)<sup>1</sup>. Они не утрачиваются, а в чем-то и усиливаются в дальнейшем (Шуман, Мендельсон), вплоть до его позднего этапа (Вагнер, Брамс, Брукнер).

Вместе с тем прогрессивные романтики выступали против академизма, выражали острую неудовлетворенность догматическими положениями классицистской эстетики, критиковали схематизм и односторонность рационалистического метода. Наибольшей остротой оппозиции по отношению к французскому классицизму XVII века было отмечено развитие искусства Франции в первой трети XIX столетия (хотя и здесь романтизм и классицизм скрещивались, например в творчестве Берлиоза). Poleмические работы Гюго и Стендаля<sup>2</sup>, высказывания Жорж Санд, Делакруа пронизаны горячей критикой эстетики классицизма как XVII, так и XVIII века. У писателей она направлена против рассудочно-условных принципов классицистской драматургии (в частности, против единства времени, места и действия), непреложного разграничения жанров и эстетических категорий (например, возвышенного и обыденного), ограничения сфер действительности, могущих быть отраженными искусством. В своем стремлении показать всю противоречивую многогранность жизни, связать между собой самые разные ее стороны, романтики обращаются к Шекспиру как эстетическому идеалу.

<sup>1</sup> Эти связи проявились и в том, что Моцарт и, еще более, поздний Бетховен предвосхитили и развивали (Бетховен) параллельно с Шубертом и Вебером многие черты романтизма.

<sup>2</sup> Наиболее значительные из них — «Предисловие» Гюго к драме «Кромвель» и две брошюры под названием «Расин и Шекспир» Стендаля.

Спор с эстетикой классицизма, идущий в разных направлениях и с различной степенью остроты, характеризует также литературное движение в других странах (в Англии, Германии, Польше, Италии и очень ярко — в России).

Одним из важнейших стимулов развития прогрессивного романтизма явилось национально-освободительное движение, пробужденное французской революцией, с одной стороны, и наполеоновскими войнами — с другой. Оно породило такие ценные устремления романтизма, как интерес к национальной истории, героике народных движений, к национальному элементу и народному творчеству. Все это вдохновляло борьбу за национальную оперу в Германии (Вебер), определило революционно-патриотическую направленность романтизма в Италии, Польше, Венгрии.

Романтическое движение, охватившее страны Западной Европы, развитие национально-романтических школ в первой половине XIX века дало невиданный до того времени толчок к собиранию, изучению и художественному освоению фольклора — литературного и музыкального. Немецкие писатели-романтики, продолжая традиции Гердера и штюмеров, собирали и издавали памятники народного творчества — песни, баллады, сказки. Трудно переоценить значение сборника «Чудесный рог мальчика», составленного Л. Й. Арнимом и К. Брентано, для дальнейшего развития немецкой поэзии и музыки. В музыке это влияние идет через весь XIX век вплоть до песенных циклов и симфоний Малера. Собиратели народных сказок братья Якоб и Вильгельм Гриммы много сделали для изучения германской мифологии, средневековой литературы, положив начало научной германистике.

В области разработки шотландского фольклора велики заслуги В. Скотта, польского — А. Мицкевича и Ю. Словацкого. В музыкальной фольклористике, находившейся в начале XIX века у колыбели своего развития, выдвигаются имена композиторов Г. И. Фоглера (учителя К. М. Вебера) в Германии, О. Кольберга в Польше, А. Хорвата в Венгрии и т. д.

Известно, какой плодотворной почвой явилась народная музыка для таких ярко национальных композиторов, как Вебер, Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Брамс. Обращение к этой «неисчерпаемой сокровищнице мелодий» (Шуман), глубокое постижение духа народной музыки, жанровых и интонационных основ определило силу художественного обобщения, демократизм, огромное общечеловеческое воздействие искусства этих музыкантов-романтиков.

Как и всякое художественное направление, романтизм основывается на определенном, свойственном именно ему творческом методе, типических для данного направления принципах.

пах художественного отображения действительности, подхода к ней, понимания ее. Эти принципы определяются мировоззрением художника, его позицией по отношению к современным ему общественным процессам (хотя, разумеется, связь между мировоззрением и творчеством художника отнюдь не прямая).

Не касаясь пока существа романтического метода, отметим, что отдельные стороны его находят выражение и в более поздние (по отношению к направлению) исторические периоды. Однако, выходя за рамки конкретно-исторического направления, вернее было бы говорить о романтических традициях, преемственности, воздействиях или о романтике как выражении определенного приподнято-эмоционального тонуca, связанного с жадой прекрасного, со стремлением «жить удесятельной жизнью»<sup>1</sup>.

Так, к примеру, на рубеже XIX—XX веков в русской литературе вспыхивает революционный романтизм раннего Горького; романтика мечты, поэтической фантазии определяет своеобразие творчества А. Грина, находит свое выражение у раннего Паустовского. В русской музыке начала XX века чертами романтизма, смыкающегося на данном этапе с символизмом, отмечено творчество Скрябина, раннего Мясковского. В этой связи стоит напомнить и о Блоке, считавшем, что символизм «связан с романтизмом глубже всех остальных течений»<sup>2</sup>.

В западноевропейской музыке линия развития романтизма в XIX веке была непрерывной вплоть до таких поздних его проявлений, как последние симфонии Брукнера, раннее творчество Малера (конец 80-х—90-е годы), некоторые симфонические поэмы Р. Штрауса («Смерть и просветление», 1889; «Так говорил Заратустра», 1896) и другие.

В характеристике художественного метода романтизма обычно фигурируют многие факторы, но и они не могут дать исчерпывающего определения. Существуют споры о том, возможно ли вообще дать обобщающее определение метода романтизма, ибо, действительно, необходимо учитывать не только противоположные течения в романтизме, но и специфику вида искусства, времени, национальной школы, творческой индивидуальности.

И все же, думается, можно обобщить наиболее существенные особенности романтического метода в целом, иначе вообще

---

<sup>1</sup> Блок А. О романтизме. — Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 370.

<sup>2</sup> См. по этому вопросу статьи: Поспелов Г. Может ли быть романтизм без романтики. — «Вопросы литературы», 1964, № 9, с. 115; Соколов А. К спорам о романтизме. — Проблемы романтизма, вып. 1, с. 33—35; а также: Ванслов В. Эстетика романтизма, с. 43—44; Кремлев Ю. Прошлое и будущее романтизма, с. 5.

о нем нельзя было бы говорить как о методе<sup>1</sup>. Очень важно при этом учитывать комплекс определяющих черт, так как, стдельно взятые, они могут присутствовать и в другом творческом методе.

Обобщающее определение двух существеннейших сторон романтического метода имеется у Белинского. «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца», — пишет Белинский, отмечая субъективно-лирическую природу романтизма, его психологическую направленность. Развивая это определение, критик уточняет: «Сфера его, как мы сказали, — вся внутренняя задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею»<sup>2</sup>. Такова одна из главных особенностей романтизма.

Другая коренная его особенность определена Белинским как «глубокий внутренний разлад с действительностью»<sup>3</sup>. И хотя Белинский дал заостренно-критический оттенок последнему определению (стремление романтиков идти «мимо жизни»), он делает верный акцент на конфликтном восприятии мира романтиками, принципе противопоставления желаемого и действительного, вызванного условиями самой общественной жизни той эпохи.

Сходные положения встречались ранее у Гегеля: «Мир души торжествует победу над внешним миром... и вследствие этого чувственное явление обесценивается». Гегель отмечает разрыв между стремлением и действием, «тоску души по идеалу» вместо действия и осуществления<sup>4</sup>.

Интересно, что к сходной характеристике романтизма, но уже с других позиций, пришел А. В. Шлегель. Сравнивая искусство античное и современное, он определял греческую поэзию как поэзию радости и обладания, способную конкретно выразить идеал, а романтическую как поэзию меланхолии и томления, не способную воплотить идеал в своем стремлении к бесконечному<sup>5</sup>. Отсюда вытекает различие и в характере героя: античный идеал человека — внутренняя гармония, романтический герой — внутреннее раздвоение.

<sup>1</sup> «Романтизм един как определенный закономерный тип отношения искусства к действительности в буржуазном обществе», — пишет В. Ванслов в работе «Эстетика романтизма», с. 16. См. об этом также у А. Соколова, указ. статья, с. 22.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Сочинения А. С. Пушкина. — Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1948, с. 217.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Русская литература в 1845 году. — Там же. с. 9.

<sup>4</sup> Гегель Г. Ф. Лекции по эстетике, кн. 1. — Соч., т. 12. М., 1938, с. 85, 163.

<sup>5</sup> См.: История немецкой литературы, т. 3, с. 121.

Итак, стремление к идеалу и разрыв между мечтой и действительностью, неудовлетворенность существующим и выражение положительного начала через образы идеального, желаемого — другая важнейшая особенность романтического метода.

Выдвижение субъективного фактора составляет одно из определяющих различий между романтизмом и реализмом. Романтизм «гипертрофировал особь, индивидуум, а его внутреннему миру придавал универсальность, отрывая, отъединяя его от мира объективного», — пишет советский литературовед Б. Сучков<sup>1</sup>.

Не следует, однако, возводить в абсолют субъективность романтического метода и отрицать его способность к обобщению и типизации, то есть, в конечном счете, к объективному отражению действительности<sup>2</sup>. Знаменателен в этом отношении уже сам интерес романтиков к истории. «Романтизм не только отразил изменения, происшедшие после революции в общественном сознании. Ощущая и передавая подвижность жизни, ее изменчивость, а равно подвижность человеческих чувств, меняющихся с переменами, происходящими в мире, романтизм при определении и осмыслении перспектив общественного прогресса неизбежно прибегал к истории...»<sup>3</sup>.

Ярко и по-новому выступают в романтическом искусстве обстановка, фон действия, составляя, в частности, очень важный выразительный элемент музыкального образа у многих композиторов-романтиков, начиная с Гофмана, Шуберта и Вебера.

Конфликтное восприятие романтиками мира находит выражение в принципе полярных антитез, или «двоемирия»<sup>4</sup>. Он выражается в полярности, двуплановости драматургических контрастов (реальное — фантастическое, человек — окружающий его мир), в резком сопоставлении эстетических категорий (возвышенное и будничное, прекрасное и ужасное, трагическое и комическое и т. д.). Необходимо акцентировать антиномию самой романтической эстетики, в которой действуют не только преднамеренные антитезы, но и внутренние противоречия — противоречия между материалистическими и идеалистическими элементами ее. Имеется в виду, с одной стороны, сенсуализм романтиков, внимание к чувственно-материальной конкретности мира (это сильно выражено в музыке), а с другой — стремление к некоему идеальному абсолюту, абстрактным категори-

---

<sup>1</sup> Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1967, с. 87.

<sup>2</sup> Вопрос об объективном содержании романтического искусства, особенностях его типизации освещен в статье А. Дремова «Романтическая типизация». — «Вопросы литературы», 1971, № 4.

<sup>3</sup> Сучков Б. Исторические судьбы реализма, с. 75.

<sup>4</sup> Этот термин, получивший широкое распространение в русском литературоведении, ведет свое начало от Белинского. См.: Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7. М., 1955, с. 155, 195.

ям — «вечной человечности» (Вагнер), «вечной женственности» (Лист). Романтики стремятся отразить конкретность, индивидуальное своеобразие жизненных явлений и одновременно их «абсолютную» сущность, часто понимаемую в абстрактно-идеалистическом плане. Последнее особенно характерно для литературного романтизма и его теории. Жизнь, природа предстают здесь как отражение «бесконечного», полноту которого может угадать лишь вдохновенное чувство поэта.

Самым романтическим из всех искусств философы-теоретики романтизма считают музыку именно потому, что она, по их мнению, «имеет своим предметом только бесконечное»<sup>1</sup>. Философия, литература и музыка, как никогда, объединились между собой (яркий пример тому — творчество Вагнера). Музыка заняла одно из ведущих мест в эстетических концепциях таких философов-идеалистов, как Шеллинг, братья Шлегели, Шопенгауэр<sup>2</sup>. Однако если литературный и философский романтизм в наибольшей мере был затронут идеалистической теорией искусства как отражения «бесконечного», «божественного», «абсолютного», в музыке мы найдем, наоборот, небывалую до романтической эпохи предметность «изображения», определяемую характеристичностью, звукописной красочностью образов. Подход к музыке как к «чувственному осуществлению мысли»<sup>3</sup> находится в основе эстетических положений Вагнера, утверждающего вопреки своим литературным предшественникам чувственную конкретность музыкального образа.

В оценке жизненных явлений для романтиков характерна гиперболизация, выражающаяся в обостренности контрастов, в тяготении к исключительному, необычному. «Обыденное — смерть искусства», — возмущает Гюго. Однако в противоположность этому другой романтик — Шуберт — говорит своей музыкой о «человеке, как он есть». Поэтому, обобщая, необходимо выделить по меньшей мере два типа романтического героя. Один из них — герой исключительный, возвышающийся над обычными людьми, внутренне раздвоенный трагический мыслитель, нередко приходящий в музыку со страниц литературных произведений или эпоса: Фауст, Манфред, Чайльд Гарольд, Вotan. Он характерен для зрелого и особенно позднего музыкального романтизма (Берлиоз, Лист, Вагнер). Другой — простой человек, глубоко чувствующий жизнь, тесно связанный с бытом и природой родного края. Таков герой Шуберта, Мендельсона, отчасти Шумана, Брамса. Романтической аффектации здесь противопоставлена задушевность, простота, естественность.

Столь же различно и воплощение природы, само ее понима-

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т. т. 3. М., 1962, с. 27.

<sup>2</sup> Широкое освещение этот вопрос нашел в статье В. Асмуса «Музыкальная эстетика философского романтизма».

<sup>3</sup> Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906, с. 227.

ние в романтическом искусстве, уделявшем огромное место теме природы в ее космическом, натурфилософском, а с другой стороны — лирическом аспекте. Природа величественна и фантастична в произведениях Берлиоза, Листа, Вагнера и интимна, сокровенна в шубертовских вокальных циклах или в миниатюрах Шумана. Эти различия проявляются и в музыкальном языке: песенность Шуберта и патетически-приподнятая, ораторская мелодика Листа или Вагнера.

Но сколь различны бы ни были типы героев, круг образов, язык, в целом романтическое искусство отличается особое внимание к личности, новый подход к ней. Проблема личности в ее конфликте с окружающей средой является основной для романтизма. Именно это подчеркивает Горький, говоря, что основной темой литературы XIX столетия явилась «личность в ее противопоставлении обществу, государству, природе», «драма человека, которому жизнь кажется тесной»<sup>1</sup>. Об этом же пишет Белинский в связи с Байроном: «Это личность человеческая, возмущившаяся против общего и, в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя»<sup>2</sup>. С большой драматической силой романтики выразили процесс отчуждения человеческой личности в буржуазном обществе. Романтизм осветил новые стороны человеческой психики. Он воплотил личность в самых сокровенных, психологически многогранных проявлениях. Человек у романтиков в силу раскрытия его индивидуальности предстает более сложным и противоречивым, чем в искусстве классицизма.

Романтическое искусство обобщило многие типические явления своей эпохи, особенно же в области духовной жизни человека. В разных вариантах и решениях воплощена в романтической литературе и музыке «исповедь сына века» — то элегическая, как у Мюссе, то обостренная порой до гротеска (Берлиоз), то философская (Лист, Вагнер), то страстно-мятежная (Шуман) или скромная и одновременно трагическая (Шуберт). Но в каждой из них звучит лейтмотив неосуществленных стремлений, «тоска человеческих желаний», как говорил Вагнер, вызванная неприятием буржуазной действительности и жаждой «истинной человечности». Лирическая драма личности, по существу, превращается в тему социальную.

Центральным моментом в романтической эстетике явилась идея синтеза искусств, сыгравшая огромную положительную роль в развитии художественного мышления. В противоположность классицистской эстетике романтики утверждают, что между видами искусств не только нет непреходимых гра-

<sup>1</sup> Горький М. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 27, М., 1953, с. 321.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Русская литература в 1840 году. — Собр. соч. в 3-х т., т. I, М., 1948, с. 713.

ниц, но, наоборот, имеются глубокие связи и общность. «Эстетика одного искусства есть и эстетика другого; только материал различен», — писал Шуман<sup>1</sup>. Он видел в Ф. Рюккерт «величайшего музыканта слова и мысли» и стремился в своих песнях «передать мысли стихотворения почти дословно»<sup>2</sup>. В свои фортепианные циклы Шуман внес не только дух романтической поэзии, но и формы, композиционные приемы — контрасты, перебивку планов повествования, свойственные новеллам Гофмана. И наоборот, в литературных произведениях Гофмана можно почувствовать «рождение поэзии из духа музыки»<sup>3</sup>.

К идее синтеза искусств романтики разных направлений приходят с противоположных позиций. У одних, преимущественно философов и теоретиков романтизма, она возникает на идеалистической основе, на представлении об искусстве как выражении универсума, абсолюта, то есть некоей единой и бесконечной сущности мира. У других идея синтеза возникает в результате стремления к расширению границ содержания художественного образа, к отражению жизни во всех ее многогранных проявлениях, то есть, по существу, на реальной основе. Такова позиция, творческая практика крупнейших художников эпохи. Выдвигая известный тезис о театре как «концентрированном зеркале жизни», Гюго утверждал: «Все, что существует в истории, в жизни, в человеке, должно и может найти в нем (в театре. — Н. Н.) свое отражение, но лишь с помощью магического жезла искусства»<sup>4</sup>.

Идея синтеза искусств теснейшим образом связана с взаимопроникновением различных жанров — эпоса, драмы, лирики — и эстетических категорий (возвышенного, комического и т. д.). Идеалом современной литературы становится «драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию»<sup>5</sup>.

В музыке особенно активно и последовательно идея синтеза искусств разрабатывалась в области оперы. На этой идее основана эстетика создателей немецкой романтической оперы — Гофмана и Вебера, реформа музыкальной драмы Вагнера. На той же основе (синтез искусств) развивалась программная музыка романтиков, такое крупнейшее завоевание музыкальной культуры XIX века, как программный симфонизм.

Благодаря этому синтезу расширилась и обогатилась выразительная сфера самой музыки. Ибо посылка о первичности слова, поэзии в синтетическом произведении отнюдь не приво-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 212.

<sup>2</sup> Там же, с. 522, 524.

<sup>3</sup> Г. Майер о Гофмане. Цит. по кн.: Ванслов В. Эстетика романтизма, с. 282.

<sup>4</sup> Гюго В. Предисловие к «Кромвелю». — Собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1956, с. 109.

<sup>5</sup> Там же, с. 91.

дит к второстепенной, дополняющей функции музыки. Наоборот, в произведениях Вебера, Вагнера, Берлиоза, Листа и Шумана музыка явилась самым могущественным и действенным фактором, способным по-своему, в своих «природных» формах воплотить то, что несет с собой литература и живопись. «Музыка — чувственное осуществление мысли» — этот тезис Вагнера имеет широкий смысл. Здесь мы подходим к проблеме синтеза второго порядка, синтеза внутреннего, основанного на новом качестве музыкальной образности в романтическом искусстве. Своим творчеством романтики показали, что музыка сама, расширяя свои эстетические границы, способна воплотить не только обобщенное чувство, настроение, идею, но и «перевести» на свой язык с минимальной помощью слова или даже без нее образы литературы и живописи, воссоздать ход развития литературного сюжета, быть красочной, живописно-картинной, способной создать яркую характеристику, портретную «зарисовку» (вспомним поразительную точность музыкальных портретов Шумана) и одновременно не утратить своего коренного свойства выразителя чувств.

Это осознано было не только великими музыкантами, но и писателями той эпохи. Отмечая неограниченные возможности музыки в раскрытии человеческой психики, Жорж Санд, например, писала, что музыка «воссоздает даже внешний вид вещей, не впадая в мелочные звуковые эффекты, ни в узкое подражание шумам действительности»<sup>1</sup>. Стремление говорить и живописать музыкой было главным для создателя романтического программного симфонизма Берлиоза, о котором Соллертинский так ярко сказал: «Шекспир, Гете, Байрон, уличные битвы, оргии бандитов, философские монологи одинокого мыслителя, перипетии светского любовного романа, бури и грозы, буйное веселье карнавальная толпы, представления балаганных комедиантов, похороны героев революции, полные пафоса надгробные речи — все это Берлиоз стремится перевести на язык музыки»<sup>2</sup>. При этом Берлиоз уж не такое определяющее значение придавал слову, как может показаться на первый взгляд. «Не верю, чтобы по силе и мощи выразительности такие искусства, как живопись и даже поэзия, могли бы равняться с музыкой!» — говорил композитор<sup>3</sup>. Без этого внутреннего синтеза музыкального, литературного и живописного начал в самом музыкальном произведении не было бы и программного симфонизма Листа, его философской музыкальной поэмы.

Новый по сравнению с классическим стилем синтез выразительного и изобразительного начал выступает в музыкальном

---

<sup>1</sup> Санд Жорж. Консуэло, т. 1. М., 1947, с. 376.

<sup>2</sup> Соллертинский И. Берлиоз. — В кн.: Музыкально-исторические этюды, с. 133—134.

<sup>3</sup> Берлиоз Г. О подражании в музыке. — Избр. статьи. М., 1956, с. 96.

романтизме на всех его этапах как одна из специфических черт. В песнях Шуберта фортепианная партия создает настроение и «обрисовывает» обстановку действия, используя возможности музыкальной живописи, звукописи. Яркие примеры тому — «Маргарита за прялкой», «Лесной царь», многие из песен «Прекрасной мельничихи», «Зимнего пути». Один из поразительных образцов точной и лаконичной звукописи — фортепианная партия «Двойника». Картинная повествовательность свойственна инструментальной музыке Шуберта, особенно его симфонии C-dur, сонате B-dur, фантазии «Скиталец». Тонкой «звукописью настроений» пронизана фортепианная музыка Шумана, неслучайно Стасов видел в нем гениального портретиста.

Шопен, как и Шуберт, чуждый литературной программности, в своих балладах и фантазии f-moll создает новый тип инструментальной драматургии, в которой отражены многоплановость содержания, драматизм действия и картинность изображения, свойственные литературной балладе.

На основе драматургии антитез возникают свободные и синтетические музыкальные формы, характеризующиеся обособленностью контрастных разделов внутри одночастной композиции и непрерывностью, единством общей линии идейно-образного развития<sup>1</sup>.

Речь идет, в сущности, о романтических качествах сонатной драматургии, новом понимании и применении ее диалектических возможностей. Помимо указанных особенностей, здесь важно акцентировать романтическую изменчивость образа, его трансформацию. Диалектические контрасты сонатной драматургии приобретают у романтиков новый смысл. Они раскрывают двойственность романтического мировосприятия, упомянутый выше принцип «двоемирия». Это находит выражение в полярности контрастов, часто создаваемых путем трансформации одного образа (например, единая субстанция фаустовского и мепистофельского начал у Листа). Здесь действует фактор резкого скачка, внезапного изменения (даже искажения) всей сущности образа, а не закономерность его развития и изменения, обусловленного ростом его качеств в процессе взаимодействия противоречивых начал, как у классиков, и прежде всего у Бетховена.

Для конфликтной драматургии романтиков характерна своя, ставшая типической, направленность развития образов — небывалый динамический рост светлого лирического образа (побочной партии) и последующий драматический срыв, внезапное пресечение линии его развития вторжением грозного, трагического начала. Типичность такой «ситуации» становится

<sup>1</sup> Эстетическое обоснование и анализ принципов таких форм дает Л. А. Мазель в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена». — Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960.

очевидной, если вспомнить симфонию h-moll Шуберта, сонату b-moll Шопена, особенно же его баллады, наиболее драматические произведения Чайковского, с новой силой художника-реалиста воплотившего идею конфликта между мечтой и действительностью, трагедию неосуществленных стремлений в условиях жестокой, враждебной человеку действительности. Разумеется, здесь выделен один из видов романтической драматургии, но вид весьма существенный и типический.

Другой вид драматургии — эволюционный — связан у романтиков с тонкой нюансировкой образа, раскрытием его многогранных психологических оттенков, деталей. Главный принцип развития здесь — вариантность мелодическая, гармоническая, тембровая, не меняющая существа образа, природы его жанра, но показывающая глубокие, внешне еле уловимые процессы душевной жизни, их постоянное движение, изменения, переходы. На этом принципе основан рожденный Шубертом песенный симфонизм с его лирической природой.

Своеобразие шубертовского метода хорошо определил Асафьев: «В противовес резко драматическому становлению выступают те произведения (симфонии, сонаты, увертюры, симфонические поэмы), в которых широко развитая лирическая песенная линия (не общая тема, а линия) обобщает и сглаживает конструктивные отделы сонатно-симфонического аллегро. Волнообразные подъемы и ниспадания, динамические градации, «набухание» и разрежение ткани — словом, проявление органической жизни в такого рода «песенных» сонатах берут верх над ораторским пафосом, над внезапными контрастами, над драматическим диалогом и стремительным раскрытием идей. Большая B-dur'ная соната Шуберта — характерный пример данного направления»<sup>1</sup>.

Не все существенные признаки романтического метода и эстетики можно обнаружить в каждом виде искусства.

Если говорить о музыке, то наиболее непосредственное выражение романтическая эстетика получила в опере, как жанре особенно тесно связанном с литературой. Здесь получают развитие такие специфические идеи романтизма, как идеи рока, искупления, преодоления проклятия, тяготеющего над героем, силой самоотверженной любви («Фрейшюц», «Летучий голландец», «Тангейзер»). В опере находит отражение сама сущность основа романтической литературы, противопоставление реального и фантастического миров. Именно здесь особенно проявляются присущая романтическому искусству фантастика, элементы субъективного идеализма, свойственные литературному романтизму. Одновременно в опере впервые столь

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 139—140.

ярко расцветает поэзия народно-национального характера, культивируемая романтиками.

В инструментальной музыке романтический подход к действительности проявляется, минуя сюжет (если это непрограммное сочинение), в общей идейной концепции произведения, в характере его драматургии, воплощаемых эмоций, в особенностях психологического строя образов. Эмоционально-психологический тонус романтической музыки отличается сложной и переменчивой гаммой оттенков, обостренной экспрессией, неповторимой яркостью каждого переживаемого мгновения. Это находит воплощение в расширении и индивидуализации интонационной сферы романтической мелодики, в обострении красочных и выразительных функций гармонии. Неисчерпаемы открытия романтиков в области оркестра, инструментальных тембров.

Выразительные средства, собственно музыкальная «речь» и ее отдельные компоненты приобретают у романтиков самостоятельное, ярко индивидуальное, а подчас и преувеличенное развитие<sup>1</sup>. Чрезвычайно возрастает значение самого фонизма, красочности, характерности звучания, особенно в области гармонических и фактурно-тембровых средств. Появляются понятия не только лейтмотива, но также лейтгармонии (например, «тристанов» аккорд у Вагнера), лейттембра (один из ярких примеров — симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза).

Пропорциональное соотношение элементов музыкального языка, наблюдаемое в классическом стиле, уступает место тенденции к автономизации их (эта тенденция будет гипертрофирована в музыке XX века). С другой стороны, у романтиков усиливается синтез — связь между компонентами целого, взаимное обогащение, взаимовлияние выразительных средств. Возникают новые типы мелодики, рожденные из гармонии, и, наоборот, происходит мелодизация гармонии, насыщение ее неаккордовыми тонами, обостряющими мелодические тяготения. Классическим примером взаимообогащающего синтеза мелодии и гармонии может служить стиль Шопена, о котором, перефразируя слова Р. Роллана о Бетховене<sup>2</sup>, можно сказать, что это абсолют мелодии, до краев наполненный гармонией.

Взаимодействие противоположных тенденций (автономизация и синтез) охватывает все сферы — как музыкальный язык, так и форму романтиков, создавших на основе сонатности новые виды свободных и синтетических форм<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Неслучайно возникают исследования, посвященные отдельным элементам романтического языка, вплоть до проблемы одного аккорда. Укажем, например, работу М. Фогеля «Тристанов аккорд и кризис современного учения о гармонии» (Vogel M. Der Tristan-Akkord und die Kriese der modernen Harmonie-Lehre. Dusseldorf, 1962).

<sup>2</sup> «Этот абсолют формы насыщен до краев душой». — Роллан Ромен. *Finita comœdia*. — Собр. соч. в 14-ти т., т. 12. М., 1957, с. 289.

<sup>3</sup> Такие формы особенно ярко представлены в балладах Шопена, фантазиях Шопена и Шумана, в симфонических поэмах Листа.

Сопоставляя музыкальный романтизм с литературным в их значении для нашего времени, важно подчеркнуть особую жизнеспособность, неувядаемость первого. Ведь романтизм особенно силен в выражении богатства эмоциональной жизни, а это как раз наиболее подвластно музыке. А потому дифференциация романтизма не только по направлениям и национальным школам, но и по видам искусств — важный методологический момент в раскрытии проблемы романтизма и в его оценке.

## РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ

В истории романтической музыки Австрии и Германии суждено было сыграть ведущую роль. Этому способствовали многие обстоятельства. Романтическая эстетика, разработанная раньше всего в немецкой литературе, естественно, оказала сильное воздействие на музыкальное искусство этих стран. Непосредственным и весьма существенным в развитии немецкой романтической музыки было влияние национально-освободительного движения, вызванного наполеоновскими войнами и достигшего кульминации в 10-е годы XIX века, — именно этими годами принято датировать начало австрийского и немецкого музыкального романтизма<sup>1</sup>. Наконец, немаловажную роль в расцвете музыкального романтизма на немецко-австрийской почве сыграл венский классицизм, в недрах которого уже вызревали отдельные романтические черты.

Несмотря на известную обособленность территориально достаточно крупной, многонациональной Австрийской империи от раздробленной на великое множество государств Германии, культурная общность, опиравшаяся прежде всего на господствовавший немецкий язык, проявлялась между странами достаточно определенно. На рубеже XVIII и XIX веков особую роль в культурном сближении Австрии и Германии сыграли те «перекрестные» связи, которые были обусловлены величайшими достижениями литературы и музыки. С одной стороны, для Австрии и Германии «общенемецкое» значение приобрело творчество крупнейших писателей Германии — Лессинга, Гете, Шиллера, а также представителей литературно-художественного движения «Бури и натиска». С другой стороны, Австрия, не выдвинувшая столь мощных фигур в области литературы, завоевала абсолютное господство в сфере музыкальной благодаря деятельности «венских классиков» — Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Венская классическая музыкальная школа,

---

<sup>1</sup> Сходные политические условия были в это время в Италии, и неслучайно здесь появились ростки раннего романтизма — в исполнительстве и творчестве Никколо Паганини (его знаменитые 24 каприза оп. 1 возникли в первом десятилетии XIX века). Но для более мощного развития романтизма в Италии условия, видимо, тогда еще не созрели.

включившая, кстати, в свою орбиту и уроженца одного из германских государств — Бетховена, — приобрела, естественно, столь же общенемецкое значение, как и литература Германии<sup>1</sup>.

В эпоху романтизма сходные объединяющие тенденции продолжали действовать и определили значительную близость австрийской и собственно немецкой романтической музыки. Если эстетика немецких писателей-романтиков не нашла заметного отклика в австрийских литературных кругах, несмотря на деятельность переехавшего в Вену (1808) Ф. Шлегеля, то в песнях крупнейшего австрийского композитора-романтика Шуберта была широко отражена немецкая романтическая поэзия. Наиболее наглядный пример — песенные циклы Шуберта на стихи немецкого поэта Вильгельма Мюллера.

С точки зрения немецко-австрийских музыкальных связей, заслуживают упоминания попытки Шумана перенести издательскую деятельность в Вену (в конце 30-х годов), переезд в Вену (в 60-х годах) Брамса, композитора, в творчестве которого, пожалуй, особенно трудно разграничить собственно немецкое и австрийское начала.

Близость австрийских и немецких музыкальных романтиков, проявившая себя в разных аспектах, еще более подчеркивается характерными отличиями их от композиторов других национальных школ (Италия, Франция). Так или иначе, рассмотрение многих проблем музыкального романтизма Австрии и Германии возможно на основе условного, объединенного понятия «немецко-австрийский музыкальный романтизм» — при обязательном, однако, выявлении отличительных национальных особенностей. Сказанное можно отнести и к периодизации.

Трем основным этапам европейского музыкального романтизма XIX века — раннему, зрелому и позднему — соответствуют этапы развития австрийской и немецкой романтической музыки. Но эта периодизация должна быть конкретизирована и кое в чем уточнена применительно к важнейшим событиям музыкального искусства каждой страны.

Ранний этап немецко-австрийского музыкального романтизма датируется 10—20-ми годами XIX века, что совпадает с кульминационным периодом борьбы против наполеоновского господства и с последующим наступлением мрачной политической реакции. Начало этого этапа ознаменовали такие музыкальные явления, как оперы «Ундина» Гофмана (1813), «Сильвана» (1810), «Абу Гасан» (1811) и программная фортепиан-

---

<sup>1</sup> Нелишним будет вспомнить, что венская классическая музыкальная школа, в свою очередь, опиралась на такие достижения культуры Германии, как мангеймская школа, возглавлявшаяся талантливыми чешскими музыкантами (Я. Стамцем и другими), а также и на творчество сыновей И. С. Баха. Общность австрийской и немецкой (германской) музыки выразилась в возникновении и развитии сходных видов музыкально-театрального жанра зингшпиля

ная пьеса «Приглашение к танцу» (1815) Вебера, первые по-настоящему самобытные песни Шуберта — «Маргарита за прялкой» (1814) и «Лесной царь» (1815). В 20-е годы наступает расцвет раннего романтизма, когда во всей силе разворачивается гений рано угасшего Шуберта, когда возникают «Волшебный стрелок», «Эрншта» и «Оберон» — три последние, наиболее совершенные оперы Вебера, в год смерти которого (1826) на музыкальном горизонте вспыхивает новое «светило» — Мендельсон-Бартольди, выступивший с замечательной концертной увертюрой «Сон в летнюю ночь».

Средний этап приходится в основном на 30—40-е годы, его границы определяют Июльская революция во Франции, оказавшая большое воздействие на передовые круги Австрии и особенно Германии, и революция 1848—1849 годов, широко прокатившаяся по немецко-австрийским землям. В этот период в Германии расцветает творчество Мендельсона (умер в 1847 году) и Шумана, композиторская деятельность которого лишь на считанные годы перешла за указанный рубеж; традиции Вебера развивает в своих операх Маршнер (его лучшая опера — «Ганс Гейлинг» — была написана в 1833 году); на протяжении этого периода Вагнер проходит путь от начинающего композитора до создателя таких ярких произведений, как «Тангейзер» (1815) и «Лоэнгрин» (1848); однако главные творческие достижения Вагнера еще впереди. В Австрии же в это время наблюдается некоторое затишье в области серьезных жанров, зато славу завоевывают творцы бытовой танцевальной музыки — Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус-отец.

Поздний, послереволюционный, период романтизма, охватывающий несколько десятилетий (с начала 50-х и, примерно до середины 90-х годов), связан был с напряженной общественно-политической обстановкой (соперничество Австрии и Пруссии в деле объединения немецких земель, возникновение единой Германии под властью милитаристской Пруссии и окончательное политическое обособление Австрии). В это время остро стоит проблема единого, общенемецкого музыкального искусства, ярче выявляются противоречия между различными творческими группировками и отдельными композиторами, возникает борьба направлений, отражающаяся порой в жаркой полемике на страницах печати. Попытки объединить прогрессивные музыкальные силы страны предпринимает переселившийся в Германию Лист, но его творческие принципы, связанные с идеями радикального новаторства на основе программности, разделяют далеко не все немецкие музыканты. Особую позицию занимает Вагнер, абсолютизовавший роль музыкальной драмы как «искусства будущего». В то же время Брамс, сумевший в своем творчестве доказать непреходящее значение многих классических музыкальных традиций в их сочетании с новым, романтическим мироощущением, становится в Вене главой ан-

тилистовского и антивагнеровского направлений. Знаменателен в этом отношении 1876 год: в Байрейте осуществляется премьера вагнеровского «Кольца нибелунга», а Вена знакомится с первой симфонией Брамса, открывшей период высшего расцвета его творчества.

Сложность музыкально-исторической обстановки этих лет не исчерпывается наличием различных направлений с их «очагами» — Лейпцигом, Веймаром, Байрейтом, Веной. В самой Вене, например, творят столь непохожие друг на друга художники, как Брукнер и Вольф, объединенные общим восторженным отношением к Вагнеру, но в то же время не принявшие его принципа музыкальной драмы.

В Вене же творит Йоганн Штраус-сын — самая музыкальная «голова столетия» (Вагнер). Его замечательные вальсы, а позже и оперетты делают Вену крупнейшим центром развлекательной музыки.

Послереволюционные десятилетия еще озаглавлены некоторыми выдающимися явлениями музыкального романтизма, но признаки внутреннего кризиса этого течения уже дают о себе знать. Так, романтическое у Брамса синтезируется с принципами классицизма, а Гуго Вольф постепенно осознает себя композитором-антиромантиком. Короче говоря, романтические принципы теряют свое исключительное значение, сочетаясь порой с некоторыми новыми или же возрожденными классическими тенденциями.

Тем не менее и после середины 80-х годов<sup>1</sup>, когда романтизм явственно начинает изживать себя, в Австрии и Германии все еще появляются отдельные яркие вспышки романтического творчества: романтизмом овеяны и последние фортепианные сочинения Брамса, и поздние симфонии Брукнера; крупнейшие композиторы рубежа XIX и XX веков — австриец Малер и немец Рихард Штраус — в произведениях 80—90-х годов проявляют себя порой как типичные романтики. В целом же эти композиторы становятся своего рода связующим звеном между «романтическим» девятнадцатым столетием и «антиромантическим» двадцатым.]

<sup>1</sup> Близость музыкальной культуры Австрии и Германии, обусловленная культурно-историческими традициями, не исключает, естественно, известных национальных различий. В раздробленной, но единой по национальному составу Германии и в политически единой, но многонациональной Австрийской империи («лоскутная монархия») источники, питавшие музыкальное творчество, и задачи, встававшие перед музыкантами, порой были различными. Так, в отсталой Германии преодоление ме-

---

<sup>1</sup> Смерть Вагнера (1883) и Листа (1886) отчасти обосновывает эту условно принятую границу, разделяющую большой период позднего романтизма на два этапа.

щанского застоя, узкого провинциализма было особенно актуальной задачей, что требовало, в свою очередь, различной по форме просветительской деятельности со стороны передовых представителей искусства. В этих условиях выдающийся немецкий композитор не мог ограничиваться лишь сочинением музыки, но должен был становиться и музыкально-общественным деятелем. И действительно, немецкие композиторы-романтики энергично осуществляли культурно-просветительские задачи, способствовали общему подъему уровня всей музыкальной культуры в родной стране: Вебер — как оперный дирижер и музыкальный критик, Мендельсон — как дирижер концертный и крупнейший педагог, основатель первой в Германии консерватории; Шуман — как музыкальный критик-новатор и создатель музыкального журнала нового типа. Позже развернулась редкая по своей многогранности музыкально-общественная деятельность Вагнера в качестве театрального и симфонического дирижера, критика, эстетика, оперного реформатора, создателя нового театра в Байрейте.

В Австрии, с ее политической и культурной централизацией (полной гегемонией Вены как политического и культурного центра), с насаждавшимися иллюзиями патриархальности, мнимого благополучия и при фактическом господстве самой жестокой реакции, — широкая общественная деятельность была невозможна<sup>1</sup>. Не может не обратить на себя внимания в этой связи противоречие между гражданственным пафосом творчества Бетховена и вынужденной общественной пассивностью великого композитора. Что же говорить о Шуберте, который формировался как художник в период после Венского конгресса 1814—1815 годов! Знаменитый шубертовский кружок был единственно возможной формой объединения передовых представителей художественной интеллигенции, но подлинного общественного резонанса подобный кружок в меттерниховской Вене иметь не мог. Иными словами, в Австрии крупнейшие композиторы были почти исключительно творцами музыкальных произведений: они не могли проявить себя на поприще музыкально-общественной деятельности. Это относится и к Шуберту, и к Брукнеру, и к Иоганну Штраусу-сыну, и к некоторым другим.

Однако в австрийской культуре следует отметить и такие характерные факторы, которые положительным образом влияли на музыкальное искусство, придавая ему в то же время специфически австрийский, «венский» колорит. Сосредоточенные в Вене, в своеобразном пестром сочетании, элементы немецкой, венгерской, итальянской и славянских культур создали ту богатую музыкальную почву, на которой произрастало демократическое по своей направленности творчество Шуберта, Иоган-

---

<sup>1</sup> Показательна в этом отношении неудача, постигшая Шумана, который пытался в конце 30-х годов организовать в Вене издание своего журнала.

на Штрауса и многих других композиторов. Сочетание немецких национальных черт с венгерскими и славянскими позже стало характерным для переехавшего в Вену Брамса.

Специфичным для музыкальной культуры Австрии было исключительно широкое распространение разных форм развлекательной музыки — серенад, кассаций, дивертисментов, которые занимали видное место в творчестве венских классиков Гайдна и Моцарта. В эпоху романтизма значение бытовой, развлекательной музыки не только сохранилось, но еще более усилилось. Трудно представить себе, например, творческий облик Шуберта без той народно-бытовой струи, которой пронизана его музыка и которая восходит к венским вечеринкам, пикникам, праздникам в парках, к непринужденному уличному музицированию. Но уже во времена Шуберта стало наблюдаться расслоение внутри венской профессиональной музыки. И если сам Шуберт еще сочетал в своем творчестве симфонии и сонаты с вальсами и лендлерами, появившимися буквально сотнями<sup>1</sup>, а также маршами, экосезами, полонезами, то его современники Ланнер и Штраус-отец сделали танцевальную музыку основой своей деятельности. В дальнейшем эта «поляризация» находит выражение в соотношении творчества двух сверстников — классика танцевальной и опереточной музыки Иоганна Штрауса-сына (1825—1899) и симфониста Брукнера (1824—1896).

При сравнении австрийской и собственно немецкой музыки XIX века неизбежно встает вопрос о музыкальном театре. В Германии эпохи романтизма опера, начиная с Гофмана, имела первостепенное значение как жанр, способный с наибольшей полнотой выразить актуальные проблемы национальной культуры. И неслучайно грандиозным завоеванием немецкого театра явилась музыкальная драма Вагнера. В Австрии неоднократно попытки Шуберта добиться удач на театральном поприще не увенчались успехом. Как бы ни оценивать при этом творческие потенции самого Шуберта в области театральной музыки, нельзя не признать, что обстановка меттерниховской Вены не создавала стимулов для серьезного оперного творчества, не способствовала созданию театральных произведений «большого стиля». Зато процветали народные спектакли комедийного характера — зингшпили Фердинанда Раймунда с музыкой Венцеля Мюллера и Йозефа Дрекслера, а позже — впитавшие в себя традиции французских водевилей бытовые зингшпили театра И. Н. Нестроя (1801—1862). В итоге не музыкальная драма, а возникшая в 70-е годы венская оперетта

<sup>1</sup> Напомним, что вальсы Шуберта лишь отдаленно предвосхищали тот жанр опозитизированного танца, который утвердился позже в романтической музыке. По своему прямому назначению эти вальсы еще принадлежат к области прикладной музыки: они импровизировались композитором на вечеринках, под их звуки танцевали друзья Шуберта.

определила достижения австрийского музыкального театра в общеевропейском масштабе.

Несмотря на все эти и другие различия в развитии австрийской и немецкой музыки, черты общности в романтическом искусстве обеих стран выявляются гораздо заметнее. Таковы же специфические особенности, отличающие творчество Шуберта, Вебера и их ближайших продолжателей — Мендельсона и Шумана — от романтической музыки других европейских стран?

Интимная, задушевная лирика, овеянная мечтательностью, особенно типична для Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана. В их музыке преобладает та напевная, чисто вокальная по своему происхождению мелодичность, которую обычно связывают с понятием немецкой «Lied»<sup>1</sup>. Этот стиль одинаково характерен для песен и многих напевных инструментальных тем Шуберта, лирических оперных арий Вебера, «Песен без слов» Мендельсона, «эвзепиевских» образов Шумана. Присущая этому стилю мелодика отлична, однако, от специфически итальянских оперных кантилен Беллини, а также и от аффектированно-декламационных оборотов, свойственных романтикам-французам (Берлиоз, Мейербер).

По сравнению с прогрессивным французским романтизмом, отличающимся приподнятостью и действенностью, исполненным гражданским, героико-революционным пафосом, австрийский и немецкий романтизм выглядит в целом более созерцательным, самоуглубленным, субъективно-лирическим. Но его главная сила — в раскрытии внутреннего мира человека, в том глубоком психологизме, который с особенной полнотой выявился в австрийской и немецкой музыке, обусловив неотразимое художественное воздействие многих музыкальных произведений. Это, однако, не исключает отдельных ярких проявлений героики, патриотизма в творчестве романтиков Австрии и Германии. Таковы могучая героико-эпическая симфония C-dur Шуберта и некоторые его песни («К вознице Кроносу», «Группа из ада» и другие), хоровой цикл «Лира и меч» Вебера (на стихи поэта-патриота Т. Кернера), «Симфонические этюды» Шумана, его песня «Два гренадера»; наконец, отдельные героические страницы в таких сочинениях, как «Шотландская симфония» Мендельсона (апофеоз в финале), «Карнавал» Шумана (финал), его же третья симфония (первая часть). Но героика бетховенского плана, титанизм борьбы возрождаются на новой основе позже — в героико-эпических музыкальных драмах Вагнера. На первых же этапах немецко-австрийского романтизма активное, действенное начало гораздо чаще выражается в образах

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев указывал, что «Lied... является немецким отражением общеевропейского движения к созданию городской песенно-романсовой лирики. См.: Асафьев Б. В. Евгений Онстин». Лирические сцены П. И. Чайковского — Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 79.

латетических, взволнованных, мятежных, но не отражающих, как у Бетховена, целенаправленного, победоносного процесса борьбы. Таковы песни Шуберта «Приют» и «Атлант», «флорестановские» образы Шумана, его увертюра «Манфред», увертюра «Рюн Блаз» Мендельсона.

Образы природы занимают чрезвычайно важное место в творчестве австрийских и немецких композиторов-романтиков. Особенно велика «сопереживающая» роль образов природы в вокальных циклах Шуберта и в цикле «Любовь поэта» Шумана. Музыкальный пейзаж широко развит в симфонических произведениях Мендельсона; он связан преимущественно с морской стихией («Шотландская симфония», увертюры «Гебриды», «Морская тишь и счастливое плавание»). Но характерной немецкой чертой пейзажной образности явилась та «лесная романтика», которая столь поэтично воплощена во вступлениях веберовских увертюр к «Волшебному стрелку» и «Оберону», в «Ноктюрне» из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Отсюда протягиваются нити к таким симфониям Брукнера, как четвертая («Романтическая») и седьмая, к симфоническому пейзажу «Шелест леса» в тетралогии Вагнера, к картине леса в первой симфонии Малера.

Романтическая тоска по идеалу в немецко-австрийской музыке находит специфическое выражение, в частности, в теме странствий, поисков счастья в иной, неведомой земле. Ярче всего это предстало в творчестве Шуберта («Скиталец», «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), а позже — у Вагнера в образах Летучего голландца, Вотана-путника, странствующего Зигфрида. Эта традиция в 80-е годы приводит к циклу Малера «Песни странствующего подмастерья».

Большое место, уделяемое образам фантастическим, — также типично национальная черта немецко-австрийского романтизма (она оказала непосредственное воздействие на французского романтика Берлиоза). Это, во-первых, фантастика зла, демонизма, нашедшая наиболее яркое воплощение в «Сцене в Волчьей долине» из оперы Вебера «Волшебный стрелок», в «Вампире» Маршнера, кантате «Вальпургиева ночь» Мендельсона и ряде других произведений. Во-вторых, фантастика светлая, тонко-поэтическая, сливающаяся с прекрасными, полными восторженности образами природы: сцены в опере «Оберон» Вебера, увертюра «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, а далее — образ вагнеровского Лоэнгрина — посланца Грааля. Промежуточное место принадлежит здесь многим шумановским образам, где фантастика воплощает чудесное, причудливое начало, без особого акцентирования проблемы зла и добра.

В области музыкального языка австрийский и немецкий романтизм составил целую эпоху, чрезвычайно важную с точки зрения общей эволюции выразительных средств искусства. Не останавливаясь на своеобразии стиля каждого крупного компо-

зителя в отдельности, отметим наиболее общие черты и тенденции.

Широко претворенный принцип «песенности» — типичная общая тенденция творчества композиторов-романтиков — распространяется и на их инструментальную музыку. В ней достигается большая индивидуализация мелодики путем характерного сочетания собственно песенных и декламационных оборотов, опевавшем устоев, хроматизацией и т. д. Обогащается гармонический язык: на смену типичным гармоническим формулам классиков приходит более гибкая и разнообразная гармония, повышается роль плагальности, побочных ступеней лада. Важное значение в гармонии приобретает ее красочная сторона. Характерно также постепенно усиливающееся взаимопроникновение мажора и минора. Так, от Шуберта, по существу, идет традиция одноименных мажоро-минорных сопоставлений (чаще мажор после минора), поскольку в его творчестве это стало излюбленным приемом. Расширяется сфера применения гармонического мажора (особенно характерны минорные субдоминанты в каденциях мажорных произведений). В связи с подчеркиванием индивидуального, выявлением тонких деталей образа находятся и завоевания в области оркестровки (значение специфического тембрового колорита, усиливающаяся роль солирующих инструментов, внимание к новым исполнительским штрихам струнных и т. д.). Но самый оркестр в основном не меняет еще своего классического состава.

Немецкие и австрийские романтики в большей мере были основоположниками романтической программности (на их достижения мог опираться и Берлиоз в своей «Фантастической симфонии»). И хотя программность как таковая, казалось бы, не характерна для австрийского романтика Шуберта, но насыщение фортепианной партии его песен изобразительными моментами, наличие элементов скрытой программности, присутствующих в драматургии его крупных инструментальных сочинений, определили существенный вклад композитора в развитие программных принципов в музыке. У немецких романтиков наблюдается уже подчеркнутое стремление к программности как в фортепианной музыке («Приглашение к танцу», «Концертштюк» Вебера, сюитные циклы Шумана, «Песни без слов» Мендельсона), так и в симфонической (оперные увертюры Вебера, концертные увертюры Мендельсона, увертюра «Манфред» Шумана).

Велика роль австрийских и немецких романтиков в создании новых композиционных принципов. На смену сонатно-симфоническим циклам классиков приходят инструментальные миниатюры; циклизация миниатюр, ярко развитая в сфере вокальной лирики у Шуберта, переносится в инструментальную музыку (Шуман). Возникают и крупные одночастные композиции, сочетающие принципы сонатности и цикличности (фор-

тепная фантазия С-dur Шуберта, «Концертштюк» Вебера, первая часть фантазии С-dur Шумана). Сонатно-симфонические циклы, в свою очередь, претерпевают у романтиков существенные изменения, возникают различные типы «романтической сонаты», «романтической симфонии». Но все же главным завоеванием явилось новое качество музыкального мышления, обусловившее создание полноценных по содержанию и силе выразительности миниатюр, — та особая концентрация музыкального выражения, которая делала отдельную песню или одностанную фортепианную пьесу средоточием глубоких идей и переживаний<sup>1</sup>.

Во главе бурно развивавшегося в первой половине XIX века австрийского и немецкого романтизма стояли личности не только гениально одаренные, но и передовые по своим взглядам и устремлениям. Это определило непреходящее значение их музыкального творчества, значение его как «новой классики», что стало ясным уже к концу века, когда музыкальную классику стран немецкого языка представляли, по существу, не только великие композиторы XVIII века и Бетховен, но также великие романтики — Шуберт, Шуман, Вебер, Мендельсон. Эти замечательные представители музыкального романтизма, глубоко почитая своих предшественников и развивая многие их достижения, сумели в то же время открыть совершенно новый мир музыкальных образов и соответствующих им композиционных форм. Преобладающий личный тон в их творчестве оказался в созвучии с настроениями и помыслами демократических масс. Они утвердили в музыке тот характер выразительности, который метко охарактеризован Б. В. Асафьевым как «живая общительная речь, от сердца к сердцу» и который роднит Шуберта и Шумана с Шопеном, Григом, Чайковским и Верди<sup>2</sup>. О гуманистической ценности романтического музыкального направления Асафьев писал: «Личное сознание проявляется не в его обособленной горделивой замкнутости, а в своеобразном художественном отражении всего, чем люди живы и что их волнует всегда и неизбежно. В такой простоте звучат неизменно прекрасные мысли и думы о жизни — сосредоточение лучшего, что есть в человеке»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Как известно, это совершенно не было свойственно таким представителям французского романтизма, как Берлиоз и Мейербер, с их тяготением к масштабным музыкальным полотнам (симфония, опера). Прошла мимо этих тенденций и итальянская музыка, зато польский романтик Шопен оказался здесь близок немецким романтикам.

<sup>2</sup> См.: Асафьев Б. В. Григ. — Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 253.

<sup>3</sup> Там же.

Великий австрийский композитор Франц Петер Шуберт был младшим современником Бетховена. Только полтора года отделяют его кончину от дня смерти Бетховена. Но искусство Шуберта принадлежит уже другой эпохе. Он представитель следующего поколения, поколения художников периода Реставрации.

### 1

В основанном после победы над Наполеоном Священном союзе руководящая роль принадлежала Австрии, вернее, главе австрийского правительства, князю Меттерниху — инициатору и душе этого сговора европейских реакционеров. Меттерних наиболее настойчиво и последовательно проводил в жизнь реакционные идеи Священного союза. Он создал систему управления, названную его именем и приобретающую печальную известность, но способствующую престижу Австрии среди членов союза. Столица Австрии Вена превратилась, таким образом, в важный центр европейской политики, что, естественно, повысило значение этого города как культурного центра.

Но успешное осуществление реакционной политики не могло не сказаться отрицательно на экономической и общественной жизни страны. Усиливая политическое значение Австрии, система Меттерниха создавала застой в развитии ее созидательных сил. Ведь смысл системы сводился к тому, чтобы в зародыше пресекать любое проявление прогресса. Именно этой цели должны были служить все звенья государственного аппарата, начиная с церкви и кончая тайной полицией. Средства на содержание этого аппарата, обеспечивавшего благополучие правящей верхушки, добывались путем жесточайшей эксплуатации крестьянства, ремесленников и нарождавшегося рабочего класса.

Такое положение вещей не могло не привести к назреванию недовольства и протеста во всех слоях населения. В конце концов разрушительное действие системы сказывалось даже на интересах предпринимателей и части помещиков. Буржуазные исследователи этого периода скупа на данные о революционном брожении в Австрии. Но даже из их высказываний с полной очевидностью вытекает, что австрийский народ, несмотря на свою отсталость и забитость, все же оказывал сопротивление «отеческим» мероприятиям правительства. Пускай эти беспорядки носили еще стихийный характер и были обречены на неудачу, но они содействовали росту революционной сознательности, накоплению революционного опыта, следовательно, подготавливали тот грандиозный штурм австрийского самодержавия, в который вылилось народное восстание 1848 года.

Вспышкам революционного брожения в народе система Меттерниха противопоставляла объединенные действия армии, полиции и тайной полиции. При этом умело применялся принцип «разделяй и властвуй», завещанный еще римскими государственными деятелями. Основная тяжесть режима ложилась на плечи трудящихся, на обузданье воли которых и была, в первую очередь, направлена деятельность органов государственного управления. «Таможенные пошлины не пропускали материальной немецкой продукции, цензура — духовной, — писал Энгельс, — невероятнейшие паспортные ограничения сводили личные сношения до крайнего минимума. Таким образом, Австрия оставалась совершенно чуждой всему буржуазно-либеральному движению Германии»<sup>1</sup>.

В пределах обрисованной в этом высказывании Энгельса «крепостной стены», опоясавшей Австрию, надзор за умами и поведением подданных осуществлялся тайной полицией и ее сводной сестрой — внутренней цензурой. Вероятно, дурная слава, упрочившаяся за венской полицией, во много раз превосходила ее подлинные возможности. Тем не менее она сковывала языки и делала немислимым даже поползновение на общественную дискуссию. Все слои общества были пронизаны соглашениями полиции. Даже исповедь в церкви и та не была ограждена от посягательств доносчиков. «Сколько доверчивых исповедывающихся стало жертвой этих слуг господних!» — восклицает анонимный автор любопытнейшей книги о тайной полиции в Вене, опубликованной (конечно, за пределами Австрии) еще в 1799 году<sup>2</sup>. «Достаточно только затронуть тему, неудобную австрийскому правительству, чтобы подвергнуться аресту и попасть в тюрьму, а оттуда в крепость до амнистии, а иногда и на всю жизнь»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 432.

<sup>2</sup> Briefe eines Franzosen über die geheime Polizei in Wien. Strassburg, 1799, S. 12—13. — Здесь и далее перевод автора.

<sup>3</sup> Там же, с. 82.

Если тайная полиция была правой рукой системы, то ее левой рукой было цензурное управление. В деятельности цензурного управления царил, пожалуй, еще больший произвол, чем в деятельности тайной полиции. Даже наиболее снисходительные критики системы Меттерниха не могут не отметить совершенной нелепости большинства мероприятий цензурного управления. Вот где дух бюрократизма и подхалимства, вообще свойственный меттерниховскому режиму, нашел свое ярчайшее проявление! Чего стоит, например, превращение по воле цензора столкновения отца и сына в пьесе «Коварство и любовь» Шиллера в конфликт дяди и племянника (?)<sup>1</sup> или требование к композитору, посвятившему свою сонату «музам Гуммеля», представить в цензуру согласие этих «муз» (?)<sup>2</sup>.

С особой подозрительностью относилась цензура к новинкам литературы. Добиться издания какой-нибудь мало-мальски самостоятельной, оригинальной работы представлялось поэтому делом исключительно трудным. Но даже получив разрешение, автор и издатель не могли быть уверены в том, что после выхода книги цензору не взбредет в голову устранить еще как-нибудь «опасные» места. В таких случаях издателю оставалось лишь надеяться на то, что цензура ограничится удалением отдельных страниц<sup>3</sup>, а не наложит запрещения на все издание. «Запрещая или конфискуя ценные литературные произведения, господа цензоры пропускали в печать самые бездарные, грязные романы, стихотворения, комедии и т. п. произведения, созданные специально, чтобы вредить моральному состоянию населения»<sup>4</sup>.

Очевидно, что распространение литературы, способной отвлечь внимание от социальных вопросов, также представляло собой одно из охранительных мероприятий австрийского правительства. Чтобы позолотить горькую пилюлю, уготовленную системой трудящемуся населению, Меттерних не останавливался ни перед какими средствами. Хорошо зная жизнелюбивый, увлекающийся характер австрийского народа, он стремился полонить его обилием развлечений. Вот почему так охотно поощрялось правительством устройство гуляний, празднеств, организация увеселительных предприятий (кукольных театров, танцевальных площадок и т. д.) даже в тех случаях, когда эти развлечения шли уже рука об руку с пороком. «Бесстыдные песни распевались в переполненных кабаках,—отмечает с

---

<sup>1</sup> См.: Martensteig M. Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig, 1904, S. 252.

<sup>2</sup> Aus dem Leben eines wiener Phäaken 1781—1862. Die Memoiren des I. F. Castelli. III Auflage. Stuttgart [1921], S. 230.

<sup>3</sup> О характерном примере такого вмешательства пишет в своей «Автобиографии» выдающийся австрийский поэт (современник Шуберта) Ф. Грильпарцер (Grillparzer F. Selbstbiographie und Briefe. Wien, 1925, S. 145—148).

<sup>4</sup> Briefe eines Franzosen..., S. 227.

возмущением автор «Краткой истории Вены» Ф. Шлёгль, — но свободное слово было запрещено. Оно преследовалось полицией»<sup>1</sup>.

2

Демагогическая сущность культа развлечений, насаждавшегося австрийским правительством, отчетливо осознавалась прогрессивными деятелями эпохи. Об этом свидетельствуют мемуары современников, в которых не раз встречаешься с резкой отповедью соответствующим мероприятиям правительства.

Однако усматривать в оживленной, богатой разнообразными событиями, красочной художественной жизни Вены начала XIX века только проявление развлекательных тенденций было бы неправильно. Это означало бы недооценивать роль австрийского народа в создании самобытной национальной культуры, обогатившей мировое искусство непреходящими ценностями. Ведь именно Австрия середины XVIII и начала XIX века является ареной деятельности ряда замечательных мастеров искусства. Неслучайно это преимущественно композиторы, создающие Вене славу «мировой музыкальной столицы» (по меткому выражению известного скрипача и композитора Людвига Шпора). Музыкальное творчество, в силу специфических особенностей своего содержания, ускользало от мелочной опеки цензуры. Благодаря этому оно открывало простор свободному выражению сокровеннейших чувств и мыслей.

Музыка действительно была «душой» города и страны. Она подчиняла своему влиянию самый широкий круг любителей. Конечно, смысл и характер увлечения музыкой был очень разнообразным. Но даже в своих наиболее бесхитростных, неприхотливых проявлениях оно таило в себе большие возможности, чем это представлялось как официальным организаторам увеселений и празднеств, так и их строгим критикам из среды радикальной интеллигенции. Прежде всего, музыкальный быт Вены опирался на неиссякаемый родник народнопесенного и танцевального искусства, в котором ярко отражалось национальное своеобразие входивших в состав Австро-Венгрии народностей. «Совершенно особый облик придает Вене пестрота лиц, заполняющих ее улицы. Евреи, греки, турки, армяне, хорваты, цыгане — все в своих национальных костюмах», — пишет одна из современниц<sup>2</sup>. Естественно, что коренному населению Вены была ближе всего австрийская народная песня. Именно с Вены начал свое победное шествие по Европе вальс. Он звучал в тавернах предместий и в ресторанах города, на придворных балах и торжественных приемах, на народных гуляниях и

<sup>1</sup> Schlögl F. Wien's kurze Historie. Wien, Zürich, 1886, S. 52.

<sup>2</sup> Miss Trollope. Vienne et les Autrichiens, vol. 2. Paris, 1838, p. 123.

в семейном быту. Он создал известность оркестрам Йозефа Ланнера и Иоганна Штрауса-отца, определил судьбу легкой инструментальной музыки и сперетты в эпоху Иоганна Штрауса-сына, наконец, вошел важным звеном в историю фортепианного и симфонического творчества. В этом плане одним из первых раскрыл его выразительные возможности Шуберт, создававший на дружеских вечеринках целые сюиты очаровательных импровизаций в этом ритме.

Музыка составляла неотъемлемую часть и театральной жизни Вены. В непосредственной близости к народнопесенным истокам создавали свои произведения композиторы театров предместий, в частности наиболее популярный из них — Венцель Мюллер (1767—1835). В творчестве Мюллера (как, впрочем, и в деятельности всех авторов, обслуживавших эти театры) причудливо сплеталась верность традициям народного искусства с поверхностностью, бездумностью, а подчас и совершенной бессмысленностью содержания. Музыкальные водевили, зингшпили и пьесы в народном духе, в которых «романтика и юмор сочетались в грубовато-примитивном виде»<sup>1</sup>, не претендовали на длительное существование на подмостках. Как правило, их успех был кратковременным. Да и как могло быть иначе, когда в полном соответствии с правительственными указами о репертуаре театров, эти пьесы носили «развлекательный характер», ограничивались осторожной, «дружелюбной сатирой» и, вскрывая недостатки и ошибки людей, не «утомляли публику» сложными коллизиями чувств и мыслей. Только в отдельных случаях сила личного дарования автора поднимала эти произведения на более высокий художественный уровень. Так обстояло дело с творчеством Фердинанда Раймунда — замечательного актера того времени, в пьесах которого под идиллической оболочкой всегда ощущался внутренний надрыв, порожденный раненой душой художника<sup>2</sup>.

Чрезвычайная ограниченность, если не сказать убогость, содержания репертуара в театрах предместий вполне отвечала правительственному курсу в области искусства. Смена комических эпизодов и занятых приключений, прикрашенных долей лирики и наивной фантастики, как нельзя лучше ограждала от проявлений свободомыслия. И все же по отношению к этому искусству нельзя ограничиться только отрицательной оценкой. Ведь в непосредственном контакте с этой сферой творчества было создано такое замечательное произведение, как «Волшеб-

---

<sup>1</sup> Bauernfeld E. Aus Alt- und Neu-Wien. — Gesammelte Schriften. Wien, 1873, Bd. 12, S. 21.

<sup>2</sup> «Неужто я... так долго мечтал и надеялся лишь для того, чтобы стать свидетелем безжалостного крушения всех моих идеалов? Неужто жестокий обман будет преследовать меня вплоть до могилы...» — пишет Раймунд в одном из писем. Цит. по кн.: Fuhrmann Karl. Raimunds Kunst und Charakter. Berlin, 1913, S. 41.

ная флейта» Моцарта, а Шуберт в «Прекрасной мельничихе» совершенно преднамеренно использовал круг интонаций, тесно соприкасающихся с мелодикой Венцеля Мюллера<sup>1</sup>.

Демократичность языка — вот что привлекало Шуберта в музыке Мюллера. Эта черта присуща и творчеству других представителей данного жанра. Демократичность языка способствовала доступности, популярности, а для большого художника становилась исходной точкой расширения и углубления реалистической выразительности. В этом отношении соприкосновение Шуберта с популярным зингшпилем театра предместий оказалось несравненно продуктивнее, чем его обращение к жанру фантастической оперы и мелодрамы. Дешевая патетика чувств в сочетании с нагромождением самых невероятных сюжетных положений лишали эти произведения художественного смысла. Это препятствие не дано было преодолеть и Шуберту, хотя в музыке его больших опер встречается немало ярких страниц.

Оперному искусству, в собственном смысле слова, служили в Вене два театра: пользовавшийся мировой известностью Придворный оперный театр (Hofoperntheater) и театр «An der Wippl». В Вене шли все новинки оперного творчества. Особенным успехом пользовались: «Тайный брак» Доменико Чимарозы, «Прерванное жертвоприношение» Петера Винтера, «Швейцарское семейство» Йозефа Вейгля и «Деревенский цирюльник» Иоганна Шенка. Впервые на немецком языке прозвучал в Вене «Дон-Жуан» Моцарта. В 1814 году появился в репертуаре переработанный Бетховеном «Фиделио».

Но вскоре симпатии венской публики всецело перешли на сторону Россини. Только «Волшебный стрелок» Вебера оказался в состоянии нарушить чары прославленного маэстро, «нежная сила» (по выражению современников) мелодий которого надолго покорила сердца венских театралов. Несомненно, что увлечение Россини в какой-то степени определялось значением развлекательных тенденций в музыкальной жизни Вены. В этом смысле охватившее Вену опьянение музыкой Россини тоже уходило в сторону от противоречий австрийской действительности.

Большую роль в музыкальной жизни Вены первой четверти XIX века играли платные открытые концерты. Они возникли на основе домашнего музицирования при участии дилетантов из бюргерских кругов, что явилось показателем расширения социальной базы музыкальной культуры. Концерты организовывались сперва Обществом друзей музыки, несколько позднее — новым объединением музыкантов-любителей «Concerts spirituels» под управлением Франца Ксавера Гебауэра, регента церкви св. Августина. К 20-м годам XIX века венский музыкальный сезон насчитывал уже до 100 мероприятий. Сюда вхо-

<sup>1</sup> См.: Воспоминания о Шуберте. М., 1964, с. 275.

дили: вечера местных и приезжих солистов, регулярные концерты квартета Йозефа Бёма в Пратере и скрипача Игнаца Шуппанцига (видного пропагандиста бетховенского творчества) в Аугартене<sup>1</sup>, благотворительные «академии» в Бургтеатре и в театре «An der Wien».

Программы были в большинстве случаев смешанные, то есть включали произведения, разные по характеру и жанру. Но в своей совокупности они обеспечивали любителям музыки довольно широкую возможность ознакомления с творчеством как классиков, так и современников. Среди последних часто встречались имена посредственных композиторов. И здесь боязнь нового, необычного брала верх над прогрессивными течениями. Бетховен, в сущности, не находил настоящего отклика у широкого слушателя. Для последнего он был скорее живой легендой, чем властителем дум. Народ удовлетворялся тем, что ему преподносили в кабачках, на массовых гуляньях и в театрах предместий. Искушенный же слушатель делил свой досуг между операми Россини и входившими тогда в моду виртуозными произведениями, где техническое совершенство, блеск исполнения мирно уживались с непритязательностью, легковесностью содержания.

Следовательно, и в художественной, в частности музыкальной, жизни Вены мы наталкиваемся на своеобразное преломление той внутренней противоречивости, о которой шла речь в характеристике общественно-политического облика австрийского государства. Процветание искусства тоже ограничивалось определенными рамками. За кипучей, интенсивной деятельностью художественных организаций стоял тот же неумолимый закон поощрения косного и подавления прогрессивного начал.

Не подлежит сомнению, что большинство передовых деятелей австрийской культуры остро ощущали этот разлад между желаемым и возможным, между мечтой и действительностью. Не будучи революционерами, они, естественно, не помышляли об организованном, действенном сопротивлении реакции. Нельзя было думать и об открытом выражении своего несогласия с правительственными мероприятиями. Но недовольство зрело, находя себе выход в случайных замечаниях в письмах, мемуарах, а иногда и в устном общении. Интересные данные по этому поводу содержат воспоминания писателя и поэта Эдуарда Бауэрнфельда (1802—1890) — одного из ближайших друзей Шуберта. В частности, особого внимания заслуживают страницы, посвященные поэту Иоганну Майрхоферу (1787—1836) — тоже близкому другу композитора. На стихи Майрхофера Шубертом создано 47 песен, по его либретто (дошло до нас не полностью) композитор написал зингшпиль «Друзья из Саламанки» и фрагмент оперы «Адраст». К сожалению, Шуберт

---

<sup>1</sup> Пратер и Аугартен — известные венские парки.

прошел мимо тех стихотворений своего друга, в которых Майрхофер высказывал весьма смелые по тому времени идеи, выражал протест против отрицательных сторон австрийской действительности и предвидел неизбежность коренных изменений в судьбе человечества<sup>1</sup>.

О непримиримом конфликте между передовой интеллигенцией и защитниками реакции свидетельствует также биография Иоганна Зенна (1795—1857) — тирольца, соученика и друга Шуберта со времен конвикта. Рано созревший поэтический дар был направлен у Зенна на воспевание благородных идеалов. Уже в четырнадцатилетнем возрасте (1809) он написал патристическое стихотворение «Красный тирольский орел». Зенн был исключен из конвикта за участие в бунте студентов-тирольцев (бунт был вызван жестоким обращением начальства с одним из воспитанников). «Зенн — единственный человек, которого я считаю способным умереть за идею», — записал один из студентов в своем дневнике. В 1820 году поэт стал жертвой репрессий, развернувшихся в Австрии как ответ на убийство немецким студентом К. Зандом подозреваемого в шпионаже в пользу русского двора писателя А. Коцебу. Арест Зенна, бывшего в то время участником шубертовского кружка, произвел гнетущее впечатление на Шуберта и его друзей<sup>2</sup>.

В 20-е годы для самого Шуберта характерно не только более глубокое постижение личных жизненных коллизий и насыщение своих сочинений драматическими образами, но и более пристальное внимание к общественным проблемам. Протест против реакционной действительности сквозит в ряде его высказываний данного периода. Так, в письме к брату Фердинанду (июль 1824 года) композитор признается, что к нему пришло «роковое познание жалкой действительности»<sup>3</sup>.

В другом письме — к Иозефу Шпауну, июль 1825 года — мы находим такие строчки: «Вообще это сушая беда, как все теперь повсюду коснеет в пошлой прозе, как большинство людей на это спокойно смотрит или даже прекрасно себя при этом чувствует, как они совершенно спокойно скользят по грязи в пропасть»<sup>4</sup>. Пошлости окружающей действительности Шуберт

<sup>1</sup> Пожалуй, ничто так ярко не рисует слабости всей либеральной оппозиции того времени, как судьба этого безусловно выдающегося человека. Смелые идеи, радикальные взгляды не отражались на его работе чиновника Цензурного управления. Но долго такое двойственное существование длиться не могло. Развязка оказалась трагической. Однажды утром Майрхофер поднялся на чердак и выбросился на улицу. Это случилось через 8 лет после смерти Шуберта, когда пора душевных бесед, пылких споров, взаимной поддержки в тяжелую минуту стала для друзей Шуберта уже достоянием прошлого.

<sup>2</sup> Подробнее о личности Зенна и его судьбе см. в статье Х. Гольдшмидта «Ф. Шуберт в свете новых исследований». — «Советская музыка», 1954, № 5, с. 76—78.

<sup>3</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963, с. 371.

<sup>4</sup> Там же, с. 430.

противопоставлял передовое искусство и науку. «О фантазия! Ты высшее сокровище человека, неисчерпаемый источник, из которого пьют как художники, так и ученые!»<sup>1</sup> Подчинение искусства «бессердечному чистогану» с горькой иронией констатирует композитор в одном из писем к родным: «...мудрое и благодетельное государственное устройство уже позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом каждого жалкого торгаша»<sup>2</sup>.

К 1824 году относится стихотворение Шуберта «Жалоба народу!», в котором обличаются люди, тянущиеся к «постыднейшему покою», а эпоха характеризуется как «бессмысленные времена»<sup>3</sup>.

Несомненно, беседы, которые велись участниками шубертовского кружка, не раз затрагивали и политические темы. Сведения на этот счет, однако, очень скудны. Известно лишь, что одно время обсуждались волнения в Венгрии и что живейший интерес вызвала освободительная борьба в Греции. Не лишним будет упомянуть и то, что ставший в середине 20-х годов другом Шуберта Э. Бауэрнфельд являлся активным членом оппозиционной организации «Молодая Австрия»<sup>4</sup>.

Неудивительно, что нотки протеста находят в шубертовском творчестве своеобразное претворение.

### 3

Хронологически совпадая с завершающим периодом деятельности величайшего представителя революционного классицизма — Бетховена, творчество Шуберта, в отличие от бетховенского, не было вскормлено подвигами и идеями французской буржуазной революции. Шуберт созревает как человек и художник как раз в годы расцвета меттерниховской системы. Из упомянутого выше стихотворения композитора «Жалоба народу!» видно, что он достаточно ясно отдавал себе отчет в разрушительном действии режима. Как художник чрезвычайно непосредственный и предельно искренний, Шуберт не мог миновать этих впечатлений в своем творчестве. Но свой отклик, свой протест он осуществляет косвенным путем, противопоставляя гнету реакционной системы мир глубоко значительных, напряженных душевных движений. Тем самым он подчеркивает свою принадлежность к романтическому направлению. В то же время Шуберт далек от свойственного некоторым романтикам противопоставления себя как личности окружающему миру. Лирическая одухотворенность сочетается у него с своеобразной объективностью, трезвостью высказывания. «Прелесть впервые

<sup>1</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 349.

<sup>2</sup> Там же. с. 433.

<sup>3</sup> Русский перевод стихотворения см. там же, с. 381.

<sup>4</sup> См. об этом там же, с. 25 (введение).

прозвучавшего индивидуализма» еще не вступает у него в конфликт с «общезначимым эмоциональным строем»<sup>1</sup>. Предпосылкой этому служит органическая близость Шуберта принципам классического искусства. Конкретное ее преломление различно: от прямого заимствования в ранних опытах до творческого переосмысления в произведениях зрелого периода.

Важно, что опыт классического искусства, в частности Бетховена, непосредственно оплодотворяет Шуберта на протяжении всего его жизненного пути. Это не только не нарушает, а наоборот, содействует своеобразию его художественного облика, определяя совершенно особое место Шуберта среди романтиков.

В связи с этим нельзя не упомянуть и о роли, которую в духовном созревании Шуберта сыграло его длительное общение с творчеством поэтов-классиков, в первую очередь Гете. И хотя в последние годы жизни он отдает предпочтение представителям романтической поэзии (Вильгельму Мюллеру, Гейне), склоняясь соответственно к подчеркиванию непреодолимости конфликта с действительностью, глубокий след, оставленный в его сознании трезвым, жизнеутверждающим мировосприятием Гете, позволяет ему избежать субъективной узости в трактовке обездоленности и поднять интимную лирику до уровня философского обобщения.

Сохранение широкой, общезначимой творческой перспективы, роднящей его с предшественниками, приобретает у Шуберта особый смысл благодаря теснейшему соприкосновению его музыки с народной песней и танцем. Совершенно недостаточно сказать, что Шуберт просто привлекает народную песню и танец в качестве материала. Он постоянно живет в атмосфере народного искусства, мыслит изначально его интонационными образами, а потому даже в наиболее сложных своих произведениях, далеко выходящих за пределы народной песни, сохраняет аромат непосредственности, свежести, свойственной народному творчеству. Это обстоятельство играет огромную роль в создании характерной общительности музыки Шуберта, позволяющей ему «не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствует и хотело бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта»<sup>2</sup>.

Лирика Шуберта носит демократический характер, а это и обуславливает создание им глубоко правдивого образа обычного человека. Герой Шуберта не преобразователь действительности. Он даже не активный участник свершающихся собы-

---

<sup>1</sup> См.: Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. — Избр. труды, т. 2. М., 1954, с 79.

<sup>2</sup> Асафьев Б. В. Шуберт и современность. — Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 407.

тий. В этом Шуберт — типичный представитель своей противоречивой эпохи, которая ограничивала отклик художника преимущественно областью переживаний. Но сила, интенсивность чувства и мысли позволяют ему быть носителем высоких человеческих идеалов, а следовательно, противостоять «низкому, раболепному, жалкому торгашескому духу», охватившему, по словам Энгельса, сознание немецкого народа<sup>1</sup>. Тем самым, романтическое по своей природе творчество Шуберта становится объективным и приобретает прогрессивное значение.

Этому способствуют еще два обстоятельства.

Постижение опыта народного искусства предопределяет важную роль в его творчестве эпического, повествовательного начала. Последнее значительно расширяет его кругозор, содействует размаху и конкретности воплощения. Именно эпичность позволяет Шуберту выйти за рамки только психологической характеристики и сочетать глубокую одухотворенность музыки с ее поэтической наглядностью. Образы душевных движений сливаются с образами природы, быта, создавая как бы цепь сюжетно связанных эпизодов.

Особенно ярко эта наглядность ощущается в песнях Шуберта, где музыка непосредственно возникает из поэтического образа. Но она в сильнейшей степени обуславливает и инструментальное творчество композитора, внося в него элементы картинности, конкретной образности (ощущение дали, пейзажа, краски, жанровых подробностей). Это свойство музыки Шуберта можно назвать изобразительностью при обязательном условии, однако, очень широкого понимания этого термина. Не иллюстрировать музыкой отдельные, зафиксированные в тексте или программе эпизоды стремится композитор, а поэтизировать музыку в плане большей наглядности, конкретности содержания. Поэтому никакая программа не в состоянии исчерпать смысла произведений Шуберта. Элементы изобразительные включаются в развитие музыкального образа, создавая возможность поэтически обусловленного, но далекого от внешней описательности развертывания содержания.

Второе, что углубляет перспективу творчества Шуберта, это все более обостряющаяся с годами неудовлетворенность композитора действительностью. Ее прямым отголоском являются разбросанные в письмах, дневниках и засвидетельствованные друзьями суждения Шуберта. В творчестве они находят индизобразительное отражение, отмеченное зато исключительной остротой и взволнованностью высказывания. Все чаще в произведениях Шуберта встречаются страницы, где столкновение героя с действительностью раскрывается в трагическом аспекте. Это позволяет Шуберту в отдельных случаях подняться до проблематики почти бетховенского масштаба, разрабатываемой им,

---

<sup>1</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 562.

правда, в ином плане — в плане психологического конфликта, лишенного ясной определенности конечного объективного вывода.

Но зоркость Шуберта в отношении отрицательных сторон действительности только омрачала его привязанность ко всему радостному и светлому в жизни, она не могла притупить его веру в прекрасное предназначение человека. Это подтверждается и обилием лучезарных страниц в его музыке, и постоянным стремлением композитора найти некое равновесие в показе противоположных начал. Отсюда возникает своеобразный параллелизм произведений Шуберта, отражающий в своих крайних точках огромный диапазон его чувств и мыслей и вместе с тем сложность его творческого облика, порожденную острым ощущением противоречий самой действительности<sup>1</sup>.

Найти выход из этих противоречий Шуберт не в состоянии. Но и мириться с «жалкой действительностью» он не намерен. Несмотря на все удары судьбы, Шуберт сохраняет мужественную силу сопротивления. «Боль оттачивает мысль и закаляет чувство», — читаем мы в его дневнике<sup>2</sup>. Это позволяет ему не только отстаивать право человека на счастье, но и утверждать это право в ярких жизнерадостных образах. Широта охвата явлений действительности, масштабность замысла и оптимистичность исходной точки зрения и делает Шуберта ближайшим последователем классиков. Романтизм Шуберта еще не приобрел эгоцентрического характера, а это дает ему возможность сохранить тесную связь с классическим искусством несмотря на то, что он судит о действительности с иной точки зрения<sup>3</sup>.

Самобытность творческого облика Шуберта определяется преобладанием в его искусстве лирического начала. Предпочтение, отданное Шубертом лирике, связано, конечно, в первую очередь, с его принадлежностью к романтическому направлению в искусстве. Но в какой-то степени оно коренится и в особенностях его дарования. В связи с этим Шуберт входит в историю музыки прежде всего как преобразователь наиболее лирическо-

<sup>1</sup> Подобный параллелизм отмечает, в частности, Х. Гольдшмидт, указывая, что вместо вероятного мажорного финала симфонии h-moll Шубертом в том же 1822 году была написана полная энергии и жизненных сил фантазия «Скиталец», ставшая «подлинным дополнением к трагической „Неоконченной“». См.: Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. М., 1960, с. 248.

<sup>2</sup> Werlé H. Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen. Leipzig, 1955, S. 122. См. также: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 349.

<sup>3</sup> Некоторые исследователи, выявляя близость Шуберта к классикам, пытаются даже противопоставить «классика» Шуберта романтикам типа Шумана. Такова, в частности, концепция немецкого музыковеда (ГДР) Вальтера Феттера, polemично назвавшего свою двухтомную монографию об австрийском композиторе «Классик Шуберт». См.: Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1—2. Leipzig, 1953. В рецензии на этот труд виднейший советский историк музыки Р. И. Грубер отмечал противоречивость позиции В. Феттера. — «Советская музыка», 1955, № 3.

го из музыкальных жанров — жанра песни. Естественно, что Шуберт в своем песенном творчестве опирался на опыт ряда предшественников: композиторов берлинской и венской песенных школ, в том числе Иоганна Фридриха Рейхардта (1752—1814), Карла Фридриха Цельтера (1758—1832), а также Моцарта. Но только у Шуберта свершился тот качественный сдвиг, который определил совершенно новое место песни среди музыкальных жанров. Шуберт выводит песню из русла прикладного музницирования и подчинения оперно-кантатным образцам и превращает ее в художественное явление, по значительности и содержательности соперничающее с симфоническими и камерными произведениями.

Стремясь расширить рамки лирического излияния и достичь в песне масштабности, он прибегает к циклической форме. Последняя способствует драматизации содержания, позволяет показать его в развитии, в смене разнохарактерных эпизодов. Именно в циклах особенно рельефно выступает новый принцип соблюдения единства, которого Шуберт придерживается и в своих инструментальных произведениях. Это принцип вариационного, или песенного, симфонизма, способствующий гибкости, непосредственности отклика композитора на впечатления от окружающего мира, но уступающий бетховенскому симфонизму в показе конфликтного действенного начала. Шубертовский драматизм — это, в первую очередь, драматизм лирико-психологического порядка. Масштабность же его произведений, если она выходит за рамки лирико-психологического плана, — это масштабность эпического, повествовательного склада. Она, конечно, тоже тесно связана со значением песенности в его творчестве. Опираясь на опыт народной песни, Шуберт усваивает и развивает заложенное в ней единство лирических и эпических черт. Это не только оберегает его от крайнего субъективизма, но и позволяет ему найти путь от песни к циклу, от песенного цикла к сложной инструментальной форме. Таким образом, можно сказать, что песенность действительно является основным принципом творческого мышления композитора, в известном смысле определяя образность, методы развития, да и всю внутреннюю направленность творчества Шуберта в целом. К развитию и утверждению песенности как нового, всеобъемлющего творческого принципа и сводится, собственно говоря, существо новаторства Шуберта. В песенности и через песенность он достигает демократичности высказывания, эпической монументальности и широты обобщения, трагической глубины в раскрытии конфликта своего героя с действительностью, да и облик этого героя — простого, обывательского человека — приобретает ясное очертание только благодаря органическому усвоению композитором песенного начала, составляющего основу бытовой интонационной характеристики в большинстве шубертовских произведений.

Шуберт больше, чем кто-либо другой из композиторов-романтиков, был способен сохранить объективную перспективу суждений, но и он отдает значительную дань типично романтической трактовке лирики, когда судьба самого художника становится фокусом, в котором преломляются впечатления от окружающего мира. Поэтому ознакомление с личностью Шуберта способно существенно дополнить характеристику его творческой индивидуальности.

По натуре Шуберт, несомненно, принадлежал к людям оптимистического склада, наделенным полнокровным восприятием жизни, хотя и не чуждым порой меланхолии. «Шуберт, — пишет Э. Бауэрнфельд, — был до некоторой степени двойственной натурой; венская веселость (Heiterkeit) сочеталась у него с тяготением к глубокой меланхолии, облагораживавшим ее»<sup>1</sup>. Его взгляды на окружающее, его суждения о людях и событиях отличались трезвостью и ясностью. Он был наблюдательным и умел ярко изложить свои впечатления. Особенно интересны в этом отношении страницы, посвященные природе и быту. Описания природы полны поэтического вдохновения, проникнуты преклонением Шуберта перед ее красотами; в отзывах о людях и нравах часто проскальзывает оттенок лукавого юмора, заставляющий вспомнить соответствующие страницы произведений композитора<sup>2</sup>. Острую наблюдательность проявляет Шуберт, описывая в письмах к брату Фердинанду (сентябрь 1825 года) свое путешествие по Верхней Австрии. И здесь, подробно описывая красоты природы, архитектуру, быт местных жителей, он не упускает случая пошутить. «Мы ехали, — пишет он, — через описанную выше долину, словно через Элизиум, но эта долина имеет перед раем и то преимущество, что мы сидели в прелестной коляске; Адам и Ева таких удобств не имели. Вместо диких зверей нам повстречалось много прелестных девушек»<sup>3</sup>.

Трезвость суждений Шуберта далека от сухой рассудочно-

<sup>1</sup> Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von O. E. Deutsch. Leipzig, 1957, S. 34. См. также: Воспоминания о Шуберте, с. 131.

<sup>2</sup> В этом отношении весьма показательно письмо Шуберта к друзьям, написанное в сентябре 1818 года из имения Эстергази в Венгрии, где он находился в качестве домашнего учителя музыки. Вот в каких словах он характеризует окружающих его людей: «Г-н инспектор — словак, добрый малый, много мянущий о своих былых музыкальных талантах. Он и сейчас еще виртуозно отхватывает на лютне два немецких танца на  $\frac{3}{4}$ . Его жена — женщина как все женщины, которые хотят именоваться почтенными. Казначей вполне подходит к своей должности, это человек, необыкновенно заботящийся о своих карманах и мешках. Доктор поистине искусный, в 24 года хворает, как старая дама». — Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 66; см. также: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 166—167.

<sup>3</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 457.

сти. Наоборот, она сочетается с огромной непосредственностью. Его письма — прямое отражение его настроений и переживаний. Они проникнуты искренним чувством, то безудержно радостным, то шутливо-ироническим, то овеянным грустью и печалью. Непосредственность Шуберта заставляла его искать общения с другими людьми. Так образуется круг близких друзей композитора, с которыми он делится своими успехами и неудачами, своими радостями и печалью. В отношении Шуберта к друзьям особенно ярко выступает его обаяние как человека.

Какой нежностью, заботой и вниманием отмечена каждая строчка его писем к товарищам! Чувствуется, что Шуберт живет их интересами, умеет с каждым говорить на его языке. Ради блага близкого его сердцу человека Шуберт всегда готов пожертвовать своими удобствами. Так, он охотно уступает свое фортепиано брату Фердинанду и в течение продолжительного времени работает без инструмента, проверяя записанное на слух при случае у знакомых. Воспоминания друзей Шуберта неизменно характеризуют композитора как самого преданного и бескорыстного в отношениях с товарищами человека<sup>1</sup>.

Э. Бауэрнфельд в свое время проникательно определил связь между свойствами Шуберта-человека и его песнями. «Поскольку о характере и мыслях человека, — писал он, — можно судить по его художественным произведениям, не ошибется тот, кто на основании песен Шуберта будет считать его человеком, исполненным сердечной доброты и любви...». И далее: «К создателю музыки этих песен полностью приложимо употребительное выражение: «Он человек, подобный ребенку». Доверчивый, откровенный, неспособный на предательство, общительный, разговорчивый в радостном настроении — кто знал его другим? Его привязанность к друзьям и родным была столь же велика, как и их любовь к нему; брат не мог желать лучшего брата, отец лучшего сына, и для каждого из друзей он был тем, чего только может желать друг»<sup>2</sup>.

Ничем не примечательный во внешнем облике, удивительно скромный и непритязательный в поведении Шуберт привлекал не только своей добротой и душевностью. Наиболее проникательные друзья композитора не могли не заметить огромного внутреннего богатства этой натуры, для которой музыка составляла хотя и бесспорно главный, но совсем не единственный интерес. Неслучайно кружок друзей, образовавшийся вокруг Шуберта и крепко сплотившийся благодаря Шуберту, состоял не только и не столько из музыкантов, сколько из самых раз-

---

<sup>1</sup> «Что же касается личных качеств Шуберта, — писал через год после смерти композитора его друг И. Шлаун, — то лучшей их характеристикой является та глубокая скорбь, которую испытывали при его утрате все, кто был с ним более близок, скорбь, сопровождающая в могилу равно прекрасного сына, брата и друга». — Воспоминания о Шуберте, с. 39.

<sup>2</sup> Воспоминания о Шуберте, с. 48.

личных представителей передовой интеллигенции. Так, Мориц Швинд (1804—1871) был выдающимся австрийским художником, Эдуард Бауэрнфельд стал (после смерти Шуберта) видным писателем и общественным деятелем.

Дружеские, хотя и не особенно близкие отношения связывали Шуберта с крупнейшим австрийским поэтом и драматургом Францем Грильпарцером (1791—1872). Среди других друзей Шуберта поэтами-любителями были Франц Брухман (1798—1867), И. Майрхофер, Франц Шобер (1796—1882), художником был Леопольд Купельвизер (1796—1862). Большими ценителями музыки и таланта Шуберта проявили себя находившиеся на государственной службе Й. Шпаун и Иоганн Йенгер (1792—1856). Известна забота Шуберта о высоком интеллектуальном уровне дружеского кружка и его ненависть к пустому времяпрепровождению<sup>1</sup>. Знаменитый вопрос «*Kann er was?*» («На что он способен?»), который задавал Шуберт по поводу каждого нового члена кружка, давно уже фигурирует во всех популярных биографиях Шуберта. Помимо «шубертиад» — вечеров, где исполнялась музыка Шуберта, друзья регулярно устраивали «чтения», во время которых читали и обсуждали классические и вновь появляющиеся произведения литературы.

Застенчивость, замкнутость Шуберта (особенно в общении с незнакомыми людьми) иногда приводила к возникновению превратного о нем представления как о человеке ограниченном. «Шуберт стоит передо мной смущенный, не знает толком, что ответить, и после нескольких слов откланивается и более уже не показывается», — так вспоминает о первой встрече с Шубертом немецкий поэт А. Г. Гофман фон Фаллерслебен<sup>2</sup>. Он явно разочарован, на его взгляд, Шуберт «ничем не отличается от любого венца». Но вот перед нами свидетельство совершенно другого рода, оно связано с рассказом Антона Оттенвальта (1789—1845), поэта-любителя, у которого Шуберт остановился в Линце в 1825 году и которому посчастливилось вызвать композитора на откровенный разговор. «Мы сидели почти до полуночи, и я никогда не видел его таким и не слышал! — серьезный, глубокий и словно вдохновенный. Как он говорил об искусстве, о поэзии, о своей молодости, о друзьях и других примечательных людях, об отношении между идеалом и жизнью и т. п. Мне пришлось все больше удивляться этому духу, о котором говорили, что его искусство подсознательно, едва ли понятно ему самому и так далее»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В период временного кризиса кружка Шуберт писал в марте 1824 года Л. Купельвизеру: «Наш кружок (кружок чтения), как Ты, вероятно, уже знаешь, из-за усиления грубого хора любителей пива и сосисок окончил свое существование; он будет распущен через два дня». — Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 351.

<sup>2</sup> Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 245. См. также: Воспоминания о Шуберте, с. 262.

<sup>3</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 439.

Да, конечно, Шуберт был прежде всего музыкантом. Он не принадлежал к числу художников, способных словом и делом бороться за право своего искусства на существование. Поэтому так малочисленны и лаконичны его высказывания. Но это отнюдь не показатель стихийности, непреднамеренности, бездумности его творчества, как это предполагалось многими современниками, а затем — и отдельными исследователями его произведений. Действительно, Шуберт писал быстро и легко. «Сделано за 4½ часа», — гласит надпись в конце первой части струнного квартета B-dur; «Написано в ноябре в комнате Йозефа Хюттенбреннера в гражданском госпитале в течение трех часов, и из-за этого пропущен обед», — стоит на рукописи четырехручной увертюры 1819 года<sup>1</sup>. Но это не значит, что Шуберт пассивно следовал веяниям вдохновения, не прилагая усилий разума и воли. Он выработал в себе твердую привычку работать по утрам. «Когда Шуберт и Майрхофер, который поставлял ему много стихотворений, жили вместе на Виплингерштрассе, — вспоминает Ансельм Хюттенбреннер (1794—1868), — первый из них ежедневно в 6 часов утра садился за письменный стол и сочинял непрерывно до часа дня»<sup>2</sup>. Поглощенность работой при этом была полная, внешние помехи как бы переставали существовать. Тот же А. Хюттенбреннер вспоминает: «Когда я посетил его в первый раз в суровое зимнее время, я нашел его в полутемной, сырой и нетопленной комнатушке; он сидел закутанный в старый, изношенный халат, мерз — и сочинял музыку»<sup>3</sup>.

Подобная творческая работа «запоем» не исключала сознательной оценки сделанного и стремления к высшему художественному совершенству. Только результаты критического отношения к сочиненной музыке выявлялись совершенно иначе, чем, например, у Бетховена. Если поиски Бетховеном наиболее совершенного варианта проходили через бесчисленные пробы, сравнения, эскизы, наброски, то творческий процесс у Шуберта был более стремителен, как бы импульсивен, целое постигалось благодаря редчайшей художественной интуиции. Но критический разум придирчиво оценивал сделанное, и если оно не удовлетворяло взыскательного художника, то пощады не было... Именно такой метод сочинения и оценки объясняет нам наличие у Шуберта множества неоконченных произведений, особенно среди крупных инструментальных форм: симфония E-dur (1821), квартет c-moll (1820), фортепианные сонаты fis-moll (1817), f-moll, C-dur (1818), cis-moll (1819), C-dur (1825). Неудавшееся произведение браковалось, даже если оно было доведено почти до конца (как соната C-dur 1825 года). Раз усомнившись

---

<sup>1</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 111, 188.

<sup>2</sup> Воспоминания о Шуберте, с. 83.

<sup>3</sup> Там же, с. 80.

в достоинствах произведения, Шуберт уже не добивался его завершения. И тогда вместо неудавшегося сочинения рождалось новое в том же жанре: таково соседство оконченных и неоконченных сонат 1817 года, таково, быть может, соотношение двух соседних симфоний — E-dur и h-moll, из которых вторая, хотя и считается «Неоконченной», по существу является вполне законченным произведением<sup>1</sup>. Можно также вспомнить о песнях, представляющих совершенно разное по музыке воплощение одинаковых текстов (например, «Песнь Миньоны» и некоторые другие).

Гораздо реже можно встретить эскизы будущих законченных произведений или же отредактированные варианты уже созданных. Такие случаи являются скорее исключением из обычных творческих приемов обуреваемого потоком все новых и новых музыкальных идей композитора. Но сознательное, критическое отношение к своему творчеству со стороны Шуберта для нас не подлежит сомнению.

Да иначе и быть не могло! Щедрость творческого излияния немыслима без вдумчивой, целеустремленной работы — тем более, когда в результате композитор не просто приумножает количество произведений, а добивается нового качества, самостоятельного решения очередной задачи. Интенсивность творческого горения Шуберта была при этом такова, что просто не позволяла ему отдавать свои силы на сторону.

Но не только постоянная потребность писать музыку заставляла Шуберта пренебрегать житейскими интересами. В неустроенности, необеспеченности композитора решающую роль играло и совершенно сознательное его стремление избежать служебных оков. С удивительной последовательностью, хотя и чисто пассивным путем, Шуберт отстаивал полную независимость своего общественного положения. В своем понимании взаимоотношения художника и общества он, подобно Бетхове-

---

<sup>1</sup> В книге «Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии» (М., 1972) Ю. Н. Хохлов выражает несогласие с такой оценкой «Неоконченной» и настаивает на ее фрагментарности. Конечно, трудно не согласиться с тем, что Шуберт намеревался продолжить симфонию; об этом говорят эскизы третьей части, сохранившиеся в его рукописях. Но на этом и кончаются объективные доказательства незавершенности сочинения. Все остальное, о чем пишет Хохлов, относится к области догадок. Между тем музыка симфонии вот уже более ста лет все успешнее и успешнее отстаивает свое право на существование вне намеченной композитором перспективы «скерцо и финала». Первая и вторая части настолько прочно соотнесены друг с другом гением Шуберта, что не вызывают потребности в продолжении. Можно, конечно, предположить, что сам композитор не отдавал себе отчета в органичности найденного им новаторского решения цикла. Но отсюда совсем не следует, что в суждении о симфонии надлежит принимать во внимание его позицию. Она начисто опровергается концертной судьбой произведения, редкой интенсивностью его воздействия, обеспечившего симфонии славу популярнейшего памятника мировой симфонической литературы. Прерванная на полуслове, она никогда не завоевала бы столь широкого и сердечного отклика.

ну, смотрел далеко вперед, намечая истинное решение этой проблемы. «Меня должно содержать государство. Я пришел на свет для композиции, а не для чего-либо иного», — говорил Шуберт друзьям<sup>1</sup>. Поскольку же в условиях того времени это было неосуществимо, он не останавливался ни перед нуждой, ни перед лишениями, лишь бы не поступиться своим творческим досугом. В этом вопросе скромный и мягкий Шуберт был совершенно непреклонным. Важное значение имела здесь, конечно, твердая убежденность композитора в высокой общественной миссии художника. Понимание этой миссии Шубертом имеет отчетливо выраженную демократическую основу.

При всей психологической углубленности содержания своего искусства, Шуберт всегда стоит на почве ясного, трезвого восприятия действительности. Романтизм Шуберта обращен лицом к жизни, направлен к ее постижению, а не к отрицанию. Вот откуда возникает яркость, сочность его образов, искренность и правдивость его высказывания, высокая гуманистичность и этичность его идеалов.

В бескорыстном служении этим идеалам в условиях неравной борьбы с жизненными трудностями и реакционным общественным строем и заключается величие творческого подвига Шуберта. В этом аспекте романтизм Шуберта приобретает глубоко прогрессивное значение, определившее как продолжение дела классиков в рамках нового течения, так и огромное воздействие шубертовского творчества на все дальнейшее развитие музыкального искусства.

## ТВОРЧЕСТВО ШУБЕРТА

Творческое наследие Шуберта охватывает самые разные жанры. Им создано 8 (9) симфоний<sup>2</sup>, свыше 25 камерно-инструментальных произведений, 15 фортепианных сонат, множество пьес для фортепиано в две и в четыре руки, 10 опер, 6 месс, ряд произведений для хора, для вокального ансамбля, наконец, около 600 песен. При жизни, да и достаточно длительное время после смерти композитора, его ценили главным образом как автора песен. Лишь с XIX века исследователи начинают постепенно осмысливать его достижения в других областях творчества.

Сейчас уже нет необходимости доказывать, что значение Шуберта определяется отнюдь не одной вокальной лирикой, и тем не менее изучение его творчества необходимо начинать с песни.

<sup>1</sup> Воспоминания о Шуберте, с. 214.

<sup>2</sup> О количестве и нумерации симфоний см. на стр. 261—262.

Песня занимает в наследии Шуберта центральное место. В ней наиболее наглядно, последовательно и убедительно раскрываются характерные особенности его облика, его творческого пути, художественного формирования. Заинтересованность Шуберта в песне обусловлена романтическими предпосылками. Песня открывала композитору простор для раскрытия внутреннего мира человека; через сближение с образцами народного искусства она приобретала демократический характер; наконец, в тесной связи слова и музыки, вне которой невозможна ни одна песня, завоевывалась поэтическая осмысленность музыкального образа. Все это вместе взятое создавало особую выразительность шубертовского высказывания, определяло новаторскую глубину и содержательность его произведений.

Благодаря Шуберту песня впервые стала равной по значению другим жанрам. Ее поэтические прообразы отражают чуть ли не всю историю австрийской и немецкой поэзии, включая и некоторых зарубежных авторов. Наибольшей стойкостью отмечена привязанность Шуберта к поэзии Гете, хотя по значительности музыкального воплощения со многими песнями на тексты великого немецкого поэта успешно соперничают произведения на слова других авторов, в первую очередь Шиллера, Майрхофера, В. Мюллера и Гейне. Особого упоминания заслуживает чуткое ощущение композитором индивидуальных черт творчества каждого поэта. Шуберт всегда умеет оттенить стилистические особенности поэтического прообраза, но отнюдь не в ущерб самостоятельности своей трактовки. Наиболее ярко это сказывается, конечно, в песнях на тексты крупных поэтов и в период творческой зрелости композитора. Здесь нередки случаи, когда проникновение композитора в святое святых замысла поэта раскрывает то, что только предполагалось автором текста, но не нашло в его произведении законченного выражения. Подобное углубление поэтического высказывания приобретает особое значение в песнях, посвященных излюбленной поэтами-романтиками теме неразделенной любви. В толковании Шуберта эта тема становится поводом к показу значительных, подчас подлинно трагических душевных движений, свидетельствующих о постижении композитором существенных сторон окружающей действительности. Широта поэтического кругозора Шуберта способствует такой направленности его песенного творчества. Пусть не во всех случаях Шуберт достигает одинакового совершенства. Многие его песни следует рассматривать как эскизы, имеющие только вспомогательное значение. Важно, что к своей конечной цели он идет не узкой тропой, а широкой дорогой самых разнохарактерных впечатлений, обогащающих его опыт и как человека, и как художника.

Именно в значении сокровищницы разнообразных жизненных впечатлений, песни Шуберта стали и для самого композитора не только целью творчества, но и материалом для последующей обработки. Использование Шубертом своих песен в качестве тем инструментальных произведений не было следствием распространенному в то время обычаю писать вариации на популярные мелодии. Обращение к песне имеет для него более принципиальное значение: оно свидетельствует о заинтересованности композитора в определенном содержании. Песня является своего рода эпитафией, который определяет смысл произведения, вернее, аспект его поэтической программности.

Но такое использование песни является лишь частным примером ее значения для инструментального творчества Шуберта. В целом же влияние песни несравненно шире и глубже. Как носитель лирической одухотворенности в ее самых разнообразных проявлениях, как основа шубертовского творчества, она определяет не только частные стороны, но и весь характер его инструментальной музыки. Песня не как материал, а песенность как принцип — вот что существенно отличает Шуберта от его предшественников. В песенности коренятся и все характерные особенности инструментальных произведений композитора, в первую очередь преобладание лирико-психологического и лирико-повествовательного аспекта над драматически-действенным и предпочтение свободного, не ограниченного рамками непосредственных тематических связей, развертывания. Логика последнего, несомненно, обусловлена сближением музыкальной и поэтической выразительности, хотя и не предполагает наличия программной канвы. Собственно говоря, в данном случае есть основание говорить о сюжетности крупных инструментальных произведений Шуберта, понимая ее как обусловленность развития обобщенными музыкально-поэтическими представлениями. Так наглядность и конкретность музыкального образа, показательные для песни Шуберта, сказываются и в инструментальном творчестве, приобретая, однако, более широкое, более емкое значение. Это различие в характере использования поэтической программности в вокальной лирике и в инструментальных произведениях очень убедительно выявляет сам Шуберт. Из песен, перенесенных в инструментальные сочинения, он убирает все, что порождено следованием за деталями стихотворений.

# 1

Начало творческой деятельности Шуберта относится, как и у Моцарта, к очень ранним годам его жизни. К сожалению, восстановить первые шаги Шуберта на композиторском поприще не представляется возможным. Но и из написанного им

позднее, в годы пребывания в конвикте<sup>1</sup>, до нас дошла лишь незначительная часть, многие юношеские произведения были уничтожены Шубертом. Среди сохранившихся рукописей имеется несколько песен, что говорит о влечении Шуберта к этой области творчества еще у истоков его деятельности.

Поскольку песня сопровождает композитора до конца его жизни, есть все основания положить в основу периодизации его творчества этапы развития именно данного жанра. В этом аспекте допустимо расчленить путь Шуберта на следующие периоды<sup>2</sup>:

до 1817 года — время ученичества, отмеченное стремлением овладеть опытом предшественников и первыми проблесками самобытности;

1817—1822 — время активных поисков самостоятельности, в частности на основе переосмысления опыта Бетховена;

1822—1826 — достижение зрелости, окончательное выявление характерного для искусства Шуберта синтеза общительности и возвышенности высказывания;

1827—1828 — период, озаглавленный, с одной стороны, обострением трагической конфликтности, с другой — упрочением (преимущественно в инструментальных произведениях) жизнеутверждающей перспективы творчества.

В ближайшие по окончании конвикта годы песня властно входит в жизнь композитора. Если в 1813 году в списке сочиненного Шубертом числилось только 9 песен, то в 1814 году количество песен вырастает до 23, а в 1815 и 1816 годах поднимается до 144 и 106 песен за год.

В этом потоке вокальной лирики явно различимы две тенденции. Вслед за авторами песен XVIII века Шуберт отдает дань двойственному пониманию задач вокальной лирики. Оно проистекает из того разграничения возвышенно-героического и повседневно-бытового искусства, которое красной нитью проходит через историю музыкальной культуры XVIII века, достигая своего апогея в столкновении оперы-серия и оперы-буффа. В песне это столкновение обостряется еще противопоставлением драматургического и лирического принципов воплощения.

Композиторы XVIII века отводили лирической песне весьма скромную роль. Куплетная по форме, непритязательная по смыслу, она служила в основном заполнению досуга незатейливым домашним музицированием. Лишь с появлением лириче-

---

<sup>1</sup> Конвикт — интернат для стипендиатов придворного ведомства: гимназистов и воспитанников школы придворных певчих. Шуберт пробыл в этом учебном заведении с 1808 по 1813 год.

<sup>2</sup> Разумеется, не следует забывать о том, что подобное разграничение не несет на себе печать условности, тем более когда приходится подчинять единой схеме судьбу разных жанров и не считаться со случаями предвосхищения композитором в ранние годы достижений зрелых лет.

ских стихотворений Шиллера и Гете намечается углубление ее содержания. Но даже в творчестве лично близких Гете композиторов Цельтера и Рейхардта роль музыки ограничивается рамками служения поэзии. Она призвана только оттенять замысел поэта, что, впрочем, полностью отвечало воззрениям самого Гете на взаимодействие слова и музыки в песне<sup>1</sup>.

Высокие помыслы, философские вопросы, знаменательные события находят отражение в поэзии другого склада, где и содержание, и его трактовка носят отвлеченно-возвышенный характер. Будничной действительности в этих произведениях противопоставляется мир необычных переживаний и поступков. Темы и образы заимствуются преимущественно из античного искусства. Встречаются исторические и фантастические сюжеты. Особое значение приобретает жанр баллады, введенный в историю немецкой литературы поэтом Г. Бюргером (1747—1794). Баллада этого времени, как правило, представляет собой развернутое повествование о каком-либо из ряда вон выходящем событии. Естественно, что средства ее музыкального воплощения приходилось искать скорее в опере, чем в песне, еще только обретавшей самостоятельность. Этому способствовал как героический характер большинства баллад, так и показательное для ее создателей (поэтов и музыкантов) стремление подчеркнуть действенные, драматические черты ее содержания. В отличие от куплетной лирической песни в балладах используется сквозная форма музыкального изложения, опирающаяся на свободную последовательность речитативных и арпозных моментов. Такое непосредственное перенесение в песню оперно-кантатных принципов противоречит самому существу песенного жанра. Поэтому дальнейшее развитие песни пойдет по пути преодоления воздействия оперных форм в сторону создания новых лирических приемов многогранной характеристики образа.

Тем более интересно, что свой путь композитора песни Шуберт начинает как раз с многочастных баллад и песен-монологов<sup>2</sup>. Образцом служили ему произведения Иоганна Рудольфа Цумштега (1760—1802) — швабского композитора, друга Шиллера, пионера в области музыкальной баллады. С творчеством Цумштега Шуберт познакомился в конvikте и был глубоко

---

<sup>1</sup> Очень образно он сказал об этом, обращаясь к Цельтеру: «Твои сочинения я воспринимаю как идентичные моим песням. Музыка уносит их ввысь подобно газу, проникающему в воздушный шар. У других композиторов я должен сперва уловить, как они подошли к песне, что они из нее «сделали». Цит. по кн.: Moser H. J. Goethe und die Musik. Leipzig. 1949, S. 95.

<sup>2</sup> М. Бауэр — один из проникательных исследователей песен Шуберта — пользуется в данном случае термином «монодия» или «лирическая монодия», желая, видимо, подчеркнуть подчиненность музыкального замысла поэтическому. См.: Bauer M. Die Lieder Franz Schuberts. Bd. 1. Leipzig. 1915, S. 24, 163.

захвачен песнями своего предшественника. Следуя примеру Цумштега, Шуберт пытается запечатлеть в музыке прежде всего текучесть поэтического содержания. Песни превращаются в цепь разнохарактерных отрывков, смена которых определяется, в сущности, иллюстративными соображениями. Музыка не столько раскрывает поэтический образ, сколько комментирует каждую строчку текста. Следствием этого является совершенная импровизационность структуры и качественная неровность воплощения отдельных эпизодов. Смелые яркие находки чередуются с явными заимствованиями, граничащими подчас с перепевом шаблонных, стертых оборотов.

Конечно, в стилистической неустойчивости первых песен Шуберта повинна и его композиторская неопытность. Однако не она является первопричиной мозаичности его юношеских произведений. Увлечение Шуберта свободной рапсодической формой коренится в живом ощущении им традиций искусства «Бури и натиска». Именно это направление придерживалось непосредственно-эмоционального охвата действительности, сочетая его со стремлением воспроизвести изменчивый облик жизни. Естественно, что при таком подходе чувство преобладало над логикой, а обилие явлений превращалось в избыток подробностей, наносивший ущерб единству замысла.

Необузданность эмоционального порыва, свойственная искусству «Бури и натиска», была направлена на преодоление умозрительной рационалистической эстетики. Это требовало необычных, исключительных сюжетов и преувеличенной характеристики, что вовлекало художников «Бури и натиска» в сферу своеобразного эмоционального натурализма. В музыке Шуберта это сказывается в тесной связи повышенной экспрессивности и картинности воплощения отдельных эпизодов, убедительности которых, правда, значительно превосходит созданное Цумштегом<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Пловец» («Der Taucher»), текст Ф. Шиллера, и «Отцеубийца» («Der Vaternörder»), текст неизвестного автора. — Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe (в дальнейшем — G. A.), Serie XX, Band 1, S. 77 и 40.

См. также: «Жалоба девушки» («Des Mädchens Klage»), текст Ф. Шиллера (первая редакция), и «Погребальная фантазия» («Eine Leichenfantasie»), текст Ф. Шиллера. — Там же, с. 16 и 22.

Все приводимые нами примеры взяты из G. A. Осуществленное в 1884—1897 годы, это издание ныне перепечатано под эгидой «American Musicological Society» и «Music Library Association» фирмой Dover Publications. Кроме того, в конце 60-х годов фирмой Bärenreiter-Verlag, Kassel, начата публикация «Neue Ausgabe sämtlicher Werke».

Из советских изданий необходимо упомянуть следующие: «Лебединая песня», переводы И. Тюменева. М., 1929; «Песни на тексты Гете», пер. С. Андрианова. М., 1934; «Песни», пер. Н. Заболоцкого, А. Кочеткова, С. Маршака, Б. Пастернака. М., 1950; «Зимний путь», пер. С. Заяицкого. М., 1960; «Избранные песни». М., 1961; «Прекрасная мельничиха», пер. И. Тюменева. М., 1972.

## 1a [Allegro]

## «Пловец» ("Der Taucher")

die Was - ser, das sie hin

un - terslang, die Cha - ryb - de jetzt brül - lend wie - der gab,

## 6 [Allegro con moto]

## «Отцеубийца» ("Der Vatermörder")

Voll Grimm zer - stör - te der Bar - bar sein Nest mit ei - nem

Stein, und mor - de - te die klei - ne Schaar der ar - men Vö - ge - lein

Отметим, что в этом стихийном сплетении наивной иллюстративности и эмоциональной приподнятости таится зерно той наглядности музыкальных образов Шуберта, которая (в ином соотношении выразительного и изобразительного начала) станет показательнейшей чертой его зрелых песен. Но для того чтобы подобные зерна дали всходы, необходимо было найти путь к внутренней организованности высказывания, к превращению цепи эмоциональных всплесков в разгорающийся факел единого чувства. Стилистически это означало, прежде всего, овладение широким мелодическим дыханием, создание целостного интонационного облика песни.

Мелодика юношеских песен Шуберта опирается главным образом на интонации речитативного происхождения, что связано со стремлением подчеркнуть возвышенный характер содержания. С такой функцией речитатива Шуберт имел возможность познакомиться на примере героических опер Глюка, его современников и последователей, в частности и Сальери — своего учителя. Но отсутствие у Шуберта собранности, стремительная смена оттенков душевных движений, калейдоскопичность разрывывания содержания неизбежно нарушали строгие контуры классического речитатива. Речитатив Шуберта приближается в этих песнях скорее к мелодекламации, поскольку средоточием музыкальной выразительности оказывается не вокальная партия, а фортепианное сопровождение. Партия голоса (даже в лирических разделах), как правило, лишена мелодической определенности, она возникает преимущественно как некий сколок аккомпанемента, вне поддержки которого оказывается бледной, беспомощной. Вот почему меньше всего удаются Шуберту чисто лирические отступления.

Конечно, нельзя оставлять без внимания и того обстоятельства, что форма первых песен Шуберта в значительной степени предопределялась его обращением к лирико-эпическому жанру баллады. Драматургическая заостренность повествования, особенно ощутимая в балладах Шиллера, несомненно толкала Шуберта на путь непосредственного следования сюжету стихотворения. Но то, что не нарушало единства стихотворения, неизбежно должно было нарушить единство песни. Песня не исключает показа образа в развитии, но она требует обобщения его под углом зрения единого в своей основе душевного движения. Оставляя широкий простор для проявления эпического и драматургического начал, она является по преимуществу жанром лирическим. Овладением лирической природой этого жанра с попутной его драматизацией и демократизацией и определяется развитие песенного творчества Шуберта. Последнее осуществляется на основе преодоления разрыва между высоким и будничным в искусстве, на основе новых форм сближения бытового и профессионального музицирования.

Тематика «возвышенных страстей и переживаний», ярко

представленная в творчестве Шиллера, Гете и их современников, будет привлекать внимание Шуберта на протяжении всей его жизни. Несмотря на новые веяния, героические образы не исчезают из поля зрения романтиков. Не кто иной, как друг Шуберта И. Майрхофер, явится одним из продолжателей героических традиций классического искусства. Но трактовка этих образов у Шуберта изменится. Она приобретет более сосредоточенный, обобщенный характер, что позволит Шуберту осуществить по отношению к этому кругу поэтических произведений то завершённое, глубоко отвечающее замыслам поэтов музыкальное претворение, которое было недостижимо для композиторов предшествующего столетия. В свою очередь, обращение к образцам классической поэзии придаст музыке Шуберта философскую осмысленность, что значительно углубит содержательность его вершинных лирических произведений.

Если в отношении поэзии Шиллера Шуберт на первых порах чуждается лирических принципов воплощения, то творчество Фридриха Маттиссона (1761—1831), привлечшее его внимание в те же годы, способствует появлению в его музыке явно лирических тенденций. Значительно уступая Шиллеру в содержательности и художественной убедительности, поэзия Маттиссона отмечена более ярко выраженным лирико-созерцательным оттенком. Тематика Маттиссона носит чувствительный характер и ограничена сравнительно узким кругом настроений, преимущественно элегического порядка. Метко, хотя и пристрастно, охарактеризовал его поэзию Гете в письме к Цельтеру от 22 июня 1808 года, подчеркнув, насколько ненавистно ему «ноющее оплакивание потерянной любви» и «плаксивые» («lamentabile») надгробные песни<sup>1</sup>. Тем не менее муза этого поэта имела значительный успех у композиторов, что объясняется не только лирической направленностью его стихов, но и его обращением к более повседневному сюжетам.

Песни Шуберта на тексты Маттиссона интересны как первые попытки композитора опереться на песенность в собственном смысле слова. Мелодия приобретает рельефные очертания, намечается интонационное единство, основанное на повторении попевок, появляются признаки периодизации, контуры строфической структуры. Песенному характеру изложения способствует и гармонический план, в котором (в отличие от песен на тексты Шиллера) преобладают ясные функциональные отношения. Показательно стремление соблюсти единство начала и конца песни. Резко меняется соотношение голоса и сопровождения. Вокальная линия приобретает ведущее значение. Роль аккомпанеента ограничивается, в основном, созданием общего фона.

---

<sup>1</sup> Goethes Briefe. Ausgewählt und in chronologischer Folge mit Anmerkungen herausgegeben von Eduard von der Hellen, Bd. 5. Stuttgart, Berlin, 1908, S. 85.

Таким образом Шуберт окончательно порывает с оперно-кантатным принципом изложения. Он допускает сопоставление песенных и речитативных эпизодов, чутко оттеняя тем самым промежуточный характер поэзии Маттиссона: склонность поэта к передаче бесхитростных чувств простого человека, сдерживаемую, однако, его верностью принципам возвышенной трактовки лирических сюжетов<sup>1</sup>:

2 Andante con moto «Вечер» ("Der Abend")

Pur-pur malt die Tan-nen-hü-gel nach der Son-ne

Schei-de-blick, lieb-lich strahlt des Ba-ches.

decresc.

Spie-gel Hes-pers Fa-vel-glanz zu-rück.

dim.

<sup>1</sup> «Вечер» («Der Abend»). — G. A., S. XX, Bd. 1, S. 161. См. также: «Воспоминания» («Erinnerungen») и «Песня любви» («Lied der Liebe»).—Там же, с. 166 и 163.

*Recit.*

Tönst du einst im A-bend-hau-che, Gril-chen auf mein

*a tempo*

früh-es Grab, aus der Freundschaft Ro-sen-sträucher dein Klag-ge-sang her-ab.

Ограниченность дарования Маттиссона не позволила ему объединить эти два начала. Поэтому непосредственность часто оборачивается у него чувствительностью, а углубленность — напыщенной умозрительной приподнятостью. Но для Шуберта стихи Маттиссона явились источником важных завоеваний. Здесь впервые дают о себе знать связи Шуберта с бытовым музицированием, в частности с городским романсом. Включение этой области в интонационный кругозор композитора сыграет огромную роль в достижении лирической теплоты и проникновенности. Примечательно, что на этом пути произойдет и рождение ряда образцов шубертовского толкования лирики Гете. Тем самым Шуберт обнаружит тонкое понимание глубинных бытовых истоков творчества поэта. Гете отдал немалую дань песенно-романсному началу, но в значительно переосмысленном, «облагороженном» виде. Шуберт следует его примеру и создает интонационное решение, опирающееся на романс, но тоже не ограничивающееся им. Поэтому отзвук бытового происхождения ощущается скорее в естественности, непринужденности высказывания в целом, чем в конкретных мелодических связях с первоисточником. Это дает возможность сохранить в музыке тот оттенок обособленности, возвышенности чувства,

который присутствует у Гете даже в его наиболее близких бытовому складу лирических стихах.

Но Шуберт не связывает себя только передачей замысла поэта. В лучших песнях на тексты Гете его музыка сообщает отточенным, почти что скульптурно-пластичным образам стихотворений черты удивительной непосредственности, задумчивости и горячности. Следовательно, конгенность Шуберта Гете заключается не в повторении, а в претворении поэтического замысла. Думается, что это обстоятельство и послужило причиной недооценки Гете песен Шуберта<sup>1</sup>.

Но если Гете прошел мимо Шуберта, то Шуберт нашел в поэзии Гете неиссякаемый источник вдохновения. Именно стихи Гете впервые открыли ему глаза на возможность поэтизации простых, бесхитростных чувств. Глубокая содержательность гетевского высказывания предоставляла широкий простор для фантазии композитора. Вместе с тем она требовала вдумчивого, отвечающего индивидуальным особенностям каждого стихотворения отбора средств. Это побуждало Шуберта искать иных, более совершенных путей сочетания простоты и возвышенности, чем это имело место в его песнях на тексты Маттиссона. Известная эмоциональная блеклость, однотонность, свойственная этим песням, должна была уступить место живому, полнокровному раскрытию чувства. Степень совершенства создаваемого композитором образа находится при этом в прямой зависимости от верности и глубины поэтической характеристикки. Последнее убедительно подтверждается как сопоставлением песен на тексты Маттиссона и Гете, написанных в 1814 году, так и сравнением разных по углубленности отклика, хотя и созданных одновременно, песен на тексты Гете: «Маргарита за прялкой», «Ночная песня» («Nachtgesang»), «Утешение в слезах» («Trost in Tränen») <sup>2</sup>.

Подлинной творческой зрелостью отмечена только песня «Маргарита за прялкой» (1814). Это рубеж не только в творческой деятельности Шуберта, но и во всей истории музыкального искусства. Впервые в совершенной форме перед нами об-

<sup>1</sup> Помимо новизны и смелости музыкальных средств выражения, Гете ощутил в произведениях Шуберта посягательство на примат поэзии над музыкой и, что еще существеннее, — на завоеванную им в труднейшей борьбе с самим собой олимпийскую сдержанность в проявлении чувств. Музыка Шуберта приоткрывала завесу над укрощенным «демоном» эмоций, а это, естественно, коробило маститого поэта. Понадобилась сила вдохновенного исполнения замечательной немецкой певицы В. Шредер-Девриент, чтобы вынудить у Гете признание достоинств шубертовской трактовки его поэзии. «Я уже однажды слышал это сочинение, и оно совсем не пришлось мне по душе, — сказал Гете певице после исполнения «Лесного царя», — но в таком исполнении все укладывается в обозримую картину». — Цит. по кн.: Goldschmidt H. Franz Schubert — ein Lebensbild. Berlin, 1954. S. 97.

<sup>2</sup> Две последние песни см.: G. A., S. XX. Bd. 1, S. 197, 198, а также: Schubert Franz. Gesänge Ausgabe in sieben Bänden von Max Friedlaender. Leipzig, Peters.

наруживаются огромные выразительные возможности песенного жанра. Конечно, этим мы обязаны не только Шуберту, но и Гете, создавшему в этом стихотворении ярчайший образец конкретного, индивидуализированного лирического высказывания. Ясность ситуации, определенность персонажа, простота и проникновенность обрисованных поэтом переживаний прямо-таки подсказывали композитору новое решение песенного образа. В основе его лежит коренное изменение привычного до того соотношения поэзии и музыки. Отныне музыка призвана не только дополнять, но и уточнять, углублять поэтический образ. Романтическая взволнованность трактовки образа Гретхен Шубертом вскрывает многое, что только подразумевалось поэтом. Вместе с тем композитор сохраняет в своем толковании отголоски гетевской умеренности, гармоничности, не допуская никаких резкостей или излишеств в выражении чувства.

Шуберт избегает пользоваться оборотами, непосредственно напоминающими о бытовом происхождении мелодики, хотя весь склад произведения свидетельствует о воздействии народного, в частности городского, песнетворчества. В этом отношении песни на тексты Гете (в том числе и «Маргарита за прялкой») занимают в творчестве композитора особое место, образуя промежуточное звено между ранними произведениями романского типа и песнями-монологами последних лет жизни.

В «Маргарите за прялкой» Шуберт достигает полной самостоятельности воплощения. Новизной и смелостью отмечены все стороны произведения: мелодика, гармония, форма, соотношение голоса и фортепиано. Всем им принадлежит важная роль в осуществлении замыслов композитора. Но ведущее значение остается за мелодикой. Она в первую очередь призвана обеспечить выразительность, гибкость и единство характеристики. В основу ее положено четкое, лаконичное тематическое образование, которое определяет весь путь мелодического развития:



Начиная и завершая песню этим предложением, Шуберт заключает ее в замкнутые рамки, позволяющие подчеркнуть единство настроения. Глубокая, но затаенная печаль, усугубляемая воспоминаниями и мечтой о несбыточном счастье, — вот основной образ произведения. Его неотступность, навязчивость вызывает повторение исходного эпизода, который приобретает тем самым значение припева, рефрена. В рефрене запечатлена трогательная невинность, простодушность облика Маргариты. Ее

печаль далека от отчаяния. Она рождена больше ощущением, чем осознанием своей обездоленности. Поэтому возникающий еще в рефрене порыв чувства отмечен Шубертом чуть приметным оттенком просветленности (d-moll гармонический — C-dur), сохраняющим свое значение на протяжении всей песни.

В создании элегической настроенности существенна роль аккомпанемента. Он образует единый сквозной фон песни, в котором органически сливаются показ внешней приметы образа (жужжание веретена) и характеристика глубокой внутренней возбужденности. Наличие рефрена придает песне черты строфической структуры. Этому способствует сопутствующее рефрену выделение основной тональности — d-moll. Чередующиеся с рефреном разделы песни носят разработочный характер<sup>1</sup>. Четкая связь с основным материалом и неизменный рисунок фортепианного сопровождения позволяют превратить эти эпизоды в части единого целого. Но функция их все же противоположна рефрену. Они призваны выявить существенные сдвиги в состоянии действующего лица, обнажить значительный диапазон душевного движения. В общем все три отклонения равнозначны. Они отмечены активным развитием мелодии, сменой тональных красок, главным образом мажорных, и передают порыв чувства — скрытую силу неосуществимого стремления. Различны только степень напряженности и характер обнаружения этого стремления. Несмотря на то что наиболее страстным и активным душевное движение оказывается в третьем разработочном эпизоде, смысловая кульминация песни совпадает со второй волной нарастания.

С подлинной драматургической рельефностью обрисован здесь Шубертом контраст мечты и действительности, определяющий развитие содержания песни. Кульминация строится на утверждении образа воспоминания, который обретает значение свершающегося, а не только свершившегося события. Почти что с зрительной наглядностью воссоздает Шуберт в музыке трепет, волнение и восторг первого признания. Средства, примененные композитором, просты и убедительны. Это преобладание мажора, использование хроматически восходящей гармонической секвенции (F—g—As—B) и, главное, прерывистость, декламационность изложения вокальной партии, что придает особую выразительность апогею кульминации.

Граничащее с самозабвением погружение действующего лица в мир прошлого подчеркивается и нарушением непрерывности аккомпанемента (возглас «und, ach, sein Kuss!»). Но в этой остановке заключен и иной смысл. Воспоминанию не дано стать ярым. Порыв словно пописает в воздухе. Подъем идентичен срыву.

<sup>1</sup> Шуберт обогащает строфическую форму песни, развивая вторую часть куплета и повторяя первый как рефрен.

Шуберт находит убедительное воплощение этого перелома. Не в бурном излиянии, не в страстном сетовании раскрывается здесь душевная драма, а в психологически очень верном показе отрезвления, возвращения от мечты к действительности. Это запечатлено Шубертом в простом сопоставлении истанвающего в тишине возгласа и неуверенно возникающих (как бы из пустоты) очертаний рефрена.

Психологическая правдивость шубертовского толкования «Маргариты за прялкой» рождается, следовательно, в сочетании внешней сдержанности и внутреннего драматизма, в сплетении выразительного и изобразительного начал, в гибкости следования за деталями содержания при цельности общего замысла. В этом русле и будет протекать дальнейшая эволюция творчества композитора. Результаты скажутся не сразу. Но смелые и художественно закономерные решения, подобные «Маргарите за прялкой», будут множиться с каждым годом. Из случайных проблесков гениального дарования они станут закономерными порождениями зреющего в неустанном труде мастерства композитора.

## 2

Важная роль принадлежит здесь работе Шуберта над куплетной песней. Куплетная форма решительно преобладает в песнях 1815—1816 годов. За эти годы Шуберт создает около 250 песен, завершающих ученический период его деятельности. Кроме того, он пишет множество других произведений, среди них: 4 симфонии, 3 мессы, 6 опер (2 в отрывках) и т. д. По количеству созданного это наиболее продуктивные годы творческой жизни Шуберта.

Не подлежит сомнению, что на росте творческой активности Шуберта благотворно сказалось окончание им учебного курса конвикта. Дух казенщины, бюрократизма, царивший в этом учреждении, действовал на него подавляюще. Естественно, что, выйдя за стены конвикта, он должен был почувствовать себя раскрепощенным. Однако вплоть до 1818 года Шуберт все же не мог всецело отдаться творческой работе. Стремясь избежать воинской повинности, длившейся в то время 15 лет, Шуберт вынужден был взять место помощника учителя в приходской школе<sup>1</sup>. Преподавательская деятельность была совершенно не по

---

<sup>1</sup> Версия о грозившем композитору призыве в армию опровергается некоторыми исследователями, например М. Брауном (см. его книгу: Brown M. Schubert. A critical biography. London, 1938), на том основании, что рост Шуберта был ниже требуемой нормы, и, следовательно, ему не приходилось опасаться призыва.

Но, как верно пишет Гольдшмидт, «семнадцатилетний юноша, конечно, не мог тогда знать, что всю жизнь ему будет не доставать для этого почти одного дюйма, то есть 15 миллиметров. Поэтому он с помощью своего отца

душе Шуберту. К этому времени он уже ясно отдавал себе отчет в том, что его истинным призванием является музыка. Все, что отвлекало его от сочинения, представлялось ему насильем над его личностью.

Все более и более обнаруживающаяся гениальность Шуберта привлекает к нему внимание ряда страстных любителей музыкального искусства. Именно в эти годы закладывается основа разросшегося впоследствии круга друзей и знакомых — почитателей шубертовского творчества. Особенно близки были Шуберту его друг по конvikту И. Шпаун, поэты Ф. Шобер и И. Майрхофер. Шпаун и Шобер останутся верны этой дружбе до конца своих дней. Шуберт любил их искренне и глубоко. Об этом свидетельствует его переписка. С Майрхофером они разошлись, но «что было однажды, не могло исчезнуть из памяти» (Майрхофер)<sup>1</sup>; а в период тесной дружбы с Майрхофером (1815—1820) было пережито немало. Кроме того, Майрхофер был большим знатоком поэзии и искусства, с мнением которого Шуберт очень считался. Влияние Майрхофера на творчество Шуберта в этом смысле совершенно бесспорно. Шобер сыграл роль посредника между Шубертом и знаменитым солистом придворной оперы Михаэлем Фоглем (1768—1840). Уговорить Фогля просмотреть произведения Шуберта стоило большого труда. Но раз удостоверившись в гениальности композитора, Фогль становится первым и наиболее ревностным пропагандистом творчества Шуберта. Все же на концертную эстраду проникают лишь отдельные произведения. Большинство песен остается достоянием только близких композитору людей.

В 1815—1816 годы это обстоятельство несомненно имело причиной этюдный облик песенных опытов Шуберта. Как и в песнях оперно-кантатного склада, композитор опирается первоначально на опыт своих предшественников. Далеко не сразу ему удается преодолеть скованность песенной лирики конца XVIII и начала XIX века. В значительной степени это предопределялось особенностями поэзии, к которой он обращается в поисках песенных текстов. Шуберт широко использует стихотворное наследие мелких поэтов (И. П. Уц, М. Клаудиус, Л. Козегартен и другие), верно улавливая в их творчестве стремление к простому, бесхитроустому песенному высказыванию. Однако значительных побегов это стремление не дало. Простота понимается узко, главным образом в плане неотягощенного переживаниями воспевания утех и радостей жизни. В отдельных случаях действующие лица облачаются в одежду аркадских пастушков, что вносит в изложение черты манерности, условности. Правда, Шуберт со свойственной ему чутко-

---

и как можно скорее постарался устроиться в Венское училище св. Анны, предназначенное для подготовки учителей» (Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь, с. 97—98).

<sup>1</sup> Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 8.

стью выбирает из этой поэзии наиболее непосредственные по смыслу произведения. Но даже встречаясь на этом пути с стихотворениями Гете, примыкающими по характеру к прикладной лирике XVIII века, он далеко не всегда в состоянии выйти за пределы ограниченности, свойственной этому жанру, хотя часто и обогащает прообраз свежими деталями.

Большая свобода предоставляет Шуберту творчество Людвиг-а Генриха Кристофа Хёльти (1748—1776). Из всех поэтов XVIII века (кроме Гете) Хёльти, пожалуй, дальше всех продвинулся на пути к преодолению разобщенности «высокого» и «будничного» искусства. В своем сближении с народнопесенными истоками он, несомненно, является провозвестником того естественного, органичного использования опыта народной песни, которое обнаруживается в немецкой поэзии к началу XIX века. Поэзии Хёльти свойственна и большая степень вживания в мир чувств и помыслов своего героя. Поэтому и в музыке Шуберта она находит, как правило, живой одухотворенный отклик, хотя и не претендует на особую глубину и значительность высказывания.

Искренность в выражении чувств простого, обывательного человека — вот что ищет Шуберт, обращаясь к куплетной песне. Не каждое из стихотворений обеспечивает ему достижение этой цели, но любой из избранных им текстов дает какой-то толчок его фантазии, служит постепенному вызреванию у него необходимых навыков. Решительные сдвиги в данный период обнаруживаются еще редко; наиболее убедительно — в произведениях, лежащих за пределами работы Шуберта над куплетной песней («Лесная царь», «Неутомимая любовь», «Песни из Вильгельма Мейстера», «К вознице Кроносу», «Скиталец»). Но брожение сказывается почти повсеместно, обнажая характерные стилистические особенности шубертовской песни, своеобразие и сложность его поисков самостоятельного решения песенной проблемы.

С самой формой куплетной песни Шуберт осваивается быстро. Образцом для него могли служить произведения берлинской песенной школы, оказавшей сильнейшее воздействие на песенное творчество композиторов Германии и Австрии конца XVIII — начала XIX века<sup>1</sup>. Шуберт настолько поддался чужо-

<sup>1</sup> Различают две берлинские песенные школы: первую, связанную с именами Ф. Э. Баха, Ф. Бенды, К. Г. Гравна, Г. Краузе, Ф. Марпурга и других, и вторую, представленную И. Андре, И. Рейхардтом, И. Шульцем и К. Цельтером. Достаточно ясное представление о творчестве этих композиторов можно составить по классической монографии М. Фридендера: *Friedländer M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien.* Stuttgart, Berlin, 1902.

Интересный материал о предшественниках Шуберта содержит также 54-й том «Памятников музыкального искусства Австрии» (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVII Jahrgang 2. Teil. Bd. 54. Das Wiener Lied von 1778—1791.* Wien, Leipzig, 1920).

му влиянию, что многие из его песен почти лишены черт самостоятельности. Примером могут служить песни: «Амурчики» («Die Liebesgötter»), «Ухажер» («Der Weiberfreund»), «Любовник в разных обликах» («Liebhaber in allen Gestalten»), «Свадебная песня» («Hochzeitlied»), «К Хлое» («An Chloen») <sup>1</sup> и т. д. Показательно, что зависимость Шуберта от его предшественников тесно связана с особенностями поэтического замысла. В этих стихотворениях непритязательность чувства явно преобладает над его глубиной, занимательность высказывания ценится больше, чем его содержательность. Дает о себе знать и склонность к морализированию. Таким образом, следуя примеру композиторов берлинской школы, Шуберт только отдает должное намерениям поэтов.

Но если для предшественников Шуберта такая направленность песенного творчества была конечной целью, то для Шуберта она лишь средство обогащения его опыта как песенного композитора. Он стремится найти путь к ясной, пластичной мелодике, способной донести до слушателя основную мысль стихотворения, раскрыть господствующее в нем лирическое чувство, избежать нарушающей цельность песни детализации. После увлечения музыкой, следовавшей за каждым отклонением в тексте, где интонационные пласты сменяли друг друга с завидной легкостью, создания лаконичной, замкнутой, исчерпывающей смысл стихотворения мелодики представлялось задачей чрезвычайно сложной. Поэтому неудивительно, что именно в мелодике обнаруживаются ощутимые погрешности (подражательность, скованность, непоследовательность). Больше того, во многих песнях она явно рассчитана только на одну строфу текста, то есть является действительно наброском, не претендующим на законченность. Вместе с тем вне зависимости от большей или меньшей удачи, каждая песня вносит нечто свое в процесс совершенствования композитора. Прежде всего, нельзя пройти мимо обнаруживающейся в этих «эскизах» способности композитора к передаче индивидуальных черт поэтического произведения. Так, к примеру, стилизованная пасторальность стихотворения Ула «Амурчики» рождает музыкальный образ, где легкость и изящество сочетаются с витневатостью и жеманностью. Наоборот, в «Косыбельной» («Wiegenlied») на текст неизвестного поэта <sup>2</sup> Шуберт, ограничиваясь самыми скромными средствами, передает бесхитростный, но задушевный характер поэтического замысла.

Из произведений, выросших на почве куплетной песни XVIII века, одно приобрело всемирную известность и популярность. Это «Розочка» («Heidenröslein») на текст Гете. Шуберт, несомненно, отдавал себе отчет в особых свойствах этой песни

<sup>1</sup> G. A., S. XX, Bd. 4. S. 118; Bd 3. S. 57, 46; Bd. 4, S. 150, 149.

<sup>2</sup> Там же, Bd. 3. S. 37.

по сравнению с другими родственными ей по складу, почему и включил ее в число первых, преподнесенных поэту.

«Розочка» — как бы предел выразительности, достижимой в рамках следования песенному идеалу XVIII века. Вместе с тем это характерная дань пробудившемуся еще в конце века интересу к народнопесенному творчеству. Удивительно тонко, без малейшего нажима удается композитору объединить здесь черты наивной простоты и изысканности. Тем самым очень точно воссоздается замысел Гете, стремившегося в данном случае к максимальному сближению, но не к срастанию с народной песней. Шуберт чутко улавливает этот нюанс и убедительно выявляет его, внося в свою трактовку оттенок кокетливой прихотливости, шаловливости. Примечательно, что песня таит в себе и элемент иронии. Показательно в этом отношении противопоставление чувствительной кульминационной интонации и припева, где лирическое обращение (на *pp*) вдруг оборачивается грациозно-шаловливым завершением, шутливость которого подчеркивается ритмически заостренным его повторением у фортепиано.

«Розочка» прочно вошла в музыкальный быт. В немецких сборниках она приводится как народная песня. Думается, что есть основание уточнить причину ее распространения. Ее популярность — результат растущего влияния городской песенной культуры. Именно через такие песни осуществлялось постепенное закрепление черт городского романса. Скрытая за изящной сдержанностью чувствительность «Розочки» приобретает в жанре романса преобладающее значение. И на этот процесс откликается Шуберт в песнях 1815—1816 годов; иногда робко — в виде отдельных проблемков романской выразительности, иногда более смело, отдавая дань подчеркнутой порывистости, эмоциональной обнаженности высказывания.

Черты романсности сказываются прежде всего в мелодике. Она приобретает более размашистый, раскидистый и вместе с тем обостренный характер; усиливается значение широких скачкообразных ходов и хроматизмов<sup>1</sup>:

«У реки» («Am Flusse»)

4 [Wehmüthig]

Ver - flie - sset, viel - geliebte Lie - der, zum Mee - re der Ver...

*p*

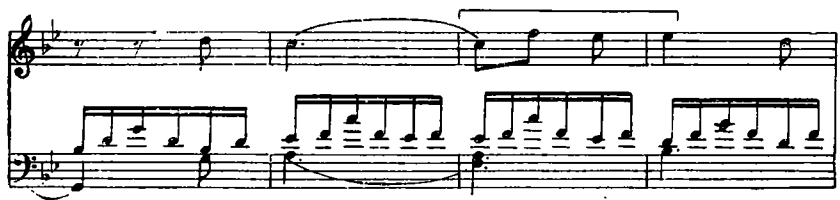
<sup>1</sup> «У реки» («Am Flusse»), текст Гете.— G. A., S. XX, Bd. 2, S. 58.



Одновременно происходит своеобразная мелодизация мелзматических оборотов<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> «К Миньоне» («An Mignon»), текст Гете; «Вздохи» («Seufzer»), текст Хёльти.— Там же, с. 60, 120.



Из проходящих украшений они превращаются во внутренние осмысленные звенья распева (см. в примерах 5 и 6 такты, отмеченные скобкой), что способствует большей свободе, непосредственности в передаче чувства. Правда, в своих крайних проявлениях (например, в романсе на текст А. Штадлера<sup>1</sup>) непосредственность переходит в преувеличенность выражения. Здесь легко обнаружить любопытнейшие черты схождения с русским бытовым «жестоким» романсом, что свидетельствует о смыкании путей развития городской народной песни в России и за рубежом. Возможно, что именно в такой общности глубинных интонационных корней заложена одна из причин увлечения передовых представителей русской демократической интеллигенции творчеством Шуберта и Шумана<sup>2</sup>.

Вполне естественно, что в поисках индивидуально очерченной лирической выразительности Шуберт не мог миновать интонационной сферы бюргерского романса. Но он не мог и удовлетвориться прямой зависимостью от этих впечатлений. Тем больший интерес приобретают случаи близкого соприкосновения Шуберта с бытовым романсом. Они обогащают наше представление об истоках его стиля, в котором воздействие бытового романса будет ощущаться на протяжении всей творческой жизни композитора.

Итак, в опытах 1815—1816 годов Шуберт использует все средства выразительности, доставшиеся ему в наследство от его великих предшественников. Это, естественно, ведет к постепенному преодолению искусственного разрыва между «возвышенными» и «будничными» произведениями. Непосредственное лирическое высказывание становится более углубленным, содержательным; легендарные, героические, фантастические сюжеты толкуются теплее, сердечнее. Этот процесс сопровождается интенсивным выявлением новаторских черт творческого облика Шуберта. Они проявляются чрезвычайно многогранно и во многом зависят от особенностей поэтического прообраза.

<sup>1</sup> «Lieb Minna» («Дорогая Минна»).—G. A., S. XX, Bd. 2, S. 168.

<sup>2</sup> См.: Алексеев М. Первые встречи с Шубертом. Из истории русской музыкальной культуры.—В сб.: Венок Шуберту. 1828—1928. Этюды и материалы. М., 1928, с. 13.

Каждая песня, в сущности, представляет собой особый вариант взаимодействия поэзии и музыки, где самобытность авторского почерка видна в каждом обороте или сказывается исподволь в отдельных бликах, освещающих традиционное течение мысли.

Любопытным примером такого скрытого обнаружения собственного лица Шуберта является песня на текст Маттиаса Клаудиуса (1740—1815) «У могилы Ансельмо» («Am Grabe Anselmos») <sup>1</sup>. Стихотворение Клаудиуса — типичный пример чувствительной элегии конца XVIII века. Оттеня характер поэтического замысла, Шуберт опирается преимущественно на музыкальный язык современников поэта. Но это не простое копирование песенных образцов XVIII века. Здесь еще сильнее, чем в сходных по содержанию элегиях на тексты Маттиссона, ощущается стремление объединить черты возвышенной и бытовой лирики. Песенное начало берет явно верх над оперно-кантатным принципом изложения. Вместе с тем в мелодике проступают следы декламационной приподнятости, что способствует выходу за пределы непритязательного домашнего музицирования. Другими словами, индивидуальность композитора проявляется не столько в стилистических приметах, сколько в уточнении и расширении границ самого жанра. Но Шуберт не чуждается и обновления выразительных средств. В частности, в исходной фразе песни совершенно очевидно воздействие бытового романса:



Так созерцательно-сдержанная, довольно стандартная по эмоциональному тону элегия Клаудиуса получает в трактовке Шуберта более живое, сердечное толкование. Впрочем, облик Клаудиуса как поэта давал основание к такому подходу. Клаудиус меньше, чем другие второстепенные поэты эпохи Просвещения, подвержен умозрительным тенденциям. Чуткость большого художника позволила Шуберту выявить эту особенность и в стихотворении «У могилы Ансельмо». Замысел поэта обрел в музыке подлинную одухотворенность. Последнее обстоятельство побудило, видимо, композитора опубликовать именно эту песню,

<sup>1</sup> G. A., S. XX, Bd. 4, S. 236.

единственную из 12 песен, сочиненных на тексты Клаудиуса.

Интенсивная работа над песней в 1815—1816 годы порождает несколько совершенных образцов шубертовской лирики. Все возможные аспекты мыслей, чувств и действий приводятся здесь к единой основе, к богатству духовного облика человека, то предающегося философским размышлениям, то откликающегося на предания старины, то, в порыве полноты своего мироощущения, утверждающего возможность героического преодоления смерти.

Вновь композитор черпает вдохновение в лирике Гете. «Морская тишь» («Meeresstille»), «Ночная песня странника» («Wanderers Nachtlied»), «Лесной царь» («Erlkönig»), «К вознице Кроносу» («An Schwager Kronos») — вот произведения, где Шуберт выступает во всеоружии самобытных свойств и приемов выражения. Несравненно реже самостоятельность творческого облика наблюдается в песнях на тексты других поэтов. Собственно говоря, упоминания в этом плане заслуживают только две песни: вторая редакция «Жалобы девушки» («Des Mädchens Klage») на слова Шиллера и песня «Скиталец» («Der Wanderer») на текст малоизвестного поэта Г. Ф. Шмидта фон Любека<sup>1</sup>.

Несмотря на посредственность этого стихотворения, Шуберт создает музыку, бесспорно принадлежащую к лучшим страницам его песенного наследия. В этом произведении композитор выступает полным властителем замысла, для которого стихотворение является только канвой, основой для создания своего, художественно несравненно более ценного рисунка. Обращение композитора к тексту Шмидта фон Любека, несомненно, объясняется особой заинтересованностью в содержании стихотворения. Песня «Скиталец» посвящена излюбленной романтиками теме странствования. Типичен и аспект, в котором раскрывается эта тема. Скитания вызваны неудовлетворенностью окружающим, мечтой о счастье и, увы, ее очевидной беспочвенностью.

В сущности, поэт ставит здесь (правда, достаточно туманно) основной вопрос, волновавший художников-романтиков. Очевидно, это и определило глубину отклика Шуберта, непосредственно предвосхитившего в «Скитальце» развернутую трактовку той же темы в циклах. Собственно говоря, «Скиталец» представляет собой зародыш цикла, где каждый оттенок содержания получает свое завершенное воплощение, что приводит к чередованию контрастных эпизодов. Единство обеспечивается наличием повтора, а главное, возникающим уже здесь, в пределах одной песни, вариантным родством тематического материала:

<sup>1</sup> G. A., S. XV, Bd. 2, S. 106; S. XX, Bd. 4, S. 217.

7 **Sehr langsam**  
т. 16 - 17

т. 18 - 22 Ф-п. Голос

т. 23 - 24

т. 32 - 35 **Etwas geschwinder**

т. 42 - 45 **(Geschwind)**

В данном случае подобие не обусловлено строгим соблюдением контуров темы. Соотношение принимает более непринужденную форму. В силе остается сходство узловых точек, отдельных оборотов, иногда интонационной основы. Характер же мелодического рельефа меняется свободно, что позволяет сопоставлять в единой цепи разные по смыслу звенья. Смелость и уверенность, с которой Шуберт устанавливает общность эпизодов, лаконично и точно воссоздающих оттенки душевного движения, и определяет значительность этого произведения. В мелодике его черты распевности (вплоть до задушевнейших оборотов романса) объединены с суровыми декламационными интонациями. Тем самым Шуберт вплотную подходит к созданию мелодического речитатива — органического сплава мелодической и речевой выразительности, что ясно обнаруживается в центральном разделе песни, где речь идет о неизбежности жизненных испытаний («Die Sonne dünkt mir hier so kalt»<sup>1</sup>). Кстати, именно этот эпизод вошел впоследствии в качестве основной темы в фортепианную фантазию C-dur.

С особой силой, прямо как символ неосуществимости стремления, используется в «Скитальце» типично шубертовский прием внезапной смены одноименного мажора и минора. Проникнутый радостным ожиданием возглас «Wo bist du, mein geliebtes Land?»<sup>2</sup> сразу никнет, обесценивается. Конфликт обнаруживается чисто лирически, не в столкновении, а в сопоставлении контрастов, что освещает противоречивость единого состояния

<sup>1</sup> «Здесь даже солнце нетепло».

<sup>2</sup> «О где ж ты, край родимый мой?»

как бы изнутри. После этого психологического перелома очень оправданно звучит эпизод, драматизирующий развитие («Das Land so hoffnungsgrün, das Land, wo meine Rosen blühen...»<sup>1</sup>). Это словно попытка обрести мужество, способность к действию. Однако она оказывается бесплодной. Нарастание завершается поворотом в минор, причем, как и в первом случае, не в виде окончательного утверждения, а в виде предвосхищения, предзвучения. Отсюда возникает чрезвычайно характерное использование смягченного каданса через альтерированную побочную доминанту, что станет излюбленным средством выражения чутких лирических замираний.

Типично романтический конфликт, обнаруживающийся в «Скитальце», это пока только повод для размышлений. Правда, Шуберт делает значительный шаг вперед по сравнению с поэтом. Оставляя в силе умиротворенность конечного вывода, он обогащает пассивную созерцательность поэтического замысла чертами балладности. Четкое выпуклое воплощение разделов поэтического текста содействует многогранности музыкального образа. В этом смысле разноликость «Скитальца» — лишь частный пример свойственной Шуберту широты кругозора. Она обережет его от романтических излишеств и заблуждений и обусловит богатство конкретных форм осуществления его творческих исканий. Лучшие песни данного периода подтверждают это положение. Кристаллизация единого стиля находит в каждой из них индивидуальное преломление.

Балладой в собственном смысле слова является «Лесной царь». Текст Гете неоднократно претворялся композиторами конца XVIII и начала XIX века, что, несомненно, связано с обобщением в стихотворении характерных стремлений эпохи. «Лесной царь» является непосредственным откликом поэта на увлечение народнопесенными жанрами, свойственное и ранним романтикам. Вместе с тем баллада отмечена печатью периода «Бури и натиска» с его привязанностью к обостренным ситуациям и драматически напряженным коллизиям. Ощутимо сказываются в ней и отголоски идеалов классицизма, что способствует исключительной пластичности изложения.

Обращаясь к народнопесенным истокам баллады, где в напено-фантастической форме раскрывается мир чувств и мыслей простого человека, Гете создает новый тип единства лирических, эпических и драматических черт. Не величие минувших времен, не героические подвиги привлекают внимание поэта, а картина напряженного душевного движения, облеченная воображением народа в форму сказочного повествования. Шуберт идет по пути Гете. В «Лесном царе» он впервые до конца преодолевает разграниченность лирического и драматургического

---

<sup>1</sup> «Там все светло, там все поет, там роза чудная цветет».

развертывания содержания, типичную для его юношеских песен. Как художник-романтик и музыкант, он в еще большей степени, чем Гете, акцентирует психологическую углубленность высказывания. При этом он достигает такой силы драматической выразительности, которой в то время владел только один композитор — Бетховен. Еще важнее, что в балладе находит преломление бетховенский принцип целеустремленного развития. Непрерывно видоизменяясь, ее содержание приводит в концовке к качественному сдвигу — трагической развязке. Активность проявления чувства, емкость мысли, чеканность воплощения «Лесного царя», несомненно, роднят Гете с Бетховеном. Поэтому и сближение Шуберта с Бетховеном через творчество Гете представляется вполне закономерным.

Стремясь отразить действительную природу замысла поэта, Шуберт рельефно выделяет три основных образа стихотворения. Сохраняя единство в показе общего фона ситуации (захватывающей дух стремительной скачки), он последовательно заостряет внимание на всех трех персонажах баллады. Каждый из них обладает своим индивидуальным обликом. Проникнутым страхом, а затем ужасом возгласам ребенка противопоставляются успокаивающие стветы отца. Исключительно метко воплощены слова лесного царя. Они полны вкрадчивой ласки, манящей прелести. Шуберт совершенно избегает даже намека на мистическое, сверхъестественное понимание этого образа; характеристика лесного царя, ощутимо опирающаяся на интонации народной песни, проникнута чисто земным чувством беспечной радости, лукавого веселья. Это не только не нарушает драматического замысла произведения, но еще углубляет его правдивый, реалистический смысл. За фантастикой ясно ощущается жизненная основа содержания. Многоплановость действия, присущая жанру баллады, приводит к новаторской трактовке строфической формы — к рондообразности, пронизанной сквозным развитием. Принцип повторности, рефренности ярче всего проявляется в репликах ребенка. Его возгласы проходят в балладе трижды, выделяясь своей интонационной и гармонической экспрессивностью (малая нона по отношению к басу). Растущее напряжение передается путем поступенного смещения тональностей (g, a, b). Сфера рефрена, как воплощение драматического начала баллады, включает в себя также речь отца, его диалог с сыном.

Светлые мажорные реплики лесного царя (в B-dur, C-dur, Es-dur) выполняют роль эпизодов. Особенно существен переход от уговора, ласковых обещаний к угрозе в третьем эпизоде. Приближение развязки отмечено резкой сменой тональности (сдвиг во II низкую ступень d-moll), что отчетливо выявляет властную уверенность последних слов лесного царя.

Меняющийся ракурс обрисовки лесного царя не нарушает ни цельности данного образа, ни единства развития содержания

песни. И эта реплика властелина леса, несмотря на иную ее осмысленность, возникает из одного интонационного источника. Если же учесть гармоническое воплощение и функцию фортепианного аккомпанемента, то нетрудно обнаружить и подчиненность этого эпизода замыслу произведения в целом.

Атмосфера нависшей над действующим лицом беды — вот что является ведущим стержнем произведения. Она ощущается в неустанно пульсирующем ритме аккомпанемента, в мрачных раскатах фортепианной темы, в характерных гармонических оборотах, оттеняющих тревожные предчувствия (сдвиг: VII ум. I, V<sub>9</sub>—I).

Динамическая кульминация песни наступает в последней строфе. Шуберт возвращается здесь к исходному тематическому материалу (см. вступление и первую строфу песни). Но это не простой повтор. Вбирая в себя существенные черты основного музыкального образа, последняя строфа раскрывает их в новом аспекте. Она подводит итог развитию содержания и фиксирует исход события. Вслед за Гете Шуберт разграничивает динамическую и смысловую кульминацию. Появление *As-dur*, врезающегося в сумеречную атмосферу *c-moll*, воспринимается как разрешение напряжения. Казалось бы, достижение всадником цели («erreicht den Hof») и несет в себе развязку, тем более что на этой фразе исчезает и образ скачки, и образ непогоды, и ощущение неотвратно надвигающегося несчастья.

Но это не конец песни. Вывод изложен в трех последних тактах — во внешне бесстрастном, но полном значительности речитативном послесловии. И у поэта, и у композитора такое сопоставление непосредственно развертывающегося действия и конечного вывода является гениальной находкой.

Она не только повышает драматургическую убедительность песни, но и способствует объективности высказывания, созданию той широкой перспективы художественного отклика, когда автор оказывается больше наблюдателем, чем участником отображаемых событий.

В этом смысле «Лесной царь» занимает в творчестве Шуберта особое место. Это редкий пример сложной драматургии, где раскрытие душевного состояния органически сливается с показом действия. Отражение в песне бетховенского принципа развития приносит замечательные плоды. Результаты скажутся не только в прямом обогащении лирического жанра, но и в углублении проблематики шубертовского творчества в целом, в драматическом заострении его замыслов, вполне самостоятельных по решению, но несомненно вдохновленных его великим современником.

Под знаком воздействия Бетховена и, соответственно, борьбы за новаторское понимание задач песенного творчества и проходят следующие годы творческой жизни Шуберта.

Период с 1817 по 1822 год отмечен настойчивым стремлением Шуберта найти индивидуальное преломление традиций. Он не только практически осваивает изведенные пути, но и добивается подчинения накопленного опыта своим целям и намерениям.

Количество песен резко сокращается. В какой-то мере это связано с тем, что Шуберт больше уделяет внимания другим жанрам. В частности, именно в эти годы он интенсивно работает над фортепианной сонатой. Но в основном причиной меньшей творческой расточительности Шуберта является более вдумчивое его отношение к стоящим перед ним задачам. Поиски завершенной и индивидуально-отточенной формы предполагают большую «выношенность» замысла. Того же требует и растущая значительность содержания песен. Все чаще в эти годы обращается Шуберт к текстам философского склада, возвращается к теме сопротивления судьбе, борьбы человека со стихией.

Таким образом, на первый взгляд, он как будто бы вновь оказывается в русле искусства «больших страстей и переживаний». Однако теперь в его понимании возвышенной тематики обнаруживается существенный сдвиг. Шуберт решительно порывает с условным, стилизованным пониманием античности, отказывается и от необузданности, свойственной художникам периода «Бури и натиска». Античность предстает перед ним в живом, мужественном и строгом облике.

Шуберт явно стремится к героическому толкованию действительности, что подтверждается разными по содержанию песнями, отмеченными бетховенской значительностью замысла. Вполне закономерно в этих условиях обращение Шуберта к Гете и Шиллеру. Но особого внимания удостоивается в эти годы современник и друг Шуберта Майрхофер, видимо, в силу свойственной его поэзии музыкальности<sup>1</sup>. Для Майрхофера, как и для Шуберта, мир идей и образов, взращенных классическим мировоззрением, был не столько отражением окружавшей художника действительности, сколько достоянием прошлого, недостижимым идеалом. Но именно в факте противопоставления этого идеала окружающему миру и заключался живой, реальный смысл подобного поэтического и музыкального отклика. У Майрхофера, в силу ограниченности его творческих данных, этот смысл проявляется более скованно, порождая подчас туманность, неопределенность, тяжеловесность изложения.

У Шуберта он сказывается в огромном обогащении как содержания, так и выразительности музыки. За классической при-

<sup>1</sup> «Стихи Майрхофера всегда подобны тексту к некоей мелодии», — пишет Ф. Грильпарцер. — См.: Goldschmidt H. Franz Schubert — ein Lebensbild. S. 89.

поднятостью, за отвлеченно возвышенным обликом стихов Шуберт обнаруживает глубоко прочувствованные переживания своего современника — поэта-романтика, пытающегося обуздать субъективный порыв в четких, чеканных размерах античной поэзии.

Именно в перенесении акцента на психологическую характеристику и заключается своеобразие преломления Шубертом опыта классического искусства. Тем самым он делает решительный шаг в сторону преодоления разрыва в трактовке возвышенных и будничных тем.

Настойчивая работа над куплетной песней воспитала у Шуберта способность создавать лаконичную, завершенную, рельефную мелодику. Она подготовила почву и для выхода за пределы куплетности, поскольку привела к пониманию необходимости единства в более сложных формах лирического высказывания. Однако тексты, к которым обращался Шуберт в предшествующие годы, как правило, не позволяли ему углубить и расширить эту тенденцию; ведь интересы поэтов были слишком ограниченными. Возвращение композитора к философской проблематике, к кругу возвышенных, приподнятых, а иногда и героических образов должно было привести к существенному обогащению средств и приемов выражения. Строфическое построение песен вновь отступает на задний план. В соответствии с поэтическим замыслом и характером стихосложения (в подавляющем большинстве случаев — декламационным, а не песенным) Шуберт обращается к «сквозному» изложению. Песня вновь сближается с драматическим монологом, заключенным, однако, на этот раз в русло единого душевного движения. Свободная, казалось бы, повествовательность высказывания спаяна общностью интонационного зерна, положенного в основу песни. Далеко не всегда это зерно принимает облик ясно очерченной, развивающейся темы. Оно может дать знать о себе лишь в постоянстве ритмической пульсации («К смерти» — «An den Tod») или в виде единой интонационной направленности (восходящий ход в песне «Группа из ада» — «Gruppe aus dem Tartarus»), но может приобрести и значение выпуклого лейтмотива («Мемнон» — «Мемнон») <sup>1</sup>. В любом из этих случаев оно представляет собой пример претворения Шубертом в песне бетховенского опыта.

Приведение песенного образа к единому, хотя бы и скрытому тематическому стержню позволяет придать ему черты глубокой сосредоточенности, избавляет его от пестроты и внешней изобразительности, которые возникали при следовании композитора за отдельными деталями текста. Этому содействуют и новые черты в мелодическом и гармоническом мышлении композитора. Смелость гармонических сдвигов при сохранении яс-

<sup>1</sup> G. A., S. XX, Bd. 5, S. 130, 144, 59.

ной логики гармонического развития обеспечивает музыкальному образу яркую психологическую выразительность. В сочетании с декламационным принципом, господствующим в мелодике этих песен, создается совершенно своеобразный сплав исключительности, приподнятости и вместе с тем сердечности высказывания вопреки рассудочности некоторых стихотворений.

В общении с миром бетховенских чувств и мыслей гений Шуберта крепнет и мужает. Музыка его обретает вескость и масштабность; главное же — зреет его способность к драматическому, конфликтному раскрытию содержания. Трагическая суровость шубертовских песенных циклов, ряда эпизодов его инструментальной музыки — это несомненный результат стремления композитора претворить бетховенские принципы. Бетховену он обязан и воспитанием в себе силы душевного сопротивления, которая позволяла ему сохранить полнокровное оптимистическое восприятие жизни. Так Шуберт стал непосредственным продолжателем дела Бетховена, прокладывая одновременно собственный путь в искусстве. Без учета сложного процесса связей и размежевания Шуберта с Бетховеном невозможно ни объяснить, ни оценить по достоинству эволюцию композитора, в особенности в области инструментального творчества. Но и в песне недооценка этого обстоятельства ограничивает понимание своеобразия Шуберта и приводит к одностороннему представлению о его песенном наследии. В результате важный и ценный слой шубертовских песен остается в тени, совершенно не привлекает внимания исполнителей.

Насколько самостоятельным, ярким и совершенным предстает перед нами Шуберт в этих «бетховенских» произведениях, очень убедительно показывает песня на текст Гете «К вознице Кроносу» («An Schwager Kronos») <sup>1</sup>. Написанная еще в конце 1816 года, она предвещает то, над чем Шуберт будет работать в течение ближайших лет. Сюжет песни «К вознице Кроносу» заимствован из античной мифологии. Но в стихотворении Гете, а еще сильнее в музыке Шуберта, он является лишь поводом к воспеванию деятельной несокрушимой силы человеческого духа. Драматургическую напряженность создает героическое начало, которое возрастает неуклонно к концу песни. Оно созревает и обогащается в смене разных эпизодов. Шуберт с необычайной силой выявляет как чеканность, вескость стиха, так и целеустремленную динамику развертывания мысли, присущую высказыванию Гете. Сохраняя значение излюбленного романтиками принципа психологической характеристики, Шуберт сосредоточивает основное внимание на выуклом воспроизведении смены событий, действия. Рельефность и наглядность найденного Шубертом образа — угловато-тяжеловесного, но неукротимого бега колесницы времени, сила выражения жаж-

<sup>1</sup> G. A., S. XX, Bd. 4, S. 204.

ды жизни и деятельности позволяют ему вплотную приблизиться здесь к бетховенской монументальности и динамичности. Не будет преувеличением усматривать в этой песне своеобразное преломление черт бетховенских скерцо. Сбрасывая оковы стилизации под античные образцы, Шуберт уверенно создает реалистически сочную картину героического утверждения человека в жизни.

Весь интонационный строй песни пронизан героикой. Развитие определяется двумя элементами: активной чеканной темой фортепианного сопровождения, отражающего острую и непрерывную ритмическую пульсацию ( $\frac{6}{8}$ ), и решительным фанфарным мотивом начала вокальной партии, воплощающим собранность, волевою напряженность:

*Nicht zu schnell*

The musical score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Nicht zu schnell'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The piano part consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords. The vocal part enters with a strong, fanfare-like motif. The lyrics are: 'Spu - te dich, Kro - nos! Fort, den rass - ein - den Trott! Berg - ab'.

Наличие в тексте песни сходных по смыслу строк позволяет Шуберту сочетать сквозное развитие с чертами строфической повторности. Последняя подчеркивает тематическое значение исходных оборотов. Разрабатывая эти зерна, Шуберт достигает

многообразия эпизодов песни в рамках целостного монолитного замысла. Так, стремясь воспроизвести захватывающее дух величие мироздания, композитор пользуется ярким тональным сдвигом — из Es-dur в e-moll (fes-moll), что позволяет почти зримо ощутить открывшиеся взору поэта просторы вселенной. С такой же свободой и четкостью воплощает Шуберт и лирический эпизод, где образ скачки, отступая на задний план, приобретает постепенно облик грациозного, танцевального движения (вальса). Народно-бытовая основа этого раздела песни очевидна. Но зависимость его от основного героического образа, несмотря на лирическую окраску, не теряется. Более того, именно этот эпизод как в тематическом, так и в тональном отношении (мажорные тональности D—F) предвосхищает финал песни с его оптимистическим выводом. Глас трубы, возвещающий в заключении песни гордое презрение к смерти, возникает из преобразенных, фанфарно-заостренных интонаций этого раздела. Так с исключительной последовательностью раскрывается композитором глубоко жизненная основа этого философского по замыслу произведения. Цепь смелых модуляционных сдвигов, основанных на мелодических связях и энгармонизме, образно оттеняет картину надвигающейся старости («eh'mich Greisen ergreift im Moore Nebelduft»<sup>1</sup>) и слепящий взор пламенеющий облик заката жизни («Trunken vom letzten Strahl reiss mich, ein Feuermeer mir im schäumenden Aug»<sup>2</sup>). Но эти детали не превращаются в самоцель, а органически включены в развертывание действия.

Действенность содержания обуславливает и подчеркнутую функциональность гармонии. При большой свободе в использовании тональных соотношений, гармония в песне «К возникше Кроносу» пронизана активным утверждением аутентической канкансовости. Это лишний раз свидетельствует о значении классических норм и представлений в творческом росте романтика Шуберта.

Песня «К возникше Кроносу», пожалуй, наиболее убедительно показывает роль бетховенских традиций в формировании творческого облика Шуберта. Она же обнажает самобытную силу его дарования, намечает и те пути, по которым пойдет дальнейшее углубление песенного высказывания композитора.

Познание сокровенного смысла творений классической поэзии и музыки определило стремление Шуберта к философски значительной концепции. Романтическая же обусловленность художнической индивидуальности влекла его к возвеличению внутреннего мира человека. Это и определило возможность выразительного преломления в песне отвлеченных мифологических

<sup>1</sup> «Раньше чем погружусь в болото старости».

<sup>2</sup> «Выпью последний луч: пьяный в последний раз, с морем блеска в глазах».

образов. Можно сказать, как это ни звучит парадоксально, что раскрытие в музыке лирической поэзии классиков оказалось уделом именно романтиков. Совершенство многих песен, созданных Шубертом уже в юные годы, зависит и от этого обстоятельства. Насколько же медленно шло завоевание им самостоятельности в других жанрах, в особенности в фортепианной сонате, где влияние Бетховена в течение длительного времени скорее сковывало, чем оплодотворяло воображение молодого композитора!

Но внимание к лирическому образу, к воссозданию сложных душевных движений требовало от художника-романтика сближения с миром мыслей и чувств обыденного человека. Чуткий отклик, отдающий должное богатству переживаний современника, не мог удовлетвориться областью мифологических представлений и отвлеченных суждений.

Изменяется само понимание значительного и возвышенного. Воспевание героического подвига постепенно уступает место воплощению глубокого, обобщающего самые сокровенные чаяния и думы простого человека переживания. В течение некоторого времени этот процесс протекает внутри прежнего понимания героики. Вот откуда обилие ее отголосков в творчестве Шуберта и в поэзии его сверстников (в частности, Майрхофера). Но в конечном счете новый идеал должен был привести к новому решению. Последнее предполагает все большее смыкание музыкального образа с бытовой основой и всемерное углубление конфликтной психологической характеристики. Именно через отражение в душевном облике простого человека значительности его, на первый взгляд, будничных каждодневных помыслов, через показ противоречивости его внутреннего мира, обостренной непримиримостью отношения к косной действительности, это новое решение тоже приобретает возвышенный смысл. В отдельных случаях можно даже говорить о сохранении героических черт. Но господствующее значение (во всяком случае, в песне) приобретает возвышенность чувств и мыслей, надежд и исканий, но не действия. Лирика подчиняет себе драму.

Стремление Шуберта сделать действующим лицом своего современника в его непосредственном, негероическом обличии ведет к расширению бытовой основы его творчества; связи с народнопесенным интонационным строем становятся все очевиднее. Растущая самостоятельность композитора придает обращению к фольклорному источнику неповторимые черты. Особенно существенным является все более осязаемое, непринужденное использование Шубертом интонаций песен городских окраин, тесно смыкающихся с крестьянской народной песней. Одновременно растет и крепнет роль вариационно-строфической структуры, которая также коренится в бытовой песенной практике.

Трудно сказать, что явилось внешним толчком к расширению кругозора Шуберта в этом направлении. Конечно, его давно влекло к миру музыкальных образов, впитанных еще с детства в общении с полнокровной народнопесенной культурой венских предместий. Созревание творческой индивидуальности идет параллельно познанию неиссякающих возможностей этого родника. Воображение композитора черпает в нем самые различные импульсы.

Любование простодушным, бесхитростным обликом обыденного человека сменяется показом трагического столкновения его с окружающим миром. Страницам, проникнутым глубочайшей скорбью, противопоставляются страницы, преисполненные ликующей радости и жизнеутверждения. Много внимания уделяется воспеванию природы, ее облагораживающего воздействия на человека. Все это в органической близости к фольклорному первоисточнику, что обеспечивает реалистическую глубину, широту и доступность высказывания.

В усилении интереса Шуберта к народной песне, очевидно, сыграли роль его выезды за пределы Вены, в частности посещение Верхней и Нижней Австрии (в 1819 и 1823 годы). Особенно радушный прием Шуберт встречает в городах Штейре и Линце. Провинциальная интеллигенция оказалась более дальновидной, чем ее венские собратья. Будучи менее подвержена моде, но зато более связана с национальными традициями, она сумела оценить творчество Шуберта с первого исполнения его произведений. Последнее имело, конечно, огромное значение для композитора. Успех укрепляет его уверенность в себе, стимулирует его мысль, заставляет его энергично бороться за свои идеалы. Вместе с тем посещение провинции обогатило его представление о стране, о народе. Провинция еще во многом придерживалась патриархального уклада, позволявшего теснее соприкоснуться с жизнью широких масс, с их бытом и искусством. Непосредственнее, чем в Вене, ощущалось воздействие природы, составлявшей фон провинциальной жизни. Все эти впечатления не могли пройти мимо взора композитора. Переплетаясь с ранее воспринятым, они входили весьма существенным звеном в его творчество, усиливая его демократическую тенденцию.

Очень интересно проследить процесс внедрения песенности в произведение, восходящие к искусству высоких героических помыслов. Автор текста песни «Диане во гневе» («Der zürnenden Diana») <sup>1</sup>, Майрхофер полон увлечения античной мифологией. В трактовке Шуберта возвышенное смыкается с будничным на основе органического претворения народного песнетворчества. Происходит демократизация мифологического образа, который, однако, не теряет своей приподнятости. Смысл произведения

---

<sup>1</sup> G. A., S. XX, Bd. 6, S. 141.

меняется, но расхождения между текстом и музыкой не возникает. Ведь в конечном итоге и для Майрхофера обращение к античности — это только способ обнаружения лирико-психологического содержания, выраженного в иносказательной форме. Не только круг интонаций свидетельствует в этом произведении о возросшем значении песенности. Она определяет и структуру, и характер развития музыкального образа. Песня «Диане во гневе» изложена в сквозной форме. Однако членение на несколько мелодически и тонально завершенных разделов настолько ясно, что песня обретает черты куплетности. Куплетность дает о себе знать и в вариационных повторах, возникающих внутри каждого раздела. Но самым существенным проявлением песенности, в ее коренном значении зеркала душевных движений человека, является вариантное родство разделов песни. Оно зиждется не на последовательной зависимости эпизодов друг от друга, а на свободном их сопоставлении, которое предполагает общность интонационной основы произведения.

В силу этого оно служит не столько завоевыванию новых, сколько закреплению и углублению исходных сторон содержания. В осуществлении стремления романтиков к отображению внутреннего мира человека вариантность заняла важное, а в песнях ведущее, место. Она обеспечила новое психологическое единство музыкального образа, где свободное развертывание, преобладая над целенаправленным развитием, позволяло гибко следовать за оттенками душевного состояния. Все разделы песни «Диане во гневе», будучи вполне самостоятельными, имеют один интонационный «ключ», благодаря чему органично дополняют друг друга<sup>1</sup>:

9a. **Risoluto**

Ja, span - ne nur den Bo - gen mich zu tö - ten, du

himm - lisch Weib! im zür - nenden Er - rö - ten noch rei - zen - der

6.

im zür - nenden Er - rö - ten noch rei - zen - der.

<sup>1</sup> Для наглядности все разделы песни приводятся в одной тональности.



Определяющим является движение по звукам аккордов и возникающая в значительной степени на этой основе кадансовая формула. Вот как эти два элемента представлены в исходном разделе песни (пример 9а). Его варьированный повтор приводит к наиболее существенному для последующего развития мелодическому образованию (пример 9б). В примере 9в приведены несколько из его вариантных побегов. Сходство отдельных оборотов, в частности кадансовых, подчеркивает их единую направленность. В совокупности они подчинены одной задаче — многогранному воплощению переживания. Действие отодвинуто на задний план, хотя в решительном облике исходных интонаций песни и присутствует отголосок волевой активности, свойственный представлениям классиков о героях античной мифологии. Кроме того, черты события сохранены, пожалуй, еще в переходах между первым и вторым, третьим и четвертым эпизодами песни.

Оплодотворяющее воздействие песенности, смыкание лирики Шуберта с фольклором в его наиболее демократических образцах приобретает все большее значение. Постепенно происходит слияние разновидностей его песенного творчества в едином русле углубленного лирического высказывания. Такое единство не препятствует богатству и широте содержания. Воспевание природы, любовные коллизии, философские размышления — вот круг тем, затрагиваемых Шубертом в лирическом аспекте. Все больше сосредоточивая внимание на психологической рельеф-

ности создаваемого образа, Шуберт вплетает в лирическую трактовку черты повествования, придающие ее образам конкретный, индивидуально очерченный характер. В этом огромную роль играет удивительная щедрость его мелодического дара, питающегося самыми различными истоками, и чуткость ощущения им изобразительных возможностей музыкального языка. Если сюда добавить все ярче проявляющуюся с годами способность Шуберта к соблюдению единства в многообразии, к созданию драматургической контрастности в пределах сжатого целостного высказывания, то ограничение рамками лирического высказывания представляется вполне закономерным следствием созревания творческой индивидуальности композитора.

#### 4

Судьба простого человека, превращаясь в центральную тему песенного творчества Шуберта, настоятельно требовала единой устремленности творческих помыслов, а следовательно, и монолитности приемов и средств выражения. Песенность, которая стояла еще у колыбели композиторской деятельности Шуберта и стимулировала его дальнейшие искания, обретает теперь окончательно устойчивую форму. Естественно, что проявления ее весьма разнообразны и не могут быть приведены к некоей схеме. Важно другое. Признаки песенности становятся основными, ведущими, то есть объединяют всю работу композитора в области вокальной лирики.

С этого момента все усилия Шуберта направляются в сторону максимальной концентрации высказывания. Строфический принцип занимает все большее место, обнаруживая, однако, в трактовке Шуберта неизведанные возможности выражения. Собственно говоря, в сочетании лаконичной, простой песенной формы и значительного содержания и сказывается зрелое мастерство Шуберта. Лирическое излияние обретает внушительность масштабного произведения. Это полностью согласуется с романтическими установками, которые выдвигали на первый план значение внутреннего мира человека, и в то же время свидетельствуют о зоркости композитора, сумевшего превратить песню в средоточие актуальной жизненной проблематики. Процесс кристаллизации песенного начала в таком его виде происходит постепенно. Первую вершину образует в 1823 году цикл «Прекрасная мельничиха»; вторая связана с созданием цикла «Зимний путь» и песен на тексты Людвиг Рельштаба (1799—1860) и Генриха Гейне (1797—1856) в 1827—1828 годах.

На первый взгляд песни этих лет свидетельствуют о сужении темы, разрабатываемой композитором. Бытовые, сказочные, мифологические, исторические и философские сюжеты уступают место любовной лирике. Центр тяжести перемещается

на раскрытие внутреннего мира героя, верного высоким гуманистическим идеалам. Романтическая обрисовка героя не препятствует, однако, объективному показу конфликта личности и окружающей ее косной действительности. Следствием этого является психологическая углубленность и драматическая заостренность лирического образа. Последнее обнаруживается тем ярче, чем сильнее внедряется в сознание композитора мысль о неразрешимости противоречий действительности. Она возникает как результат созревания Шуберта и как человека, и как художника. Несомненно способствуют этому процессу и внешние обстоятельства его жизни. Распадается круг близких Шуберту людей. Покидают Вену Купельвизер, Шобер, художник Швинд, с которым Шуберт близко сошелся в 1821 году. На шубертиадах все чаще появляются лица, чуждые Шуберту по духу.

«К чему нам эта веренища совершенно заурядных студентов, чиновников? — спрашивает Шуберт Шобера в письме от 30 ноября 1823 года. — Если отсутствует Брухман... то часами ничего не услышишь... кроме вечных разговоров о верховой езде и фехтовании, о лошадях и собаках. Если так пойдет дальше, то я, вероятно, недолго выдержу среди них»<sup>1</sup>.

Шуберт переносит тяжелую болезнь, которая значительно подорвала его и без того не очень крепкий организм. Постоянная материальная необеспеченность, по вине, впрочем, и самого композитора (в 1822 году он, например, сам отказался от реальной возможности занять место придворного органиста), отсутствие собственного угла, твердого положения, широкого признания не могли в конце концов не отразиться на душевном состоянии Шуберта. В противовес своему, по существу, глубоко жизнерадостному характеру он все чаще испытывает приступы меланхолии, угнетенности, чувствует себя одиноким, потерянным:

«Никому не дано понять ни горя ни радости другого! Кажется, что идешь друг другу навстречу, а в сущности, всегда идешь только рядом с другим. О мучение для того, кто это осознает!» — читаем мы в его дневнике<sup>2</sup>. В письме к Купельвизеру 31 марта 1824 года Шуберт высказывается еще определеннее:

«Представь себе человека, чье здоровье никогда толком не восстановится и который с отчаяния по этому поводу не ухудшает, а ухудшает свое положение. Представь себе человека, говорю я, чьи блестящие надежды рассыпались в прах; человека, которому благодать любви и дружбы ничего не несет, кроме величайшего страдания, которому грозит потеря чувства...

<sup>1</sup> Werlé H. Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen, S. 117. См. также: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 322.

<sup>2</sup> Werlé H. S. 123. См. также указ изд., с. 349.

прекрасного, — и спроси себя, не является ли этот человек действительно обездоленным и несчастным?»<sup>1</sup>.

Чрезвычайно важно, что возникающие как следствие личных невзгод композитора мрачные мысли заставляют его задумываться не только над своей судьбой. Шуберт не принадлежит к числу художников, следующих в своем творчестве предварительно осознанным, отстоявшимся идейным предпосылкам. В этом смысле его никак нельзя назвать мыслителем. Но в отдельных высказываниях он приходит к обобщающим выводам, свидетельствующим о незаурядной философской проникновенности его ума. Трудно предположить, чтобы прогрессивные взгляды Шуберта-человека и гражданина не нашли отражения в его творчестве. Но обличительная направленность песен Шуберта таится как бы в глубине психологического содержания. Масштабность высказывания, острота и значительность конфликта, точность и наглядность обрисовки разнообразных ситуаций необъятно расширяют пределы скромной лирической новеллы. История любви молодого человека XIX века приобретает значение подлинной трагедии, которая рельефно обнажает принципиальный разлад художника с действительностью. В показе трагической коллизии Шуберт не останавливается перед утверждением обреченности героя («Зимний путь», песни на тексты Гейне).

Однако он не склонен ограничиваться только таким выводом. Обреченность понимается им как суровая неизбежность, способная сломить, но не согнуть его героя. Суровая правда жизни не лишает композитора трезвой зоркости.

Вскрывая теневые стороны действительности, он умеет противопоставить им положительные, светлые черты. Природа, быт, сильные здоровые чувства простых людей питают живительными соками его воображение, позволяют ему оставаться оптимистом, несмотря на тяжелые испытания. Больше того, оптимистическое русло углубляется и расширяется. Светлый, ясный тонус явно преобладает в его зрелых произведениях, правда, преимущественно в инструментальном творчестве. Впрочем, в этом есть своя закономерность. В конце концов, песня у представителя романтического искусства и должна была наиболее ярко отразить личные невзгоды художника, не говоря уже о том, что к этому располагала направленность поэзии, служившей композитору прообразом. В более обобщенной по смыслу и более масштабной по форме инструментальной музыке легче было миновать повышенную обостренность лирического излияния, которая часто возникает из следования композитора за каждым изгибом поэтической мысли. В силу этого ошибочно ставить знак равенства между песенным и инструментальным

---

<sup>1</sup> Werlé H. Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen, S. 125—126. См. также: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 351.

творчеством Шуберта, вернее, предполагать совпадение стилистических принципов этих жанров. Внимание к частностям, к деталям, нередко к отдельному слову определяет в вокальной лирике большую смелость мелодических и гармонических сдвигов, внезапность переходов и сопоставлений. Да и характер развития, то есть формообразования, обусловленный четкой сюжетной канвой, неизбежно оказывается в вокальных произведениях иным.

Роль субъективного фактора в поздней лирике Шуберта не ограничивает ее общезначимости. И в данном случае личное, связанное с судьбой самого композитора, возводится в степень типического. Кроме того, Шуберт не упускает из вида эпическую трактовку образа, что способствует объективности характеристики. Так лирика в ее самых непосредственных и сокровенных проявлениях становится у Шуберта важнейшим звеном в создании значительного, углубленного портрета современника. Достижению этой цели служат три решающие особенности творческого проявления композитора: демократизация языка, драматизация содержания, предельное расширение рамок лирического высказывания.

Демократизация языка означает последовательное сближение Шуберта с обиходными, бытовыми интонациями, и на этот раз уже не только бюргерского чувствительного романса, а с песней широких народных масс, заполнившей венские пригороды<sup>1</sup>. Уже современникам бросалась в глаза непривычная «простонародность» зрелых песен композитора. Источником ее они считали неправомерное сходство мелодий Шуберта с австрийской народной песней и с напевами популярнейшего композитора театров предместий Венцеля Мюллера.

«Мелодии «Прекрасной мельничихи», — пишет по этому поводу в своих мемуарах Э. Бауэрнфельд, — звучат иногда слишком по-родному (*vaterländisch*), по-австрийски, напоминают народные напевы, несколько банальный облик и грубый ритм которых не имеют полного права на существование в художественной песне. В этом смысле случалось подчас поспорить с мастером Францем. Например, когда мы пытались доказать, что некоторые места его «Прекрасной мельничихи» напоминают старинный марш австрийских гренадеров или «Кто никогда не был пьян» («*Wer niemals einen Rausch hat g'habt*») Венцеля Мюллера. Шуберт или всерьез возмущался такой мелочной критикой или же высмеивал нас, говоря: „Что вы понимаете? Оно так вышло и должно быть таким”»<sup>2</sup>.

Подтверждение современниками воздействия на Шуберта австрийской народной песни, ценное само по себе, еще значи-

<sup>1</sup> См.: Хохлов Ю. Народность песен Шуберта. — «Советская музыка», 1959, № 5.

<sup>2</sup> Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 199.

тельно выигрывает от того, что оно характеризует и отношение композитора к этому вопросу. Как видно из реплики Шуберта, он рассматривал свое обращение к этому кругу интонаций как явление закономерное, а отнюдь не случайное. Тем самым еще раз опровергается точка зрения некоторых исследователей на Шуберта как на художника интуитивного склада мышления, не ведающего, что творит его гений.

При сравнении же доступных нам сборников немецких и австрийских народных песен с мелодикой Шуберта становится очевидным, что композитор избегает цитатного заимствования. Близость достигается или использованием родственных народнопесенному источнику попевок, или же сходством с типом напева в целом вне совпадения мелодического рисунка<sup>1</sup>. Последний прием приобретает главенствующее значение, и понятно почему. Сохраняя в очертаниях мелодии типические народнопесенные признаки, он позволяет в каждом отдельном случае подчеркнуть неповторимую, индивидуальную особенность данного музыкального образа.

Именно в этой плоскости можно говорить о связях между песнями «Прекрасной мельничихи» и «*Wer niemals einen Rausch hat g'habt*» Венцеля Мюллера. Но это не прямая зависимость и тем более не подражание. Это творческое переосмысление, границы которого чрезвычайно широки. Оно допускает настолько далекие ответвления, что приходится уже говорить не просто о вариационном подобии («дубль»), а о вариационно-симфоническом развитии. Обеспечивая внутреннюю связь далеких по внешнему облику тематических образований, этот тип развития создает предпосылки для свободного сопоставления разделов содержания. В рамках вокального цикла на этой основе возникает тематическое единство существенно отличающихся друг от друга, завершенных в себе песен; в инструментальных произведениях — нарушение классических норм разработки, обилие тематических отступлений, которые способствуют внедрению в музыкальный замысел сюжетно-поэтических представлений. Так творчество Шуберта предвосхищает не только песни, но во многом и программный, вернее поэзный, симфонизм XIX века.

В гибком владении вариационно-симфоническим принципом заложен и секрет обогащения Шубертом исходного народно-

---

<sup>1</sup> «Чтобы определить генезис народнопесенных (volkstümlichen) элементов в классических произведениях, несравненно существеннее, чем ссылаться на цитирование или обработку определенных мелодий, установить типы мелодических образований (разр. наша. — П. В.)», — пишет крупнейший знаток западноевропейской народной песни, австрийский ученый Вальтер Вюрта (Walter W. Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. 1957, S. 117). При этом Вюрта подчеркивает, что музыкальная народная традиция шире собственно народной (крестьянской, как сказали бы мы) песни и охватывает самые разные виды бытового музицирования, что необычайно обогащает сферу взаимодействия народного и профессионального искусства.

песенного образа. Наивысшего своего выражения это владение находит в вариационно-строфической песне последних лет, где глубина замысла, строгость, лаконичность и простота высказывания достигают своего предела.

Чтобы ясно представить себе существо сплетения традиционного и новаторского, поучительно обратиться к тем из песен этих лет, которые стали достоянием фольклора, в частности к песне «Липа» («Der Lindenbaum») из «Зимнего пути». Используя варьированную строфу, Шуберт очень тонко оттеняет отдельные моменты содержания. Фольклорный вариант сводится к повторению одного музыкального куплета. И дело тут, конечно, не только в соображениях исполнительского порядка. Народная песня стремится воспроизвести общие черты состояния, дать чувство в синтезе. Композитор же, не упуская из виду целого, вносит в свое толкование элементы аналитические — дополняющие, развивающие основную мысль. Ради этого он значительно расширяет свою палитру как в темброво-красочном, так и, что особенно важно, в интонационном отношении вплоть до вариантной трансформации темы. Интонационный сдвиг между вторым и третьим куплетами песни служит созданию кульминации и осуществляется при помощи декламационных оборотов. Тональное своеобразие (расширенный до самостоятельного значения прерванный каданс на VI ступени e-moll), разработочный характер фортепианной и мелодикоречитативный облик вокальной партии содействуют драматической напряженности этого эпизода («Die kalten Winde bliesen mir grad' in's Angesicht»<sup>1</sup>). Так исходное лирико-эпическое настроение, в котором преобладают созерцательно-повествовательные тона, приобретает драматическую перспективу. Последняя обеспечивает гибкое следование музыки за текстом, что усиливает ее рельефность и силу воздействия. Чуткость к деталям при монолитности целого — новый принцип песенного творчества Шуберта. Но путь к его осуществлению оказался далеко не легким. Хотя с первых же шагов Шуберта сопровождали удачи, однако безупречное владение новыми средствами пришло только тогда, когда мысль композитора обрела соответствующий идейный кругозор.

Соответственно и народность песен Шуберта приобретает более глубокое значение, выходящее за пределы прямых аналогий с фольклорной основой творчества. Силой своего гения Шуберт обновляет народнопесенную практику, поднимая ее на более высокую ступень художественного обобщения. Движущим началом этого процесса оказывается драматизация завсегоданного в таком теснейшем соприкосновении с интонационной сферой народной песни демократического музыкального образа. Конфликтность замысла позволяет Шу-

<sup>1</sup> «Степной холодный ветер ночную песню завел».

берту со временем преодолеть наивную простодушность той части народнопесенного творчества, которая оказала особое влияние на поэтов и композиторов театров венских предместий. Любование природой, радостное приятие жизни, изредка овеянное элегическими настроениями, составляет основное содержание народнопесенной струн, оплодотворившей воображение Шуберта. Вот откуда возникает и несколько идиллический, безмятежно просветленный характер исходных черт создаваемого Шубертом в эти годы облика современника. Ощутимее всего это сказывается в концепции его первого цикла «Прекрасная мельничиха», где примиренность концовки ведет к перемещению центра тяжести с трагического на элегическое начало. Вместе с тем именно «Прекрасная мельничиха», благодаря непосредственной близости к народнопесенным истокам, очень ярко демонстрирует то новое, неповторимое, что вносится композитором в трактовку излюбленного народом образа странствующего подмастерья-мельника.

Очевидно, что в этом смысле Шуберт был многим обязан достоинствам своего поэтического прообраза.

Автор текста «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути», выдающийся немецкий поэт-романтик Вильгельм Мюллер (1794—1827) плодотворно использовал в своем творчестве опыт народного искусства. Большинство стихотворений Мюллера написано в песенной форме и по кругу образов непосредственно смыкается с народной лирикой. Но Мюллер далек от простого подражания народной песне. Прав Гейне, отметивший в своей книге о романтической школе, что Мюллер глубже, чем другие поэты, «понял существо старинных песенных форм и поэтому не нуждался в том, чтобы копировать их внешнюю сторону»<sup>1</sup>. Именно в этом плане Мюллер несомненно оказал воздействие и на самого Гейне.

Самобытность дарования подсказала Мюллеру обращение к циклической форме, превращающей последовательность стихотворений во взаимосвязанные эпизоды своеобразной лирической новеллы. Лирическое содержание приобрело тем самым драматургическую перспективу, то есть стало выражением некоего, пусть скрытого, действия.

Незатейливая душевная драма молодого мельника давала богатый материал для создания рельефной картины человеческих переживаний. В это русло, русло развернутой лирической новеллы и направлены все усилия поэта и композитора. Различие между ними коренится не в существе замысла, а в его претворении. Гениальное дарование Шуберта позволяет ему придать своему воплощению такую яркость, убедительность и художественную завершенность, которые были недоступны Мюллеру. Соответственно, композитору во многом удается пре-

<sup>1</sup> Heines Werke in fünf Bänden, Bd. 4. Weimar, 1956, S. 328.

одолеть и свойственную Мюллеру ограниченность, в частности рыхлость структуры, и излишнюю созерцательность трактовки

Помимо сюжетной канвы, обуславливающей наличие экспозиции, завязки, кульминации, развязки и эпилога, драматургия цикла определяется собственно музыкальной логикой развития, многоплановостью музыкального раскрытия содержания. Она предполагает тщательный отбор интонаций, четкую продуманность ладовой организации материала, разнообразное использование песенной формы, принципов вариационно-вариантного развития.

В полном соответствии с поэтическим замыслом Шуберт прежде всего подчеркивает наивную непосредственность душевного облика своего героя. Это осуществляется в обращении композитора к определенному кругу народнопесенных интонаций, связанных с практикой «Jodeln» — напевов, воспроизводящих в различных оттенках наивно безмятежное, радостное чувство жизни<sup>1</sup>. Музыкальный язык «Прекрасной мельничихи» пронизан этими яркими, броскими оборотами, образующими ходы по аккордовым тонам тоники и доминанты. Они дают богатый материал для характеристики доверчивого, открытого в своих чувствах юноши, каким он выступает в первой половине произведения.

Но подлинный смысл «Прекрасной мельничихи» мог быть раскрыт только в отступлении от исходного облика действующего лица. Равновесие внутреннего мира героя нарушается, чувства его обостряются, приобретают сложный конфликтный характер. Это обязывало композитора расширить выразительные средства. Переосмысливая привычный склад народнопесенной мелодики, он насыщает ее декламационными элементами. Декламационное начало не нарушает, однако, целостности музыкального образа. Оно не противопоставляется народнопесенной основе, как это имело место в юношеских произведениях, а органически выводится из нее.

Аналогично обстоит дело в области ладогармонических средств, используемых в цикле. В основу всех песен цикла положен ясный модуляционный план, опирающийся на бесспорное преобладание ведущей тональности. Все сдвиги, как правило, четко очерчены функционально и оправданы по смыслу. Сложные соотношения закономерно вытекают из стремления подчеркнуть многообразие в единстве и отмечены растущей способностью Шуберта к централизации отдаленных тональностей.

Каждая тональность несет в цикле определенную смысловую нагрузку. Так, B-dur встречается в песнях, непосредственно

<sup>1</sup> Напевы типа «Jodeln» распространены в Тироле (Австрия) и в некоторых других горных районах Альп (в Швейцарии, частично в Германии). Они отличаются широким диапазоном, сопоставлением низкого и высокого регистров.

не связанных с развитием сюжета. Это или вводные разделы восходящего и нисходящего действия, посвященные характеристике не омраченного предчувствиями беспечного душевного состояния героя («В путь», «С зеленой лентой лютни»), или же эпизоды, олицетворяющие романтическое раздумье в зените счастья («Пауза»).

Тональность A-dur можно назвать тональностью любовного чувства<sup>1</sup>. В этой тональной сфере Шуберт раскрывает искренность, постоянство, непосредственность помыслов мельника, поэзию его любви к мельничихе. G-dur служит композитору для воплощения образов природы, прежде всего ее основного представителя в цикле — ручья. За тональностью G-dur закреплен круг эмоций, обусловленных ощущением полнокровности, неисчерпаемости жизненных сил природы. Но именно поэтому G-dur не совпадает с вершиной оптимистического высказывания героя. Жизнеутверждение в природе — это незаинтересованное жизнеутверждение. Пока юноша связывает свою судьбу с природой, его оптимизм укладывается в эти рамки. Но вот он достигает цели. Его мечта осуществилась. Природа становится фоном. G-dur уступает место D-dur — тональности ликующего восторженного признания (песня «Моя!» — «Mein!»). Во втором разделе цикла G-dur появляется уже в сочетании с g-moll. Это связано с попыткой возвращения героя в лоно безмятежного оптимистического созерцания природы. Однако возвращение это обманчиво. G-moll остается ведущей тональностью и характеризует разочарование мельника в своей мечте.

Воплощению скорби служит тональность h-moll. В чистом виде она проходит в песне «Любимый цвет» («Die liebe Farbe»), где композитор рисует облик человека, подавленного горем. Сопоставление h-moll и H-dur в песне «Злой цвет» («Die böse Farbe») вызвано стремлением передать наигранную бодрость, которая должна скрыть отчаяние героя.

Полная обездоленность действующего лица, исчезновение надежды и последних признаков протеста олицетворяется тональностью e-moll (песня «Засохшие цветы» — «Trockne Blumen»).

Последняя песня цикла, «Колыбельная ручья» («Des Baches Wiegenlied»), изложена в E-dur. E-dur служит показу природы как всепримиряющего начала. Любопытно, что в том же значении эта тональность используется и в «Зимнем пути» (песня «Липа»). Но отношение автора к роли природы изменилось. Природа не в состоянии примирить его с действительностью. Герой цикла «Зимний путь» проходит мимо липы. Покой для него недостижим.

---

<sup>1</sup> В ряде случаев терминология заимствована у Ф. Дамиана, посвятившего анализу «Прекрасной мельничихи» обстоятельную работу. — D a m i a n Fr. Franz Schuberts Liederkreis «Die schöne Müllerin». Leipzig, 1929.

Таким образом, можно говорить о тональной драматургии я цикла, последовательно выраженной на протяжении всего произведения<sup>1</sup>. Ее смысловая организованность бесспорна. Соотношение мажора и минора в отдельных песнях и в развитии содержания цикла, роль отдельных тональностей, замена одних тональностей другими — все естественно вытекает из основного замысла.

Тональные сдвиги в пределах одной песни тоже подчинены логике развития содержания. Руководствуясь конкретным заданием, Шуберт использует здесь разнообразнейшие формы тематической организации материала. Поскольку в центре внимания композитора находится показ состояния, он исходит из куплетной песенной формы, расширяя, усложняя ее в соответствии с обликом отображаемого душевного движения. В сочетании с соответствующим интонационным материалом и модуляционным смещением это создает то богатство типов состояния, которое позволяет превратить цепь песен во взаимосвязанную, драматургически обусловленную последовательность. Единство обеспечивается внутренним тематическим родством всех песен цикла.

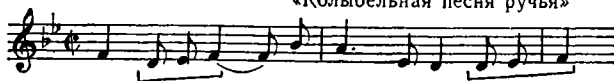
Связь эта, однако, в противоположность бетховенскому производному контрасту наглядно не обнаруживается. Она является результатом скрытой вариантной зависимости отдельных звеньев друг от друга. Тематический стержень стоит как бы за произведением, обеспечивая возможность гибкого отображения отдельных состояний, чередующихся, на первый взгляд, совершенно свободно. Ведущее значение в соблюдении такого замаскированного единства имеет сходство мелодий по типу изложения при свободном интонационном варьировании. В ряде песен Шуберт опирается на использование стойких мелодических зерен. Варианты приобретают характер мотива-заставки<sup>2</sup>:



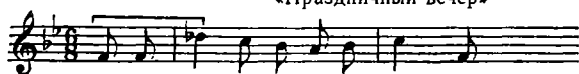
<sup>1</sup> Она особенно ярко проявляется в сходстве и различии тональностей в двух разделах цикла, которые по отношению к кульминации можно охарактеризовать как восходящее и нисходящее действия.

<sup>2</sup> Примеры даны в одной тональности.

«Колыбельная песня ручья»



«Праздничный вечер»



«Нетерпение»



«Утренний привет»



«Стой!»



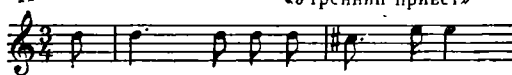
«Пауза»



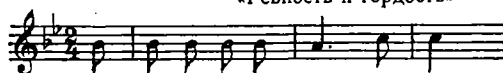
Родственные по смыслу эпизоды обнаруживают интонационную близость более крупных мелодических отрезков. Изредка это носит характер буквального совпадения мелодического рисунка:

11

«Утренний привет»



«Ревность и гордость»



Чаще же вступает в права принцип свободного интонационного подобия, связывая между собой песни, тематически самостоятельные, даже контрастные:

12a

«В путь»

«Куда?»

«Ревность и гордость»

6

«Злой цвет»

«Моя!»

«Цветы мельника»

Таким образом, многоликое развертывание содержания зиждется на разработке характерных народнопесенных приемов.

Так в тесном контакте с народным творчеством осуществляется создание образа нового героя, в котором черты возвышенности и будничности, неповторимости и общезначимости сливаются в неразрывное целое.

Циклы Шуберта (как, впрочем, и большинство песен последних лет) являются произведениями монологического склада. Это определяется их лирической тенденцией и общей романтической направленностью творчества композитора. Монологичность подчеркивается преемственной связью песен. Переходя из песни в песню, образ героя приобретает все новые, способствующие его углублению приметы. Отсутствие рамок строгой тематической зависимости открывает широкий простор следованию композитора за всеми перипетиями душевной дра-

мы героя. Она проходит перед нами в веренице состояний, то бесхитростно-наивных, то психологически усложненных, раскрывающих то единство, то, наоборот, противоречивость, конфликтность эмоционального порыва. С удивительной непринужденностью и вместе с тем предельной точностью сочетается в этой смене верность народнопесенной основе замысла со смелостью индивидуального, авторского его прочтения. Ограничивается ли Шуберт только легким штрихом или обильно вводит в свою палитру новые краски, в его подходе к фольклору и к поэзии Мюллера не ощущается ни натянутости, ни обособленности, ни преднамеренной стилизации.

«Прекрасная мельничиха» дает богатый материал для наблюдений в этом плане. Здесь ярче, чем где бы то ни было, обнаруживаются коренные связи Шуберта с народной песней. Достаточно сказать, что из 20 песен цикла 8 написано в простой куплетной форме, что позволяет подчеркнуть неискренность, цельность чувств мельника. Но и в более сложных, психологически обостренных моментах душевной жизни героя Шуберт сохраняет ощутимый отголосок естественности и непосредственности переживания.

Остановимся на нескольких примерах разного проявления этого единства. Начнем с первой песни «В путь» («Das Wandern»), которая служит введением к циклу. Она знакомит нас с обликом героя, свободного от предчувствия грядущих жизненных осложнений. Стихотворение живет одной мыслью, мыслью о прелести странствования. В безмятежном отношении к жизни, в наивной непосредственности мышления, в легкой возбудимости и заключается прелесть облика мельника. Монолитность поэтического образа делала естественным обращение композитора к куплетной форме. Однако Шуберт не ограничивается только повторением сказанного поэтом. Его трактовка отмечена небольшим, но существенным уточнением. Он дает ощутить слушателю целеустремленность движения. На словах: «Das muss ein schlechter Müller sein, dem niemals fiel das Wandern ein»<sup>1</sup> — появляется новое мотивное образование, расширяющее основу песни. Ощущению сдвига способствует и модуляционное отклонение.

В рамках песни «В путь» данное отклонение не представляется существенным, но для дальнейшего развития образа имеет важное значение. Ведь именно в этой интонационной сфере возникает позже мелодико-речитативный характер изложения, который позволит Шуберту драматургически заострить содержание цикла.

Чуткость Шуберта в отношении деталей содержания содействует более пластичному, четкому раскрытию замысла, чем у поэта. Примером может служить песня «Утренний привет»

<sup>1</sup> «Плохой тот мельник должен быть, что век свой дома хочет жить».

(«Morgengruss»). Единство настроения оправдывает и в данном случае использование куплетной формы. Общий тонус песни Шуберта мечтательно-просветленный, пожалуй, еще более раздумчивый, чем у поэта. Но вот на словах: «Verdriesst dich denn mein Gruss so schwer, verstört dich denn mein Blick so sehr?»<sup>1</sup> — возникает отклонение, приоткрывающее завесу над истинным душевным состоянием действующего лица. Тоскливое безотчетное сомнение охватывает исподволь сознание юноши. Музыка незамедлительно откликается на это чувство. Речитативные интонации, ладовая модуляция, захватывающая сферу минорной субдоминанты, гармоническая секвенция помогают рельефно оттенить сдвиг в состоянии действующего лица. Четырехкратное проведение этого эпизода в музыке последний раз на слова: «Die Lerche wirbelt in der Luft und aus dem tiefen Herzen ruft»<sup>2</sup> — позволяет Шуберту оттенить очень важную для дальнейшего развития мысль о тесной связи любви и горя. Тем самым оброненный поэтом намек приобретает более определенный смысл.

Если уже в пределах куплетной песни очевидно стремление Шуберта обогатить поэтический образ, тем естественнее представляется эта тенденция в песнях, где сам поэт вступает на путь показа состояния в развитии.

Обратимся к песне «Злой цвет» («Die böse Farbe») — она находится на самом пороге развязки драмы мельника. В ней ощущение глубочайшего горя сливается с последней отчаянной попыткой сбросить ярмо гибельного, давящего юношу чувства. При яркости воплощения Мюллером конфликтного характера переживаний стихотворению недостает ясности конечного вывода. Правда, мельник у Мюллера уходит с пути мельничихи, но взглянуть прямо в лицо судьбе он не в силах. Хотя надежды его и беспочвенны, он никак не может отрешиться от них. Шуберт соблюдает этот смысл стихотворения, но углубляет его, больше подчеркивая обманчивость надежд. Это неизбежно ведет к обостренному раскрытию конфликтности душевного состояния героя. Резкое столкновение мажора и минора (при конечном утверждении последнего), рельефность интонационного контраста, тональная многоликость, динамические подъемы и спады позволяют Шуберту ярко выявить предельную возбужденность действующего лица. Особенно существенно сплетение интонаций типа «Jodeln» и мелодико-речитативной распевности. Бодрые мужественные интонации воспринимаются не столько как вызов судьбе, сколько как попытка отчаявшегося человека замаскировать свое состояние. Особое значение придает композитор третьей строфе стихотворения. Отказываясь от допустимого толкования этих слов как протеста или обвинения, которое

<sup>1</sup> «Ужель поклон мой огорчил, ужель мой взгляд тебя смутил?»

<sup>2</sup> «Вот жаворонок песнь поет и с чистым сердцем к нам зовет».

терой бросает в лицо судьбе, Шуберт акцентирует страдальческий облик юноши. На музыке этой строфы лежит печать усталости, изможденности. Тем самым чувство обездоленности, проявившееся с такой силой и ранее, обретает трагический смысл.

Характеристика крайнего смятения чувств героя требует от композитора не только сопоставления разных интонационных сфер, но и их переосмысления. Наиболее показательно в этом плане воплощение слов: «O, binde von der Stirn dir ab das grüne, grüne Band!»<sup>1</sup>. Опираясь на минорный вариант исходной фразы песни, Шуберт ярко воссоздает вспышку боли, тоски, тщетно скрываемых под личиной бодрости и мужественности.

Исключительная интонационная гибкость Шуберта, способность разграничивать, чередовать, противопоставлять тематический материал в рамках единого замысла с особой силой сказывается в песнях, где необходимость членения предусмотрена развитием поэтического образа, например в песне «Моя!» («Mein!»). Опираясь на намеченную в тексте смену радостного, безграничного ликования сосредоточенным раздумьем, Шуберт переходит от мелодики типа «Jodeln», построенной на повторении кратких аккордовых мотивов, к более широкому напеву декламационно-ариозного склада. Параллельно происходит и смена тональностей. D-dur переходит в B-dur. Раздумье не нарушает светлого колорита песни. Но характер чувства меняется существенно. Модуляция в g-moll и тональная неопределенность трактовки слов: «Ach, so muß ich ganz allein unverständlich in der weiten Schöpfung sein!»<sup>2</sup> — подчеркивает оттенок неуверенности.

Но при всем различии разделов песни они не вызывают ощущения разрыва. В какой-то степени это можно отнести за счет органичности ладовой структуры песни. Но основная роль в сохранении единства принадлежит разносторонности вариантного мышления композитора. Ведь при всем отличии интонационного облика средней части песни, она опирается на те же обороты, что и начало произведения. Изменяется темп, ритм, рисунок мелодии, но интонационная близость остается, что легко обнаружить, сопоставив разделы песни<sup>3</sup>:



<sup>1</sup> «Зачем в косе зеленый цвет, сними его, сними!»

<sup>2</sup> «Ах, совсем я одинок, и чем сердце мое полно, разгадать не суждено!»

<sup>3</sup> Примеры даны в тональности средней части (B-dur).

Если в основе песни «Моя!» лежит смена ясно очерченных и даже в чем-то противопоставленных оттенков состояния, то в следующей песне, «Пауза» («Pause»), душевное движение выражено в значительно более сложном сочетании чувств и мыслей. Внешне в этой песне не происходит решительных сдвигов. Созерцание преобладает над действием. Но созерцание это таит в себе большую внутреннюю напряженность. Последняя обусловлена не событием, а интенсивностью раздумья. Именно в «Паузе», в настороженности размышления, намечается то понимание конфликта с действительностью, которое приведет в «Зимнем пути» к преобладанию трагического начала, к суровой непримиримости суждения.

Роль «Паузы» как лирического отступления не исключает ее связи с основной сюжетной линией цикла<sup>1</sup>. Она играет роль внутреннего поворота действия.

В основу песни «Пауза» положена тема фортепианного вступления — наигрыш лютни, придающий музыкальному образу черты наглядности. Но, конечно, значение этой темы несравненно шире простого звукоподражания. Совместно с вокальным вариантом она служит характеристикой радости на грани упадка сил, которая возникает как реакция после ликующего подъема в песне «Моя!». Переведенная в минор, эта тема приобретает скорбный смысл, уживающийся с мечтательной просветленностью. Песня включает и резкие вспышки чувства, проникнутые драматизмом. Учитывая стихотворный контекст, можно утверждать, что эти сдвиги призваны подчеркнуть мысль о трагическом столкновении героя с действительностью<sup>2</sup>. В сущности, в «Паузе» Шуберт уже предвосхищает возможности многогранной и лаконичной характеристики сложного состояния, которая окончательно определяется в песнях последних лет его жизни. Чем свободнее следует композитор изгибам душевного движения, тем строже и рельефнее вырисовываются общие контуры замысла. Вариационная и вариантная зависимость связывает воедино все интонационные отклонения, черты строфичности подчеркивают целостность изложения, наличие стойкого лейтмотива (в данном случае темы лютни) оправдывает самые смелые тональные сопоставления. Последним принадлежит значительнейшая роль в создании многоликости музыкального образа. Укажем, к примеру, на выразительную смену тональной окраски на словах: «*Wagum liess ich, das Band*

<sup>1</sup> Шуберт подчеркивает эту зависимость, устанавливая черты преемственности между средней частью песни «Моя!» и «Паузой».

<sup>2</sup> Последнее особенно ясно видно на примере воплощения слов: «*Da wird mir so bange, und es durchschauert mich*» («Мне станет так страшно, дрогнет вся грудь моя»). Переход в *c-moll*, *crescendo*, ломанный разбег мелодической линии до диссонирующего *фа* превращают данную реплику в своего рода возглас отчаяния. Такого понимания этих слов мы не найдем у поэта. Мюллер только позволяет предполагать подобную трактовку.

auch hängen so lang?»<sup>1</sup>. После наметившегося в упомянутом выше возгласе перехода в *c-moll*, появление *As-dur* не представляется уже таким внезапным. Но по сравнению с основной тональностью песни *B-dur* этот сдвиг воспринимается как заметное омрачение колорита, что тонко передает возникающее у действующего лица предчувствие грядущей беды. Последнее закрепляется минорным вариантом наигрыша лютни, который появляется сразу же вслед за словами: «Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang»<sup>2</sup>. Это показатель душевной неустойчивости героя и одновременно свидетельство емкости выразительного приема, охватывающего посредством рельефного тематического оборота разные стороны образа. Такая двойственность содержания песни подтверждает ее переломное значение в цикле.

Как уже было сказано, в «Прекрасной мельничихе» большое место отведено простой куплетной песне. При всем различии содержания эти песни преследуют одну цель — подчеркнуть цельность, эмоциональную однозначность состояния. В таком значении куплетная песня больше подходила для восходящего действия, где сосредоточен показ солнечных сторон кратковременной жизни героя. Действительно, три песни, характеризующие попытку мельника завоевать любовь мельничихи: «Нетерпение» («Ungeduld»), «Утренний привет» («Morgengruss») и «Цветы мельника» («Des Müller's Blumen»), изложены в куплетной форме. Они следуют непосредственно одна за другой, раскрывая в разных аспектах наивно-мечтательный облик юноши. Их непосредственным предвестником является вступительная песня цикла «В путь» — законченное выражение безмятежной бодрости. В нисходящем действии аналогичную функцию выполняет песня «С зеленой лентой лютни» («Mit dem grünen Lautenbände»). Это последний отголосок доверчивой открытости чувств героя. Его появление между «Паузой» и «Охотником» чрезвычайно заостряет контраст восходящего и нисходящего действия. «Охотник» («Der Jäger») и «Любимый цвет» («Die liebe Farbe») — две куплетные песни нисходящего действия — по сосредоточенности выражения одного чувства превосходят все остальные куплетные песни цикла. Но поглощенность одной мыслью, при всей психологической достоверности и драматической напряженности, не позволяла превратить эти песни в стержневые драматургические звенья.

Конфликт должен был обнаружиться внутри душевного движения. Куплетные песни фиксируют в основном свершившееся. Выход за пределы куплетности вносит в лирическую замкнутость драматургическую контрастность. Происходит это разными путями и с разной остротой противопоставления. Ряд песен

<sup>1</sup> «Зачем эта лента на лютне моей?»

<sup>2</sup> «Часто слышится в струнах жалобный стон».

занимает промежуточное место. Сюда, в первую очередь, относятся такие, где показ единого состояния обогащается заметными, но в целом все же проходящими отклонениями. Это: «Куда?» («Wohin?»), «Стой!» («Halt!»), «Благодарность ручью» («Danksagung an den Bach»). Эти песни сосредоточены в начале восходящего действия цикла. Линия сюжетного развития здесь только намечается. Русло основного конфликта еще не определилось. Отсюда текучесть волнующих героя чувств и мыслей. Преобладает радостное, жизнеутверждающее начало. Но затрагиваются и теневые стороны, впервые в песне «Куда?», затем в песне «Благодарность ручью». Эта песня знаменует переход от введения к завязке. Перед мельником возникает образ прекрасной мельничихи, уже окрашенный ощущением недостижимости пленившей его мечты.

Столкновение надежды и сомнений порождает песни с явно выраженным контрастирующим сдвигом внутри. В пределах восходящего действия к ним относятся: «Любопытный» («Der Neugierige»), «Дождь слез» («Tränenregen»), «Моя!» («Mein!»). Во всех трех песнях чувствуется нарастание душевного конфликта. Даже в минуту наивысшего блаженства («Моя!») герой не в состоянии отрешиться от сомнений.

В нисходящем действии песни этого типа сгруппированы в конце. Это «Злой цвет» («Die böse Farbe»), «Засохшие цветы» («Trockne Blumen») и «Мельник и ручей» («Der Müller und der Bach»). Принцип контраста выражен в этих песнях, пожалуй, ярче, чем в песнях восходящего действия, поскольку смысл их иной. В песнях «Любопытный», «Дождь слез», а тем более в песне «Моя!» радостные эмоции преобладают над печалью, скорбью. В песнях нисходящего действия на первом плане стоит трагедия мельника, хотя параллельно подготавливается и предусмотренное поэтом и композитором умиротворенное разрешение конфликта. Так, в песне «Засохшие цветы» контрасты почти уравнивают друг друга. В песне «Мельник и ручей» происходит преодоление трагической остроты ситуации. Закрепляется этот перелом в песне «Колыбельная ручья», выполняющей роль эпилога цикла. В этой связи показательно, что песня «Колыбельная ручья» изложена вновь в строгой куплетной форме. Таким образом, исчезновение конфликта, элегическое примирение с неизбежностью находит себе выражение и в форме произведения.

Поскольку столкновение с действительностью проявляется в цикле прежде всего в душевном конфликте героя, то воплощение узловых моментов сюжета требует сложного, «сквозного» развертывания. Душевное движение раскрывается в гибкой смене контрастирующих оттенков. В «Прекрасную мельничиху» включены три песни этого типа: «Праздничный вечер» («Am Feierabend»), «Пауза» («Pause») и «Ревность и гордость» («Eifersucht und Stolz»); они действительно являются узловы-

ми эпизодами произведения. В «Праздничном вечере» осуществляется завязка действия. Впервые во всей непосредственности чувства раскрывается облик безнадежно влюбленного юноши. «Ревность и гордость» сосредоточивает в себе показ перелома в нисходящем действии. Мельник окончательно убеждается в том, что его кратковременному счастью пришел конец.

«Пауза» — это внутренняя кульминация цикла, подтверждающая его романтическую природу. Только художник-романтик мог придать лирическому отступлению столь важное значение.

Правдивость психологических музыкальных характеристик шубертовского цикла усиливается благодаря конкретной образности и активной роли фона. В «Прекрасной мельничихе» таким фоном является журчание ручья, олицетворенное фортепианной партией. Оно воплощается Шубертом многообразно, в зависимости от содержания каждой песни. Но во всех случаях ручей остается для композитора голосом живой, но не одушевленной природы. Это находит отражение в отборе определенных выразительных средств. Гармоническая фигурационность изложения при ритмической плавности и закругленности создает ощущение замкнутости, завершенности характеристики. Отсутствие самостоятельного мелодического рельефа лишает ее одухотворенности. Так психологически рельефная обрисовка переживания обогащается жизненно наглядным показом ситуации.

Но не только в этом Шуберт выходит за рамки монологичности. Он уделяет внимание и побочным персонажам. Таковы в «Прекрасной мельничихе» мельник (мастер), мельничиха и охотник.

Поскольку цикл, как «исповедь души», сосредоточен на лирическом показе основного героя, побочные персонажи очерчены Шубертом косвенно, сквозь призму эмоций юноши-мельника. Ярким примером такой характеристики является песня «Охотник». Она представляет собой обращение героя к сопернику. Охотник как действующее лицо в ней отсутствует. Но контуры этого образа ощущаются достаточно ясно, благодаря использованию интонаций охотничьего рога. Минорная тональность, имитационное развитие и быстрый темп сглаживают их призывный облик; это вполне отвечает замыслу Шуберта, сосредоточивающего внимание на воплощении гневного возбужденного отклика мельника.

Большей самостоятельностью отмечены образы побочных персонажей в песнях «Ревность и гордость» и «Праздничный вечер». Говоря о другом лице, герой цикла перевоплощается настолько, что на какое-то мгновение усваивает язык, повадку побочного персонажа. Так, упоминание об охотнике: «Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus»<sup>1</sup> — в песне «Рев-

<sup>1</sup> «Когда охотник в поздний час домой идет».

ность и гордость» сопровождается интонациями охотничьего рога (B-dur), создающими недвусмысленную характеристику удачливого противника мельника. В песне «Праздничный вечер» отражена спокойная рассудительная речь мастера

Сложнее обстоит дело с образом мельничихи. Он слишком непосредственно связан с переживаниями героя цикла, чтобы обрести самостоятельные очертания. Но все же и здесь можно уловить яркие штрихи, элементы индивидуализации образа.

Кроме реплик мельничихи в песнях «Праздничный вечер» и «Дождь слез», завуалированных элегическим оттенком размышлений героя, ее образ вырисовывается в песне «Ревность и гордость». Настоячивое повторение одной ноты с ритмическим задержанием на октавном скачке, зримо очерчивает облик ожидающей возвращения охотника девушки:

**14 [Geschwind]**

Sahst du sie ge - stern A - bend nicht am

To - re steh'n, mit lan - gem Hal - se

nach der gros - sen Stras - se seh'n?

Подобное почти что драматургическое выделение персонажей не нарушает единства лирического содержания, а еще ярче подчеркивает глубину переживаний героя. Одновременно оно придает (наряду с обрисовкой фона) монологичности у Шуберта ту долю трезвости, которая избавляет композитора от субъективизации воплощения.

Трактовка темы неудовлетворенности в цикле — романтическая. Сюжетно она ограничена рамками любовной драмы. Но она не исчерпывается только показом несчастной любви героя или личных невзгод поэта и композитора. Смысл темы и глубже и шире — в неосуществимости стремлений простого человека к счастью. На этой почве закономерно возникает трагическая ветвь музыки Шуберта. Непосредственность, поэтичность высказывания и художественное совершенство воплощения при этом настолько велики, что скрадывают иллюзорность вывода. Во всяком случае, просветленное завершение цикла не воспринимается как насилие над темой и не вступает в конфликт с народнопесенной ее основой. Более того, оно естественно вытекает из свойственного этой основе наивного преклонения перед природой — целительницей человеческих страданий, началом и концом всего живущего на земле.

## 5

Собственно говоря, в преодолении этой пантенистической идеи и в вытекающем отсюда обострении трагедийного начала и заключается существенное отличие «Зимнего пути» от «Прекрасной мельничихи». «Зимний путь» написан также на текст Мюллера. Естественно, что он во многом соприкасается с первым циклом. Вновь перед слушателем проходит история несчастной любви, возникает знакомый образ молодого мечтателя, многогранно обрисовывается облик природы. Но смысл произведения иной. Ведущая линия содержания «Зимнего пути» — это показ неразрешимого конфликта героя с действительностью. То, что служило душевным оплотом в «Прекрасной мельничихе», оказывается несбыточным или явно беспочвенным. Даже смерть не в состоянии принести герою избавление. Неудивительно, что подобный замысел требовал иного раскрытия, чем в «Прекрасной мельничихе». В «Зимнем пути» композитор (как и поэт) почти совершенно отказывается от последовательного, опирающегося на внешнее действие разворачивания сюжета. Центр тяжести переносится на характеристику постепенно обостряющегося психологического конфликта. В отличие от «Прекрасной мельничихи», конфликт в «Зимнем пути» не возникает, а существует изначально. Поэтому ни о завязке, ни о восходящем действии, ни о кульминации в том смысле, как это говорилось по отношению к «Прекрасной мельничихе», здесь не может быть и

речи. По существу, «Зимний путь» — это сплошное нисходящее действие, где порядок последовательного включения номеров теряет свое господствующее значение. Песни расположены как бы по кругу от центра и посвящены утверждению мысли о трагической обреченности действующего лица. В этом смысле это действительно цикл «ужасных песен», как назвал свое произведение сам Шуберт<sup>1</sup>.

Вместе с тем цикл «Зимний путь» — не просто сборник сходных по теме песен. Чередование песен приводит к выводу, который нельзя сделать на основе отдельных номеров цикла. Круг не замыкается. Если в начале цикла еще можно говорить о проблеске надежды, то к концу никаких сомнений в безысходности положения действующего лица уже не возникает. Это позволяет сравнивать линию развития «Зимнего пути» со спиралью. Мысль автора все время вращается в кругу определенных представлений. Но чем дальше, тем заметнее становится близость к центру, который в данном случае является одновременно и кульминацией, и выводом, и заключением. Таким образом, говорить о полном отсутствии последовательной связи песен нельзя<sup>2</sup>.

Побочное значение внешнего сюжета влечет за собой углубление роли отдельной песни. Противоречивый облик героя раскрывается в каждой песне «Зимнего пути». Соответственно меняется и характер проявления этого противоречия. При большей остроте конфликта, в «Зимнем пути» ярче выявлено единство содержания песни. Собранность изложения каждого номера словно возмещает поэту и композитору отсутствие ясной целенаправленности в развитии всего цикла.

Аналогичную функцию выполняет и разнохарактерность создаваемых авторами образов. Несмотря на то что песни «Зимнего пути» в своем большинстве близки друг другу по содержанию, как Мюллеру, так и Шуберту удается придать каждой из них четкий индивидуализированный облик.

Немаловажное значение приобретает здесь отражение в песнях широкого круга явлений внешней жизни. Если в «Прекрасной мельничихе» преобладающим фоном являлось журчание ручья, то в «Зимнем пути» эту роль выполняет и плеск воды, и наигрыш почтового рожка, и лай деревенских собак, и скрип флюгера, и картина непогоды, и шелест листьев, и т. п. Пестрая смена зримых и слышимых примет образа позволяет видоизменять воплощение основной мысли, господствующей в произведении. Так возникает новый тип единства субъективного и объективного начал, показательный, в частности, для последних произведений Шуберта. Чем больше углубляет Шуберт харак-

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Шуберте, с. 199.

<sup>2</sup> Вот почему желательно не изменять предначертанного композитором порядка, хотя известные перестановки песен внутри цикла возможны.

теристику внутреннего облика человека, тем большее значение приобретает в его творчестве показ объективного фона. Психологизация образа не равнозначна его субъективной замкнутости, а это способствует реалистической трезвости воплощения даже наиболее трагических эпизодов цикла.

Богатство и разнообразие фонового материала не нарушают монологичности высказывания, а, наоборот, выгодно оттеняют психологическое единство замысла. Кроме того, они позволяют Шуберту выделить мысль об одиночестве героя. Смена явлений, с которыми соприкасается действующее лицо цикла, только подтверждает его отчужденность от всего окружающего. Поэтому в «Зимнем пути» не оказывается места и для побочных персонажей. Только в последней песне — в «Шарманщике» — можно говорить о некоем подобии побочного образа. Но роль его другая, чем в «Прекрасной мельничихе». Ведь он не противопоставляется основному персонажу как новое действующее лицо, а является как бы его двойником, олицетворяющим в сознательно заостренной форме трагический облик героя. Фон сливается с образом основного персонажа, сохраняя в то же время функцию фона. Подобная трактовка фона находится в прямой зависимости от усилившегося значения монологического принципа.

Отмеченные особенности второго цикла Шуберта определяют своеобразие его музыкального языка. Укажем прежде всего на иное качество мелодики. Если в «Прекрасной мельничихе» показ конфликта осуществляется при помощи противопоставления двух интонационных сфер, то в «Зимнем пути» этот прием уступает место целостному разворачиванию мелодического материала. Отголоски «Jodeln», отзвуки других жанров народной и бытовой песни вливаются в мелодический речитатив. Конфликт раскрывается в гибком видоизменении единой мелодической линии: то мягкой, напевной, то острой и прерывистой, но всегда отмеченной оттенком сурового драматизма. В мелодике «Зимнего пути» осуществляется, следовательно, окончательное слияние «обыденных» и «возвышенных» интонаций; создается новый тип мелоса, позволяющего Шуберту убедительно воплотить образ романтического героя, под скромной, будничной внешностью которого скрывается богатый духовный мир.

В гармоническом языке «Зимнего пути» также сказывается процесс драматизации песни. Усложняется и становится более характеристичным фонизм гармоний — используются альтерированные септаккорды («Весенний сон» — «Frühlingstraum»), увеличенное трезвучие («Блуждающий огонек» — «Irrlicht», «Ворон» — «Käthe»). Расширяется круг тональностей, вовлекаемых в сферу основного лада, усиливается роль переменных функций. Растет значение терцовых и секундовых сдвигов, мажоро-минорных сопоставлений. Смело обогащая свою палитру

новыми красками, Шуберт одновременно максимально подчеркивает внутреннюю организованность гармонического языка. Функциональная логика гармонического развития выявляется в песнях последних лет с особой силой. Подобный характер организации модуляционного плана играет не последнюю роль в создании волевого оттенка, присущего музыке зрелого Шуберта. В сочетании со строгой линией мелодического речитатива он позволяет композитору наполнить лирические образы суровой напряженностью.

Стремление Шуберта к максимальной сосредоточенности и лаконичности выражения приводит к преобладанию в цикле усложненной вариационно-строфической формы. Следовательно, и в структуре песен мы сталкиваемся с типичным для творчества Шуберта последних лет сочетанием строгости и свободы изложения. Предваряя дальнейшее, отметим, что к концу цикла значение строгой формы возрастает. Это подтверждает наличие в «Зимнем пути» определенной сюжетной направленности. Чем яснее вырисовывается неизбежность трагической развязки, тем меньше отклонений возникает в душевном состоянии действующего лица. Мысль о безысходности заполняет все его сознание. Краски сгущаются. Колорит становится все более однотонным. Развитие словно окостеневает. Но Шуберт не преступает границы, отделяющей внешне скованную динамику от внутренней статики. Даже во внешне наиболее застылой песне цикла — в «Шарманщике» — он соблюдает принцип обогащения образа, Возглас отчаяния, возникающий в конце этой песни, обнажает огромную внутреннюю напряженность душевного движения. Появление этого возгласа на общем фоне оцепенелого звучания дает возможность композитору еще раз подчеркнуть основную идею всего цикла, идею трагического одиночества человека во враждебном ему мире.

Но вернемся к вопросу о структуре песен цикла. В «Зимнем пути» несравненно труднее разграничить типы состояний, чем в «Прекрасной мельничихе». Этому препятствует большая родственность содержания песен, что, однако, не приводит к однообразию их построения. Существенно, что в «Зимнем пути» совершенно отсутствуют примеры простой куплетности, которая играла большую роль в «Прекрасной мельничихе». Принцип варьированной строфы преломляется Шубертом в каждой песне по-разному. Две песни («Водный поток» — «Wasserflut» и «Отдых» — «Rast»), изложенные, на первый взгляд, в простой куплетной форме, обнаруживают внутри куплета ощутимое видоизменение основного материала. Говорить об их сопоставлении с типом замкнутых куплетных песен «Прекрасной мельничихи» не приходится.

Еще сложнее обстоит дело с песнями «Весенний сон» и «Почта» («Die Post»), которые по признаку буквальной повторности разделов относятся, казалось бы, к куплетной форме.

Но развитие мысли внутри куплета приводит к качественному сдвигу — противопоставлению. Получается своеобразное сочетание куплетности и контрастности, в таком виде вообще не встречавшееся в «Прекрасной мельничихе». Очевидно, что отсутствие простой куплетности в «Зимнем пути» находится в прямой связи с углублением драматического конфликта.

Можно наметить две основные разновидности формы песен «Зимнего пути». Первая из них — собственно строфическая, для которой характерно сохранение основного образа на всем протяжении песни («Доброй ночи» — «Gute Nacht», «Постоялый двор» — «Das Wirtshaus», «Бодрость» — «Mut», «Шарманщик» — «Der Leiermann»). Вторая разновидность связана с более глубоким изменением материала в процессе развития. Здесь контуры строфичности менее ощутимы. Контрасты обостряются (см., например, «Липу»), однако коренного противоречия обычно не возникает — контрастные образы находятся в вариантной зависимости друг от друга. В цикле «Зимний путь» этой разновидности принадлежит ведущее место — лишнее доказательство значения, которое приобретает в этом произведении противоречивость состояния.

Вдумчивое отношение Шуберта к поэтическому тексту, рассмотрение им каждого стихотворения как самостоятельного звена в развитии содержания, определяет неповторимость облика каждой песни. Следовательно, и использование им формы варьированной строфы носит в каждом отдельном случае иной характер. Можно, конечно, при желании разбить песни «Зимнего пути» на несколько подгрупп, классифицировав ступени перехода от строгой к свободной вариационно-строфической форме. Но существо шубертовского метода: возросшие гибкость, точность, лаконичность воплощения — не станут от этого уловимее. Важнее представить себе конкретно, как осуществляется композитором показ отдельных страниц его второй музыкальной новеллы.

Цикл открывается песней «Доброй ночи» («Gute Nacht»). Она сразу вводит слушателя в центр событий. Драма, собственно говоря, уже свершилась. Обманутый в своих надеждах юноша начинает странствие, которое окончательно убедит его в бесплодности надежд. Песня «Доброй ночи» — это последнее прости чувству, которое так долго держало его в сладком, но иллюзорном плену. Поэтому при всей элегичности настроения, оно не омрачено ни иронией, ни негодованием, ни отчаянием.

Последнее и послужило основанием для Шуберта избрать строгую строфическую форму, где отклонения в содержании отмечены только сменой минорного варианта мажорным. Предельно убедительно и лаконично раскрывается в этом сопоставлении трогательная бескорыстность настоящего большого чувства, способного в мечтах о возлюбленной позабыть о своем горе. Обратный сдвиг — из D-dur в d-moll в завершающих так-

тах песни — восстанавливает ее общий элегически-повествовательный тон.

Немаловажна в создании сдержанности высказывания роль фортепианного сопровождения. В нем господствует равномерное скандированное движение, порожденное стремлением композитора обрисовать ситуацию, вызвать представление о размеренной поступи. Наличие подобного фона на протяжении всей песни, в сочетании с напевной по преимуществу мелодической линией, не допускает никаких существенных обострений. Лишь выделенные акцентами секундовые попевки в аккомпанементе оповещают о грядущей драматической напряженности. Песня «Доброй ночи» — как бы прощание на ходу, в пути. Образ страдающего возлюбленного сливается с образом бредущего странника, что придает изложению характер спокойной текучести. Модуляционный план песни отличается ясностью и простотой очертаний, что тоже находится в связи с наивной непосредственностью ее эмоционального строя. Ответ этих свойств душевного облика героя сохраняется Шубертом на протяжении всего цикла. Но обнаружение теневых сторон жизни закономерно вносит в психологическое состояние все больше противоречивости и конфликтности. Выражению последних и служит многогранная трактовка Шубертом вариационно-строфического принципа.

Особого внимания заслуживает необычайно возросшая (по сравнению даже с лучшими песнями предыдущих шести лет) способность композитора оттенять детали содержания. Как правило, Шуберт заключает песни «Зимнего пути» в оправу из фортепианного вступления и отыгрыша, которые определяют основные контуры образа. Если текст дает основание для образительной характеристики, то это используется композитором с первых же тактов вступления. Тем самым психологический образ сразу же обретает осязаемые очертания<sup>1</sup>.

В песне «Замерзшие слезы» («Gefrorene Tränen») подобная осязаемость музыкального образа возникает на основе первой строчки текста: «Gefrorene Tränen fallen von meinen Wangen ab». Представление о падающих каплях<sup>2</sup> рождает подчеркнутое стаккато фортепианного сопровождения с звенящим отголоском на второй доле такта. На этом фоне проходит, срастаясь с ним, певучая песенная тема — воплощение проникновенной жалобы.

<sup>1</sup> Конечно, эта наглядность ощутима полностью только в связи с текстом. Вне текста ее смысл тускнеет, поскольку предполагает уже ассоциативные связи более сложного порядка. Но раз песня создавалась на основе текста, то нет основания игнорировать законное взаимодействие поэтической и музыкальной наглядности. В обнаружении зримых и слышимых связей, между словом и музыкой в таком соотношении и не может быть натяжки. Ведь этим путем шел и сам композитор, хотя он и не мыслил себе ограничить музыку только иллюстрацией текста.

<sup>2</sup> Перевод С. Заяицкого в издании Музгиза, 1956, лишен этого нюанса: «Из глаз струятся слезы и стынут на щеках».

И в этой жалобе нет отчаяния. Пока льются слезы, человек еще живет всей силой души, или, как это поэтично выражено Мюллером, он предполагает, что «жар слез» способен «растопить весь лед зимы». Такое расширение пределов надежды уязвленного жизнью человека свидетельствует о значительном углублении понимания трагического авторами цикла. Неосуществимость мечты глубоко ранит сердце, но неизлечимой эта рана становится лишь тогда, когда недуг парализует веру в жизнь. Именно тут наступает внутреннее оцепенение, которое вот-вот готово перейти в полное бесчувствие. В таком состоянии поток слез представляется облегчающим душу исходом, который, однако, не наступает.

Подобное толкование страданий действующего лица, конечно, далеко выходит за рамки любовной драмы. Несчастливая любовь оказывается только поводом к раскрытию более существенного конфликта. Образы лирической новеллы становятся олицетворением жизненной судьбы целого поколения; зимний пейзаж — символом грозящего этому поколению духовного омертвления. Такой подтекст достаточно ощутимо намечен уже Мюллером. Внешне это обнаруживается в наличии значительного числа стихотворений, где ни слова не говорится о любовной драме, зато представлены мотивы социально-критические («В деревне» — «Im Dorfe», «Бодрость» — «Mut»). Этот почин поэта подхватывается композитором. С огромной силой художественного и философского обобщения ставится Шубертом проблема столкновения с действительностью. Распространенность, популярность исходного лирического образа чрезвычайно облегчает его задачу. Вместе с тем она делает особенно очевидной новизну и смелость решения замысла. Естественность и проникновенность органически сливаются здесь с сдержанностью, суровостью. Печаль рождает скорбь, отчаяние — гнев. Ощущение гнета, скованности все сгущается. Но параллельно растет и ширится непоколебимая убежденность в нетерпимости создавшегося положения. Несмотря на мрачный вывод и на отсутствие ясной направленности протеста, цикл в целом звучит как вызов, как меткое, хотя и иносказательное обличение основного порока окружавшей композитора действительности. Неудивительно, что он мог сбить с толку даже ближайших друзей Шуберта. Величие осуществленного здесь в скромных рамках песни замысла вряд ли было до конца осознано и самим композитором.

В свете такого понимания идеи «Зимнего пути» яснее вырисовываются и некоторые особенности драматургии цикла. Контрасты обнажаются раньше и резче, чем в «Прекрасной мельничихе». Бóльшая противоречивость содержания влечет за собой более сложное соотношение конфликтных сторон. Акценты смещаются. Именно так следует рассматривать видоизменившееся соотношение мажора и минора, примером чего может служить

и песня «Замерзшие слезы». Героя Шуберта ожидают более значительные потрясения, чем несчастная любовь. Это позволяет внести светлые блики в характеристику печали, придав упоминанию о потоке слез оттенок надежды. Сохраняя в этом разделе песни (третья строфа текста и ее повтор) основной облик строфы, композитор необычайно выпукло оттеняет смысл отдельных строк. Особого внимания заслуживает переход из *As-dur* в *Ges-dur*. Это сопоставление позволяет композитору ярко запечатлеть мысль о чудодейственной силе слез: «*Als wolltet ihr zerschmelzen des ganzen Winters Eis*»<sup>1</sup>. Соблюдает Шуберт и оттенок предположительности этой мысли — понимание неосуществимости такого исхода. Этому служит резкий возглас в конце песни, обнажающий боль и гнев, скрытые за сдержанностью высказывания.

Упоминание о «смерзшихся» (*erstarrt*), превратившихся в лед слезах порождает графическую обнаженность аккомпанемента. Декламационность вокальной партии, сменяющая плавное течение мелодики первой строфы, убедительно фиксирует и тревожные предчувствия надвигающейся беды, и внутренний протест, ощутимый уже в преддверии конфликта. Заслуживает внимания непринужденность использования речитативных интонаций. Цельность мелодической линии нигде не нарушается, хотя воздействие речитативных оборотов совершенно очевидно. Это и есть тот мелодико-речитативный стиль изложения, который сливает воедино выразительность музыкального и речевого произнесения. Перемещая опору на доминанту, Шуберт вносит оригинальный ладовый колорит. Тяготение к устою *c* выявляет роль венгерского лада: *c-des-e-F-g-as-h-c* и гармонического *C-dur*, опора на *es* — венгерского лада: *es-Fes-g-as-b-ces-d-es* и гармонического *Es-dur*.

Дальнейшее углубление противопоставления внешней скованности и внутренней горячности чувства наблюдается в песне «У реки» («*Auf dem Flusse*»), отмеченной большей контрастностью разделов. Песня включает три эпизода: картину безмолвного скованного льдом потока, сливающуюся с выражением подавленного чувства; краткое воспоминание о безвозвратно ушедшем счастье и обнаружение таящегося под маской сдержанности порыва, вызывающего аналогию со скрытой стремительностью замерзшей реки. Подобная ступенчатость в разворачивании сюжета песни требовала не только большей свободы строфической формы, но и применения сквозного развития. В полном соответствии с поэтическим замыслом композитор сочетает в этой песне строфичность с трехчастностью. Затем он сближает варьантный и разработочный принципы, широко используя в этих целях самостоятельность фортепианной и вокальной партий. Вновь бросается в глаза удивительная сдер-

<sup>1</sup> «Мне странно, что не тает кругом весь снег и лед».

жанность высказывания. Все теснее связывая напевные и декламационные обороты, он придает своему воплощению предельную рельефность. Особенно ярко выделяются краткие побег чистоты распевности, обнажающие непосредственную природу чувства, способного пренебречь и мыслью, и волей.

Возникает как бы второй дополнительный ряд противоречивости — конфликт уже не в самом состоянии, а в характере его выражения. Сдержанность вступает в единоборство со страстностью, что позволяет глубже оценить внутреннюю напряженность мышления композитора. В песне «У реки» такие «мелодические узлы» сосредоточены в конце, что является естественным следствием кульминационного значения последней строфы. Наиболее же активна их роль, пожалуй, в песне «Блуждающий огонек», где они отличаются подвижностью, шириной диапазона и приобретают напряженную экспрессивность.

Концентрация в одном образе сложного душевного движения обязывала композитора к строжайшему отбору средств. В сущности, все развитие песни «У реки» вытекает из основного, исходного материала. В фортепианном сопровождении обнаруживается общность с песней «Замерзшие слезы». Правда, в данном случае нет повода ставить характер аккомпанемента в прямую зависимость от предметной наглядности текста. Но в создании ощущения скованной настороженности, предусмотренной поэтом, немаловажную роль играет размеренная, суховатозвонкая подвижность (именно подвижность, а не застылость!) фортепианной партии. В сочетании с проникновенной сдержанностью вокальной линии и яркостью модуляционного смещения (*e-moll—dis-moll*) она служит правдивому воспроизведению скрытой накаленности большого, но все время обуздываемого чувства.

Упоминание о возлюбленной, о близком, но минувшем счастье вызывает заметный сдвиг в развитии музыкального образа. Минор сменяется мажором. Ритмический пульс становится чаще. Сопровождение теснее срастается с вокальной партией, которая тоже обретает более импульсивный характер. Все это как будто превращает данный эпизод в совершенно самостоятельный раздел песни. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что он крепкими нитями связан с предшествующими строфами, прежде всего тонально, поскольку одноименный мажор и минор служат у Шуберта столько же средством контраста, сколько и средством связи. В фактуре аккомпанемента обнаруживается прямая зависимость от изначального изложения. Только что графически четкий костяк заполнен дробным аккордовым движением. Прообразом последнего оказывается такт, связывающий первую со второй и вторую с третьей строфой.

Наибольшей новизной отмечена мелодика этого раздела. Она действительно несет в себе иное содержание. Но и в ней

можно установить черты вариантной зависимости от первоначального материала и элементы его разработки. Это обогащает возможности развития образа и сближает вокальное творчество Шуберта с инструментальным, создавая прочную основу для очень важного взаимодействия принципов песенного и инструментального симфонизма.

Очень тонко, в полном соответствии с иллюзорностью просветления, сохранены в этом разделе отголоски минорного лада (особенно очевидно в седьмом такте), что тоже способствует органическому срастанию этой строфы с исходным смыслом песни.

Полно значения возвращение к основному музыкальному образу. Используя повтор текста, Шуберт дает еще два варьированных проведения музыкальной строфы. Они подхватывают начальную линию и существенно дополняют высказывание, образуя итог, психологически оправданный вывод. Сосредоточенность раздумья нарушается взволнованным обращением-возгласом. Такое обострение эмоции является закономерным следствием ожившей перед внутренним взором действующего лица картины прошлого.

Удивительна сила образной наглядности этого кульминационного момента песни. Строфа сохраняет свои контуры в партии фортепиано. Оно словно принимает на себя смысловую нагрузку первой строфы. Звучащие на ее фоне декламационные интонации голоса служат выражению рвущегося наружу волнения. Функции голоса и аккомпанемента не только противопоставляются, но в чем-то и сливаются. Отголоски порыва включаются и в фортепианную партию. Столкновение этих начал создает драматическую конфликтность заключения песни. Так свободное и в то же время целенаправленное использование варьированной строфичности способствует динамичному показу состояния. Возможность превращения песни в средоточие конфликта расширяется. Выявление последнего становится все более емким и лаконичным. В отдельных случаях противоречия раскрываются только в оттенках душевного движения (например, в «Шарманщике»). Скупость внешнего проявления чувства сочетается с огромной внутренней наполненностью. Каждый штрих приобретает особую вескость.

Именно этим путем закрепляется в песне Шуберта новый тип лирической выразительности, где задушевность и непосредственность служат отражению коренной проблемы бытия, соотношения права на счастье и фактической обездоленности простого человека.

Акцент на второй стороне соотношения приводит к трагическому решению замысла, продиктованному романтическими устремлениями композитора. Вывод, к которому приходит (вслед за поэтом) Шуберт, лишен просвета. Но безысходность не равна в данном случае неизбежности. Суровая правдивость,

с которой композитор обнажает противоречия действительности, свидетельствуют о скрытой способности к сопротивлению. Трагические обстоятельства не в состоянии безоговорочно подчинить себе его мысль. Наоборот, горечь разочарования способствует возмужанию его как человека и художника. Познание оборотных сторон жизни не разрушает, а утверждает глубоко гуманистическую природу его творчества. Поэтому в «Зимнем пути» главным для Шуберта оказывается отнюдь не отрицание смысла жизни, а невозможность осуществления героем своего жизненного предназначения. А это далеко не одно и то же. Недостижимость идеала не означает еще отказа от него. Более того. Взгляд на страдание как на источник жизненной умудренности приводит в отдельных песнях цикла к своеобразному просветлению, что отнюдь не равносильно сглаживанию противоречий.

Ярким примером такого толкования скорбного замысла может служить одна из наиболее драматичных песен цикла «Последняя надежда» («Letzte Hoffnung»). Ладовая двойственность (гармонический мажор, обилие минорных оборотов при общей тональности Es-dur) и тональная завуалированность песни подчеркивают внутреннюю неустойчивость, конфликтность ее содержания. Тревогой и смятением исполнен исходный музыкальный образ. В основу его положен острый стаккатный мотив фортепианного вступления, основанного на гармонии уменьшенного септаккорда. Очевидно, что поводом к его возникновению явилось содержащееся в тексте упоминание о ветре, играющем с осенними листьями. (Как всегда, зрительные ассоциации помогают композитору конкретизировать облик душевного движения.) Однако содержание песни не укладывается в образ непогоды. Импульсивное эмоциональное излияние, оправдывающее подобную аналогию, сочетается со стремлением к философскому обобщению. В результате музыкальный образ песни претерпевает значительные изменения. Вновь есть основание говорить о сквозном последовательном развитии. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что песня основана на очень свободном преломлении принципа вариационной строфичности. Роль стержня сохраняется за партией фортепиано, тематически объединяющей разные разделы песни. На этой основе в голосе возникают различные варианты основного материала. Опять, как в песне «У реки» или в «Липе», вариантность сливается с элементами разработки, что сообщает смене эпизодов драматургическую контрастность. Но даже в наиболее далеком отступлении от первоначального склада музыкальной строфы (каким является кульминация песни) можно обнаружить первоначальные интонационные черты. Господство мажора, иной ритм, иной характер мелодического рисунка делают их почти неприметными. Но стоит только вернуть мелодии ее ладовую неопределенность и придать ей ритм фортепианного

вступления, как связи эти обнаруживаются достаточно очевидно.



Впрочем, лучше всего наличие единого интонационного подтекста подтверждается естественностью, с которой в фортепианном отыгрыше осуществляется возвращение материала вступления.

Взросшая пластичность в передаче оттенков состояния благотворно сказывается и на взаимоотношении музыки и текста. Ни на секунду не теряя из виду логики музыкального развития, Шуберт метко оттеняет все существенные детали поэтического образа. Широко используя ассоциативные представления, он достигает подлинного синтеза выразительного и изобразительного начал. Упоминание о раздумье нарушает подвижность изложения. Затаенность мысли подчеркивается внезапным хроматическим обострением (мелодической модуляцией в G-dur — доминанту c-moll). Проблеск надежды вызывает мимолетное утверждение G-dur. Падение листа, символ рухнувших надежд, находит отражение в стремительной, нисходящей фигурации фортепиано в Es-dur, в широких декламационных ходах голоса.

Но тесное сплетение в песенном образе Шуберта переживаемого, слышимого и видимого обеспечивает не только ясность, точность, определенность воплощения. Оно сообщает эмоциональному строю его музыки собранность и строгость, оберегает ее от преувеличенности выражения.

Средоточием такого раскрытия образа является кульминация песни «Последняя надежда». Скорбный вывод облечен здесь в форму, исполненную достоинства и благородства. Рельефность воспроизведения «удара судьбы» («fall ich selber mit zu Boden»<sup>1</sup>) на основе звукоизобразительного начала создает достаточную предпосылку для драматизации всего заключения. Однако смысл драматического нарастания не исчерпывается в данном случае эмоциональным порывом (впрочем, лишенным какой бы то ни было экзальтации). В контрасте обнаженно-

<sup>1</sup> В переводе Заяицкого: «Рядом лег и я на землю», в то время как в оригинале: «Падаю и я на землю» (П. В.).

непосредственного и сдержанно-возвышенного проявления чувства рождается более углубленное толкование конфликта. Наряду с горестным сознанием неосуществимости надежды, оно утверждает непреходящую одухотворенность, красоту и нравственную силу помыслов страдающего человека. Собственно говоря, в этом и обнаруживается подлинная трагичность замысла Шуберта.

Трагический вывод не может быть величиной отрицательной. Даже при неразрешимости коллизии он должен служить совершенствованию человека, «очищению» его отношения к действительности от окарины беспросветного отчаяния. Такой и предстает в музыке Шуберта завершающая строка стихотворения. Сочетая в себе функцию кульминации, разрядки и итогового обобщения, она приобретает значение сдвига, переосмысливающего исходный облик душевного движения. Но разрыва в состоянии не наблюдается. Драматургическая контрастность не нарушает лирических устоев образа. Гибкость разграничения растет параллельно целеустремленности и единству, создавая неизведанные возможности углубления целостного лирического образа.

На этой основе Шуберт совершенно свободно использует самые разные сочетания сквозного и строфического принципов построения, точно сопрягая их с глубинным смыслом каждого стихотворения. Особый интерес по необычности решения представляют две песни «Зимнего пути»: «Весенний сон» и «Шарманщик». Первая песня состоит из трех расчлененных разделов, которые в совокупности образуют, однако, дважды повторяющуюся музыкальную строфу; вторая — пример предельно скупого решения варьированной строфы.

Среди мажорных песен цикла «Весенний сон» («Frühlings-traum») в наибольшей степени связан с олицетворением наивного, открытого, светлого чувства, близкого бесхитростной лирике начальных песен «Прекрасной мельничихи»<sup>1</sup>. Как и в первом цикле, Шуберт исходит здесь из практики непритязательного бытового музицирования, тесно соприкасающегося с народным творчеством. Черты очевидной преемственности не несут ущерба самобытности высказывания. Мелодика первого раздела песни насыщена интенсивной распевностью, обусловленной в значительной мере сопоставлением опевания опорных звуков и движения по интервалам кварты и, в частности, сексты. Достигаемая при этом Шубертом гибкость и пластичность, как правило, не свойственны бытовым образцам. Тонкая мелодико-гармоническая нюансировка (неприготовленное задержанье на II ступени A-dur, сопровождаемое аккордом VI ступени;

<sup>1</sup> Песен, которые можно было бы отнести к чисто мажорным, в «Зимнем пути» нет. В данном случае имеется в виду основная тональность произведения.

излюбленный Шубертом ход через повышенную квинту к сексте, предполагающий возможность отклонения в параллельный минор, что и намечается в фортепианном вступлении) усиливает своеобразие напева.

Видению незамутненного рефлексией, по-юношески восторженного счастья противопоставляется во втором эпизоде песни образ жестокой, безрадостной яви. Меняются средства выражения. Распевность уступает место прерывистой, скандированной декламационности. Восходящая секвенция (интонационно она связана с секундовой попевкой из первого раздела) приводит к кульминации — драматически напряженному возгласу: «es schrieen die Raben vom Dach»<sup>1</sup>. Его обостренность усугубляется повтором с чрезвычайно выразительной заменой интервала примы октавой, а секунды ноной. Той же цели служит дифференцированная (потактно) во всем разделе динамика и усложненная гармония. Последняя рождена звукоизобразительными ассоциациями, но смысл ее несравненно шире и глубже. Резкая диссонантность  $\Pi 7^{+3}$  (в не типичном для классиков виде: основном и особенно — секундаккорда) призвана подчеркнуть трагичность отрешения мечтателя.

Кульминация не является, однако, смысловым итогом песни. Он подводится третьим разделом произведения и несет на себе печать двойственности, неразрешенности. Иллюзия продолжает тревожить сознание действующего лица. Но очертания ее размыты, вера в нее поколеблена. Надломленность все еще теплящейся надежды — вот что составляет содержание последнего эпизода. Соответственно он лишен определенности окончательного вывода, что и обуславливает возможность как возвращения к просветленности начала песни, так и завершения ее в скорбно-элегическом ключе.

Подобная двуплановость содержания требует специфических выразительных приемов. К ним относится ладовая переменность (A-dur—a-moll), акцентирование субдоминантовой сферы (отклонение в D-dur, «вторжение» IV гармонической в A-dur), своего рода «оцепенелость» аккомпанемента, ритмическая размеренность которого подчеркнута звонкостью слабых долей такта. Вокальная линия тоже отмечена меньшей мелодической щедростью, чем в первом разделе песни, хотя и связана с ним вариантным родством. В значительной своей части она состоит из модификаций одного оборота, что создает ощущение поглощенности одной мыслью, одним чувством. Омраченность переживания рельефно фиксируется автентическим кадансом a-moll. Однако завершение раздела звучанием «пустых» октав на тонике (в партии фортепиано) оставляет простор для перехода в мажор (начало второй строфы) или закрепления минора (в

---

<sup>1</sup> «И ворон на крыше кричал».

конце песни). Горестное недоумение — вот итог, к которому приходит композитор. Оно обнажает незащищенность действующего лица, вызывающую в слушателе большее сочувствие, чем драматическая коллизия второго эпизода.

Наивысшей степени интенсивности в воплощении обездоленности Шуберт достигает в песне «Шарманщик» («Der Leiermann»). Одновременно это предел лаконизма в отборе средств. Точно найденная деталь — назойливое звучание шарманки (вернее, колесной лиры) — придает музыкальному образу почти осязаемую наглядность. Вместе с тем в своем монотонном постоянстве она служит выражению той душевной усталости, которая стоит на грани полного равнодушия человека к своей судьбе.

Эту же задачу выполняет гармония, сведенная к наискупейшему кадансовому обороту ( $V_7—I$  на оstinатной основе с непривычным разрешением  $h$  в  $e$ ). В мелодике тоже нетрудно обнаружить черты, способствующие воплощению скованности, подавленности состояния. Сюда относится отчетливо проступающая в напеве привязанность к стабильной интонационной формуле:



его ритмическая равнодольность (единичные отступления только подчеркивают ее весомость), повторы как музыкальной строфы, так и отдельных ее звеньев.

Внутренней замкнутости, нерушимости смысла мелодического периода содействует и своеобразная уравновешенность структуры: констатирующему характеру первого предложения противопоставляется интонация обращения, возгласа во втором; третье предложение с его симметрией поступенного взбега и ниспадения вбирает в себя энергию предшествующего движения и нейтрализует ее. Казалось бы, для выхода за пределы чисто строфической композиции нет повода. Но поэт создает такую предпосылку, сменяя повествование на прямую речь, обращение. Шуберт использует эту возможность, объединяя в этом послесловии намек на протест, на вызов судьбе (активизация интонирования кварты, обыгрывание октавы) и выражение совершенной безнадежности, бесплодности сопротивления безжалостной правде жизни (безответность возгласа, замирающего на квинте лада; обостренность ее секундового опевания).

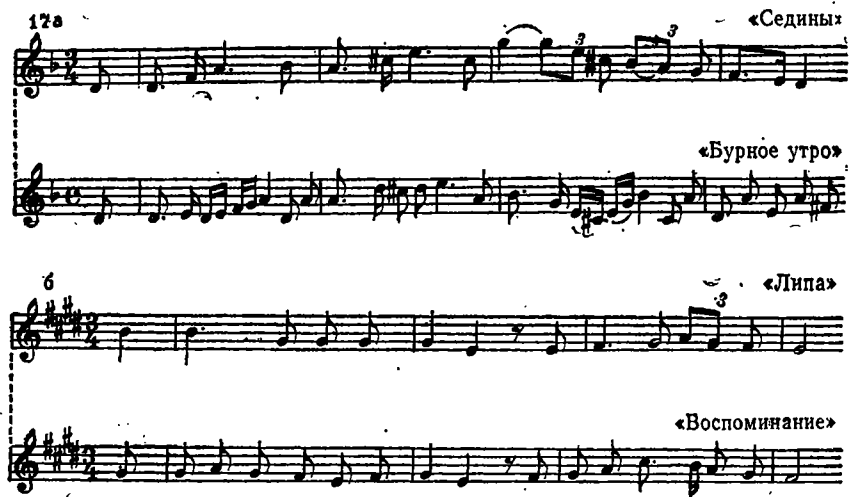
Именно взаимопроникновение противоположных душевных движений обуславливает своеобразную сдержанность выявляе-

ния трагического смысла этой песни, что полностью отвечает тому уровню отчаяния, когда оно ложится тяжким камнем на сердце человека, смыкая его уста и осушая слезы. Чтобы запечатлеть подобную «приглушенность» эмоционального тона, надо обладать поистине безупречным чувством меры. Важным условием ее соблюдения является наличие дистанции между композитором и отображаемым событием, что обеспечивает раскрытию сложной душевной коллизии необходимую долю объективности, исключает какую бы то ни было экзальтированность воплощения. Именно на этой основе достигается непревзойденная простота, скупость и образная однозначность высказывания Шуберта. Обнажая глубочайшее постижение героем цикла непреодолимости встающих на его пути препятствий, композитор сохраняет в поле зрения возникший еще в «Прекрасной мельничихе» образ наивного мечтателя, олицетворяющего лучшие черты чувствований народа: непосредственность, прямоту, цельность. Очевиднее всего это дает о себе знать в той роли, которую продолжает играть, в частности, в мелодике произведения народнопесенная традиция. Такая смысловая и стилистическая перспектива избавляет содержание «Шарманщика» (как, впрочем, и всего цикла) от субъективной замкнутости, больше того, позволяет ощутить социальный подтекст замысла. Ведь за безысходностью вывода стоит судьба не только обособленной личности героя цикла, но и судьба целого поколения.

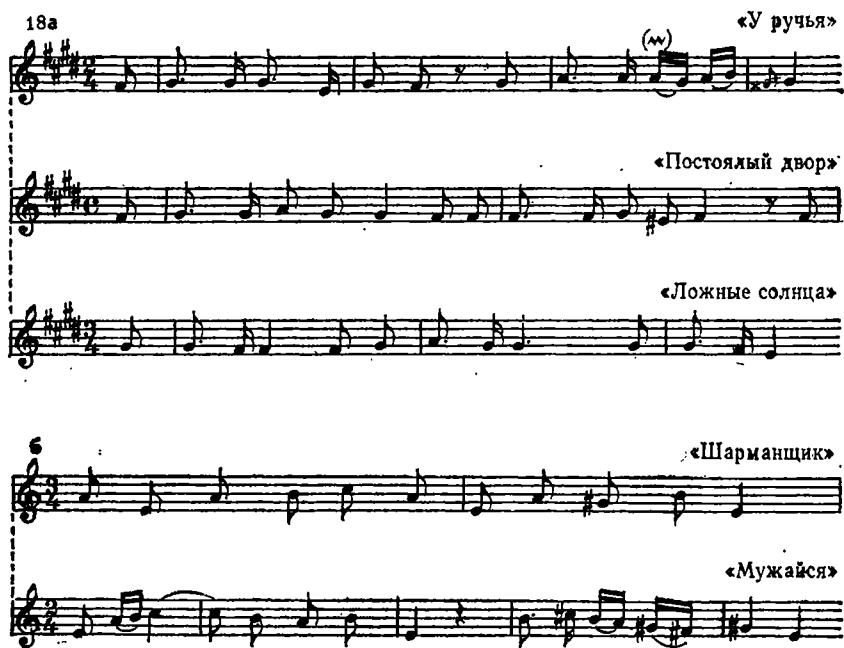
Характер содержания цикла «Зимний путь» порождает специфические особенности его структуры. Это касается как тематического развития, так и тонального плана произведения.

Обнажить схему взаимодействия тематического материала песен «Зимнего пути» несравненно труднее, чем «Прекрасной мельничихи». Черты сходства в данном случае буквально растворены в пестрой смене индивидуализированных мелодических звеньев. Но значение связей не становится от этого меньше. Более того, как это ни парадоксально на первый взгляд, в этой пестроте тяготение к единству, к некоей оси ощущается даже сильнее, чем в первом цикле. В «Зимнем пути» возрастает значение общности по типу мелодики. Явные повторы отдельных оборотов, которые в «Прекрасной мельничихе» играли роль мелодических заставок, хотя и встречаются, но занимают в целом подчиненное место.

Меняется и характер использования Шубертом принципа вариантного соотношения тем. Близкое интонационное подобие не является уже основной формой тематической связи. Зато большое значение приобретает сочетание вариации со свободной тематической разработкой. Зависимость тем друг от друга, если их сопоставить по вертикали, становится слабее. Согласованность ощущается только в опорных точках:



Когда эти опорные точки совпадают буквально, можно говорить о появлении нового типа связи — темы строится на обыгрывании определенных устоев в свободной ритмической и мелодической последовательности:



Так внутри «Зимнего пути» возникает своеобразная форма производного тематического контраста. Несомненно, что в создании цельности цикла этой форме принадлежит основная роль.

Тот же процесс обобщения средств выражения под знаком нарастающего внутреннего конфликта наблюдается и в соотношении тональностей. Соответственно в «Зимнем пути» труднее установить смысловые границы отдельных тональностей, чем в «Прекрасной мельничихи». Каждая тональность еще в большей степени, чем в первом цикле, связана с общим смысловым стержнем произведения. Однако кое-какие закономерности уловить все же можно.

Прежде всего следует обратить внимание на сопоставление одноименного мажора и минора. Из двадцати четырех песен цикла оно встречается в пятнадцати. Но отличие от «Прекрасной мельничихи» ощущается не столько в количестве (там оно наблюдается в десяти из двадцати песен), сколько в качестве использования этого приема. В «Зимнем пути» сильнее сказывается тенденция срастания этих ладовых сфер. Последнее служит обострению внутренней противоречивости содержания, одновременно содействуя большей сосредоточенности, собранности его внешнего проявления. Добавим, что эта тенденция не ограничивается только областью одноименного мажора и минора, а охватывает в тех же целях иные ладовые разновидности. Под таким углом зрения следует рассматривать и неожиданное на первый взгляд обилие мажорных тональностей во второй части цикла.

Во всех семи мажорных песнях мажор омрачен отклонениями в одноименный минор. Следовательно, он не нарушает, а по контрасту даже оттеняет сумрачный колорит цикла. Кроме того, отмеченное срастание мажора и минора предполагает известное сближение их смысловых функций. На примере песни «Последняя надежда» мы уже видели, как мажор становится носителем печали, не вступая в противоречие с трагической направленностью произведения. Еще яснее это обнаруживается в песнях «Постоялый двор» («Das Wirtshaus») и «Ложные солнца» («Die Nebensonnen»). Мажорный строй этих песен возникает не только из стремления подчеркнуть несовместимость света и мрака, хотя и в этом плане его воздействие неоспоримо. Основное предназначение мажора в данном случае — содействовать суровости, величественности образа, закрепляющего мысль об обреченности героя. Очевиднее становится непоколебимость трагического исхода. Но одновременно в этой непоколебимости исподволь проступают и признаки стойкости, несокрушимости духовного облика действующего лица. Тема обездоленности сливается с темой сопротивления, что усиливает вескость воплощения трагической коллизии.

Акцент на трагическом конфликте в «Зимнем пути» влечет за собой господствующее положение минора. Соответственно

меняется и соотношение тональностей; оно менее наглядно, чем в «Прекрасной мельничихе», в частности это касается логики последовательного развития, ясно ощутимой в первом цикле. Тональный план «Зимнего пути» подчинен более сложным закономерностям. К ним следует отнести свободное использование принципа симметрии, что отмечено В. А. Васиной-Гроссман в книге о романтической песне<sup>1</sup>, и опору на два противостоящих друг другу тональных центра (a-moll—A-dur и c-moll), о чем пишет Ю. Н. Хохлов<sup>2</sup>. Сопряжение тональностей осуществляется при этом непривычным путем, прежде всего через сращивание одноименных мажора и минора, а также через вовлечение в систему тональных арок модуляционных сдвигов, возникающих внутри песен. Кроме того, обращение Шуберта к той или иной тональности диктуется не только логикой развития цикла как музыкального организма, но и достаточно стойкой определенностью образного восприятия отдельных тональностей. Любопытный материал для выводов дает сравнение тональных планов обоих циклов.

Так, весьма симптоматичным представляется отсутствие в «Зимнем пути» C-dur, выключенного уже из «нисходящего действия» «Прекрасной мельничихи». Не менее показательно проходящее значение G-dur. Оно обусловлено изменившейся ролью природы в сюжете «Зимнего пути». Природа как синоним юности, силы, радости и счастья исчезает из «Зимнего пути» бесследно. Робкое появление G-dur в песне «Воспоминание» — результат мимолетного возвращения к кругу настроений восходящего действия «Прекрасной мельничихи». Любопытно, что G-dur и в этом случае связывается с журчанием ручья, что подтверждает правильность толкования роли этой тональности в предшествующем цикле.

Стоит также отметить отсутствие в «Зимнем пути» B-dur как тональности, представленной в «Прекрасной мельничихе» вводными песнями или лирическими отступлениями. То, что в «Прекрасной мельничихе» находилось на периферии действия, приобрело в «Зимнем пути» центральное значение. Естественно, что и характер раскрытия подобных эпизодов должен был измениться.

Четко разграничить смысловую сферу минорных тональностей «Зимнего пути» невозможно из-за близости содержания песен. Приходится удовольствоваться лишь общими соображениями.

Центральное место среди минорных тональностей цикла занимает c-moll. Сфера c-moll («Оцепенение», «Отдых», «Ворон»,

---

<sup>1</sup> Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1967, с. 125—126.

<sup>2</sup> См.: Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967, с. 324—326.

«Седины») — это патетическая взволнованность, порожденная острым ощущением недостижимости идеала, но еще далекая от осознания неизбежности трагического итога.

Для Шуберта еще не потеряло значения бетховенское понимание с-moll как тональности активного сопротивления судьбе. Проявляясь в одних песнях в более, в других в менее сдержанной форме, оно позволяет оттенить действенный характер переживаний героя<sup>1</sup>. Остальные минорные тональности располагаются как бы вокруг этого центра. Пожалуй, ближе всех стоит к с-moll тональность g-moll. Она также связывается с сопротивлением судьбе и стремлением преодолеть отчаяние («Мужайся»). Но эта попытка, в сущности, беспочвенна. Несмотря на мужественность своего внешнего проявления, она лишь подтверждает неизбежность трагического вывода.

По другую сторону от центра находится f-moll. Сфера чувств, раскрываемых в этой тональности, отмечена большей лирической проникновенностью («Застывшие слезы»). Она соприкасается с a-moll — наиболее мягкой и элегической из минорных тональностей цикла. Роль a-moll в характеристике печали, сочетающейся с надеждой, ярко раскрывается в песне «Весенний сон». Одновременно эта песня обнаруживает и изменившуюся функцию A-dur. Полное сокровенной прелести любовное томление осталось в прошлом. В цикл попадает только отблеск этих настроений. Именно на этой почве возникает слитное использование A-dur и a-moll.

Появление a-moll в конце цикла — результат пересмотра Шубертом первой редакции «Шарманщика», изложенной в h-moll. H-moll, как и в «Прекрасной мельничихе», связывается с кругом настроений глубокой скорби («Блуждающий огонек», «Одиночество»). Это «трагическая» тональность у Шуберта. A-moll смягчает и объективизирует это настроение.

В заключение необходимо упомянуть о роли d-moll, исходной тональности «Зимнего пути». По колориту эта тональность приближается к g-moll. Но d-moll песен «Зимнего пути» («Спокойно спи», «Бурное утро») носит более повествовательный характер.

Образ одинокого путника не отмечен здесь той обостренностью чувства, которая ощущается в g-moll' и с-moll'ных разделах цикла. Возможно, правда, что это в большой мере зависит от своеобразного соотношения изобразительного и выразительного начала в этих песнях (внутренняя эмоциональная напряженность растворяется в равномерном движении фонового материала).

В целом цикл «Зимний путь» представляется дальнейшим шагом вперед по пути углубления содержания и обогащения

<sup>1</sup> Это не значит, конечно, что действенность присуща только с-moll'ным песням. Но за ними остается преимущество большей непосредственности в раскрытии этой черты, а также и большей близости Бетховену.

средств выражения. Язык композитора выигрывает в точности и лаконичности, образы становятся сложнее и значительнее. Обострившееся чувство конфликта художника позволяет ему подняться в «Зимнем пути» до уровня трагической концепции.

Трагедия, воплощенная Шубертом, — трагедия романтического порядка. Ее вывод — неразрешимость противоречий и полное одиночество героя. Но этот вывод не является следствием бегства художника от жизни. Наоборот, он результат осознания композитором всей неприглядности окружающей его действительности, в силу чего романтическая трагедия Шуберта приобретает реалистический характер.

Реалистическая осмысленность «Зимнего пути» возрастает благодаря тому, что Шуберт сочетает показ безысходности положения своего героя с выражением протеста против сложившихся условий. Трагедия приобретает положительную направленность, подтверждающую глубоко гуманистическую, этически-возвышенную природу шубертовского творчества. Последняя обусловлена органической связью композитора с народным искусством, из сокровищницы которого он черпает прообразы для своих правдивейших произведений, возвращая народу заимствованное у него в художественно-обобщенном и идейно-заостренном виде.

## 6

«Зимний путь» знаменует собой вершину в работе Шуберта над песенным циклом. И по содержанию, и по средствам воплощения это произведение относится к значительнейшим созданиям композитора и к величайшим достижениям мировой музыкальной лирики. Но циклом «Зимний путь» не завершается деятельность Шуберта в области песни. После смерти Шуберта среди его рукописей находят ряд замечательных песен, созданных в последние полтора года его жизни. Это 7 песен на тексты известного в то время немецкого поэта Л. Рельштаба (август[?] 1828), 6 песен на тексты гениального современника Шуберта Г. Гейне (январь—август 1828), звезда которого еще только только вошла над горизонтом немецкой поэзии, и последняя из сочиненных Шубертом песен «Голубиная почта» на текст И. Зейдля (октябрь 1828).

Издатели произвольно объединили эти песни в один сборник, снабдив его типичным для эпохи чувствительного бюргерского романса заголовком «Лебединая песня» («Schwanengesang»).

Да, по трагическому стечению обстоятельств эти произведения действительно оказались лебединой песней композитора. Но это отнюдь не значит, что входящие в сборник песни создавались Шубертом в предчувствии близкой кончины. Конечно,

никто не пройдет мимо трагического содержания большинства песен на тексты Гейне. Но было бы близорукое усматривать в этом только следы личных невзгод автора. Тема трагического разлада с действительностью возникла у Шуберта уже давно и никогда не ограничивалась рамками субъективной оценки действительности. Так и в данном случае, стихи Гейне оказываются поводом к раскрытию глубокого конфликта с действительностью. В этом смысле Шуберт пошел даже дальше поэта, всемерно подчеркнув скрытую значительность, «объемность» его лирической исповеди. Неслучайно цепь песен на тексты Гейне начинается с «Атласа» — произведения, в котором лирический образ овей эпической монументальностью и суровостью. По существу, мы вновь сталкиваемся здесь с примером претворения в новом аспекте традиций классического искусства. Очевидно, что «Атлас» Гейне—Шуберта в какой-то мере смыкается с соответствующими песнями композитора на тексты Гете, такими, как «Прометей» или «К вознице Кроносу». Хотя, конечно, нельзя ставить знак равенства между «Атласом» и этими произведениями.

Использование античных прообразов, направленность и решение замысла в том и другом случае разные, что диктуется важными сдвигами в мировоззрении Гейне и Шуберта по сравнению с Гете. Но само обращение к данному источнику, тем более в лирическом по своей природе произведении, весьма показательно. Вне всяких сомнений, это продиктовано стремлением избежать субъективности высказывания, желанием ввести лирическую проникновенность в русло эпической величавости. Эту задачу Шуберт, как мы видели выше, частично разрешил уже в песнях «Зимнего пути». В песнях на стихи Гейне черты такой эпической сдержанности проявляются с особой силой, что следует, безусловно, отнести и за счет высоких поэтических достоинств самого текста, идущего навстречу углубленному подходу композитора.

Но не только в характере проявления трагического дает о себе знать широта оценки Шубертом событий окружающего мира. Уже в пределах песен на тексты Гейне «лебединая песня» композитора оборачивается иным, далеким от трагической ограниченности лицом. Мы имеем в виду песню «Рыбачка» — пример сближения Шуберта с повествовательной, ровной и светлой по настроению народнопесенной лирикой. Еще больше материала для опровержения распространенного представления о Шуберте последних лет жизни как о певце безысходности и печали дают песни на тексты Рельштаба.

Последний год жизни Шуберта ознаменован появлением ряда произведений, свидетельствующих об оптимистической устремленности его творчества. Симфония C-dur, квинтет C-dur, месса Es-dur, последние сонаты, работа над геронко-патриотической оперой «Граф фон Глейхен» — все это говорит о том,

что творчество Шуберта находилось в стадии нового подъема, в стадии завоевания новых творческих горизонтов.

Этому в немалой степени содействовал успех единственного авторского концерта композитора, состоявшегося по настоянию друзей 26 марта 1828 года. Успех концерта придал скромному Шуберту уверенность в своих силах, утвердил его в стремлении создавать крупные, монументальные произведения. По словам Бауэрнфельда, Шуберт после концерта «обрел полностью мужество» («war mit dem frischsten Mute erfüllt») и с удвоенной энергией принялся за осуществление многочисленных смелых замыслов<sup>1</sup>. Он носился с мыслью об ежегодных авторских концертах, которые должны были упрочить его общественное и материальное положение. Смерть подкосила его внезапно в расцвете творческих сил. Поэтому нет оснований преувеличивать значение трагической темы в его творчестве.

Несомненно, что созданное в ее русле принадлежит к гениальнейшим откровениям композитора. Несомненно и то, что Шуберт приблизился здесь к глубочайшему пониманию противоречий окружающего мира. Но ни то, ни другое обстоятельство не превращают эту ветвь в единственную, достойную внимания потомков. Больше того, вряд ли столкновение композитора с теневыми сторонами жизни достигло бы подлинно трагической силы и суровости, если бы оно не опиралось где-то в своей основе на твердую убежденность его в праве человечества на счастье. В творчестве Шуберта, художника глубокой правды, тень неотделима от света. Скорбь не опустошает, а закаляет композитора, делает его взгляд более зорким и восприимчивым ко всему, чем богата жизнь. Вот почему именно после «Зимнего пути» с такой естественностью возникают жизнеутверждающие побег, находя наиболее мощное выражение в симфонии C-dur. С другой стороны, оптимистические образы последних произведений Шуберта никогда не стали бы столь вескими и значительными вне раскрытия противоречий действительности. В осознании конфликта Шуберт черпает и возможность его преодоления. Вот в чем заключен смысл чередования разных по направленности произведений в последние годы его жизни. Вот в чем можно найти и оправдание произвольному объединению песен на тексты Рельштаба и Гейне в одном сборнике.

Поскольку песни на тексты Гейне развивают и по содержанию и по форме созданное композитором в «Зимнем пути», есть смысл остановиться на них раньше, чем на песнях на тексты Рельштаба, хотя это и нарушит несколько хронологию творчества Шуберта.

Принципиальное значение «встречи» Шуберта с Гейне чрезвычайно велико. Обращение к лирике Гейне сыграло в творческой жизни Шуберта такую же роль, как в свое время обраще-

<sup>1</sup> Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 202.

ние к поэзии Гете. Правда, творческая зрелость композитора, его отточенное мастерство позволили ему избежать в данном случае того резкого сдвига, который ощутим в сопоставлении «Маргариты за прялкой» с окружающими ее песнями. Углубляя в песнях на стихи Гейне трагическую тему, намеченную в циклах на тексты Мюллера, Шуберт придает своему высказыванию самостоятельное смысловое и стилистическое значение. Происходя от «Зимнего пути», будучи теснейшим образом связанными с циклом, песни на тексты Гейне являются вместе с тем новой ступенью в творческом развитии Шуберта. И здесь, несомненно, сыграла огромную роль гениальная убедительность, сила и рельефность поэзии Гейне.

Многое в творчестве Гейне было близко композитору. Ранние стихи Гейне — наиболее яркое в немецкой поэзии того времени проявление лирики «собственного я», взятой в разрезе любовных переживаний. Это первое, что должно было привлечь Шуберта, посвятившего этой теме множество песен.

Второе, что роднит Шуберта и Гейне, — органическая связь с народной песней. Как и Шуберт, Гейне далек от подражания народному искусству. Но зато он умеет глубоко проникнуть в святое святых народной песни, умеет найти путь к самым за- таенным струнам немецкой народной поэзии. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить гениальное претворение поэтом старинного народного предания о русалке Лорелее. Стихотворение Гейне «Ich weiß nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin» звучит как народная песня и живет в народе как фольклорное достояние.

Наконец, третья особенность творчества Гейне, может быть наиболее важная для понимания песен Шуберта на его тексты, — глубокая перспектива, которая открывается за образами поэта. Стихотворения Гейне богаты подтекстом, подчас, может быть, и не осознанным до конца самим поэтом. Обнаружение этого подтекста, далеко выводящего смысл стихотворения за пределы любовной лирики, и становится целью композитора. Любовная драма оказывается в такой трактовке только поводом к раскрытию более существенных сторон конфликта с окружающим миром. В образе покинутого обездоленного возлюбленного перед слушателем предстает человек, страдающий от несправедливости жизненного уклада в целом. Тем самым любовная лирика сближается с лирикой гражданской, лирикой социального протеста. И это перевоплощение является заслугой Шуберта, так как в стихотворениях Гейне подобная возможность только предполагается, но не осуществляется. Гейне открыто встал на этот путь позднее, когда композитора, отгадавшего подспудную направленность творчества поэта, уже не было в живых.

В песне «Атлас» («Der Atlas»), используя мифологический образ великана, обреченного вечно нести груз земли, Гейне

иносказательно обрисовывает участь передового художника своего времени, который стремится к счастью, но обнаруживает вокруг себя только горе и страдание.

В своем воплощении текста Шуберт опирается на опыт работы над сходными стихотворениями Гете, Шиллера и Майрхопера. «Атлас» — скорее драматический монолог ариозного склада, чем песня в собственном смысле слова. С песнями ее связывает цельность замысла и закругленность формы, которая, как это часто встречается в зрелых произведениях Шуберта, представляет собой трехчастное замкнутое построение (А—В—А<sub>1</sub>).

Мелодика песни, характер сопровождения (в частности, тремолирующий фон начала и конца произведения), соотношение вокальной и фортепианной партий напоминает речитатив с аккомпанементом — излюбленную форму характеристики возвышенных чувств и драматических ситуаций в опере классиков. Так на вершине творческого пути Шуберта еще раз обнаруживается преемственность, связывающая его с классической школой. Подчиненная новаторским замыслам композитора, она становится источником обогащения выразительности его искусства. Романтическая проникновенность сочетается с классической взвешенностью, что способствует строгости, внушительности создаваемых композитором образов. В какой-то мере Шуберт прокладывает здесь путь к героическим образам последующих романтиков — Листа, Вагнера.

Особая роль в создании самобытного облика произведений принадлежит гармонии. С огромной силой проступает здесь как колористическое чутье композитора, так (что еще важнее) его способность к расширению ладовых функциональных связей. В сочетании с вариационным принципом это дает ему возможность характеризовать сдвиги в развитии содержания путем смелых модуляционных смещений, иногда только этим и ограничиваясь (песня «Рыбачка»).

В песне «Атлас» смена g-moll—H-dur сопровождается видоизменением мелодического рельефа, что вытекает из желания композитора подчеркнуть героические черты образа («Du stoisest Herz, du hast es ja gewollt»<sup>1</sup>). В изначальном показе основной тональности композитором допускается возможность такого смещения. Ведь квартсекстаккорд увеличенного трезвучия III ступени g-moll предполагает возможность разрешения в h-moll, одноименный минор тональности среднего раздела, к которому, кстати, и приводит сперва осуществляемая композитором модуляция. Так смелое тональное сопоставление оказывается обоснованным внутренними функциональными закономерностями, что является одной из характернейших стилистических особенностей зрелых произведений Шуберта.

<sup>1</sup> «Не сам ли ты, гордец, того желал!»

На таком же обогащенном представлении о ладовой зависимости построена и песня «Ее портрет» («Ihr Bild»), имеющая в отличие от «Атласа» сугубо камерный облик. Она отличается необычной даже для Шуберта сдержанностью, значительностью каждой скупой детали. Мелодическая линия песни рождается, по существу, из опевания основного устоя *b*. Стойкость мелодического центра в сочетании с напевной декламационностью мелодики создает ощущение особой сосредоточенности, поглощенности одной мыслью, одним чувством. Этому всемерно содействует сопровождение, в основу которого положено графически четкое воспроизведение вокальной партии. Смена унисона и хоральных аккордовых последовательностей усугубляет сдержанность изложения. В таких условиях самое незаметное отклонение приобретает важное значение. Это относится к «игре» одноименного минора и мажора в первой и последней строках песни. В первом случае она, можно сказать, исчерпывающе доносит до слушателя «чудо» оживления портрета («und das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann»<sup>1</sup>); во втором — раскрывает, минуя какую бы то ни было патетику, невозместимость утраты.

Подобной же лаконичностью обрисовки и точностью воздействия отмечена средняя часть песни (форма песни вновь: А—В—А). Смена *b-moll*—*B-dur*—*Ges-dur* вносит дополнительный оттенок просветленности. Терцовое соотношение подчеркивает его приметность. Но резкого контраста не возникает. Этому содействует интонационная и фактурная общность, а также единство устоя (*b*), подкрепленное еще совпадением двух звуков тонического аккорда *b-moll* и *Ges-dur*.

Скорбный смысл раздумья не исчезает, таким образом, из поля зрения; в полной согласованности с текстом мажорное отступление служит воплощению желанного, но недостижимого. Очень тонко композитор оттеняет этот нюанс отголоском наигрыша охотничьего рога, что вызывает ощущение отдаленности. Так мастерское владение скупыми, но меткими штрихами обеспечивает выразительность предельно сжатой характеристики.

Песня «Рыбачка» («Das Fischermädchen») представляется разрядкой трагического настроения, преобладающего в песнях на тексты Гейне. В «Рыбачке» совершенно отчетливо обнаруживается теснейшая связь языка Шуберта с фольклором. Основанием к этому послужила органическая близость стихотворения Гейне народнопесенным образцам. Сочетание простодушия и проникновенности в выражении чувства у поэта диктовало композитору прямое обращение к первоисточнику. И интонационно, и ритмически, и по линии фактуры, и с точки зрения формы «Рыбачка» обнаруживает эту зависимость. Субъективно-психологическое начало уступает здесь место объективно-пове-

---

<sup>1</sup> «И тихо предо мною лик дорогой оживал».

ствовательной лирике. Песня написана в жанре баркаролы, отсюда ее простой аккордовый склад, мягко пульсирующий ритм. Мелодика пронизана народнопесенными оборотами, форма носит строго куплетный характер. «Рыбачка» представляет интерес не только в плане контраста с остальными песнями, но и потому, что свойственный ей лирико-эпический характер порождает ощутимые отзвуки в других песнях. Суровость и значительность содержания последних и обусловлена как раз слитным воздействием двух противоположных начал: страстной эмоциональной порывистости и трезвой сосредоточенности в оценке события со стороны.

Грозной застылостью образа, олицетворяющего скорбную неизбежность и необратимость свершившегося, отмечена песня «Город» («Die Stadt»). Аккордовый склад сопровождения сродни здесь хору низких медных инструментов и напоминает о жанре траурного марша. Вполне естественно возникает сравнение с издавна укоренившимся в быту зарубежных городов обычаем извещать о траурных и радостных событиях хоралом или фанфарами в исполнении городских «башенных» музыкантов. Отзвуки такой музыки, вошедшей в обиход широких кругов городского населения, существенно определяют, на наш взгляд, строй песни Шуберта.

Вновь мы сталкиваемся с предельной экономией, концентрацией средств. Наглядность музыкального образа создается одним, но зато чрезвычайно выразительным штрихом — повторяющимся фигурационным движением на основе уменьшенного септаккорда двойной доминанты в *c-moll*. Использование этой детали позволяет композитору запечатлеть одним приемом и тяжелый всплеск воды, и гнетущую безрадостность теряющегося в тумане силуэта города, и глубокую, скорбную оцепенелость состояния действующего лица.

Декламационно-повествовательный характер мелодики, которая в средней части песни целиком подчиняется настойчивому однообразию аккомпанемента, всемерно подчеркивает внутреннюю надломленность, опустошенность. Только в заключительной фразе возникает отголосок порыва, который сразу же уступает место закрепляющему ощущение застылости отыгрышу фортепиано.

Песня «Город» — яркий пример того, что глубокое трагедийное содержание далеко не всегда нуждается в обостренно-драматизированном воплощении. В данном случае значительность высказывания обратно пропорциональна его внешней напряженности. Горение чувства не рождает яркого пламени. Но интенсивность переживания, его накал не становятся от этого меньше. Наоборот, лаконизм, сдержанность выражения только повышают отчетливость передачи. В песнях на тексты Гейне Шуберт далеко выходит за пределы чисто лирического замысла и придает своему высказыванию обличительный харак-

тер. В частности, и содержание песни «Город» никак не может быть ограничено только темой потерянной любви. В мрачных очертаниях встающего над неподвижным зеркалом вод города перед внутренним взором композитора возникает собирательный образ разбитых иллюзий и неизгладимых утрат, постигших его и ему подобных в жизни.

В ином, драматически более напряженном аспекте тема погубленных надежд пронизывает и две другие песни сборника: «У моря» («Am Meer») и «Двойник» («Der Doppelgänger»). В песне «У моря» Шуберт разграничивает две стороны единого чувства, то есть драматизирует не только содержание, но и форму воплощения, вкладывая в развитие песни черты сюжетной последовательности событий. В отличие от «Города» в начале песни преобладает спокойная, созерцательная сосредоточенность мысли. Поэтому и основной образ характеризуется раздумчивой, медлительной распевностью. Вновь в нем отчетливо проступают отголоски хорового изложения. Умиротворенность подчеркивается светлым тональным колоритом (C-dur) и приглушенной динамикой (*p* и *pp*). Только афористически краткое двухтактовое вступление доносит до слушателя далекий отзвук печали и сомнения (обостренный хроматизмами плагальный оборот с альтерированной двойной доминантой и трезвучием I ступени).

Смена характера изложения возникает первоначально, казалось бы, из внешних побуждений. Но порожденная изобразительными ассоциациями, она призвана приоткрыть завесу над глубокой раздвоенностью душевного движения. Это подтверждается второй строфой песни, где драматизация музыкального образа связывается с мучительными переживаниями героя. Данный раздел контрастен первому периоду. Тремолирующее оркестрового характера сопровождение, модуляционный сдвиг в гармонии (c-moll—d-moll—C-dur), прерывистая речитативного склада мелодическая линия — все направлено к воплощению тревоги и возбужденности. Но только на короткое мгновение дает композитор волю безудержному эмоциональному порыву. Затем он возвращается к сдержанному повествованию. Только слабые отголоски одноименного минора (пониженная VI ступень, проходящая минорная терция), намек на отклонение в d-moll да мелодическое задержание напоминают о скрытом волнении, о душевном надрыве.

Способность Шуберта быть властелином воплощенного им чувства — черта, особенно ярко выступающая в песнях последних лет. Обуздывать и направлять эмоцию — это значит подняться над ней, достичь суждения о ней со стороны, а следовательно, усилить воздействие образа. Сочетание сжатой формы и напряженного содержания заставляет с особой силой ощутить значительность замысла. Каждая деталь становится по-особому важной, каждый штрих обретает законченный смысл. Одним

словом, сдержанность ведет к философской сосредоточенности образа, при которой горячность чувств из самоцели становится средством глубокого обобщенного отражения действительности.

Какого эмоционального размаха может достичь при этом характеристика душевного движения, видно на примере последней гейневской песни — «Двойник». Песня изложена в строгой вариационно-строфической форме, в основу которой положена остиная тема фортепианной партии. Ее аккордовый склад, ритмическая монотонность и мелодическая размеренность вызывают представление о траурно-погребальных песнопениях типа средневековой секвенции «Dies irae». Соответственно фактура сопровождения напоминает органное звучание или же вновь хор медных духовых (тромбонов). Со всей отчетливостью зафиксирован в этой теме образ роковой неизбежности, образ непреодолимого препятствия, встающего на пути человека.

Можно согласиться с немецким музыковедом П. Мисом, который сравнивает форму «Двойника» с чаконей или пассакалей<sup>1</sup>. Настойчивое утверждение основной мысли, напряженность которой усиливается по мере вариационных ее проведений, действительно отвечало замыслу Шуберта, стремившегося подчеркнуть неотвратимость трагического вывода.

Однако удовлетвориться только характеристикой безысходности, безнадежности Шуберт, конечно, не мог. Трагическое величие образа могло родиться только в раскрытии конфликта, сопротивления. Так оно предполагалось и поэтом. На фоне неизменного сопровождения в вокальной партии постепенно возникает выражение протеста, негодования по поводу уз, сковывающих душевный мир героя. Это приводит в последней строфе песни к нарушению остиного характера аккомпанемента. Вокальная линия словно подчиняет аккомпанемент своему влиянию, увлекает его в сторону расширения выразительных функций. Происходит разрыв остиной формулы на основе единственной в песне модуляции (из h-moll в dis-moll). Единая линия развития завершается широким кульминационным распевом мелодии, в котором сосредоточена вся сила душевной боли и тоски о разрушенном счастье.

Насыщенный мрачным драматизмом и волевой силой нарастание внезапно разрешается лирической концовкой, убедительно раскрывающей неувядаемость подлинного большого чувства. Мажорное завершение, возникающее в последних тактах песни, — это не просто свидетельство смирения перед величием судьбы, а глубоко прочувствованное утверждение оптимистической осмысленности жизненных процессов даже в том случае, если они протекают трагически.

Музыкальное развитие в «Двойнике» — пример глубокого

---

<sup>1</sup> Mies P. Schubert, der Meister des Liedes. Die Entwicklung von Form und Inhalt im Schubertschen Lied. Berlin, 1928.

качественного изменения образа в соответствии с нарастающей напряженностью текста. Можно проследить три стадии мелодического развития, отмеченные существенными вариантами и в гармонической формуле оstinatного сопровождения. Эти стадии совпадают со строфами стихотворения. Первые две строфы ознаменованы двукратным повторением в их пределах одного музыкального построения (куплета), третья — сокращена по объему, но зато представляет собой единый развернутый музыкальный куплет. Мелодика основывается на декламационно-речевых оборотах. В первой строфе она скована узким диапазоном, в ней ощутимы черты «сказывания», упорного опевания устоя *fis* — квинты лада. Во второй строфе мелодический диапазон расширяется до децимы с захватом в кульминации еще и верхнего *g*, сопровождаемого резким сдвигом в гармонии (альтерированный терцквартаккорд). Интонации приобретают обостренный экспрессивный характер.

Третья — возвращает мелодику в русло скованной речитации, но только в начале строфы. Подготовленная хроматическим движением баса модуляция в *dis-moll* сопровождается появлением устремленных взволнованных интонаций. За ними следует широкое распевное заключение. Квинтовый бросок *h—fis* заполняется медленно ниспадающим мелодическим ходом. Уже одного этого сопоставления обостренной декламационности и плавной текучести мелодии оказывается достаточным, чтобы рельефно обнажить всю силу душевной драмы героя. Так возросшая реалистическая зоркость Шуберта позволяет ему на основе строго отобранных средств достичь предельной четкости, точности и сжатости выражения.

«Двойник» явился кульминацией и итогом развития трагической темы в творчестве Шуберта. Однако мир для Шуберта и в последние годы жизни, когда трагические образы заняли такое большое место в его искусстве, отнюдь не был ограничен лишь теневыми своими сторонами. Смена душевных движений: то наивно-безмятежных, то элегически-просветленных, то раздумчивых, то страстных, то радостных, то окрашенных в драматические тона, но в целом олицетворяющих неистощимую, неистребимую силу жизни, — вот что привлекает композитора. Свидетельством тому являются песни на тексты Людвиг Рельштаба (1799—1860).

Создается впечатление, будто Шуберт сознательно стремился в этих произведениях, в противовес циклу «Зимний путь» и гейневским песням, еще раз откликнуться на все богатство жизненных впечатлений, продемонстрировать восприимчивость по отношению к разным областям душевной жизни своих современников. Кроме того, данные песни иллюстрируют примечательный факт творческого использования Шубертом в зрелые годы некоторых стилистических принципов его юношеских произведений.

Гибкость Шуберта в этом смысле представляет тем больший интерес, что дает о себе знать в песнях на тексты одного поэта — факт, свидетельствующий и об огромном росте мастерства композитора, и о художественных Достоинствах поэзии Рельштаба. Правда, как это бывало и ранее, художественные качества поэтического источника уступают уровню шубертовской трактовки. Но поэтическое воображение Рельштаба, может быть, в силу недостаточно яркой индивидуальности автора, отмечено завидной разносторонностью. Рельштаб легко воспламеняется примером более крупных художников, отчего в его стихотворениях можно часто натолкнуться если не на прямое подражание, то, во всяком случае, на сильные отголоски творчества поэтов разных направлений.

Так, в первом стихотворении — «Посол любви» («Liebesbotschaft») — поэт явно идет по пути Вильгельма Мюллера; во втором — «Предчувствие война» («Kriegers Ahnung») — ощутимо влияние баллад Гердера, частично Шиллера; в четвертой песне — популярнейшей «Серенаде» («Ständchen») — слышны отзвуки юношеской лирики Гете, в то время как в шестой — «На чужбине» («In der Ferne») — можно говорить о воздействии философских стихотворений последнего. Одним словом, последовательность стихотворений Рельштаба открывала перед композитором широкие перспективы отображения разных явлений в различных ракурсах. Шуберт великолепно использует представляемые ему поэтом возможности.

В первой песне он возвращает нас в сферу безоблачных настроений начального раздела цикла «Прекрасной мельничихи». Картина весеннего, светлого чувства вновь тесно сливается с образами природы, ручья. Естественно, что и по музыке песня «Посол любви» непосредственно смыкается с «Прекрасной мельничихой». Интонационно это сказывается в обращении к тому же кругу народнопесенных оборотов, покоряющих именно своей неподдельной безыскусственностью. В полном соответствии с уже испытанными в «Прекрасной мельничихе» принципами эти обороты становятся основой куплетной формы, обогащенной чертами сквозного развития. Последние вызваны стремлением композитора подчеркнуть намеченные в стихотворении градации состояния. Помимо вариационно-тематических отклонений, этому служит и тонкая модуляционная организация тонального плана. Здесь, пожалуй, можно говорить о дальнейшем (по сравнению даже с «Прекрасной мельничихой») обогащении выразительных средств. Смена тональностей в каждой музыкальной строфе, их соотношение (терцовое и секундовое) — все это в рамках очень цельного изложения — свидетельствует о возросших возможностях композитора. Подчеркнем, что обращение Шуберта к G-dur (основной тональности) полностью совпадает с тем значением, которое эта тональность имеет в цикле «Прекрасная мельничиха». Опора на G-dur, как и на

фигурационную фактуру сопровождения, скрепляющую все строфы песни в единое целое, вызвано стремлением наглядно воспроизвести и журчание ручья, и всю атмосферу светлого радостного солнечного окружения, в котором разворачивается «действие».

Тем сильнее ощущается контраст этого произведения с песней «Предчувствие война». Уже заглавие стихотворения говорит об иной направленности содержания. Скорбный ход рассуждений война допускает толкование текста в трагическом плане. Исходный и конечный образ песни (она обрамлена одним тематическим материалом) выражает суровую сосредоточенность состояния действующего лица. Первый раздел песни и ее кода носят характер патетически напряженного повествования. Показательно, что Шуберт избирает в качестве основной тональности песни *c-moll*. Строгая сдержанность мелодии и сопровождения в характере траурного марша олицетворяет трагическое начало песни. Оно ярко оттенено контрастными эпизодами, чутко выявляющими смену душевных состояний. Здесь и воспоминание о счастье с любимой (эпизод *As-dur*: «Wie hab' ich oft so süß geträumt»<sup>1</sup>), и тревожный порыв тоски (тонально неустойчивый эпизод *c-moll—a-moll* с рефреном прощания: «Bald ruh' ich wohl und schlafe fest»<sup>2</sup>).

Эти существенные сдвиги в развитии содержания подчеркнуты резкой сменой средств выражения. Декламационность начального раздела уступает место в *As-dur*'ном эпизоде широкой распевности. Ритм становится более текучим, полетным. Весь облик песни принимает романсовый, еще точнее — серенадный, склад, чему в немалой степени содействует иная природа интонаций и легкая гитарная фактура сопровождения. Беспокойство и порыв последующего раздела («Geschwind, unruhig»,  $\frac{6}{8}$ ) подчеркнуты взволнованным аккомпанементом, тональной неустойчивостью, частой сменой миноро-мажорных красок. Акцент на минорных тональностях в этом разделе внутренне подготавливает репризную концовку песни — возвращение героя к жестокой правде, его походной жизни.

Примечательна форма песни. Стремясь выявить процесс душевного движения и подчеркнуть черты, сближающие это стихотворение с балладой, Шуберт, в сущности, возвращается к приему свободной последовательности разных по смыслу и характеру эпизодов. Оправданием такому чередованию служит изменчивость стихотворного образа. Другими словами, Шуберт возрождает здесь принцип изложения, свойственный его юношеским песням, правда, со значительными коррективами.

Он совершенно избегает эмоциональной преувеличенности, натуралистической достоверности высказывания и достигает

<sup>1</sup> «Еще недавно мирным сном любил забыться я».

<sup>2</sup> «Любовь моя, навек прощай, свиданья вновь не жди».

внутренней координации разделов, заключая их в рамки повтора начального тематического образования.

В свободе использования многолетнего композиторского опыта — отличительная особенность всех песен Шуберта на тексты Рельштаба. В этом смысле каждая песня словно подтверждает целесообразность проделанной композитором сложной эволюции.

За «Предчувствием война» следует песня «Весенние мечты» («Frühlingssehnsucht»), где интонационная близость бесхитрым народным мелодиям подкрепляется четким куплетным построением. Мастерство композитора сказывается здесь преимущественно в тонкости тонально-гармонической структуры песни, в умении сочетать предельную ясность и простоту с непринужденностью и богатством гибких модуляций и отклонений:

I—IV строфы: B (c—F), B (c—fis), B (d—as), B  
V строфа: b (Des), B (c—As), B (d—Es), B

Иные влияния при столь же естественном расширении лада дают о себе знать в песне «Серенада» («Ständchen»). В этой песне Шуберт явно возвращается к сфере бытового романса, но в новом освещении. С удивительным тактом сливает здесь композитор в одно целое черты непосредственного бытового музицирования и чисто шубертовской песенной одухотворенности. Мягкость, изящество и задушевность — вот чем отмечен музыкальный образ этого произведения. Шуберт совершенно избегает в «Серенаде» салонной чувствительности (в этом смысле показательно скупое использование задержаний), но зато сближает мелодику песни с итальянскими канцонами, что способствует гибкости, округленности мелодического рисунка.

Тонкая гармоническая нюансировка (колебания параллельного и одноименного минора и мажора) создает лирическую наполненность душевного движения. Созерцательно-мечтательный в своей основе образ углубляется. В нем намечается даже известное развитие, свидетельством чего является легкая драматизация заключительного куплета песни и завершение ее в мажоре, подчеркивающее просветленность состояния.

Песня «Приют» («Aufenthalt») — резкое переключение в совершенно другую смысловую сферу. В образах бури поэт и композитор иносказательно воплощают тему мятежной личности, ее конфликта с действительностью. Выражение непокорности, строптивости тесно переплетается с глубокой скорбью, острым ощущением невозвратимости утраченного счастья и покоя. Уже фортепианное вступление таит в себе этот контраст мужественной силы сопротивления и трогательной готовности подчиниться обстоятельствам. Активная напористость триольного сопровождения сочетается с ниспадающим мелодическим движением, которое, завершая песню, послужит выражению ус-

талости, бессилия перед судьбой. Но вывод этот потому и звучит так убедительно, что возникает в результате энергичного проявления в музыке протеста.

Шуберт, несомненно, намного опережает поэта. Не столько с «потоком слез» («*fließen die Tränen mir ewig erneut*»<sup>1</sup>) и «неизбывной болью» («*und wie des Felsens uraltes Erz, ewig derselbe bleibt mein Schmerz*»<sup>2</sup>) ассоциируется в его представлении разбушевавшаяся стихия, сколько с беспощадными жизненными коллизиями, которым человек обязан оказывать и оказываает противодействие. При таком подходе к стихотворению совершенно естественным представляется сближение «Приюта» с теми произведениями Шуберта, где композитором уже осуществлялась подобная действенная характеристика переживаний. «Приют» связан крепкими нитями с «Лесным царем», в какой-то степени с песней «К вознице Кроносу» — одним словом, с произведениями, в которых с огромной силой дает о себе знать воздействие бетховенской драматургии.

Действительно, разве не бетховенским дыханием овевая строгая, бросакая, полная решимости мелодическая линия песни, ее ясная функционально подчеркнутая гармония, стремительное развертывание музыкального образа. Шубертовским достоянием является, как и в «Лесном царе», перенесение симфонического опыта Бетховена в область песни, обобщенная наглядность характеристики поэтического содержания, наконец, перемещение центра тяжести на показ психологического конфликта. Особенность «Приюта» по сравнению с гетевскими песнями проступает, главным образом, в характере конечного вывода. Лирическое смягчение Драматической напряженности свидетельствует не только об ином понимании столкновения с действительностью, но и об овладении новыми приемами психологической характеристики, когда одного штриха, одного намека оказывается достаточным, чтобы обнаружить глубокую противоречивость душевного движения. Вместе с тем преемственная зависимость от гетевских песен настолько сильна, что порождает параллелизм средств выражения. Как и в «Лесном царе», грозная неизбежность события передается с помощью остинойтной ритмической пульсации фортепианного сопровождения. Можно говорить о подобии фактуры и гармонических сопоставлений. Отметим сходное по воздействию, хотя и не идентичное по средствам, воплощение кульминационного возгласа в заключительной строфе песни. Он выделен минорным трезвучием VI ступени в e-moll (так называемая шубертова VI), что подчеркивает краску мрачную и суровую («*starrender Fels*»<sup>3</sup>). В «Лесном

<sup>1</sup> «Тайно и горько так слезы бегут».

<sup>2</sup> «Как скалы там неподвижно стоят, душу все те же муки томят».

<sup>3</sup> В переводе Заяицкого слова переставлены, и этот оборот приходится на слова «лес вековой» вместо «крутая скала».

царе» внезапный гармонический сдвиг обусловлен проблемским надежды («erreicht den Hof»), в «Приюте» — оттеняет непреодолимость препятствия.

В ином аспекте тема жизненных испытаний предстает в песне «На чужбине» («In der Ferne»). Стихотворению Рельштаба, несомненно, присущи черты гражданственной лирики. Образ изгнанника, покинувшего против своей воли родные места, подсказан поэту реальными фактами окружающей действительности. Проявление чувства в песне «На чужбине» более сдержанное, чем в «Приюте». Это в большей степени отклик на уже свершившееся, чем на свершающееся. Последнее подчеркивается как повествовательным характером изложения, лишь постепенно обретающем в мелодических контурах размах и напряженность, так и возвращением в конце всех строф нисходящей мелодической фразы, которая вновь и вновь обнажает внутреннюю скованность, бессилie перед грядущим.

Олицетворению этой скованности, связанности служит и фортепианное вступление, где энергия краткого мелодического разбега трижды наталкивается на подчеркнутую неподвижность опорного звука *fis*. Застылость устоев и ладовая неопределенность (перенос опорного тона *h* на квинту *fis*) создают своеобразие этого вступления.

Драматургически песня «На чужбине» складывается из двух контрастных разделов. Первый раздел *h-moll* (первые две строфы), говорящий о горестях изгнанничества, изложен в характере траурного гимна-марша<sup>1</sup>. Во втором, *H-dur—h-moll*, включающем тоже две музыкальные строфы (текст повторяется дважды), передан порыв лирических чувств героя, мысленно возвращающегося в прошлое. Сохраняя отголосок скорбного настроения, определяющего существо содержания песни, Шуберт выражает здесь глубочайшее стремление к счастью.

Вновь мы сталкиваемся с раскрытием не только переживаний героя, но и образов внешнего мира, отраженных в тексте. Упоминание о шелесте ветра, о плеске волн, о стремительном скольжении солнечных лучей рождает во втором разделе песни колеблющуюся фактуру аккомпанемента, которая органически сливается с мажорным вариантом напева. Отголоски минора позволяют сохранить связь с предшествующими строфами и откликнуться на соответствующие детали текста. Соблюдая субъективно-лирическую природу высказывания поэта, композитор привносит в него черты объективной оценки — суждение со стороны. Это открывает доступ к рельефному показу слабо разграниченных у Рельштаба оттенков содержания. Одновременно это способствует углублению смысла песни в целом. Намеченный в первой строфе стихотворения трагический образ изгнанника теряет в дальнейшем у поэта и величие, и опреде-

<sup>1</sup> В начальной фразе голоса обнаруживается связь со «Скитальцем».

ленность, превращаясь в вялый и даже сентиментальный образ обманутого возлюбленного. Этого Шуберт избегает. Величавая сосредоточенность соблюдается им на протяжении всей песни, позволяя подчинить разные фазы содержания единому замыслу.

Процесс переосмысления поэтического образа естественно находит себе выражение в отборе соответствующих выразительных средств. Отличительной чертой «Приюта», а вслед за ним в большей степени песни «На чужбине», является еще более тесное сплетение романсных, ариозно-декламационных и песенных истоков мелодики. При общей тенденции зрелого песенного стиля композитора к слитному проявлению этих воздействий, соотношение элементов может меняться. В каждом данном случае это зависит от особенностей содержания и служит выявлению индивидуальных черт поэтического образа.

Так, в «Приюте» и в песне «На чужбине» ведущей оказывается все же романсовая округленность мелодического рисунка, отвечающая более мягкой, замкнуто-лирической природе высказывания Рельштаба. В песнях на тексты Гейне доминирует декламационное начало, а в песнях на тексты Мюллера — песенное.

Чеканности, вескости раскрытия замысла содействует в песнях на тексты Рельштаба и возросшая сконцентрированность гармонического языка.

Нельзя обойти молчанием и яркую образность фактуры этих произведений. Особенно показательна в этом плане песня «На чужбине», где последовательность аккордовых вертикалей в первых двух и ломаной фигурации сопровождения в последних строфах песни отчетливо выявляет сдвиг в содержании. Следует обратить внимание и на отголоски хорового склада. Они рождены стремлением ослабить субъективно-лирическую направленность образа.

Последняя песня, «Прощание» («Abschied»), еще раз подтверждает удивительную широту творческого кругозора композитора. Здесь перед слушателем возникает жанрово-бытовой образ, предполагающий перенесение акцента на передачу события. Лирическая одухотворенность, тонкая психологическая нюансировка отступают на задний план. И дело заключается совсем не в том, что душевное движение лишено психологической углубленности. Стихотворение Рельштаба содержит в себе намек на раздвоенность описываемого поэтом чувства, и Шуберт не минует это обстоятельство в своем толковании стихотворения. Но в первую очередь он запечатлевает то, что предстает перед ним как наблюдателем со стороны, осуществляя это с удивительной яркостью, точностью и живостью.

Такой «описательный» метод не был чем-то новым в творчестве Шуберта. Известна постоянная забота композитора о наглядности музыкальных образов. Однако в песне «Прощание» она приобретает ведущее значение, что и позволяет выделить

это произведение среди других песен на тексты Рельштаба. Правда, настоящий простор для выражения исканий в этой области предоставляет крупная форма. Поэтому лишь в инструментальной музыке композитора можно наблюдать особенно убедительные и развернутые примеры повествовательности и совмещения лирико-психологической, эпической и драматической концепции.

В песне «Прощание» Шуберта прежде всего привлекает образ движения: оживленного и неторопливого, размеренного и вместе с тем угловатого. В сочетании с текстом этот образ приобретает определенный смысл, ассоциируясь с представлением о ровном беге коня, несущего всадника. Мажорный колорит, сочетание в мелодической линии прихотливости и уравновешенности придают песне бодрый, безмятежный облик, чему в немалой степени содействует твердая опора Шуберта на народно-песенные интонации в их близком бытовому складу проявлении. Сценка из жизни в ее уловимых с внешней стороны очертаниях — вот что прежде всего интересует композитора. Эмоциональная основа не теряет, конечно, своего значения, но предстает в ином освещении, как своего рода существенный, хотя и вторичный признак. На этот раз Шуберт почти минует содержащийся в тексте поэта намек на противоречивость состояния героя (отсюда многократная повторность куплетов: 6 с тональными вариантами). Только чуть приметный сдвиг в сферу минора свидетельствует о том, что композитор не прошел мимо этих оттенков душевного движения. Но нарушить единство образа эти отклонения не в состоянии.

## 7

Песенное наследие Шуберта представляет богатейший материал для понимания его творческого облика. В творчестве Шуберта песня впервые заняла столь значительное, равное другим жанрам место, поэтому новаторские искания композитора сказались здесь особенно отчетливо, как нельзя более отвечая романтической направленности его творчества.

Шуберт является романтиком прежде всего в том смысле, что переживание, непосредственный и горячий эмоциональный отклик, полет мечты и воображения занимает у него господствующее место. Но будучи романтиком, Шуберт достигает объективного, правдивого постижения закономерностей окружающего мира. Это сказывается не только в психологически верной передаче душевных движений человека, но и в обнаружении противоречивой, конфликтной основы его мироощущения, которая обусловлена непримиримым и все более обостряющимся столкновением с окружающей действительностью. Так рождается глубоко содержательная, в ряде произведений трагическая, перспектива шубертовской песни.

Этим не ограничивается существо реалистических тенденций композитора. Параллельно с завоеванием проблемности песенного высказывания протекает работа над его демократизацией. Здесь заслуга Шуберта неоценима. Шуберт не только преодолевает противопоставление «будничного» и «возвышенного» в области песни, но и создает новое, даже по отношению к Бетховену, единство этих начал. Особенность шубертовского слияния этих сфер содержания заключается в том, что он умеет выявить значительность образа, не выходя за рамки его бытовой, повседневной достоверности.

Так возникает своеобразная «общительность», доступность шубертовского высказывания, надежно оберегающая его от проявлений романтического субъективизма. Лирика Шуберта, даже в наиболее индивидуалистически заостренных своих проявлениях, всегда несет на себе отпечаток общественной значимости. Поэтому и смысл ее, как правило, шире, чем непосредственный повод ее возникновения.

Шуберт обладает способностью судить об отображаемом со стороны, что служит противовесом субъективной трактовке, создавая благоприятные условия для сращения лирических и эпических черт. Этот взгляд со стороны расширяет представление о предмете изображения. Он вызывает потребность в наглядности музыкального образа. Характеристика выигрывает в разносторонности. Открывается возможность привлечения дополнительных ассоциативных представлений, которые возникают при сопоставлении психологических примет образа и внешнего объективного фона.

Больше того, наличие последнего оправдывает смелое заострение психологического начала. Именно в органическом сплетении видимого и переживаемого возникает лаконизм шубертовского воплощения. Экономия средств оборачивается весомостью выражения, что и позволяет Шуберту уподобить песню другим, даже наиболее масштабным, жанрам музыкального искусства.

Углубление содержания песенного творчества Шуберта вызывает потребность в новых формах и средствах выражения. Шуберт совершает в этом плане путь, равного которому по размаху мы не находим ни у одного из последующих композиторов песни и романса. От подражания творчеству XVIII века он приходит к утверждению нового самостоятельного значения песенного искусства. Последнее растет и крепнет как чисто лирическое высказывание. Соответственно композитор ищет именно песенной формы воплощения, опирающейся на народные образцы и отличающей вокальную лирику от сольных эпизодов в опере, оратории, кантате.

Утверждение песенного начала как в интонационном строе, так и в форме, сращение напевности и декламационности, создание конфликта образов — вот вехи, которыми отмече-

но продвижение композитора по этому пути. На основе углубления и расширения заложенных в народной песне возможностей он добивается такого гибкого использования ее выразительных приемов, что песня становится средоточием показа сложнейших перипетий душевной жизни.

Возрастающая индивидуализация песенного образа осуществляется композитором в тесном контакте с фольклорным источником и ведет к расширению этих связей, а не к их нарушению. Можно утверждать с полной определенностью, что весь путь Шуберта в вокальной лирике определяется поисками органического единства народнопесенной формы и индивидуализированного, окрашенного личной авторской мыслью содержания. Субъективный фактор не препятствует объективному отражению действительности. Органическое претворение опыта народной песни играет здесь решающую роль.

В мелодике это находит выражение в смыкании чисто мелодических и речевых интонаций, что при соблюдении ведущей роли напевности придает мелодике повышенную драматическую рельефность и убедительность.

В гармонии воздействие фольклорного источника обнаруживается в ясности и естественности языка, отличающегося вместе с тем богатством ладовых красок. Емкая лаконичность — так можно определить достижение Шуберта по этой линии выразительных средств.

Наконец, в области формы наблюдается плодотворное использование вариационно-строфического принципа, тоже восходящего к народнопесенной и танцевальной практике. Гибкость шубертовского владения этим принципом поистине изумительна. Подобно его обращению с гармонией, здесь можно тоже установить все более строгое, скупое использование вариационной строфы. И в данном случае сдержанность — следствие богатства, а не бедности подвластных композитору средств. Она — итог тщательного отбора, предельной взвешенности, точности характеристики. Подтверждением служит как многообразие преломления данного принципа в отдельных песнях, так, в особенности, свобода и размах, с которой Шуберт раскрывает возможности вариационного развития в своих циклах. Циклическая форма расширяет рамки лирического высказывания, выводит его за пределы воплощения одного состояния, позволяет усилить действительное начало в передаче лирического содержания. Динамика вариационных сопоставлений возрастает. Возникают черты чисто симфонической взаимосвязи отдельных звеньев, пронизывающих из единого, хотя и чрезвычайно разветвленного, тематического русла.

Одним словом, в циклах с полной очевидностью сказывается владение Шуберта новым типом вариационного, или песенного, симфонизма, который допускает более непринужденное следование за деталями содержания, чем это имело

место в классическом инструментальном симфонизме. Потеря четкой драматургической целеустремленности последнего, обусловленная преобладанием характеристики переживания над характеристикой действия, возмещается в данном случае как лирическим смыслом песенного цикла, так и тесной взаимосвязью музыки и текста.

Остается подчеркнуть, что принципы песенного симфонизма распространяются и на инструментальное творчество Шуберта. Опыт песенного творчества оплодотворяет мысль Шуберта в его работе над инструментальными произведениями. Но это не означает, что можно рассматривать достигнутое Шубертом на этом поприще только как результат воздействия песни. Процесс расширения песенной выразительности и внедрения песенности в инструментальное творчество протекает до известной степени параллельно, в тесной взаимообусловленности, но отнюдь не всегда в прямой зависимости инструментальной музыки от песни. Истинным источником проникновения песенности в инструментальное творчество Шуберта является все та же романтическая в широком смысле природа его творческих исканий.

## Камерно-инструментальные ансамбли

### 1

Камерная инструментальная музыка занимает в творчестве Шуберта важное место, композитор уделяет ей внимание на протяжении всей жизни. Но в отличие от песни, которая постоянно находится в поле зрения Шуберта, интерес к созданию камерных произведений то возникает, то исчезает. Нельзя, следовательно, говорить о непрерывном развитии данной ветви творчества. Наиболее ясно это обнаруживается в таком жанре, как струнный квартет. Большая часть струнных квартетов сосредоточена в самом начале творческой деятельности Шуберта (1811—1815). Далее следует квартет E-dur op. 125 (1816) и отрывок квартета c-moll (1820). Наконец, между 1824 и 1828 годами создаются наиболее значительные произведения: квартеты a-moll (1824), d-moll, G-dur (1826), а также струнный квинтет C-dur (1828)<sup>1</sup>.

В этой последовательности нельзя не усмотреть определенной закономерности роста композитора как мастера камерной формы. Юношеской непосредственности и беззаботности высказывания, в котором мирно уживаются свое и заимствованное, противопоставляются в квартетах 1816 и 1820 годов неравноцен-

---

<sup>1</sup> Квартеты опубликованы в G. A., S. V; струнный квинтет — в G. A., S. IV; фортепианные трио и квинтет в G. A., S. VII.

ные по художественным достоинствам попытки направить свою фантазию в русло и более организованное и более самостоятельное. Так, в квартете E-dur Шуберт стремится обуздать свое воображение, подчинить его принципам строгого тематического развития, что на первых порах приводит к схематизму. Наоборот, в отрывке квартета c-moll с необычайной силой прорывается оригинальность композитора. Но подлинное мастерство, настоящее новаторство мысли и музыкального языка приходит позднее, параллельно созреванию Шуберта в других областях творчества. В камерных произведениях последних пяти лет жизни обобщено и подытожено то, что намечалось в этой сфере в период исканий.

Менялось и самое предназначение камерной музыки Шуберта. В годы юности квартеты создавались прежде всего для домашнего музицирования, активным участником которого в качестве альтиста семейного квартета был сам Шуберт. Начиная же с неоконченного квартета c-moll (1820), ни о каком ограничении характера содержания и средств выражения не может быть речи. Камерная музыка становится глубокой исповедью художника, она рассчитана на исполнителей-профессионалов и требует от слушателя сосредоточенности, желания не только наслаждаться, но и обогащать свой духовный кругозор<sup>1</sup>.

Было бы, однако, ошибочно видеть в ранних камерно-инструментальных произведениях Шуберта только несовершенные попытки обрести почву в важном и интересном жанре. С первых же шагов композитора на этом поприще обнаруживаются черты самостоятельности, ростки того нового качества, которое чем дальше, тем с большей силой будет давать о себе знать в его произведениях. При этом Шуберт закономерно опирается на богатейшее наследие своих предшественников. Возникает еще никак исследовательски не раскрытая связь камерной музыки Шуберта с творчеством Моцарта, Гайдна, Бетховена, с достижениями их менее значительных сподвижников. Эта связь касается всех сторон стиля молодого Шуберта, обуславливая в целом значительную подчиненность его мышления отстоявшемуся кругу образов, приемов развития и средств выражения. Тем показательнее каждое отклонение от традиций венской классики. Эти отклонения сказываются, в первую очередь, в определяющих смысл классического цикла частях, то есть в сонатном *allegro*, и касаются самых существенных его примет —

---

<sup>1</sup> В таких условиях перед современниками Шуберта открывались горизонты, на первых порах недоступные их пониманию. Известно, например, что знаменитый скрипач-квартетист И. Шуппанциг после проигрывания шубертовского квартета d-moll посоветовал композитору лучше ограничиться сочинением лесен.

Неудивительно, что подавляющее большинство камерных произведений Шуберта было издано и попало на концертную эстраду значительно позднее их написания.

характера тематизма и принципов развития. Решающее значение в переосмыслении классических традиций имеет творческое «размежевание» с Бетховеном. Оно приводит не только к активному претворению более раннего квартетного стиля (Гайдн—Моцарт), но и к появлению — в рамках еще довольно незрелого квартетного письма — отдельных проблесков, предвестников будущего оригинального стиля. Показательно, однако, что юный композитор обнаруживает также тяготение к доклассическим принципам.

В ранних квартетах Шуберт словно возвращается к истокам инструментальной музыки, возрождая, конечно, на свой лад, приметы инструментальных ансамблей XVII — первой половины XVIII века. Основным принципом изложения (именно изложения, а не развития) является сюитное объединение не только частей, но и разделов каждой части. Господствует не столько принцип разработки, сколько чередования материала. Это ощущается даже там, где композитор стремится опереться на единую тематическую основу. Черты общности явно преобладают над различием. Создается ощущение вариационной неизменности, причем в пределах вариаций повторность больше бро-сается в глаза, чем отклонения.

Любопытно, что именно на заре своей деятельности Шуберт пытается использовать приемы полифонической разработки, которые в дальнейшем займут в его творчестве сравнительно скромное место. В полифонии он совершенно правильно ощущает возможность логического развития музыкальной мысли, что открывает путь к овладению ее тематическим рельефом. Вероятно, это было подсказано ему исполнением духовной музыки, где полифоническое начало никогда не переставало играть важную формообразующую роль<sup>1</sup>. Конечно, эти ростки полифонии достаточно примитивны. Они не выходят за пределы школьной канонической экспозиции.

На первых порах отсутствует четкость и в решении Шубертом формы цикла в целом. Это более или менее случайная последовательность частей. Завершенности, замкнутости цикла пока еще не чувствуется. Фактура обнаруживает характерную связь с оркестровыми произведениями. Собственно говоря, эта особенность может быть тоже отнесена за счет влияния инструментальной музыки прошлого, когда не существовало еще ясно-го разграничения ансамблей разного типа. Только упорная работа великих венских классиков над камерными произведениями позволила вернуться и в симфоническом творчестве к индивидуализированному голосоведению. Вне этого взаимодействия трудно представить себе освоение сложной мотивной разработки, которая составляет основу основ симфонического развития.

---

<sup>1</sup> Напомним, что уже в период 1812—1816 годов сам Шуберт явился автором ряда церковных произведений, в том числе четырех месс.

Следовательно, смыкание первых квартетов Шуберта с симфонической литературой тоже отражает историческую закономерность развития квартетного жанра в целом.

Разумеется, и образный строй этих произведений подчинен подобным связям. В квартетах 1811—1812 годов (с-moll, B-dur, C-dur, B-dur) он находится на уровне, во многом уступающем даже второстепенным мастерам XVIII и начала XIX века. Господствует беглая эскизная зарисовка впечатлений, сделанная к тому же достаточно робким, неуверенным пером. Предназначение этой музыки, можно сказать, исчерпывает ее содержание. Велика роль жанрово-бытовой основы. Именно здесь проступают зародыши новаторской устремленности композитора, поскольку народно-бытовые образы претворены с особой непосредственностью и безыскусственностью. Такой наивности в воспроизведении бытовых музыкальных впечатлений мы не находим даже у Гайдна.

Но наряду с этим, Шуберт с первых же шагов пытается сделать крупную форму (в данном случае квартет) средоточием значительных чувств и мыслей. Появляются подчеркнуто-патетические интонации (начало первого квартета, разработка первой части третьего квартета), красочно-динамическое использование гармонии и чисто оркестровый прием тремоло. За отсутствием подлинно тематической разработки все это служит, в первую очередь, характеристике эмоциональных взлетов и спадов, передаче подчас сильного, но смутного волнения, а не развитую мысль.

Возникает параллель между ранними квартетами и первыми песнями композитора, где эмоциональная необузданность тоже (только в более ярко выраженной форме) берет верх над сосредоточенностью и логичностью изложения. На основе такого подхода рождаются характерные для Шуберта особенности гармонического языка: склонность к сопоставлению одноименного мажора и минора, терцовые сдвиги, акцент на субдоминантовых связях, обострение переменных функций. Именно подобные приемы и в дальнейшем будут характеризовать углубление Шуберта в область лирико-драматического содержания.

## 2

Если в квартетах 1811—1812 годов Шуберт движется еще словно ощупью, то в последующей серии квартетов (1813—1815)<sup>1</sup> он достигает большей цельности и законченности, во многом следуя моцартовским образцам. Схватывая интуитивно

---

<sup>1</sup> В упомянутую серию входят следующие квартеты: C-dur, B-dur, D-dur—1813; D-dur, фрагмент квартета c-moll (опубликован А. Орелом в 1941), B-dur op. 168—1814; g-moll—1815.

некоторые типичные черты моцартовского стиля, прежде всего ясность, прозрачность его языка, свободу и стройность течения мысли, иногда поддаваясь текстуально обаянию его мелодики, Шуберт, однако, минует очень многое, что составляет глубинную сущность творений зрелого Моцарта, в частности утонченный психологизм и скрытую драматичность его вершинных произведений. Не под силу было даже Шуберту объять всю сложную простоту моцартовского гения. Собственный же гений Шуберта нуждался в иных средствах выражения. Поэтому не должно удивлять, что моцартовский дух сказывается в квартетах Шуберта как бы сквозь дымку, сливаясь с отголосками творчества более скромных представителей венской школы, а главное, перемежаясь с чисто шубертовскими находками. Преобладающее воздействие Моцарта объясняется важным значением лирических тенденций в творчестве этих двух композиторов.

Иначе обстоит дело с преемственными связями инструментальной музыки Шуберта и Гайдна. Гайдн должен был привлечь Шуберта как ярко выраженный представитель австрийской национальной музыкальной культуры. Поэтому гайдновское влияние обнаруживается не в характере и не в развитии образов, а в их близости бытовой основе. Очевиднее всего это дает о себе знать в тех разделах, где жанровая струя и по замыслу Шуберта доминирует над лирической, то есть в менуэтах и в финалах. Но все же тенденция гайдновского творчества, склоняющегося к объективному бытописательству, должна была оказаться менее родственной Шуберту, чем моцартовская лиричность.

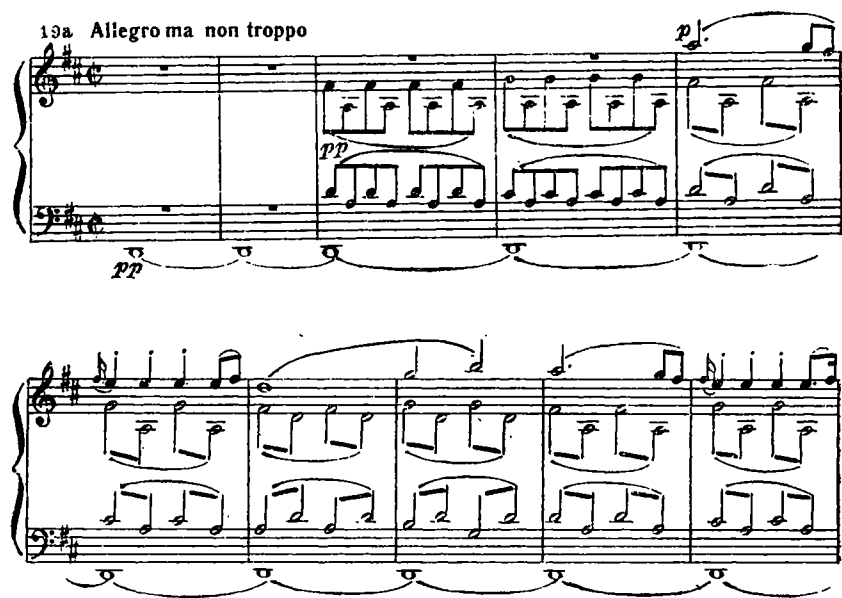
Встречаются порой в этих квартетах и отголоски творчества Бетховена. В основном это отзвуки той патетики ранних произведений Бетховена, которые и у него возникают как следствие повышенной эмоциональной возбудимости. Иными словами, Шуберт соприкасается с Бетховеном на основе тенденций «Бури и натиска», но пока еще не из стремления обогатить свой кругозор принципами конфликтной драматургии. Потребность в последней обнаружится у Шуберта позднее, когда его жизненный опыт столкнет его вплотную с противоречиями действительности.

Вместе с тем самостоятельность высказываний в отдельных случаях настолько ощутима, что не позволяет усматривать в этих произведениях лишь черновики грядущих достижений композитора. В своем большинстве квартеты 1813—1815 годов обладают уже достаточной художественной убедительностью, будучи способны и в наши дни привлечь внимание исполнителей.

В них окончательно закрепляется четырехчастное строение квартетного цикла с классическим последованием сонатного *allegro*, медленной части, менуэта и рондообразного (иногда с

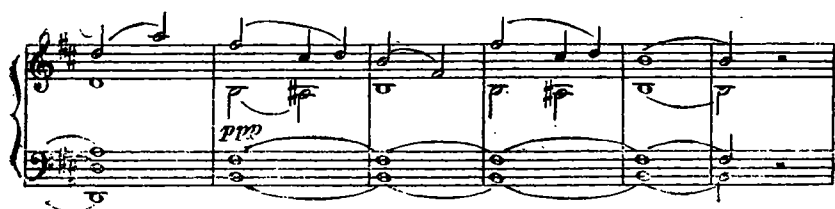
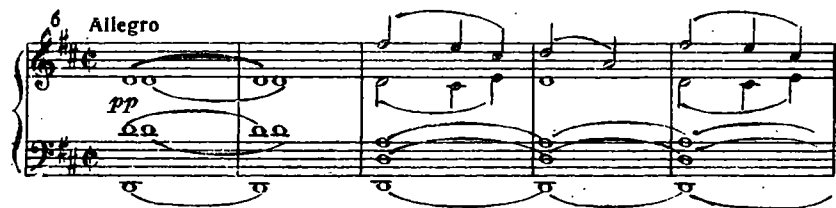
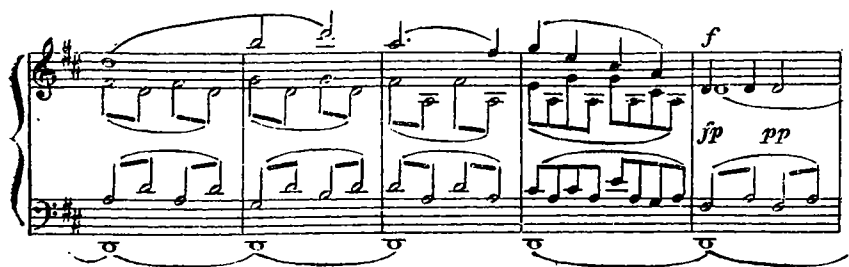
элементами сонатности) финала<sup>1</sup>. Завоевание новых средств и приемов происходит у Шуберта исподволь, незаметнее, мягче, чем у Бетховена. Но образы моцартовского плана<sup>2</sup> неизменно появляются в окружении ростков нового, шубертовского решения замысла. Последнее связано со все усиливающимся вниманием композитора к внутреннему миру простого человека, со стремлением бережно и любовно воплотить свойственные этому «герою» скромные по облику, но богатые по содержанию мысли и чувства. На первых порах образы, создаваемые Шубертом, пленяют больше проникновенностью и задушевностью, чем силой и страстностью выражения.

Как и в ранних симфониях, новаторство Шуберта выявляется более всего в первых частях квартетов данного периода. Так, в главных темах обоих D-dur'ных квартетов (1813 и 1814) показательна общая уравновешенность строения: доминирует принцип повтора или вариационного обыгрывания основного зерна, что способствует мягкости, распевности мелодики, утверждает единство, незыблемость основного настроения:



<sup>1</sup> В Г. А. второй квартет (C-dur) представлен лишь двумя частями. Остальные части были обнаружены М. Брауном в рукописях коллекции О. Таузига. Квартет издан в полном виде в 1955—1956.

<sup>2</sup> В квартете № 5 (B-dur, 1813) заметно воздействие симфонии Моцарта g-moll, особенно в разработке первой части; в финале же можно усмотреть связь с рондо Alla turca. Типично моцартовские обороты встречаются и в квартете № 6 (D-dur, 1813) — в связующей партии и в коде первой части. Укажем в этом плане также и на финал седьмого квартета (D-dur, 1814).



Уже на данной, ранней стадии для Шуберта становится характерной неторопливость, пространность изложения тематического материала, что сообщает образам черты созерцательности. Лирическое изживание, где каждый оттенок чувства или мысли как бы любовно взвешивается автором, преобладает над действием, над активной сменой событий. Признаком нового, постепенно рождающегося принципа шубертовской драматургии (как и в песенном творчестве) является господство смены и сопоставления эпизодов над их производной связью друг с другом. Обостряется восприимчивость как к полярным, так и к родственным чертам в сложном сцеплении чувств человека. Особое внимание композитора привлекает такое преобразование состояния, когда при разности оттенков сохраняется единство его эмоциональной основы. Так возникает близость по подобию, допускающая в рамках единого душевного движения достаточно широкий круг отклонений. В экспозиции это находит отражение в соотношении главной и побочной партий, образу-

ющих как бы разные проекции единого чувства. Это особенно наглядно обнаруживается в квартете № 3 (В-dur, 1813) <sup>1</sup>:



В масштабах всей формы в целом указанная выше закономерность проявляется в ведущей роли вариационных принципов развития.

Тонкая градация эмоций в сочетании основных образов экспозиции естественно связывается у Шуберта с усилением специфического типа разработочности — еще в пределах экспозиции. Расширенная характеристика состояния требует углубления в детали еще до наступления собственно разработки. Последняя, по сравнению с классическими, получает иной смысл.

<sup>1</sup> В обоих D-dur'ных квартетах также заметна родственность главных и побочных партий.

Это не столько завоевание нового качества, сколько обогащение исходного душевного состояния. Динамика развития обусловлена большей частью сменой напряжения в проявлении чувства, реже — рождением новых образов, совсем редко — столкновением контрастных по смыслу сфер содержания.

Для первых частей квартетов, о которых идет речь, характерна и большая свобода (по сравнению с предшественниками) тонального плана, которая идет рука об руку с меньшей рельефностью, чеканностью тематической разработки (фиксирование переживаний и жизненных наблюдений на первых порах еще не поддается всесторонне продуманному обобщению), господствует непосредственная смена тональных оттенков)<sup>1</sup>.

В трактовке сонатного *allegro* ранних квартетов особенно интересно, наряду с вариационностью, смыкание принципов инструментального и песенного творчества. Это выражается в органическом сочетании классического сонатного развития со строфической повторностью. Так, в первом из D-dur'ных квартетов дважды воспроизведена последовательность главной, побочной партий, разработки и заключения (реприза в традиционном виде отсутствует). Во втором D-dur'ном квартете сонатное *allegro* приобретает черты вариационной строфичности благодаря наличию второй разработки, предваряемой ложной репризой, и свободному толкованию собственнорепризы.

Однако песенно-вариационная структура тематического материала и использование принципа строфического повтора не могли удовлетворить Шуберта в работе над камерными произведениями. Будучи в значительной степени верен широкому взгляду на жизнь композиторов-классиков, романтик Шуберт настойчиво ищет путь к сочетанию углубленного показа состояний с развернутой, многоплановой динамикой развития. Вариационные приемы развертывания органически сливаются с принципами тематической или, точнее, мотивной разработки. Вызванное таким путем к жизни свободное проявление вариационных и вариантных связей допускает отражение конфликта как в рамках единого душевного движения, так и выход за пределы одного состояния. Наибольшей самостоятельностью в этом отношении отмечен квартет В-dur op. 168 (1814).

Значительно обновляя — уже в ранних квартетах — трактовку сонатного *allegro*, Шуберт тем не менее сохраняет верность основным особенностям сонатной формы. Романтическая склонность к детализации лирико-психологического плана (в некото-

<sup>1</sup> Характерны терцовые сопоставления в главных партиях обоих D-dur'ных квартетов; в побочной партии первого из них имеется тональная последовательность A—fis—E, а в заключительной партии второго — чередование G—e—D. Экспозиции обоих B-dur'ных квартетов имеют тональный план B—g—F. В разработках встречаются и более смелые сдвиги, например смена d-moll—c-moll (второй D-dur'ный квартет).

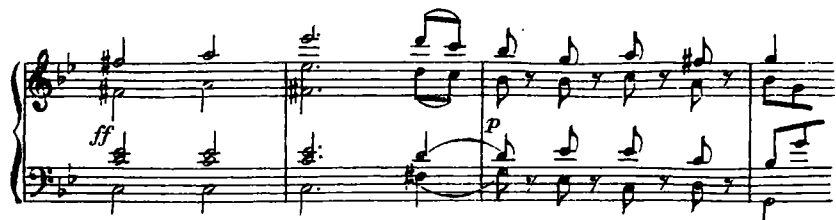
рых случаях с намеком на картинность, изобразительность) не ведет у него к потере размаха и значительности замысла. Соблюдается стройность, «обозримость» изложения, уступающая, конечно, логике развития у классиков, но сохраняющая в основном следы трезвой, рациональной организации целого, столь важной в сонатной форме<sup>1</sup>.

Привязанность, которую Шуберт с первых творческих шагов питал к лирическому высказыванию, неизбежно вела его к отражению противоречивости душевного строя современника. В юношеских квартетах это сказывалось в тех отголосках «смятенности чувств», которые ощутимо нарушали традиционную концепцию жанра. Велико при этом было воздействие такого гениального предромантического откровения, как симфония g-moll (№ 40) Моцарта, которая была любимейшим произведением Шуберта. О его g-moll'ном, девятом по счету квартете (1815) можно сказать, что он написан как бы по образу и подобию упомянутой симфонии Моцарта. Однако в данном случае наиболее показательны разночтения, свидетельствующие как о незрелости шубертовского квартетного стиля в целом, так и о предвосхищении черт будущего самобытного творчества. Квартету g-moll явно недостает психологической сосредоточенности, свойственной симфонии Моцарта. Иначе Шуберт вряд ли пытался бы высечь лирическую искру из темы, более близкой Гайдну (симфония c-moll, № 95) или же раннему Бетховену:

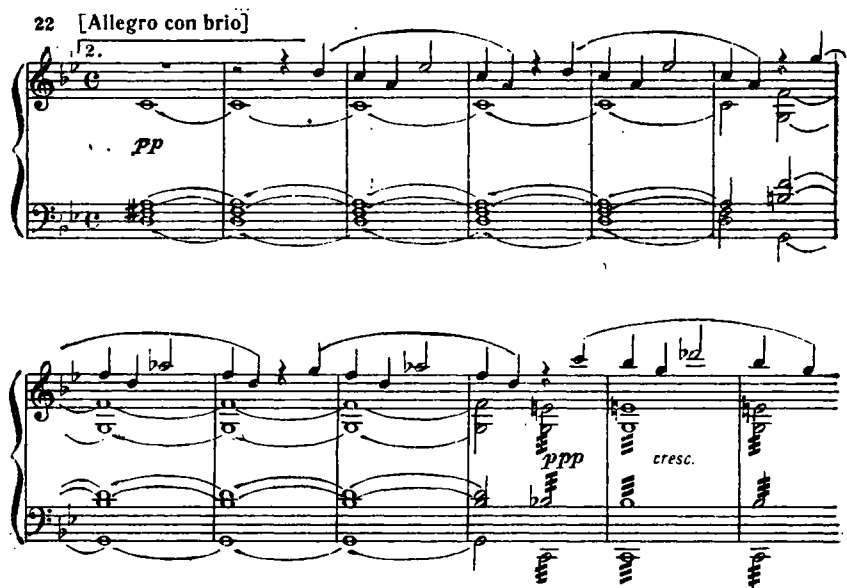
21 Allegro con brio



<sup>1</sup> Поэтому никак невозможно принять точку зрения Г. Кельтша, который, верно определяя особенности переосмысления молодым Шубертом опыта предшественников, усматривает вместе с тем в инструментальных произведениях этих лет только наличие творческого брожения, близкого к тому же еще к дилетантизму (см.: Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klavier-sopaten. Leipzig, 1927, S. 53). Ошибка Кельтша заключается в приложении к инструментальному творчеству Шуберта масштаба классического симфонизма (прежде всего Бетховена), в то время как Шуберт, с первых же шагов на этом поприще, искал свой, отвечающий самобытности его творческого облика путь воплощения сонатно-симфонических замыслов. На необходимость учитывать это обстоятельство, в частности при оценке ранних произведений, справедливо указывает Терштаппен (см.: Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert dargestellt an den ersten Sätzen seiner Symphonien. Kiel, 1930, S. 7).



Ввести же ее в качестве конфликтного узла в лирическую концепцию, как это нередко будет в последующих произведениях, молодому Шуберту было еще не под силу. В развитии лирического содержания первой части Моцарт значительно превосходит Шуберта по размаху и импульсивности высказывания. Ощутимее всего это сказывается в разработке: у Моцарта она — динамический и драматический центр; у Шуберта — краткое лирическое отступление в преддверии репризы, его смысл — в робкой попытке наметить образ романтического томления:



Такое толкование разработки в какой-то степени предваряет дальнейшие искания Шуберта, но в рамках пока еще сильно ощутимого моцартовского стиля нарушает цельность замысла. Вот почему перед значительными завоеваниями в сфере романтики в квартетном творчестве Шуберта неизбежным становится

период последовательного подражания-усвоения. Путь к собственным вершинам лежал через еще более глубокое изучение достижений венского классицизма. Так же как в области симфонии и фортепианной сонаты, в квартетном творчестве Шуберта появляются произведения, в которых цельность и мастерство выполнения достигаются за счет весьма успешного подражания Гайдну и Моцарту. Таковы квартеты Es-dur и E-dur, изданные уже после смерти Шуберта под ор. 125 и получившие в полном собрании его сочинений соответственно №№ 10 и 11<sup>1</sup>. Эти квартеты производят на редкость цельное впечатление, но собственное лицо композитора отступает в них на задний план: Шуберт оказался в плену свойственной подражанию ограниченности. Развитие в обоих квартетах несет на себе печать схематичности, верность основному мелодическому образу оборачивается порой назойливостью, однообразием. Темам, в частности в квартете E-dur, недостает рельефности, пластичности. Конечно, приобретенная в работе над предшествующими квартетами сноровка позволяет композитору добиться текучести изложения. Пожалуй, мысль разворачивается здесь даже глаже, организованнее, но зато ей недостает полета, свободы воображения. Более плодотворной следует считать попытку Шуберта установить преемственную связь частей цикла, чему несомненно способствует жанровое своеобразие каждой части. Но и в данном случае общность понимается слишком прямолинейно и узко — как внешнее совпадение начального обращения, «заставки»:

23a Allegro moderato I часть

6 Scherzo. Prestissimo II часть

в Adagio III часть

<sup>1</sup> Эта нумерация, по последним данным, не соответствует хронологии и базируется на произвольном объединении обоих квартетов в один опус. Если квартет E-dur был создан в 1816 г. (то есть после девятого, f-moll'ного квартета), то дата сочинения квартета Es-dur — ноябрь 1813 г. — См.: Воспоминания о Шуберте, с. 389.



### 3

Решительный перелом в развитии камерной музыки, как было указано выше, датируется 1820 годом.

Наиболее актуальная тема эпохи, тема неразрешимого столкновения с действительностью проявляется сильно и ярко в неоконченном квартете *c-moll*. Но недаром еще современники обнаруживали в Шуберте черты двуликого Януса, склонного к углубленной мечтательности, подверженного страстным порывам и одновременно способного очень трезво, спокойно судить об окружающем. Эта двойственность, а еще правильнее будет сказать, разносторонность, облика Шуберта, сыграла чрезвычайно существенную роль в его развитии как художника. Поток чувств и мыслей, обуревающий композитора, то устремляется в одном направлении, то разветвляется на «притоки», по-разному отражающие окружающий мир.

Одним из таких ответвлений, в котором преобладают любовные, жизнью, природой, простые, сердечные, не омраченные невзгодами чувства человека, является популярнейшее камерное произведение Шуберта, его фортепианный квинтет *A-dur* (1819). В этом произведении Шуберт продолжает линию развлекательно-бытовой музыки, представленную в его ранних квартетах, но теперь — на ином, более художественно и технически зрелом уровне.

Прежде всего, квинтет требует исполнителей, далеко превосходящих возможности среднего любителя. Иным представляется и содержание квинтета. В основу его положены жанрово-бытовые впечатления, но обогащенные поэтизацией природы и тесно связанной с ней углубленной, приподнятой характеристикой душевных движений.

<sup>1</sup> Следует, однако, отметить, что сами по себе — вне проблемы творческой самобытности Шуберта — квартеты ор. 125 в качестве образцов квартетного жанра могут быть оценены достаточно высоко. Они перекликаются с такими несамостоятельными, но в то же время художественно совершенными шубертовскими произведениями, как пятая симфония и соната *Es-dur* ор. 122. Именно они исполняются чаще других юношеских квартетов композитора.

Поводом к созданию квинтета явилось увлечение одного из штирийских друзей композитора С. Паумгартнера песней «Форель». Конечно, роль этой песни в квинтете шире, чем просто материала для вариаций в рамках одной части (четвертой). Ее изящный облик и безмятежность зафиксированного в ней настроения наложили печать свежести, жизнерадостности и оживленности на все произведение в целом. Можно даже говорить о наличии интонационных связей между частями, восходящих к песне, например в третьем эпизоде *Andante* или во второй теме финала. Однако это не дает основания усматривать в вариациях смысловой стержень произведения. Круг его образов богаче. Отталкиваясь от песни «Форель» как частного проявления интереса к сельскому быту и родной природе, композитор превращает квинтет в зеркало впечатлений, полученных им во время одной из самых светлых страниц его биографии — поездки с М. Фоглем в город Штейр.

Квинтет стал средоточием юношеской пылкости, безоглядного непосредственного жизнеутверждения. В этом отношении он является своего рода инструментальным (а следовательно, расширенным) собратом первой части цикла «Прекрасная мельничиха», особенно песни «Нетерпение», с тем отличием, однако, что содержание цикла имеет более замкнутую, субъективно-лирическую направленность. Очень показательно в этом плане совпадение тональностей. Юношески-восторженный расцвет чувства, как и в песне «Нетерпение», тесно связывается с представлением о цветении в природе; отсюда и обращение к ля мажору.

Центральными и по масштабу, и по разносторонности развития мысли являются крайние части этого пятичастного произведения (пятичастность — тоже след бытовой музыки, дивертисментности). Вот какова их последовательность: *Allegro vivace*. — *Andante*. — *Scherzo (Presto)*. — Тема с вариациями (*Andantino*). — Финал (*Allegro giusto*). Первая часть, изложенная в сонатной форме, привлекает особой прелестью своих жизнерадостных образов, обилием оттенков, текучестью развертывания. Последняя — близкая рондо — более однородна по содержанию, теснее связана с жанрово-бытовой основой<sup>1</sup>. В ней преобладает танцевальное начало, восходящее к венскому фольклору, причем Шуберт совершенно непринужденно сплетает воедино ритмоинтонации австрийского, венгерского и западнославянского происхождения<sup>2</sup>. Наоборот, в первой части доминирует стихия песенности, черты распевности сочетаются

<sup>1</sup> Рондообразность этой композиции обусловлена многократным проведением основной темы в самом начале. По существу же это, как и в финале квинтета *d-moll*, — соната без разработки. Весьма своеобразен тональный план: экспозиция — A — D, реприза — E — A.

<sup>2</sup> Уместно указать, что в *Andante* композитор затрагивает и сферу итальянского фольклора.

здесь с подвижностью, легкостью интонирования. Это позволяет композитору слить в ее облик безоглядную восторженность и углубленно-лирическую проникновенность. В результате перед слушателем предстает картина бесхитростного, не отягощенного рефлексией душевного порыва, богатого в то же время тонкими психологическими нюансами. Собственно говоря, в этой изменчивости, во внутреннем непостоянстве ясного в своей основе высказывания и дает о себе знать романтическая природа шубертовского замысла. Даже в самых простых ситуациях новый герой обнаруживает особую душевную восприимчивость, позволяющую ему фиксировать впечатления во всех деталях и изменениях.

Лирико-повествовательный характер квинтета не требовал резких контрастов в развертывании содержания. Даже самая пространная многоплановая часть — *Allegro vivace* — отличается монолитностью, цельностью. Задача Шуберта, в отличие от Бетховена, заключалась в показе многогранности, гибкости душевных движений, вызванных стойкими длящимися впечатлениями от окружающего мира.

Первая часть квинтета говорит о том, что такая установка композитора способна породить очень динамичный, стремительный отклик. Но напряженность его зависит не от единоборства противоположных начал, а от многоликости вытекающих из основного источника отклонений. Вновь на помощь композитору в решении этой задачи приходит испытанный еще в первых камерных произведениях прием вариационных и вариантных преобразований тематического материала, прием чередования сходно-контрастных тем и, наконец, широкое использование смелых тональных сдвигов, создающих красочную смену оттенков. Немалую роль играет в квинтете и повторяющаяся динамическая последовательность *f* и *p*, что усиливает рельефность изложения.

Все эти средства, в отличие от ранних произведений, используются в квинтете не спорадически — как нарушение в пределах следования классическим образцам, — а как доминирующие характерные особенности стиля композитора. Уверенно и свободно излагает он свои мысли, находя для нового содержания адекватную ему законченную форму.

#### 4

В 20-е годы происходит окончательная кристаллизация шубертовского зрелого стиля в области камерного ансамбля (как и вообще во всем инструментальном творчестве композитора). Новые творческие достижения связаны, однако, не просто с совершенствованием и развитием уже найденных приемов. Главное — в значительном углублении содержания, в насыщении

музыки камерных ансамблей напряженным драматизмом, порожденным «роковым познанием жалкой действительности»<sup>1</sup>.

На этом пути Шуберт неизбежно должен был обогатить свое творчество принципами конфликтной драматургии, то есть сблизиться с Бетховеном, влияние которого, как указывалось, ощущалось подчас и в юношеских произведениях.

Преклонение перед Бетховеном, глубокое понимание грандиозности его творений не раз заставляли Шуберта усомниться в возможности избежать прямой от него зависимости. На примере фортепианных сонат, в частности, можно отчетливо проследить, каких усилий стоило гению Шуберта освоить и вместе с тем преодолеть воздействие великого современника. Но преодоление, творческое (а не подражательное) осмысление опыта Бетховена произошло, и в этом заключалась величайшая победа Шуберта. В 20-е годы он уже настолько осознал свои романтические устремления, что оставался самим собой, даже заимствуя некоторые принципы бетховенского творчества. Последние в ряде случаев (например, в квартете d-moll) органично сочетались с самобытными, чисто шубертовскими принципами. И все же определяющим для зрелого камерного стиля Шуберта является в первую очередь то, что его отличает от Бетховена как представителя революционного классицизма, как величайшего создателя героических концепций. Шуберт-романтик подчиняет камерный стиль своему видению мира, направляя его по пути лирико-драматического содержания.

Внешнее ослабление логики действия возмещается в поздних ансамблях психологической углубленностью переживаний, возможностью раскрыть их противоречия, а следовательно, добиться драматизации содержания на лирико-психологической основе.

Наряду с этим своеобразная, подчас как бы свободно-импровизационная драматургия произведений Шуберта обретает в ряде случаев твердый стержень в осознанном или не осознанном автором привнесении в музыку элементов поэтической программности. Наличие последней, менее заметное в произведениях углубленно-психологического склада, дает о себе знать, как только в замысле композитора проступают повествовательные черты и опора на народнопесенный стиль. Ведь фольклорные напевы в большинстве случаев основаны на равнодействии лирического и эпического начала. Поэтому вполне естественным оказывается включение Шубертом в лирическую сферу отголосков видимого и слышимого, в частности впечатлений от окружающего типично венского быта, а также от пейзажа. Последнее влечет за собой усиление колористического начала. Оно входит в создаваемый образ в качестве дополнительного признака, не превращаясь в признак определяющий (как это случилось позже с более откристаллизовавшимся программным

<sup>1</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 371.

симфонизмом картинного типа, например у великого колориста Мендельсона).

Отмеченные особенности проступают уже в квартетах раннего периода, но в полной мере характеризуют зрелые произведения Шуберта.

Своего рода «введением» в этот период явилось сонатное *allegro* неоконченного квартета *c-moll* (1820), подобно тому как незавершенная симфония *E-dur* (набросанная в 1821 году) послужила отчасти прологом к симфонии *b-moll*. Замысел *Allegro c-moll* диаметрально противоположен замыслу фортепианного квинтета *A-dur*. Можно сказать, что в этом произведении, впервые в камерной музыке Шуберта, во весь рост встает романтическая проблема разлада с действительностью. Важно, что Шуберт в решении этой темы обнаруживает подлинную самостоятельность. Главная партия, появляясь и в самом конце части, приводит к своеобразной лирической замкнутости *Allegro* (сходство с принципом прелюдия-постлюдия), что переключается с песенным творчеством, с характерной для него неизменностью основного образа:

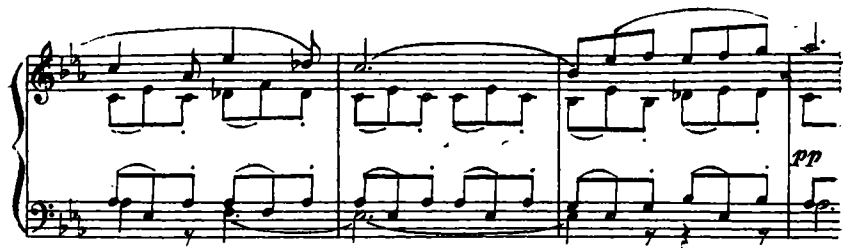
24 *Allegro assai*

The musical score is for a piece titled "24 Allegro assai" in C minor, Op. 90, No. 24 by Franz Schubert. It is written for piano in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano introduction marked "pp". The second system shows the main theme with a piano dynamic "p" and a "cresc." marking. The third system continues the theme with a "cresc." marking and a forte dynamic "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Но в отличие от песен этот образ не является ни единственным, ни даже ведущим. Ему противопоставляется другой, в чередовании, а затем в смыкании с которым Шубертом осуществляется развертывание содержания:

25 [Allegro assai]



Драматургическая направленность этого разворачивания необычна. Она определяется не обострением (как у венских классиков), а спадом напряженности. Резкий по началу контраст между проникнутой тревогой и возбужденностью угловато-навязчивой главной — и светлой, мелодически щедрой побочной партией постепенно сглаживается, приводя к явному преобладанию мягкого лирического колорита. В основе этого преобразования лежит отстранение конфликта, а не его преодоление. Вновь внимание композитора привлекает не борьба противоположных начал, а в первую очередь их сопоставление. Но теперь под этим углом зрения решается остро конфликтная по своему существу тема. Утверждается, таким образом, новый, романтический тип драматургии, основанный на свободном переключении из одной сферы содержания в другую. Развитие протекает не столько последовательно, сколько концентрически, допуская неизменность определенных сторон замысла<sup>1</sup>.

Можно предположить, что главная партия отражает неразрешимость жизненных противоречий, контрастируя с живой оптимистической увлеченностью побочной. Разграничение смысла этих тем, как при их экспонировании, так и в процессе развития, невольно рождает представление о лежащей в основе поэтической программе (сходство с воплощением душевных коллизий в песнях и песенных циклах Шуберта). Обе темы не столько сталкиваются и сливаются, сколько сосуществуют, хотя можно отметить переосмысление — под знаком побочной — ритма и интонаций главной темы (в разработке). Но драматургическое существо замысла определяется не этим взаимодействием, а, напротив, обособленностью основных образов. Показательны в этом отношении «вторжения» исходных элементов главной партии в экспозицию (между побочной и заключительной) и в разработку, как бы акцентирующие идею разлада мечты и действительности.

В этом сопряжении конфликтных образов принципы бетховенской драматургии получают совершенно самостоятельное, оригинальное преломление.

<sup>1</sup> Еще более очевидна подобная концепция в первой части «Неоконченной симфонии».

Особенности образного строя неоконченного квартета можно считать типичными для зрелых инструментальных сочинений Шуберта. В последующих камерных ансамблях конкретное содержание будет, естественно, меняться. Но принципы его раскрытия останутся в основном теми же, только будут отнесены уже к завершенной циклической форме.

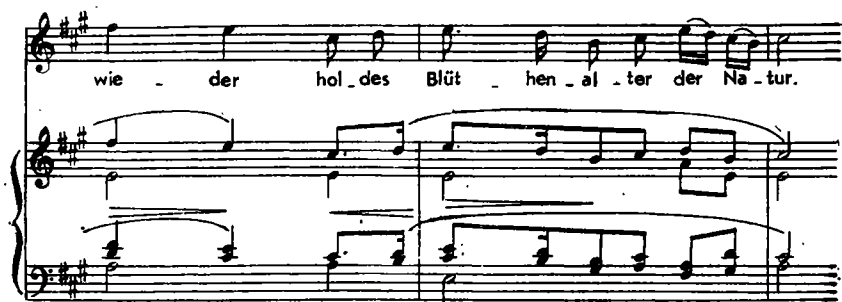
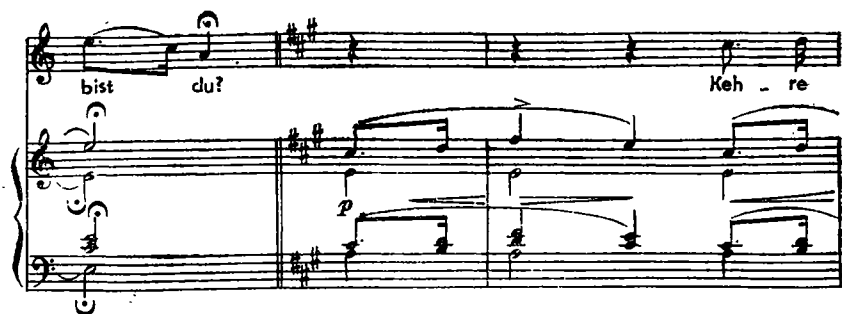
В квартете *a-moll* *op. 29 № 1* (1824) Шуберт отказывается от подчеркнутой дуплановости, однако не отвергает вовсе принципы контрастной драматургии. Наоборот, исходным звеном замысла оказывается сопоставление противоположных образов, но содержание в целом подчинено преимущественно выявлению единого, хотя и внутренне противоречивого, душевного процесса.

Учитывая роль песенности в инструментальном творчестве композитора, нельзя пройти мимо интонационного родства между третьей частью квартета (менуэт) и песней «Боги Греции» («*Die Götter Griechenlands*»), написанной в 1819 году на отрывок из одноименного стихотворения Шиллера. Трудно установить, в какой степени сознательно возникла эта связь песни и квартета, но наличие смысловой зависимости между ними отрицать не приходится. Не обязывая слушателя воспринимать эту музыку строго программно, Шуберт все же подчеркивает образную преемственность песни и менуэта. Тема последнего оказывается чем-то вроде скрытого эпиграфа ко всему произведению (правда, к разным частям он может быть отнесен в разной мере). Такое смещение функций частей, как будто нарушающее последовательную логику развития содержания, восходит также к песенной, в частности к циклической, драматургии, где господствует (очевиднее всего в «Зимнем пути») не столько причинно-следственная связь эпизодов, сколько свободное их чередование, многократно и многолико подтверждающее основную мысль произведения.

Идейно-образной основой квартета *a-moll* становится ясно намеченное еще в песне «Боги Греции» противопоставление мечты и действительности. Оно находит выражение как в мелодической, так и в гармонической контрастности эпизодов песни:

26 *Langsam mit heiliger Sehnsucht*

The musical score is for a piece titled "26 Langsam mit heiliger Sehnsucht". It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line is in the upper register, with lyrics "Schöne Welt, wo". The piano accompaniment is in the lower register, with markings "pp" (pianissimo) and "cresc." (crescendo). The score consists of several measures, with the vocal line and piano part playing in parallel motion.



За элегическим возгласом — сетованием о минувшем — следует просветленный образ утерянного счастья. Преобладает лирико-созерцательная настроенность, характер как бы тонкой, но беглой карандашной зарисовки (Шуберт использует лишь четыре строки стихотворения). Иначе в квартете. Тема песни получает развернутое, обогащенное и по содержанию и по форме толкование. Допустимо искать и в других частях квартета более или менее приметные тематические отголоски песни и основывать на этой преемственности важные выводы о содержании произведения<sup>1</sup>. Однако при этом возникает реальная опасность преувеличения роли очень отдаленных в сущности интонационных связей, что превращает их обнаружение в самоцель и уводит в сторону от главной задачи. Ведь больше исходного импульса предельно лаконичная песня «Боги Греции» дать не могла. Сходство следует искать не столько в частностях, сколько в коренных особенностях замысла. В этом плане в квартете находят отражение в первую очередь две черты песни: лирическая сердечность, проникновенность выражения чувства и элегически-смягченная трактовка конфликта, сосредоточенная в большей степени на характеристике томления (Sehnsucht),

<sup>1</sup> Подобный метод продемонстрировал немецкий музыковед профессор Х. Гольдшмидт в своем докладе о Шуберте, прочитанном в Московской консерватории в декабре 1959 года.

душевного смятения, чем на показе открытого столкновения контрастных образов. Первые три части квартета воплощают в основном сомнения и надежды, слитые воедино в процессе развертывания, внутренне многогранной душевной жизни героя. Несомненно, что к концу произведения роль светлого начала возрастает. Одновременно происходит перемещение акцента в сторону жанрово-бытовых образов, в частности в четвертой части. Так концепция, намеченная в песне, получает как более углубленное субъективно-психологическое, так и более расширенное объективно-повествовательное толкование.

Лирико-психологическое существо замысла с наибольшей силой обнаруживается в первой части. Показательно, что основной динамики *Allegro ma non troppo* является *piano*; встречающиеся *crescendo* и *forte* только подчеркивают динамическую приглушенность этой части (а также всего квартета). Это создает особую элегическую дымку, овеивающую основные образы произведения.

Печаль и смирение сочетаются в главной партии, отмеченной типично песенными чертами. Она рисует полный женственного обаяния трогательный образ, выражающий как бы открытую душевную исповедь, сетование, родственное по характеру жалобе Маргариты в песне «Маргарита за прялкой».

Сходство в данном случае определяется не интонационным родством, а рядом других признаков: тревожной монотонностью сопровождения, своеобразными гармоническими оборотами с использованием побочной доминанты (последняя, особенно подчеркнутая при вторичном проведении темы, создает типичное для Шуберта заострение эмоции). Тоска по идеалу, жажда достижения цели и сознание бесплодности порывов — это значение начального образа выявляет основную мысль произведения и в конечном итоге выражает обездоленность героя, что типично для романтизма.

Не менее характерно для всего облика квартета и мажорное (*A-dur*) проведение темы главной партии. Смена одноименных ладов в рамках одной темы выявляет единые корни противоположных настроений героя. Вновь подчеркивается романтическое существо основного образа, в котором печаль уживается с надеждой как яркое выражение все того же тяготения к неосуществимому. Тонкая душевная организация романтика закономерно рождает чуткое следование колеблющимся оттенкам душевной жизни. Показателем этой неустойчивости, зыбкости является частая смена *f* и *p* и своеобразная недосказанность, незавершенность волевого порыва. Его контуры возникают внешне в решительных интонациях связующей части. словно мажорное проведение темы вызвало к жизни энергию, волю, стремление перейти от созерцания к действию.

Но натиск этого порыва непродолжителен. Искра не разгорается в пламя, а порождает ряд ярких, но затухающих вспы-

шек, которые благодаря этому вполне естественно вливаются в замкнутую, созерцательную побочную партию. Она контрастирует главной партии, но отнюдь не призвана вскрывать противоречия образа. Наоборот, своей безмятежностью, пассивностью она как бы дорисовывает, дополняет область настроений, затронутых в мажорном варианте главной темы.

Переход к заключительной партии вновь напоминает о конфликте. На этот раз отголосок протеста слышится в интонациях побочной темы, которые — и это очень важно — впитывают в себя элементы главной и связующей партий. Так в различных оттенках настроений правдиво запечатлена автором картина интенсивной душевной жизни простого человека. Единое состояние, обрисованное в самом начале, лишь обогащается в дальнейшем за счет своего рода колебаний и сомнений вплоть до конфликтных сопоставлений, не достигающих, однако, значения противоборствующих начал.

Естественно, что композиционная логика здесь становится иной, не свойственной классикам. Разделы сонатной формы смещаются. Элементы разработки проникают в экспозицию, черты экспозиционности присущи разработке, что подчеркивает единую образную основу части. Драматизм зависит от степени обнаружения внутреннего диапазона чувства, от амплитуды его крайних граней.

В разработке эти грани сопоставляются с рельефностью почти сюжетно-драматической. Действительно, внезапный срыв очень активного, стоящего как бы на пороге героического, нарастания, раскрывает перед нами существо конфликта, рождает мысль о непреодолимых препятствиях, о тщетности порывов. Краски тускнеют, напряжение гаснет, и начинающаяся реприза возвращает нас в сферу элегического настроения:

27 [Allegro ma non troppo]





Реприза не вносит существенных сдвигов в содержание. Пожалуй, в ней только несколько сильнее проступают черты примиренности. Из главной партии исчезает характерный оборот томления, а в тональном плане в большей степени, чем в экспозиции, дает о себе знать мажорное начало, подчеркиваемое и проведением побочной партии не в основной, а в одноименной тональности. Можно предположить, что это просветление колорита служит в какой-то степени предвестником дальнейшего течения мысли композитора, то есть предваряет характер медленной части произведения. Но решающим в таком смягчении эгегической природы замысла является стремление оттенить роль заключения, коды.

Кода первой части устанавливает неизменность исходного образа. Возвращение к нему в конце части — это чисто песенный прием закрепления единства душевного движения. Законом драматургии оказывается в данном случае не смена событий, не перерождение образа в качественно новое явление, а его внутренний рост, обнажение и дифференциация его оттенков, достигающие значительной обостренности, но не наруша-

ющие рамок ведущего состояния. Развитие совершается не по прямой, а по кругу, вливаясь в то, с чего оно начиналось. Обобщающее значение коды сказывается лишь в одном — в подтверждении контраста элегической жалобы и вспышки решимости, протеста. В этом сопоставлении еще раз раскрывается драматическое существо замысла. В центре его стоит показ неразрешенности, смятенности чувств действующего лица.

Собственно говоря, этот угол зрения сохраняется и в последующих двух частях квартета. Они представляют собой как бы варианты той же темы, решенные на ином «сюжетном» материале.

В *Andante* господствует стихия простодушного, открытого народнопесенного высказывания. Соответственно субъективно-лирическая взволнованность уступает место повествовательно-неторопливому изложению. Тема *Andante* заимствована композитором из второго антракта музыки к пьесе Х. фон Шези «Розамунда»<sup>1</sup>.

Мелодически, следовательно, она вполне самостоятельна, но в характере и в отдельных интонационных приметах обнаруживает ясные связи с темами первой части. Прежде всего, бросается в глаза постоянство основного устоя *e*. Он сохранит свое значение и в менуэте. Несомненно, обнаруживается сходство и в мелодике. Ход *e—c—a* в мажорной транскрипции главной партии первой части естественно переходит (конечно, в ином ритмическом рисунке) в последовательность *e—c—g*. Впрочем, интервал квинты тоже играет роль в теме *Andante*. По смыслу же эта тема ближе к побочной партии первой части. Только теме *Andante* свойствен более подвижный, текучий, а следовательно, и более развернутый склад.

Связь с песенным жанром порождает строфическую замкнутость содержания и формы этой части. Правда, Шуберт далек от мысли копировать песенную куплетность, но воздействие строфического принципа ощутимо как по отношению к замыслу части в целом, так и в деталях ее построения (структура отдельных периодов, их соотношение)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Она же с некоторыми изменениями использована Шубертом в фортепианном экспромте *B-dur*. Родственна ей и мелодия «Колыбельной» на текст Зейделя, ср. 105 № 2, написанной Шубертом, видимо, в 1826 году.

<sup>2</sup> С точки зрения классического формообразования, *Andante* представляет собой сонату без разработки (именно отсутствие самостоятельного разработочного раздела делает композицию двухчастной, напоминающей два развернутых куплета, из которых второй является варьированным). Здесь имеется вполне определенная побочная тема, причем тональный план экспозиции и репризы классичен: *C—G*; *C—C*. Своеобразие формы заключается, однако, в том, что связующая партия репризы расширена и драматизирована, напоминая разработку. Таким образом, второй раздел формы совмещает в себе разработку и репризу. К подобного типа композиции Шуберт обращается неоднократно. Из произведений других композиторов выделим симфонию Брамса (см. финал его первой симфонии и медленную часть четвертой симфонии).

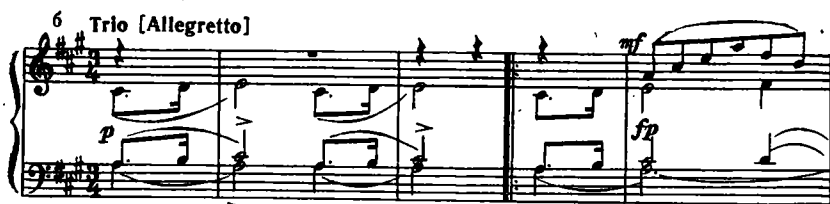
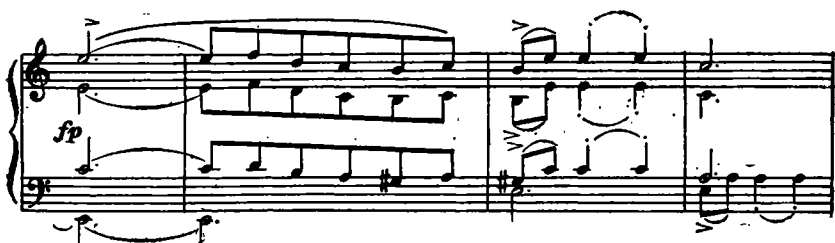
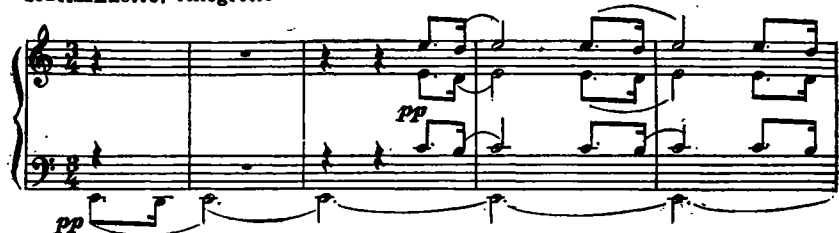
Второй раздел *Andante* выявляет таящееся под оболочкой безмятежной умиротворенности брожение чувств. Оно прорывается наружу внезапно и с силой, превосходящей, пожалуй, все остальные наиболее драматичные места квартета. Неожиданность этой вспышки в окружении медлительного лирико-эпического сказывания придает ей характер внезапного страстного излияния, контрастирующего преобладающему в квартете сдержанному тону высказывания:



*Andante*, таким образом, фиксирует полюсы душевного движения, выявляет внутренний разлад, который лежит в основе содержания квартета, рельефнее, чем остальные части. В целом же и в *Andante* преобладают элегические и созерцательно-просветленные тона. С полным основанием можно сказать, что смысл квартета определяется чистотой и глубиной чувств и помыслов героя, но не силой страстных порывов.

С наибольшей очевидностью это сказывается в менуэте, где впервые рельефно разграничиваются две сферы содержания квартета: сфера робкой затаенной мечты, как бы расцветающей и угасающей, и сфера идиллического воспоминания, навеянного стихами Шиллера представления об «обетованной земле» греческой мифологии (трио):

29. Minuetto. Allegretto



Удивительной нежностью, задушевностью проникнута эта часть. От менуэта сохраняется только легкость и изящество очертаний. Что же касается танцевальной поступи, то она вырисовывается лишь в отдельных местах и тогда уже ближе к лендлеру или вальсу. На всей части (кроме трио) лежит печать какой-то нерешительности, недосказанности, что определяется главным образом колеблющимся обликом гармонии. Показательно, что там, где мелодия находит путь к широкой распевности, гармония особенно склоняется к тональной незавершенности. Трио образует заметный контраст. Тональной зыбкости крайних частей противопоставляется ясность, завершенность, устойчивость гармонии. Но это контраст не в силе эмоции, а скорее в колорите. По эмоциональному напряжению трио находится на уровне первого раздела *Andante*. Если в менуэте приглушенность высказывания рождалась неуверенностью, то в трио она — результат отдаленности, недостижимости образа радости и света.

Следовательно, композитор только расширяет, подробнее выписывает заложенное в песне, но не выходит за рамки сопоставления контрастных сторон ее содержания.

Итак, тема столкновения мечты и действительности, преподнесенная в менуэте очень сдержанно, будучи лишь намеченной по аналогии с песней «Боги Греции», по существу, и во всем квартете не приводит к подчеркнутой, открытой конфликтности. Шуберта интересует ее отражение в душе героя, и это психологическое «событие» раскрывается в данном случае под углом зрения элегической новеллы, где смятение чувств не насыщено протестом, негодованием, где сквозь элегическую сдержанность лишь дважды прорывается яркий драматизм — в разработке первой части и во втором разделе *Andante*.

Финал (*Allegro moderato*, *A-dur*) как по отношению ко всему квартету, так и сам по себе может иллюстрировать не раз упоминавшиеся высказывания друзей о двойственности облика Шуберта (сосуществование жизнелюбия и меланхолии). В финале отражено стремление простого, душевно здорового человека преодолеть разочарование и приобщиться к радостям, к миру народного веселья. Вот почему столь определенным оказывается жанрово-бытовой (танцевальный) облик этой части. Основная тема преемственно связана с трио третьей части (но трехдольный метр сменился на двухдольный). Несомненно воздействие на главную тему оборотов венгерского фольклора, что усиливает ее упругость.

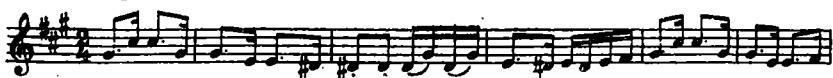
Однако ясно выявленный жанровый облик темы, отсутствие целеустремленного ее развития и уравновешенность, сдержанность динамики (начинается финал с *pp*!) мешают этому образу приобрести значение оптимистического вывода, обобщающего смысл всего квартета. Это подтверждается и дальнейшим развитием музыки финала, в частности появлением минорной по-

бочной партии. Ее подчеркнутая самостоятельность по отношению к главной выявляет противопоставление в финале несоместимых сторон содержания.

Неслучайно побочная партия финала смыкается интонационно с песнями «нисходящего действия» цикла «Прекрасная мельничиха», в частности с песнями «Засохшие цветы» и «Злой цвет»<sup>1</sup>:

30a [Allegro moderato]

Побочная партия финала



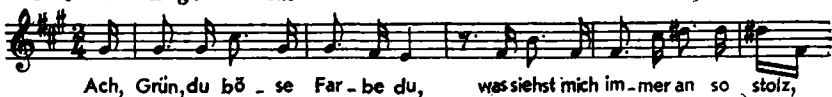
6 [Ziemlich langsam]

«Засохшие цветы»



в [Ziemlich geschwind]

«Злой цвет»



Тем самым в образный строй квартета отчетливо вторгается отголосок трагической неразрешимости конфликта с действительностью. Вместе с тем можно обнаружить и вариантную зависимость между темой побочной партии финала и темой главной партии первой части. Вновь важную роль играет использование Шубертом принципа подобия:

31 Тема I части



Однако четкая двуплановость финала не ведет к единоборству противоположных начал. Финал не достигает драматической напряженности первой части. Но смысл конфликта уточняется. Он приобретает более широкое, выходящее за рамки

<sup>1</sup> Для удобства сравнения примеры из песен переложены в тональность квартета.

психологического процесса значение. Обнаруживаются границы объективной и субъективной характеристики. Полное же раскрытие конфликта в этом аспекте выносится за рамки данного произведения: финал квартета *a-moll* не служит решению этой задачи<sup>1</sup>.

## 5

Последовательность создания квартетов *d-moll* и *G-dur* уточнена совсем недавно, что, впрочем, не имеет решающего значения для определения роли этих произведений в творческом развитии Шуберта. Зрелые произведения композитора располагаются скорее по кругу, чем по восходящей линии, свидетельствуя в большей степени о расширении, чем об углублении его кругозора.

Набросок квартета *d-moll*, найденный в 1901 году, относится к марту 1824 года<sup>2</sup>, то есть как раз к тому времени, когда композитор находился в состоянии душевной депрессии. В этом огромную роль сыграла болезнь, заметно подорвавшая здоровье Шуберта и несомненно способствовавшая нарушению его психического равновесия. Но было бы близоруко видеть источник угнетенности композитора только в физическом недомогании.

Разочарование, охватившее Шуберта, явилось прямым следствием его возмужания как человека, художника и гражданина. Это подтверждается его высказываниями и всей направленностью его творчества, в котором все сильнее начинает звучать нота протеста, обличения. Испытав горечь крайнего упадка физических и нравственных сил, Шуберт выходит из кризиса закаленным, отнюдь не склонным сложить оружие. В его творчестве все чаще дает о себе знать тема борьбы, сопротивления, поисков выхода из создавшегося положения. Каким бы ни было ее решение — жизнеутверждающим, элегическим или трагическим, — оно всегда пронизано сочувствием к человеку, глубоким пониманием его горестей и радостей, верой в его высокое предназначение. Шуберту недостает твердой убежденности и волевой напористости бетховенского мировоззрения. Поэтому стремление к цели преобладает в его творчестве над ее достижением. Но надежда не покидает Шуберта даже в самых трудных испытаниях. В таких случаях она часто оборачивается непокорностью, рождая образы, проникнутые драматическим на-

---

<sup>1</sup> Показательно, что форма финала сглаживает драматургическую остроту, свойственную сонатному *allegro*. Это снова (как и во второй части) соната без разработки, но с разработочным эпизодом в репризе. Таким образом, намеченное еще в ранних квартетах переосмысление сонатного *allegro* под влиянием лесенно-строфического принципа получает в данном произведении четкое, полностью отвечающее замыслу предомыслие.

<sup>2</sup> Завершение квартета относится к началу 1826 года.

пряжением и трагической суровостью. В песне, как мы видели, это с наибольшей яркостью сказалось в «Зимнем пути»; в симфоническом творчестве — в «Неоконченной симфонии»; в камерном — в квартете d-moll.

Подобно фортепианному квинтету «Форель», квартет d-moll получил не зависящий от воли композитора подзаголовок: «Смерть и девушка» — по песне того же названия, использованной Шубертом во второй части. Трудно сказать, в какой степени эта песня явилась источником замысла квартета. Во всяком случае, установить тематическое воздействие песни на квартет в целом не представляется возможным. Следовательно, роль второй части квартета d-moll оказывается иной, чем роль менуэта в квартете a-moll. Ведь «Боги Греции», как отмечено выше, выполняют функцию внутреннего эпиграфа произведения. Рассматривать песню «Смерть и девушка» как исходное звено квартета d-moll у нас нет основания, хотя появление ее в этом произведении симптоматично. Оно связано с кругом вопросов, волновавших композитора в процессе создания квартета. Очевидно, в квартете d-moll разлад композитора с действительностью достигает того уровня, когда он вплотную подходит к решению вопроса о смысле жизни. «Быть или не быть?» или, вернее, «как быть?» — вот какая проблема положена в основу этого посмертного опуса.

Песня «Смерть и девушка» очерчивает одну сторону данной проблемы — величественную, суровую и... пассивную, подчиненную мысли о конечности всего живого. Однако господствует в квартете другое начало, начало активное, протестующее, посвященное показу деятельного вмешательства человека в жизнь. В сопоставлении таких контрастов рождается драматический характер квартета, находящий выражение как в напряженности высказывания, так и в переосмыслении острой конфликтности, смелом видоизменении содержания, выявленных к тому же более целеустремленно, чем в других квартетах 20-х годов. Естественно, что в замысле, в средствах его воплощения этот квартет обнаруживает много точек соприкосновения с Бетховеном. Наиболее отчетливо это дает о себе знать в первой части. Но и во всем произведении в целом, в логике смены частей, каждая из которых является определенной ступенью в строго организованном процессе развития, обнаруживается близость к Бетховену.

Основным образом Allegro является борьба, мужественное сопротивление превратностям судьбы, очерченное с бетховенским размахом. Однако, оказавшись в русле бетховенских идей, Шуберт не потерял самостоятельности. Так, утверждение основного образа происходит с меньшей, чем у Бетховена, убежденностью, что находит отражение, в частности, в динамических подъемах и спадах (*ff—pp, cresc.—p*). В них передается неустойчивость состояния, смена порывистости и робости, смелых

взлетов чувства и затаенных сомнений. Эта неустойчивость находит выражение также в мелодическом и гармоническом облике проведения темы. Используя прерванные обороты и внезапные тонально-ладовые сдвиги, Шуберт создает ощущение неумовимой изменчивости, недосказанности, типичное для романтического мировосприятия.

Предпосылки к такому толкованию темы заложены в ней самой. Ведь вслед за первым четырехтактом, по своей напористости напоминающем тематическую заставку первой части пятой симфонии Бетховена, следует раздел, в котором волевое утверждение, внезапно смягчаясь, приобретает характер раздумья, вопроса. Подобные переломы — свидетельство внутренней несостоятельности усилий, направленных к преодолению препятствий, — существенно определяют драматургию как *Allegro*, так и всего квартета. Но это только один план конфликта, получающий отражение в произведении. Другой план обусловлен развитием побочно-заключительного раздела<sup>1</sup>. Побочная тема поначалу олицетворяет мир светлых, безмятежных чувств. Особенностью ее является сочетание лирической распевности с маршевой ритмикой, что придает ей черты легкости, подвижности<sup>2</sup>. Указанные элементы, находясь в начале раздела в единстве, берут затем поочередно перевес, создавая удивительное богатство оттенков — пример типичного для Шуберта многогранного варьирования исходного образа.

Цель этих изменений, в которых свою роль играет и мотивная разработка, — вскрыть несостоятельность идиллического восприятия жизни, невозможность для мечты стать оплотом в жизненных несчастьях.

Контраст главной и побочной партий не служит у Шуберта показу столкновения несовместимых явлений. Конфликт обусловлен невозможностью для композитора утвердиться как в той, так и в другой сфере содержания. Поскольку последние не антагонистичны, они легко укладываются в единое русло развития, то расходясь, то сближаясь, воздействуя друг на друга. Более цельным и веским является первый узел противоречий, связанный с характеристикой героической устремленности замысла. Он определяет лицо произведения, его основную идею. Но для драматургии первой части, для создания сложных перипетий ее

---

<sup>1</sup> Романтическая тенденция, связанная с выявлением контраста различных, порой как бы чуждых друг другу образных сфер, закономерно приводит к новой трактовке сонатных экспозиций. В квартете, как ранее в «Неоконченной симфонии», Шуберт сливает в одно целое побочную и заключительную партии, превращая последнюю в один из вариантов побочной.

<sup>2</sup> Подобное сочетание, казалось бы, противоположных по своему традиционному выразительному смыслу элементов позже будет чрезвычайно характерно для лирики Шопена. См. работу В. А. Цуккермана «Заметки о музыкальном языке Шопена». — В кн.: Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960.

развертывания роль второго узла значительнее. Естественным следствием этого является перемещение акцента как в экспозиции, так в большой мере и в разработке, с главной на побочную партию. Это уже шубертовское решение близкого Бетховену замысла. Несмотря на всю драматическую внушительность главной партии, перспектива ее развития ограничена, а смысл относительно стабилен (проявлению воли у Шуберта всегда суждено остаться лишь призывом к протесту, но не преодолением препятствий). Совсем по-иному складывается «судьба» побочной партии. Она дает основной материал для обнажения конфликта. Намеченный в экспозиции, он находит развернутое воплощение в разработке. Спады и вспышки энергии противопоставляются здесь резче. Обостряется показ мятежности состояния, чему содействует включение в характеристику активных мужественных интонаций главной партии. Сплетаясь с оборотами побочной, они обнажают непреодолимую конфликтность душевного движения. Наивысшего напряжения она достигает в кульминации разработки. Имитационно-стреттное проведение этого эпизода *ff* (такты 36—46 разработки) на болезненно-искаженных интонациях побочной (основанных на уменьшенном септаккорде) создает впечатление последнего отчаянного и бесплодного порыва. Тем самым осуществляется полное опровержение исходного смысла побочной партии; возвращение главной партии становится, таким образом, насущной потребностью.

Главная партия излагается в репризе сразу же во втором кульминационном варианте, что вполне оправдано<sup>1</sup>. Ведь после свершившегося в разработке прежде всего необходимо подтвердить непоколебимость основного тезиса Allegro. В целом же реприза не отличается от экспозиции.

Краткость репризы выполняется, как это часто бывает у Шуберта, кодой. Она необычайно содержательна. Это действительно философский вывод части. В коде безраздельно господствует материал главной партии, выявлению окончательного смысла которой она и посвящена. Кода строится из трех ясно очерченных звеньев. Первое звено пронизано оцепенелостью, затаенной настороженностью, которая нарушается появлением резко диссонирующего аккорда (уменьшенный септаккорд на тонической органной основе) на *f**p*, как будто автор внезапно приподнимает завесу над непреодолимыми препятствиями, стоящими на пути его героя. Второе звено (*Più mosso*) заимствовано из экспозиции главной партии (в репризе оно отсутствует). В нем сосредоточен максимум активно-поступательной энергии, заложенной в первом образе. Оно служит выражению непреклонной воли к сопротивлению. Чрезвычайно важно, что в дан-

<sup>1</sup> Обращает на себя внимание чисто бетховенский подход к репризе (длительное *crescendo* с мотивами-предвестниками).

ном случае этот эпизод предстает в измененном виде, еще сильнее выявляющем его утверждающий характер. Его каданс, типично бетховенского склада, звучит как безоговорочное завершение части. Однако Шуберт не останавливается на этом. Кода имеет показательное для композитора послесловие. Подчеркивая бесплодность героических усилий, Шуберт вместе с тем понимает неотвратимость такого исхода. Это позволяет ему избежать в скорбном, проникнутом глубочайшим сочувствием к обездоленному человеку лирическом выводе какой бы то ни было надломленности. Наоборот, заключение части отмечено суровой сдержанностью. Вспомним, что аналогичные по смыслу концовки встречались в его песнях и как раз там, где он решает сходную творческую задачу («Шарманщик», «Приют», в особенности — «Двойник»).

Завершающий раздел коды первой части подготавливает появление *Andante con moto* (g-moll), вариаций на песню «Смерть и девушка». Сумрачная «усталая» сосредоточенность этой мелодии, лишенной в инструментальном варианте даже намека на порывистость, убедительно рисует состояние покорности, готовности принять предназначенный судьбой жребий<sup>1</sup>. Если бы не движение *alla breve*, то в теме вариаций ярко проступили бы черты хоральности. Укажем кстати, что типичный для хорала строгий аккордовый склад ощущается уже в конце первой части. Только там его истинная природа скрыта более оживленным ритмом и независимостью мелодических ответвлений. Хоральность подчеркивает убежденность, внутреннюю цельность обрисованного темой чувства. Существенную роль в создании ее умиротворенного характера играют мажорные отклонения в B-dur и Es-dur и завершение ее в одноименном мажоре, что создает ощущение согретого душевной теплотой просветления.

Круг вариаций в какой-то степени возвращает нас к тому, что было отражено в *Allegro*, но в иной проекции. Это не последовательное развертывание событий, а как бы цепь воспоминаний в рамках стойкого в своей основе состояния. Еще раз проходят перед слушателем контрастные стороны душевной жизни героя, хотя и менее концентрированно, чем в *Allegro*. Зато в полном соответствии с песенным обликом *Andante* усилена лирическая выразительность. Ею пронизаны все вариации независимо от того, передаче какого оттенка душевного движения они посвящены.

Исполненная робкой надежды мольба (первая вариация) сменяется взволнованным «повествованием о печалах человеческих» (вторая вариация). Дух мятежности и протеста, столь показательный для первой части, возникает в третьей вариации.

---

<sup>1</sup> Показательно, что Шуберт использует в квартете только часть тематического материала песни, связанную с образом смерти.

Четвертая (мажорная) озарена ровным, струящимся светом и девственным покоем. В пятой осуществляется постепенное возвращение к исходному облику темы. Важная особенность этой вариации — то, что она содержит контраст внутри себя. Тема подвергается здесь наибольшей трансформации. Резко меняются ее мелодический и ритмический контуры (хроматизм и синкопы). Она приобретает черты волевой настойчивости, упорства. Можно сказать, что в этом, без сомнения, кульминационном моменте всего *Andante con moto* на мгновение возрождается основной образ *Allegro* с тем, чтобы с еще большей силой отменить противоположный ему вывод второй части.

Последний закрепляется возвращением заключительного предложения темы в характерном для нее хоральном облике, но с отголоском постепенно замирающей тревоги, благодаря беспокойно пульсирующему звуку *b* у альты. Окончательно полное душевное равновесие достигается в постепенном иставивании темы в *G-dur*-ном кадансе, как будто все тревожнения, сомнения и страдания остались позади и наступило примирение с неизбежностью.

Диаметрально противоположным смыслом проникнуто скерцо (*Allegro molto, d-moll*), вновь утверждающее волевое начало, но не в том драматическом аспекте, какой был характерен для первой части. Мажорное трио с его ясной жанровой природой подчеркивает народно-танцевальную основу замысла, не нарушая цельности скерцо. Родственность трио крайним разделам обнаруживается благодаря сохранению активной ритмонотонации, определяющей существо основного образа скерцо<sup>1</sup>.

Если в скерцо Шуберт по-бетховенски прямолинейно воссоздает образ силы и мужества, то в финале (*Presto, d-moll*) он еще раз возвращается к обрисовке сложных перипетий жизненного процесса. Основной характерной чертой финала, резко отличающей его от *Allegro* и скерцо, является его необычайная стремительность, подвижность, словно композитору важно прежде всего отразить неумную текучесть, круговорот явлений. Можно сказать, что воспроизведение этой неистощимой, таинственной и в какой-то мере уже неподвластной человеку жизненной энергии составляет пафос этой части. Возможность активного вмешательства в жизнь, отстаивания положительного идеала сохраняется, но в рамках безостановочного движения, увлекающего все и вся в свое русло.

В таких условиях конфликт — в смысле столкновения проти-

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что в скерцо выявляются связи с предыдущими частями. Правда, они не лежат на поверхности, а дают о себе знать в совпадении оборотов-зерен, мелодически и ритмически измененных. Это верно, хотя излишне прямолинейно подмечено еще Г. Мерсманом в его «Путеводителе по камерной музыке». — Merzmann H. Die Kammermusik. Bd. III. Deutsche Romantik. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig, 1930, S. 50.

воположных начал — проявиться не может, хотя контрасты между ясно очерченными индивидуальными темами и внутри партий не исключаются<sup>1</sup>. Так, в отличие от главной партии, олицетворяющей безостановочность стремительного движения, побочная — во всяком случае, в своем первоначальном виде — характеризуется большей вескостью, властной уверенностью; заключительная партия, напротив, хрупка и прозрачна, воплощая замирающее душевное движение, в котором отголосок исчезнувшей печали сливается с гаснущей улыбкой (показательно типично шубертовское сопоставление минора и мажора: а—А).

Хотя в финале не обнаруживаются непосредственных тематических связей с предшествующими частями, все же есть основание рассматривать его как своего рода итоговое обобщение содержания произведения. Это нетрудно ощутить, даже минуя несомненную интонационную общность главных партий первой и четвертой частей, главной партии финала и основной темы скерцо, наконец, побочной партии финала и главной партии первой части. Последняя связь, на наш взгляд, наиболее наглядна.

Очевидно, например, что в неуклонном движении основного образа финала воссоздается (правда, в ином, более ограниченном аспекте) деятельное, волевое начало, свойственное первой и третьей частям. А оттенок элегичности, мягкая смена минора и мажора в заключительной партии заставляют вспомнить завершение *Andante*<sup>2</sup>.

Итоговое значение финала заставило Шуберта сохранить и в этой части свойственный основным образам квартета обобщенный характер. Но, как и в других частях, это не означает отказа автора от передачи бытового облика событий, привлекавших его внимание. Наоборот, стремление запечатлеть в финале объективный смысл происходящего направляет Шуберта в сторону отстоявшихся, освященных вековой традицией жанрово-бытовых типов. Создавая образ неугомонного вихревого движения, он останавливается на тарантелле, характер которой определяет, однако, лишь темп и ритм, а не мелодику *Presto*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Форма финала — соната без разработки, но с разработочным эпизодом, в который перерастает связующая в репризе. Снова, таким образом, наблюдается воздействие на инструментальную музыку песенно-строфических принципов.

<sup>2</sup> После такого истощения напряжения возвращение главной темы в репризе (после 35-тактного связующего построения) воспринимается как неизбежное вторичное открытие основного образа. Вполне возможно, что эта резкость контраста пассивности и активной устремленности вызвала необходимость в разработочном эпизоде, возникшем на месте связующей партии репризы. Любопытно, что в нем, наряду с решительными элементами главной партии, находят отражение и отзвуки того зыбкого, еле слышного «нашупывания» основного мелодического контура, которое образует переходное звено между заключительной партией экспозиции и репризой.

<sup>3</sup> Полнее воспроизведен этот жанр в финале квартета G-dur.

Это и понятно: философская глубина замысла, видимо, не допускала слишком непосредственного использования народно-бытовых образов.

Кода финала, которая выглядит как броское завершение квартета в темпе *Prestissimo*, на самом деле имеет более глубокий смысл. Она вновь подчеркивает значение образов борьбы, выдвигая на первый план те активные элементы музыки финала, которые на всем протяжении нарушали типичную для тарантеллы непрерывную текучесть движения.

Квартет G-dur создан Шубертом в непосредственной близости к предыдущему (также в 1826 году). В нем доминируют эпико-драматические черты, что определяет его большую масштабность даже по сравнению с квартетом d-moll. Содержание квартета более объективно раскрывает тот идеал, к которому призывает композитор своего современника. Важно, что этот идеал соприкасается со сферой героического, запечатлевает потребность в подвиге. Вполне допустимо, что Шуберта при этом вдохновляли легендарные образы, поскольку они могли всколыхнуть слушателя, заставить его задуматься над правом на иное, достойное подлинного человека существование<sup>1</sup>.

Известная «зыбкость» музыки квартета коренится не в расплывчатости его содержания, а в закономерной неустойчивости образов-видений, ясных по облику, но далеких от реальной действительности. Все части квартета, очень разные по смыслу, словно окутаны дымкой недоговоренности, неуловимости, приглушенности. И это несмотря на то, что музыке никак нельзя отказать в наличии динамических контрастов. Все же драматургия данного произведения лишена той остроты, которая свойственна квартету d-moll. В самом замысле квартета G-dur отсутствует, по существу, основание для показа конфликта: проблема столкновения мечты и действительности здесь, очевидно, не ставится, и тема произведения раскрывается скорее вширь, чем вглубь. При этом части квартета лишь в минимальной доле зависимы друг от друга. Развитие содержания проходит в большей мере по кругу, чем по прямой, раскрывая разные аспекты одной и той же проблемы. Естественным следствием этого является ослабление конечного вывода.

Наиболее динамичной, хотя и не самой контрастной, является первая часть (*Allegro molto moderato*). Она в наибольшей степени проходит под знаком героического «миража», возникающего перед взором композитора. Общая направленность содержания *Allegro* — светлая, мажорная. Тематический материал отмечен оттенком горделивой решительности, которая в отдель-

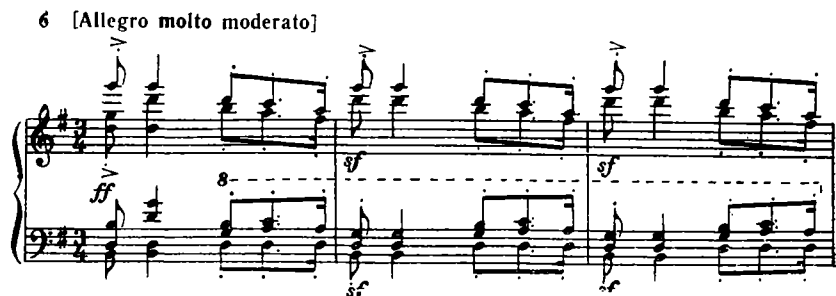
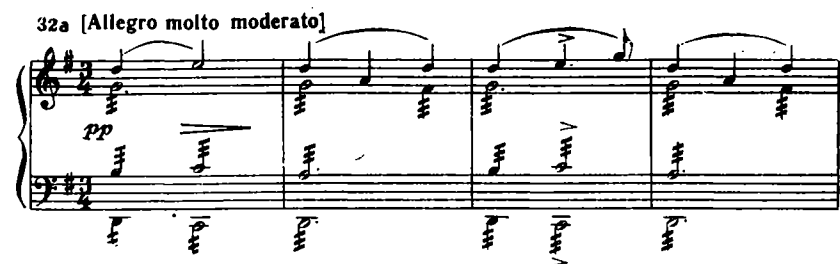
---

<sup>1</sup> Сошлемся вновь на поэтическое высказывание Шуберта, относящееся к этому времени. Показательно также, что Шуберт в письме к брату апеллирует к фантазии, которая одна только может утешить среди гнета «жалкой действительности». — См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 371.

ных моментах приобретает характер волевого усилия. Но обрести твердую почву, укорениться, эти усилия не в состоянии. Это находит отражение, в первую очередь, в ладовом облике части в целом и каждой из ее тем.

В отношении всего *Allegro* действует прием сопоставления одноименных мажора и минора. Однако вместо привычной для Шуберта функции этого приема, как подчеркивающего эмоциональные сдвиги, в квартете доминирует срастание наклонений — выражение неустойчивой природы единого образа. В рамках главной и связующей партий этому принципу соответствует опора на гармонические секвенции, в рамках побочной — акцентирование переменности параллельных тональностей (D-dur маскируется тональностью h-moll, частично e-moll). Отметим, что эти средства находят применение и в других частях произведения. Особенно существенно возвращение к двойной проекции лада *соль* в финале и сложная переменность основного раздела *Andante un poco moto*.

Только в своих завершающих тактах тематические разделы экспозиции первой части обретают тональную определенность. Важно, что в этих концовках обнаруживаются и единые корни тематизма *Allegro*. Ведь, по существу, все три раздела экспозиции несут в себе тенденцию к такому подчеркнутому синкопой, словно «припечатанному каблуком» в грубоватом народном танце мужественному завершению.



~ [Allegro molto moderato]



Следовательно, есть полное основание рассматривать эти кадансовые образования как узловые точки развития содержания, видеть в них проявление оптимистической тенденции, которую Шуберт стремился вложить в свое обращение к былому. Подтверждением такой оценки образов, во всяком случае первых двух частей квартета, служит тот факт, что мелодически (во второй части имеется в виду средний раздел) они основаны на ритмонинтонациях, восходящих к музыке медлительных интрад, вступлений и праздничных шествий<sup>1</sup>. Однако в них нет силы окончательного вывода, равно как и несущая их кадансовая формула не становится заключением части. Все же значение этих кадансовых образований важно; они обуславливают родство мелодически самостоятельных партий. Создается цепкая, гибкая тематическая зависимость, которая допускает возникновение разнохарактерных эпизодов, но не выводит за пределы стойкого образа. Ведь если судить строго, то в *Allegro molto moderato*, несмотря на сонатную форму, отсутствует тематическое развитие в собственном смысле слова. Образ проходит перед слушателем в разных преломлениях, но существо его остается неизменным. Особенно показательна в этом отношении разработка, которая ближе динамически обогащенному вариантному повтору главной и связующей партий, чем коренному их перерождению.

Ослабление целеустремленности в разворачивании содержания позволяет автору сообщать отдельным эпизодам непривычную для классиков обстоятельность. В таком положении оказывается побочная партия первой части. Шуберт придает ей значение изолированного раздела, своего рода «произведения в произведении»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Эти жанры, как известно, оказывали сильное воздействие на инструментальное творчество композиторов XVII—XVIII веков, в частности на Генделя, и стали на долгие годы синонимом торжественной приподнятости духа. Свидетельством того, что и для Шуберта они сохранили именно такой смысл, является одно из последних его произведений — «Хвалебная песня Мириам», в которой композитор сознательно и оправданно идет по следам великого мастера героических ораторий — Генделя.

<sup>2</sup> Этому всемерно способствует ее форма — варьированное проведение одной строфы по схеме:  $a + a^1, a^2 + b, a^1 + b^1$ , причем элемент  $b$  рождается из подголосков  $a^1$ . Поскольку в тональном отношении  $a$  и  $a^1$  равнозначны, можно

Выделение побочной партии в самостоятельный, отграниченный раздел не исключает ни ее преемственных связей с главной партией, ни связей с разработкой. Общими оказываются некоторые ритмоинтонационные особенности, кроме того, в побочной воспроизводятся активные обороты связующей. Вместе с тем такая зависимость противоположна бетховенскому принципу производного контраста: по отношению к главной партии побочная мыслится как разговор на ту же тему, только в иной плоскости; вместо сквозного развития определяющим является возвращение к одной мысли, освещение ее с разных сторон, а это ведет к доминированию вариантного принципа над разработочно-тематическим.

В облике побочной партии обращает на себя внимание сочетание настойчивости, как бы навязчивости одной и той же мысли с внутренней связанностью, приглушенностью. Содержащиеся в ней намеки на протест только подчеркивают эту скованность, так как в сущности никуда не направлены. Они в большей степени сродни тем мятежным образам, которые возникают в сфере фантастической (вспомним, например, танец фурий в «Орфее» Глюка).

Оттенок фантастичности еще более ощутим в разработке, где вариантное проведение материала главной и связующей партий приобретает черты таинственной настороженности. Преобладание в первой части эпических моментов (быть может, с оттенком сказочности) отодвигает на второй план ту лирику, которая является подлинной стихией Шуберта, а вместе с ней — и песенность мелодики. Но временами лирическая струя пробивается ощутимо. В этом отношении показателен переход к репризе, где в подчеркнуто индивидуализированном виде дается обрисовка чувств «героя». После бетховенски-напряженного эпизода (его основа — с размахом претворенный материал связующей партии) внезапно на динамическом спаде возникает распеваемая (несмотря на синкопированный рисунок) мелодия.

Этот переход как будто не вытекает из предыдущего. Он может быть воспринят как возвращение к настоящему после обращения к прошлому и иллюзорному, как полная печали констатация бессилия и героя и композитора перед лицом жестокой действительности<sup>1</sup>. Насколько велика роль этого прорыва

---

усматривать в побочной партии трехчастное строфическое построение; замкнутость его подчеркивается не только вариационной зависимостью, но и тональным обрамлением: D—B—D. Тональный план побочной партии обнаруживает расширение границ ладовых функций, в частности более глубоко обосновывает терцовые сопоставления: ведь сопоставление D—B связано с уже ранее выявленной переменностью G—g, так как B-dur является параллельным мажором для тональности g-moll.

<sup>1</sup> Показательно, что кульминация возникает (в противовес бетховенским принципам) не через утверждение основного тезиса, а через его опровержение.

в сферу личного, видно на примере репризы. Лирическая смягченность отличает ее от экспозиции. Особенно примечательно заметное снижение активности вступительного раздела и усиление певучести побочной партии. Переосмысленный вступительный раздел совершенно смыкается с заключением разработки, перенимая у него и динамическую приглушенность (*pp*—*p* вместо *ff* начала части), и господствующее значение минорного наклонения, и мелодическую распевность. Обращение к сфере лирического служит контрастом к преобладавшей ранее более объективной повествовательности, вновь отражая то, что являлось одновременно и силой и слабостью шубертовского поколения — способность глубоко и остро переживать свою судьбу.

Несколько измененная реприза первой части, однако, не подводит настоящего итога, и лишь кода, закрепляя в сознании слушателя основное зерно введения, воплощая в наиболее сжатом виде напряженное волевое усилие, дает некоторый простор для конечного вывода — о непреодолимости препятствий и одновременно о непоколебимости героических усилий личности.

Вторая часть (*Andante un poco moto, e-moll*) служит созданию контраста и вместе с тем дополняет первую часть. В *Andante* композитор тоже освещает настоящее сквозь призму прошлого, но в ином аспекте. Это своего рода романс-баллада, в котором ведущее значение имеет начало лирическое. Сдержанно и в то же время проникновенно раскрывает в нем композитор образ трогательного чистого чувства, не получившего надлежащего расцвета. Это песня несбывшейся мечты многих поколений, принявшая форму задумчивого и спокойного отклика, где воедино слиты отголоски печали и надежды.

Сила ее не в остроте, а в задушевности высказывания. Далекое, сгладившееся в памяти, становится вдруг близким и понятным, отчего щемит в груди и теплеет на сердце. По существу, это элегия. Но посвящена она не оплакиванию утраченного, а его воспеванию в скромном лирико-созерцательном плане. Не следов подвига ищет в данном случае композитор, а проявления душевной стойкости, высокой нравственной красоты человека обездоленного человека.

С удивительной чуткостью оттеняет Шуберт двойственную природу этого образа: непосредственность, сердечность отраженной в нем эмоции и блеклость, завуалированность ее проявления как отзвука былого. Широкая распевность мелодики сочетается с своеобразной ее связанностью. Это сказывается как в ее интонационном, так и в ладовом облике<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В первом периоде, да и в заключительном предложении второго периода мелодическое напряжение, которое возникает в результате рельефного движения на «воздушную септиму» и несет в себе элемент активного обращения, возгласа, не получает разрешения, а словно гаснет в текучести последующего изложения. В значительной степени это зависит от вескости

Непринужденно и убедительно сплетает Шуберт воедино историю и современность, избегая какой бы то ни было стилизации. Ее заменяет глубокое постижение сущности народного искусства, где в живой форме слиты и отзвуки седой старины, и интересы, чаяния сегодняшнего дня. Ведь неслучайно источником, вдохновившим Шуберта в *Andante*, оказалась венгерская народная песня, богатая внутренними контрастами (передачей безудержного горя и иступленного веселья) и более ярко выраженными, чем в австрийской и немецкой песне, героическими чертами. Связь с венгерским фольклором не находится в первом образе *Andante* на виду. Она дает о себе знать преимущественно в сфере лада<sup>1</sup>. Двойственность ладового облика первой темы способствует как нельзя лучше передаче неуловимости воспоминаний. Созерцательность образа оттенена, кроме того, динамикой (*pp* и *ppp*) и повторами внутри мелодии — от отдельных оборотов до целых предложений.

Второй образ *Andante* резко контрастен предыдущему. В нем с огромной силой прорывается стержневая мысль произведения — жгучее желание композитора увлечь современника героическим идеалом. Следовательно, *Andante* подчинено той же теме, что и *Allegro*, только в ином аспекте. Героический образ, возрождаемый Шубертом во второй части, носит более определенный национальный характер. Композитор совершенно недвусмысленно воссоздает здесь черты героической патетики стиля «вербункош». Несомненно, что в сближении Шуберта с этим интонационным пластом сыграло свою роль его пребывание в Венгрии, позволившее ему по достоинству оценить своеобразие венгерских напевов, проникнуться искренним сочувствием к бесправному положению венгерского крестьянства. Поэтому он и мог с такой непосредственностью слить свой голос с голосом народа и его языком страстно поведать о неугасающем в сознании широких масс пламени сопротивления. В таком тесном общении с народным искусством высказывание Шуберта должно было приобрести ярко выраженную актуальную перспективу. Ведь в данном случае он шел прямо по следам народных певцов-рапсодов.

Допустимость такого понимания содержания второго образа вытекает из его обособленности по отношению к первому образу *Andante* и к ведущему образу *Allegro*, с которым его, кстати сказать, связывает общность ритмоинтонационной основы. Свег-

---

устоя *си*, как бы сковывающего свободу мелодического движения. Но самый опорный звук не является до конца устойчивым. Он подчинен закону ладовой переменности.

<sup>1</sup> В первой теме сказывается воздействие венгерского лада *h—c—dis—e—fis—g—ais—h*, который в заключительном кадансе превращается в натуральный *e—moll*. В модуляциях же второго периода ощущаются оттенки лидийского и миксолидийского ладов, что привносит в тему оттенок славянского фольклора.

лая печаль лирического воспоминания уступает место предельно напряженному драматическому волеизъявлению. Несмотря на то, что этот эпизод несет на себе печать легендарности, он совершенно лишен того оттенка неустойчивости, которым отмечено проявление героики в первой части. Уверенно и властно утверждает здесь Шуберт насущную необходимость героического подвига. Это уже не мираж, а активная попытка шагнуть из области мечты в область действительности.

Второй образ *Andante* — кульминация в раскрытии конфликтности содержания квартета. С беспощадной правдивостью сталкивает здесь Шуберт окрыленную надежду и жестокую реальность. Геронческий порыв, так решительно обрисованный композитором, поглощается зловещей, неумолимой силой<sup>1</sup>. Отражая это потрясение, музыка второго раздела *Andante* приобретает черты неустойчивости, мелодическое начало в ней отступает на задний план, доминируют гармонические и тембродинамические средства (последние композитор смело заимствует из области симфонической музыки).

Сохраняя (в виде пронзительного и одновременно беспомощного возгласа *g—b*) след тоники *g-moll*, Шуберт дерзко накладывает на него модуляционное смещение в *cis-moll*, а затем в *b-moll*. В совокупности с чисто оркестровым эффектом *crescendo* (от *p* до *ff*) и тремоло, которым противопоставляется «флейтовое» *sf* скрипки и альты, это создает ощущение катастрофы:

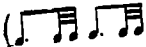
### 33' [*Andante un poco moto*]




<sup>1</sup> Взрыв драматизма в *Andante* все же не способен превратить все произведение в подлинно трагическое, как его характеризует Х. Гольдшмидт в книге «Франц Шуберт. Жизненный путь» (цит. изд., с. 44). Если здесь и раскрывается трагический подтекст замысла, то Шуберт вовсе не склонен придавать этому подтексту ведущее значение в концепции целого. В этом отношении более эпичный квартет *G-dur* достаточно ощутимо отличается от своего ровесника — квартета *d-moll*. Вспомним также различие симфоний *b-moll* и *C-dur* (1828). В последней вторая часть содержит ярко драматический эпизод, не влияющий на героико-эпическую, светлую в своей основе концепцию произведения.

Если в первой части квартета и в первом разделе *Andante* высказывание композитора представлялось как обращение к прошлому, то в кульминации *Andante* непосредственный острый драматизм образов заставляет предполагать отражение трагедии настоящего, трагедии современника, находящегося в конфликте с окружающей действительностью<sup>1</sup>.

Однако даже в пределах *Andante* трагический раздел оказывается побочным эпизодом, который — с драматургической точки зрения — является вторжением в неизменное в своей основе русло эпической сдержанности. Все три проведения второго образа в целом едины по облику и протяженности, меняется лишь тональная окраска (g—fis—d — типичные для Шуберта «параллельные проведения»), но в последнем проведении (d-moll) подчеркиваются сила и внушительность, благодаря

более напористой и энергичной ритмической фигуре 

вместо ). Зато в первом образе проступают, хотя

и не очень приметные, но характерные сдвиги. Его контуры становятся более подвижными, текучими, что связано с оживлением ритмического фона и усилением мелодической рельефности сопровождающих голосов. От второго к третьему проведению возрастает роль мажорной окраски. Чарующее завершение *Andante* (кода) воспринимается как чисто лирическое послесловие с отдельными отголосками бурных переживаний. Возникает опять же аналогия с некоторыми трагическими песнями Шуберта, где смена минора мажором в самом конце как бы подчеркивает душевную стойкость героя перед лицом жесточайших испытаний<sup>2</sup>.

Характерный для Шуберта «дуализм» высказывания, когда взаимодействию контрастных образных сфер и последующему

---

<sup>1</sup> Лирическая природа медленной части цикла открывала широкий простор для использования приемов песенного творчества, а вместе с этим допускала привнесение в непрограммную музыку некоторых образно-поэтических представлений. Именно в этом русле возникает в *Andante* отчетливое предвосхищение не только стиля «Зимнего пути» в целом, но и музыкального образа определенной песни — «Одиночество». Здесь объединяющим моментом является стремление конкретизировать тему житейских бурь и тяжких испытаний, выпавших на долю человека. В песню это входит как отголосок минувшего, в *Andante* же — как символ неизбежности столкновения мечты и жестокой правды жизни. В обоих случаях Шуберт достигает такой наглядности воплощения, что образ предстает перед слушателем как ясно очерченная картина, как зримое событие.

<sup>2</sup> По форме *Andante* совмещает черты двойной трехчастности, раздо и вариационной страфичности.

выводу-преодолению (Бетховен) предпочитается сопоставление, — появился и в трактовке цикла данного квартета<sup>1</sup>. Если две первые части сближались на основе внутренней конфликтности, которая достигла кульминации в середине второй части, то скерцо и финал квартета противостоят им благодаря более ровному, устойчивому, более объективному содержанию. Это, конечно, не исключает эмоциональной насыщенности образов последних двух частей, но в них меньше психологически детализированных переживаний. Переключки же с первой половиной цикла создаются благодаря сохранению роли минора, а порой благодаря некоторой смутности, завуалированности высказывания; наконец, имеет значение и лирическое отступление в финале, внезапно обнажающее исконную противоречивость содержания целого. Двуплановость построения квартета не влечет за собой, следовательно, нарушения циклического единства, хотя и предполагает иной, чем в классическом цикле, тип зависимости частей друг от друга. Как романтик, Шуберт, раскрывая в своих вершинных произведениях тему столкновения с действительностью, предпочитает не преодолевать, а отстранять противоречия. Отсюда и наблюдаемая в его циклах свобода чередования контрастных частей.

Основной раздел скерцо (*Allegro vivace, h-moll*) минорный. Быстрый темп, острота и подвижность тематического материала, цельность его развития, оживляемого имитациями (мотивными и тесситурно-красочными), широта динамического диапазона (от *pianissimo* до *fortissimo*), обилие акцентов — все это создает ощущение стремительной, призрачно-неуловимой полетности.

Вместе с тем интонационная определенность, завершенность основной мелодической фразы, четкость ритма (некоторое влияние вальсовости) придают изложению ясный, энергичный характер. Такое сочетание причудливости и жанровой объективности может создать впечатление о народно-сказочном содержании музыки. Это, естественно, перекликается с теми моментами «легендарности», которые встречались в содержании первых двух частей квартета. Крайним частям скерцо, написанным в трехчастной форме с разработочной серединой, противопоставляется трио, переводящее «действие» в плоскость непосредственных бытовых впечатлений. Это безыскусственная жанровая зарисовка, еще один пример непринужденного заимствования Шубертом мелодий и ритмов из музыкально-бытового обихода. Непритязательность деревенского лендлера сочетается в трио с чисто шубертовской лирической задумчивостью и мяг-

---

<sup>1</sup> Как уже отмечалось, эта двуплановость сказывается не только в трактовке отдельных циклических произведений, но и в соседстве двух крупных произведений разного плана (например, в 1822 году: «Неоконченная симфония» и фортепианная фантазия C-dur).

костью<sup>1</sup>. Контрастируя несколько сумрачному колориту крайних частей скерцо, трио своей свежестью, наивной непосредственностью выражает характерный для простого народа душевный строй и тем самым является предвестником народно-жанрового финала.

В финале (*Allegro assai*, G-dur) Шуберт вновь обращается к танцу, но уже не к лендлеру, а к бойкой, искрящейся тарантелле. Ее неугомонная подвижность как нельзя лучше отвечает стремлению композитора отразить безостановочную текучесть, непрерывный круговорот жизни, в котором способны раствориться мрачные настроения личности. В отличие от Бетховена, это отражает не вмешательство в жизнь, а погружение в нее. Но при этом становится очевидным поистине реалистическое постижение Шубертом характера народного мировосприятия и особенностей народного творчества, оптимистичных в своей основе, несмотря на невыносимый гнет реакции.

Стремительный пульс тарантеллы служит в финале основой привольного чередования различных оттенков образности. Переливчатая изменчивость не нарушает, а наоборот, подчеркивает спаянность изложения. Огромные, по сравнению с другими частями, масштабы финала не мешают воспринимать его как сплошной, захватывающий дух музыкальный поток. Единству способствует отсутствие резких контрастов, основные темы финала близки друг другу. Мелодические побеги этих тем переключаются между собой, закрепляя родство, и вместе с тем оставляют достаточно простора для свободного варьирования.

Финал построен в излюбленной Шубертом форме двоянной экспозиции (тональный план, однако, позволяет говорить о сонате без разработки; ср.: финал квартета d-moll). Но еще одно проведение главной партии в коде роднит форму с рондо-сонатой. С другой стороны, вариационно-вариантное преобразование тематического материала, свободное сопоставление тем при их внутренней зависимости друг от друга, наконец, исподволь растущее значение лирико-психологического подтекста, несомненно, свидетельствуют о воздействии некоторых песенных принципов.

Тем большее значение приобретает все, что способствует нарушению одноплановости содержания. Центральное место в этом смысле принадлежит лирической кульминации, как бы приостанавливающей неукротимый бег тарантеллы. Она образует развернутый самостоятельный эпизод, особая роль которого подчеркнута и мелодически, и ладово, и структурно. Мелодически этот раздел представляет собой кратковременный, но яр-

---

<sup>1</sup> Привлекает внимание терцовое сопоставление тональностей (G—H) и мелодическая самостоятельность голосов — предвестник той двуплановости (и даже трехплановости) гомофонных по своей природе тем, которая станет излюбленным приемом развертывания лирических образов у Брукнера.

кий расцвет кантиленности, средоточие типично шубертовской песенной выразительности. Сочетание льющейся задушевной мелодии и оstinатного пульсирующего фона на *pp* словно открывает завесу над сокровенной думой автора. Неутомимая смена впечатлений, кипучая энергия жизненного процесса не в состоянии заглушить укоренившуюся в его сердце тоску, глубокую бесконечную неудовлетворенность. Неслучайно в этом эпизоде финала обнаруживается интонационная близость последней редакции «Песни Миньоны», в которой Шуберт с огромной силой вскрывает трагическую обездоленность персонажей гетевского романа:

34a [Allegro assai] Финал квартета G-dur

6 Langsam (ориг. в h-moll) «Песнь Миньоны»

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich lei-de

О таком обострении образа в данном случае говорить, правда, не приходится. Но и беглое предвосхищение «Дуэта Миньоны и арфиста» в достаточной мере показательно. Оно позволяет автору сохранить драматическую перспективу в неконфликтном по замыслу произведении и тем самым убедительно выявить характерное для него как для представителя своего времени сплетение оптимистических настроений и разочарованности.

Мелодической рельефности сопутствует и ладотональное выделение этого эпизода: после G-g и D экспозиции — cis-moll. Кроме того, он отмечен тональной устойчивостью, тогда как смежные с ним разделы характеризуются сплошными модуляционными сдвигами (в частности, он предваряется цепью тональных сопоставлений: G—g—As—a—e—h—H—c). Обособленность данного эпизода не исключает органичности его появления: можно обнаружить нити, связывающие его с другими разделами финала. Необычайная чуткость Шуберта к вариационно-вариантным возможностям разработки позволяет ему извлечь из одного ствола целую поросль тематических побегов, как подтверждающих, так и оспаривающих основную мысль. Но в итоге жизнеутверждающая настроенность берет в финале верх, хотя отголоски сомнений то и дело дают о себе знать, создавая беспокойную «переливчатость» содержания. Все это заключено в композицию, которая более, чем финал квартета d-moll, приближается к рондо-сонате. В пользу этого говорит не только третье проведение главной темы в самом конце, но и наличие нового эпизода вскоре после второго ее проведения.

6

Камерная музыка последних лет — яркое свидетельство стремления Шуберта преодолеть настроения безысходности и отчаяния. Сознательно или нет композитор противопоставляет оба фортепианных трио и струнный квинтет C-dur таким трагическим по смыслу произведениям 1827—1828 годов, как «Зимний путь» и песни на стихи Гейне<sup>1</sup>. Вновь есть основание говорить о воздействии на Шуберта принципов Бетховена. Но если в симфонии h-moll и квартете d-moll его привлекали бетховенские принципы конфликтного развития, если в цикле «Зимний путь» и в песнях на стихи Гейне он был близок Бетховену суровым величием, сдержанностью и лаконичностью трагических образов, то в обоих трио и квинтете C-dur он, видимо, пытается обрести бетховенскую широту кругозора, стойкость духа, активную, волевою направленность творческого высказывания. Разумеется, это сближение несколько не подавляет

---

<sup>1</sup> Квартеты d-moll и G-dur завершили, таким образом, квартетное творчество Шуберта. Среди неквартирных ансамблей 20-х годов следует еще упомянуть написанный в 1824 году октет F-dur op. 166 для квинтета струнных, кларнета, фagота и валторны (G. A., S. III). Это шестичастное, очень светлое по настроению произведение завершает ту дивертисментную линию в камерной музыке Шуберта, которая открылась первыми квартетами и достигла художественной вершины в квинтете «Форель». По мысли композитора, октет (наряду с квартетами 20-х годов) должен был открыть ему путь к написанию большой симфонии. В этом произведении палитра композитора обогатилась новыми романтическими красками, но по своей драматургии октет ближе сонте, чем симфонии: в чередовании разнохарактерных частей здесь не обнаруживается крепкой, последовательной взаимосвязи

его художественной индивидуальности, окончательно сложившейся к этому времени.

Созданные в 1827 году фортепианные трио B-dur (op. 99) и Es-dur (op. 100) различны по выраженным в них настроениям. Бьющая через край жизнерадостность при удивительной непосредственности и цельности высказывания является отличительной чертой трио B-dur. Можно согласиться с Х. Гольдшмидтом, который считает, что в первой части этого трио воспроизведены образы «силы и действия»<sup>1</sup>. В отличие от квартета G-dur, эти образы — уже не тени прошлого, а как бы героический призыв, обращенный к настоящему. Существенной особенностью первой части, да и всего произведения в целом, является жанровая рельефность тематизма. В *Allegro moderato* главная партия построена на маршевых ритмоинтонациях, побочная родственна бытовому романсу (с чертами ноктурна, ставшего популярным со второй четверти XIX века). Вся первая часть в целом выявляет юношеский задор и энергию, что в сочетании с душевной теплотой могло сыграть роль противовеса сомнениям и разочарованиям, столь типичным для романтического мировосприятия. Конфликта как такового в *Allegro moderato* нет, драматургия части определяется раскрытием богатого эмоционального подтекста, заложенного в основных образах. По внешнему характеру они контрастны, а по существу родственны друг другу, так как с разных сторон освещают одно явление — активное и жизнерадостное воодушевление.

Отсутствие конфликта в первой части трио B-dur сказывается на характере остальных частей. Они расширяют картину, набросанную композитором в *Allegro moderato*, путем привнесения в нее новых лирико-жанровых нюансов. Но повода для драматизации содержания в них не возникает. Оптимистический вывод не завоевывается, а раскрывается как данность, как неотъемлемое свойство жизни, причем жизни будничной, каждодневной, находящейся у всех на виду. Вот почему именно в этом произведении Шуберт так тесно соприкасается с бытовым музицированием, так ясно очерчивает жанровые истоки своих музыкальных образов.

Трио Es-dur — замечательный образец нового подхода Шуберта к воплощению конфликта художника с окружающей действительностью. Здесь стремление утвердить оптимистический взгляд на жизнь реализуется иным, более сложным путем, нежели в трио B-dur. Теперь образы «силы и действия» Шуберт оттеняет образами сомнения, колебания, разочарования, значительно углубляя тем самым драматургию произведения. Характерной чертой подобного сопоставления становится подчеркнутая обособленность основных образов. Она не исключает их взаимодействия, но не допускает их растворения в едином

---


<sup>1</sup> Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь, с. 335.

потоке, подчинения одних другим. Как ни в одном другом произведении Шуберт придерживается здесь двуплановости композиции. Подобное четкое разграничение могло быть результатом привнесения определенности конкретных поэтических представлений или понятий, вплоть до скрытой сюжетной обусловленности, хотя подобные впечатления от музыки Шуберта еще не дают оснований вести разговор о подлинной программной основе его крупных сочинений. Но программные моменты, видимо, входят в драматургию трио исподволь, как важная, но не единственная предпосылка развертывания содержания. В то же время стремление к обобщенно-возвышенному строю мыслей и чувств заставляет композитора более скромно использовать жанрово-бытовые источники, чем в трио B-dur. Отдельные фольклорные интонации здесь чаще играют роль импульса, вызывающего к жизни самостоятельные мелодические побег. Именно в основе такого расширенного понимания функции фольклорного начала возникает возможность убедительно-го претворения в романтическом по сути произведении классических приемов и средств выражения, в том числе бетховенских.

В этой связи обращает на себя внимание прежде всего главная тема первой части с ее по-особому концентрированным выражением воли и решительности. Первая фраза впитала в себя типичные признаки героического стиля, восходящие еще ко временам Кавалли: движение по опорным тонам лада, ритмическую вескость, тональную замкнутость.

Связующая партия способствует некоторому смягчению. Она вносит в изложение распевность, но только для того, чтобы потом еще резче подчеркнуть энергичный, напористый характер начала. Резкий перелом в развитии обозначает побочная партия, по всему своему облику и по смыслу противоположная главной<sup>1</sup>. Этот образ отмечен тем сочетанием психологической тонкости и безыскусственности в передаче душевного состояния, которое составляет отличительную особенность шубертовской лирики. Излагая тему первоначально в партии фортепиано, октавами в высоком регистре, Шуберт наделяет ее какой-то особой прозрачностью, хрупкостью, чему способствует и приглушенность звучания (*pp* и *p*).

<sup>1</sup> Нельзя утверждать, что Шуберт в ней совершенно порывает с классическими традициями, так ярко преломленными в главной партии. Можно обнаружить следы танцевальной ритмики XVIII века вплоть до знаменитого менуэта из оперы «Дон-Жуан» Моцарта. Однако остигнутый, несколько сухо-

затый ритм  подчиняющий себе методику, ма-

скирующий присущую ей распевность, весьма характерен именно для Шуберта. На ней основан целый ряд его вальсов, а также менуэт из фортепианной сонаты G-dur op. 78. Последний имеет ту же тональность h-moll.

Необычно тональное соотношение главной и побочной партии: Es—h<sup>1</sup>. Это способствует, наряду с отмеченными выше особенностями, выделению побочной партии как инородной сферы, как образа, словно возникшего со стороны и предвещающего скорбные переживания в будущем. В подобном контексте оказывается закономерной кажущаяся бесстрастность побочной темы.

В первой части важное значение приобретает еще одна тема. Она является производным побегом связующей и обретает самостоятельную функцию в конце заключительной партии. Ее истинная роль выясняется позднее, в разработке, но уже при первом появлении в ней ярко раскрывается образ романтического томления, окрашенного, несмотря на мажор, в элегические тона (подобная лиризация заключительной партии — особенность типично романтическая).

Три самостоятельных, очень разных образа составляют, следовательно, основу своеобразной «трехмерной» драматургии Allegro, возникшей, быть может, не без воздействия программных стимулов. Сложность соотношений не исключает ясности, стройности замысла: ведь именно выделение побочной партии как замкнутого в себе раздела вызвало резкий сдвиг и привело к появлению третьего яркого образа. Общий тональный план экспозиции очень типичен для Шуберта — после заметного отклонения от нормы (побочная партия) приход к традиционной тональности: Es—h—B (ср.: первая часть фортепианной сонаты B-dur: B—fis—F).

Лирическая тема заключительной партии становится затем основой обширной разработки, более похожей по своему облику на лирический эпизод, чем на настоящую разработку. Здесь задумчиво-созерцательная лирика третьей темы обогащается новыми оттенками, достигает характера страстной мольбы, вот-вот готовый перейти в активный протест. Пользуясь излюбленным приемом тонального варьирования (параллельные проведения), Шуберт создает впечатление страстного устремления «героя» к заветной цели: трижды дается длительный подход к кульминации, и все три раза кульминация нарушается резким динамическим спадом<sup>2</sup>. Намеченная Шубертом коллизия остается неразрешенной, в чем снова проявляется принципиальное отличие от Бетховена.

<sup>1</sup> Но для Шуберта именно такое соотношение весьма показательно. В данном случае h-moll — энгармоническая замена тональности ces-moll. Для Es-dur это VI низкая минорная ступень, которая получила в теории наименование «шубертовой VI ступени». Известен впечатляющий эффект этой гармонии в сопоставлении с традиционными функциями лада — как особое сгущение мрака, скорби.

<sup>2</sup> Построение разработки в виде одинаковых по музыке разделов, отличающихся лишь тонально (секвенцирование крупных отрезков), в классическом виде представлено в сонате G-dur op. 78. Сходным приемом пользуется Шуман в четвертой симфонии и сонате fis-moll.

В разработочном разделе обращает на себя внимание сквозная роль легких фортепианных фигураций, живо напоминающих экспромт As-dur op. 90. Эти фигурации, видимо, должны подчеркнуть мечтательный (не активно-действенный) характер всей разработки. Начало репризы лишь временно утверждает мужественное, волевое начало: в коде, напомнив о нем, Шуберт в третий раз проводит хрупкую побочную тему — за волевой собранностью и настойчивостью высказывания вновь следует образ недостижимых стремлений.

Вторая часть (*Andante con moto*, c-moll) полностью раскрывает те трагические переживания, о которых лишь пророчила побочная тема первой части. Совершенно очевидно, что эта часть испытала воздействие мыслей и чувств, волновавших композитора при создании «Зимнего пути». Больше того, не будет преувеличением определить содержание *Andante* как сжатое изложение проблематики, характерной для этого песенного цикла. Многие напоминает здесь, в частности, песню «Весенний сон». Можно представить себе, что понимание непреодолимости жизненных препятствий вызывает к жизни страстную мечту о счастье, которая в свою очередь выливается в волевое усилие. Вновь приходят на ум слова композитора из его Дневника: «Боль оттачивает мысль и закаляет чувство»...

Как и в большинстве песен «Зимнего пути», лирическое в своей основе произведение приобретает черты эпической внушительности, что сказывается не во внешней масштабности, монументальности, а в значительности, вескости содержания. Характеристика скорбной судьбы романтического героя далеко выходит за пределы субъективного отклика-сетования и превращается в исполненное суровой объективности повествование о красоте и богатстве душевного облика человека, скованного в своих лучших устремлениях тяжелыми жизненными условиями.

Главная, необычайно выразительная тема *Andante con moto* сочетает напевность с декламационностью и вызывает в памяти целый ряд мелодий из «Зимнего пути» — таких, как «Спокойно спи», «Одиночество», «Верстовой столб». Характерен и мерный аккомпанемент, напоминающий ритм шагов (что сквозной линией проходит через весь цикл песен):

35 . *Andante con moto*





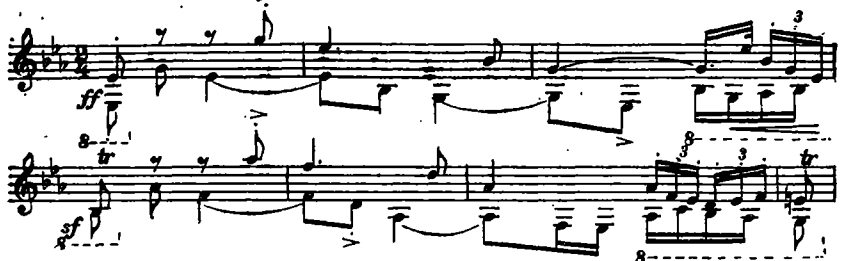
С другой стороны, несомненно родство этого образа с побочной партией первой части (разграничение роли мелодии и сопровождения, аккордовая фактура последнего, ритмическая чеканность). Но замкнутость, завуалированность, хрупкость побочной партии первой части уступили теперь место открытому сердечному излиянию. Выигрывая в непосредственности и задушевности, тема второй части не теряет сосредоточенности выражения. Простота и проникновенность сочетаются в ней со сдержанностью и даже суровостью, исключаящими какие бы то ни было проявления чувствительности. Полнота, щедрость душевного движения рождают, как и в песнях, не многословность, а точность, собранность, значительность высказывания.

В противовес первой теме вторая носит светлый, мягкий характер, но не лишена оттенка активной устремленности, полетности, чему содействует подчеркнутая ритмическая акцентуация, возрастающая по мере развития<sup>1</sup>.

Устойчивый, размеренный облик фортепианной партии напоминает о ряде песен «Прекрасной мельничихи». Простота гармонических средств (смена основных ступеней тональности сперва на доминантовом, а затем на тоническом органном пункте) усиливает это сходство. Создается впечатление, что композитор стремится вернуться к той наивной нетронутости, безмятежности мыслей и чувств, которые характеризуют юношью мельника в песенном цикле. Обе темы *Andante* возникают как повествование о сокровенной думе, как исповедь сердца. Вот почему непосредственное сопоставление контрастирующих эмоциональных планов не создает в данном случае резкого и неожиданного сдвига. Этому способствует и общая динамическая затаянность изложения первой и второй (в момент ее появления) темы. Но если первая тема структурно замкнута, вторая насыщена развитием, которое приводит к ярко динамическому, действенному ее варианту, перекликающемуся с героической главной темой первой части:

---

<sup>1</sup> Форма второй части традиционна для Шуберта и содержит признаки двойной трехчастной формы, рондо-сонатности, а также вариационности: A—B—A<sub>1</sub> — разработка — B<sub>1</sub>—A<sub>2</sub>.



В то же время этот кульминационный вариант второй темы Andante интонационно связан с его первой темой. Таким образом, вскрывается единая основа тематизма всей части. В рамках психологического конфликта Шуберт по-своему использует принцип производного контраста<sup>1</sup>. Наблюдается даже интонационное сближение с «Героической симфонией» Бетховена. Но между стремлением к цели и ее осуществлением обнаруживается еще более глубокая пропасть, чем в Allegro. И увлечение мечтою, и разочарование носят в Andante более интенсивный характер. При помощи резкого контраста, оттененного к тому же паузой, Шуберт показывает, как на смену вызванному пылкой игрой воображения образу мужественной уверенности приходит отрезвление. Пауза и два такта перехода к повторению первой темы, пронизанные опустошенностью, усталостью (грузная «через силу» реплика виолончелей, сопровождаемая «неуверенным» арпеджио фортепиано), рельефно доносят до слушателя трагизм момента.

Подголоски виолончели и скрипки углубляют при втором проведении лирический характер темы. Ее сдержанность нарушается. В сплетении голосов яснее проступают черты сердечной боли, тоски. Это качественно новое прочтение первой темы служит подготовкой к напряженнейшему нарастанию, осуществляемому в разработочном эпизоде. На материале первой темы и ее подголосков Шуберт раскрывает вспышку отчаяния, охватившую сознание героя. Активный протест и ощущение безыс-

<sup>1</sup> Вся линия развития второй темы Andante определяется постепенным выявлением ее интонационной родственности первой теме. Элементами этой последовательной связи можно обнаружить уже при появлении второй темы (в отдаленном подобии ее мелодического рисунка «росчерку» первой и второй фраз и заключению первой темы). Впрочем, важно не скрупулезное обоснование формы этого взаимодействия, а его художественный результат. Опираясь на принцип наглядного преобразования темы, Шуберт создает картину последовательного роста душевного движения. Просветленно-мечтательная поначалу тема приобретает черты уверенного в своих силах волевого утверждения. По напряженности и размаху последнее превосходит аналогичные эпизоды Allegro.

ходности сливаются здесь в неразрывное целое, определяя интенсивность и мощь этого эпизода. Без сомнения, в нем следует усматривать подлинную кульминацию как второй части, так и трио в целом:

37 [Andante con moto]

The musical score for measures 37-40 is presented in three systems. The first system (measures 37-38) features a Violoncello (V.c.) and Violino (V.no.) part. The V.c. part has a tremolo (trem.) and piano (pp) marking. The V.no. part has a trill (tr) marking. The second system (measures 39-40) features a Piano part. The Piano part has a crescendo (cresc.) marking. The V.c. part also has a crescendo (cresc.) marking.

Неслучайно в этом взрыве отчаяния ощущается предвосхищение приемов драматических нагнетаний Чайковского. Шуберту знакомо острое предчувствие трагической неразрешимости конфликта, которое образует основной стержень драматургии классика русского симфонизма. Как и у Чайковского, это предчувствие увлекает Шуберта на путь смелого расширения выразительных средств. Повинуясь стихийной природе внезапного эмоционального нарастания, композитор ломает привычную логику тонального и тематического развития. Гармоническая и мелодическая секвенция позволяют ему подчеркнуть обособленность этого эпизода сопоставлением далеких тональностей: c-moll—(as-moll—des-moll-cis-moll—fis-moll)—C-dur. Красочная броскость этих переходов бесспорна, но Шуберт далек от того, чтобы усматривать смысл этой цепи модуляций в колорит-

те. Об этом говорит ее стройная функциональная обоснованность<sup>1</sup>.

Предельная возбужденность чувства, проявляемая в кульминации, быстро гаснет, порыв не достигает цели; поэтому возвращение второй темы в ее расширенном варианте не нарушает логики музыкально-драматургического развития и лишь помогает закрепить стержневое значение первой темы. Третье, подытоживающее проведение последней вносит оттенок просветленности, временами появляющиеся мажорные блики как будто озаряют образ лучом надежды. Сдержанность, своего рода эгегическая покорность чувствуются в последних тактах *Andante*, оставляя впечатление недосказанности (как памятка неразрешенных сосредоточенных раздумий звучат октавные отзвуки фортепиано).

Скерцо контрастирует второй части, а в масштабах всего трио играет роль светлого интермеццо, лишенного психологической углубленности. В его основу положены, как обычно, танцевальные образы. Неторопливая трехдольность не создает, однако, атмосферы вальсовости в обычном понимании этого явления. Плавная, «напевная» текучесть мелодического движения заменена более угловатым рисунком, восходящим к танцам с прыжком и пристукиванием (*Springtanz*). Последнее особенно заметно в трио, которое отмечено нарочито-грубоватым выделением сильной доли. Здесь очевидна связь с деревенскими прародителями вальса, стиль которых Шуберт неоднократно воспроизводил и в своих фортепианных вальсах и лендлерах.

В первой части скерцо при общей легкости, порой изяществе изложения дают о себе знать острые акценты, перебои ритма, чему в немалой степени содействуют полифонические приемы: сперва тема проводится строго канонически, затем на основе свободной имитации.

<sup>1</sup> Стержнем всех сдвигов оказывается расширенное ладовое толкование VI ступени и использование при переходе из *fis-moll* в *C-dur* II пониженной. Аналогичная скрытая логика определяет и мелодический облик кульминации. Оказывается, что мелодическое новообразование на ее вершине порождено побочными побегамн темы, в чем нетрудно убедиться из следующего сравнения:



С точки зрения новой, «сквозной» трактовки цикла, интересны мимолетные связи с предыдущими частями. Так, ритмонтонами первой темы обнаруживают сходство с элементами главной партии *Allegro*, а в середине трио, после *ff*, вдруг возникает, как чуть приметная тень, образ, напоминающий своими контурами побочную тему первой части (сходные лад, ритм, динамика):



Финал (*Allegro*, *Es-dur*) — наиболее грандиозная и сложная по драматургии часть произведения. Здесь стягиваются в один узел основные драматургические линии цикла, завоевывается оптимистический вывод всего замысла, наиболее непосредственно проявляется стремление к тематическому объединению всех частей.

Основная тема финала относится к жанровой сфере и по интонационному облику близка классическим рондо. Черты рондо присущи и форме части, что особенно ясно обнаруживается благодаря неоднократному проведению второй темы. Вместе с тем важная роль разработочных эпизодов и репризности структуры свидетельствует о воздействии принципов сонатности. Правда, разработочные разделы не образуют средней части трехчастной формы, а сосредоточены в пределах экспозиции и несколько сокращенной по отношению к ней репризы. В этой особенности формы финала проявляется уже знакомое нам тяготение Шуберта к сближению сонатной формы со строфической, конечно, в ином масштабе, чем в песне. Несомненна ее связь с танцем. Но смысл ее шире воспроизведения танцевального образа. Танец в данном случае не цель, а средство. Его ритмонтонами вливаются в неторопливое повествование, что позволяет достичь более обобщенной характеристики содержания. Возникает образ, в котором объединены черты танца, марша и песни, — подвижный и размеренный, грациозный и чеканный, прерывистый и напевный. Это типичный образ рондо, исполненный жизнерадостности, то лукаво-игривой, то грубовато-задорной.

Вторая тема резко контрастна первой как в ритмоинтонационном, так и в тонально-ладовом отношении (с-moll). Здесь мы вновь сталкиваемся со стремлением композитора запечатлеть образ внутренней тревоги, проникнутый беспокойством и в то же время связанный в своем внешнем проявлении. По приемам и средствам воплощения он несомненно родствен побочной партии Allegro. Однако бо́льшая полетность, стремительность при динамической «одноцветности» (сплошное *pp*) придает ему огненность почти что призрачной таинственности, фантастичности. Этому способствует использование определенных штрихов: частого дещаше в мелодике, короткого нон легато в сопровождении и острого стаккатто с перемежающимися акцентами в подголосках.

В заключительной партии возрождается напористость, решительность, свойственные главной партии первой части. От первой темы финала ее отличает больший размах и целеустремленность высказывания. Кажется, что этот порыв вот-вот выльется в ликующее утверждение неизбежного оптимистического вывода. Но такого перелома не наступает. Наоборот, на протяжении всей части композитор словно избегает определенности решения, намеренно склоняя весы то в одну, то в другую сторону. Истинное существо концепции финала составляет смена контрастов, подчеркнутая цезурами, как совершенными (сопоставление первой и второй темы), так и несовершенными, внезапными (уменьшенный септаккорд в конце третьей темы; он же в середине второй).

Разумеется, Шуберт не равнодушен в своем отношении к позитивным и негативным сторонам действительности. Его влечет к свету, а не к мраку, тем более в данном произведении, оптимистическом в своих исходных позициях. Но непоколебимости в отстаивании положительных идеалов не наблюдается и здесь. Ярким свидетельством этого является использование композитором в финале первой темы Andante. Несмотря на отсутствие в развертывании финала ясной целеустремленности, эта тема приобретает кульминационное значение. Это обусловлено как ее функцией лейтмотива, так и предварением ее разработочными разделами, что заставляет усмотреть в ней завершение разбега мысли, точку опоры в пестром чередовании эпизодов.

И все же не она, вернее, не ее исходный смысл определяет итоговый вывод произведения, поскольку в заключительных тактах финала тема Andante получает мажорное завершение. Такая концовка могла бы показаться искусственной, если бы Шуберт не подготовил ее заранее. В ходе разработки обнаруживается вариантное родство не только тем финала, но и всего трио в целом, в том числе минорной темы Andante и мажорной темы Allegro. Этим путем композитору удается достичь такого взаимодействия контрастов, когда они, сохраняя независимость,

возводятся все же к единому истоку, имея которому — неистощимость жизненного процесса.

Неудивительно, что в трио Es-dur Шуберт соприкасается с Бетховеном, опираясь не только на героические образы и концепцию, связанную с преодолением мрака и отчаяния, но и на ряд других моментов. Таковы: тематическое объединение цикла, подчеркнуто-итоговая роль финала, его масштабность, философская углубленность замысла. В то же время трио Es-dur остается ярким образцом чисто романтического инструментализма и с наибольшей полнотой раскрывает присущие Шуберту творческие позиции. Именно внешние переключки с Бетховеном позволяют яснее понять всю самообытность шубертовского решения сходных проблем и истинно романтический склад его мышления<sup>1</sup>.

## 7

Квintет C-dur с двумя виолончелями — последнее произведение Шуберта для камерного ансамбля — написан в августе 1828 года. Квintет во многом связан с большой C-dur'ной симфонией, по-своему отражая стремление композитора достичь оптимистической трезвости, широты и масштабности высказывания. В соответствии с камерностью жанра в нем больше выделяются лирические черты. Но, фиксируя внимание на преломлении внешнего мира в сознании героя, Шуберт почти повсеместно сохраняет за ним роль вдумчивого наблюдателя, больше созерцающего, чем активно переживающего происходящее. Так эпичность, составляющая характерную черту симфонии C-dur, входит и в квintет. Закономерно теряя при этом в размахе и монументальности, она выигрывает в мягкости, задушевности. Перспектива романа сменяется перспективой лирического рассказа. Повествовательность порождает медлительность развертывания содержания, склонность пребывать в рамках одного явления (любоваться деталями). В свою очередь, это ведет к значительному воздействию на структуру произведения вариационно-вариантных принципов развития. Здесь допустимо провести параллели с трио Es-dur и квartetом G-dur, где Шуберт, как и в квintете, пользуется характерным приемом тонально сдвинутого повтора целого тематического пласта. Впрочем, прямой аналогии не наблюдается. Как всегда, Шуберт избегает схемы и ставит один и тот же прием на службу разным драматургическим заданиям.

В квintете Шуберт находит новую проекцию оптимистического мировосприятия. Это прежде всего воплощение безграничного преклонения композитора перед красотой и одухотворен-

---

<sup>1</sup> Восторженную оценку трио op. 100 получило со стороны Р. Шумана.

ностью жизни, выраженное в форме лирики-эпического дифирамба. Не раз воплощает он состояние мечтательной зачарованности — свидетельство излучающей свет влюбленности Шуберта в окружающее — природу, людей, быт. Этот образ запечатлен, в первую очередь, в побочной партии Allegro ma non troppo, которая возникает как неожиданный, неподготовленный ответ на стремительный, незавершенный взлет главной партии. При всей своей проникновенности побочная партия совершенно лишена психологической заостренности. Она не столько зеркало душевного движения, сколько отражение объективных явлений. Интонации рога вносят в нее отголосок пространственных впечатлений, а ритмически подчеркнутое сопровождение маршевого склада придает ей жанровый оттенок.

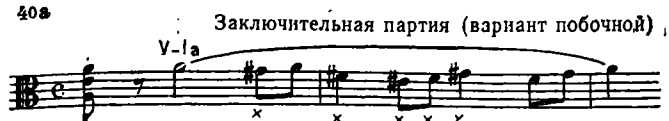
Объективность образного строя квинтета ясно дает о себе знать и в главной партии. Неслучайно в ней большую роль играют отзвуки классического тематизма. Второй ее элемент исполнен даже типичной для венских классиков спокойной грации и изящества. В развитии ее тоже преобладают черты, характерные для предшественников Шуберта. Обрамление ее при вторичном проведении энергичным нисходящим имитационным движением, создание напряженного нарастания на органном пункте (g) путем мотивного преобразования одного из элементов темы вносит в изложение прямо-таки бетховенский размах. Но все это нужно Шуберту не для утверждения господства силы и воли, а как своего рода «доказательство от обратного», которое позволяет особенно ясно почувствовать нежную прелесть побочной. По существу, главная партия играет роль развернутого введения в побочную<sup>1</sup>.

Как это часто бывает у Шуберта, в образном строе первой части отсутствует явный конфликт, в экспозиции главная и побочная темы скорее дополняют друг друга, чем вступают в единоборство. Стремление же утвердить начало деятельное, активное, вырисовывающееся в отдельных моментах Allegro, не закрепляется, а словно истончается. Таким гаснущим волненьем, как уже указывалось, отмечено переключение из главной партии в побочную. При этом терцовый сдвиг C—Es придает вступлению побочной ореол удивительной свежести, нетронутости.

Сходный прием использован и в разработке, которая строится на теме, возникающей в конце заключительной партии. В этой теме слиты черты угловатого тяжеловесного танца с приплетыванием и маршевой поступи. Ладовая переменность (G—e—C—G) придает ей оттенок угрюмой сосредоточенности. По существу же эта тема — свободный вариант побочной:

---

<sup>1</sup> «Побочная партия возникает не как антитеза, а как цель развития (Entwicklungsziel) главной», — справедливо указывает Мерсман. — Merseman n H. Führer durch den Konzertsaal, S. 54.



Образ этот, выделяющийся своей метроритмической четкостью, отмеченный секвенционно-имитационным изложением и перекличкой фанфарных оstinатных попевок, вносит элемент драматизма. В разработке на этой основе намечается характер шествия, окрашенного благодаря минору в суровые тона. Но и эта попытка утвердить волевое начало оказывается несостоятельной: ритмическая чеканность уступает место зыбкости, уверенность — нерешительности. Этот эпизод проходит в разработке трижды, каждый раз начинаясь большой секундой ниже (*fis*, *e*, *d*). В третьем, наиболее продолжительном его проведении волевое усилие достигает наибольшего размаха, но в момент наивысшего сосредоточения сил, подчеркнутого сплошным динамическим нагнетанием (*crescendo—ff—crescendo—ffz*), энергия вдруг иссякает. Движение внезапно приостанавливается, точно наталкиваясь на непреодолимый барьер.

Таким образом, романтическая тема тщетности порывов, красной нитью проходящая через творчество Шуберта и с разной степенью отчетливости сказывающаяся во многих его произведениях, находит отражение и в первой части квинтета. Этот подтекст выявляется также в драматизированной главной партии репризы и особенно в коде, первый раздел которой приобретает значение краткого, но выпуклого драматического послесловия. Резкое (на *ff*), активное проведение основного мотива главной партии, оттененное акцентами, порывистыми фигурациями и хроматической цепью модуляций, рельефно обнажает черты мятежности, присущие подспудно первому образу Allegro ma non troppo. Однако появление вслед за этим разделом после выразительной паузы постепенно истончающегося отголоска побочной темы (переход этот аналогичен переходу к побочной партии в экспозиции) еще раз убедительно выявляет существо замысла первой части, где лирико-эпическая стихия неизменно «растворяет» в себе все бурные и волевые порывы. Эту тенденцию Шуберт подчеркивает с величайшей последовательностью, распространяя ее даже на два заключительных аккорда: первый

из них звучит *ff* и отрывисто, второй растворяется в проникновенном *piano*.

Если в *Allegro ma non troppo* мечтательность не исключает отражения активных деятельных сторон жизни, то основной образ *Adagio* олицетворяет собой полную погруженность в созерцательное состояние.

Широкая, неторопливо развертывающаяся мелодическая линия исполнена спокойной задумчивости. Трехголосное аккордово-мелодическое изложение (вторая скрипка, альт, первая виолончель) придает ей полноту и мягкость, напоминая согласное звучание вокального ансамбля. Двенадцатидольная метрическая основа, пронизанная ровным и в то же время колеблющимся ритмическим пульсом (вторая виолончель — *pizzicato*, первая скрипка — *arco*), вызывает ощущение мерного покачивания, что привносит в *Adagio* черты баркарольности. Затаенность высказывания, лишь постепенно уступающая место динамическому нарастанию (до *f*), чтобы вновь вернуться к *pp* и *ppp*, сближает содержание этой части с ноктюрном. Перед слушателем встает картина примолкшей природы, когда из гомона ее голосов сохраняется какой-нибудь один, и тот доносится откуда-то издалека. «Тишина звенит» — говорят в таких случаях. Этот отзвук запечатлен в партии первой скрипки. Он выполняет двойную функцию: ритмическим постоянством подчеркивает неизменность воплощаемого состояния, интонационной обособленностью содействует возникновению очень четкой пространственной ассоциации. Слышимое становится видимым, укладывается в наглядную зрительную перспективу. Кажется, что все тревоги отошли, растворились в созерцании природы и ничто не может нарушить обретенного в слиянии с ней душевного равновесия.

Тем ярче воспринимается вспышка страстной возбужденности, пламенного накала чувства в среднем разделе части. Это редкий в творчестве Шуберта случай, когда автор целиком, безоглядно отдается во власть охватившей его эмоции, не пытаясь осмыслить ее со стороны. Не будет преувеличенным охарактеризовать этот эпизод как исповедь измученной души, вырвавшуюся неожиданно из тайников сознания, а потому крайне напряженную в своем проявлении.

Резкий тональный сдвиг (*E-dur—f-moll*), динамический контраст (*ppp—dim.* — короткое *crescendo* и *ff*), обострение ритма дробными синкопами и сопоставлением дуолей и триолей, смена фактуры — сразу же выявляют коренную противоположность второго образа первому. Его мятежная сущность находит соответствующее выражение и в мелодике. Сохраняя распевность, свойственную тематизму начала, Шуберт вносит в мелодику среднего раздела черты декламационной приподнятости. Интонации возгласов, придыханий, прерывистой взволнованной речи придают высказыванию композитора облик патетического обращения. Структурно это «смятение чувств» отражено в

форме расширенного периода, в котором на всем протяжении избегается завершенность кадансов. Тональная неустойчивость подчеркивается переменностью тональных устоев ( $f-c$ ), модуляционными отклонениями (главным образом, посредством уменьшенных септаккордов). Со стороны мелодической этот эпизод характерен упорным возвращением к одной и той же фразе, отмеченной во всех вариантах оттенком элегичности, разочарованности. Неслучайно именно здесь проступают связи с языком бытового чувствительного романа первой половины XIX века.

В кратком послесловии к этому эпизоду Шуберт дорисовывает созданный им образ, переводя его из элегического в трагический план. В суровых возгласах — аккордах, дополненных вздохами-задержаниями, звучит приговор, отвергающий какую бы то ни было надежду, утверждающий безысходность состояния. Снова, как в ряде других циклических произведений, как в завершенной в том же 1828 году симфонии *C-dur*, кратковременный взрыв драматизма приходится на середину второй части и, несмотря на всю свою силу и впечатляемость, не становится определяющим для концепции целого.

Реприза *Adagio* носит варьированный характер. Она несколько оживлена за счет постоянных фигураций первой скрипки и второй виолончели, образующих между собой своего рода диалогическую переключку. Все же эти добавления не способны нарушить основного созерцательного тона, который после бурной середины возвращает слушателя к настроенности начала.

Скерцо показывает, причем одновременно в двух планах, насколько для Шуберта не потеряли своей убедительности принципы классического мироощущения. Основной образ скерцо является прямым порождением бетховенского толкования этого понятия. Это образ уверенности и силы, раскрываемый не в героическом, а в жанрово-бытовом аспекте. Несмотря на камерность средств, находящихся в распоряжении Шуберта, он приобретает в квинтете черты эпической монументальности, симфонической «внушительности». Этому способствует как ритмоинтонационная природа образа, так и его полнотвучность, создаваемая динамикой, гармонией и оркестровой фактурой.

Типичные ходы охотничьих рогов, положенные в основу мелодики скерцо, придают ему праздничный облик. Аккордовый склад письма, двойные ноты, органнй пункт сообщают теме импозантность, которая, однако, благодаря темпу *Presto*, лишена тяжеловесности.

Торжественно-гимническое начало сплетается с танцевальным. Величальная песня становится массовым плясом, прямо отражающим заветы Бетховена. Шубертовское своеобразие дает о себе знать в рельефном претворении опыта австрийской бытовой музыки (вальс в среднем эпизоде скерцо) и в смелых

гармонических находках, которые чрезвычайно освежают колорит части. При этом Шуберт, если так можно выразиться, оперирует «чистыми красками», больше сопоставляя, чем модулируя. Благодаря этому смещения легко обозреваются и естественно укладываются в рамки стройного тонального плана. Чувство функциональной логики дает возможность Шуберту обогащать гармонию внеаккордовыми тонами, возникающими на основе полифонического сочетания голосов. Будучи использованы в преддверии тональной и тематической репризы, они обостряют кадансовую напряженность, усиливая тем самым целеустремленность ее разрешения. Здесь Шуберт выступает уже как провозвестник симфонизма второй половины XIX века, в первую очередь брукнеровского, где подобные средства служат передаче сочной жанровой характерности образа.

Совсем в иной плоскости лежит образная природа трио. После могучего, стихийного веселья первой части скерцо оно выглядит как обращение к иному миру, как *memento mori*, вторгающееся в праздничную сутолоку<sup>1</sup>. После *Presto* первого раздела скерцо резким контрастом становится *Andante sostenuto* трио. Суровая сдержанность изложения, опора на мелодiku подчеркнута декламационного типа, протяжные аккорды сопровождения — все это придает музыке философски-углубленный характер, напоминая о медленных частях некоторых фортепианных сонат Бетховена. Обращает на себя внимание также интонационное сходство с некоторыми оборотами шубертовской песни «Скиталец». Если в медленной части ощущение трагизма вылилось во вспышку отчаяния, то теперь Шуберт отдает дань резиньяции, покорности судьбе. Образный строй и смысл *Andante sostenuto* перекликается с резюмирующей фразой «Скитальца» на слова: «Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!»<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> Отграниченности трио способствует не только иной, скорбный образный строй, но и совершенно новый метроритм, напоминающий о поступи траурного марша. Неожиданной (в условиях C-dur скерцо) оказывается и далекая тональность — b-moll. Как отмечает в своей книге В. Конен, «по существу, здесь две самостоятельные части, объединенные по принципу симметрии». — Конен В. Шуберт. М., 1959, с. 259.

<sup>2</sup> «Там, где тебя нет, там счастье».

## 6 [Sehr langsam]



Приблизившись к сфере бетховенских размышлений, Шуберт, однако, не воплощает той несокрушимой веры в силы человека и возможности человечества, какая типична для Бетховена. Мысль, к которой вновь и вновь, в разных вариантах, возвращается композитор, по существу не развивается, не закрепляется. Смелые тональные смещения (поступенные сдвиги с энгармонической подменой устоев) не способствуют ее росту, но придают ей оттенок неустойчивости. Это усугубляется незавершенностью концовки трио: раздумье обрывается, вернее, истончается на полуслове. Создается отчетливое ощущение потери ориентира, намеченного в начале этого «монолог».

Возвращение основного раздела скерцо отстраняет эти скорбные настроения и из мира личного снова возвращает слушателя к миру объективному, к жизни народа.

Победа объективно-жанрового, светлого начала закрепляется в финале — Allegretto (c-moll—C-dur). Финал стоит в стороне от драматических коллизий, в нем преобладают светлые, безмятежные народно-жанровые образы, причем звучащие местами басовые квинты и унисонные фразы связывают финал со скерцо. Композиция — снова вариант сонатной формы с совмещенной репризой и разработкой типа: А—В—А—разработка—В—кода (на материале А). Однако конфликтность предыдущих частей в финале не просто преодолевается, а отстраняется; соответственно, несмотря на преобладание в финале светлых безмятежных образов, он отмечен оттенком элегичности.

Обе темы финала близки танцевальным образцам. В главной теме мелькают черты венгерского фольклора, побочная включает в себя типичные обороты австрийских, точнее тирольских, напевов.

В развертывании материала Шуберт избегает пользоваться разработочными приемами, заменяя их модуляционными сопоставлениями в главной партии и варьированными повторами в побочной. Соотношение тем финала определяется тоже не столько сквозным развитием, сколько сменой самостоятельных эпизодов. Поскольку наряду с обостренностью им свойственны черты несомненной общности, преемственности, противоречий между

ними не возникает. Если учесть еще, что в построении финала в целом также доминирует принцип повтора (Шуберт вновь обращается к форме, объединяющей признаки сонатного *allegro*, рондо и песенной строфичности), становится очевидным, что композитор и не ставил себе целью придать драматургии части активный характер. Даже разработочный раздел формы, несколько расширяющий репризу по сравнению с экспозицией, является всего-навсего имитационным вариантом главной партии, правда обостренным полифоническим изложением и введением пунктирной ритмики. Последняя акцентирует венгерский характер темы, лишь намеченный в экспозиции.

Отзвук элегических настроений проникает в финал по двум руслам: благодаря ладовой двуликости главной и заключительной партий<sup>1</sup>; благодаря распевному складу последней. Интонационно заключительная тема (такты 127—141) родственна побочной теме первой части (но особую элегичность придает ей дуэт виолончелей). Насколько велика роль скорбных оттенков, отражающих скрытые сомнения в концепции квинтета, видно из того, что они проникают даже в стремительную, полную ликования коду финала. Проведение главной темы в более быстром темпе (*Più allegro*) и затем еще более убыстренное движение (*Più presto*), казалось, должны были окончательно утвердить господство ничем не омраченной радости. Действительно,

мощные унисоны на нотах *d—c* в ритм<sup>2</sup>



(предвосхищение коды финала первой симфонии Брамса!) устремляются «бескомпромиссный» *C-dur*. Однако в последнем построении из девяти тактов теневой штрих накладывают сначала гармоническая ступень *as*, а затем фригийское *des*. Эта же нота присутствует и в форшлагае заключительного аккорда.

## 8

Анализ камерных ансамблей позволяет убедиться, что эта область творчества Шуберта подчиняется в основном тем же закономерностям, что и остальные жанры его музыки, выражая в наиболее зрелый, совершенный период новые, романтические тенденции при верности некоторым важнейшим достижениям венского классицизма. Разумеется, Шуберт учитывает природу камерного ансамбля с его большей (чем оркестровая музыка)

<sup>1</sup> Излагая главную тему, Шуберт словно делает вид, что основная тональность — *c-moll*, а не *C-dur*. Сходный прием «маскировки» основной тональности мы встречаем в экспромте *As-dur* op. 90 и в финале фортепианной сонаты *B-dur*.

строгостью, тембровой однородностью, а отсюда — требованием разнитоного голосоведения<sup>1</sup>.

Но параллельно с развитием и обогащением чисто камерной манеры письма в ансамблях Шуберта наблюдается и обратный процесс — сближение камерного стиля с оркестровым. Наряду с возможными бетховенскими влияниями здесь могло иметь место воздействие романтических предпосылок творчества Шуберта, стремление усилить характерность, зримую наглядность музыкальных образов. Не исключена роль скрытой программности, конкретно-поэтической обусловленности, что, как мы видели, напрашивается при толковании замыслов инструментальных сочинений Шуберта. Но эти и другие типично романтические свойства камерных ансамблей не нарушают их основных жанровых особенностей, окончательно сложившихся в творчестве венских классиков, таких, как соотношение партий, основные устойчивые формы, место каждой части в цикле и т. д. В области камерно-инструментальной музыки Шуберт выступает во многом как продолжатель дела своих предшественников.

Сочетание же преемственности и самобытности принимает у Шуберта особую форму. Композитор переосмысливает опыт классиков как бы изнутри. В романтическом по духу высказывании сохраняется классическая перспектива. Камерно-инструментальное творчество Шуберта находится на переломе двух стилистических направлений, что придает ему черты двуликости, но не половинчатости. Конечно, органического сплава традиций и новаторства Шуберт добивается не сразу. Но в вершинных произведениях его стиль отмечен подлинной цельностью и самостоятельностью.

Романтическая природа творчества Шуберта проявляется в ансамблях, в первую очередь, благодаря господству лирической направленности высказывания. Отсюда близость к песенному творчеству композитора — к проблематике и интонационному строю отдельных песен и песенных циклов. Но аспект раскрытия сложных душевных движений в ансамблях иной. Различие диктуется иными возможностями развития, более многогранного и текучего и в то же время более целостного, чем в песенном творчестве. Сохраняя во всех камерных ансамблях ведущее значение за лирическим началом, композитор настойчиво сплетает его с элементами повествования и драмы. Соотношение же лирических, эпических и драматических черт меняется от произведения к произведению, обеспечивая каждому из них неповторимость облика.

Все, что поддается раскрытию в лирико-психологическом и лирико-повествовательном плане, обнажается Шубертом с боль-

---

<sup>1</sup> В ансамблях с участием фортепиано трактовка последнего отличается пезучей прозрачностью. Не теряя своего фортепианного колорита, она поэтому сближается по характеру с партиями струнных.

шой убедительностью и неистощимой изобретательностью. Но отразить в своем творчестве завоевание цели, утверждение идеала путем активного вмешательства в жизнь Шуберту, как правило, не удастся. Вот где проходит водораздел между его музыкой и искусством венских классиков! В этом отчасти таится причина отказа от применения метода активно-поступательного симфонического развития в чистом виде. На первое место выдвигается свободное переключение из одного круга впечатлений в другой, что приводит к господству принципа сопоставления. Наряду с этим огромное место занимает варьирование в самых разнообразных его проявлениях, отражающее тончайшие оттенки эмоций и в конечном счете восходящее к лирико-созерцательному типу художественного мышления композитора. Вариационно-вариантные преобразования, по сравнению с песнями, проявляются в камерных ансамблях многограннее. Сложная многочастная композиция предоставляет фантазии художника более широкое поле деятельности, особенно потому, что здесь не приходится тщательно взвешивать взаимодействие музыки и текста.

Лучшие наиболее характерные черты творчества Шуберта проявляются и в камерных ансамблях. В них мы встречаемся с замечательной искренностью и задушевностью высказывания, глубиной и значительностью мыслей и чувств. И в ансамблях Шуберт остается гениальным, неповторимым мелодистом и исключительно изобретательным художником в области гармонических средств. Проникнутые песенными образами, включающие в себя и стихию народной танцевальности, камерные ансамбли Шуберта отличаются свойственным всей музыке композитора демократическим обликом.

### Фортепианное творчество

Фортепианная музыка Шуберта составляет важную и количественно значительную часть его творческого наследия<sup>1</sup>. Она имеет огромную художественную и историческую ценность. Произведения Шуберта для фортепиано отличаются большим жанровым разнообразием. Типично классические жанры (сонаты, вариации) сочетаются с лирическими миниатюрами и крупными одночастными композициями, характерными для эпохи

---

<sup>1</sup> Это 22 сонаты (некоторые из них остались неоконченными), 2 фантазии, 5 вариационных циклов, 8 экспромтов, 6 музыкальных моментов, 2 скерцо, несколько сотен пьес в форме танцев (вальсы, менуэты, экскюезы, галопы; до нас дошло свыше 400 пьес, остальные утеряны), несколько одночастных пьес типа Adagio, Andante, Allegretto (быть может, части предполагаемых сонат); для фортепиано в четыре руки (всего около 50 пьес): 2 сонаты, 4 фантазии, 4 увертюры, 2 дивертисмента, вариации, полонезы, марши и другие.

романтизма. Обилие танцевальных пьес (менуэтов, экосезов, особенно вальсов) отражает исключительный, свойственный именно данному композитору, интерес к жанрам бытовой музыки. Специфическую сторону фортепианного наследия Шуберта составляют многочисленные четырехручные пьесы, свидетельствующие о связи композитора с традициями домашнего музицирования.

По образному содержанию многие фортепианные произведения австрийского романтика перекликаются с его песнями. Это касается прежде всего наиболее вдохновенных и самобытных по стилю пьес, в которых Шуберт выступает как глубокий и проникновенный лирик. Он умеет передать средствами фортепиано все богатство внутреннего мира человека, показать тончайшие оттенки чувств и настроений.

Песенный тематизм — одно из характерных свойств фортепианного творчества Шуберта. Именно песенные мелодии с наибольшей непосредственностью способны были передать лирические переживания, волновавшие композитора. Но, помимо этого, другие важные особенности песенного жанра определили специфический облик его фортепианных сочинений: строфические принципы в строении формы, вариационно-вариантные методы развития, типичная гомофонная фактура, свойственная песне с инструментальным аккомпанементом.

Наряду с этим очень велика роль таких бытовых жанров, как галоп и марш. Множество двухручных и четырехручных фортепианных миниатюр представляют эти жанры в их чистом виде. В более крупных и значительных по содержанию произведениях Шуберта постоянно встречаются образы, носящие отпечаток определенного бытового танца (чаще всего вальса) или марша. Опора на песню и другие бытовые жанры придает фортепианной музыке Шуберта тот подчеркнuto демократический характер, который в сочетании с лирической непосредственностью высказывания обусловил широту ее художественного воздействия.

Что же касается собственно пианистической стороны (характерные приемы изложения, средства фортепианной техники, моменты виртуозности и т. д.), то в этом отношении Шуберт занимает особое положение по сравнению с современными ему композиторами-пианистами (Гуммель, Мошелес, Фильд и другие) и в очень малой степени отражает свойственное эпохе бурное развитие фортепианной техники, которая приводила подчас к пустому виртуозничеству у модных эстрадных пианистов типа Герца, Калькбреннера, Штейбельта. Весь облик Шуберта-художника, на редкость искреннего, скромного, чуждого всякому позерству, всему бьющему на внешний эффект, определял неприятие им эстрадной виртуозности — даже в такой ее художественной трактовке, какая проявилась, скажем, у Вебера в его «Блестящем рондо». Была здесь и другая немаловажная при-

чина: Шуберт в юности не прошел настоящей фортепианной школы и, возможно, именно поэтому отказался в дальнейшем от публичных выступлений в качестве пианиста и исполнителя собственных сочинений. Отсюда и направленность его фортепианной музыки в целом оказалась связанной не с концертной эстрадой, а с музицированием в домашнем кругу. Проблемы освоения новой техники так или иначе были отодвинуты на второй план.

Было бы, однако, ошибкой недооценивать возможности Шуберта как исполнителя. Не являясь виртуозом, он, по-видимому, мог считаться превосходным пианистом, поскольку не только обладал редчайшей музыкальностью, но и в совершенстве владел инструментом. Об этом свидетельствуют многие современники. По словам брата Фердинанда, «Шуберт умел обращаться с этим инструментом (фортепиано. — Г. К.) мастерски и с совершенно индивидуальной манерой»<sup>1</sup>. По утверждению друга композитора, Ансельма Хюттенбреннера, «Шуберт играл на фортепиано не элегантно, но уверенно и очень бегло»<sup>2</sup>. Пианист Йозеф Гахи, исполнитель фортепианных пьес Шуберта и его постоянный партнер по игре в четыре руки, вспоминал также о «чистой беглой игре» Шуберта, о его свободе трактовки, о его исполнении, «то нежном, то пламенном, энергичном»<sup>3</sup>. Известно также, что Шуберт великолепно аккомпанировал при исполнении своих песен. На это, между прочим, косвенно указывает его собственное письмо к брату, где он рассказывает о выступлениях с певцом М. Фоглем в Гмундене: «Манера, в которой Фогль поет, а я аккомпанирую, так что кажется, будто мы одно целое, является для этих людей совершенно новой и неслыханной»<sup>4</sup>. Но наиболее показательно следующее сообщение Шуберта о собственном исполнении сонаты a-moll op. 42: «Особенно понравились вариации из моей новой сонаты в 2 руки, которые я исполнял один и не без успеха, причем некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют; если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я невыношу распроклятую рубку, свойственную даже прекрасным пианистам; она не доставляет наслаждения ни уху, ни душе»<sup>5</sup>.

Если приведенные выше высказывания раскрывают весьма положительные качества Шуберта-пианиста, то последнее из них отмечает его индивидуальную манеру исполнения, не отделимую от облика Шуберта-композитора. Ведь только исключительно певучая игра могла надлежащим образом передать содержание фортепианных произведений, в основе которых был

<sup>1</sup> Воспоминания о Шуберте, с. 63.

<sup>2</sup> Там же, с. 80.

<sup>3</sup> Там же, с. 234.

<sup>4</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963, с. 452.

<sup>5</sup> Там же, с. 433.

песенный тематизм. Находясь несколько в стороне от блестящих технических завоеваний своего времени, Шуберт своим творчеством утверждал значение «напевного» фортепианного стиля, подхваченного позже Мендельсоном, Шуманом, Шопеном и другими композиторами-романтиками.

В трактовке фортепианной фактуры Шуберт еще во многом близок венским классикам. Он заимствует у них и развивает те особенности гомофонного изложения, которые в наибольшей степени соответствуют лирико-песенной природе его образов. Гораздо меньшее значение приобретает у него при этом изящная пассажность в духе Моцарта; тем более несвойственны ему каскады бурных пассажей, столь характерные для бетховенских сонат драматического плана. В то же время некоторые из классических приемов приобретают у Шуберта особо важную роль, порой переосмысливаясь. Так, унисонное изложение тем (например, в начале многих сонат) не столько подчеркивает их важность и значительность (как в бетховенской «Appassionata»), сколько выявляет песенную природу мелодии с характерной для человеческого голоса тембровой наполненностью. Изложение октавами служит обычно той же цели выявления певучести, вокальности (лирическая интерпретация октавной техники!) и гораздо реже связано с воплощением силы, мощи или бравурности.

Однако композитор, одаренный столь богатой творческой фантазией, не мог, конечно, не обогатить фортепианный стиль целым рядом собственных находок. И это прежде всего те новые для своего времени, интересные приемы, которыми насыщены фортепианные партии многих песен Шуберта, где конкретная образность содержания, порой картинность порождала оригинальные выразительные и изобразительные детали фортепианного сопровождения («Лесной царь», «Форель», «Баркарола», песни «Прекрасной мельничихи» с разнообразно претворенными на фортепиано образами ручья и т. д.). В произведениях для фортепиано, особенно в лирических миниатюрах последних лет, также возникают новые особенности изложения, нередко основанные на едином, последовательно проводимом техническом приеме (этюдный принцип, столь распространенный в фортепианной музыке последующих романтиков).

Отдельные крупные произведения, отмеченные бьющей через край жизнерадостностью, порой приобретают у Шуберта виртуозный облик, не лишенный известной бравурности. Таковы, например, фантазия «Скиталец» и первая часть сонаты D-dur op. 53, посвященной венскому пианисту Карлу Боклету, почитателю музыки композитора. Все же произведения подобного плана следует считать исключением.

Шуберт был большим мастером фортепианного колорита, он гоним ощущал специфические звуковые особенности инструмента. По словам Шумана, Шуберт «имеет некоторое преимущест-

во перед другими особенно как фортепианный композитор, — кое в чем даже перед Бетховеном... Преимущество это заключается в том, что Шуберт инструментует более фортепианно, то есть, что все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано, в то время как, например, у Бетховена для окраски звука приходится еще представить себе валторну, гобой и т. д.»<sup>1</sup>.

Фортепианное творчество Шуберта явилось первым значительным этапом в истории романтической музыки для фортепиано. Глубокая содержательность, поэтичность, новизна образного строя, создание новых жанровых типов и своеобразная трактовка старых, классических жанров, оригинальные пианистические приемы и специфические задачи, выдвигаемые перед исполнителями, — все это определило историческую важность и непреходящую художественную ценность фортепианного наследия композитора.

### *Фортепианные миниатюры*

Тяготение к фортепианной миниатюре характеризует Шуберта как типичного представителя романтического направления. Свойственный романтизму культ чувства выражается здесь в стремлении непосредственно запечатлеть отдельные моменты переживаний художника. Но окончательно новый жанр (экспромты, музыкальные моменты) определился лишь в последние годы жизни композитора. Начало же было положено многочисленными танцами для фортепиано, которые, постепенно утрачивая свой прикладной характер, приобретали все большее, чисто художественное значение. Опоэтизированный танец открыл дорогу собственно лирической миниатюре.

Среди танцев, написанных Шубертом для фортепиано в две руки, господствующее место, бесспорно, принадлежит вальсу. В этом сказалась связь композитора с эпохой, с характерными чертами венского быта. Вальсы Шуберта наглядно отражают период становления одного из самых популярных танцевальных жанров XIX века — и в этом заключен их особый исторический интерес. По словам Б. В. Асафьева, «вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала»<sup>2</sup>. Непосредственно в бытовой обстановке, в атмосфере этого «иногостройства чувствований» рождались вальсы Шуберта — он часто импровизировал их на дружеских вечеринках и

<sup>1</sup> Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке. М., 1956, с. 94.

<sup>2</sup> Асафьев Б. В. Памяти Петра Ильича Чайковского. — Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 38.

повторял, чтобы запомнить и записать. В это же самое время его младшие современники Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус-отец, ставшие во главе небольших танцевальных оркестров, увеселяли своими вальсами венскую публику. Нередко имена Шуберта и этих композиторов фигурировали рядом — в альбомах танцев, издававшихся венскими издателями. Таким образом, все трое так или иначе подготовили классическую эпоху венского вальса — эпоху Иоганна Штрауса-сына. Однако гораздо важнее то, что вальсы Шуберта, возвышаясь над своим первоначальным прикладным назначением, превращались в высокохудожественные лирические миниатюры, от которых прямая дорога вела к вальсам Шопена, Брамса, Глинки, Чайковского. Среди подобных шубертовских вальсов Асафьев особенно выделял вальсы *e-moll* и *h-moll* *op.* 18a (№ 5, 6)<sup>1</sup>:



В своих наиболее поэтичных вальсах Шуберт прибегает к разнообразным и тонким средствам выразительности: индивидуализируется мелодика, гармонии выходят за рамки простых тонико-доминантовых соотношений, появляются неонаккорды, возникают яркие модуляции (нередко основанные на энгармонизме), романтическая переменчивость настроений отражается в постоянных, чисто шубертовских сменах минора и мажора.

<sup>1</sup> «По своему мелодическому и гармоническому содержанию основной напев «Вальса-фантазии» родственен неизъяснимо прелестным лирическим темам, которые были нежно излелены в меланхолических мечтаниях и жалобах Шуберта (его *h-moll* и *e-moll*). — Асафьев Б. В. «Вальс-фантазия» Глинки. — Избр. труды, т. 1. М., 1952, с. 366—367.

Обращает на себя внимание также сходство средней части вальса *h-moll* Шуберта с известным *h-moll*-ным вальсом Шопена. В то же время в шопеновском вальсе *Ges.-dur op.* 70 трио звучит совсем по-шубертовски!

Такие вальсы подчас предвосхищают стиль романтиков более позднего поколения, например Шопена и Шумана<sup>1</sup>:

434 [Deutscher Tempo]

Лендлер op. 171 № 3



6

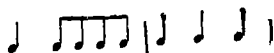
Вальс op. 9 № 5



Однако типические черты вальса как городского танца с ясно выраженной лирической направленностью, с характерной

для него плавной мелодикой и «полетной» ритмикой (♩ ♪):

а также стереотипной формулой аккомпанемента — у Шуберта еще только зарождались. Лирические вальсы — это лишь одна из групп в данной области творчества композитора. Другую составляют энергичные и моторные, порой нарочито грубоватые вальсы, в которых отчетлива связь с немецко-австрийскими деревенскими танцами трехдольного размера. Они динамичны, в их ритмике особенно заметно подчеркивание всех трех долей такта, что отражает деревенскую манеру притопывания, резко отличную от рождавшейся в больших городах манеры грациозного вальсирования. В подобного рода вальсах излюбленная Шубертом ритмическая формула следующая:



<sup>1</sup> Сходство с Шуманом во втором из приведенных вальсов было замечено М. Ивановым-Борецким, работа которого о вальсах Шуберта содержит немало ценных стилистических обобщений. См.: Иванов-Борецкий М. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования. — В кн.: Венок Шуберту. М., 1928.

В отличие от крупных инструментальных произведений, вальсы Шуберта сравнительно легко попадали в печать. Они издавались сериями — по 12, 15, 17 вальсов в каждой. Отказавшись от типичной для классических менуэтов трехчастной формы *da capo*, композитор предпочел простую двухчастную форму (реже встречается простая трехчастная). Его вальсы — крошечные песенки, иногда уместающиеся на двух строчках нотного текста. Обычно тональное и интонационное единство в пределах серии строго не выдерживается. Но встречаются исключения — например, «12 немецких танцев», где имеется не только единый тональный план, но и завершающая цикл большая кода. Подобный танцевальный цикл отдаленно предвосхищает шумановские произведения, такие, как «Танцы давидсбюндлеров».

Создание знаменитых экспромтов и музыкальных моментов относится к 1827 году<sup>1</sup>. Будучи сочинениями позднего периода творчества, они подытожили достижения композитора в области фортепианной музыки малых форм. Их широкая популярность как высоко художественных, подлинно романтических миниатюр вполне заслуженна. Они сочетают в себе вдохновенную поэтичность с отточенностью мастерства. Выпуклость музыкальных образов (нередко с опорой на народно-бытовую жанровость) и ясность формы определяют их демократический, доступный непосредственному восприятию характер; интересные чисто пианистические задачи делают эти пьесы привлекательными для исполнителей.

Всего Шубертом создано восемь экспромтов: четыре изданы под оп. 90 (в 1827 году) — *c-moll*, *Es-dur*, *Ges-dur*, *As-dur*; четыре других фигурируют в посмертном оп. 142 (первые изданы в 1838 году) — *f-moll*, *As-dur*, *B-dur*, *f-moll*. Шесть музыкальных моментов были впервые полностью опубликованы в 1828 году в следующем порядке: 1. *C-dur*, 2. *As-dur*, 3. *f-moll*, 4. *cis-moll*, 5. *f-moll*, 6. *As-dur*. По всем данным, названия «экспромты» и «музыкальные моменты» были даны издателями, хотя четыре пьесы будущего оп. 142 Шуберт уже сам называл экспромтами<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Исключение составляют музыкальные моменты *f-moll* (№ 3) и *As-dur* № 6, сочиненные, по-видимому, не позже 1823 года. Первая из этих пьес была напечатана в Вене в 1823 году под весьма произвольным заглавием «*Air russe*» («Русский напев»), вторая — в следующем году, с еще более претенциозным названием, данным издателями, а именно: «Жалоба трубадура». См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 327—328, 392.

<sup>2</sup> В 1828 году Шуберт сочинил еще три небольшие пьесы (*Allegro assai es-moll*, *Allegretto Es-dur*, *Allegro C-dur*), которым, однако, не успел дать соответствующее заглавие. По характеру они близки экспромтам, форма в первых двух пьесах — рондо, в третьей — сложная трехчастная с кодой. Богатство их художественного содержания превосходно раскрывает перед слушателями С. Рихтер. Все же эти пьесы, изданные в 1868 году под назва-

Названия, закрепившиеся за группой рассматриваемых двенадцати пьес, не столько обозначают типические различия между экспромтами и музыкальными моментами, сколько выявляют, довольно удачно, их общую романтическую направленность: близкую импровизации непосредственность лирического высказывания, отражение в каждой пьесе определенного момента переживаний художника. В то же время нельзя не заметить, что названия «экспромт» и «музыкальный момент» все же слишком общи и далеко не обладают жанровой конкретностью тех названий, которые появились у романтиков позднее (например, прелюдия, этюд, ноктюрн, романс, песня без слов и т. д.).

Жанровое разнообразие и различие композиционных структур особенно заметно в группе шубертовских экспромтов. Вдохновенной вокальной поэмой в фортепианном изложении представляется экспромт *Ges-dur*<sup>1</sup>. Лирическая, типично песенная мелодия его сродни таким восторженно-лирическим песням Шуберта, как «Ты мой покой» или «Ave Maria». Экспромт обладает удивительной образной цельностью при внутреннем богатстве оттенков настроений. Фактурное единообразие (мелодия и фигурации в правой руке, басовая основа в левой) и общая текучесть развития сглаживают контуры трехчастной композиции.

Совсем иначе, на основе контрастных образных сопоставлений построены два других экспромта того же опуса — *Es-dur* и *As-dur*. В первом из них дважды чередуются полный жизнерадостности и блеска образ, воплощенный в непрерывно струящихся пассажах типа *Perpetuum mobile*, и образ, отмеченный суровой патетикой, — с резкими акцентами, прерывистостью мелодических фраз, регистровыми скачками. Своеобразная форма этого экспромта типа *ABAB<sub>1</sub>* (при тональном плане *Es—h—Es—h, es*) является примером проникновения в инструментальную музыку принципов строфичности (напрашивается, в частности, сравнение с песней «Почта» из «Зимнего пути»). Отдаленно подобная структура предвосхищает фортепианные произведения крупной формы, основанные на противопоставлении двух резко контрастных образов (вторая баллада Шопена).

Большей уравновешенностью отличается экспромт *As-dur*, в котором изящная скерцозность (не без меланхолического оттенка) крайних частей оттеняется бурной взволнованностью середины. Здесь третья часть буквально повторяет первую, как в танцевальных пьесах классиков (менуэты, скерцо).

---

нием «Drei Klavierstücke» («Три фортепианные пьесы»), известностью не пользуются. В советском издании см.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для фортепиано, т. 3. М., 1966.

<sup>1</sup> Еще при жизни Шуберта издатели позволили себе заменить непривычную для того времени авторскую тональность *Ges-dur* более простой тональностью *G-dur*, что сохранилось и во многих последующих изданиях.

Точное воспроизведение подобной классической формы (со всеми повторениями и с обозначением средней части как Trio) характерно для экспромта As-dur op. 142, основной образ которого отразил романтизацию традиционного менюэта.

Тему с вариациями представляет собой экспромт B-dur op. 142. Тонкое изящество варьирования отчасти предвосхищает шопеновский стиль, но специфика этого произведения как жанра экспромта в общем не выявлена: ему вполне подошло бы обычное название «вариации».

Наиболее значительные по содержанию и внешним масштабам экспромты написаны в свободно трактованной сонатной форме. Таков первый из серии экспромтов op. 142 — f-moll. Его драматургия основывается на чередовании и развитии трех основных образов: лирико-драматического (главная тема), безмятежно-светлого (побочная) и углубленно-созерцательного, с оттенком грусти (эпизод вместо разработки). Форма целого очень своеобразна: лирический эпизод не только заменяет собой разработку, но еще раз повторяется в коде, сменяясь в самом конце кратким повторением главной темы (что подчеркивает драматически-напряженный характер окончания)<sup>1</sup>.

Большой глубиной лирико-драматического содержания отличается экспромт c-moll op. 90. В одноголосном «запеве» его основной песенной темы и последующем аккордовом, как бы хоровом «подхвате» заметен оттенок балладной повествовательности: относительно неторопливо (*Allegro molto moderato*), размеренно звучит скорбный напев, напоминающий песню «Путевой столб» из «Зимнего пути»<sup>2</sup>. Дальнейшее развитие отражает душевную борьбу, стремление утвердить светлые настроения, преодолев печальное раздумье начала. Соответственно такому замыслу вторая (побочная) тема становится свободным, более светлым (As-dur) вариантом главной:

44: *Allegro molto moderato*



<sup>1</sup> Наряду с сонатностью нетрудно здесь усмотреть характерную для Шуберта структуру типа ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A. В более крупном плане, чем это было в экспромте Es-dur, проявляется строфичность; эпизод (B), как своего рода «припев», следует за экспозицией (A) и репризой (A<sub>1</sub>).

<sup>2</sup> Аналогия с будущими балладами Шопена выявляется в некоторых деталях. Примечателен, например, начальный акцентированный звук октавы, заставляющий вспомнить балладу g-moll Шопена (самое начало).

Психологически углубляют побочную партию появляющиеся время от времени минорные оттенки, и лишь в заключительной партии (тоже As-dur) появляется, правда мимолетно, ничем не омраченный светлый образ. Условная реприза (напоминающая в то же время разработку) характеризуется значительным усилением драматизма, особенно в главной партии. Огромную выразительную роль приобретает зловещее оstinato — монотонное повторение восьмых в триольном ритме. Это один из вариантов того приема, который по-разному претворен в ряде трагических песен Шуберта («Лесной царь», «Любимый цвет» и другие). Побочная партия в репризе минорна (g-moll), мажор устанавливается ненадолго лишь в заключительной партии (G-dur). Основная тональность возвращается в коде, где безраздельно господствует главная тема. Новое ее варьирование отмечено постоянными чередованиями минора и мажора; заключительные мажорные аккорды, как и во многих шубертовских песнях скорбного содержания, выражают не столько преодоление скорби, сколько примирение с ней, и это действует впечатляюще<sup>1</sup>.

Различия в образно-тематическом содержании, а также большая композиционная четкость, при всех отклонениях от классических норм, заставляет считать название «экспромт» в применении к данным пьесам весьма условным. Между прочим, ни в одном экспромте Шуберта нет таких чисто импровизационных построений, как, например, в начале сонаты H-dur op. 147 или в середине медленной части сонаты A-dur (1828).

Разнообразны по настроениям шубертовские музыкальные моменты. Тонкой интимной лирикой проникнуты второй и шестой из них (оба в излюбленной романтиками тональности As-dur). Музыкальный момент № 6 имеет в своей основе ярко выраженную интонацию вздоха, характерную для скорбной лирики еще со времен арий *lamento* (что и послужило, очевидно, для издателей поводом назвать в свое время эту пьесу «Жалобой трубадура»). Но шубертовский образ настолько романтичен и современен, что никак не ассоциируется с эпохой средневековья. Так или иначе, оба указанных музыкальных момента отличаются элементами вокальной выразительности, но форма последнего внешне связана с формами танцевальной музыки (трехчастная *da capo* с обозначением средней части как *Trio*). На чисто танцевальной основе выросли оба f-moll'ных музыкальных момента, № 3 и 5. Первый из них пользуется совершенно исключительной популярностью. В очень простую по

---

<sup>1</sup> Наличие этой коды (по существу, третьего, варьированного проведения главной темы) позволяет рассматривать форму целого и как двойную трехчастную. Это совмещение признаков сонаты без разработки и двойной трехчастной формы, при наличии сквозного варьирования исходного песенного образа, создает композицию, которая, будучи индивидуально неповторимой, в то же время очень типична для Шуберта.

внешнему облику, коротенькую (54 такта) пьеску Шуберт сумел вложить глубокое лирическое содержание. Это очаровательная маленькая поэма, в которой отражены тончайшие нюансы настроений, а достигнутый к середине подъем сменяется к концу полнейшим умиротворением (с характерно шубертовским переходом в одноименный мажор).

Наибольшая близость к экспромтам (таким, как *As-dur* op. 90 и 142) заметна в музыкальном моменте № 4, *cis-moll*. В нем контрастность двух основных образов также подчеркнута фактурно (пассажи в крайних частях, аккордовый склад в средней части). Но если в упомянутых экспромтах светлые и спокойные первая и третья части контрастировали взволнованной средней части, то здесь взволнованность, напротив, определяет облик крайних частей, а середина (*Des-dur*) представляет собой жизнерадостный танец (несомненно близость к чешской польке).

При многих сходных чертах музыкальные моменты в целом все же отличаются от экспромтов. Последние в жанровом отношении и в трактовке формы демонстрируют гораздо большее многообразие. По масштабам формы музыкальные моменты гораздо скромнее, сонатная форма в них не встречается вовсе.

В экспромтах и музыкальных моментах Шуберта образное единство всей пьесы или ее крупного раздела почти всегда очень четко выявляется в единстве характера изложения. При этом Шуберт опирается как на старинные прелюдийные приемы (музыкальный момент *cis-moll*), так и на новые пианистические приемы своего времени («*Perpetuum mobile*» в экспромте *Es-dur* op. 90). Строгая выдержанность определенного пианистического приема утверждает тот принцип этюдности, который затем столь широко развивается в творчестве Шопена (этюды и прелюдии), Шумана («Симфонические этюды»), Брамса (вариации-этюды на тему Паганини), Рахманинова (прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины). Находя тот или иной прием, наиболее соответствующий конкретному содержанию пьесы, Шуберт порой существенно обогащает и расширяет выразительные возможности фортепианной техники. Так, в экспромте *As-dur* op. 90 обращает на себя внимание не только оригинальная фигурация, проходящая через всю первую часть, но и многоплановая, уже совсем листовская фактура средней части:



В экспромте Ges-dur op. 90 прием сочетания плавной мелодии и легких фигураций в правой руке в принципе уже очень близок к тому, что составляет основу, например, шопеновского этюда As-dur op. 25:

46a Andante Шуберт. Экспромт Ges-dur op. 90

6 Allegro sostenuto Шопен. Этюд As-dur op. 25

Шуберт не был первым, кто придавал серьезное значение лирической фортепианной миниатюре (в отличие от венских классиков, предпочитавших сонаты и вариации). Исследователи неоднократно указывали на роль в формировании этого жанра фортепианных пьес современников Шуберта, чешских композиторов В. Томашка (1774—1850) и его ученика Я. Воржишка (1791—1825). Об экспромтах Воржишка очень тепло отзывался Шуберт, познакомившись с ними в начале 20-х годов (названия этих пьес, изданных в Вене, возможно, заимствовали издатели и для шубертовских пьес op. 90). В известной мере предшественницами поздних пьес Шуберта можно считать багателли Бетховена (особенно op. 126). Но все же в гораздо большей мере экспромты и музыкальные моменты связаны с чисто романтическим творчеством самого Шуберта. Значение лирической миниатюры композитор поднял почти так же, как и значение песни, причем песенный жанр в шубертовской трактовке определенно повлиял на экспромты и музыкальные моменты, о чем говорилось уже неоднократно. Наконец, многое в фортепианном творчестве Шуберта предшествовавших лет подготовило возникновение этих жанров. К ним, с одной стороны, ведут опозитизированные композитором танцевальные миниатюры. С другой стороны, его же сонаты, отдельные части которых сближаются с поздними одночастными пьесами. В особенности экспромты op. 142 напоминают отдельные части сонатного цикла. Более того, расположение их относительно друг друга (сонатные по форме пьесы по краям, в середине — пьесы типа ме-

нуэта и тема с вариациями), а также замкнутый тональный план (f—As—B—f) вызвали предположение Шумана о том, что ор. 142 представляет собой сонату<sup>1</sup>. Это, однако, опровергается высказыванием самого Шуберта<sup>2</sup>.

Разнообразные по содержанию и форме экспромты и музыкальные моменты Шуберта в историческом плане отразили период становления романтической фортепианной миниатюры. Обобщенные, недостаточно конкретные названия этих пьес несколько вуалируют реальные жанровые различия в их типическом проявлении. К тому же принцип миниатюры нарушается в группе экспромтов возникновением таких произведений, которые по емкости своего содержания и сонатным принципам композиции принадлежат уже к типу одночастных романтических произведений крупной формы (экспромты c-moll ор. 90 и f-moll ор. 142). Так или иначе, пьесы Шуберта, к которым тянутся нити от многих музыкальных жанров, сами также обозначили по крайней мере два пути в развитии романтической фортепианной музыки. Их наследниками являются многие лирические миниатюры XIX века (к уже упоминавшимся следует добавить интермеццо и каприччио Брамса, миниатюры Грига и русских композиторов), а также крупные одночастные произведения типа баллад и фантазий.

Художественные достоинства и историческая перспективность определили почетное место, занимаемое экспромтами и музыкальными моментами Шуберта в истории мировой фортепианной музыки.

### *Произведения крупной формы*

Как представитель раннего романтизма и притом уроженец города великих венских классиков — Шуберт, естественно, отдал значительную дань такому классическому жанру, как со-

---

<sup>1</sup> Шуман писал: «...каждая страница первых двух экспромтов шепчет нам: «Франц Шуберт». Каким мы его знаем — неистощимо разнообразным, капризно-изменчивым, всегда пленяющим — таким встречаем его снова. Только мне не верится, что Шуберт действительно назвал эти пьесы «Экспромтами». Первый из них — совершенно ясная первая часть сонаты, настолько полно разработанная и законченная, что замысел ее не оставляет никаких сомнений. Второй экспромт я считаю второй частью той же сонаты; по тональности и характеру она непосредственно примыкает к первой». См.: Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке, с. 104—105. Далее Шуман соглашается условно считать финалом предполагаемой сонаты четвертый экспромт, но неожиданно ополчается против третьего (тема с вариациями), называя почему-то его музыку недостойной Шуберта (мнение в достаточной степени субъективное!).

<sup>2</sup> В письме композитора к издателям они обозначены следующим образом: «Четыре экспромта для одного фортепиано, которые могут быть изданы каждый в отдельности или все четыре вместе». — Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 624.

на та, написав 22 произведения в этом роде (некоторые из них, правда, остались неоконченными). Фортепианные сонаты Шуберта представляют двойкий интерес: как занимающие особое место в его обширном фортепианном творчестве крупные циклические произведения и как инструментальные циклы, имеющие в своей эволюции и специфической трактовке много общего с его же симфониями и струнными квартетами.

Сонатное творчество Шуберта охватывает довольно большой период — с 1815 года вплоть до последнего года жизни композитора. Первые дошедшие до нас две сонаты относятся к 1815 году (E-dur и C-dur); в обеих отсутствуют финалы, но поскольку третьи части этих сонат — менуэты, возможно, что они были задуманы, как «большие» четырехчастные сонаты<sup>1</sup>. В 1816 году была написана очень своеобразная пятичастная соната E-dur с двумя скерцо и медленной частью в центре. Как замысел этого произведения, так и некоторые моменты в первых двух сонатах (например, драматизация менуэта в первой из них) свидетельствуют об интенсивных поисках композитора в решении проблемы фортепианной сонаты. Следующий этап его сонатного творчества приходится на 1817—1819 годы. В особенности же следует выделить «сонатный» 1817-й год, когда Шубертом было написано пять сонат и еще соната fis-moll, оставшаяся в виде эскиза первой части. Как и симфонии 1816 года, некоторые сонаты 1817 года свидетельствуют о сознательном приближении к венским классикам (прежде всего к Гайдну и Моцарту и гораздо в меньшей степени к Бетховену). Создается впечатление, что композитор стремится сперва овладеть формой венской классической сонаты, чтобы на этой прочной основе затем создать более оригинальную трактовку. Во всяком случае, трехчастные сонаты e-moll, As-dur и особенно четырехчастная соната Es-dur op. 122 в более чистом виде представляют классический стиль, чем самые первые сонаты<sup>2</sup>. В то же время, как и в «классических» симфониях Шуберта (№ 4 и 5), отдельные штрихи в этих сонатах подчас предвосхищают будущий романтический сонатный стиль (в сонате Es-dur, например, оригинален финал, в котором разработка заменена эпизодом в духе вальса). Наиболее самобытными из сонат 1817 года оказались сонаты a-moll op. 164 и H-dur op. 147. В них типические интонации и гармонические формулы, характерные для венских классиков, менее заметны, чем в других сонатах. Обращают на

---

<sup>1</sup> Были ли финалы утеряны или оказались просто не написанными, об этом сведений не имеется.

<sup>2</sup> Сонату Es-dur немецкий музыковед В. Дамс назвал «благодарной данью Шуберта своим учителям, классикам». — Дамс В. Франц Шуберт. М., 1928, с. 73. Первоначальный вариант сонаты был в необычной для того времени тональности Des-dur. Необычен был и общий тональный план: Des—cis—Des (менуэт отсутствовал). Это своеобразие первого варианта заставляет считать его как бы самостоятельной трехчастной сонатой.

себя внимание некоторые очень своеобразные моменты, например ярко песенная, «баркарольная» главная тема в сонате а-moll или большая тональная подвижность героической главной партии в сонате H-dur (черты импровизационного стиля). В обеих сонатах медленные части проникнуты песенностью, но соната а-moll в целом лаконичнее (трехчастный цикл), тогда как соната H-dur, подобно Es-dur'ной, принадлежит к типу «большой» четырехчастной сонаты.

Продолжающиеся поиски в 1818—1819 годах отмечены появлением нескольких неоконченных сонат — C-dur, f-moll и cis-moll (короткий набросок первой части). И неслучайно единственным законченным произведением оказалась трехчастная соната A-dur op. 120 (1819) — уже подлинно шубертовская романтическая соната, в которой песенностью пронизаны первые две части, а финал основан на различно претворенных ритмах вальса.

Возможно, что с этим большим художественным результатом связан перерыв в дальнейшем сонатном творчестве композитора: первый этап поисков закончился, Шуберт сумел, наконец, создать новый, не подражающий классическим образцам, тип лирико-жанровой сонаты.

Следующий период охватывает годы 1823—1826. Совпадая с начавшимся общим расцветом творчества, он и в области сонаты означает этап высших достижений. В 1823 году, в пору тяжелых испытаний, связанных с болезнью, возникает трехчастная соната а-moll op. 143, первая часть которой отмечена балладной суровостью. В 1825 году появляются сразу три сонаты: а-moll op. 42, D-dur op. 53 и неоконченная соната C-dur<sup>1</sup>. Теперь Шуберт пишет исключительно четырехчастные сонаты, умея, однако, придать каждому циклу неповторимо индивидуальный характер.

Особенно это сказывается в облике первой части — лирико-драматической в сонате а-moll, героико-эпической в сонате C-dur, полной жизнерадостности и блеска в сонате D-dur. Написанная в следующем году соната G-dur op. 78 также интересна благодаря своей мечтательной и неторопливой первой части, носящей название *Fantasie*.

К позднему, завершающему периоду творчества Шуберта относятся последние три сонаты, написанные в 1828 году, — c-moll, A-dur, B-dur (без обозначения опуса<sup>2</sup>). Будучи ровесни-

---

<sup>1</sup> Незавершенными в этой сонате остались трио-скерцо и вторая половина финала. Попытки завершить сонату делались неоднократно, в частности В. Ребергом и А. Штейном.

<sup>2</sup> Общепринятой нумерации сонат Шуберта не существует. Популярное до сих пор издание Петерса, включающее 10 избранных сонат, имеет нумерацию, не соответствующую хронологии. Еще большую путаницу вносят обозначения опусов. Поскольку при жизни Шуберта были изданы только три сонаты (op. 42, 53 и 78), остальные либо остались без опуса, либо получали

цами большой С-dur'ной симфонии, они содержат, как и симфония, некоторые отзвуки бетховенского героического стиля (особенно показательно начало сонаты с-moll). Но и в них лирическая струя преобладает, а соната В-dur как бы подытоживает все наиболее существенное и самобытное, что характерно для шубертовских сонат.

В своих сонатах Шуберт выступает прежде всего как обаятельный лирик. Он поражает богатством и разнообразием выражаемых мыслей и чувств, пленяет удивительной душевностью и непосредственностью высказывания. Эти особенности содержания, эта последовательная лиризация крупного инструментального жанра нашли отражение в особом характере тематизма.

Песенный тематизм — одно из наиболее специфических свойств шубертовской сонаты. Если в лирических миниатюрах подобное свойство вполне естественно, то в сонате, с ее традициями инструментального тематизма и чисто инструментальных приемов развития, это вело к значительному переосмыслению самого жанра<sup>1</sup>. Песенные темы постепенно проникают у Шуберта во все части сонаты:



посмертный опус, не зависящий от хронологии (так, соната а-moll op. 164 на самом деле написана на восемь лет раньше сонаты а-moll op. 42). Завершающееся в настоящее время в нашей стране издание фортепианных произведений Шуберта содержит в первых двух томах все его сонаты, включая варианты и наброски (Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для фортепиано, т. 1, 2. М., 1962, 1964). Но нумерация здесь отсутствует вовсе, а незавершенные сонаты помещены в приложениях.

Нередко встречающаяся полная сквозная нумерация сонат (она отражена, в частности, в пластинках фирмы «Мелодия», выходящих в последние годы) основана исключительно на хронологии, но не учитывает Des-dur'ного варианта сонаты Es-dur op. 122. Всего поэтому получается 21 соната, а не 22 (из них лишь 15 сонат полностью закончены). Но общепринятой указанную нумерацию считать все же нельзя.

Наиболее целесообразно при обозначении сонат Шуберта указывать тональность и год создания, тем более что большинство тональностей представлены по одному разу. Полный хронологический список шубертовских сонат см. в кн.: Крауцлис Г. Фортепианные сонаты Шуберта. М., 1963, с. 40.

<sup>1</sup> В поздних сонатах Бетховена, как известно, уже наблюдались сходные тенденции (сонаты № 27, 28, 31), но «шубертианство» Бетховена было лишь одним из направлений в его на редкость многогранном сонатном творчестве. Шуберт же принципы песенности выдвинул на первый план.

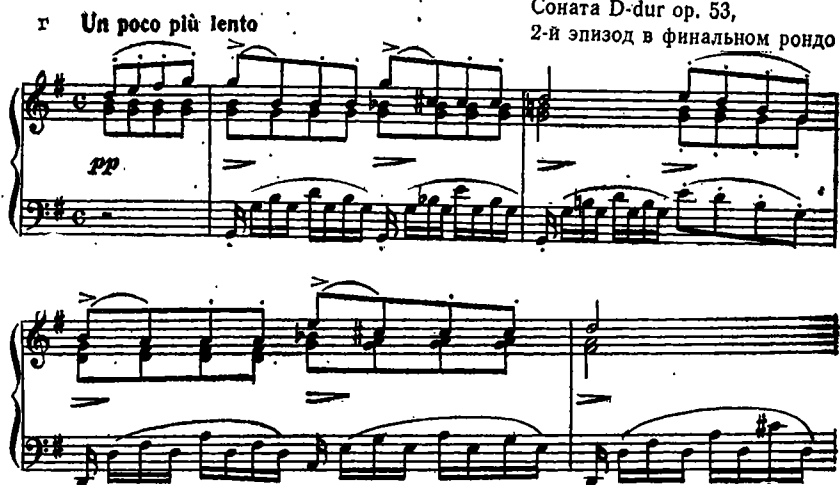
Соната H-dur op. 147,  
начало II части



Соната a-moll op. 42,  
трио скерцо



Соната D-dur op. 53,  
2-й эпизод в финальном рондо



Но наиболее показательным становится песенный характер главной темы первой части. Правда, венские классики (особенно Гайдн) нередко также создавали темы на основе песенной мелодики. Но, не говоря уже о менее лирическом характере подобных мелодий, их воздействие на тему и всю главную партию было ограниченным: «оформление» темы и дальнейшее развитие носило чисто инструментальный характер. Шуберт же, всячески подчеркивая песенную природу сонатной темы, стремится и последующее развитие подчинить принципам песенности — при помощи вариационно-вариантных преобразований. Нередки случаи, когда главная партия приобретает репризный, замкнутый характер, уподобляясь законченной песне (сонаты A-dur op. 120, G-dur op. 78). Коренное отличие от классиков

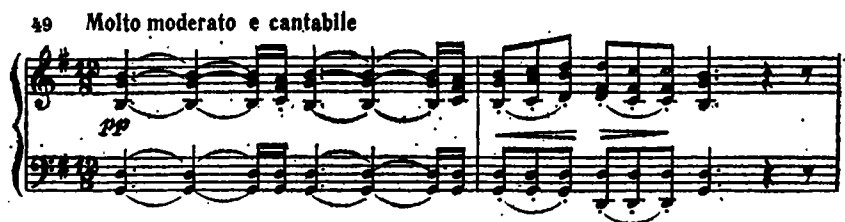
здесь, следовательно, заключается в том, что классики песню превращали в сонатно-симфоническую тему, тогда как Шуберт, напротив, сонатную тему, а подчас и всю главную партию уподобляет песне.

Песенный тематизм в сонатах Шуберта проявляется очень многогранно. Наряду с мелодиями народнопесенного склада встречаются и такие, которые близки более тонким по выразительности песням самого Шуберта. Таким образом, следовало бы говорить скорее о песенно-романсном тематизме, если бы не принято было вокальные произведения Шуберта называть просто песнями.

Песенная природа сонатного тематизма в немалой степени выявляется и в характере фортепианного изложения. Наряду с певучими унисонами встречается и фактура, отчетливо воспроизводящая вокальную мелодию и инструментальный («гитарного» типа) аккомпанемент, как, например, во второй части сонаты a-moll op. 164:



Нередко сплошь аккордовое изложение заставляет представить звучание хора. Таково начало сонаты G-dur op. 78, напоминающее поэтичный хоровой ноктюрн:



Характер развития подобных тем отличен от традиционного для венских классиков симфонического развития с мотивными вычленениями, секвенцированием, растворением в общих формах движения и т. д. Шуберт берет за основу варьирование, которое существенно не нарушает целостности исходной песенной темы. Классического типа орнаментальное варьирование при этом занимает далеко не первое место (один из немногих примеров — развитие побочной темы в первой части сонаты G-dur op. 78). Гораздо чаще встречается варьирование гармоническое, ладовое, фактурное, динамическое<sup>1</sup>, наконец, вариантность, предполагающая создание эмоционально и жанрово различных образов на общей интонационной основе.

Жанровая природа сонатного тематизма не сводится у Шуберта только к песенности. Широко используются танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса. Черты вальсовости наиболее отчетливо проявляются в скерцо и менуэтах, а также в финалах, имеющих чаще всего трехдольный метр; но проникают и в другие части, иногда сочетаясь с песенностью в мелодии, как в побочной теме «Неоконченной симфонии»: такова побочная в первой части сонаты G-dur; вальсообразна и основная тема в медленной части сонаты A-dur (1828).

Названия «менуэт» и «скерцо» используются Шубертом довольно условно, скорее по традиции, чем в целях точного жанрового определения. За небольшим исключением («стильные» менуэты в сонатах Es-dur и c-moll) те сонатные части, которые обозначены Шубертом как менуэты, гораздо ближе к более современному вальсу. С другой стороны, скерцо в его сонатах лишены стремительности бетховенских скерцо, в них подчеркнута танцевальная, опять же вальсовая, основа. Таким образом, часть сонаты, которая в четырехчастном шубертовском цикле обозначается как менуэт или скерцо (она всегда находится на третьем месте), независимо от названия представляет собой нечто новое и скорее может быть определена как вальс, хотя подобное название в сонатно-симфонических циклах появится позже (начиная с «Фантастической симфонии» Берлиоза)<sup>2</sup>.

Сонатные менуэты и скерцо одинаково близки собственным вальсам Шуберта. Так, менуэт из сонаты G-dur в ритмическом

---

<sup>1</sup> Особенно показательны для Шуберта контрастное сопоставление исходного и варьированного образа, объединяющего такие средства, как лад, фактура и динамика. К примеру, минорный образ, изложенный в плотной фактуре fortissimo, внезапно сменяется мажорным его вариантом, в прозрачном изложении, piano (разработка первой части сонаты a-moll op. 143, заключительная партия в финале сонаты B-dur).

<sup>2</sup> Один характерный пример наглядно может продемонстрировать условность шубертовских наименований «менуэт» и «скерцо». В 1817 году композитор написал две пьесы, известные под названием «Два скерцо». Во второй из этих пьес имеется трио, которое без существенных изменений было затем перенесено в сонату Es-dur в качестве трио менуэта.

и фактурном отношении несомненно сближается с группой энергичных, моторных вальсов:

50а Allegro moderato Соната G-дур op. 78



6 Вальс op. 77 № 11



В скерцо сонаты D-дур (первая часть) обаятельный лирико-бытовой образ, вопреки не совсем обычной для традиционных вальсов ритмике, оказывается также весьма сходным с одним из вальсов Шуберта:

51а [Allegro vivace] Соната D-дур op. 53





Однако вальсообразные части в сонатах не могут рассматриваться как простое перенесение шубертовских танцевальных миниатюр внутрь сонатного цикла. Менюэты и скерцо сложнее по форме (сложная трехчастная форма с Trio) и характеру музыкального развития, черты вальса в них выявляются то со всей непосредственностью, то более завуалированно (как и в скерцо «большой» симфонии C-dur). Углубление содержания подобных сонатных частей порой приводит к драматизму, совершенно отсутствующему в шубертовских танцевальных миниатюрах. Так, упомянутый выше менюэт из сонаты G-dur не только глубоко драматичен, но и становится драматическим центром всей сонаты, причем резкий контраст между сурово звучащими его крайними частями (h-moll) и светлым, необычайно прозрачным по звучанию Trio (H-dur) воспринимается как типично романтический контраст жестокой действительности и хрупкой мечты (ср. с песней «Весенний сон» из «Зимнего пути»). Драматизация танцевального жанра характерна и для скерцо сонаты A-dur (1828): в конце его первой части беззаботная танцевальность внезапно прерывается вихревым нисходящим пассажем fortissimo, причем остроте контраста способствует характерный для Шуберта тональный сдвиг C—cis.

Жанр марша менее характерен для образного строя шубертовских сонат, чем песня и танец. Все же и он порой играет существенную роль, особенно в такой сонате, как D-dur op. 53 (первая часть и финал). В маршевых образах более подчеркнуты бытовые, чем воинственные, героические черты, нередко вносится оттенок шутливости (финал упомянутой сонаты)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Показательны в связи с этим те ассоциации бытового плана, которые рождались у Шумана некоторые шубертовские марши: «В одном из его маршей Эвсебий совершенно ясно различает целый австрийский ландшафт, с волынками впереди, с колбасами и окороками на штыках». — Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке, с. 289.

Новую трактовку, по сравнению с классиками, получает у Шуберта не только тематизм, но и композиция всего сонатного цикла. Иным становится соотношение его частей. Так, традиционный для классической сонаты контраст между быстрой и энергичной первой частью и медленной, лирической второй Шуберт значительно сглаживает. Шубертовской лирико-повествовательной манере более соответствует неторопливое движение первой части, имеющей в большинстве случаев темп *Allegro moderato*. В четырех сонатах зрелого периода — *a-moll* op. 42, *G-dur* op. 78, *B-dur* (1828) и неоконченной — *C-dur* — быстрый темп и вовсе отсутствует, заменяясь на *Moderato*. С другой стороны, в этих же самых сонатах в умеренном (но не медленном!) темпе *Andante* написаны вторые части<sup>1</sup>. Получается сочетание двух умеренных темпов, что способствует сближению двух первых частей на лирической основе. В этом случае вторая часть очень естественно продолжает линию развития лирических (чаще всего песенных) образов первой части. В то же время в четырехчастных сонатах сближаются скерцо (менуэт) и финал. Их объединяют не только быстрый или умеренно быстрый темп, но и опора на танцевальные жанры. При всем значении собственного Шуберту лирического начала эти части приобретают более объективный, жанрово-бытовой характер, отражая характерные стороны окружающего композитора венского быта. В итоге некоторые сонатные циклы Шуберта (особенно сонаты *G-dur* и *B-dur*) отчетливо подразделяются на два крупных раздела, которые условно можно определить как субъективно-лирический (части первая и вторая) и жанрово-бытовой (части третья и четвертая). Подобное внутреннее тяготение между соседними частями цикла и соответственное противопоставление двух контрастных пар отчасти предвосхищает брукнеровскую симфоническую драматургию (седьмая симфония).

В первых частях своих сонат Шуберт всегда сохраняет основные контуры сонатного *allegro*, но, как правило, романтически переосмысливает классическую форму в соответствии с преобладающим лирико-повествовательным содержанием. На смену образным контрастам экспозиции, характерным для динамичных, порой драматически насыщенных *Allegro* классиков, приходит образное сближение основных тем, которые чаще всего взаимно дополняют друг друга, как различные стороны единого образа. В таких лирических сонатах, как *A-dur* op. 120, *G-dur*, *B-dur*, взаимодополняющий характер главной и побочной тем приводит к исключению традиционной связующей партии (ср. с экспозицией «Неоконченной симфонии»).

---

<sup>1</sup> В сонатах Шуберта вообще показательно отсутствие во вторых частях настоящих медленных темпов (единственное исключение — *Adagio* в сонате *c-moll*, 1828). Помимо преобладающего *Andante* встречаются *Allegretto* (соната *a-moll* op. 164), *Andantino* (*A-dur*, 1828), *Con moto* (*D-dur* op. 53).

Образное единство экспозиции в свою очередь не дает оснований для бурных столкновений в разработке. Последняя, даже при наличии внутреннего драматизма, носит более или менее сдержанный характер. Существенной стороной разработки становится ее близость к эпизоду — в ней преобладает тональная устойчивость отдельных довольно крупных разделов, тематическая целостность, отличающаяся от мотивного дробления классических разработок. Экспозиционные темы при этом не столько разрабатываются, сколько варьируются, выступают в новых вариантах. Сдержанному характеру разработки способствует также особый прием развития, названный Асафьевым «параллельным проведением»: не только отдельная тема, но целый раздел разработки может быть буквально повторен на новой высоте (первая часть сонаты G-dur, первая часть сонаты B-dur, финал сонаты Es-dur). Прием этот отчасти был предвосхищен «Пасторальной симфонией» Бетховена (первая часть), а после Шуберта был подхвачен Шуманом (соната fis-moll, четвертая симфония)<sup>1</sup>.

Поскольку в музыке Шуберта экспозиционность в принципе преобладает над разработочностью (в этом коренное отличие от Бетховена), сонатные репризы у него редко бывают динамическими; в них не наблюдается и расширения за счет разработочности связующей партии (как в симфонии g-moll Моцарта и «Патетической сонате» Бетховена). Реприза, следовательно, не ведет к утверждению экспозиционных образов на «новом уровне» — эти образы возвращаются в своем прежнем целостном виде. Быть может, этим объясняется пристрастие Шуберта к субдоминантовым репризам (первые части сонат C-dur — 1815, E-dur — 1816, a-moll op. 164, H-dur, C-dur — 1825 и финал сонаты A-dur op. 120). При этом материал экспозиции обычно не изменяется соответственно классическому однотональному плану репризы, а попросту транспонируется, поскольку новое соотношение S—T в репризе аналогично соотношению T—D в экспозиции.

С точной транспозицией (вплоть до равного количества тактов) мы встречаемся в сонатах 1817 года — a-moll и H-dur. Показательно, что неоконченная соната fis-moll обрывается на предыкте к субдоминантовой репризе (более механическую работу по транспонированию Шуберт, видимо, до поры до времени отложил, но так и не приступил к ней). Что же касается незначительного варьирования в репризе, то оно порой встре-

---

<sup>1</sup> «Для стиля Шуберта,— писал Асафьев,— характерно, что параллельные проведения тождественного и вариантного материала — особенно широких мелодических линий с соответствующим ритмически равномерным сопровождением (как I часть B-dur'ной сонаты) — становятся адекватными развитием, т. е. в сущности, они-то и составляют развитие идей». Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 102.

чается у Шуберта, поскольку в его музыке вообще велика роль вариационных приемов.

Шуберт явился создателем особого типа романтической сонаты — лирико-жанровой, с преобладающим повествовательным характером развития. В этом отношении шубертовские сонаты стоят особняком как по отношению ко многим бетховенским сонатам, так и по отношению к сонатам более поздних романтиков (Шопен и Лист). Бурный драматизм им не свойствен. Но преобладание в сонатах лирико-повествовательного начала не исключает моментов драматизма, связанных не с открытым столкновением враждебных сил (как у Бетховена), а с личными переживаниями художника-романтика, с его постижением драматических жизненных коллизий.

При всех общих закономерностях сонаты Шуберта 20-х годов очень индивидуальные, причем индивидуальный облик каждой из них прежде всего определяется характером первой части. Ведь создание нового типа сонаты, при наличии великолепных классических образцов, требовало именно в первой части, важнейшей для классиков, переосмыслить классические нормы сонатности, выдвинув новые, романтические принципы. Поэтому и в сонатах Шуберта первая часть — важнейшая. Остальные не привлекали столь пристального внимания композитора, а проблема финала была, видимо, отодвинута на задний план.

Высокохудожественными образцами типично шубертовской сонаты могут, в частности, считаться сонаты 1825 года — *a-moll* и *D-dur*, а также последняя по времени создания соната *B-dur*, которые будут рассмотрены несколько подробнее.

Лирико-драматическое содержание определяет облик сонаты *a-moll* ор. 42. Как скорбный монолог, родственник песням «Зимнего пути», начинается первая часть, идущая в темпе *Moderato*. В этой теме (главная партия) певучий унисонный элемент чередуется с аккордовыми отзвуками. Их чередование уподобляется диалогу солиста и хора (что вообще довольно характерно для тематизма Шуберта, ср. начало экспромта *c-moll* и сонаты *a-moll* ор. 143). Раздумью начала противостоит энергия новой темы, возникшей на основе развития обоих элементов главной темы (связующая партия). Здесь вариантное преобразование настолько контрастно первообразу, что возникает впечатление конфликтности двух начал — раздумья и действительности, двух возможных откликов на трагизм окружающей жизни. Именно этот конфликт становится основой драматургии всей первой части, тогда как побочная тема носит эпизодический характер<sup>1</sup>. При этом главная тема, особенно ее унисонный

---

<sup>1</sup> Восторженно писал о первой части сонаты Шуман: «...она так легко и просто построена на основе двух тем, что надо только удивляться чародею, сумевшему столь своеобразно их объединить и противопоставить». — Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке, с. 93.

элемент, приобретает значение лейтмотива, символа постоянно возвращающихся мрачных дум. Она вторгается в развитие побочной партии в экспозиции перед появлением заключительной. Последняя на момент «мирно» объединяет в себе оба конфликтных элемента, «лейтмотив» становится более спокойным и размеренным. Далее он напряженно развивается в разработке, звучит в «параллельных проведениях» на грани разработки и репризы; особо важной его роль становится в большой коде, где он то активизируется в длительных динамических нарастаниях, то уподобляется горестному вздоху, который прерывает победное шествие другого, активного образа (из связующей партии). В последних же тактах первой части «лейтмотив» предельно активизируется, появляясь в мощном октавном звучании.

В развитии этой сквозной темы выявляется характерное интонационное обострение одного из важнейших ее звеньев — восходящего скачка (5, ум. 5, м. 7, м. 9, ув. 4):

52a *Moderato* Экспозиция

un poco ritard. *pp*

a tempo un poco ritard. *mf*

Разработка Разработка Кода

6 *ppp* *ppp* *p*

Изменения другого, противоположного по смыслу, образа не менее существенны и связаны с принципами вариантного преобразования. Возникнув как вариант главной, энергичная тема связующей партии затем лирически смягчается, образуя два варианта побочной темы. Спокойно-утверждающий характер приобретает она в заключительной партии. В разработке она не участвует, но, повторяя весь круг своего экспозиционно-

го развития в репризе, получает решающее значение в коде, где преобразовывается в полный драматической напряженности марш:

53а [Moderato]

Связующая партия



Побочная партия



Вариант побочной



Заключительная партия

Кода



Сопоставляясь и переплетаясь друг с другом, два основных образа подчиняются сложной и очень впечатляющей драматургии целого. В экспозиции развитие идет от глубокого раздумья начала (главная партия) через взрыв активности (связующая) к мечтательной лирике (побочная партия), неожиданно омрачаемой вторжением главной («прорыв» главной темы в пределах побочной партии, ср.: первая часть «Неоконченной симфо-

нии»). Временное успокоение (заключительная партия) нарушается бурным разработочным развитием, приводящим к первой яркой кульминации. Достигнутое напряжение не вызывает заметного сдвига (как у Бетховена), оно постепенно рассеивается, подготавливая сумрачное начало репризы<sup>1</sup>. Последняя, не отличаясь от экспозиции существенно новыми моментами, уступает резюмирующую роль коде, в которой борьба двух контрастных образов (двух тем, как их называл Шуман) достигает предельного накала. К концу коды возникает главная кульминация всей части: оба ведущих образа, в предельном fortissimo, выражают уже нечто единое — состояние огромного эмоционального напряжения, быть может активный, страстный протест. За всеми перипетиями драматургического развития первой части, полного драматизма и психологической значительности, видится сквозная линия, ведущая от углубленного раздумья начала к огромной волевой напряженности завершения, — внушительный образный диапазон, заставляющей вспомнить о драматургии первой части четвертой симфонии Брамса, написанной спустя 60 лет.

Шуман был прав, когда говорил об удивительном своеобразии первой части этой сонаты. Сохраняя контуры классической сонатной формы, Шуберт по-иному расставил акценты, выявив внутренний, психологический конфликт путем противопоставления двух контрастных элементов главной темы. К ней же восходят все остальные темы, поскольку становятся ее близкими или более далекими вариантами. Обусловленное же вариантностью тематическое единство, отчасти предвосхищая монотематические композиции типа шумановского фортепианного концерта или листовских симфонических поэм, подчеркивает в первую очередь характерный для романтиков психологизм, отряжая не внешние события, но глубокую душевную драму.

Остальные части сонаты гораздо проще и однозначнее по содержанию. Роль отстранения от драматических переживаний выполняет вторая часть — *Andante poco mosso*, C-dur. Это вариации на очаровательную в своей сдержанной лиричности песенную тему, единственный случай вариационной формы во всем сонатном творчестве Шуберта. Вариации, придавая теме различные эмоциональные оттенки, содержат немало гармонических тонкостей. Проникновенным лиризмом отмечена умиротворенная кода.

Элементы драматизма, как отзвуки первой части, появляются в крайних частях скерцо (*Allegro vivace, a-moll*), с их резкими динамическими и ритмическими акцентами и регистро-

---

<sup>1</sup> В этом возвращении к настроению грусти после бурных порывов, в нащупывании основной тональности («параллельные проведения» варианта главной темы: *fis—a—c*) и элементах канонической имитации нельзя не заметить сходства с началом репризы в четвертой балладе Шопена.

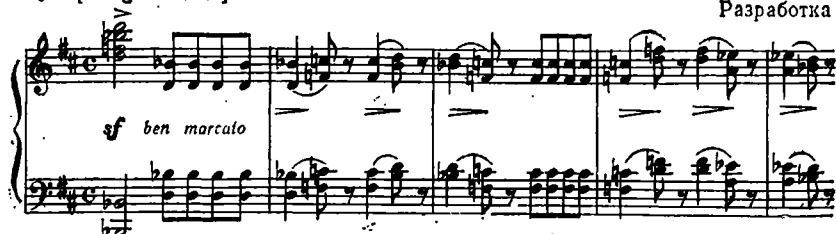
выми скачками. Но трио проникнуто мягкой задушевностью, его песенная тема сочетает в себе черты вальса и колыбельной.

Финал (*Allegro vivace, a-moll*) — рондо-соната. Он по-своему убедительно завершает весь цикл, отражая — в смягченном виде — композиционные особенности первой части. Здесь тоже главным стержнем развития становится контраст двух образов, возникший до появления побочной партии. Первый — прозрачные, как бы ласково журчащие фигурации, проникнутые меланхолией. Второй — воплощенные энергии (решительные возгласы, акцентированные аккорды). Контраст возникает в середине трехчастной главной партии, однако он не так подчеркнут, как это было в первой части сонаты. Но и здесь побочная партия не имеет самостоятельного характера, а развивает образные элементы главной партии. В энергичной коде возникают уже явственные переключки с кодой первой части (отрывистые, размеренные аккорды в верхнем регистре, почти идентичные заключительные аккорды). Общая же текучесть развития (без характерных для первой части пауз) и преобладающий меланхолический тон придают финалу все же очень специфический облик, выражающий состояние примиренности по отношению к тем душевным коллизиям, которые составляли пафос первой части.

Соната D-dur op. 53 начинается энергично и стремительно, в темпе *Allegro vivace*. В первой части радость жизни бьет ключом. По сравнению с первой частью сонаты a-moll, где объективно-жанровое начало (марш) было лишь одной из образных сфер, здесь маршевость полностью преобладает. В характере быстрого марша выдержаны основные темы *Allegro vivace*, что определяет цельность облика всей части — при наличии различных оттенков жанра. Роль вариационно-вариантных методов развития здесь столь же велика, как и в первой части сонаты a-moll. Если весь побочно-заключительный раздел строится на основе орнаментального варьирования новой маршевой темы, то в разработке осуществляется вариантное преобразование главной.

Так, в самом начале разработки первой части дается ее вариант, выявляющий наиболее непосредственно жанровую специфику марша:





Эта маршевая тема в свою очередь подвергается орнаментальному варьированию; постепенный рост напряженности приводит к кульминации, отмеченной появлением нового варианта главной темы:

## 55 [Allegro vivace]



В соответствии со всем содержанием первой части кульминация эта лишена остроты. Ей присуща уравновешенность, выраженная в симметричности мелодического движения (спуск—подъем), в секвенцированной повторности первого восьмитакта (параллельное проведение h—fis).

Жизнерадостное настроение, полностью восстановленное в репризе, еще ярче выявляется в коде, где снова звучит, взятый из начала разработки, подчеркнуто-маршевый вариант главной темы.

Вторая часть (Con moto, A-dur) отличается лирико-повествовательным характером и широтой композиционных масштабов<sup>1</sup>. По словам Шумана, это чисто шубертовское Adagio,

<sup>1</sup> Здесь, как и во многих других медленных частях сонатно-симфонических циклов Шуберта, сочетаются черты сонаты без разработки, двойной трехчастной формы (с сокращенной второй репризой) и вариационности. Формальную схему можно представить как ABA CDC A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A<sub>1</sub> C<sub>1</sub>D<sub>1</sub>C<sub>1</sub> A<sub>2</sub>.

«страстное, неистощимое, где музыка как бы не может закончиться»<sup>1</sup>. И неслучайно в «Крейслериане» Шумана находит отзвук задумчивая, отмеченная выразительной напевностью основная тема *Sop moto*<sup>2</sup>. Другая тема отличается большей активностью и строится на основе лирически переосмысленных фанфарных интонаций. Но резкая контрастность, тем более конфликтность, в этой части отсутствует. Главное в ней — исключительное богатство нюансов, раскрывающих душевный мир романтического героя. По своей концепции она отчасти предвосхищает третью часть фантазии Шумана *C-dur* и, подобно фантазии, завершается умиротворенной кодой.

Скерцо (*Allegro vivace, D-dur*) энергичным, напористым характером своих крайних частей перекликается с первой частью сонаты (темп также оказывается сходным). Черты вальса особенно явно выступают в середине первой части, причем вальсовый образ (см. выше пример 51а) становится смягченным (тихим и прозрачным по изложению) вариантом нарочито грубоватой темы, открывшей собой середину (типично шубертовский прием «нисходящего фактурно-динамического» варьирования). Тихое и спокойное *Trio* резко контрастирует с крайними частями<sup>3</sup>. В общем созерцательное настроение гармония вносит тонкие красочные оттенки (характерны, например, сопоставления: *C—Es—Ges—h—C*).

В финальном рондо (*Allegro moderato, D-dur*) основная тема, отличающаяся редким мелодическим обаянием, в жанровом отношении представляет собой изящно-шутливый марш. Каждое новое проведение этого рефрена предстает в слегка варьированном виде. Эпизоды (их два) иным характером своей образности оттеняют рефрен. Особенно интересен контрастный второй эпизод, в котором чудесной лирической кантилене (самый лиричный образ всей сонаты! — см. пример 57г) противопоставляются нарочито резкие звучания, введенные как будто ради озорной шутки (при этом на память приходят «янычарские» образы Моцарта в его рондо «*Alla turca*» или в финале скрипичного концерта № 5<sup>4</sup>). Окончание всего произведения очень характерно для Шуберта: звуки постепенно затихают, растворяясь в *pianissimo*. Подобное лирическое завершение цикла прямо противоположно бетховенским подчеркнуто энергичным каденциям.

<sup>1</sup> Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке, с. 93.

<sup>2</sup> См. начало четвертой фантазии «Крейслерианы».

<sup>3</sup> Это *Trio* является более совершенной редакцией того, которое было в менюэте самой первой сонаты — *E-dur*.

<sup>4</sup> Параллель с Моцартом напрашивается и в другом плане: подобно знаменитому рондо *Alla turca*, финальное рондо Шуберта завоевало огромную популярность и, отделившись от сонаты, зажило своей, самостоятельной жизнью. ПIANИСТЫ нередко играют его на *bis*, существует также его скрипичное переложение.

Обе рассмотренные сонаты, являясь типичными образцами сонатного творчества Шуберта, имеют каждая индивидуальный облик. Различный характер их первых частей отражается и на последующих частях цикла. Так, лирически сдержанная вторая часть сонаты а-moll вносит разрядку после драматического наката первой части; напротив, в сонате D-dur за энергичной маршевойстью *Allegro vivace* следует разлив чувств *Con moto*. Скерцо в каждой из сонат преломляет отдельные характерные черты первой части. Наконец, финалы, лишенные того значения утверждающего вывода, какое они приобретали у Бетховена, все же своеобразно воспроизводят содержание первых частей в романтически смягченном виде: драматизм первой части сонаты а-moll в финале оборачивается меланхолией, а напористая маршевость первой части сонаты D-dur трансформируется в легкую маршевую поступь финального рондо. Вместе с тем в обеих сонатах проявляются столь характерные для инструментального стиля Шуберта черты, как широкое претворение бытовых жанров (песня, танец, марш), разнообразное варьирование и варианты преобразования, красочность гармонических сопоставлений и модуляционная свобода, тонкость динамических оттенков и многое другое.

К числу наиболее глубоких и вдохновенных сочинений Шуберта принадлежит лирико-драматическая соната B-dur (1828).

Романтический облик первой части (*Moderato molto*, B-dur) определяется сразу же благодаря неторопливому темпу и лирически-сосредоточенной песенной теме, звучащей *pianissimo*. Впечатление сдержанности и даже некоторой скованности эмоций возникает в результате параллелизма аккордов, которые сопутствуют почти каждому звуку мелодии, углубляя ее и придавая ей большую значительность. Глухая трель в басу, возникающая после первого же проведения темы, создает ощущение скрытого драматизма. В середине трехчастной главной партии тема предстает в новом варианте (*Ges-dur*): сбросив груз аккордов, мелодия свободно парит на фоне журчащего аккомпанемента (как в шубертовских песнях!), лирические эмоции находят более яркое и непосредственное выражение, чем в начале:

56а *Molto moderato* Главная партия

*legato*

*pp*



Но главная тема в своем первоначальном виде вновь затем появляется в динамизированной репризе, и дотоле скрытый драматизм прорывается наружу, подчеркнутый непрерывной триольной пульсацией в среднем голосе.

Новый круг лирических переживаний отображен в побочно-заключительном разделе экспозиции, которому предшествует лишь небольшая связка взамен связующей партии. Здесь развитие идет от тихой грусти первой побочной темы к утверждению радости в заключительной партии и мечтательно-умиротворенным завершающим ее тактам. Многотемность этого раздела (три темы в побочной и две темы в заключительной партии) и многообразие эмоциональных оттенков не исключают единства и цельности, обусловленных, в частности, интонационными связями между темами:

57a

1-я тема побочной (подголосок)

2-я тема побочной

3-я тема побочной

2-я тема заключительной

Типичен для Шуберта тональный план экспозиции: В—fis—h—F. Давая терцовое соотношение с главной партией в начале побочной (fis=ges, так называемая «шубертовская»

VI — низкая минорная ступень)<sup>1</sup>, композитор затем (начиная с третьей побочной темы) утверждает классическую доминантовую тональность, лишь в самом конце оттеняемую красочными отклонениями.

Разработка, довольно значительная по масштабам, — драматический центр первой части. В ней можно выделить четыре основных раздела. В первом появляется и подвергается развитию новый, минорный вариант главной темы (cis); во втором, в виде ряда параллельных проведений (A—gis—H—b—Des) дается развитие темы заключительной партии. В третьем разделе, исходная трезвучная тема которого лишь косвенно связана с трезвучными пассажами заключительной партии, напряженность медленно, но неуклонно нарастает. При подходе к кульминации замечается сходство со вступлением трагической песни «Скиталец»:

58a [Molto moderato] Соната B-dur

6 Sehr langsam «Скиталец»

Наступившая затем бурная кульминация отличается чисто внешним динамизмом. Центр тяжести всего идейно-образного содержания не в ней, а в следующем большом разделе разработки, выражающем, как во многих песнях Шуберта, душевное оцепенение перед лицом трагических обстоятельств. На протяжении 30 тактов почти исключительно господствует «трагический» d-moll, гармонический фон составляют аккорды в ритме неизменных ровных восьмых. На этом фоне возникает сначала вариант трезвучной мелодии (из третьего раздела), а затем еще один минорный вариант главной темы. Мелькающее в смене гармоний увеличенное трезвучие усиливает мрачный оттенок. В результате именно этот, самый крупный, четвертый

<sup>1</sup> Эта тональность отчасти предвосхищалась ее одноименным вариантом в середине главной партии.

раздел становится подлинной кульминацией разработки; иными словами, Шуберт, как романтик, делает упор не на активном моменте в развитии разработки, а на созерцательном, глубоко психологическом.

После этого, однако, роприза возвращает течение музыки в прежнюю, эмоционально более сдержанную и спокойную колею, кода закрепляет спокойное настроение.

Драматическая линия, выявившаяся в первой части, развивается затем в *Andante sostenuto*, *cis-moll*. Это одна из самых трагических страниц фортепианной музыки Шуберта. В сложной трехчастной форме крайние части ассоциируются с мрачным монологом, родственным таким песням композитора, как «Двойник», «Скиталец». Значительную роль в мелодике *Andante* играет декламационность. Исполненная скорби главная тема состоит из коротких, «говорящих» фраз. Заметно преобладание нисходящего движения. Однообразный, суровый ритм сарабанды (ср. песни «Седины», «Атлас») создает впечатление роковой скованности. Но уже во втором предложении характер музыки становится иным: нарастающая волна возгласов, дойдя до кульминации, сменяется вдруг безвольным спадом, отражая тщетные порывы освободиться из-под гнета мрачных сил (на память приходит характер развития в песне «Двойник»).

Некоторое просветление вносит мажорный вариант главной темы (здесь начинается второй раздел двухчастной первой части), представляющий собой гармонизацию почти неизменной темы в параллельном мажоре<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Это редкий в западноевропейской музыке пример гармонического варьирования, близкий принципам Глинки (см. «Персидский хор»).

Мрачная кода, однако, закрепляет настроение безысходной скорби. Освежающий контраст вносит песенная средняя часть (A-dur). К концу ее отдельные мотивы из первой части *Andante* возвещают неизбежное возвращение скорбных образов. В слегка варьированной репризе особенно примечательны моменты просветления. Первый такой момент наступает совершенно неожиданно в конце первого раздела, когда на предельном *pianissimo* появляется вариант главной темы в C-dur, подобно светлomu, воздушному видению:



По-другому воспринимается мажорное завершение всей части (Cis-dur), олицетворяющее мудрое примирение с неизбежным.

В последующих двух частях, полных движения, жизнерадостности, трагизм не столько разрешается, сколько отстраняется. Мир лирического героя здесь как будто растворен в картинах венского народного быта, что особенно заметно в скерцо (*Allegro vivace con delicatezza*, B-dur) с его жанрово-танцевальной основой. Как и в других скерцо Шуберта, элементы вальса проявляются то несколько завуалированно, то более подчеркнуто. При этом веселый, игровой характер музыки отражается в живости и непринужденности тонального развития, особенно во втором разделе первой части. Лишь минорное трио (b-moll) на время вносит сумрачную краску.

Финал (*Allegro ma non troppo*, B-dur), жизнеутверждающий по своему общему тону, отличается в то же время многообразием содержания: помимо беззаботно-веселых образов, здесь и мечтательная лирика и взрывы бурного драматизма. Форма финала — свободно трактованная рондо-соната. Рефрен начинается шутливо — с попытки утвердить тональность c-moll, вопреки «законному» B-dur. Юмористично звучит несколько раз упорно возвращающееся басовое *соль*, вновь ставящее под сомнение утвердившийся было B-dur. Сама тема носит шутливый характер, напоминая, однако, своими интонациями веселые гайдновские темы, хотя игра мажора-минора здесь типично шубертовская. За рефреном, написанным в трех—пятичастной форме, звучит песенная побочная тема (F-dur). Неожиданно она прерывается бурными пассажами. Резкий сдвиг приводит к

появлению драматической заключительной темы (f-moll). Но шквал так же быстро стихает, как и налетел: просветленный вариант этой же темы (F-dur) завершает экспозицию (типичный пример шубертовского ладово-динамического варьирования):

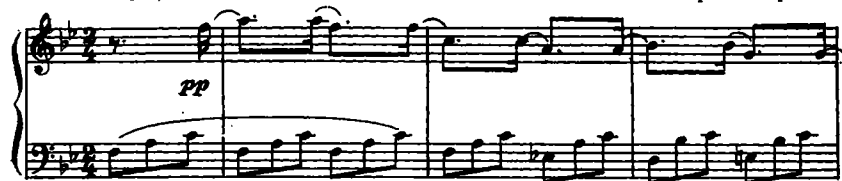
61a [Allegro, ma non troppo]

Заключительная партия



6 [Allegro, ma non troppo]

Ее мажорный вариант



Дальнейшее построение финала соответствует классическим традициям рондо-сонаты: рефрен — разработка — реприза. Кода остроумными приемами ухода от тоники перекликается с нача-

лом финала. Главная тональность окончательно закрепляется в стремительном завершении, утверждающем радость жизни.

Не являясь подлинным выводом глубокой концепции, финал сонаты В-dur в то же время содержит итоговые черты: господствующий тон шутилой жизнерадостности здесь оттеняется лирическими и драматическими моментами, намекающими на содержание двух первых, важнейших в этой сонате частей.

Фантазия С-dur («Скиталец», 1822) стоит особняком в фортепианном творчестве Шуберта, как крупное одночастное произведение концертного плана. Обращение в ней композитора к теме собственной песни роднит ее с квинтетом «Форель» и позднее написанным квинтетом d-moll. Но если в названных камерных ансамблях песня цитировалась лишь в качестве темы для вариаций в одной из частей цикла, то в фантазии мелодия, заимствованная из середины песни «Скиталец», становится тематическим зерном всего крупного произведения. Однако романтическая разочарованность, свойственная содержанию песни, здесь отодвинута на задний план. Фантазия, напротив, утверждает свет и радость, в ней отражается кипение жизненных сил. Песенная тема как цитата появляется лишь в середине произведения и своим мрачным колоритом оттеняет господствующие светлые образы. Последние являются ее преображенными вариантами (общим элементом становится характерная

ритмика песни: ) Подобная концепция, отражая

трагизм жизни как преходящее явление, напоминает о седьмой симфонии Бетховена и превосходит драматургию собственной симфонии Шуберта С-dur.

В крупном плане тема «Скитальца» и ее различные модификации образуют композицию, подобную слитному четырехчастному циклу: Allegro—Adagio (тема с вариациями) — скерцо — финал (фуга). Тональный план следующий: С—сис—Ас—С. Темой песни начинается второй раздел, в основе остальных трех лежат ее варианты:

62а Allegro con fuoco, ma non troppo

I часть



6 Adagio II часть

pp

Presto III часть

ff

Allegro IV часть

ff

Главная тема первого раздела торжественна и импозантна. Она составляет разительный образный контраст с песенным первоисточником. Тема третьего раздела воспринимается как вариант вторичного порядка: это не столько прямая модификация песенной темы, сколько скерцозный вариант темы первого раздела. Тематический вариант в четвертом разделе выступает в качестве темы энергичной фуги.

Таким образом, вариантные связи между основными темами всех четырех разделов, внешне напоминающих части цикла, и отсутствие перерывов между этими разделами (что подчеркнуто разомкнутостью их формы) обуславливают единство и цельность этой монументальной фантазии. Форму целого усложняют, но вместе с тем и объединяют проведенные через все произведение принципы сонатности. В пользу сонатной трактовки формы говорит прежде всего разомкнутая структура первого раздела. Он имеет ясную побочную тему лирического склада (Es-dur)<sup>1</sup> и в целом похож на сонатную экспозицию. Но в

<sup>1</sup> Через тему связующей партии она связана с главной (см. пример 63а, б).

рамках первого раздела нетрудно обнаружить и типичное начало разработки, которое затем, во втором разделе, сменяется эпизодом (появление темы песни «Скиталец» и ее варьирование). Скерцо, хотя и имеет трехчастную структуру с вальсообразным трио, но в то же время содержит некоторые черты варьированной репризы. Если его первая тема — скерцовый вариант главной, то тема трио — вальсообразный вариант побочной темы:

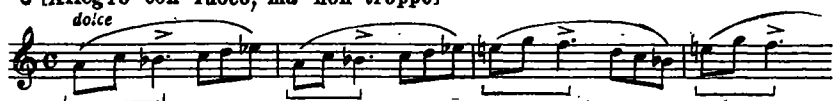
Изменение главной темы в связующей партии

63a [Allegro con fuoco, ma non troppo]



6 [Allegro con fuoco, ma non troppo]

Побочная партия



[Presto]

Трио в скерцо



С точки зрения условной сонатности, завершающий фугированный раздел может считаться торжественной кодой всего произведения. Фантазия Шуберта, следовательно, явилась первым ярким образцом той свободной романтической формы, которая сочетает в себе признаки цикличности, сонатности и вариационности. Эта форма легла в основу большинства симфонических поэм Листа и его сонаты *h-moll*<sup>1</sup>. Вариантные преобразования, встречающиеся и в других инструментальных сочинениях Шуберта, нигде не становятся столь важным компози-

<sup>1</sup> Несомненно принципиальное сходство формы шубертовской фантазии и поэмы Листа «Тассо». Лист, подобно Шуберту, все четыре раздела строит на основе вариантного изменения одной и той же исходной (песенной!) темы, причем самую тему помещает не в начале, а во втором, медленном разделе. Сочетание признаков сонатности и цикличности также сближает эти произведения. Э. Шмиц утверждает, что фантазия Шуберта имела прямое влияние на форму листовских симфонических поэм и сонаты *h-moll*. См.: Schmitz Eugen. Schuberts Auswirkung auf die deutsche Musik bis zu Hugo Wolf und Bruckner. Leipzig, 1954, S. 80.

пионным средством, как в фантазии. Это во многом подготовило листовский монотематизм. Наряду с сопоставлениями различных образных вариантов, Шуберт пользуется вариантными связями и в целях создания постепенности развития. Так, в первом разделе он не противопоставляет побочную тему главной как образы совершенно далекие, но устанавливает между ними связь через посредствующее звено — модификацию главной темы в связующей партии: в новом варианте она приобретает бо́льшую напевность, в ней появляется тот трехзвучный мотив типа опевания, который станет основой побочной темы.

Как произведение монументальное, полное могучего оптимизма, фантазия C-dur занимает в фортепианной музыке Шуберта примерно то же место, какое занимает последняя, C-dur'ная, симфония в его симфоническом творчестве. В истории она сохраняет значение величественного памятника романтического пианизма<sup>1</sup>.

### *Произведения для фортепиано в четыре руки*

Тесная связь Шуберта с традициями домашнего музицирования обусловила значение четырехручных фортепианных произведений в его творчестве. Отчасти переключаясь в жанровом отношении с его двухручной фортепианной музыкой (сонаты, фантазии, вариации), эта область творчества все же имеет свою жанровую специфику. Пьесы интимного, камерного плана (вальсы, экспромты) нехарактерны, зато широко представлены полонезы и особенно марши. Как создатель торжественных, блестящих полонезов Шуберт, подобно Веберу, отдаленно предвосхищает шопеновскую эпоху в истории этого танца, но без углубления и драматизации жанра, какие станут свойственны Шопену. Всего Шубертом написано 10 полонезов.

Среди 16 четырехручных маршей встречаются различные жанровые разновидности: «Детский марш» (без опуса), «Героический марш» op. 66, «Траурный марш» op. 55, «Два характерных марша» op. 121 и т. д. Исключительную популярность завоевал марш D-dur из серии «Три военных марша» op. 51, существующий во множестве самых разнообразных переложений.

<sup>1</sup> В наше время фантазия Шуберта прочно утвердилась на концертной эстраде. В XIX веке, в эпоху увлечения фортепианной виртуозностью, отношение к этому произведению было гораздо более прохладное. Несмотря на концертный характер фантазии, ей все же недостает того блеска, той внешней пианистической элегантности, которые имели широкий успех у концертной публики прошлого столетия. Вот чем объясняется вмешательство Листа, создавшего свою редакцию этого сочинения (1851). Не изменив оригинала по существу, Лист кое-где придал больший блеск пассажам и, добавив оркестр, превратил фантазию в концертное произведение для фортепиано с оркестром. В настоящее время эта редакция по справедливости отходит на второй план перед редакцией авторской.

ний. Яркая мелодичность и типичная для композитора ладогармоническая красочность проявляются в маршах, как и в других сочинениях Шуберта.

Из двух четырехручных сонат Шуберта — B-dur op. 30 (1818) и C-dur op. 140 (1824) — первая еще носит следы сильного воздействия венского классицизма, зато вторая по своей содержательности, грандиозным масштабам и самобытности стиля стоит на уровне лучших двухручных сонат Шуберта, но по сравнению с ними еще более монументальна как произведение четырехручное. В одной из своих статей Шуман, давая высокую оценку этому произведению, отмечает в нем целый ряд приемов, свойственных оркестровой музыке: «Сравнивая эту вещь с другими его (Шуберта. — Г. К.) сонатами, столь фортепианными по своему характеру, я не могу себе представить этот Дуэт иначе, как оркестровую композицию. Здесь слышатся струнные и духовые инструменты, tutti, отдельные соло, тремоло литавр»<sup>1</sup>. По мнению Шумана, в этом произведении к инструменту предъявляются такие требования, которые он не может удовлетворить. Согласно шумановской гипотезе, эта соната могла быть эскизом симфонии. Если подобное мнение и не подтверждается позднейшими исследованиями, то попытки выйти за пределы камерных средств выразительности в сонате налицо<sup>2</sup>. Ей присуща и масштабность (продолжительность звучания около 45 минут), более свойственная таким сочинениям, как камерные ансамбли последних лет или симфония C-dur, чем шубертовским фортепианным двухручным сонатам или четырехручной сонате B-dur. Экспозиция первой части сонаты, насыщенная развитием, в том числе типично шубертовским варьированием, намного превосходит по размерам двухручные сонатные экспозиции. Но по типу образности вся соната, а более всего ее первая часть очень близки двухручным сонатам зрелого периода. Так, лирико-эпическая главная тема сочетает унисонное и аккордовое изложение, подобно сонатам a-moll op. 143 и 42. Побочная тема характерна своим лирико-песенным обликом, в ритмическом же отношении она связана с главной:

---

<sup>1</sup> Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке, с. 100.

<sup>2</sup> В этой связи можно указать на постоянно встречающиеся приемы тремоло, на переключки голосов, могущие более выразительно прозвучать в оркестре, при различии тембров. Обращают на себя внимание и появляющиеся порой длительные звуки в верхнем регистре протяженностью в 7—8 тактов, которые на фортепиано до конца реально прозвучать не могут.

Подобная оркестральность вообще характерна для четырехручных произведений Шуберта, который, по-видимому, многие из них создавал лишь потому, что не рассчитывал на исполнение своих оркестровых сочинений. В то же время современные исследователи, например П. Мис, А. Эйнштейн, М. Бразун, указывали, опровергая Шумана, на специфические фортепианные особенности данной сонаты («Большого дуэта», как он был назван в некоторых изданиях). Подробнее об этом см. в кн.: Хохлов Ю. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972, с. 301—315.



## 6 [Allegro moderato]

## Побочная партия



В целом соната С-дур, написанная с эпическим размахом, жизнерадостная по своему тону, стоит в одном ряду с наиболее монументальными, С-дур'ными же композициями Шуберта.

В жанре, свойственном оркестровой, а не фортепианной музыке, помимо четырехручных переложений собственных увертюр, Шуберт написал еще два дивертисмента, из которых наибольший интерес представляет «Венгерский дивертисмент» ор. 54, сочиненный в 1824 году во время пребывания композитора в Венгрии. Как известно, элементы венгерской музыки заметны в ряде произведений Шуберта 20-х годов, но ни в одном произведении венгерский стиль не нашел такого последовательного выражения, как в дивертисменте, все три части которого пронизаны характерными национальными ритмами, мелодическими оборотами, приемами ладовой переменности и т. д. Цикл этого сочинения составляют: Andante, g-moll; Marcia. Andante con moto, c-moll; Allegretto, g-moll. Лист, очень ценивший дивертисмент и сделавший его двухручную обработку, в свое время указывал, что Шуберт здесь использовал подлинные венгерские мелодии. Об этом говорили и некоторые современники Шуберта<sup>1</sup>. К сожалению, до сих пор так и не установлено, какие из мелодий этого произведения являются цитатами, а какие сочинены композитором в подражание венгерскому стилю. Несомненно одно: живя в Венгрии и общаясь с представителя-

<sup>1</sup> См.: Воспоминания о Шуберте, с. 92, 94.

ми простого народа (слугами князя Эстергази), Шуберт с его чуткостью гениального музыканта сумел подметить многие типические черты венгерской музыки и в своем произведении органично слил эти черты с теми, которые были присущи его самобытному стилю. «Венгерский дивертисмент» — произведение настолько же венгерское, насколько и шубертовское. Образцы характерного венгерского колорита дают, в частности, начало первой и второй частей дивертисмента и фрагмент третьей части:



Среди четырехручных фантазий Шуберта выделяется написанная в 1828 году и посвященная Каролине Эстергази (бывшей ученице композитора) фантазия *f-moll* op. 103. Это одно из наиболее поэтичных созданий австрийского романтика. Господствующий в нем лирический тон выявляется с первых же тактов начальной темы, овеянной нежной грустью, и закрепляется при ее повторении в самом конце. Интонационно эта тема напоминает любимого Шубертом Моцарта (ария Барбарины из «Свадьбы Фигаро», в той же тональности *f-moll*), но пунктирная ритмика придает ей специфический характер, навеянный, возможно, воспоминаниями Шуберта о Венгрии:





характере быстрого венского вальса. Ее основная тема вариантно связана с «токкатной» темой второй части, да и тональность общая. Четвертая часть (Темпо I) превращается, по существу, в варьированную репризу первой части: здесь так же точно господствует основная лирическая тема, но маршевый раздел трансформируется в энергичную фугу. Если в фантазии C-dur фуга находила естественное продолжение в напористой коде, то здесь происходит неожиданный перелом: возвращается главная тема, а с ней и грустно-лирическое настроение начала произведения. Мечтательная лирика обрамляет фантазию, подобно тому как торжественная приподнятость обрамляла фантазию «Скиталец», и это подчеркивает различный облик двух произведений.

Одно из лучших созданий Шуберта, фантазия f-moll завершает группу его четырехручных произведений, которые представляют собой чрезвычайно интересное и художественно ценное явление романтической фортепианной литературы.

### Симфонии

Симфоническая музыка Шуберта относится к крупнейшим достижениям музыкального романтизма. Уже с юношеских лет австрийский романтик был не только создателем песни, но и симфонистом. Шуберт-симфонист разделял, однако, судьбу тех величайших самобытных художников, которые «рождались» лишь после своей смерти. Известно, что при жизни композитора его симфонии не были замечены. Мало того, самая лучшая часть симфонического наследия стала известной музыкальному миру много лет спустя после смерти автора: через одиннадцать лет прозвучала впервые монументальная симфония C-dur, а «Неоконченная симфония» увидела свет почти через столетия после своего возникновения.

Печальная судьба симфоний никак не соответствует тому важному значению, какое имеет этот жанр в творчестве Шуберта. Известно, что в конце жизни композитор мечтал о создании ряда крупных симфоний, а некоторые камерные ансамбли склонен был рассматривать как эскизы будущих симфонических циклов. За свою короткую жизнь Шуберт успел написать столько же симфоний, сколько создали выдающиеся композиторы-симфонисты XIX века — Бетховен и Брукнер<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В определении количества симфоний Шуберта и в их нумерации до сих пор нет единого мнения. Если учитывать существование «Гаштейнской» («Гастайнской») симфонии (1825), якобы утерянной и до нас не дошедшей (см. статью Ю. Хохлова «К вопросу о „Гмунден-Гастайнской симфонии“» — в его кн.: Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972), то Шуберт был автором десяти симфоний; нельзя не принять во внимание незавершенную симфонию (1821), которая к настоящему времени реставриро-

Симфоническое творчество Шуберта обычно рассматривается в аспекте классического симфонизма. При такой оценке почти все симфонии Шуберта сияют не собственным, а отраженным светом великих мастеров XVIII века, а также Бетховена. Без сомнения, знаменитая триада венских классиков, в особенности Моцарт и Гайдн, оказали значительное воздействие на симфоническое мышление Шуберта. Но, освобождаясь от традиционных влияний, Шуберт эволюционирует в сторону романтического стиля. И хотя классические элементы сохранились даже в последних двух симфониях Шуберта, не они определили подлинный облик композитора. Шуберт-симфонист стоит на грани двух эпох и, будучи генетически тесно связан с венским классицизмом, в сущности принадлежит новой, романтической эпохе.

Классический симфонический стиль был доведен уже при жизни Шуберта до высшего совершенства. После достигнутой Бетховеном вершины все возможности для дальнейшей эволюции в героико-драматическом направлении были как будто исчерпаны. Не примыкая к Бетховену, Шуберт не пошел и по пути литературно-программного симфонизма, который возник уже после смерти Бетховена и Шуберта («Фантастическая симфония» Берлиоза). Его не привлекали программные сюжеты, и как симфонист он не нуждался в поддержке внемузыкальных ассоциаций. Если, следуя своим общим эстетическим воззрениям, Шуберт в вокальном творчестве стремился к сближению музыки и поэзии, то в симфонических произведениях он оставался «чистым» музыкантом и сочинял, по-видимому, без всяких программных стимулов.

Еще в юности у Шуберта наметился свой путь параллельно со своим великим современником. И если симфонии Бетховена рождались в бурной общественной атмосфере и вызывали горячие дискуссии, то симфонии Шуберта создавались в тишине и безвестности. Анализ эволюции симфонического стиля Шуберта показывает, что в своей окончательной форме стиль этот сложился не в результате «воинственного» противопоставления нового старому, но путем «мирного» постепенного обновления, в результате которого Шуберт, однако, приходит в конце концов к подлинной самобытности.

Новый вид симфонизма, окончательно определившийся в вана. Существовавшая в течение долгого времени нумерация симфоний является точной лишь по отношению к первым шести (1813—1818), тогда как нумерация двух последних симфоний не соответствует хронологии их создания: симфония C-dur (1828) обычно фигурирует под № 7, а позже обнаруженная «Неоконченная» — под № 8, симфония же E-dur вообще не имеет номера. Точная нумерация должна базироваться на хронологической последовательности сочинений и учитывать те из них, которые реально существуют. Поэтому порядок обозначения симфоний 20-х годов должен быть следующим: № 7 — симфония E-dur (1821). № 8 — симфония h-moll («Неоконченная», 1822), № 9 — симфония C-dur (1828). К такой нумерации склоняется в настоящее время большинство исследователей творчества Шуберта.

двух последних симфониях Шуберта, в существенных своих сторонах соприкасался с романтическим направлением. Значение этих симфоний заключается прежде всего в качественно новом типе симфонического мышления. Последнее, выражая романтическое восприятие жизненных явлений, имеет в своей основе песню — наиболее лирическую форму музыкального высказывания. Особенности этого лирического, миниатюрного жанра Шуберт переносит в монументальный жанр симфонии. Как ни различны последние симфонии Шуберта, в них можно проследить общую тенденцию: разрешение проблемы симфонизма в песенном аспекте. Но композитор не ограничивается простым использованием песенной мелодии в качестве симфонической темы. Песенно-лирическое начало в симфониях Шуберта определяет не только характер тематического материала, но и принципы его музыкального развития и особенности драматургии. Песня является материалом, языком и эмоционально-смысловой базой симфонии. Песня как жанр, поднимаясь до значения песенности как стилистического принципа в симфонии, становится новым внутренним источником выразительности.

Песенность придает музыке Шуберта большую конкретность, и в то же время через песенность образы ее достигают высокой степени обобщения.

Проникновенная нежность и теплота музыки Шуберта в сильнейшей степени зависят от доминирующей роли песенного мелоса, в котором можно видеть не только формообразующий фактор, но и самое дыхание шубертовской музыки. Поражает богатство и разнообразие этой основной выразительной силы. Шуберт, за редким исключением, отступает от принципа изложения темы в виде ядра-эмбриона, который лишь в процессе дальнейшего диалектического развития раскрывает основной образ произведения. Шуберт, в отличие от Бетховена, делает основой тематизма широкие, протяжные мелодии, которые излагаются сразу целиком, в своем типическом облике. Песенный тематизм дает возможность выражать лирические эмоции с наибольшей непосредственностью.

Широко льющийся поток песенных мелодий, столь щедро разлитых в партитурах Шуберта, — это выражение нового мироощущения. Вырастающий из песенного начала симфонизм понимается как чувственно-непосредственный охват жизни в лирическом аспекте. Шуберт акцентирует то, что не было главным в классическом искусстве, — человека с его личными переживаниями.

Песенный симфонизм — по существу симфонизм лирический. Но лиризм в данном случае нужно понимать в очень широком и глубоком смысле — как ярко выраженное эмоциональное восприятие и переживание действительности в ее разнообразных проявлениях.

Как и в песенном творчестве, чувственная непосредственность поднимается в симфониях Шуберта до значения творческого и выступает как форма мирозерцания. Выдвигая на первый план лирическое начало, Шуберт тем самым нарушает органическое единство эмоционального и рационального, столь характерное для классического искусства в целом. Но у Шуберта нет и уклона в сторону субъективного эмоционализма. Именно в симфониях особенно заметна объективность лирики Шуберта, способного «ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта»<sup>1</sup>.

Шуберт глубоко человечен и демократичен. В центре творческого внимания композитора находится внутренний мир богатого чувствами и мыслями человека. Его героем является простой человек, данный в конкретной обстановке, на предметном фоне внешнего мира. Шубертовскому герою несвойственно восприятие действительности в ее многогранности и широте, столь характерное для бетховенского героя; в нем больше индивидуальной конкретности, непосредственной человечности. Симфонизм Шуберта через песенное начало стремится установить более непосредственную связь с жизнью. Но если у Бетховена жизненность дает себя знать в действенности, разумности и волевой целеустремленности, то сила жизненности Шуберта — в чувственной полноте и наглядности музыкальных образов. Песенный симфонизм обогащает нас конкретностью ощущений, раскрытием образа человека в его индивидуальной данности. Величие Шуберта в том, что через «простые состояния» он нашел путь к показу «человека как он есть», в его неповторимом своеобразии.

Однако Шуберта интересовала не только человеческая личность с ее богатым внутренним миром. Одно из основных свойств его гениального дарования — чувство природы, поэтическое постижение ее жизни. Оно внушило и подсказало его воображению новые приемы в гармонии и оркестровке, богатство колорита, бодрые и энергичные ритмы, тончайшие динамические нюансы. Своеобразие песенного симфонизма Шуберта заключается в том, что он устанавливает внутренний психологический унисон между эмоциональной жизнью человека и жизнью природы. Но чувство природы не ограничивается в него воплощением «ландшафтной» предметности. В музыке Шуберта природа больше чувствуется, чем изображается. Романтика природы — один из скрытых мотивов всей музыки Шуберта, а это уже гораздо больше, чем «живописная выразительность» других романтиков, как раннего периода (Вебер), так и более позднего (Мендельсон). Романтически переосмысливая проблему един-

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Шуберт и современность. — Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 407.

ства человека и природы, Шуберт в своей музыке дает ощущать незаметные, почти неуловимые переходы из личного мира в мир природы, в результате чего стирается грань между выразительностью и изобразительностью. Подобное романтическое воплощение природы создается скорее тогда, когда ее не только «видят», но и «созерцают». В пейзажных образах Шуберта мы наблюдаем элементы пантеистического отношения к миру. В то же время, благодаря своеобразному единству элементов выразительности и изобразительности, образы Шуберта ассоциативно связаны с предметно-эмпирическим миром.

Симфонизм Шуберта обнаруживает разносторонний охват действительности, отличается богатством жанровых разновидностей. В нем представлены многообразные виды лирического симфонизма — жанровый, драматический, эпический. Последняя разновидность, гениально представленная «большой» симфонией C-dur, свидетельствует о многогранности гения Шуберта, в творчестве которого нашли своеобразное эпическое претворение и героические образы.

В историю мировой музыки Шуберт вошел как подлинный новатор — родоначальник романтического симфонизма. Характерные стиливые черты его, как отмечалось, с наибольшей полнотой раскрываются в последних симфониях, но в значительной степени были подготовлены предшествующими симфониями. Понять специфические особенности симфонического стиля Шуберта нельзя, таким образом, без дифференцированного подхода к отдельным этапам его творческого пути.

Работа Шуберта над симфониями охватывает примерно 15 лет (1813—1828). Интерес к оркестровой музыке он проявил уже в юные годы. Большинство своих симфоний (шесть из девяти), а также оркестровые увертюры концертного типа композитор создал в ранний период, сочинение двух последних симфоний и работа над незавершенной симфонией E-dur падает на 20-е годы — период высшего расцвета его творчества.

Симфонический стиль Шуберта сложился далеко не сразу. От первой симфонии до последней — громадная дистанция. Если в области песенной лирики Шуберт в возрасте 17—18 лет уже был выдающимся новатором, то его симфонии этого времени несут на себе черты сдержанного традиционализма, не отличаясь особенно яркой новизной и оригинальностью. Симфонизм Шуберта, как в своем генезисе, так и в своем становлении, связан с венской классической школой. Прежде чем выступить в качестве зачинателя нового стиля, Шуберт, несомненно, отдал большую дань великим предшественникам.

По своему общему стилю юношеские симфонии Шуберта ближе всего к венской классической школе XVIII века. В них сохраняются традиционный оркестровый состав, строение отдельных частей и цикла в целом классической симфонии. Усвоив ее общезвестные конструктивные схемы, Шуберт проявил в отношении архитектуры этих симфоний даже своего рода ортодоксальность.

Чрезвычайно показательно, что уже в первых своих симфонических опытах Шуберт обнаруживает особенное тяготение к Моцарту. С Моцартом раннего Шуберта тесно сближает ясно выраженный лирический склад мышления. В то же время Шуберт во многом является наследником гайдновских традиций. Об этом явственно говорят присущие ему наивная свежесть восприятия, поэтическое ощущение природы, страстное к ритмам и мелодиям австрийской и немецкой народной песни.

Ранние симфонии Шуберта относительно скромны по своим идейным масштабам. Диапазон образных контрастов в них невелик. Во всех ранних симфониях Шуберта ощущается полная гармония человека с окружающим миром. В них не проявляется стремление к передаче противоречивых жизненных явлений в их сложном единстве. В основе симфоний лежит не противопоставление, а сопоставление различных образов. В процессе развития эти образы никогда не приводят к возникновению драматического конфликта.

Какие образы воплощаются Шубертом в ранних симфониях? Это прежде всего картины народного быта, светлые поэтические переживания, образы природы. Преобладающие эмоциональные тона — светлая лирика, праздничность, радостное возбуждение, задор молодости. Не обладая глубиной и сложностью замысла, симфонии подкупают жанровой сочностью и свежестью образов. Лишь изредка, как «прорыв» в будущее, встречаются моменты романтической мечтательности. В основном ранние симфонии свидетельствуют о тяготении композитора к лирико-жанровому типу симфонизма, созданному еще Гайдном и Моцартом, но получившему у молодого Шуберта своеобразное преломление. Лирическое обобщение венских бытовых жанров — танца, песни, марша — является типичной чертой музыкального тематизма ранних симфоний. Музыка их базируется в основном на гомофонно-гармоническом мышлении, фактура преимущественно гомофонная, полифонические приемы развития встречаются в них сравнительно редко.

Оркестровая ткань отличается легкостью, подчас «акварельной» прозрачностью. Однако безусловного господства струнной группы уже не наблюдается: развивая традиции поздних симфоний Гайдна и Моцарта, Шуберт большое внимание уделяет самостоятельной выразительности деревянной группы в целом и

отдельных солирующих инструментов. Так, уже во вступлении ко второй симфонии тонкий нюанс вносят фразы солирующей флейты; свежо воспринимается звучание главной темы Allegro третьей симфонии у солирующего кларнета. В тембрах деревянных духовых инструментов изложено начало Allegretto шестой симфонии. Там же побочная партия поручена сперва флейте и кларнету в октаву, а затем гобой и фаготу. В репризе тема звучит (вначале) у гобоя и кларнета, предвосхищая тембровый колорит главной темы «Неоконченной симфонии». Разнообразно сочетая струнные и деревянные духовые инструменты, Шуберт от симфонии к симфонии добивается все более тонкой красочности оркестровки, достигшей особо ярких художественных результатов в шестой симфонии, а затем в двух замечательных симфониях зрелого периода. Более традиционен Шуберт в использовании труб и валторн; тромбоны же не вводит ни в одну из ранних симфоний. В целом в области инструментовки, как и в общем стилистическом облике, ранние симфонии Шуберта обнаруживают влияние главным образом Гайдна и Моцарта и в гораздо меньшей степени связаны с достижениями Бетховена.

Во всех ранних симфониях, как уже упоминалось, структура четырехчастного цикла воспроизводит композиционный план венской классической симфонии XVIII века. Во многих сохраняются стройность и строгость форм, четкость граней. Характерно, однако, при этом, что принцип «экспозиционности» почти всюду преобладает над «разработочностью». Темы не столько изменяются в процессе развития, сколько вновь и вновь показываются в различном тональном освещении, в разных регистрах, в разной инструментовке.

Наделенный неистощимо богатой мелодической одаренностью, молодой Шуберт обнаруживает и яркое чутье гармонических красок. Он уже в ранних своих симфониях проявляет большую силу композитора-колориста. Показателен модуляционно-гармонический план ранних симфоний. В них проявляются характерные черты романтической гармонии. Наряду с типичной для музыкального классического искусства тесной связью основных гармонических функций (T—S—D—T), Шуберт прибегает к красочному сопоставлению тональностей, главным образом терцовому. И хотя в гармонии ранних симфоний сохранены классические принципы, в ней наблюдается и тенденция к ослаблению функциональных тяготений в результате стремления к красочному многообразию. В трактовке тональных планов всего цикла и его отдельных (особенно крайних) частей Шуберт проявляет большую смелость и самостоятельность. Так, во второй и в пятой симфониях он, вопреки традициям, пишет менуэт не в главной тональности цикла, притом в миноре. Тональные планы циклов выглядят в этих симфониях следующим образом: B—Es—c—B (вторая), B—Es—g—B (пятая).

В соотношении тональностей крайних частей менуэта и Trio также встречаются отклонения от традиций. Во второй симфонии минорный менуэт имеет мажорное Trio не в одноименном, а в параллельном мажоре, в шестой симфонии дается красочное терцовое соотношение: C—Es—C.

Но особенно интересны и своеобразны тональные планы в крайних сонатных частях цикла. Начиная со второй симфонии, Шуберт постоянно нарушает классические закономерности тонального плана. Во второй и третьей симфониях это относится как к первой части, так и к финалу; наиболее классичная пятая симфония лишь в первой части имеет субдоминантовое начало репризы, в шестой же симфонии классичность тонального плана первой части «компенсируется» исключительным многообразием тональных сопоставлений в финале. Наряду с менее необычными субдоминантовыми репризами (они иногда встречались у Моцарта, сам Шуберт неоднократно прибегал к ним в своих фортепианных сонатах) в шубертовских ранних симфониях появляются репризы доминантовые (финал третьей симфонии, первая часть четвертой). В экспозициях характерно тяготение к плагальным соотношениям между главной и побочной партиями (вторая симфония, первая часть: B—Es; четвертая симфония, первая часть и финал: c—As). В разработках Шуберт подчас не соблюдает классическое правило, согласно которому главная тональность избегается. Зато в репризе композитор, напротив, постоянно нарушает принцип господства главной тональности. В простейших случаях субдоминантовая или доминантовая главная партия соотносится с побочной, выдержанной в главной тональности. Но встречаются и более сложные случаи. Так, в четвертой симфонии (c-moll) реприза первой части начинается в тональности минорной доминанты (g-moll), а побочная партия репризы имеет тональность параллельного мажора (Es-dur). В финале второй симфонии (B-dur) побочная тема в репризе неожиданно оминоривается и звучит в параллельном миноре. Совершенно особый вариант тонального плана имеет место в финале четвертой симфонии: реприза начинается в одноименном мажоре, а ее побочная партия звучит в тональности субдоминанты по отношению к этому мажору (F-dur).

В целом смелость и новизна тонального мышления Шуберта, как они проявились в его ранних симфониях, во многом предвосхищали его стиль зрелого периода, но кое в чем носили характер эксперимента, свидетельствовали об интенсивных поисках молодого автора. Показательно, что романтики следующего поколения (Мендельсон, Шуман) в своих симфониях и увертюрах трактуют тональный план в общем гораздо более традиционно.

Ценнейшие качества ранних симфоний Шуберта — глубокая продуманность структуры, строгость мышления. Парадоксаль-

ность творческого метода молодого Шуберта — в противоречивом сочетании непосредственности выражения со строгой рациональной организованностью. Юный Шуберт довольно быстро овладевает крупной симфонической формой, и если первые три симфонии порой грешат стилистической неровностью и некоторой растянутостью формы (например, вторая), то в последних трех симфониях (особенно в четвертой и пятой) композитор достигает классической ясности и отточенности стиля. Во многом удачно решается проблема единства цикла, который не только подчинен господству светлых настроений (исключение — четвертая симфония), но подчас содержит некоторые интонационно-образные арки между частями. При этом, однако, нет еще в ранних симфониях той широты и многообразия жизненных связей, которые присущи подлинно великим произведениям. Им свойственна все же известная эмоциональная одноплановость, они искренни и непосредственны в своей выразительности, но не глубоки. Попытка же создать трагическую концепцию в четвертой симфонии, как будет указано дальше, мало удалась композитору.

В ранних симфониях Шуберт еще не заговорил вполне самостоятельным языком, но в них уже наблюдаются отдельные смелые предвосхищения новой романтической эпохи. Юношеские симфонии Шуберта явились важным звеном в процессе формирования стилистических основ романтической симфонии. В них под покровом венского классического стиля уже проявляются новые тенденции, ощущается весеннее дыхание романтизма.

Первая симфония, D-dur, была сочинена в октябре 1813 года по поводу торжественного чествования директора конвикта, где Шуберт обучался с 1808 по 1813 год. Симфония проникнута ясным, жизнерадостным настроением, а праздничная приподнятость некоторых эпизодов выдает ее парадный замысел.

Первая симфония наиболее традиционна. Это произведение шестнадцатилетнего юноши содержит в себе еще много незрелого и, пожалуй, подражательного. Симфония создана под сильным влиянием Гайдна и Моцарта. Но при всей ее традиционности в ней местами заметны и некоторые индивидуальные штрихи — тяготение к песенному мелодизму, некоторые отклонения в расстановке композиционных акцентов, своеобразие деталей в тональном плане. Так, в первой части (*Adagio. Allegro vivace, D-dur*) величественному вступлению (в духе поздних гайдновских симфоний или некоторых венских симфоний Моцарта) и стремительному бегу главной партии противопоставляется выразительная лирическая тема побочной партии. Она явно доминирует в экспозиции, на ее развитии целиком пост-

роена разработка (подобное перенесение акцента на побочную тему будет характерно для трактовки сонатного *allegro* в зрелых произведениях композитора). Тема эта, несколько напоминающая вторую тему из финала бетховенской «Героической», в то же время гораздо более напевна и лирична:



В разработке в ее развитие привносятся новые психологические нюансы (появление, в частности, ее минорного варианта). Тональный план разработки разнообразен и, в отличие от классических разработок, главная тональность не избегается: A—a—C—a—C—D(!)—E—a—E—A—e—D(!)—d.

Примечательно также, что господствующим приемом развития здесь становится секвенционное перемещение более или менее целостных тематических построений, что в зрелых инструментальных сочинениях композитора станет одним из характернейших свойств разработок. Не вполне обычно также появление темы вступления перед репризой, при сохранении темпа *Allegro vivace*. То или иное влияние музыки вступления на развитие сонатного *allegro* в дальнейшем встретится у Шуберта неоднократно (например, в симфониях третьей, восьмой, девятой).

Одной из самых светлых лирических страниц симфонии является вторая часть (*Andante*, G-dur). Это — юношеское раздумье с оттенком романтической мечтательности и грусти. Музыка отмечена тем сочетанием поэтической тонкости и безыскусственности, которые составляют отличительную особенность шубертовской лирики. В интонациях основной песенной темы можно заметить сходство с более поздней песней Шуберта «Весенний сон»:



Две последние части симфонии — менуэт и финал — близки традициям гайдновского симфонизма. В менуэте (Allegro, D-dur) крайние части напоминают некоторые наиболее энергичные менуэты Гайдна, в то же время приближаясь отчасти к бетховенской скерцозности (скерцо второй симфонии). Народно-жанровая основа более всего сказывается в Trio, выдержанном в характере венского лендлера. Финал (Allegro vivace, D-dur) передает веселое оживление, столь свойственное молодости. Взаимопроникновение в нем песенности и танцевальности — характерный штрих, предвосхищающий одну из важных особенностей последующего инструментального стиля Шуберта.

В целом, однако, те или иные примечательные детали в музыке симфонии, найденные интуитивно и лишь отдаленно предвосхищающие будущий самобытный стиль композитора, пока еще растворены в общем потоке более традиционной музыки. Иногда можно отметить даже известного рода схематизм в претворении венско-классических приемов (такова, например, главная тема первой части, не отличающаяся яркостью своего облика, но воспроизводящая типичные черты построения классических главных тем). Пытаясь в свои шестнадцать лет овладеть крупной формой, Шуберт кое-где нарушил разумные пропорции, не смог избежать растянутости в первой части и в финале. Особенно показательна «разбухшая» заключительная партия в экспозиции первой части: она содержит 112 тактов, тогда как весь предшествующий раздел экспозиции занимает всего лишь 76 тактов. Основное же значение первого симфонического опыта заключается, по-видимому, в том, что Шуберт наметил тот тип лирико-жанровой симфонии, который оказался определяющим для всего раннего периода.

Вторая симфония, B-dur, была закончена в марте 1815 года. Она свидетельствует о быстром творческом росте юного автора. В ней заметно более высокое композиционное мастерство, более уверенно намечаются новые тенденции, предвосхищающие зрелый стиль композитора. Но по-прежнему отчетливо выступают связи со стилем Гайдна и Моцарта, а в отдельных местах напрашиваются аналогии с лирико-жанровым симфонизмом Бетховена (увертюра «Творения Прометея», четвертая

симфония), в частности с его энергичными, синкопированными ритмами.

Новое проявляется в своеобразной трактовке тонального плана, в необычном строении формы крайних частей цикла, наконец, в специфически шубертовском, очень непосредственном претворении жанрового начала. Одно из важнейших качеств второй симфонии — определенность ее бытового колорита. В ней сильна локальная жанровая основа. Музыка полна движения: бытовые, словно залетевшие с веселой венской улицы, плясовые мотивы определяют содержание произведения. Важнейшим элементом выразительности здесь становится танцевальность. Лирическая же струя музыки — песенность, воплощенная в побочной теме первой части, малозначительна, недостаточно ярка, хотя по композиционному замыслу противопоставлена торжественности вступительного *Largo* и моторности главной партии.

Во вступлении на смену первым величественным аккордам приходят красочные инструментальные переключки, среди которых особо выделяются «щебечущие» пассажи солирующей флейты. В этой музыке ясно ощущаются голоса природы, что еще заметнее станет в следующей шубертовской симфонии. Но характер первой части определяет стремительная главная тема *Allegro vivace*, которую можно сравнить с *perpetuum mobile*, образом радостного кругового движения. Несомненно сходство этой темы с главной темой увертюры Бетховена «Творения Прометея»:



Отмеченное круговое движение, определяющее частые повторы в пределах главной партии, распространяется и на всю форму первой части, придавая ей черты своеобразного рондо<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Смело нарушая традиции, Шуберт после побочной партии дает повторение главной, притом в основной тональности. Возникающее при слушании впечатление, что это рефрен рондо-сонаты, оказывается ложным: дальнейшее завершение развития в тональности доминанты (F-dur) и выставленный Шубертом знак репризы ясно указывают на то, что повторение главной партии произошло в рамках экспозиции. Подобное же своеобразное строение

Преобладающее значение главной темы лишь слегка оттеняется лирической напевностью побочной, которая в экспозиции звучит в тональности субдоминанты. Прием значительного укрупнения длительностей, способствующий выявлению напевности, несмотря на очень быстрый темп, станет в дальнейшем характерным для Шуберта:



Разработка, двуплановый характер которой определяется сочетанием в одновременном звучании непрерывного бега шестнадцатых (струнные) и певучих фраз из побочной партии, приводит к субдоминантовой репризе, столь типичной в дальнейшем для Шуберта. Своеобразная закономерность в данном случае обусловлена тональным объединением начала репризы и побочной партии экспозиции (Es-dur). При всей своей подкупающей жизнерадостности и стремительности движения, первая часть в целом не может не оставить впечатления растянутости, что нарушает и пропорциональность внутри цикла. В случае предписанного автором повторения экспозиции форма становится еще более громоздкой, и первая часть оказывается равной по протяженности трем остальным частям вместе взятым.

Вторая часть (Andante, Es-dur) — тема с вариациями — раскрывает иное толкование лирического центра произведения по сравнению с первой симфонией. Здесь лирика облечена в форму плавной, грациозной танцевальности. Основная тема напоминает некоторые песни Шуберта народно-бытового характера (более всего — написанную в том же 1815 году песню «Полевая розочка»). В то же время в ней заметно интонационное сходство с моцартовскими мелодиями (например, с арией Оттавио «Мое сокровище» из «Дон-Жуана»):



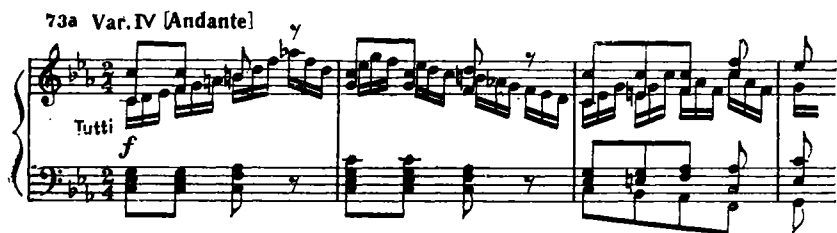
имеет и реприза. В результате главная партия на протяжении всего Allegro проводится четыре раза (лишь в начале репризы не в главной тональности), и, таким образом, вся форма являет собой пример сочетания сонаты и рондо, не будучи классической рондо-сонатой. Возникновение подобной композиции, видимо, было продумано Шубертом, поскольку она повторена и в финале симфонии (там, однако, вторичное проведение главной партии дается в тональности доминанты).

6 *Lieulich*

«Полевая розочка»



Драматический акцент привносится в эту часть четвертой, минорной вариацией, из интонаций которой вырастает тема менуэта. Эта связь средних частей симфонии, несомненно, способствует единству цикла наряду с композиционной общностью его крайних частей:



Первая часть менуэта (*Allegro vivace*, с-молл) полна бетховенской энергии и суровости, зато Es-dur'ное трио звучит светло и прозрачно, напоминая незатейливый австрийский лендлер. Некоторые характерные черты ритмики (например, ритмическая формула второго предложения:



с фортепианными вальсами Шуберта<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Дополнительная связующая арка возникает на основе сходства основной мелодии трио и темы вариаций второй части.

Финал симфонии — выдающееся достижение юного композитора. Главная тема, празднично-ликующая, танцевальная, звучит уже очень по-шубертовски<sup>1</sup>:

74 / Presto vivace



Финал подчеркивает и обнажает народно-жанровый характер симфонии. Целеустремленная динамическая линия финала объединяет все его разделы, приводя к энергичной коде — вершине развития произведения. Важным объединяющим моментом финала является установившийся в нем с самого начала

танцевальный ритм (♩ ♪ ♩ ♪ ♩), который, будучи

лишь несколько завуалированным в побочной партии, возвращается с повторением главной темы. Особо значительную роль он играет в разработке, где, переходя из струнных басов в другие голоса, он неизменно повторяется на протяжении более 100 тактов, превращаясь в ритмическое остинато.

Третья симфония, D-dur, возникшая вскоре после второй (май—июль 1815 года), во многом соприкасается с ней. Здесь Шуберт вновь проявляет интерес к лирико-жанровым образам. Музыка симфонии насыщена интонациями и ритмами венской бытовой музыки. Однако, несмотря на известные черты общности, вторая и третья симфонии имеют все же различный облик. Образный диапазон третьей симфонии расширяется: в ней особенно чувствуется романтика и поэзия природы; пасторально-идиллическое начало, лишь слегка затронутое во второй симфонии, здесь играет большую роль, хотя и не исчерпывает содержания всей симфонии. Чувство природы ни в одной из ранних симфоний не получило такого яркого и конкретного выражения, как в третьей. С этим связана другая характерная

<sup>1</sup> Обращает на себя внимание типичная для народной музыки секвенционность среднего раздела темы (см. такты 9—16), а также рондообразное построение всей главной темы. Учитывая очень быстрый темп финала, эту тему вернее всего можно сравнить с галопом. Танец такого типа начинал становиться модным при Шуберте. Сам композитор впоследствии написал для фортепиано, наряду со множеством вальсов, также и ряд галопов — оп. 49 (1825), Grätzer Galoppe (1827).

особенность симфонии — красочность ее музыки. Широко использованы в ней тембры деревянных духовых инструментов, которым поручены все ведущие темы.

Не только пасторальное преломление жанровых образов, но и особая интонационная свежесть придают музыке третьей симфонии самобытные черты. Влияния мелоса венского классицизма проявляются в третьей симфонии вообще гораздо меньше, чем во второй. Основные, народного склада, темы симфонии строятся, однако, не на широких песенных мелодиях, а на более кратких попевках, приближающихся порой к типу инструментальных наигрышей. Это особенно заметно в первой части.

Все же известное воздействие музыки венских классиков, в частности второй и «Пасторальной» симфоний Бетховена, здесь еще сохраняется. Но особенности индивидуального стиля Шуберта проступают уже довольно ярко. Подлинно шубертовское в третьей симфонии — это, прежде всего, по-юному наивное и светлое восприятие жизни, какая-то «родниковая» свежесть и чистота образов. Симфонии присущи также большие композиционные достоинства, в ней сочетаются простота выразительных средств и сжатость формы.

Особое единство циклу придает господство жанрово-бытовых образов. Преобладающий в симфонии объективный тон высказывания подчеркивается отсутствием собственно медленной части; вместо нее звучит *Allegretto* (как в «Военной симфонии» Гайдна, в седьмой и восьмой симфониях Бетховена). В тональных планах шубертовской симфонии много необычного, заметно тяготение к плагальным соотношениям. Новые приемы тонально-гармонического развития, найденные во второй симфонии, здесь получают свое продолжение.

Вступительное *Adagio maestoso, D-dur*, является единственным медленным эпизодом симфонии. Вопреки авторскому обозначению, оно, за исключением самого первого аккорда *tutti*, лишено той внешней торжественности, какая была характерна для вступлений первых двух симфоний. Здесь господствует тонкая поэзия природы. Особенно выразителен маленький дуэт кларнета и флейты, исполненный поистине поэтического вдохновения. Эти голоса природы, наполняющие *Adagio*, определяют затем и существенные стороны тембрового облика сонатного *allegro*. Более прямое влияние образов *Adagio* на музыку всей первой части заключается в том, что его восходящие мелодические фразы составляют затем основу связующей партии и вновь звучат в коде. На такую трактовку формы, возможно, повлияло знакомство с одной из последних симфоний Моцарта — *Es-dur* (1788).

Пасторальный характер всего сонатного *allegro*, особенно ярко выраженный в главной и побочной партиях, оттеняется мощными связующей и заключительной партиями, выражающими полноту жизнеутверждения. Обе основные темы настолько

близки друг другу, что представляются вариантами одного образа. Их мелодии поручены деревянным духовым инструментам (кларнету — в главной теме, гобою — в побочной), звучащим подобно наигрышам чудесной пастушеской свирели<sup>1</sup>:

75a Allegro con brio Главная партия

Cl.

pp

Vni I

6 [Allegro con brio] Побочная партия

Ob.

p

Краткая разработка (52 такта), построенная преимущественно на материале побочной темы, прозрачно оркестрована и пронизана теми инструментальными переключками (голосами природы), которые составляют специфику всей части. В репризе обращает на себя внимание субдоминантовая тональность побочной партии, что вносит дополнительный красочный момент. Как торжественный гимн природе, звучит могучая в своей жизнерадостности кода.

<sup>1</sup> Особенно свежо воспринимается главная тема благодаря новому по тому времени звучанию солирующего кларнета и простоте построения, идущей непосредственно от народной музыки: AA BB.

Лирико-жанровый характер определяет образный строй второй части (*Allegretto*, G-dur)<sup>1</sup>. Подчеркивая в ней народные черты, Шуберт обе основные темы строит на фольклорной основе. Первая тема, вначале звучащая у одних струнных, воспроизводит мелодию старинной немецкой песни «Колыбельная Марии». Вторая, в которой солирует кларнет, имеет сходство с известной студенческой песней «Es ist mir auf der Welt nichts lieber»:

76a *Allegretto* Первая тема

76b *Allegretto* Вторая тема

В оркестровке *Allegretto* Шуберт обнаруживает значительное мастерство, прибегая к ярким тембровым эффектам в сопоставлении групп и отдельных инструментов, оставаясь в рамках акварельно прозрачной, почти камерной звучности.

Вторая часть симфонии — одно из вдохновенных созданий Шуберта, в котором опoэтизированы сценки народного быта, сочетающиеся с отголосками окружающей природы (снова черты «плерной» музыки, господствовавшей в первой части).

Менуэт (*Vivace*, D-dur) тесно связан с современной Шубер-

<sup>1</sup> *Allegretto* написано в сложной трехчастной форме.

ту танцевальной стихией и совсем не похож на менуэт XVIII века. Крайние его разделы, энергичные по ритму, напоминают некоторые темпераментные вальсы шубертовской эпохи. Зато в спокойном по характеру пасторальном трио претворены черты престодушного народного лендлера. Его мелодия изложена в характерном дуэте флейты и фагота:



Финал симфонии (Presto vivace, D-dur) разворачивается в стремительном темпе, в ритмах, характерных для итальянской тарантеллы<sup>1</sup>. Единство ритма сближает основные темы сонатного allegro; побочная партия воспринимается как продолжение главной. Общая динамика финала, бьющая через край жизне-радостность нигде в раннем периоде не проявлялись так ярко, как в этом финале, и впоследствии были превзойдены лишь в финале «большой» симфонии C-dur.

Среди всех частей симфонии финал наиболее интересен в отношении тонального плана. В экспозиции побочная партия имеет субдоминантовую тональность (G-dur), сменяясь традиционной доминантовой тональностью в заключительной партии (такое отклонение от нормы в трактовке побочной партии и восстановление нормативной доминанты в конце экспозиции станет типичным для творчества Шуберта зрелого периода, вплоть до самых последних произведений). Совсем необычной выглядит доминантовая реприза, благодаря которой соотношение главной и побочной партий (D—T) имеет аналогию с экспозиционным (там T—S).

Четвертая симфония, c-moll, была написана в 1816 году, в период очень напряженной творческой работы композитора (в этом же году, помимо еще одной симфонии, были написаны кантата «Прометей», множество песен, в том числе знаменитый «Скиталец», месса C-dur, Stabat mater, три сонаты для скрипки с фортепиано, пятичастная фортепианная соната

<sup>1</sup> Обращение к ритмам тарантеллы встречалось и у Бетховена (финал восемнадцатой сонаты), но для Шуберта это стало особенно характерным (финалы его произведений позднего периода — квартетов d-moll и G-dur, сонаты c-moll).

Е-dur, увертюра В-dur, концертштюк для скрипки с оркестром и другие произведения). Симфония с-moll — единственная минорная среди ранних симфоний композитора; сам автор дал ей название «Трагическая». Четвертая симфония по замыслу перекликается с наиболее драматичным произведением зрелого периода — «Неоконченной симфонией», но в отличие от нее находится еще всецело в русле венского классицизма. Более того: эта близость выражена даже отчетливой, чем в двух предыдущих симфониях. Именно опора на классические традиции помогла Шуберту в новом по замыслу произведении проявить уверенное владение формой и симфонической техникой.

Среди ранних симфоний Шуберта четвертая оказывается наиболее близкой некоторым бетховенским сочинениям, отдельным патетическим образам, тональному колориту и идейной концепции «от мрака к свету». Однако острая конфликтность и героический пафос все же несвойственны этой симфонии; в ней преобладает лирическое претворение трагической темы. Начинаясь скорбно-элегическим вступлением, симфония лишь в репризе минорного финала утверждает господство светлых, празднично-мажорных образов; это просветление появляется как неожиданная контрастная смена настроения — успокоение «героя». В симфонии почти нет суровости и величия подлинно трагических произведений, ее правильнее было бы назвать лирико-драматической.

В образах наиболее патетических крайних частей симфонии заметна близость к образному лирическому строю глюковского «Орфея», некоторых минорных произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена (квартет с-moll op. 18).

Четвертая симфония, как художественное целое, является дальнейшим важным шагом Шуберта-симфониста, достигающего высокого композиционного совершенства. Впечатляющие образы этой симфонии, хотя и не новы, но, как и в других ранних симфониях, раскрывают подчас индивидуальные шубертовские черты. В этом отношении можно отметить задушевную, «пред-романтическую» лирику второй части, вальсообразное трио менуэта, песенную побочную тему финала, не говоря уже о своеобразии тональных отношений. Все же интенсивные поиски стиля здесь, видимо, отступают перед задачами освоения важнейших принципов венского классицизма — на более высоком, чем в предыдущих симфониях, художественном уровне.

Первая часть симфонии открывается медленным вступлением (*Adagio molto*, с-moll), музыка которого полна скорбной сосредоточенности. За мощным, долго звучащим унисоном *tutti* следует напряженный диалог первых скрипок и струнных басов — прием, идущий от некоторых драматичных произведений Моцарта и Бетховена. Выразительность мелодических фраз-возгласов подчеркивается широкими скачками (на сексту, септиму), альтерациями, синкопированным ритмом:

78 Adagio molto

Violini I (V-ni I) and Violini II (V-ni II) parts are shown. The Viola (V-la) and Cello/Double Bass (V-c, C-b.) parts are also present. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The tempo is marked *Adagio molto*.

Из всех разделов симфонии вступление в наибольшей мере подходит к ее заглавию. Последующее *Allegro vivace* (с-молл) приобретает более мягкий, лирико-драматический характер, сохраняя черты патетически-взволнованной музыки. Главная тема с ее напевной мелодией первых скрипок, звучащих на трепетном фоне остальных струнных, интонационно близка многим патетическим мелодиям венских классиков. Неслучайно исследователи ссылаются на различные музыкальные примеры из произведений Глюка, Моцарта, Бетховена, в которых имеются черты сходства с шубертовской темой.

79a Allegro vivace

Шуберт. Симфония с-молл

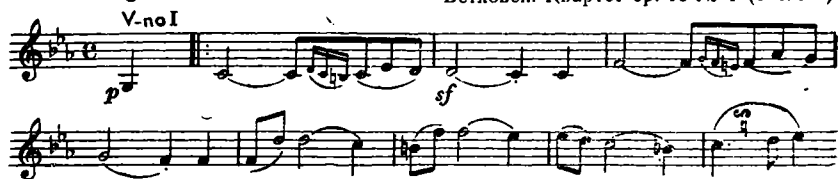
Violini I (V-ni I) and Archi (strings) parts are shown. The score includes dynamic markings such as *p* (piano). The tempo is marked *Allegro vivace*.

Violini I (V-ni I) and Archi (strings) parts are shown. The score includes dynamic markings such as *p* (piano).

6 Un poco lento

Глюк. Ария Орфея № 24

Vocal line with French lyrics: "Ah! la flam me qui me dé - vo - re, est cent fois plus cru - elle en - co - re,". The tempo is marked *Un poco lento*.



Образ главной партии, широко развитый в экспозиции и становящийся основой разработки, определяет весь облик первой части. В нем источник той распеваемости и того взволнованного чувства, которые делают музыку *Allegro vivace* столь впечатляющей. Взволнованность несколько смягчается в певучей побочной теме, составляющей с главной красочный тональный контраст с—As (подобное плагальное соотношение тональностей встретится позже в первой части «Неоконченной симфонии»). Синкопированная ритмика, характерная для побочной темы, развивается затем в заключительной партии, энергичная тема которой звучит мощно и утверждающе. Здесь появляются столь характерные для последующего творчества Шуберта «параллельные проведения» этой темы в тональностях E—C—As.

Разработка по принципам развития мало отличается от экспозиции и очень лаконична (всего 42 такта!). Центральное место занимает целостное проведение главной темы в первоначальной фактуре (но в тональности b-moll), сохраняющей грустно-взволнованное настроение начала сонатного *allegro*. В дальнейшем разворачивании разработки имеет место дробление главной темы на более короткие фразы с соответствующей интенсификацией тонального плана.

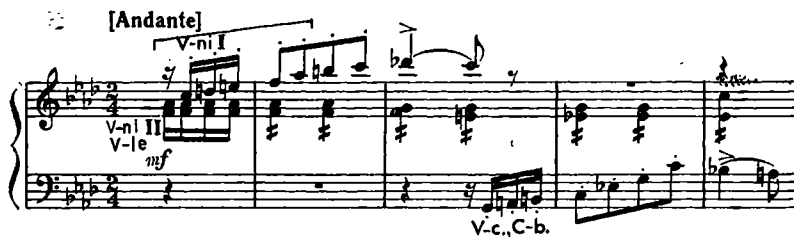
Реприза начинается в тональности минорной доминанты (g-moll), тогда как побочная партия звучит в параллельном мажоре к основной тональности симфонии (Es-dur). Последнее весьма симптоматично для романтической трактовки сонатного *allegro*, когда «классическая» тональность побочной партии из экспозиции переносится в репризу. Лишь заключительная партия восстанавливает основную тональность, но это уже не c-moll, а C-dur. Здесь зарождается то просветление (тональное и образное), которое утвердится затем в репризе финала.

Вторая часть симфонии (*Andante*, As-dur) передает настроение глубокой душевной умиротворенности. Именно здесь музыка в наибольшей степени отражает индивидуальность Шуберта как обаятельного лирика. В *Andante* по-новому, в романтизированном плане развивается мелодическая напевность, характерная для первой части; но если там господствовала экспрессивная приподнятость, то здесь утверждается мечтательная созерцательность.

В композиционном отношении вторая часть представляет собой двойную трехчастную форму (типа АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А<sub>2</sub>), которая постепенно становится излюбленной формой медленных частей в сонатно-симфонических циклах Шуберта. Выразительная, полная чарующего лиризма первая тема — одна из тех мелодий, в которых песенность так по-шубертовски естественно сочетается с маршевойс<sup>1</sup>.



Фактурно-вариационное расцвечивание темы служит в музыке этой части основным средством развития образов. Легкий оттенок печали, присущий теме и ее варьированным проведениям, создает особую поэтическую настроенность. Вторая тема (f-moll) вносит некоторый драматизм, что подчеркнуто, в частности, приемом диалогических переключек первых скрипок и струнных басов на фоне остальных струнных, создающих тревожно пульсирующий фон. Начало темы явно напоминает главную тему первой части:



<sup>1</sup> Можно вспомнить вторую часть последней симфонии Шуберта — лирический марш. Что же касается темы Andante четвертой симфонии, то все же ясно чувствуется, что корни этой музыки — в наиболее проникновенных лирических образах Моцарта (медленные части инструментальных циклов, оперные арии лирического плана). Сравнивая тему Шуберта с подобными моцартовскими темами, можно наблюдать тот почти неуловимый переход, который ведет от лирики Моцарта к типично шубертовским образам. В качестве подтверждающего примера следует указать на тему известного экспромта Шуберта (ор. 142, тоже As-dur!). Этот экспромт, написанный в последний период творчества композитора, обладает ярко выраженными шубертовскими индивидуальными чертами. Между тем основной его образ воспринимается как своего рода вариант того, который был найден в c-moll'ной симфонии.

Данный пример лишний раз доказывает, что одной из отправных точек лирики Шуберта была музыка горячо им любимого Моцарта, хотя и кажется, что стиль позднего Шуберта совершенно самостоятелен.

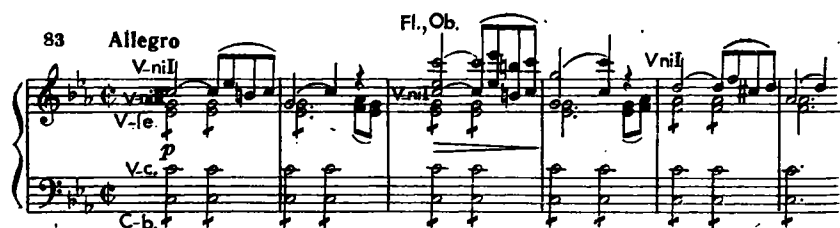
Но роста драматизма не происходит: взволнованность уступает место тихой грусти, выраженной нисходящими мотивами-вздохами, которые готовят возвращение первой темы (подобные мотивы составили в ней один из существенных тематических элементов). Двукратное возвращение основной темы *Andante* утверждает главенство светлой мечтательности, кода же, доводящая звучание до *ppp*, создает настроение полнейшей идилличности, успокоенности.

Менуэт (*Allegro vivace*, *Es-dur*) значительно отходит от классических менуэтов XVIII века. Суровая энергия его музыки, синкопированная ритмика, преобладание унисонных звучаний, наконец, необычно быстрый темп превращают его по существу в скерцо, в котором нетрудно заметить влияние Бетховена. Но, как и в предыдущих симфониях, светлое, пасторального характера трио напоминает австрийский лендлер (главная роль здесь принадлежит деревянным духовым инструментам). В мелодии трио также обнаруживается интонационно-ритмическая связь : главной темой первой части:

#### 82 [*Allegro vivace*]



Финал (*Allegro*, *c-moll*, *C-dur*) — самая обширная часть симфонии. В отличие от других симфонических финалов, он не написан в праздничном жанрово-танцевальном духе, а развивает лирико-элегические настроения первой части, сближаясь по общему характеру с финалом моцартовской симфонии *g-moll* (1788): так же как и у Моцарта, к нему протягивается линия от лирически-взволнованной первой части. Патетическая главная тема (первые скрипки, дублированные флейтой и гобоём), как и в первой части, звучит на тремолирующем фоне остальных струнных:



Это сходство, дополняемое несомненной близостью второй темы *Andante* и темы трио менуэта к той же главной теме первой части, подчеркивает единство всего цикла. Основной

образ *Allegro vivace* является, следовательно, доминирующим в симфонии, оказывая то или иное воздействие на остальные ее части.

Взволнованность, определяющая основной тон финала, распространяется и на его побочную партию. Начинаясь в тональности *As-dur* (аналогия с первой частью), она интенсивно модулирует. Ее тема, состоящая из отдельных коротких фраз, разделенных паузами, как будто передает прерывистое, взволнованное дыхание. Лишь энергичная заключительная партия (*Es-dur*), вместе с большей тональной устойчивостью, утверждает чувства бодрости, уверенности. Однако настроение беспокойства снова начинает преобладать в разработке с ее постоянными инструментальными переключками на трепетном тремолирующем фоне струнных. Поэтому мажорное звучание главной темы в репризе воспринимается как неожиданное, не подготовленное предыдущим развитием, и выглядит мало убедительным; тем более, что композиционный план репризы повторяет, с переменой тональностей, то, что уже было в экспозиции: главная партия снова возвращается в минор (*a-moll*), и с этого момента и до конца никакого принципиального отличия между репризой и экспозицией не наблюдается (тональный план *a—F—C* в репризе в точности соответствует тональному плану *c—As—Es* экспозиции)<sup>1</sup>. В самом конце финала лишь несколько расширена и усилена в мощи звучания заключительная партия. Резюмирующая кода отсутствует вовсе. Тем самым мажорное начало репризы воспринимается как эпизодическое, а концепция «от мрака к свету» не находит логического завершения, принципиально отличая симфонию Шуберта от бетховенских героико-драматических симфоний.

Не во всем последовательная композиция финала, однако, не может затмить больших общих достоинств симфонии *c-moll*, которая принадлежит к числу наиболее вдохновенных, ярких по своей образности и потому неизменно волнующих произведений раннего периода шубертовского творчества.

Пятая симфония, *B-dur* (так же как и четвертая), является одной из наиболее популярных ранних симфоний Шуберта. Сочиненная почти одновременно с симфонией *c-moll*, она совершенно отлична от нее по концепции и почти целиком находится в сфере светлых лирических настроений. Ее искря-

---

<sup>1</sup> Красочное тональное обновление репризы, столь характерное для Шуберта, имеет и свою оборотную сторону: перемена самих тональностей (по сравнению с экспозицией) не нарушает логики их последования, и в результате реприза сплошь и рядом превращается в транспонированную экспозицию, поскольку само музыкальное развитие не меняется. Нарушается классический принцип (реприза — результат, тональный синтез, единство), в сонатной форме больше выявляется ее трехчастное строение.

щиеся солнечные тона воплощают свойственную юности беззаботную радость жизни. Гармоничность, стройность мироощущения композитора, еще далекого от тех драматических коллизий, которые он пытался отразить в предыдущей «Трагической симфонии», определили оптимизм звучания пятой. Симфония В-dur обобщает наиболее характерную для раннего периода симфоническую концепцию.

Лирическая образная сфера, выступающая в симфонии на первый план, нигде не приобретает субъективно-психологического оттенка (как это будет в некоторых более поздних сочинениях); она опирается на широкий круг жанрово-бытовых элементов. Пятая симфония, таким образом, являет собой яркий образец лирико-жанрового симфонизма.

Среди ранних симфоний Шуберта пятая выделяется особым лаконизмом, пластичностью и законченностью формы. Большая экономность заметна в оркестровке, которая близка к камерному стилю, отвечает общему лирическому характеру произведения. Шуберт избрал здесь очень скромный состав оркестра, исключив из него на этот раз кларнеты, трубы и литавры. Наиболее широко использованная струнная группа подчеркивает тембровую мягкость и теплоту. Но что особенно привлекательно — это мелодическая насыщенность, певучесть голосов, стремление к максимальной напевности всех оркестровых партий. Мелодическое богатство сообщает музыке симфонии особую обаятельность звучания, придает ей тонкую поэтичность выражения.

Пятая симфония — произведение единого дыхания, все части которого подчинены общему замыслу, преобладающему жизне-радостному тону, лишь слегка оттененному минорным менуэтом. Резкие образно-тематические контрасты для ее музыки нехарактерны.

В пятой симфонии наиболее ярко ощущается моцартианство молодого Шуберта. В ней продолжается линия развития моцартовского симфонизма — лирическая напевность тем, легкость и изящество фактуры, мелодический принцип движения и развития, чистота и ясность голосоведения, доведенная порой до идеальной отчетливости. Встречаются и отдельные образные переключки: так, менуэт, написанный в тональности g-moll, заставляет вспомнить моцартовский менуэт из знаменитой g-moll'ной симфонии.

О моцартианстве Шуберта свидетельствуют не только пятая симфония и другие произведения этого периода — Allegro для струнного трио, маленькая праздничная увертюра (кстати, все три произведения написаны в тональности В-dur), — но и признание самого композитора. Так, в год сочинения этих произведений (1816) Шуберт пишет в своем дневнике после прослушивания квинтета g-moll Моцарта: «Этот светлый, ясный, прекрасный день останется таким в моей памяти на всю мою

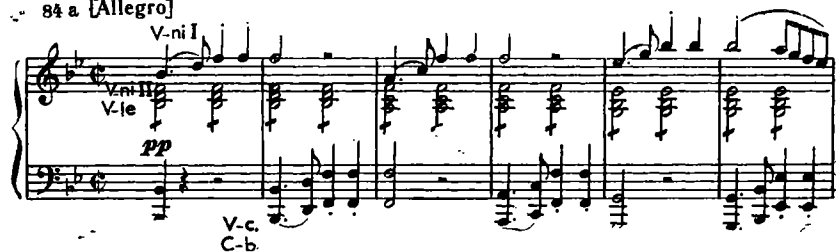
жизнь. Тихо, словно издалека, еще звучат во мне волшебные звуки моцартовской музыки. С какой невероятной силой и в то же время как нежно запечатлелись они, благодаря мастерской игре Шлезингера, глубоко, глубоко в сердце. ...О, Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много таких благотворных отпечатков более светлой, лучшей жизни оставил Ты в наших душах»<sup>1</sup>.

Пятая симфония — один из замечательных примеров органического усвоения и преломления Шубертом моцартовских традиций, но без нарочитой стилизации. В этой симфонии Шуберт близок к Моцарту не только отдельными интонациями и приемами, но и самим характером симфонического мышления. Здесь опять-таки следует говорить о родственности мышления двух величайших лириков разных эпох, о некоем моцартовско-шубертовском принципе симфонизма.

В то же время в симфонии сохраняются некоторые типично шубертовские черты, которые в раннем творчестве композитора успели приобрести известную устойчивость: характерные песенные обороты мелодий, новизна тональных соотношений, свобода модулирования, специфические красочные оркестровые приемы. Во второй части, столь напоминающей своими интонациями Гайдна и Моцарта, трактовка формы уже чисто шубертовская (двойная трехчастная форма).

В первой части (*Allegro*, B-dur) обе основные темы выдержаны в одной эмоциональной плоскости. Это яркие образцы светлой, открытой мажорной лирики, выраженной в характере изящной танцевальности моцартовского склада.

84 a [*Allegro*]



б [*Allegro*]



<sup>1</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 131.

Если тональные соотношения в экспозиции традиционны (B—F), то в разработке, развивающейся на основе элементов главной темы, обычные для классиков кварто-квинтовые соотношения заменены терцовыми и секундовыми: Des—B—Ges—es—f—As—Des—es—Ges. Верный себе, Шуберт отказывается от традиционной тональной репризы, заменяя ее субдоминантовой (Es-dur).

Вторая часть симфонии (*Andante con moto*, Es-dur) воплощает идиллические настроения. Это — спокойное раздумье, светлое созерцание. Главная тема интонационно напоминает арию Зарастро из «Волшебной флейты». Несколько более взволнованная вторая тема изложена в виде диалога струнных и деревянных духовых. Двойная трехчастная форма, в которой написана эта часть, приближается к сонатной форме без разработки, благодаря наличию связующих построений и тональным контрастам, вносимым второй темой (сперва Ces, затем Ges).

В менуэте особенно непосредственно проявляется связь с симфонией g-moll Моцарта — с менуэтом, а также и финалом. Но в условиях мажорного шубертовского цикла минорная тональность воспринимается как нарушение традиций. Вместе с тем, быть может, именно эта «минорная тень» вызывает особую яркость впечатления при наступлении оптимистического финала. Вальсовые ритмы, заметные в крайних частях менуэта, отчетливо выступают в идиллическом мажорном трио (G-dur).

Финал симфонии (*Allegro vivace*, B-dur), пронизанный весельем и юмором, по стилю уже ближе Гайдну, а не Моцарту. Полная молодого задора главная тема финала своеобразно сочетает в себе черты танцевальности и маршевости. Эта энергичная, ритмически подвижная тема весьма типична для классического финального рондо, хотя Шуберт пишет свой финал в сонатной форме. В дальнейшем черты сонатной композиции становятся более рельефными, благодаря яркой побочной теме. Сохраняя живой характер, свойственный всей музыке части, побочная тема приобретает особое обаяние лиричности — этому способствует тот чисто шубертовский оттенок песенности, который проявляется в ней, несмотря на быстрый темп:

85 [*Allegro vivace*]



Как и все части симфонии, финал отличается прозрачностью изложения и классической четкостью формы.

Шестая симфония, C-dur, 1818, замыкает собой цепь юношеских симфоний Шуберта. Она в значительной мере подводит итог раннему периоду симфонического творчества композитора, вместе с тем в ней уже явно проступают черты зрелого оригинального стиля.

Симфония C-dur принадлежит к числу наиболее жизнерадостных произведений молодого гения. По полноте и радости мироощущения ее можно сравнить, пожалуй, только с последней, C-dur'ной же симфонией. Сходство подчеркивается преобладанием объективного, жанрово-бытового характера образов. Здесь Шуберт не выступает как мастер лирических медитаций (даже в медленной части), он — бытописатель-жанрист, умеющий жадно вглядываться в окружающий мир.

Если в пятой симфонии жанрово-бытовое начало входило лишь составной частью в ее лирическую концепцию, то в шестой оно представлено несравненно шире и в более непосредственно-чистом виде. Стихия жанровости ни в одной ранней симфонии Шуберта не выражена с такой силой и настойчивостью. Обобщающим началом, отражающим всю полноту радостного жизнеощущения и придающим большое единство всему циклу, становится господство танца и марша. Эти жанры не столько противопоставляются, сколько взаимопроникают друг в друга, хотя можно отметить преобладание марша в крайних частях и танца — в средних. В третьей части впервые в симфонии Шуберта появляется обозначение «скерцо». Но элементы скерцозности в той или иной степени характерны и для остальных частей симфонии, в которой радостные настроения нередко приобретают юмористический тон. «Симфония-скерцо» — именно так можно было бы условно определить жанровый тип шестой симфонии.

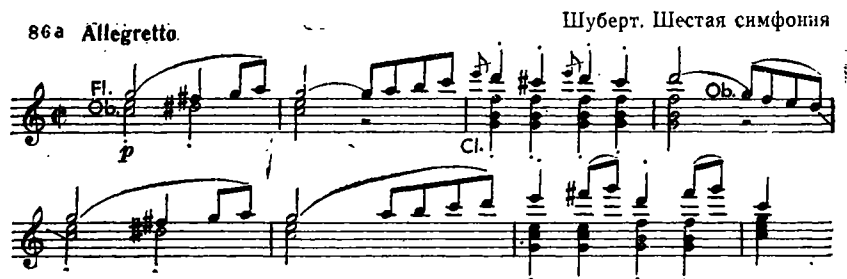
По своему своему облику эта симфония очень близка гайдновскому симфонизму, но подобная близость должна пониматься в обобщенном плане. Прямая зависимость от венских классиков здесь уже уступает место творческому переосмыслению их принципов. Народно-жанровые образы по-шубертовски опозитизированы и приближены к современному венскому быту. Темы народного склада звучат в симфонии на каждом шагу, встречается и цитирование. И в то же время во всех частях симфонии отчетливо проступает собственное лицо композитора. Неповторимо-индивидуальные штрихи присутствуют в тематизме, радуют новые нежные инструментальные краски, свежие модуляционные приемы и красочные сопоставления тональностей. В некоторых эпизодах тонкость гармонического и оркестрового колорита носит уже явно романтический характер. Наряду с этим, в общем характере звучания симфонии заметно влияние Бетховена. Оно

сказывается в мощных tutti, в энергичных ритмах, в общей звуковой насыщенности, оттеняющей эпизоды тонкой романтической звукописи. Масштабы симфонии также приближаются к бетховенским. Неслучайно сам Шуберт дал ей название «Большая симфония до мажор». Лишь впоследствии, когда стала известной еще более крупная симфония Шуберта в той же тональности, шестую, вопреки авторскому названию, стали называть «малой» симфонией до мажор.

Как справедливо отмечает В. Конен, «многие черты симфонии говорят о новых замыслах, об искании новых путей. Расширение масштабов (по сравнению с более ранними сочинениями), широта концепции всего цикла, тенденция к взрывчатым кульминациям — все это предвестники последней симфонии Шуберта, которые говорят о разрыве с традициями раннего венского классицизма»<sup>1</sup>.

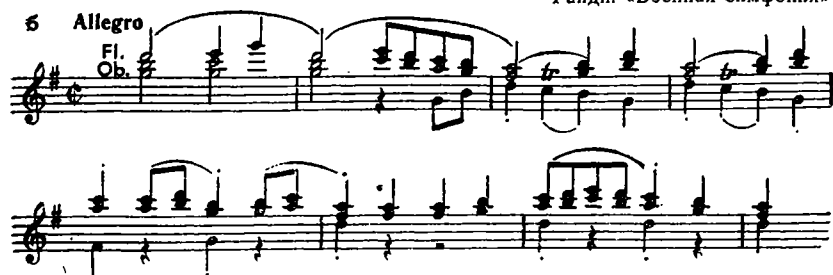
Симфония открывается медленным вступлением (Adagio, C-dur), в начале которого мощные аккорды tutti заставляют вспомнить Бетховена. В дальнейшем музыка насыщается бытовыми интонациями и приобретает характер лирической серенады.

Следующее затем Allegretto воспринимается как своеобразное скерцо, полное непринужденного юмора, изящной, остроумной игривости. С первых же тактов становится ясно, что Шуберт вспоминал здесь «Военную симфонию» Гайдна. Так же как в гайдновской симфонии, тема жанрово-бытового характера излагается сперва одними деревянными духовыми инструментами. Но за этим сходством общего плана кроется в то же время и различие: тема шестой симфонии звучит более по-шубертовски, ее синтаксическое строение ближе к стилю бытовой музыки, чем к закономерностям венско-классического тематизма<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> Конен В. Шуберт. М., 1959, с. 218.

<sup>2</sup> Нетрудно заметить, что у Гайдна народно-танцевальная тема подчинена законам симфонического развития, в ней больше выявлена поступательность движения, что определяет и большую сложность масштабно-синтаксических закономерностей (взаимодействия моментов суммирования и дробления). У Шуберта эта сторона элементарнее. Взятая сама по себе, его тема могла бы сойти за народный танец или шуточный («скерцозный») марш,



Последующее оркестровое развитие также напоминает гайдновский прием сопоставления небольшой группы инструментов и tutti. Но отдельные приемы инструментальных переключек в пределах главной и связующей партий, остроумные и неожиданные, имеют своеобразный шубертовский колорит. Побочная тема не контрастирует главной и также находится в сфере «скерцозной маршевости»:



Более лиричной оказывается тема заключительной партии, которая вырастает из элемента главной темы (здесь обнаруживается общее с принципом производного контраста: см. партию гобоя в третьем такте примера 88а). Эта распевная фраза становится основой разнообразных инструментальных переключек; на ней же основан и весь первый раздел разработки:





Удивительная прозрачность изложения и тонкая колоритность звучания, обусловленная постоянными тембровыми сопоставлениями, составляет отличительную особенность разработки. Появляющаяся во втором разделе разработки главная тема закономерно подводит к репризе, в которой, как и обычно у Шуберта, не происходит существенных изменений по сравнению с экспозицией.

Вторая часть (Andante, F-dur) не нарушает общего жанрового колорита симфонии. Основная тема — одна из вдохновенных песенных мелодий Шуберта — отличается задумчивостью; ариозные черты объединены в ней с грациозной танцевальностью. Тема разнообразно варьируется, выражая различные оттенки светлого настроения (наряду с орнаментальным варьированием мелодии происходит смена тембров, вводятся новые подголоски и т. д.). Значительный контраст вносит второй раздел, отмеченный подвижностью типично танцевального характера. Здесь в известной мере предвосхищается будущая балетная музыка из шубертовской «Розамунды». В целом композиция этой части, основанная на двукратном сопоставлении различных образов (плавного и более подвижного), типична для медленных частей шубертовских циклов. Существенно, однако, что варьируемая реприза первой темы вбирает в себя триольный ритм, характерный для второй темы, — это придает форме особую целостность.

Скерцо симфонии (Presto, C-dur), напоминая о некоторых бетховенских образах (начало менуэта первой симфонии), в то же время своим бытовым колоритом предугадывает скерцо последней симфонии Шуберта. С большим искусством и остроумием использованы здесь стаккатные звучания, внезапные динамические и тембровые контрасты. Тональный план своеобразен: красочные романтические соотношения сменили традиционные, классические. Так, Трио звучит в тональности Es-dur, а в крайних частях образуется цепочка тональностей с явным преобладанием терцового принципа: C—Es—G—As—as—cis—A—G—C.

В ярко праздничной атмосфере скерцо трио с его мягкими, напевными терциями флейт и гобоев воспринимается как лирическое интермеццо. Здесь сохраняется жанровый колорит бла-

годаря интонациям известной австрийской народной песни паломников:

89 Più lento



Финал (*Allegro moderato*, C-dur) — наиболее значительная по масштабам и богатая в образном отношении часть симфонии. Известная пестрота образов, проявляющаяся в нем более, чем в других частях, довольно свободное, почти рапсодическое строение формы, неожиданные контрасты, взрывы шумного веселья — все это напоминает картину карнавального праздника. Но по сравнению с классическими, например гайдновскими, финалами темп здесь гораздо более умеренный. В характере типично шубертовского шутивного марша выдержана главная партия (несомненно сходство с финальным рондо из более поздней фортепианной сонаты D-dur op. 53):

90 *Allegro moderato*



Композиция финала весьма своеобразна: настоящего развития тем почти не наблюдается, гораздо большее значение приобретает их сопоставление, создающее вереницу чередующихся эпизодов-картин<sup>1</sup>.

В финале, несомненно, имеются элементы зрелищности, использованы приемы забавной музыкально-комедийной игры с неожиданными сменами ситуаций, вторжением фанфарных призывов и т. д. В соответствии с этим в гармонии часто приме-

<sup>1</sup> Строение финала представляет собой формально сонату без разработки, но относительная самостоятельность и образная рельефность таких разделов, как связующая и заключительная партии, придают форме большое своеобразие. Схематично эту форму можно представить в следующем виде: ABCD — связка — AB<sub>1</sub>C<sub>1</sub>D<sub>1</sub> — кода. Четыре раздела экспозиции (условно — главная, связующая, побочная и заключительная партии) имеют следующий оригинальный тональный план: C—As—A—Es, G. В репризе — соответственно C—E—D—As, C.

няется прерванный каданс. Во многих местах заметен венский локальный колорит, сказывается соприкосновение автора с австрийским народным музицированием. Как в калейдоскопе, мелькают здесь яркие эпизоды из уличной жизни, будто наигрыши шарманки (заключительная партия), воспроизводящие отрывки из опер Россини<sup>1</sup>:

91 [Allegro moderato]



На музыке шестой симфонии лежит печать переходного времени. Она создавалась в преддверии полной творческой зрелости, около двух лет отделяют ее от симфоний-предшественниц четвертой и пятой, после сочинения которых Шуберт создал несколько увертюр, два струнных квартета, шесть фортепианных сонат, не считая множества вокальных произведений. По своему стилистическому облику шестая — «симфония-Янус», обращенная одновременно и в прошлое и в будущее. Она гораздо в большей степени предвещает «большую» симфонию чем «Трагическая симфония» предвещала «Неоконченную». И все же шестая симфония — в основном типичная симфония раннего периода, во многом подводящая итог ученическим годам Шуберта-симфониста. При всех интересных находках она еще не открывает собой этап романтического европейского симфонизма.

<sup>1</sup> В этой симфонии, более чем в других, обнаруживаются итальянские влияния, на что справедливо указал в своей книге Пауль Мис (см.: Mies Paul. Franz Schubert. Leipzig, 1954, S. 102). В первую очередь это относится к заключительной партии финала, но и в других эпизодах, например в середине первого раздела Andante, заметны эти влияния. Итальянские мелодии широко проникали в венский музыкальный быт того времени. Помимо этого, на Шуберта могли повлиять занятия с Сальери и особенно музыкальное обаяние входившего в моду Россини.

В творческой эволюции Шуберта шестилетие 1813—1818 годов было этапом, наиболее насыщенным созданием симфоний и отделенным от последующего этапа, начатого симфонией h-moll, четырьмя годами. Все шесть симфоний раннего периода сближает их большая или меньшая зависимость от венской классической симфонии; черты нового, романтического симфонизма проявляются лишь частично — как предвестники последующего яркого самобытного симфонического стиля.

В то же время внутри этой группы симфоний наблюдается своя особая эволюция, во многом сходная с той, которая характерна для других циклических произведений Шуберта — струнных квартетов и фортепианных сонат. Первые две симфонии неровны по стилю и довольно свободно сочетают венско-классические приемы с новыми, смелыми попытками в трактовке формы, тематизма, тонального плана. В третьей симфонии (1815) тематизм в известной мере освобождается от классической нормативности (наиболее яркий пример — главная тема первой части). Но в четвертой и пятой симфониях (1816) традиционно-классическое, напротив, начинает преобладать. Шуберт в это время становится настоящим венским классиком — как по общему стилю своих симфоний, так и по уровню достигнутого мастерства. Более глубокое постижение принципов венского классицизма помогает ему ценой временного отказа от индивидуальной манеры, поднять свой симфонизм на высокий художественный уровень, достичь рельефности тематизма, логичности его развития, ясности формы, легкости оркестрового звучания. Лишь после этой знаменательной «остановки» начинаются у него дальнейшие смелые поиски в шестой симфонии (1818). Здесь намечаются некоторые новые принципы, более красочной становится оркестровка, свободнее трактуется форма (финал). Одновременно меняется та классическая основа, на которую все еще опирается композитор: влияние Гайдна и Моцарта теряет свое исключительное значение, отдельные приемы свидетельствуют о возросшем влиянии Бетховена.

Перерыв в четыре года (1818—1822) между последней из ранних симфоний и «Неоконченной» был в условиях стремительного развития шубертовского гения значительным временным промежутком. Для инструментального творчества Шуберта эти годы имели решающее значение как окончательный переход к полной творческой зрелости. Помимо множества песен, Шуберт в это четырехлетие создает и ряд превосходных инструментальных композиций, в том числе самобытную фортепианную сонату A-dur op. 120 и ставший широко популярным квинтет «Форель» (оба произведения написаны в 1819 году). В 1820 году возникает неоконченный струнный квартет c-moll, также весьма своеобразный по своему стилю. Интенсивно развивается театральное творчество композитора. Он пишет музыку к пьесам «Близнецы», «Волшебная арфа», а непосредственно перед

«Неоконченной симфонией» завершает работу над главным театральным произведением — оперой «Альфонсо и Эстрелла». Именно в эти годы в музыкальном языке композитора постепенно исчезает подражательность, и его инструментальные произведения становятся не менее оригинальными, чем песни. Но все же важнейшим моментом в творческой эволюции данного периода следует признать ту общую зрелость, которая наступила у Шуберта — человека и художника. Новый жизненный опыт, более глубокие переживания, зрелость мысли и более широкий охват окружающей действительности — вот те предпосылки, которые подготовили ярчайший творческий взлет Шуберта в 1822 году. Вот почему «Неоконченная симфония» после шести ранних симфоний воспринимается как резкий скачок в симфоническом творчестве композитора, а в общеевропейском масштабе знаменует собой начало романтического симфонизма.

Вместе с тем некоторое посредствующее звено между ранними и зрелыми симфониями Шуберта все же существовало внутри самого симфонического жанра — это седьмая симфония E-dur, сочинявшаяся летом 1821 года. По неизвестным причинам сочинение симфонии было прервано и, по-видимому, больше не возобновлялось. Можно предположить, что композитор, как и в других подобных случаях (вспомним незавершенные сонаты, квартет c-moll), не был доволен написанной музыкой, и не был столь увлечен ею, чтобы довести замысел до конца<sup>1</sup>. Но для исследователя оставшаяся в рукописных эскизах симфония E-dur представляет несомненный интерес, музыка ее отличается немалыми достоинствами, а эскизы ее дают ясное представление о содержании цикла: первая часть, Adagio, Allegro, e-moll — E-dur; вторая часть — Andante, A-dur; третья (скерцо) — Allegro, C-dur; финал — Allegro giusto, E-dur<sup>2</sup>.

Необычна «романтическая» тональность этой симфонии, предвосхищающая вторую часть «Неоконченной». Сумрачное и

---

<sup>1</sup> Несколько ранее были сделаны Шубертом наброски симфонии D-dur.

<sup>2</sup> Рукопись симфонии E-dur содержит эскизы всех четырех частей цикла. Некоторые разделы рукописи имеют облик полной партитуры (например, 34 такта вступления и 76 тактов Allegro первой части), но в большинстве случаев лишь намечается фактура (мелодия с выписанной формулой сопровождения, иногда одна мелодия с указанием инструментовов).

Попытки завершить симфонию предпринимались дирижерами Б. Барнеттом (1883) и Ф. Вейнгартнером (1934). Однако концертные исполнения все же не сделали симфонию в таком виде репертуарной. В настоящее время микрофильм рукописи получен Государственным Центральным музеем музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва). На основе этой рукописи была сделана еще одна попытка реставрировать симфонию. Ее предпринял молодой музыковед Л. Бутир под руководством доцента кафедры инструментовки Московской консерватории Ю. А. Фортунатова. В начале 70-х годов симфония в новой версии была исполнена под управлением дирижера Г. Я. Юдина в Москве и других городах Советского Союза.

Анализ симфонии E-dur содержится в статье И. Лаврентьевой «Незавершенная симфония Шуберта» («Советская музыка», 1967, № 7).

как бы затаенное медленное вступление первой части (Adagio, e-moll), задумчивая лирика второй части (Andante, A-dur) с ее основной типично песенной темой также во многом перекликаются с образами симфонии h-moll, но общий тонус произведения все же ближе «большой» симфонии C-dur. Оркестровый состав, для которого предназначалась симфония E-dur, — с тремя тромбонами и четырьмя валторнами — сближает это произведение с двумя последними. Своеобразные композиционные приемы (особенно в крайних частях), осязательность метода песенного симфонизма свидетельствуют об интенсивных поисках, художественные результаты которых, очевидно, не вполне удовлетворяли Шуберта. Но поиски эти расчистили прежде всего путь к шедевру романтического симфонизма — симфонии h-moll.

### *Симфонии h-moll и C-dur*

Две последние симфонии — h-moll и C-dur, — подготовленные всем ходом творческого развития Шуберта, и особенно достижениями в области песни, занимают в творческом наследии композитора особое место. К моменту создания h-moll'ной симфонии Шуберт уже утвердил себя как художник нового, романтического направления в выдающихся образцах песенного творчества (песни на стихи Гете, «Смерть и девушка», «Скиталец», «Форель» и многие другие).

В двух последних симфониях наиболее полно проявилось своеобразие симфонизма Шуберта. Они положили начало романтическому направлению в симфонической музыке, открыли новую страницу в истории мирового симфонизма. Опираясь в предыдущих своих симфониях на традиции венского классического симфонизма, Шуберт выступает теперь как создатель двух новых типов симфонизма XIX века — лирико-психологического и эпического. Характер и концепция этих контрастных между собой симфоний выявляют различные стороны романтического мироощущения.

Симфония h-moll — психологическая драма, раскрывающая свою новую сущность в романтическом искусстве (принципиально отличную от героико-драматического симфонизма Бетховена). Основная тема симфонии — тема одиночества, трагического конфликта с действительностью — сближает ее с поздним вокальным циклом Шуберта «Зимний путь», его песнями на стихи Гейне, с квартетами a-moll и d-moll. Общей драматургии симфонии присущи краткость (укажем хотя бы на неполный симфонический цикл<sup>1</sup>), лирическая камерность.

---

<sup>1</sup> Фактически он является таковым, как бы ни был решен вопрос о причинах, прервавших работу Шуберта над симфонией (см. с. 53 настоящей книги).

C-dur'ная симфония — произведение большого эпического размаха. Ее драматургия отличается пространностью и картинностью повествования. Это одно из самых радостных, оптимистических творений Шуберта. Его можно сопоставить с сонатой D-dur, октетом, квартетом G-dur, квинтетом C-dur. Композитор обращается в симфонии C-dur к образам внешнего мира, создает произведение, проникнутое могучим духом народности, эпической героики, гармонического слияния человека с природой. Здесь особенно колористичен оркестр Шуберта, разнообразна палитра его гармонических красок, велика роль ритмического импульса. Общность же двух последних симфоний заключена в лирической стихии, хотя и по-разному проявленной, в опоре на песенный материал и вариантный принцип его развития, в широте мелодического дыхания и превалировании тематически завершенных, структурно замкнутых построений — то есть во всем том, что составляет сущность песенного симфонизма, созданного Шубертом.

Восьмая симфония, h-moll («Неоконченная»), самая глубокая по своей идейной и эмоциональной насыщенности, возникла в период подъема и расцвета творческих сил Шуберта. Написанная 25-летним композитором, она открывает зрелый этап его симфонического творчества.

Со времени создания «малой» C-dur'ной симфонии (1818), последней из ранних симфоний Шуберта, проходит только четыре года, и, как молния, вспыхивает «Неоконченная» (1822) — одно из величайших созданий Шуберта, знаменующее резкий поворотный пункт в его творчестве. В симфонии Шуберт создал выразительнейший образец психологически напряженной лирики, необычайно заостренной и смелой для раннего периода романтизма<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что известным шагом на пути к ней, как говорилось ранее, явилась незавершенная седьмая симфония E-dur, с точки зрения исторической перспективы появление в европейской музыке этого глубоко новаторского произведения воспринимается скорее как скачок, чем как определенный эволюционный этап. Достаточно бегло проследить историю симфонического искусства до Шуберта, чтобы убедиться в том, что автор симфонии h-moll впервые подошел в ней к тому кругу идей и настроений, которые до него не находили симфонической формы выражения. Речь идет о проблеме симфонии как психологической драмы, где тема одиночества, любви и страдания, острота душевных переживаний принимают резко трагическую

---

<sup>1</sup> При написании данной главы автор опирался на свою работу «Симфония h-moll Шуберта» в кн.: Очерки по истории и теории музыки (Л., 1940), основных положений которой и до сих пор придерживается.

окраску<sup>1</sup>. Конфликт с действительностью и невозможность его преодоления впервые находит столь острое и непосредственное выражение. Если в творчестве Шуберта до сих пор интонации страдания и печали не выступали во всех градациях и проявлялись главным образом как тонус данного отдельного состояния, то в симфонии *h-moll* печаль углубляется до «смысла жизни» и воспринимается как определяющий тонус мироощущения. В чрезвычайно сжатых и выпуклых формах композитор рисует образ страдающей личности<sup>2</sup>. Он создает одну из самых сокровенных и глубоких исповедей героя своего времени, поднимая личное до уровня большого обобщения.

Одна из главных особенностей симфонии *h-moll* касается ее цикла, который состоит только из двух частей (композитор прервал работу над скерцо — третьей частью, обозначенной темпом *Allegro*<sup>3</sup>). И хотя двухчастная структура цикла не была заранее предусмотрена автором (поскольку существовал набросок третьей части), художественный результат говорит о законченной концепции симфонии — драмы, развертывающейся в двух лирических аспектах. Во всяком случае, идеи и переживания, вызвавшие к жизни это сочинение, высказаны автором в первых двух частях настолько сконцентрированно, что произведение не требует продолжения. Неслучайно все попытки последующих музыкантов дописать *h-moll*'ную симфонию оказались бесплодными.

Новаторство Шуберта в *h-moll*'ной симфонии выразилось как в общем духе ее образного содержания, так и во многих компонентах ее драматургии, начиная с тематизма и кончая деталями его развития.

Уже начало симфонии дает образ, до того неизвестный в

---

<sup>1</sup> «Штюрмерская» лирика *g-moll*'ной симфонии Моцарта, бесспорно, прокладывает мост к «Неоконченной», но это не ослабляет новизну концепции шубертовского произведения.

<sup>2</sup> В работе А. Шеринга «Симфония Франца Шуберта *h-moll* (Неоконченная) и ее тайна» (Schering A. Franz Schubert's Symphonie *h-moll* (Unvollendete) und ihr Geheimnis. Würzburg—Aumühle) мы находим сопоставление симфонии с «Аллегорическим рассказом» Шуберта («Мой сон»), в котором идет речь о разрыве композитора с отцом, его скитаниях и о смерти матери. Шеринг усматривает в этом программу «Неоконченной» (с ним солидаризируется Х. Гольдшмидт в своей монографии о Шуберте), правильно подчеркивая психологическую сущность конфликта, выраженную в симфонии («Меня разрывали любовь и страдание», — пишет Шуберт). Возражение вызывает, однако, прямолинейное и произвольное связывание всего хода музыкального развития с сюжетом, даже отдельными строками рассказа, приписывание симфонии конкретной программы. Справедливая полемика с Шерингом по этому вопросу дана в книге Ю. Хохлова «Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии», с. 181—211. Однако, с другой стороны, Ю. Хохлов слишком категорично отрицает наличие всякого рода программности, даже «самой обобщенной», в инструментальной музыке Шуберта (см. там же, с. 208—210).

<sup>3</sup> Подробные сведения о незаконченном скерцо симфонии *h-moll* имеются в указанной книге Ю. Хохлова, с. 214—223.

симфонической литературе. Начальную тему симфонии нельзя рассматривать только как вступление. Данная в виде эпиграфа, она содержит в себе ключ к пониманию всего произведения. Размеренное нисходящее движение в глубоком низком регистре, минорный лад, призрачно движущийся октавный унисон виолончелей и контрабасов придают ей характер трагической предопределенности:

92 *Allegro moderato*



Огромная смысловая функция этой темы обнаруживается в дальнейшем течении симфонии. Это центральный тезис, замкнутым кругом охватывающий всю драму в целом. Басовый унисон обрамляет экспозицию и репризу, завладевает всем ходом действия в разработке и образует заключение всего симфонического процесса в коде.

Глубоко внутренний поворот настроения наступает при появлении трепетных фигураций скрипок, являющихся фоном элегической мелодии главной партии — песни гобоя и кларнета. Здесь претворен характерный прием песенной музыки — изложение фонового материала еще до вступления мелодического голоса<sup>1</sup>. Источником для новой темы явился квинтовый тон лада, на котором так вопрошающе «застыло» вступление. Песенная интонация нисходящей квинты, распетая прилегающими к ней секундами, лежит в основе темы главной партии. Она воспринимается как жалоба, вызванная фатальным образом вступления. Возбужденный фон и печальная задумчивость кантилены гобоя и кларнета составляют переплетение двух настроений:



<sup>1</sup> В связи с мелодизированным аккомпанементом возникает ассоциация с одним из более ранних песенных образов Шуберта — песней «Die Nacht» («Ночь») из цикла «Ossians Lieder» (1818).



Подобное сочетание аккомпанемента и мелодического голоса не могло бы появиться ни у одного художника классической эпохи. Это — выражение чисто романтического звукозерцания, ярчайший образец единства выразительности и изобразительности. Индивидуализированная элегическая тема не создает ощущения душевной замкнутости и отчужденности, благодаря лежащей в основе ее песенности и звукоизобразительному фону. Подобный фон часто служит у Шуберта выражением связи настроения с внешним миром, как, например, в песне «Маргарита за прялкой».

Трогательно-тоскливая мелодия деревянных словно гасит все надежды. Внутреннее движение ей придает рвущийся вперед аккомпанемент, который звучит вплоть до вступления побочной партии почти непрерывно, объединяя и связывая этим длинную мелодическую линию главной партии. Подобный прием оттенения тематической линии посредством единообразного фона часто применяется Шубертом. Прием этот перенесен им в симфонию из песенного творчества. Достаточно напомнить такие песни, как «Форель», «В путь», «Куда», «Доброй ночи» и т. д.

Развитие темы осуществляется во втором предложении главной партии, представляющей собой период. Песенная линия разворачивается в волнообразных подъемах и ниспаданиях вместе с ростом интонационного и гармонического напряжения. Crescendo растёт вплоть до кульминации — *fortissimo* всего состава оркестра на упорно повторяющемся доминантсептаккорде *h-moll* — и завершается четким автентическим кадансом. Таким образом, в общей структуре экспозиции главная партия остается вполне завершенным, замкнутым в себе пластом и не подвергается трансформации. Такая завершенность и повторность строения подчеркивают песенный тип образа. Вместе с тем

нюансировка его многогранна, а развитие (внутри партии) создает эмоциональное нарастание

В первой части h-moll'ной симфонии особенно заметно выражено характерное отличие шубертовской сонатной экспозиции от классической — отсутствие связующей партии, что связано с песенно-циклическим принципом строения формы — непосредственным сопоставлением структурно законченных контрастных образов без предварительной их подготовки. Внимание акцентируется на смене разных психологических состояний, а не на последовательном перерастании одного состояния в другое. В данном случае побочная партия отделена от главной короткой связкой — педалью фаготов и валторн. Своей просветленной безмятежностью, идиллическостью побочная партия вносит яркий контраст в тревожно-элегический эмоциональный строй экспозиции. Контраст этот подчеркнут сменной тонального и тембрового колорита (G-dur, сочный тембр виолончелей, затем скрипок). Песне скорби противопоставлена песня о радости и жизни. Такое сопоставление имеет глубокое психологическое обоснование: мрачное предчувствие (вступление и главная тема) пробуждает стремление к никогда не иссякающей радости жизни. В широко развитой теме побочной партии дышит подлинно народный мелос шубертовской лирики. Выход в «народную сферу» — словно на вольный воздух — говорит о том, что в душевном строе героя симфонии нет отчужденности от мира, даже в глубокой печали он сохраняет неудержимое влечение к жизни. Песенная природа образа выражена здесь особенно непосредственно — в интонациях, в фактуре, в периодической, закругленной структуре (так же как и главная партия, побочная представляет собой период из двух предложений):



В соприкосновении со светлой сферой побочной партии, драматический конфликт воспринимается с особенной остротой; внезапность вторжения в песенную линию аккордов *tutti* (резкий поворот в *g-moll*, а затем в *d-moll*), громадная сила их напряжения подчеркивают неумолимость трагических обстоятельств, врывающихся в мир героя симфоний:



Образуется ситуация, типичная для романтической концепции, — антитеза, трагический разлад между желаемым и действительным. Такой резкий образный сдвиг в зоне побочной партии или на грани ее с разработкой станет типичным для сонатности лирико-драматического типа (Шопен, Чайковский).

Драматическая ситуация усиливается вторжением в экспозицию разработочных приемов. Разработочный пласт, который можно назвать «малой разработкой», разделяет между собой побочную и заключительную партии и создает новый психологический аспект в развитии лирического образа. Преобразуя песенную природу побочной партии внесением волевого, активного начала, Шуберт органично вводит приемы бетховенской мотивной разработки (секвентно-имитационное развитие, охватывающее широкий круг тональностей — *d-moll*, *C-dur*, *a-moll*, *G-dur*, *d-moll*), энергичную пунктированную ритмику, синкопы.

В музыкальное развитие экспозиции Шуберт вносит свою специфику; он замыкает разработочную волну спадом, возвращением к начальному песенному изложению темы побочной партии, что подчеркивается и тональной замкнутостью (снова *G-dur*). В структурном отношении это новый раздел — заключительная партия, которая звучит, однако, как несколько трансформированная реприза побочной, поданная с оттенком элегичности, угасания. В конце экспозиции после неожиданного резкого удара в сосредоточенной тишине вновь возникает мрачная тема вступления, подчеркнутая октавным унисоном<sup>1</sup>. Такая замыкающая рефренность — повторность вариантных проведений тематизма (имеются в виду вступление и отчасти побочная партия) — чрезвычайно выразительное качество драматургии *f-moll'*ной симфонии. Оно подчеркивает не только отсутствие,

<sup>1</sup> Композитор сохраняет тембр темы, но несколько меняет ее гармоническую окраску (субдоминантовое проведение).

но и невозможность действительного разрешения конфликта драмы, что показательно для романтической концепции симфонии. Особенно ярко этот прием вариантного возвращения образа воплощен при переходе от экспозиции к разработке.

Разработка концентрирует в себе драматизм первой части симфонии и указывает на новые принципы его выражения. Основная антитеза, конфликт противоборствующих начал воплощены не в борьбе элементов главной и побочной партий, как это свойственно классическим разработкам, а в различных трансформациях темы вступления. Сам образ вступления создает различные полюсы драмы, принимая то обостренно-лирический, то неумолимо грозный характер. Шуберт является здесь создателем монологического типа разработки, столь характерного для романтического метода.

Сквозное развитие образа вступления проходит в разработке через два этапа, раскрывающих его новые выразительные качества.

Первый из них связан с обострением лирико-драматической экспрессии, в нем акцентирован момент драматического переживания. Интонации мрачно-таинственного раздумья перерастают здесь в пафос отчаяния. Скрытая энергия темы прорывается наружу. На этот раз мелодическая линия ее не спускается вниз, постепенно замирая, а в сильном *crescendo* вздымается вверх на взволнованно тремолирующем фоне струнных басов. Драматическая обостренность интонаций темы (нисходящие полутоновые задержания в восходящей секвенции) подчеркивается каноническим изложением ее, новой гармонизацией (II низкая ступень *h-moll*, цепь септаккордов, *D<sub>9</sub>* в момент высшего подъема):

96

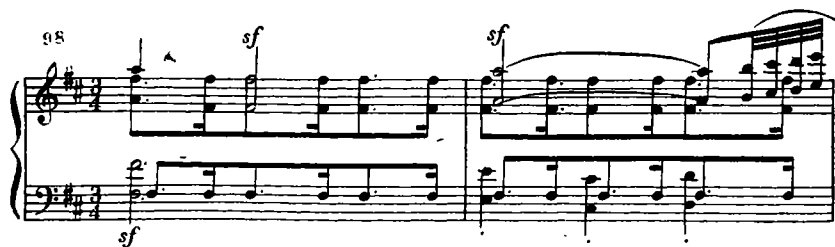
The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 96-100, and the second system shows measures 101-102. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The dynamics are marked 'pp' and 'cresc.'. The texture is characterized by a series of triads and dyads in the bass, creating a tremulous effect. The melody is marked with a 'V-le' (Vocal line) and 'Fag.' (Fagotto) annotation.

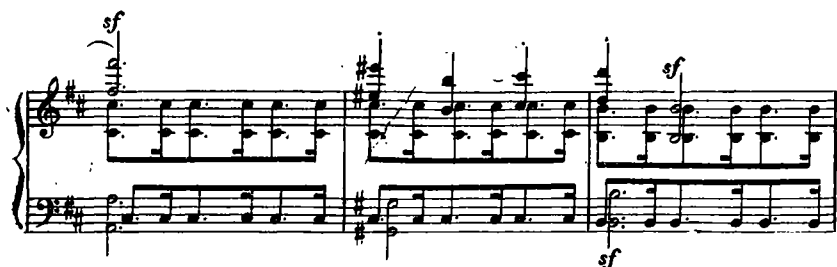
Мучительно напряженная мелодическая линия струнных, постепенно поднимаясь, становится все более интенсивной, сопровождается остро акцентированными аккордами духовых.

Нарастание приводит к tutti с трагической фразой, ниспадающей по звукам cis-moll'ного квартсектаккорда. Трижды этот грозный мотив «обрушивается» на тоскливо звучащие синкопы из побочной партии, составляя с ними конфликтный диалог. Это один из сильнейших моментов развития (первая кульминация разработки). Диссонирующая острота гармоний, резкий контраст подъемов и спадов, динамические и тембровые противопоставления и мрачная тональная окраска (тональное движение по секундам: cis-moll, d-moll, e-moll) создают огромную эмоциональную напряженность. Уже здесь явно проступает трагическое начало, властно овладевающее дальнейшим течением драмы:



Второй этап разработки целиком подчинен развитию фатального начала, грозной трагической силы. Тема-эпиграф вновь концентрируется, проходит в целостном виде. На этот раз уже в повелительно грозном звучании мощного оркестрового унисона, в тональности e-moll (как и в начале разработки). Если до сих пор бас являлся гармоническим фундаментом, то с этого момента он выступает носителем тематизма. Оркестровая ткань резко расслаивается: вихрем проносятся пассажи скрипок и альтов, тромбоны и виолончели с контрабасами интонируют начальный мотив эпиграфа, осуществляя тематическую разработку. Наступает «роковой» момент действия, момент высшего трагического накала (вторая кульминация разработки). Теперь у тромбонов и струнных разрабатывается второй мотив темы вступления:





Интонации ее становятся жесткими, решительными, сопровождаются пунктирным ритмом, во всем облике преобладают черты героической фанфарности. Тональное развитие приводит к яркой мажорной вспышке в D-dur. Унисонные тираты струнного квинтета вносят последний героический штрих в образ, воспринимаются как последнее усилие вырваться из-под власти неумолимой силы.

Но кульминация не ведет к активному разрешению конфликта, к результату-выводу в репризе. Решение словно отклоняется, активность слабеет. Этот прием «рассеивания» кульминации перед репризой показателен для Шуберта (см. также первую часть симфонии C-dur). Затухающие элегические фразы деревянных духовых (интонации главной партии), разорванные паузами *pizzicato*, образуют краткий переход к репризе.

В репризе нет существенных изменений. Инструментовка и изложение тем те же, что и в экспозиции. Лишь несколько протяженнее становится побочная партия, и в ней намечается поворот в минор (h-moll) еще до вторжения аккорда *tutti*. Выразительный смысл, драматургическое значение имеет сама повторность образов, отсутствие сдвига после трагической коллизии в разработке. Слово миную репризу, арка перекидывается от разработки к коде<sup>1</sup>.

В репризе тема побочной партии не приводит к концентрации волевого, драматического начала. Несколько раз проходит она в обрывочном, фрагментарном виде, на миг возникают и короткие нарастания, подъемы, но... сопротивление кончилось, сознание «героя» надломлено. Кода — эпилог драмы, она утверждает победу трагического начала.

В первой части симфонии можно проследить, таким образом, три линии — три различных состояния, определяемых последованием фатального, элегического и идиллического образов экспозиции. Контрастность ярко индивидуализированных тем не исключает возможности уловить общие элементы, свидетельствующие о тесных связях и родстве между ними.

<sup>1</sup> Характерно, что в репризе нет тонального единства между главной и побочной партиями. Побочная партия в репризе звучит в параллельном мажоре. Такое соотношение тональностей — нижняя и верхняя медианты — типично для сонатного *allegro* Шуберта.

Необходимо отметить, что контрастность тем у Шуберта не основана на единстве противоречий, как у Бетховена, наличие общих элементов родственности в тематических образованиях первой части симфонии не следует понимать как результат производности и функциональной взаимообусловленности контрастирующих элементов. Контрастирующие образы замкнуты в себе. Шуберт не показывает перехода от одного состояния в другое шаг за шагом, а дает сразу результат, пропуская некоторые ступени процесса, он сопоставляет их следствия. Песенный симфонизм Шуберта не знает логики подготовительных стадий между предшествующими и последующими фазами становления. Музыка «подходов» заменяется непосредственными переходами. Там, где творческий метод художника определяется, в первую очередь, непосредственно чувственным восприятием действительности, там «целое» как бы предшествует «частям», то есть происходит охват явлений в их стихийной цельности, целое понимается скорее как данность, чем как результат.

В характере подобной формы связи заключается важнейшая черта симфонизма Шуберта. Богатство и разнообразие контрастов в романтической симфонии — это, прежде всего, психологически более дифференцированный мир человека. Новая музыкальная мысль возникает не как противоположающаяся сила, а как переключение в новую эмоциональную сферу. Такая контрастность служит даже в какой-то мере объединяющим фактором.

В первой части симфонии Шуберт не отказывается от классических принципов, в частности от мотивно-тематической разработки, динамического сдвига в побочной партии. Однако при этих сравнениях всплывают и существенные различия. Сонатное *аллегро* имеет здесь свои особенности. Глубоко переосмыслена функция вступления, отсутствует связующая партия, побочная изложена не в параллельном мажоре (как это обычно бывает в классических минорных симфониях), а в тональности нижней мажорной медианты; в разработке не применяется обычный прием взаимодействия контрастирующих тем, не использован тематический материал главной партии, из побочной взят лишь синкопированный ритм сопровождения; характерная деталь — главная тональность в пределах разработки не избегается (см. подход к кульминации в первой фразе разработки, неоднократное появление *h-moll* во втором ее разделе).

Цельность первой части симфонии достигается не единым целеустремленным развитием, а посредством централизации мысли. Централизация образа в теме вступления и акцентирование его самодовлеющей выразительной силы ослабляют единство связи других образов, в результате чего исключается возможность взаимодействия тематических элементов. В объединении музыкальных мыслей в процессе чередования одно состоя-

ние (психологический лейтмотив) /выступает как подчиняющее себе все остальное.

Основная стержневая линия — идея всей симфонии — сразу дана в начале произведения в самостоятельной теме, которая приобретает гораздо большее значение, нежели главная и побочная партии. Тема вступления — направляющая и объединяющая сила. Она звучит во всей части как постоянная, неотступная мысль, представляя не только исходный момент, но центр и конечный пункт первой части. Композитор заключает эту часть тем, чем открывает. Возвращение к исходному пункту, к первым интонациям симфонии создает одновременно процесс и «звуковой символ» заколдованности круга. Мрачная сила, которая с полной мощью развертывается в разработке и в коде, не является внешней, вторгающейся в жизнь человека, а таится в глубине сознания самого героя. Это не борьба с судьбой, подобно тому как она воплощена в пятой симфонии Бетховена или в четвертой Чайковского, но воплощение личной трагической судьбы. Поэтому идея борьбы, раскрывающаяся в форме внутренней психологической драмы, выражается здесь не в столкновении различных тематических образований, а путем трансформации одного образа. Шуберт впервые (в жанре симфонии) прибегает к романтическому принципу образной трансформации. Тема вступления проходит через несколько стадий таких превращений: сумрачно-таинственная вначале, она становится драматической взволнованной и повелительной, грозной в разработке, наконец, надломленно-скорбной в коде.

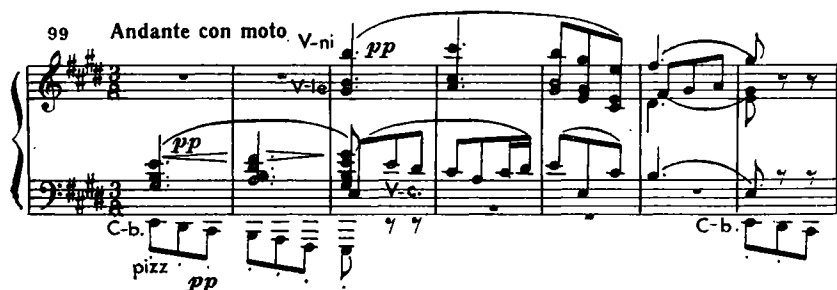
В симфонии рельефно дана линия подъемов, но также рельефно — и их незавершенность, угасание. Дробление материала в коде обусловлено как бы силой, изнутри разрушающей привычные нормы строгой, рационально осознанной структуры. Дробление темы вступления происходит здесь не от аналитического способа развития материала, а от «психологической разработки». Это трагизм с его дробящей, разрушающей силой. Трагическая проблема одиночества находит в этом особенно яркое, наглядное выражение.

Музыка второй части симфонии (*Andante con moto*, *E-dur*) воспринимается, как примиренная созерцательность. Это разряд «психологических накоплений» и передышка, но разряд не от преодоления, а от примирения. В результате пережитой борьбы герой драмы ищет забвения в резиньции.

Как по характеру, так и по построению вторая часть симфонии приближается к двухчастным песенным формам; вместе с тем ее можно рассматривать как сонату без разработки<sup>1</sup>, то есть перед нами пример сонатности, основанной на песенных формах. Вся композиция носит песенно-лирический характер, с преобладанием экспозиционного принципа над тематическим

<sup>1</sup> Имеется лишь разработочная связка.

развитием. Тонкая колористичность музыки с ее светлым тональным освещением ощущается с первых же тактов: протяженные аккорды фаготов и валторн, мягко звучащие на фоне нисходящего *pizzicato* хода виолончелей и контрабасов<sup>1</sup>, предваряют появление певучей мелодии главной партии. Она вступает у скрипок и альтов, изумительно простая, полная тихой мечтательности. В ней — светлая печаль, умиротворенный покой (чему способствует пентатоничность интонационного строя). Особую песенную закругленность придает теме мягкий завершающий мотив шестнадцатыми (разложенный доминант-септаккорд):



Дальнейшие варьированные проведения дают многообразное тембровое и колористическое освещение темы. Как замирающее эхо, нежно откликаются флейты в начале второго проведения — в *e-moll*. Вслед за тем модуляция в *G-dur* еще несколько модифицирует мелодию темы: она начинается на этот раз не с квинты, а с терции. При возвращении в *E-dur* созерцательно-примиряющему настроению резко противопоставляется энергичный подъем маршеобразного раздела (средний раздел двухчастной репризной формы главной партии). Этот внезапно вторгающийся фрагмент построен на развитии вводного мотива, который исполняется всеми духовыми, в стаккатном сопровождении струнным квинтетом и тромбонам (такты 33—44).

Весь оркестр, вливаясь в широкую гармонию, звучит мощно и грандиозно. Энергичный мотив *tutti* вскоре смягчается возвращением начального раздела, кантиленная тема которого на этот раз излагается деревянными духовыми (реприза главной партии). Постепенно затихая, отдельные мелодические попевки темы и гаммообразно нисходящие *pizzicato* струнных басов заключают главную партию.

Как и в первой части, главная и побочная партии непосредственно сопоставляются друг с другом, соединяясь лишь крат-

<sup>1</sup> Этот вводный мотив, как и в первой части симфонии, перерастает функцию вступления, становится частью главной темы, в дальнейшем неоднократно вплетается в ткань и внушительно звучит во всех переходных моментах, мерно отмечая размер  $\frac{3}{8}$ .

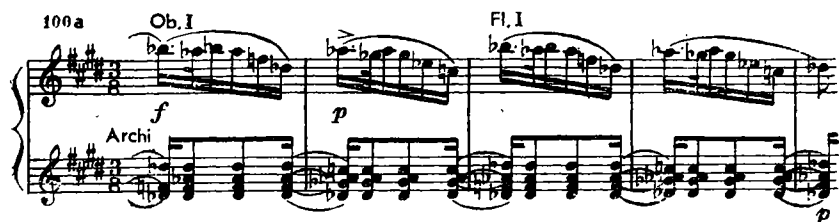
ким педальным ходом. Плавный октавный взлет вводит в побочную партию. На синкопированном аккомпанементе скрипок и альтов робко вырисовывается меланхолическая мелодия кларнета (в параллельном миноре *cis-moll*). Этот напев, вырастающий словно из тишины, являет собой изумительное сочетание детской наивности и глубины:



Три варианта данной темы составляют трехчастную побочную партию, выявляя ее внутренние контрасты и богатства колористических оттенков.

Особенно велика здесь роль тонально-гармонической вариантности (шубертовский миноро-мажор). Вначале протяженная модулирующая тема кларнета расцветивается целым спектром

тональных красок: cis-moll—fis-moll—D-dur—F-dur—d-moll—cis-moll—Cis-dur. Во втором проведении (средний раздел побочной партии) тема получает новое тональное и тембровое освещение (энгармоническая смена тональности — Cis-Des, солирующий гобой), дополняется пентатоническим мотивом — «свирельной» переключкой гобоя и кларнета:



Третье проведение — динамическая реприза в cis-moll — вторгается в тихую пасторальную сферу, напоминая о чем-то грозном, неумолимом.

Характером образности, контрастным расслоением оркестровой ткани (см. проведение темы у струнных басов и фоготов с тромбонам, сопровождение — пассажи вторых скрипок, альтов, гобоев) этот раздел переключается с разработкой первой части. Но драматическая вспышка является здесь лишь своего рода реминисценцией и быстро гаснет. Движение успокаивается при переходе в D-dur. Опять резко меняется динамика, инструментовка: после tutti — струнный квинтет. Это — разработочная связка между экспозицией и репризой, построенная на имитациях нового варианта побочной темы и ее мотивов.

Тихая переключка духовых и мягкая педаль струнных вводят в репризу, которая вступает, как и в первой части, в момент полного затишья. Реприза излагается целиком, почти без изменения. Отметим лишь тональную переокраску побочной партии, варьирование ее тембров (изложение темы в a-moll поручено гобой, кларнет отвечает в A-dur). Таким же контрастом, как в экспозиции, звучит репризный раздел побочной партии (tutti в a-moll), в котором переставлены контрапунктирующие голоса — тема и сопровождение.

Кода построена на фрагментах главной и побочной тем, переключаящихся в разных голосах оркестра. Благодаря этому звучность приобретает особую объемность, создавая ощущение пространства. В конце все движение застывает на выдержанных аккордах духовых; доносятся лишь таинственно спускающиеся вниз глухие звуки pizzicato струнных (вступительный мотив Andante), словно музыка возвращается к тишине как исходному пункту.

Особенности шубертовского симфонизма проявляются во второй части не только в песенных, широко построенных темах,

но во всем течении музыки, где вместо тематической разработки даются новые варианты мелодические образования. Многообразные оттенки лирики, кантабильность *Andante* чувствуются сразу же. Вся часть развивается «экспозиционно», по принципу красочного напластования и смен музыкальных мыслей. Тихие затаенные мелодии чередуются с громкими энергичными подъемами. Медленный созерцательный «рост» не закрепляется на подъеме и быстро спадает. Принцип красочной трактовки тематического материала проведен здесь полностью. Чисто романтический колорит создают гармонические и тембровые средства: энгармонические модуляции, сопоставление мажора с одноименным минором, терцовые сопоставления, выделение солирующих духовых инструментов, тонкое использование тембровых красок.

Если в первой части симфонии романтический характер сказывается в выражении переживаний мятущегося, страдающего человека, то в *Andante* выступает другая сторона романтизма — умиротворение в мечте. Вся музыка этой части проникнута настроением тихого созерцательного покоя и мечтательной грусти. Момент созерцательности не является синонимом пассивности, но ощущается как глубокое вслушивание в себя. Характерно, что во второй части симфонии тихие лирические мотивы внутренне даже более насыщены, чем громкие «активные» подъемы. Воспринимается ли просветленность как преодоление конфликта? Думается, нет. «Герой» достигает мнимого, иллюзорного «освобождения» в примиренной созерцательности. Смысл этого вывода родствен заключению цикла «Прекрасная мельничиха» — «Колыбельной ручья».

В существенных своих сторонах симфония *h-moll* утверждает новый тип психологического симфонизма, характерного для романтического искусства. Драматизм симфонии во многом противоположен бетховенскому. Он имеет резко эмоциональную природу. Это драматизм переживания, а не действия. Этот новый вид драматизма тесно связан с романтическим мироощущением художника. Сущность такой симфонии как психологической драмы в том, что драма разворачивается в монологической форме. Основа драматизма в ней — не борьба, развивающаяся из столкновения двух противоположных начал, а переживания этой борьбы, конфликт в пределах единого. Особенность этого вида драматизма обусловлена лирическим началом. Взаимопроникновение этих начал — лирического и драматического — настолько специфично для психологического симфонизма, что в этом можно видеть основную черту, отличающую его от симфонизма Бетховена.

В эпоху раннего романтизма не найти другой симфонии, в которой трагизм обнажался бы как неизбежное следствие глубокого разлада между человеческой судьбой и окружающей жизнью. И все это передано с потрясающей силой правдивости;

это — правдивость психологического реализма, правдивость необычайной искренности и непосредственности выражения.

В симфонии *h-moll* Шуберта романтическое мироощущение художника сказалось в стремлении к психологизации, что в конечном счете способствует большей конкретности образов. Психологическая углубленность, как результат самоанализа и выявления личного и индивидуального начал, ведет, в свою очередь, к портретизации образа. Индивидуализируя образы в плане их портретизации, композитор, говоря его словами, «берет людей, какими они есть, а не такими, какими они должны быть».

В симфонии *h-moll* Шуберта полностью выразились характерные черты лирико-драматического симфонизма, определившего целое направление в музыке XIX века.

Важно установить истоки этого направления. Предшественницей *h-moll*'ной симфонии явилась поздняя *g-moll*'ная Моцарта, где идея симфонии, как лирической драмы, находит свое первое утверждение. Ни в одной симфонии XVIII столетия не наблюдается так ярко стремление к психологизации образа, как в симфонии *g-moll* Моцарта, ни в одной из них личный мир человека не является определяющим для концепции целого. В симфонии зазвучало взволнованное и чувствительное сердце, близкое вертеровской романтике или романтике «Новой Элоизы» Руссо.

Моцартовская симфония — исходный момент для дальнейшего развития лирического симфонизма. Чрезвычайно своеобразно и резко выделяет ее среди симфонических произведений XVIII века элегическая скорбь, господствующая во всех частях произведения. Печаль симфонии *g-moll* — это уже не «светлая печаль» сдержанной классической лирики. Эмоциональная линия тоски и беспокойства, выявившись в первой части симфонии, движется с возрастающим пафосом до финальной коды. Бурно и тревожно звучит вся музыка финала, особенно в репризе. Эмоция скорби и грусти принимает здесь более обобщенный характер. Подобного финала нет ни в одной симфонии классического периода.

В симфонии Моцарта ярко проявляется типичный для Шуберта лирический драматизм переживаний.

Симфония *g-moll* Моцарта — яркий пример музыки, где лирический образ раскрывается драматически, но драма разворачивается не в борьбе и столкновении различных начал, а как внутренне напряженный монолог. Именно эта монологичность развития придает симфонии Моцарта лирико-романтический оттенок. Симфонию *g-moll* мы рассматриваем как предромантическое ответвление классического симфонизма Моцарта. По характеру своих образов и концепции она устремлена далеко вперед, и прежде всего к лиризму шубертовской «Неоконченной».

Лирико-драматический симфонизм Шуберта положил начало новому важному направлению в музыке XIX века. Оно получает свое развитие в творчестве Шумана (увертюра «Манфред»), Шопена (соната b-moll), Брамса (четвертая симфония), в симфониях Малера. Глубочайшее воплощение проблематики трагедийного осознания жизни выступает в шестой («Патетической») симфонии Чайковского.

В становлении этого направления симфония g-moll Моцарта стоит на переломе. «Неоконченная симфония» Шуберта дает первый откристаллизованный образец этого вида симфонии: «Патетическая симфония» Чайковского — кульминация ее развития.

Девятая симфония, C-dur, лирико-эпическая, имеет для мирового симфонизма не меньшее значение, чем «Неоконченная» в области лирико-психологической. Симфония C-dur свидетельствует о подлинном призвании Шуберта к искусству эпическому и монументальному. Главным «действующим лицом» этой симфонии является коллективный герой — народ. Народно-эпическое начало пронизывает музыку всех частей. В этом смысле характер симфонии ярко определил В. В. Стасов, назвав ее истинно гениальной по выражению «народности и народной массы»<sup>1</sup>.

В симфонии C-dur отсутствуют драматические образы. Здесь нет конфликта между личным миром и окружающей его действительностью. Она передает гармоничное, цельное восприятие жизни.

Поражает гениальная эпическая объективность и огромная оптимистическая сила всей музыки симфонии. Даже лирические страницы партитуры лишены оттенков субъективности. В эпоху романтизма трудно указать на другое крупное произведение данного жанра, столь свободное от внутреннего разлада и надломленной скорби. Здесь нашла воплощение тема радостного прославления жизни.

Все, что было создано к этому времени в симфонической области, исключая только девятую симфонию Бетховена, симфония C-dur превосходит грандиозностью своего построения. Всем частям симфонии присущи необычные масштабы. «Это гигантское произведение, отличающееся и громадными размерами, и громадной силой, и богатством вложенного в него вдохновения», — так охарактеризовал симфонию Шуберта Чайковский<sup>2</sup>. Внешняя объемность симфонии имеет глубокое внутреннее обоснование. Протяженность ее частей выступает как очевидное выражение качественных особенностей ее драматургии.

<sup>1</sup> Стасов В. В. Избр. соч., т. 3. М., 1952, с. 679.

<sup>2</sup> Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 188.

Монументальность симфонии C-dur больше эпического порядка, чем драматического. «Божественные длинноты» симфонии, этого огромного «четырёхтомного романа», по словам Шумана, воспринимаются как громадная панорама звуковых картин, как эпическое дыхание жизни, предстающей в непосредственно-стихийном охвате. Музыка такого склада легко ассоциируется с привольем полей, широкими просторами. Этому способствует длительное пребывание в сфере одних и тех же образов, что вообще характерно для стиля Шуберта.

Эпический замысел произведения позволил Шуберту выйти за рамки лирико-психологического содержания. Величайший лирик Шуберт жадно вглядывается в жизнь. Лирическая стихия, с которой связана характерная для многих тем мелодическая широта и песенность, входит составной частью в эпическую концепцию симфонии, включающую и героику, и народно-жанровое, и пейзажное начало, объединенные в неразрывное целое. При этом героическое раскрывается не в конфликтных ситуациях, как в драматических симфониях Бетховена, а в эпическом плане, характеризующем все произведение.

Музыка симфонии C-dur вдохновлена образами родины, ее природы, картинами народной жизни и быта. «События» симфонии, подобно событиям эпических сказаний, протекают на родной земле. Ведь вся жизнь Шуберта, весь его творческий облик неразрывно связаны с Веной, сердцем Австрии. Как известно, симфония представлялась Шуману музыкальным воплощением прекрасной Вены, ее живописнейших ландшафтов. «Когда я слушаю симфонию Шуберта, — писал Шуман, — с ее светлой цветущей романтической жизнью, город этот встает передо мной яснее, чем когда-либо»<sup>1</sup>. Симфония насыщена интонациями и ритмами венской бытовой музыки. В ней широко проявила себя музыкальная стихия Вены. С полным правом здесь можно говорить о «местном колорите». А ведь Вена отличается многонациональным фольклором, сочетанием различных интонационных элементов австрийской, венгерской, славянской музыки. Но особенно ярко проявляются в симфонии австрийско-немецкие и венгерские истоки.

Стремление композитора к наглядности и жизненной конкретности образов обусловило широкое использование бытовых музыкальных форм. Композитор преломляет эпос сквозь призму народной жанровости. В основе тематизма всех частей лежат бытовые истоки — песня, марш, танец. Характернейшая стилистическая черта симфонии — обилие маршевых ритмов. Отсюда господство четного тактового размера в симфонии. В первой части это  $\frac{4}{4}$  и *alla breve* (то есть  $\frac{4}{4}$  со счетом на 2), во второй  $\frac{2}{4}$  (третья часть — в танцевальном, трехдольном метре) и, наконец, в финале снова  $\frac{2}{4}$ . Двухдольный пунктирный ритм, свя-

<sup>1</sup> Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке. М., 1956, с. 112.

занный с маршевой поступью, пронизывает почти всю музыкальную ткань симфонии, придавая ей мужественность и активность.

Симфония C-dur — яркий пример сочетания новаторства и традиций в творчестве Шуберта. Она во многом продолжает линию ранних лирико-жанровых симфоний композитора. С другой стороны, в C-dur'ной симфонии можно обнаружить своеобразное преломление бетховенских традиций. В ней проявляется известная близость к седьмой симфонии Бетховена. Их сближает оптимистическая концепция, полнокровный жизненный пульс, ярко национальный характер, народность образов, огромная роль ритма. Основа обеих симфоний — жанровое начало. Маршевая ритмика в симфонии играет примерно такую же роль, как танцевальное начало в седьмой симфонии Бетховена. В обеих симфониях достигнуто замечательное сочетание чувственной конкретности образов (идущей от использования особенностей бытовых жанров) с огромной обобщенностью.

Но при всей связи с венской классикой симфония C-dur принадлежит новой эпохе, представляет собой решительный шаг вперед в формировании романтического симфонизма. Это выразилось прежде всего в кристаллизации нового типа симфонизма — лирико-эпического, с характерным для него картинно-повествовательным принципом драматургии. Он диктует внутренние преобразования внешне традиционно построенного классического четырехчастного цикла. Ему подчинена и трактовка сонатной формы, по-разному использованной Шубертом во всех частях.

Особое значение приобретает в этих условиях проблема единства цикла. Эпическая широта и многогранность аспектов содержания симфонии не исключает тяготения ее образов и тем к различным группам. Одна из них объединяет образы народно-жанровые, героически-активные. Для тематического комплекса этой сферы характерны маршевость, иногда танцевальность, пунктирный ритм, преобладание мажорного лада, лапидарность, действительность некоторых тем приближает их к классическим. Другая группа связана с лирической стихией симфонии. Здесь мы находим типично шубертовские темы, песенные, широкие, нередко изложенные параллельными терциями, усиливающими их проникновенную певучесть. В соответствии с характером таких тем большее значение имеет вариантно-вариационный принцип развития.

Однако обе сферы тесно взаимодействуют. Шуберт гибко связывает лирическую кантилену с упругим, энергичным мотивом, тонко и чутко их чередуя. Можно отметить характерное для симфонии перерастание песенных лирических тем в героико-эпические (см. различные этапы развития темы вступления, побочной партии финала), объединяющую роль маршевого рит-

ма, проникающего, например, и в лирический центр симфонии — *Andante*. Единство всего цикла подчеркнуто широким применением тематических арок, идущих от первой части к последующим (особенно к финалу). Исключительно велика в этом смысле роль темы вступления, в которой объединены и песенно-лирические и героико-эпические интонации симфонии.

Именно во вступлении (*Andante*) и заключена основная мысль произведения. Музыка вступления льется могучим неторопливым потоком. В отличие от *h-moll'*ной симфонии это самостоятельная, развернутая часть формы. Вступление можно назвать прологом ко всей симфонии. Здесь обобщается радостное настроение, мощный эпический тон произведения, закладывается его образно-тематическая основа. Это фундамент, на котором воздвигнуто здание всего цикла. Особенно важное значение имеет начальный мотив, в котором содержится зародыш темы главной партии *Allegro*, и мотив второго такта (*ля—си—до* с оттенком ладовой переменности), развивающийся в разработочных разделах *Allegro*:

#### 101 *Andante*



Характер темы вступления — как бы зова, слышимого издаля, — неотделим от тембра валторн. Своей «ландшафтной» звучностью она вызывает ощущение необъятного простора, весеннего пробуждения природы. Мелодию двух валторн дополняет лирически-распевная однотактная фраза струнных, которая становится в дальнейшем важным источником тематического развития, мелодического роста. Определяется здесь и тембровая диалогичность вступления (духовые—струнные), выдержанная в его дальнейшем вариационно-строфическом развитии.

В первой вариации (тема у деревянных инструментов на фоне контрапунктирующих струнных *pizzicato*) еще более усиливается ощущение пространственности, пленерной объемности звучания; в расширении темы, продолженной новым развивающим построением (источник его — фраза-дополнение струнных), особенно ярко выступает песенно-лирическое начало, оттененное отклонением в параллельный минор и его доминанту (*a-moll*, *e-moll*).

Яркий контраст составляет с этой лирической вариацией вторая. Тема проводится здесь в диалоге всего оркестра торжественно и мощно, утверждая свой эпический облик. Тембродинамические контрасты сопровождаются яркой сменой тональных красок — теперь уже только мажорных: *C—E*; *C—As*.

Третья вариация осуществляет подход к сонатному *allegro*; в сопровождении темы здесь концентрируется триольное движение, которое определяет ритмическую пульсацию духовых в главной партии. В самой песенной теме активизируются интонации, преобразуясь в энергичный пунктирный мотив, начинающий собой *allegro*.

Вступление структурно не замыкается: музыка без остановки бурно вливается в *Allegro ma non troppo*, в тему главной партии первой части, как бы вырвавшуюся после сильного напряжения и послужившую кадансовой опорой кульминации, к которой вело вступление.

Прослеженный путь развития музыкальной мысли от начала вступления к *Allegro* — от песенно-эпического зачина к активным, действенным образам — предвосхищает общее движение симфонии к финалу.

В контрасте элементов, присущем многим классическим главным партиям, Шуберт подчеркивает тембровую, ритмическую и динамическую стороны: остро-ритмованному кварто-секундовому мотиву струнных (*forte*), дублированному трубами, отвечают пульсирующие триольные аккорды деревянных (*piano*).

Фанфарность, маршеобразный ритм, мажорный лад — все это придает теме героически-действенный характер, который еще ярче выступает во втором, продолжающем разделе главной партии<sup>1</sup>. Его стремительные гаммообразные движения и ости-натный пунктированный ритм предвещают характер, темп, ритмику финала:

Главная партия

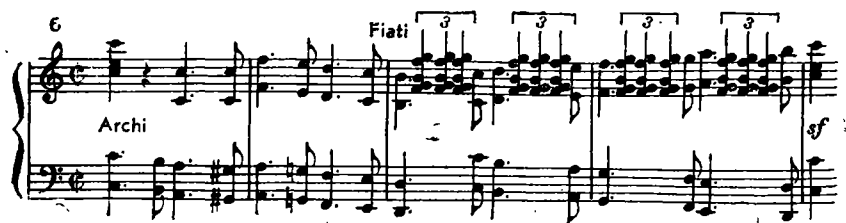
102 a *Allegro ma non troppo*

ff Archi

Fiat

p

<sup>1</sup> Форма главной партии — период с развернутым дополнением.

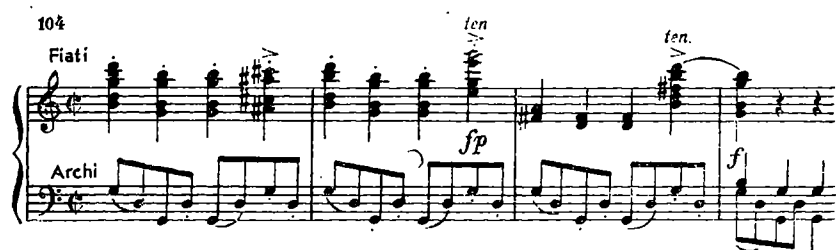


Вплоть до вступления побочной партии композитор не разрушает энергичный тон движения и почти не выходит из основного C-dur'ного строя. Развитие главной партии завершается в C-dur, после чего следует короткая модулирующая связка к e-moll.

Побочная партия, таким образом, не рождается в результате предыдущего развития. Это не производное, а абсолютно новое образование. Ритмически острой, классической по своей мотивной структуре главной теме противопоставляется широкая, чисто народного склада (венгерско-славянская) мелодия-песня, построенная на параллельных терциях и секстах в тональности e-moll. Она мягко и певуче интонируется гобоями и фаготами на фигурированном фоне струнных и педалей духовых. Своеобразие темы — в единстве песенного и танцевального начал. Это свободное, непринужденное течение песенной «хороводной» стихии с ее круговым движением (многократное повторение и развитие основного мотива темы на единообразном ритмическом фоне):

103 [Allegro ma non troppo]

Масштабы побочной партии, как и главной, широки. После изложения темы в форме периода повторного строения идет второй, развивающий раздел побочной партии с секвенциями в тональностях G-dur, h-moll, C-dur. Яркая динамическая вспышка в C-dur приводит к заключительной партии в G-dur. Она представляет собой новый тональный и ритмический вариант побочной (подчеркнута танцевальность, обострены акценты) и имеет развернутую трехчастную форму с большой разрабочной серединой, в которую торжественно и сурово вторгаются тромбоны с мотивом вступления (в as-moll). Продолжая линию развивающего раздела побочной, заключительная партия является наиболее тонально неустойчивой и динамичной частью всей экспозиции:



В результате в сонатном allegro наблюдаются как бы две разработки: одна — в заключительном разделе экспозиции, другая — собственно разработка. Природа этой своеобразной черты шубертовской сонатной формы в данном случае кроется в стремлении к вариантности образов, к показу их в различном тембровом и тональном освещении, что ведет к расширению экспозиции, расширению всей формы в целом. В таких разработках проявляется скорее повествовательный, нежели драматический принцип.

Собственно разработка представляет собой новый, расширенный вариант разрабочного раздела экспозиции. Она строится на том же материале<sup>1</sup>, но в ней укрупнены масштабы, шире и разнообразнее круг тональностей, более весомо и значительна кульминация. Главные качества разработки — ритмическая энергия (пронизанность всего развития единым ритмическим пульсом), выпуклость тональных и тембровых контрастов. В ней ярко выступает объективно-жанровая и эпическая природа образов, картинно-повествовательный принцип в отличие от «психологической» разработки h-moll'ной симфонии. Композиция разработки образует единую крупную «арку», которую

<sup>1</sup> На мотивах заключительной партии (являющейся вариантом побочной) и вступления, к которым прибавляется гаммообразный ход из главной партии.

можно подразделить на две равные части. Первая из них (такты 1—50 разработки) ведет к кульминации. Вторая (такты 51—102) — от кульминации к репризе. Большую роль здесь играет тональная переокраска мотивов, их контрапунктические сплетения, секвентные проведения больших построений, образующие крупные тональные пласты.

Наиболее крупный тональный пласт образует начало разработки — на протяжении 25 тактов тянется тонический органнй пункт в As-dur, на фоне которого многократно интонируется (у деревянных духовых) танцевальный мотив заключительной партии с контрапунктом-фигурацией из побочной. С момента модуляции в d-moll и все более активного включения в развитие гаммообразной пунктированной темы из главной партии (тема ее продолжающего раздела) тонус музыки становится суровым и напряженным. Активизируется группа медных инструментов. Триольная пульсация труб и валторн подготавливает вступление тромбонов. Все тематические элементы вовлекаются в единый поток активного ритмического движения.

Могучим tutti, вступлением тромбонов в as-moll начинается второй раздел разработки, включающий в себя обширную кульминационную зону и последующий спад. Мотив вступления образует секвентную цепь диссонантных аккордов в as-moll—e-moll—c-moll (такты 51—63 разработки). Напряжение усиливается модуляцией в As-dur — в продолжительном tutti тромбоны совместно со струнными в грозном величии интонируют мотив вступления на фоне тонического трезвучия. Здесь же заключен и самый яркий, впечатляющий контраст разработки: после огромного, хотя и несколько «статичного» роста звучности водворяется тишина. Отголоски мотива вступления вновь проходят через ту же цепь тоналностей (as—e—c), но теперь это угадываемая линия, тихая переключка кратких элегических фраз. Типичный для Шуберта прием рассредоточения разработочной кульминации перед репризой.

Приглушенный тонус, выжидательная тишина в последней фазе разработки не нарушается началом репризы: горделиво и страстно выступающая в начале экспозиции, главная тема в репризе проходит совсем тихо, упорно и настойчиво повторяясь на протяжении 50 тактов. Реприза укрупнена по сравнению с экспозицией. Партии ее расширены. Побочная изложена теперь в двух тональных вариантах — в одноименном и параллельном миноре, предваряющими заключительный C-dur. В конце репризы музыка достигает триумфального подъема и блеска. Бурное ритмическое движение без остановки вливается в грандиозную коду. Ее венчает величественное проведение темы вступления, звучащей как восторженное прославление жизни. Замыкание всего развития массивными аккордами tutti, возвращение к исходному образу еще раз подчеркивает эпический характер первой части.

Вторая часть — *Andante con moto*, *a-moll* — наиболее проникновенная часть произведения, лирический центр симфонии. Но и здесь композитор не замыкается в сфере личных переживаний, и эта связь чистого лиризма с объективными, внеличными источниками вдохновения исходит из общей эпической концепции произведения. Устанавливается единство между лирическим и эпическим началами.

Эпичность *Andante* определяется еще и тем, что здесь скорее рассказывается о пережитом, чем о переживаемом. Это наиболее концентрированное выражение созданного Шубертом типа симфонического рассказа. Повествовательный характер подчеркивается свободными переходами от одного образа к другому, рондообразностью, вариантною развитием.

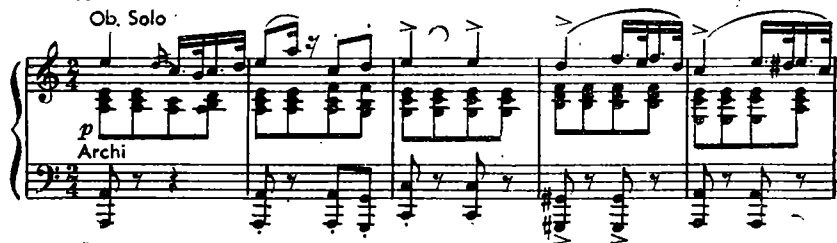
Шуберт обращается здесь к излюбленной им форме, общие контуры которой повторяются во многих медленных частях его симфоний. Иногда в ней больше подчеркиваются черты двойной трехчастной формы (четвертая симфония), иногда сонаты без разработки с кодой (*b-moll*'ная симфония). В симфонии *C-dur* сонатность и рондообразность (усиленная рондообразностью внутри главной партии) выступают на равных основаниях — при большой роли вариационно-строфического принципа развития.

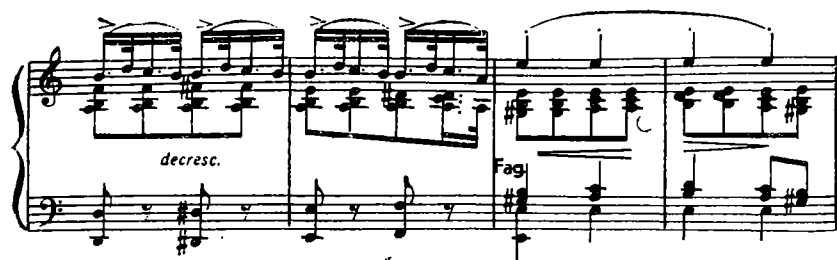
Своеобразие этой части в большой мере определяется синтезом народно-бытовых жанров — песни и марша. Если в первой части симфонии активно-действенное начало сопоставляется с песенно-лирическим, то во второй части эти два начала даны в неразрывном единстве, происходит слияние песенности и маршевости. Песенное начало подчиняется маршевому ритму.

По щедрости мелодической фантазии музыка этой части относится к лучшему из созданного вообще в области симфонической лирики. Обращает на себя внимание красочный гармонический язык — колоритное варьирование основных тем и их чередование в разных тональностях. Типичные для Шуберта чередования и смены широких мелодических пластов, сопоставление минора с одноименным и параллельным мажором, нечетных, несимметричных предложений и периодов, находят широкое применение. Как и в медленной части симфонии *b-moll*, здесь ярко выражены тембровые и динамические контрасты.

Главная тема *Andante* появляется не сразу. Струнные басы робко нащупывают предварительный эскиз темы, которая только с восьмого такта принимает пластическую форму — у солирующего гобоя появляется широкая, задушевно-простая мелодия в тональности *a-moll*:

105 *Andante con moto*





Песенный лиризм темы, сочетающийся с жанровостью, напоминает побочную партию первой части. Сходство подчеркивается и интонационными оборотами, и тембром деревянных духовых, а также общим славянско-венгерским характером. Последний особенно выявляется в эпизодах главной партии. Ее рондообразная (точнее трехпятисоставная) форма намечает композиционные контуры всего *Andante*. При этом рефрен образует типично песенное двухчастное построение, состоящее из запева в *a-moll* и плавного припева-дополнения в *A-dur*.

Эпизоды, носящие подчеркнуто маршевый характер, вносят в главную партию значительный контраст. Идентичные по материалу, они ритмически связаны с основной темой, но в противоположность ее единой линии здесь подчеркнута диалогичность: резкие аккорды *tutti* сменяются стаккатной фразой струнных, которым отвечают плавным терцовым мотивом деревянные духовые. Столь же ярки и тональные контрасты (доминанты *a-moll* и *d-moll* благодаря переменности функций звучат как мажорные тоники).

Приведем структурную и тональную схему главной партии:

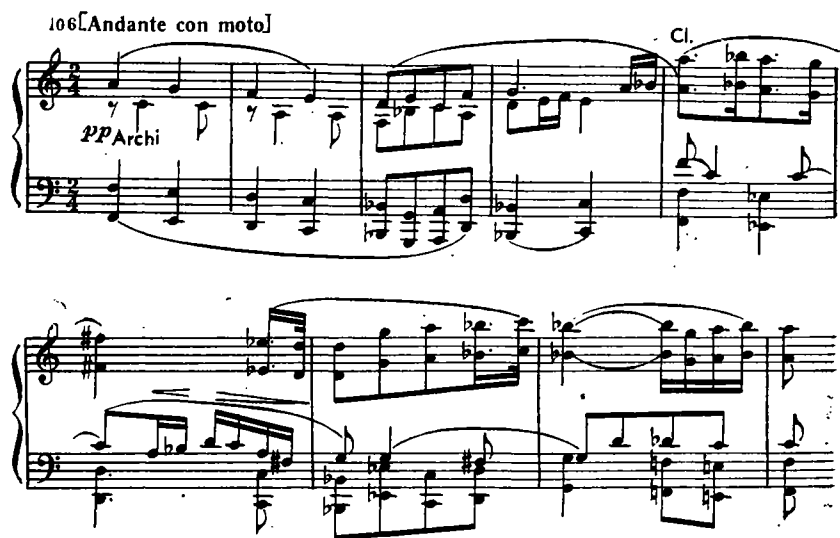
A	B	C	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>
<i>a=moll</i>	<i>A=dur</i>	<i>a=moll</i> <i>d=moll</i>	<i>a=moll</i>	<i>A=dur</i>	<i>a=moll</i> <i>d=moll</i>	<i>a=moll</i>	<i>A=dur</i>

При каждом повторении двухчастный рефрен (AB) по-новому расцветивается тембрами, подголосками. .

Главная и побочная партии, как и обычно у Шуберта, соединены лишь короткой педальной связкой.

В побочной партии, более спокойной и ритмически плавной, маршевые ритмы исчезают, уступая место песенности. В ней нет и венгерского оттенка, образ выдержан в эллигическим славянским характере. Славянскую распевность этой темы чутко подметил еще А. Н. Серов. Ярko проступают в ней ладовая переменность (колебание между *F-dur* и *g-moll*), плаговые обороты, приемы вариантного распевания мелодии.

Ткань насыщена мелодическими подголосками и контрапунктами. Здесь особенно проявляется песенная разветвленность мелоса.



При втором, более развитом проведении из распевных минорных интонаций темы вырастает новый элегический мотив в тональности d-moll<sup>1</sup>. Как жалобный человеческий голос, льется трогательная мелодия у деревянных, незаметно вливающаяся в начальную фразу темы:



В варьированной репризе весь комплекс тем второй раз проходит в более развитом и расширенном виде (снова тенденция к расширению репризы, как и в первой части). Тихо всплывает первоначальная a-moll'ная мелодия гобоя, к которой присоединяется теперь острый мотив, мерцающий попеременно у трубы, валторн и скрипок:

<sup>1</sup> Побочная партия изложена в виде широкого развернутого периода.



Но главное новое качество репризы — разработочный пласт, который возникает при втором проведении эпизода в главной партии. Развитие маршеобразного мотива, сопровождаясь яркими мажоро-минорными сопоставлениями (Е—е—Е—С—Е—а), динамическими контрастами, образует напряженную кульминацию, выявляющую скрытые ранее драматические качества эпической лирики *Andante*. Напряженная динамическая волна, сдерживаемая несколько раз нонаккордами *sforzando*, нарастает до ослепительно сильного взрыва, *fortissimo* всего оркестра и, останавливаясь на уменьшенном септаккорде, сменяется глубокой паузой. Среди глухих *pizzicato* струнных, замирая, доносятся таинственные отголоски начальной мелодии, модулирующей из В-dur в А-dur. Она подводит к репризе побочной партии.

Побочная партия проводится в новом вариационном изложении, что подчеркивает ее песенную природу. В контрасте с предыдущим динамическим подъемом этот образ воспринимается как идиллия, развертывающаяся в спокойно-нежных тонах. Ею, однако, не завершается *Andante*. В коде возвращается первая мелодическая мысль, которая вызвала весь этот широко льющийся поток музыки. Последним проведением главной темы подчеркивается ее объединяющая роль во всей части.

Скерцо (*Allegro vivace*, C-dur) — важный этап в развитии народных образов симфонии. Радость жизни, светлое настроение, благодаря интенсивности ритма, тембровых и тональных контрастов, получают особенно активное выражение. Картинность замысла здесь очевидна. Почти зрительно возникает сцена народного быта — безудержное веселье венцев. Быстрый темп, энергичное стаккато, резкие акценты придают скерцо характер стремительного движения. Шуберт словно бы возвращается здесь к особенностям бетховенского скерцо, что чувствуется в энергичном ритме первой темы, в принципах построения, в резких сменах динамики. Но все это преломлено через шубертовскую манеру письма. Здесь намечается новый вид скерцо. Впервые основой симфонической части становится вальс. Это ощущается в побочной партии, в новых темах разработки, особенно же в трио. Именно «вальсовость» отличает это скерцо от его классических прототипов.

Избирая форму, близкую скерцо девятой симфонии Бетховена (крайние, сонатные части обрамляют трио — то есть сонатность в сочетании со сложной трехчастностью), Шуберт трак-

тует ее по-своему. Вместо бетховенской сконцентрированности контрастов в образах главной, побочной партии и трио, здесь — обилие танцевальных образов, непринужденно сменяющих друг друга. Объединяющим моментом служит активный ритмический пульс главной темы. Она вступает сразу, с энергичной живостью и блеском в тональности C-dur. Жизнерадостный танцевальный ритм основной темы является исходным и господствующим элементом всей части:

107. Allegro vivace



В интонационных оборотах ее можно усмотреть известную общность с кварто-секундовым напористым мотивом главной партии первой части, переведенным здесь в скерцозный план.

Динамические контрасты в теме усилены тембровыми: унисону струнной группы отвечают духовые. В развитии темы — ряд красочных тональных отклонений (B-dur, g-moll), оттеняющих появление побочной партии (G-dur) в характере вальса. Несмотря на краткость, значение ее велико: она открывает собой сферу вальсовых образов скерцо.

Роль этих образов усиливается в разработке, которая превосходит экспозицию как количеством тем, так и интенсивностью их развития. Начавшись энергично, ярким тональным сдвигом в As-dur, разработка совмещает активность ритмического пульса, идущего от главной партии, с плавностью и лиризмом новых вальсовых тем. Одна из них — более острая и скерцозная — звучит у гобоев и кларнетов в As-dur (такты 14—21 в разработке), другая — широкая и певучая — в Ges-dur и C-dur (к флейтам и гобоям присоединяются скрипки, такты 33—48 в разработке).

Активный разработочный предыкт (секвенция по тональностям Des—as—A—d—c) на мотивах главной и побочной партий ведет к репризе сонатной формы. Стремительный бег скерцо прерывается лирической музыкой A-dur'ного трио с его кантиленной темой, плавными мелодическими контурами. В певучих терцовых ходах мелодии, в мягко пульсирующем педальном фоне особенно ярко ощущается романтическая поэзия венского вальса:



Итак, два начала — скерцозное и лирическое — являются ведущими здесь. Обращает на себя внимание богатство внешних «зрительных» ассоциаций, красочность и острота гармонизации, быстрая смена темброво-тональных красок, большое количество разнообразных модуляций. Необычайная живость скерцо, обусловленная динамической подвижностью и стремительностью, внезапными сопоставлениями активного ритмического мотива с певучими эпизодами, гармонические и динамические контрасты превосходят даже самые смелые классические преобразы.

Финал (Allegro vivace, C-dur) является подлинной кульминацией всего цикла (недаром он занимает около половины всей партитуры). Финал симфонии C-dur принадлежит к самым жизнерадостным страницам творчества Шуберта. Никогда еще Шуберт не достигал подобной силы выражения оптимистического чувства. По полноте и интенсивности воплощения основной оптимистической идеи музыку этого финала можно сравнить, пожалуй, только с финалом девятой симфонии Бетховена. Однако финал шубертовской симфонии не ода радости, а сама радость в стихийном ее проявлении. Оптимизм C-dur'ной симфонии не является завоеванным, вытекающим из борьбы и победы над темными силами (бетховенский оптимизм). Вместе с тем это не просто веселые мысли и чувства, а радость, наивная и мощная одновременно. Радостная стихия жизни изображается и развертывается в финале симфонии, достигая почти дионисийского разгула. Оптимистическая идея симфонии утверждается в образах народной, массовой праздничности, получающая грандиозное эпическое воплощение.

Являясь новым этапом в развитии образов симфонии, финал имеет обобщающее и резюмирующее значение. В нем усилены эпико-героические черты, вырастающие на основе народно-жанровых образов. В этом смысле финал тесно связан с первой частью цикла. По характеру интонаций, по жанровой основе и общему облику музыкальных образов (маршеобразный ритм, фанфарность в главной партии и песенное начало в побочной) он является своего рода динамической репризой первой части и одновременно итогом цикла. Создается впечатление смысловой арки от первой части к последней.

Словно радостные кличи звучат открывающие финал фанфары. Могучей энергией исполнены упругие триоли струнных. Пульс их сохраняется во всей структуре финала (и не только финала). «Триольность» (как и пунктирный ритм) является важным объединяющим ритмическим элементом симфонии. В главной партии финала триоли преобразуются в стремительное движение тарантеллы, разворачивающейся на протяжении нескольких страниц партитуры и достигающей грандиозного звучания. Этот образ обобщает собой главное качество симфонии — активность, динамику и вместе с тем устойчивость, эпический размах:

109a Allegro vivace

The musical score for measures 109a and 109b is presented in two systems. System 109a (top) shows the beginning of the finale with a forte (ff) dynamic. It features a variety of instruments including strings, woodwinds, and brass. The tempo is Allegro vivace. System 109b (bottom) shows the continuation of the finale with a piano (p) dynamic. The score includes a variety of musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is C major.

Выдержанная в основной тональности, главная партия замыкается тоникой C-dur. Несмотря на наличие в данном случае связующей партии (с такта 107), модулирующей в G-dur, в экспозиции финала выдержан шубертовский принцип сопоставления крупных тематических пластов, замкнутых разделов формы.

Побочная партия отделена рельефной цезурой — двухтактной паузой оркестра, после чего вступает валторновая педаль-связка.

В основе побочной партии — песенная тема, монументальная в своей эпической широте, длительном, свободном течении мелодии. Характерная ее фактура, крупный мелодический и ритмический рисунок: движение мелодии терциями (у деревянных духовых) на фоне педали (валторны, тромбоны) и энергичного триольного мотива у скрипок и альтов. Многократные повторения и варианты подчеркивают мощную силу этой светлой темы-песни, чувственную полноту, беспредельность радости (словно звучат вольные песни «шубертиад» среди природы). Создается ощущение «пространственности», наполненности звучанием песен, радостными кликами — и все это сливается в огромную эпическую картину:

110 [Allegro vivace]

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for 'Fiat' (woodwinds), 'Archi' (strings), and 'Cor.' (cor Anglais). The 'Fiat' part has a melodic line with eighth notes and a triplet. The 'Archi' part has a triplet eighth-note pattern. The 'Cor.' part also has a triplet eighth-note pattern. The second system continues the same patterns. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamics include 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato).

Подобно главной партии, побочная имеет замкнутую структуру, в данном случае трехчастную с варьированной серединой в тональности нижней медианты (шубертовское тональное соотношение G-dur—e-moll—G-dur). Интересно, что завершающая фраза темы побочной партии по своим мелодическим контурам близка «теме радости» из девятой симфонии Бетховена. Она находит активное развитие в обширном заключительном разделе экспозиции, имеющем разработочный характер и отличающемся стремительным движением, ослепительно мощным звучанием оркестра. Как и обычно у Шуберта, этот раздел предваряет собственно разработку, перекликаясь с ней своим тематизмом, ритмом, структурой.

Разработка продолжает линию триумфального развития заключительной части экспозиции. В первом разделе ее ведущее значение имеет указанная «тема радости», в которой теперь особенно явно проступает связь с бетховенской темой. Отделившись от побочной партии, она приобретает самостоятельное значение, появляется сразу же в законченном изложении — у кларнетов. Звучание ее здесь нежное, лирическое:



В начале разработки она излагается крупными, повторяемыми в различных тональных вариантах построениями

Es=dur    As=dur  
8+12    8+12

(шубертовский прием параллельных проведений, сохраняющих закругленность песенной структуры). Сопровождающее тему пунктированное движение струнных (ритм вступления, связующий и заключительный партий) придает ей особый блеск и праздничность.

Следующая затем неустойчивая цепь минорных секвенций (усложненных имитациями) по тональностям cis—e—g образует контраст внутри первого раздела — тема радости омрачается, звучит с трогательной грустью (тревожные tremolando струнных).

Второй раздел разработки, основанный на развитии самой темы побочной партии, ее начального восьмитакта, отличается особенно мощным и грузным звучанием. Здесь исчезает стремительный «бег» струнных и взволнованное тремоландо, тема побочной партии излагается октавным унисоном тромбонов, валторн и струнных басов. Она впервые утрачивает свое песенное терцовое изложение. Образ приобретает ярко выраженное эпическое звучание. Особенно впечатляют многократно повторяющиеся богатырские «удары» — sforzando оркестра, начинающие собой тему:



Развернутый доминантовый предыкт с побочной темой у виолончелей и pedalю у валторн, контрабасов и литавр ведет к репризе, которая свежо оттеняется новой краской — сдвигом в тональность Es-dur. Так классический прием (доминантовый предыкт) сочетается здесь с нарушением традиции тональной репризности в главной партии. Шуберт распространяет характерный для него принцип тонального варьирования побочной партии в репризе (обычно — верхняя или нижняя медианта) на главную, изложенную в тональностях Es—с. Компенсируя отсутствие основной тональности в главной партии, побочная в финале излагается в C-dur (в отличие от первой части симфонии).

Радость — исходный тезис и конечный вывод симфонии — принимает в репризе и особенно в коде финала эпически-монументальный характер. Этим подчеркивается значение коды как эпилога и обобщения. Вся музыка коды воспринимается как безудержно пульсирующая стихия. Все отчетливее и ярче слышны интонационные обороты из побочной партии, все сильнее звучат бесконечно ликующие триолы и радостные фанфары начала финала. Показательно и то, что в коде мотив радости срастается с начальным мотивом побочной партии и несколько раз проходит в C-dur как единая мелодическая линия:



Благодаря выделению всех этих элементов, оптимистическая жизнеутверждающая праздничность в коде симфонии находит ярчайшее обобщенное выражение.

Новые закономерности лирико-эпического симфонизма, определяющие драматургию симфонии, отчетливо выступают при сравнении ее и с h-moll'ной симфонией самого Шуберта и с бетховенскими симфониями. В отличие от лаконичной h-moll'ной симфонии с ее единством, рождаемым монологическим типом высказывания, широко разветвленное развитие симфонии C-dur воплощает принцип «многообразия в единстве». Цельность симфонического процесса достигается не путем непрерывного логического развития, как в бетховенских симфониях, а благодаря общности и сходству интонационно-ритмических элементов.

Симфоническое развитие строится не на столкновении противоречивых начал, а на единстве и чередовании музыкальных мыслей. Одна из важнейших его форм — в сопоставлениях и в вариантных проведениях тем. Отсюда необычайно яркое выражение принципа широкого экспонирующего развертывания ма-

териала, что приводит к разрастанию и известной деконцентрации формы.

В крупную форму симфонии Шуберт вносит элементы импровизационности. Импровизационная непосредственность как существенная черта творческого метода Шуберта в симфонии дает себя знать не в произвольности или фрагментарности изложения мысли, а в неожиданных, внезапных сопоставлениях. Эти черты сказываются в тематике, динамике, в тональной структуре и во многом другом. Ощущение свободной повествовательности в построении целого глубоко связано с импровизационностью мышления.

Единство широчайшего эпического полотна симфонии имеет большой идейно-эстетический смысл. Богатство ее жанрово-ассоциативных связей опирается на единый источник — глубочайшие родники фольклора, что несомненно способствует реализации основного замысла симфонии — слияния человека с внеличной, объективной сферой чувств, идей, стремлений. Объективность содержания симфонии подчеркнута главенством ритмического (в частности, маршевого) начала, призванного воплотить идею коллективности.

Включение в симфонию различных бытовых форм (песня, марш, танец) обусловило широкое развитие картинного начала, способствовало особой образности, конкретности, почти зрительной осязаемости музыки.

В свою очередь, картинность образов симфонии потребовала большого развития колористических качеств гармонии и инструментовки. В симфонии ярко проявляются характерные закономерности романтической гармонии — усиливается красочность, выдвигается роль одноименных и терцовых соотношений тональностей; на протяжении всей симфонии господствуют терцово-медиантные соотношения. Налицо типичный для Шуберта прием развития, который Б. Ф. Асафьев называл приемом «параллельных проведений». В методе развития тем особая роль принадлежит варьационности как средству песенно-колористического развития. Следует отметить и дифференцированность тембров, тонкую обработку деталей оркестровки. Несмотря на классический состав (большой парный, без видовых инструментов), оркестр С-dur'ной симфонии являет собой замечательный образец романтического его использования. Шуман и Глазунов восхищались блеском и новизной инструментовки симфонии. Солирующие валторны во вступлении, впервые выступившие с плавной поступенной мелодией, обилие разнообразных соло, красочные педали и многое другое создают новый, романтический характер оркестрового языка симфонии.

Своей последней симфонией Шуберт создал новый, лирико-эпический тип симфонизма. Характерные особенности ее стиля и драматургии нашли развитие в творчестве ряда выдающихся композиторов (Шуман, Брамс, Брукнер, Бородин, Глазунов).

Высоко ценили эту симфонию Шуман, Брамс, Глазунов, Чайковский, Серов, Стасов. «Симфония произвела такое впечатление, какое после бетховенских ни одна не производила», — отмечал Шуман после первого ее исполнения<sup>1</sup>.

«Нельзя довольно налюбоваться, — писал Серов, — тонкой мелодичностью вступления и a-moll'ного Andante, отзывающегося чем-то славянским, какими-то народными свадебными песнями, и мастерски разработанного в оркестре, нельзя не увлечься красотой и энергическими мыслями первого аллегро и финала»<sup>2</sup>.

Шуберт заложил основы романтического симфонизма и выступил его ярчайшим представителем. Последние шубертовские симфонии h-moll и C-dur олицетворяют собой не только две стороны творческой личности самого композитора, но и две господствующие тенденции романтического симфонизма. В них определяются лирико-драматический и лирико-эпический типы симфонизма.

Рождение двух различных типов симфонизма, представленных в последних симфониях Шуберта, явилось одним из выдающихся завоеваний эпохи раннего романтизма. Как раз в этих произведениях происходит кристаллизация того нового, что внес Шуберт в мировой симфонизм.

---

<sup>1</sup> Шуман Роберт. Избр. статьи о музыке, с. 114.

<sup>2</sup> Серов А. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 606.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА И РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА

---

## 1

Культурное развитие Германии в первой половине XIX века было обусловлено сложными общественно-историческими условиями. Политически и экономически отсталая страна переживала на рубеже двух веков сильное воздействие идей французской буржуазной революции 1789—1794 годов. Ф. Энгельс писал, что «Наполеон был в Германии представителем революции, он распространял ее принципы, разрушал старое феодальное общество»<sup>1</sup>. Вместе с тем армия Наполеона была армией завоевателей, попиравших национальное достоинство немецкого народа (оккупационный режим, обязательный французский язык и т. д.). Это вызывало недовольство буржуазии, крестьянские волнения, выступления студенчества. Возникло национально-освободительное движение. Заключение позорного Тильзитского мира (1807) усилило антифранцузские настроения. «Тильзитский мир был величайшим унижением Германии и в то же время поворотом к величайшему национальному подъему», — указывал В. И. Ленин<sup>2</sup>. С воодушевлением приветствовавший французскую революцию И. Г. Фихте выступил теперь с «Речами к немецкой нации», в которых призывал к борьбе против завоевателей. В 1808 году в Германии возникло политическое общество «Тугендбунд» («Tugendbund» — «Союз добродетели»), ставившее своей задачей освобождение отечества от французов.

Только после победы русских войск над Наполеоном немецкий народ смог освободиться от порабощения. «Уничтожение огромной наполеоновской армии при отступлении из Москвы послужило сигналом к всеобщему восстанию против француз-

---

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Положение в Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 563.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Главная задача наших дней. — Полн. собр. соч., т. 36, с. 81.

ского владычества на Западе», — отмечал Ф. Энгельс<sup>1</sup>. Решающее Лейпцигское сражение, известное как «битва народов» (октябрь 1813), завершило период борьбы против Наполеона.

Историческое своеобразие и сложность освободительной борьбы в Германии заключались в том, что руководящая роль в ней принадлежала реакционным силам. Германия вместе с другими монархическими «правительствами» Европы проявила себя в деятельности Венского конгресса (октябрь 1814 — июнь 1815), в организации «Священного союза», что ознаменовало торжество дворянско-клерикальных общественных слоев.

Новый подъем буржуазного революционного движения в Германии в 20-е годы был главным образом связан с крестьянскими волнениями и с выступлениями студенчества, выражавшими недовольство демократических сил.

Противоречивая, напряженная общественно-политическая обстановка в стране нашла широкое отражение в развитии научной, философской мысли, в литературе и искусстве Германии.

Маркс указывал, что для общественной жизни Германии характерной была не столько практическая революционная деятельность, сколько интенсивное развитие работы мысли.

Важные научные открытия, разработка диалектики Гегеля в философии, утверждение романтического направления в литературе и искусстве было существенным вкладом Германии в европейскую культуру начала века.

Процесс развития немецкой литературы и искусства в начале XIX века не был прямолинейным и простым. На стыке двух веков скрещивались и переплетались в сложнейших соотношениях традиции просветительского классицизма с новым, романтическим восприятием мира. Эстетика Века Просвещения и в области литературы, и в сфере музыки во многом еще оставалась действенной в Германии и в XIX веке.

Воздействия Гете, Шиллера, так же как и традиции венских музыкальных классиков, в том числе и Бетховена, были восприняты немецкими романтиками. И подобно тому как иенская школа на исходе XVIII века начала гётеану, так музыкальный романтик Э. Т. А. Гофман в начале XIX века открыл романтическую бетховеннуу.

События освободительной борьбы 1807—1813 годов, вызвавшие бурный рост национального самосознания немецкого народа, были отмечены возникновением героико-драматических мотивов в творчестве различных представителей романтизма (Ф. Гельдерлин, И. Г. Зейме), появлением множества патристических стихов и песен (в том числе — анонимных), повсеместно распространявшихся в листовках. Передовая немецкая пуб-

---

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Внешняя политика русского царизма. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 30.

лицистика (И. Г. Зейме, Жан Поль Рихтер, Ф. фон Цёльн, Ф. Бухгольц) связывала идеи борьбы против французов с мечтой о переустройстве старой Германии. Тема Родины захватывает крупных поэтов-романтиков (Э. М. Арндт, Ф. Рюккерт, Ф. Шенкендорф, Л. Уланд, Т. Кернер, И. фон Эйхендорф<sup>1</sup>).

Одновременно в широких кругах немецкой художественной интеллигенции возникает интерес к истории и культуре Германии прошлого, к устному народному творчеству (К. Брентано, Л. Арним, братья Я. и В. Гримм, И. Эйхендорф).

Тяготы войны, двойной гнет в годы французской оккупации, трагедия обманутого, обездоленного народа в годы реакции приковывают внимание писателей и художников, стремящихся воплотить в своих произведениях серьезные демократические идеи.

Возрастает интерес к жизни и переживаниям простого «маленького» человека из народа; образ современника, изнемогающего в гнетущей атмосфере мещанства, филистерства, испытывающего на себе беспощадную власть денег, вырастает до значительных художественных обобщений.

В сложном художественном синтезе в творчестве Жана Поля Рихтера, А. Шамиссо, В. Мюллера, молодого Г. Гейне сплелись романтическое восприятие мира и жизненно-правдивая передача внутренних переживаний героев.

Душную общественную атмосферу посленаполеоновской реакции, полную зависимость художественной жизни от провинциальных вкусов придворных кругов, общий филистерский дух, господствовавший почти повсеместно, отразил в своем творчестве выдающийся философ, писатель, музыкант Э. Т. А. Гофман.

Во многих произведениях, и особенно в «Житейских воззрениях кота Мурра» вместе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, Гофман воплотил образ художника, задыхающегося в окружающей его обстановке, стремящегося к высокому эстетическому идеалу.

30-е годы XIX века — годы революционных выступлений пролетариата в Европе — вносят много нового и в общественную жизнь Германии. Развитие промышленности в условиях полуфеодальной отсталой страны углубляет политические противоречия.

Июльская революция во Франции вызвала серьезные волнения среди фабричных рабочих и крестьян в Саксонии, Баварии, Ганновере, Брауншвейге. Обостряется борьба студенчества, художественной интеллигенции. Карательные меры Союзного сейма<sup>2</sup>, направленные против оппозиционно настроенных слоев на-

<sup>1</sup> Гете в поэме «Пробуждение Эпименида» (1814) также откликнулся на события, пережитые немецким народом.

<sup>2</sup> Союзный сейм объединял представителей всех мелких немецких государств.

селения, приостанавливают развитие демократического движения. «С 1834 до 1840 г. в Германии замерло всякое общественное движение»<sup>1</sup>.

Новый этап общественно-политического движения в Германии начинается с 1840 года и завершается революционными событиями в марте 1848 года. В 30—40-е годы происходит значительный подъем в развитии научной, философской и художественной мысли<sup>2</sup>.

«Подобно тому как во Франции в XVIII веке, в Германии в XIX веке философская революция предшествовала политическому перевороту», — писал Энгельс<sup>3</sup>. В 30-е годы общественное внимание привлекают открытия Гегеля в его философских и эстетических трудах<sup>4</sup>, ранние работы Л. Фейербаха<sup>5</sup>. Активизируется деятельность буржуазных ученых<sup>6</sup>, происходит идеологическое размежевание среди последователей Гегеля<sup>7</sup>.

В эти годы возрастает роль журнальной публицистики. В издаваемом в Галле журнале «Галлеские ежегодники» (1838—1841) подвергаются критике положения литературного романтизма за интерес к исключительному, за аристократизм духа, за гегемонию эстетического начала над социальным. При всей противоречивости антиромантических позиций журнала, постановка вопроса об общественной роли литературы была, несомненно, прогрессивной.

К этому времени относится публицистическая деятельность К. Л. Бёрне, с его острой критикой реакционного романтизма, Г. Бюхнера<sup>8</sup>, Х. Д. Граббе, К. Иммермана. Особенно выделяется в эти годы творчество Гейне. Стихи, проза, философские, публицистические и эстетические работы, создававшиеся в Париже, где поэт жил в эмиграции с 1831 года, обнаруживают политическую зоркость глаза и остроту критического пера автора. Именно в этот период были созданы такие работы Гейне, как «К истории религии и философии в Германии» (1839), «Роман-

---

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Положение в Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 578.

<sup>2</sup> К этому времени относится появление научной теории Р. Майера о переходе одной формы энергии в другую, клеточная теория М. Шлейдена, добывание искусственным способом органического вещества Ф. Велером и др.

<sup>3</sup> Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 273.

<sup>4</sup> Посмертно были изданы: Философия истории (1837), Лекции по эстетике или философия искусства (1836—1838), Лекции по истории философии (1833—1836).

<sup>5</sup> Мысли о смерти и бессмертии (1830), Сущность христианства (1841).

<sup>6</sup> Ф. Шлоссер, Л. Ранке, Г. Гервинус и другие.

<sup>7</sup> Особенно выделяется деятельность левогегельянцев, или младогегельянцев (братья Б. и Э. Бауэры, Д. Штраус и другие), а также Л. Фейербах.

<sup>8</sup> Наиболее значительным произведением Георга Бюхнера является драма «Смерть Дантона» (1835). Драма «Войтек» (1836), по которой почти столетие спустя написал оперу Альбан Берг, была опубликована лишь после смерти автора в 1879 году.

тическая школа» (1836), в которых впервые процесс развития культуры Германии раскрыт с позиций передовой философской и эстетической мысли.

Широкий резонанс в стране имел в 30-е годы деятельность литературного направления, известного под названием «Молодая Германия»<sup>1</sup>. Произведения младогерманцев, запрещенные в 1835 году «за стремление ниспровергнуть законный порядок, религию и нравственность», в свою очередь способствовали обращению литературы к важнейшим проблемам современности.

Таким образом, общая идеологическая атмосфера 30-х годов в Германии (политические события, возникновение новых философских теорий, критика романтизма) определила направленность литературного прогресса в русло реалистических тенденций.

В 40-е годы центр мирового революционного движения переместился в Германию. В «предмартовский» («Vormärz») период происходит первое революционное выступление немецкого пролетариата — восстание силезских ткачей (1844). В эти годы начинается публицистическая деятельность К. Маркса и Ф. Энгельса, закладываются основы революционного учения научного коммунизма, тогда же был организован «Союз коммунистов» (1847) и опубликован «Манифест Коммунистической партии» (1848).

В 40-е годы в немецкой литературе особое значение приобретают жанры, непосредственно связанные с общественной борьбой. Широко развивается публицистика и политическая поэзия (Гофман фон Фаллерслебен, Р. Пруц, Г. Гервег, Ф. Фрейлиграт, Г. Веерт), возникает социальный роман, показывающий жизнь угнетенных классов (Э. Вильком, Беттина фон Арним, Л. Отто), появляется героическая драма (К. Гуцков — «Уриэль Акоста»), сатирическая литература (Гейне — «Германия. Зимняя сказка», А. Гласбреннер — «Новый Рейнеке Лис», произведения Р. Пруца, Г. Веерта).

В немецкой художественной литературе 30—40-х годов происходит борьба и одновременно взаимодействие романтизма и реализма. Преодолевая условность романтического восприятия действительности, немецкая проза, поэзия и драматургия вбирают в себя определенные его достижения, и прежде всего — в сфере раскрытия психологии человека. Если на рубеже XVIII и XIX веков (в период возникновения романтизма) достаточно сильным было воздействие на художественное творчество передовых тенденций просветительского классицизма, то в более поздний период романтизм оказал свое влияние на формировавшееся реалистическое искусство.

Аналогичные процессы происходили и в области театраль-

---

<sup>1</sup> Основное ядро группы «Молодая Германия» составляли пять немецких писателей: К. Гуцков, Л. Винбарг, Г. Лаубе, Т. Мундт, Г. Кюне.

ного искусства. Теории Л. Тика и Э. Т. А. Гофмана были связаны с утверждением принципов правдивости в области сценического искусства. Настойчивые поиски новых художественно-выразительных средств, происходившие в русле реалистических тенденций, не отрицали романтических принципов театрального искусства первой половины XIX века. Острые борьбы было направлено против отживших норм классицистского театра. Это касалось и актерского мастерства (выдающийся актер И. Флекк, великий романтик немецкого театра Людвиг Девриент, позднее любимый актер К. Маркса — К. Зейдельман), и режиссерской деятельности (крупный драматург и режиссер К. Иммерман в Дюссельдорфе, режиссерские опыты Г. Лаубе в Мюнхене, «Вечера чтения» Л. Тика в Дрездене), и области драматургии (Х. Д. Граббе, Г. Бюхнер, К. Гуцков).

Сходные тенденции обнаруживаются и в развитии изобразительных искусств. В немецкой романтической живописи первых двух десятилетий XIX века возникает стремление к реалистическому отображению жизни (романтические портреты и пейзажи Ф. Рунге, К. Фридриха). В 30—40-е годы уже заметно сказывается выход художников за пределы романтических традиций. В живопись вторгаются социальная тема, индустриальный пейзаж (Г. Кёрстинг — «Вышивальщица», К. Блехен — «Железопрокатный завод близ Нейштадт-Эберсвальде», К. Хюбнер — «Силезские ткачи»).

Таким образом, в 30—40-е годы в немецкой литературе, театре и живописи отчетливо ощущается становление реалистического художественного метода. При этом все ценное, что дала искусству эпоха Просвещения и французской революции, творческий опыт романтического искусства и развитие критического реализма (в Англии, Франции), находилось в центре внимания новых передовых течений.

Однако в немецкой литературе и искусстве первой половины XIX века были и свои специфические черты, обусловленные отсталыми вкусами бюргерства. Это нередко вело к малозначительной тематике, к изображению узкого мирка обывателя. Так появилось искусство «бидермейера», мещанская драма А. Коцебу, Э. Раупаха. Однако это были лишь ответвления, а не главный путь большого немецкого искусства предреволюционной предмартовской поры.

В музыкальном искусстве Германии первой половины XIX века имеется много общего с развитием немецкой литературы. Аналогична смена основных художественных направлений: от эстетики просветительского классицизма к романтизму и далее — к усилению реалистического начала в музыкальном искусстве.

В сфере музыки эта «смена вех» происходит с заметным запазданием: если начало литературного романтизма принято относить к 90-м годам XVIII века (иненская школа романтиков),

то первые художественно значимые музыкальные произведения романтиков появляются лишь во втором десятилетии XIX века (Э. Т. А. Гофман, Л. Шпор). Однако характерное для литературы, сложнейшее подчас сочетание в творческой практике разнообразных явлений, различных по своим эстетическим истокам, остается в силе и для музыкального искусства. В немецкой музыке первой половины века ощутимо проявляется воздействие общественной атмосферы эпохи, ведущих философских и эстетических теорий, находящихся здесь свое специфическое преломление.

Огромное место в немецкой музыкальной культуре XIX века занимает песня (Lied). Этот жанр имеет свою древнюю историю в Германии, восходя к искусству миннезанга<sup>1</sup>. Эпоха реформации, расцвет мейстерзанга внесли свои черты в развитие песни, сохраняя при этом все жизнеспособное, яркое, национально-своеобразное. В XVII веке в Германии складывается новый вид бытовой вокальной лирики — песня с инструментальным сопровождением. У колыбели этого жанра стояли композиторы (они же были одновременно и поэтами — авторами текстов своих песен) И. Г. Шейн, Г. Альберт и самый значительный из них — А. Крйгер (1634—1666).

В XVIII веке бытовое, народное в своей основе, песенное искусство расслаивается на две ветви. Одно из этих направлений, культивируемое музыкантами в придворно-аристократической среде, приобретает сентиментальный, «галантный» характер (Ф. Э. Бах, братья И. и К. Граун, Ф. Бенда). Другое — более демократично по духу. Оно сохранило непосредственные связи с народным творчеством. Простая общедоступная песня оказала решающее воздействие на развитие зингшпиля — нового музыкально-театрального жанра, возникшего во второй половине XVIII века.

Песня в народном духе (das volkstümliche Lied или Lied im Volkston) получила широчайшее распространение по всей Германии в конце XVIII — начале XIX века. В этот период было издано множество сборников самого различного назначения<sup>2</sup>. Среди композиторов выделились И. Шульц (1747—1800), И. А. Гиллер (1728—1804), И. Ф. Рейхардт (1752—1814), И. Цумштег (1760—1802); поэтические тексты для песен писали крупные немецкие поэты конца XVIII — начала XIX веков: К. Шубарт, Г. Бюргер, И. Фосс, А. и Ф. Шлегели, Ф. Фуке, Т. Кёрнер и другие.

Позднее в области песни выступил известный композитор и педагог, один из ближайших друзей Гете, учитель Мендельсона-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966, с. 23.

<sup>2</sup> Наиболее известный сборник — «Мильдгеймский песенник из 518 веселых и серьезных песен для всего на свете и для всех состояний человеческой жизни» (1799).

Бартольди К. Ф. Цельтер (1758—1832), живший преимущественно в Берлине. С именем Цельтера связано установление важной традиции в музыкальной культуре Германии — организация массовых песенных празднеств. Под влиянием общих демократических тенденций, связанных с общественной атмосферой освободительной борьбы в Германии, а также не без воздействия французской буржуазной революции и ее новых художественных мероприятий, во многих городах Германии возникли певческие коллективы, общества, «ферейны», мужские певческие хоры, «лидертафели», духовые оркестры, группы камерной инструментальной музыки, значительно расширившие круг любителей музыки<sup>1</sup>. Первый певческий праздник (Liederfest) был организован Цельтером в 1808 году, за ним последовало много других<sup>2</sup>. Одновременно с певческими проводились музыкальные празднества (Musikfest), начало которым было положено в 1810 году во Франкенхаузене<sup>3</sup>. Эти фестивали нередко объединяли музыкантов разных городов для исполнения крупных ораториальных произведений (пассионы Баха, «Мессия» и «Иуда Маккавей» Генделя и т. д.). Музыкальные празднества продолжались по несколько дней, концентрируя на себе общественное внимание. Кульминационным периодом в развитии этого движения были предреволюционные годы. В 1845 году был проведен Всегерманский певческий праздник. Только за один 1846 год по всей Германии прошло от 50 до 60 музыкальных фестивалей.

Роль различного рода ферейнов в условиях все еще отсталого музыкального быта Германии была велика. Они развивали музыкальные вкусы широких слоев населения и одновременно выполняли функции своеобразных общественно-демократических организаций, концентрировавших оппозиционные настроения бюргерской среды. В ферейнах, естественно, не формулировались какие-либо политические задачи. Однако патристические идеи освободительной борьбы, а позднее — мотивы общественного движения 30—40-х годов проникали в эти объединения часто в анонимных песнях, придавая определенную демократическую окраску их деятельности.

Интенсивное развитие хорового исполнительства значительно стимулировало творческую активность немецких композиторов в области хоровых жанров. В 10—40-е годы появились хоровые произведения Л. Шпора (1784—1859), Г. Маршнера (1795—

<sup>1</sup> В 1801 году был основан хор в Вюрцбурге, в 1802—Певческая академия в Лейпциге. Далее образуются певческие общества, союзы, хоры в Дрездене, Берлине, Потсдаме, Дюссельдорфе, Магдебурге, Гамбурге, Кельне и других городах Германии.

<sup>2</sup> В 1809 году Цельтер основал Берлинское общество любителей мужского хорового пения (Liedertafel), взявшего на себя инициативу организации певческих праздников.

<sup>3</sup> Музыкальные фестивали организовывались в Эрфурте (1811), Хельмштадте (1820), Магдебурге (1826), Дессау (1835) и других городах.

1861), К. Леве (1796—1862), Готфрида Вебера (1779—1839) и других композиторов. В этом ряду особое место принадлежит К. М. Веберу, его циклу песен «Лира и меч» (1814) и кантате «Битва и победа» (1815).

В первой половине XIX века хоровые общества выпустили множество сборников песен, хоров, в которых нашли отображение патриотические, освободительные идеи времени. Именно в этих песнях, с их ярко выраженной демократической направленностью, происходил процесс кристаллизации новой эмоционально-активной интонационной сферы, связанной с идеями борьбы народа за свободу. На этой же музыкальной почве в 40-е годы сформировалась немецкая рабочая песня<sup>1</sup>. Отсюда же идут истоки могучего песенного искусства Ганса Эйслера.

Большое воздействие на все сферы музыкального творчества имела народно-бытовая немецкая песенная культура. Тесно связанная с практикой бытового музицирования, она оказала решающее влияние на развитие романтической песни в Германии и Австрии (Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф). Воздействие ее ощутимо в хоровых жанрах, а также в инструментальной музыке (Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Брукнер, Малер).

Особая роль принадлежит народно-бытовому искусству в музыкальном театре. Простая бытовая песня питала своими соками зингшпиль на всем пути его развития. В свою очередь зингшпиль обогащал немецкий музыкальный быт наиболее яркими своими песнями.

Значительное влияние оказала *Lied im Volkston* и на немецкую романтическую оперу, как в пору ее формирования (Гофман, Шпор), так и в период дальнейшего развития (К. М. Вебер, Маршнер, молодой Вагнер). Разнообразные бытовые, хоровые и сольные песенные жанры стали обязательной принадлежностью оперных форм. Даже в немецкой опере XX века, особенно в творчестве Карла Орфа, значительно воздействие бытового песенного искусства.

Развитие музицирования в XIX веке было связано с возрастанием интереса немецких композиторов не только к хоровым и сольным песенным жанрам, но и к инструментальной музыке. Уже в первые десятилетия XIX века наряду с разнообразной ансамблевой музыкой возникают произведения для отдельных инструментов: сонаты, концерты, песни, вариации, как для фортепиано, скрипки, виолончели, так и для духовых инструментов: гобоя, кларнета, фагота, валторны, тромбона.

Приобщение к музыке широких слоев немецкого народа вызвало потребность в упорядочении музыкального образования в стране. В 1808 году в Вюрцбурге открывается первая госу-

<sup>1</sup> См. об этом: Knepler Georg. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2. Berlin, 1961, S. 720—725.

дарственная немецкая музыкальная школа<sup>1</sup>. В дальнейшем вырастает значительная сеть музыкальных школ в разных городах Германии. В 1812 году учреждается консерватория в Штутгарте<sup>2</sup>. В 1833 году при Берлинской Академии искусств возникает Академическая школа композиторского мастерства (Akademische Meisterschule für Komposition).

Важнейшим моментом в развитии музыкального образования в Германии явилось основание Мендельсоном консерватории в Лейпциге в 1843 году. Это было фактически первое учебное заведение в Германии со своим детально разработанным учебным планом, предусматривающим определенную систему в подготовке музыкантов-профессионалов.

Развитие профессионального музыкального образования шло параллельно с ростом исполнительского мастерства.

В первой половине XIX века в Германии появляется плеяда выдающихся музыкантов-исполнителей: Л. Шпор, К. М. Вебер, Клара Вик, И. Брамс, Вильгельмина Шрёдер-Девриент, Генриетта Зонтаг; крупнейшие виртуозы: И. Мошелес, А. Гензельт, И. Н. Гуммель, С. Тальберг, С. Геллер. Одновременно происходит процесс усовершенствования музыкальных инструментов (изобретена репетиционная механика фортепиано, конструируются валторны с вентилями, И. Н. Мельцель создает свой «метроном»).

Все это связано с общим подъемом концертной деятельности в Германии. В первых десятилетиях XIX века возникают новые демократические формы концертной жизни: в ряде городов организуются филармонические общества, проводятся общедоступные концерты.

Стали исторически значимыми симфонические концерты Королевской капеллы в Берлине, концертные выступления Берлинской певческой академии с исполнением «Страстей по Матфею» Баха (1829) и особенно лейпцигские концерты Гевандхауза, когда во главе этой организации встал Мендельсон (1835).

Организация общедоступных концертов, исполнение не только хоровой, но и оркестровой, камерно-инструментальной музыки (Гендель, И. К. Бах, Я. Стамиц, Иосиф и Михаил Гайдны, Моцарт, Бетховен) активизировали развитие немецкой инструментальной музыки в 20—40-е годы (Вебер, Шпор, Мендельсон, Шуман).

В этом общем подъеме музыкальной культуры Германии первой половины XIX века большая роль принадлежала музыкально-издательскому делу. Основанное в 1800 году музыкаль-

---

<sup>1</sup> После открытия Парижской консерватории в 1795 году, в связи с бурным развитием музыкального искусства, в ряде стран Европы возникает интерес к музыкальным учебным заведениям этого типа; в 1811 году открывается консерватория в Праге, в 1813 году — в Брюсселе, в 1821 году — в Вене.

<sup>2</sup> Прекратившая через 6 лет свое существование.

ное издательство в Лейпциге (первоначально — Гофмейстера и Кюнеля, с 1814 года — Петерса) выпускает в свет собрания сочинений Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, произведения композиторов молодой немецкой романтической школы, сочинения нидерландских полифонистов. В этот же период издается множество музыкально-педагогических и методических пособий<sup>1</sup>.

Первая половина XIX века является также временем расцвета журнальной музыкальной публицистики. На страницах «Всеобщей музыкальной газеты» («Allgemeine musikalische Zeitung», основана композитором и музыкальным критиком И. Ф. Рохлицем в 1798 году в Лейпциге) начинает свою музыкально-критическую деятельность Э. Т. А. Гофман. Статьей о пятой симфонии Бетховена (1810) Гофман открывает новый период в развитии музыкальной критики, как определенного вида научного и одновременно художественного творчества. Гофмановские принципы художественной музыкальной критики были подхвачены и углублены в музыкально-критической деятельности Р. Шумана, особенно в его «Новом музыкальном журнале» («Neue Zeitschrift für Musik», основан в 1834 году в Лейпциге), в острой полемике с «Всеобщей музыкальной газетой».

Большие прогрессивные сдвиги, происшедшие в музыкальной культуре Германии в первой половине XIX века, касались разных ее сторон, но важнейший вклад Германии в музыкальную сокровищницу Европы был связан с достижениями немецкого романтического музыкального театра.

## 2

Если развитие романтического направления в музыкальной культуре Австрии было ознаменовано прежде всего замечательными достижениями в области вокальной лирики, камерно-инструментальных и симфонических жанров, то в Германии в начале XIX века важнейшее место занял музыкальный театр; смена художественных направлений здесь была отмечена рождением оперного романтического искусства, ярко национально-го в своем содержании и формах.

<sup>1</sup> «Большая фортепианная школа» Гуммеля, «Технические упражнения» К. Черни, «Скрипичная школа» П. Роде, Р. Крейцера, П. Байо, «Скрипичная школа» Л. Шпора, «Опыт виолончельной аппликатуры» Ж. Л. Дюпора, «Опыт систематической теории композиции» Готфрида Вебера, «Теория музыкальной композиции» А. Б. Маркса, «Общее руководство по инструментовке» И. Г. Кастнера, исследования в области музыкальной эстетики (Ф. Ю. Тибо — «О чистоте стиля в музыке», К. Шубарт — «Музыкально-эстетические идеи»), основополагающие труды по истории музыки (И. Н. Фюркель — «О жизни, искусстве и сочинениях И. С. Баха», Ф. Ж. Фетис — «Всеобщее жизнеописание музыкантов», А. Шиндлер — биография Бетховена, Э. Э. Кох — «История церковного пения», К. фон Винтерфельд — «История евангелического церковного пения», «Джованни Габриели и его время», исследования о греческой музыке и другие).

Исторически сложившееся отставание в развитии духовной культуры немецкого народа в XVII—XVIII веках, обусловленное политической и экономической отсталостью страны, отчетливо проявилось в искусстве, и в частности в музыкальном театре.

В отличие от передовых стран Европы (Италии и Франции в первую очередь), культивировавших национальные оперные жанры уже в XVII веке, большое оперное искусство Германии получило возможность развития лишь в послереволюционное время, начиная с 10-х годов XIX века. Этому предшествовал период интенсивной интеллектуальной, философской, литературно-художественной деятельности, период формирования немецкой национальной культуры. Говоря об истории Германии в XVIII веке, Энгельс указывал, что «эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»<sup>1</sup>.

Выдающиеся писатели Германии — Лессинг, Гете, Шиллер и другие — возглавили немецкое национальное движение, выдвинув в эстетике, литературе и драматургии проблемы большой идейно-художественной значимости, отвечавшие назревшим вопросам борьбы с косностью феодальной культуры, с социальной несправедливостью, с разобщенностью немецкого народа. Век Просвещения в Германии был уже новой эпохой, носившей общенемецкий характер.

Развитие буржуазно-демократических идей в Германии подготовило и в конечном счете определило социальную и эстетическую сущность немецкого музыкального театра. Передовые художественные деятели эпохи (И. Маттезон, И. Шейбе, К. Шубарт, И. Ф. Рейхардт) неоднократно поднимали вопрос о создании национальной оперы. Основная мысль их была направлена на поиски путей музыкального решения этой проблемы. В центре внимания стояли вопросы жанра (героическое или бытовое искусство), взаимосвязи зарождавшегося немецкого театра с итальянской и французской оперой. Теоретически отрицая иностранные влияния на отечественный театр, мобилизуя свои силы на борьбу с ними, практически немецкие музыканты пошли по пути прямого усвоения опыта английского, французского и частично итальянского музыкального театра. Правда, образцами были не старые формы феодально-аристократического искусства, а новые жанры, возникшие в атмосфере буржуазно-демократических идеалов передовых стран Европы. Однако это противоречие между эстетическими принципами и практическим решением музыкально-драматургических задач, возникшее в Германии в XVIII веке, сохраняется в немецкой опере и в начале XIX века.

---

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Положение в Германии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 362.

В XVIII веке социально-политические и культурные условия жизни Германии все еще были неблагоприятны для развития большого национального музыкально-театрального искусства. В придворных театрах Пруссии, Саксонии и других больших и малых немецких княжествах безраздельно господствовали итальянская опера, итальянские певцы, композиторы, дирижеры.

Гамбургский оперный театр, просуществовавший 60 лет и закрывшийся в 1738 году, был первой робкой приметой национального оперного искусства в Германии. Уже в ту пору немецкая опера должна была вступить в борьбу с итальянской оперной культурой — могучим соперником, господствовавшим в немецких странах. Неравная борьба продолжалась и во второй половине XVIII века, особенно в 60—70 годах, когда наступил период первого подъема в развитии немецкой оперы, связанный с утверждением северогерманского и австрийского зингшпиля.

Зарождение зингшпиля<sup>1</sup> в Германии было связано с воздействием английского демократического музыкального театра. В 1743 году в Берлине драматической труппой Шенемана была исполнена музыкальная пьеса «Черт на свободе, или Превращенные женщины» Ч. Коффи на немецком языке, представлявшая собой вариант английской «оперы нищих». В пьесе были использованы английские мелодии. Через несколько лет лейпцигская драматическая труппа Коха поставила эту же английскую комедию с музыкой своего скрипача и хормейстера И. Штандфуса, использовавшего для этого популярные немецкие песни (1752). В 1766 году снова появился в Лейпциге тот же «Черт на свободе», переработанный поэтом Х. Вейсе с музыкой композитора И. А. Гиллера (1728—1804), сохранившего некоторые мелодии Штандфуса. С этого момента ведет свое начало зингшпиль в Германии, как искусство немецкое национальное, бюргерское по своим социальным истокам, демократическое по духу.

В жанровом складе зингшпилей Вейсе—Гиллера «Лотхен при дворе» (1767), «Охота» (1770), «Война» (1780) и других проявились связи и с французской комической оперой: в более широкой сценической разработке бытовых комедийных сюжетов, в лирической их направленности, в возрастании удельного веса музыки. Наряду с песнями в произведениях Гиллера появляются арии, ансамбли, увертюры, оркестровые эпизоды (изобразительные картины). Однако общий музыкальный стиль зингшпилей простой и народный. В музыке Гиллера преобладает интонационный склад немецкой бытовой песни, характерная для нее куплетность, простота сопровождения, небольшие композицион-

---

<sup>1</sup> Слово «Singspiel» означает «игра с пением» (спектакль с пением). С середины XVIII века это слово обозначает разновидность музыкально-театрального жанра — немецкую комическую оперу.

ные масштабы вокальных форм. Во всем этом, так же как и в композиционном чередовании разговорных диалогов с песенными вставками, проявляется связь с демократическим европейским театром середины XVIII века.

Кроме Гиллера в северогерманских странах (Пруссия, Саксония и другие) в 70—80-е годы выступили с зингшпилями композиторы К. Г. Нефе (1748—1798, учитель Бетховена в Бонне), Ииржи (Георг) Бенда (1722—1795), И. Андре (1741—1799), А. Швейцер (1735—1787) и другие<sup>1</sup>.

В зингшпиле не было ни политической остроты, ни социальной сатиры, свойственных французской комической опере; в нем господствовали умеренный патриархально-бюргерский дух, идиллические настроения торжествующей добродетели. Тем не менее зингшпиль уже в пору своего возникновения вызвал дискуссию, в которой отразилась общая борьба идей эпохи Просвещения. Против нового демократического искусства выступил живший в Лейпциге крупный ученый, философ, писатель И. Х. Готшед (1700—1766). Противоречивость его идейной позиции заключалась в стремлении во что бы то ни стало перенести нормы французской классической трагедии в Германию. Готшед явно недооценивал национальные формы искусства, речевые особенности народного языка. Выступая против зингшпиля, как искусства примитивного, нехудожественного, Готшед противопоставлял ему «правильную» комедию в духе французского классицизма.

Горячим защитником зингшпиля оказался Г. Э. Лессинг (1729—1781), эстетические взгляды которого («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», «Гамбургская драматургия» и т. д.) выражали передовые принципы Века Просвещения и были направлены против реформы Готшедда, против классицистской трагедии. Лессинг защищал немецкую реалистическую драматургию, с ее исторически сложившимися особенностями национального характера.

Развившийся параллельно с зингшпилем в Германии австрийский зингшпиль, при наличии общих черт, имел и свои особенности, определявшиеся своеобразием народных художественных форм, а также связями с итальянской и французской культурой. Таковы зингшпили И. Умлауфа («Рудокопы»), К. Диттерсдорфа («Доктор и аптекарь»), Венцеля Мюллера («Чертова мельница») и другие. Зингшпили венских музыкальных классиков Глюка, Гайдна и в особенности Моцарта оказали огромное воздействие на немецкую романтическую оперу.

Зингшпилю XVIII века принадлежит большая роль в формировании романтического оперного искусства. Зингшпиль был

---

<sup>1</sup> Известно, что Гете отдал дань немецкой комической опере, написав в 70-е годы зингшпили «Эрвин и Эльмира», «Иери и Бетели», «Клаудина», «Рыбачка». Музыка к этим зингшпилям писали И. Андре и И. Ф. Рейхардт.

средоточием национальных черт. Народные истоки сюжетов, типично национальная их трактовка, бытовая основа, большая роль сказочно-фантастического начала, подчеркнутое внимание к лирико-психологической сфере привлекали композиторов.

Простой народный песенно-танцевальный склад музыки, чередующейся с диалогами, сделали зингшпиль подлинно демократическим музыкально-театральным жанром. Неслучайным было обращение венских классиков — Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена — к зингшпилю в поисках наиболее демократической национальной формы своих произведений. Неслучайным было и обращение к жанру зингшпиля первых немецких музыкальных романтиков — Гофмана, Вебера, увидевших в народно-бытовом театре основу для создания нового романтического искусства.

В течение первых двух десятилетий XIX века в Германии создавались произведения преимущественно с характерными чертами зингшпиля. Однако тип бытового комедийного музыкального спектакля не мог полностью удовлетворить новые идейно-художественные запросы демократических слоев общества. Под влиянием романтической литературы возникла потребность в большом, серьезном искусстве, способном глубоко передать внутренний мир человека, его духовную сущность. Мощный патриотический подъем, охвативший Германию в эти годы, выдвигал перед театром героические темы. «Новой посленаполеоновской Германии был нужен свой, новый музыкальный театр, театр национально-буржуазный, театр героический»<sup>1</sup>.

Отдельные попытки создания произведений большой оперной формы имели место еще в XVIII и в начале XIX века. Так, например, опера И. Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург», поставленная в Мангейме в 1776 году, несмотря на доминирующее значение в ней традиционных приемов итальянской оперы *seria*, имела свои идейно-художественные достоинства. Она утверждала патриотическую идею национального объединения Германии. Музыкальный стиль оперы был отмечен появлением нового интонационно-образного строя, подчеркнутым мужественным, героическим началом в партиях основных персонажей и в мужских хорах, значительной ролью оркестра. Оперу Хольцбауэра высоко ценил Моцарт. Однако это была всего лишь единичная попытка создания национальной оперы в Германии во второй половине XVIII века, сыгравшая свою историческую роль<sup>2</sup>.

Созданные в 1774—1775 годы в Берлине чешским композитором Й. Бенда, не без влияния Ж. Ж. Руссо, серьезные мелодрамы «Ариадна на Наксосе» и «Медея» отличались новизной

<sup>1</sup> Ферман В. Э. Оперный театр. М., 1961, с. 195.

<sup>2</sup> В истории немецкого музыкального театра отмечены и другие опыты создания героического искусства. В 1773 году в Веймаре была поставлена опера «Альцеста», в 1778 году в Мангейме — «Розамунда» А. Швейцера на немецкий текст К. М. Виланда.

приемов. Не решая проблемы музыкально-драматического жанра, они оставили свой след в немецком музыкальном театре.

«Большие» героические оперы, создававшиеся в начале XIX века в Германии<sup>1</sup>, не обладали самостоятельной художественной ценностью, находились в плену итальянских традиций и не решали проблемы немецкого музыкального театра.

Таким образом, в начале века национальная опера в Германии испытывала глубочайшие затруднения. Потребность в демократическом национальном искусстве, способном к постановке жизненно важных проблем, непрерывно росла. Театральная же практика предоставляла публике произведения итальянского и французского оперного искусства или немецкие подражания традиционным образцам. Поэтому родившаяся в общественной атмосфере национально-патриотического воодушевления жажда утверждения национальной культуры коснулась прежде всего немецкой оперы.

История немецкой доромантической оперы была бы неполной без освещения вопросов взаимодействия и связей музыкальной культуры Германии и Австрии. Несмотря на тесные связи с итальянской оперой *seria* и оперой *buffa*, на влияния французского музыкального театра, венская опера, балет (К. В. Глюк) и зингшпиль (К. Диттерсдорф, И. Умлауф) отличались своеобразием содержания и форм, народной основой музыкального языка. Высочайшие завоевания в оперном искусстве во второй половине XVIII века были осуществлены Глюком и Моцартом — представителями венской классической музыкальной школы.

Многие особенности оперного искусства Глюка и Моцарта, связанные с общими композиционными принципами музыкальной драматургии, с особенностями музыкального языка и форм, взаимосвязи вокальной и инструментальной сферы, слова и музыки, сценического действия и собственно музыкального развития, легли в основу немецкой национальной романтической оперы начала XIX века.

Прямыми предшественниками ее нужно считать зингшпили Моцарта: «Похищение из сераля», «Волшебную флейту», стилевые черты которых отчетливо проступают в «Удине» Гофмана, «Фрейшюце» Вебера, в других оперных произведениях.

Венская классическая музыкальная школа в целом оказала огромное воздействие на формирование и развитие немецкого музыкального романтизма. Не только оперное и инструментальное (симфоническое и камерное) творчество Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена (со всем богатством жанров, форм, выразительных приемов), мощным потоком влившееся в музыкаль-

---

<sup>1</sup> Аббат Фоглер — «Самори», Мейербер — «Клятва Иевфая» и другие.

ную жизнь Германии, но и, что особенно важно, самая эстетическая основа этой школы: глубина философских идейных концепций, возвышенное этическое начало, демократизм, действительность и целеустремленность развития, правдивость и простота выражения заложили фундамент немецкой романтической музыки XIX века.

Важной особенностью немецкой оперы является наличие тесных связей с драматическим театром. В конце XVIII — начале XIX века во многих немецких городах функционировали национальные театры — городские, общедоступные (Гамбург, Аугсбург, Нюрнберг, Магдебург, Бреславль и другие). Не связанные с условностями придворно-аристократических требований, городские театры концентрировали все наиболее важные демократические начинания в области драматургии, театральной режиссуры, актерского искусства. В национальных театрах (как, впрочем, и во многих придворных) осуществлялись постановки не только драматических, но и оперных спектаклей. Это привлекало в драматические театры оркестровых музыкантов и актеров, способных исполнять вокальные партии, в первую очередь в зингшпилях. Однако нередко даже оперы Моцарта («Похищение из сераля», «Дон-Жуан»), Керубини («Водовоз») и другие, требовавшие от певцов высокой профессиональной вокальной техники, исполнялись актерами драматических театров. Они же исполняли музыку, написанную к драматическим спектаклям (в «Эгмонте», «Кориолане» Бетховена, в «Прециозе» Вебера, в «Сне в летнюю ночь», в «Антигоне» Мендельсона, в «Манфреде» Шумана). Это требовало от актеров профессиональной исполнительской музыкальной культуры. Таким образом, музыке в немецком драматическом театре принадлежало весьма значительное место, и немецкий музыкальный театр, тесно соприкасавшийся с идейно-художественной атмосферой драматического театра и литературой, непосредственно впитал многие прогрессивные черты литературно-художественного движения первой половины XIX века.

На рубеже XVIII—XIX веков немецкая романтическая литература в значительной мере определила характер развития оперного искусства Германии, с самого начала своего возникновения оказавшегося в русле романтизма, со всем его сложным комплексом идейно-эстетических противоречий. Многие стилевые особенности романтической оперы, и даже самый факт обращения к музыкально-диалогическому жанру, были подсказаны одним из важнейших положений романтической эстетики — стремлением к синтезу искусств, способному наиболее полно проявить себя в слиянии с музыкой.

Появившись в результате взаимодействия многих факторов, немецкая романтическая опера вобрала в себя многие передовые тенденции, характерные для музыкального искусства Европы к началу века: великие традиции венской классики, основ-

ные принципы оперной драматургии Глюка, Моцарта, наиболее здоровые и жизнеспособные черты итальянского и французского серьезных и комедийных оперных жанров. Все это в свете новой музыкально-романтической эстетики, выросшей на демократической, национальной основе, составило неповторимое своеобразие немецкого романтического музыкального театра XIX века.

В истории немецкой оперы первой половины XIX века выделяют три периода<sup>1</sup>. Первый период (1800—1815) отмечен появлением произведений разной художественной направленности и ценности. В. Э. Ферман характеризует этот период как «годы безвременья, переходная пора, период художественных блужданий и стилевой неопределенности»<sup>2</sup>. Многие композиторы продолжали работать над зингшпилем: Конрадин Крейцер в Штутгарте, Петер Винтер в Мюнхене, И. Рейхардт и Ф. Гиммель — авторы лидершпилей — покоряли берлинскую публику. В 1814 году в Берлине исполнялся зингшпиль Дж. Мейербера «Бранденбургские ворота». Одновременно появлялись оперы иного плана. В Вене была поставлена героическая опера Бетховена «Фиделио» (1805), для которой характерен своеобразный синтез жанровых черт комической и трагедийной оперы. В Вене же поставил свою большую оперу «Самори» (1804) аббат Фоглер. Пробовал свои силы в жанре большой оперы ученик Фоглера Мейербер («Клятва Иевфая», 1812, «Хозяин и гость», 1813<sup>3</sup>).

К первому десятилетию относится начало оперной деятельности К. М. Вебера. Ранние зингшпили композитора были поставлены во Фрейбурге («Немая лесная девушка», 1800), Аугсбурге («Петер Шмолль», 1803), во Франкфурте-на-Майне (романтическая «Сильвана», 1810), в Мюнхене (зингшпиль «Абу Гасан», 1811). Почти одновременно в театрах Готы и Гамбурга ставились первые зингшпили и романтические оперы Людвиг Шпора — «Испытание» (1806), «Альруна» (1808), «Борьба с возлюбленной» (1811).

Однако лишь с появлением на оперной сцене «Ундины» Э. Т. А. Гофмана (Берлин, 1816) и «Фауста» Шпора<sup>4</sup> (постав-

---

<sup>1</sup> См.: Ферман В. Э. Немецкая романтическая опера. — В кн.: Оперный театр. М., 1961, с. 189—193.

<sup>2</sup> Там же, с. 189.

<sup>3</sup> Позднее эта опера получила наименование «Два калифа, или Алиме-лек».

<sup>4</sup> Людвиг Шпор (1784—1859) — композитор, выдающийся скрипач, дирижер, педагог. Родился в Брауншвейге. Ранее всего сформировался как скрипач; затем — дирижер в театрах Вены (1812—1815), Франкфурта-на-Майне (1817—1820), Дрездена (1821), Касселя (1822—1857). Наиболее значительные его произведения — романтические оперы «Фауст» (1813), «Иессонда» (1823). После создания в 1830 году оперы «Алхимик» Шпор в течение 15 лет не писал ни одного оперного произведения. Только в 1845 году появилась его новая героико-романтическая опера на рыцарскую тему «Крестоносцы».

лен Вебером в Праге в том же году) формируется романтическое направление в опере.

С этого момента можно говорить о начале второго периода в развитии немецкой оперы, продолжавшегося до 30-х годов. Это период расцвета немецкой романтической оперы, связанной с деятельностью Вебера и Шпора. 20-е годы XIX века отмечены наиболее острыми формами борьбы передовых деятелей немецкого театра с иноземными формами искусства, главным образом с итальянской оперой, и, одновременно, это годы первых крупных побед немецкой оперы внутри страны и на европейской сцене. После «Ундины» и «Фауста», в борьбе против итальянской оперы возник ряд значительных романтических опер Вебера: «Фрейшюц» (Берлин, 1821), «Эврианта» (Вена, 1823; Берлин, 1824), «Оберон» (Лондон, 1826) — и Шпора: «Иессонда» (1823), «Горный дух» (1825), «Алхимик» (1830), поставленные в Касселе.

В эти же годы началась оперная деятельность Генриха Маршнера<sup>1</sup>, сперва в жанре зингшпиля — «Гора Кифгейзер» (Циттау, 1822), «Деревянный вор» (Дрезден, 1825), затем — романтической оперы: «Вампир» (Лейпциг, 1828), «Храмовник и еврейка» (Лейпциг, 1829) и лучшая опера композитора «Ганс Гейлинг» (на поэтичнейший текст известного актера и историка немецкого театра Эдуарда Девриента), поставленная в Берлине в 1833 году.

Почти одновременно с Маршнером на оперной сцене появляется имя Густава Альберта Лорцинга<sup>2</sup>, выступившего с лидершпилями «Али-паша» (Кельн, 1824), «Сцены из жизни Моцарта» (1829, были поставлены почти во всех крупных городах Германии).

Возникшая в 30-е годы оппозиция против романтического искусства, особенно усилившаяся после июльской революции 1830 года, в известной мере отразилась и на судьбах немецкой оперы. От романтического жанра отходит Вагнер: после создания своей первой романтической оперы «Фен» в 1833 году, Вагнер обращается к традициям французского театра («Запрет любви», 1836; «Риенци», 1839); прекращает оперную деятельность Шпор (он работает над инструментальными произведе-

---

<sup>1</sup> Генрих Август Маршнер (1795—1861) родился в Циттау. Учился в Лейпциге у кантора церкви св. Фомы И. Г. Шихта. В Вене изучал Бетховена. Несколько лет был учителем музыки в Прессбурге. С 1824 года Маршнер — музыкальный директор Дрезденской оперы, с 1826 — в Лейпциге. С 1831 года и до конца жизни — главный музыкальный директор в Ганновере.

<sup>2</sup> Густав Альберт Лорцинг (1801—1851) — композитор, дирижер, певец, актер. Родился в Берлине, в семье странствующих оперных актеров. Талантливый самоучка, не получил систематического музыкального образования. С 1833 года — певец и актер оперного театра в Лейпциге, позднее там же — дирижер. С 1846 года — дирижер венского театра «An der Wien». В 1848 году Лорцинг участвовал в революционных событиях в Вене; с 1849 г. да жил в Берлине.

ниями и ораториями); новую жизнь приобретает в творчестве Лорцинга зингшпиль.

В произведениях Лорцинга 30-х годов («Два стрелка», 1825; «Царь-плотник», 1837, на сюжет из жизни Петра I) демократические бытовые сюжеты решены в плане реалистических, ярко сценических спектаклей. Особое место в этом ряду занимает зингшпиль «Андреас Гофер» (1832), в котором выводится в качестве центрального персонажа реальный народный герой национально-освободительной войны 1807—1813 годов Андреас Гофер, поднявший в 1809 году восстание в Тироле и казненный французами после разгрома повстанцев.

Новый общественный подъем 40-х годов, укрепивший идеи национального единства Германии, приводит к третьему этапу развития немецкой оперы — периоду нового ее подъема. 40-е годы связаны с активной творческой деятельностью Вагнера, вернувшегося в сферу немецкого романтизма в «Летучем голландце» (1840) и продолжавшего поиски новых выразительных средств музыкально-драматического искусства в своих последующих операх «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848).

В произведениях 40-х годов Вагнер, не отказываясь от романтического вымысла, от завоеваний романтического искусства в области композиции, музыкального языка, достигает большей художественной силы воздействия созданием правдивого, волнующего мира душевных переживаний своих герсев.

В 40-е же годы возникают отдельные произведения других композиторов-романтиков: «Геновева» Шумана (1848), «Крестоносцы» Шпора (1845), «Адольф Нассауский» Маршнера (1845). В этих произведениях внимание авторов продолжает привлекать героико-рыцарская тема (начало этому было положено «Эвриантой» Вебера), воплощаемая в жанре «большой» романтической оперы. Правдивый показ душевного мира человека остается и здесь одной из важнейших черт стиля.

В операх Лорцинга, созданных в 40-е годы («Ганс Закс», 1840; «Оружейник», 1846) углубляются демократические мотивы. В этом плане особенно важно отметить появление в 1846 году оперы «Регина», в которой на сцене показаны бастующие рабочие<sup>1</sup>. Но в тот же год, одновременно с глубоко реалистической «Региной», появилась романтическая опера Лорцинга «Ундина» на тот же сюжет новеллы де ла Мотт Фуке, который использовал в свое время Гофман.

40-е годы в истории немецкого музыкального театра стали временем острейшей борьбы за утверждение национальной оперы, за право ее на дальнейшее самостоятельное развитие. Зная этой борьбы после Вебера высоко поднял Вагнер. В твор-

---

<sup>1</sup> Опера была поставлена только в 1899 году. Интересны также своей тематикой «Песни каменщика» Лорцинга, опубликованные в 1908 году, продолжающие традиции Volkstümliches Lied.

ческом «споре» оперных романтических направлений Германии, Италии, Франции решался вопрос о жанровых и драматургических основах современного музыкального театра. Силой своего могучего таланта и интеллекта Вагнер стал не только крупнейшей фигурой музыкальной Германии XIX века, но оказал огромное влияние на искусство многих европейских стран. Во второй половине века уже не немецкая опера боролась против иноземного искусства, а все европейские музыкальные школы, утверждая народное и национальное, стремились преодолеть всепоглощающее влияние «вагнеризма», распространившегося широко за пределами Германии и за рамки оперного жанра.

Исторический путь развития немецкой оперы в XIX веке был путем непрерывного утверждения романтического искусства, ставшего художественным явлением мирового масштаба в творчестве Вагнера.

### Э. Т. А. ГОФМАН И ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

#### 1

Немецкая национальная опера начала XIX века, как уже говорилось, возникла в атмосфере эстетических идей интенсивно развивавшегося литературного романтизма<sup>1</sup>. Специфика оперного жанра, предполагающего синтез поэзии, драмы и музыки, как нельзя более соответствовала духу романтической эстетики. Неслучайно автором первой романтической оперы был немецкий писатель-романтик Э. Т. А. Гофман, а выдающийся композитор, основоположник романтической оперы К. М. Вебер был эстетиком и литератором. В дальнейшем прочные связи с литературой (а также с философией и эстетикой) обнаруживаются в деятельности Шумана, Мендельсона и, наконец, Вагнера.

Оперная эстетика немецких музыкальных романтиков не представляет собою единой, целостной концепции. Сама система взглядов Гофмана, Вебера, Вагнера отличается глубокими внутренними противоречиями, находящими свое конкретное и каждый раз особое выражение в их творческой практике. Кроме того, формирование эстетических взглядов Гофмана, Вебера, Вагнера относится к разным историческим этапам, что в свою очередь накладывает определенную печать на мировоззрение каждого художника. Тем не менее можно говорить об общих принципах и «сквозных» проблемах оперного романтизма, о

---

<sup>1</sup> Иенская школа — В. Ваккенродер, Л. Тик, Новалис, А. и Ф. Шлегели; гейдельбергские романтики — К. Brentano, Л. Й. Арним, Н. Эйхендорф, В. Мюллер, братья Я. и В. Гримм; швабская школа во главе с Л. Уландом, берлинский романтик — Г. Клейст, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне, А. Шамиссо и т. д.

преемственном развитии ряда идей, художественных приемов и средств воплощения, связывающих немецких композиторов-романтиков между собой.

Наиболее значительной фигурой немецкого музыкального романтизма на раннем этапе является Э. Т. А. Гофман, совместивший в себе разносторонний литературный дар, музыкальные способности и склонность к живописи, рисованию и к картине.

Крупный писатель-прозаик, Гофман открыл новую страницу в истории немецкой романтической литературы. Велика его роль и в области музыки, как зачинателя жанра романтической оперы и особенно как мыслителя, впервые изложившего музыкально-эстетические положения романтизма. В качестве публициста и критика Гофман создал новый художественный вид музыкальной критики, развитый затем многими крупными романтиками (Вебер, Шуман, Лист, Берлиоз и другие).

Жизнь Гофмана, его творческий путь — это трагическая история выдающегося, разносторонне одаренного художника, не понятого современниками.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822) родился в Кенигсберге, в семье королевского адвоката<sup>1</sup>. После смерти отца Гофман, которому тогда было всего лишь 4 года, воспитывался в семье дяди. Уже в детские годы проявилась любовь Гофмана к музыке и живописи.

В период пребывания в гимназии он сделал значительные успехи в игре на фортепиано и в рисовании. В 1792—1796 годы Гофман прошел курс наук на юридическом факультете кенигсбергского университета<sup>2</sup>. С 18 лет он начал давать уроки музыки. Гофман мечтал о музыкальном творчестве. «Ах, если бы я мог действовать согласно влечениям своей природы, я непременно стал бы композитором, — писал он одному из своих друзей. — Я убежден, что в этой области я мог бы быть великим художником, а в области юриспруденции всегда останусь ничтожеством»<sup>3</sup>.

После окончания университета Гофман занимает незначительные судебские должности в небольших городах Глогау<sup>4</sup>, Познани<sup>5</sup>. Всюду, где жил Гофман, он продолжал заниматься музыкой и живописью. Важнейшим событием в жизни Гофмана было посещение Берлина и Дрездена в 1798 году. Художествен-

<sup>1</sup> При рождении Гофман был назван Эрнст-Теодор-Вильгельм. Впоследствии он заменил имя Вильгельм на Амадей в память любимого композитора Амадея Моцарта.

<sup>2</sup> Известно, что в университете Гофман слушал лекции Им. Канта, но не проявлял особого интереса к его философии.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: История немецкой литературы, т. 3. М., 1966, с. 209.

<sup>4</sup> Совместно с итальянским художником Молинари Гофман одновременно занимался росписью церкви в Глогау.

<sup>5</sup> Здесь он женился на Михалине Рорер, ставшей верной подругой до конца его дней.

ные ценности картинной галереи Дрездена, а также разнообразные впечатления концертной и театральной жизни Берлина произвели на него огромное впечатление.

В 1802 году за одну из своих злых карикатур на высшее начальство Гофман был смещен с должности в Познани и отправлен в Плоцк (отдаленная прусская провинция), где находился, по существу, в изгнании. В Плоцке, мечтая о поездке в Италию, Гофман изучал итальянский язык, занимался музыкой, живописью, карикатурой.

К этому времени (1800—1804) относится появление первых крупных его музыкальных произведений. В Плоцке были написаны две фортепианные сонаты (f-moll и F-dur), квинтет c-moll для двух скрипок, альты, виолончели и арфы, четырехголосная месса d-moll (в сопровождении оркестра) и другие произведения. В Плоцке же была написана первая критическая статья о применении хора в современной драме (в связи с «Мессинской невестой» Шиллера, напечатана в 1803 году в одной из берлинских газет).

Однако провинциальная атмосфера Плоцка угнетала Гофмана. Он жаловался друзьям и стремился выбраться из «гнусного местечка».

В начале 1804 года Гофман получил назначение в Варшаву. В крупном культурном центре того времени творческая деятельность Гофмана приняла более интенсивный характер. Музыка, живопись, литература овладевают им все в большей степени.

В Варшаве были написаны первые музыкально-драматические произведения Гофмана. Это зингшпиль на текст К. Брентано «Веселые музыканты», музыка к драме З. Вернера «Крест на Балтийском море», одноактный зингшпиль «Непрошенные гости, или Миланский каноник», опера в трех актах «Любовь и ревность» на сюжет П. Кальдерона, а также симфония Es-dur для большого оркестра, две фортепианные сонаты и много других произведений.

Возглавив Варшавское филармоническое общество, Гофман в 1804—1806 годы выступает дирижером в симфонических концертах, читает лекции о музыке. Одновременно он осуществил живописную роспись помещения Общества<sup>1</sup>.

В Варшаве Гофман познакомился с произведениями немецких романтиков, крупных писателей и поэтов: Авг. Шлегеля,

<sup>1</sup> «С гервых теплых, весенних дней 1806 года, — пишет близкий друг Гофмана и его первый биограф Ю. Э. Гициг, — Гофмана никогда нельзя было застать дома. Раз его не было в суде, значит он сидел на помосте в новом помещении музыкального клуба между горшками с красками... В поразительно краткий срок он разрисовал библиотечные комнаты и кабинет в египетском стиле, причем среди сказочных изображений египетских богов он удивительно ловко разместил карикатурные портреты членов Общества, удачно маскируя их фантастическими рыбьими хвостами, крыльями птиц и т. д. Все это несколько не мешало его юридической деятельности». — Цит. по кн.: Брауде Е. М. Э. Т. А. Гофман. Спб., 1922, с. 22—23.

Новалиса (Фридриха фон Харденберга), В. Г. Ваккенродера, Л. Тика, К. Брентано, оказавших большое воздействие на его эстетические взгляды.

Интенсивная деятельность Гофмана была прервана в 1806 году вторжением в Варшаву войск Наполеона, уничтожившего прусскую армию и распустившего все прусские учреждения. Гофман остался без средств к существованию.

Летом 1807 года с помощью друзей он переехал в Берлин, а затем в Бамберг, где прожил до 1813 года.

В Берлине Гофман не нашел применения своим разносторонним способностям. По объявлению в газете он узнал о месте капельмейстера в городском театре Бамберга, куда переехал в конце 1808 года. Но не проработав там и года, Гофман оставил театр, будучи непримиримым к рутине, не желая угождать отсталым вкусам публики.

В поисках заработка в 1809 году он обратился к известному музыкальному критику И. Ф. Рохлицу — редактору «Всеобщей музыкальной газеты» в Лейпциге — с предложением написать ряд рецензий и новелл на музыкальные темы. Рохлиц предложил Гофману в качестве темы историю гениального музыканта, дошедшего до полной нищеты. Так возникли гениальная «Крейслериана» — серия очерков о капельмейстере Иоганнесе Крейслере, музыкальные новеллы «Кавалер Глюк», «Дон-Жуан» и первые музыкально-критические статьи<sup>1</sup>.

В 1810 году, когда во главе бамбергского театра оказался старый друг композитора Франц Гольбейн, Гофман возвратился в театр, но теперь уже в качестве композитора, художника-декоратора и даже архитектора. Под влиянием Гофмана в репертуар театра были включены произведения Кальдерона в переводах Авг. Шлегеля (незадолго до этого впервые опубликованные в Германии).

В 1808—1813 годы было создано много музыкальных произведений: романтическая опера в четырех актах «Напиток бессмертия», музыка к драме «Юлий Сабин» Содена, оперы «Аврора», «Дирна», одноактный балет «Арлекин», фортепианное трио E-dur, струнный квартет, мотеты, четырехголосные хоры а cappella, Miserere с сопровождением оркестра, много произведений для голоса с оркестром, вокальные ансамбли (дуэты, квартет для сопрано, двух теноров и баса и другие). В Бамберге

---

<sup>1</sup> В 1814 г. первые музыкальные новеллы Гофмана и очерки об Иоганнесе Крейслере были объединены в сборник под общим наименованием «Фантазии в манере Калло» и изданы с предисловием Жан-Поля. Это издание сделало имя Гофмана известным. Даже в названии сборника была отражена характерная тенденция Гофмана — его стремление к синтезу искусств. (Жак Калло, 1592—1635 — французский гравёр и рисовальщик. Творчество Калло отмечено острой социальной направленностью. Вместе с тем в произведениях Калло много фантастики, гротеска, причудливой выдумки, переплетающихся с реалистическими картинками жизни.)

же Гофман начал работу над своим лучшим произведением — оперой «Ундина»<sup>1</sup>.

Когда в 1812 году Ф. Гольбейн покинул театр, положение Гофмана ухудшилось и он вынужден был снова искать себе должность.

Отсутствие средств к жизни заставило Гофмана вернуться к юридической службе. Осенью 1814 года он переехал в Берлин, где с этого времени занимал разные должности по министерству юстиции. Однако душа Гофмана по-прежнему принадлежит литературе, музыке, живописи. Он возвращается в литературных кругах Берлина, встречается с Л. Тиком, К. Брентано, А. Шамиссо, Ф. Фуке, Г. Гейне.

Одновременно возрастает известность Гофмана-музыканта. В 1815 году в Королевском театре в Берлине была исполнена его музыка к торжественному прологу Фуке. Через год — в августе 1816 года в том же театре состоялась премьера «Ундины». Постановка оперы отличалась необыкновенной пышностью и была встречена публикой и музыкантами очень тепло<sup>2</sup>.

«Ундина» явилась последним крупным музыкальным произведением композитора и одновременно сочинением, открывшим новую эпоху в истории романтического оперного театра Европы.

Дальнейший творческий путь Гофмана связан главным образом с литературной деятельностью, с его наиболее значительными произведениями: это роман «Элексир дьявола», сказки «Золотой горшок», «Щелкунчик и мышиный король», «Чужое дитя», «Принцесса Брамбилла», «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», повесть «Майорат», четыре тома рассказов «Серапионовы братья» и другие.

Литературное творчество Гофмана завершилось созданием романа «Житейские воззрения кота Мурра» вкуче с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1819—1821)<sup>3</sup>. В этом

<sup>1</sup> В эти годы завязывалась дружба Гофмана с его будущим издателем — бамбергским виноторговцем К. Ф. Кунцем. Во многих литературных произведениях Гофмана («Элексир дьявола», «Мейстер Мартин-бочар», «Житейские воззрения кота Мурра», «Крейслериана», «Разговоры собаки Берганца» и другие) нашли свое воплощение впечатления, связанные с периодом пребывания в Бамберге.

<sup>2</sup> «Моя опера, — писал Гофман с присущим ему юмором Гиппелю, — вызвала всеобщую сенсацию и бесконечную болтовню, что объясняется только текстом, который не понравился берлинским филлистерам. Одним этот текст казался слишком мистичным, другие находили автора слишком набожным, но все единогласно хвалили музыку и декорации — действительно самое гениальное из всего, что мне приходилось видеть в этой области. — Цит. по кн.: Брауде Е. М. Э. Т. А. Гофман, с. 37—38. Декорации к «Ундине» были написаны архитектором К. Ф. Шинкелем по эскизам композитора.

<sup>3</sup> Собственно последними в буквальном смысле слова были рассказы, которые Гофман продолжал диктовать до последнего дня своей жизни, уже будучи смертельно больным: «Выздоровление», «Угловое окно», «Мастер Вахт». В этих произведениях особенно ясно обозначился поворот его в сторону реализма.

романе вновь возникает трагический образ великого мечтателя Иоганнеса Крейсlera, столь близкий Гофману. Во вступительном разделе «Крейслерианы» Гофман с присущей ему горькой иронией говорит как бы о самом себе: «Друзья утверждали, что природа, создавая его, испробовала новый рецепт и что опыт не удался, ибо к его чрезмерно чувствительному характеру и фантазии, вспыхивающей разрушительным пламенем, было примешано слишком мало флегмы и таким образом было нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых он, даже в высшем смысле этого слова, нуждается»<sup>1</sup>.

В 1820 году Гофман был назначен членом правительственной комиссии по расследованию политических преступлений. Такое назначение глубоко противоречило всему демократическому настрою мировоззрения Гофмана. В своей сказке «Повелитель блох» («Мейстер Фло») он вывел остро сатирический образ юридического советника Кнаррпантн, в котором можно было узнать председателя комиссии Г. фон Кампца. Об этом стало известно в министерстве юстиции. Рукопись конфисковали. Против Гофмана было возбуждено судебное дело. Все это совпало с резким ухудшением состояния здоровья писателя. 25 июня 1822 года Гофман скончался<sup>2</sup>.

## 2

Обладая разносторонней художественной одаренностью, Гофман испытывал особое влечение к музыке. Литературное наследие его более обширно, имеет большую художественную и общественную значимость. И все же музыка в огромной степени поглощала его внимание. О музыке он размышлял постоянно. Музыкой проникнуто все его литературное творчество. Именно поэтому в центре эстетических высказываний Гофмана оказалась музыка с ее острейшими, животрепещущими проблемами.

Пожалуй, нельзя назвать ни одного произведения Гофмана, в котором не присутствовала бы музыка, нередко прихотливо переплетаясь с другими видами искусства. Иногда музыка — сюжетная основа произведения («Кавалер Глюк», «Дон-Жуан», «Советник Кrespель», «Фермата», «Состязание певцов»), иногда она вплетается в повествование, составляя его органическую часть («Майорат», «Счастье игрока», «Мейстер Мартин-бочар», «Крейслериана»).

---

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3. М., 1962, с. 10.

<sup>2</sup> На надгробной плите на могиле Гофмана высечена надпись: «Здесь похонен прах Э. Т. А. Гофмана, родившегося в Кенигсберге в Пруссии 24 января 1776 года и скончавшегося в Берлине 25 июня 1822 года. Он одинаково замечателен был как юрист, как поэт, как музыкант, как живописец».

Содержанием отдельных произведений Гофмана является изложение его эстетических взглядов, касающихся разных сторон музыкального искусства («Поэт и композитор», «Необычайные мучения одного театрального директора», интермедии в «Серапионовых братьях»). Но чаще всего Гофман пользуется музыкальными аналогиями и сравнениями, высказывает отдельные мысли о музыке в произведениях, сюжетно с ней не связанных.

Музыкально-критические статьи Гофмана, появлявшиеся одновременно с его литературными произведениями, отмечены высокой художественностью. Ф. Шпитта, известный биограф И. С. Баха, утверждает, что современная Гофману музыкально-критическая литература занималась исключительно расчленением музыкальных произведений для того, чтобы дать «научную систему тональным соединениям. Гофман же дал нечто совсем новое... Гофман первый, помимо чисто музыкального анализа произведений (и иногда весьма тонкого), стремился дать впечатление о музыкальном произведении во всей его совокупности путем литературного изложения»<sup>1</sup>.

Литературная форма, в которую облакал Гофман свои суждения о музыкальных произведениях, отличалась высокими художественными достоинствами, особенно статьи о произведениях Бетховена: о его пятой симфонии, об увертюрах «Эгмонт», «Корнолан». Таким образом, в сущности, стиралась грань между его музыкально-критической и литературной деятельностью. Неслучайно в «Крейслериану» Гофман включил очерк «Инструментальная музыка Бетховена», возникший на основе двух рецензий, опубликованных ранее во «Всеобщей музыкальной газете».

Взгляды Гофмана на музыку охватывают чрезвычайно широкий круг вопросов. Почти ни одно крупное явление в мире музыки (как, впрочем, и в области театра и литературы<sup>2</sup>) не прошло мимо его внимания.

Его высказывания касаются античной музыки, искусства эпохи Возрождения. Вдумчиво и глубоко трактует он вопросы развития связи текста и музыки в мессах (от «Мессы папы Марчелло» Палестрины до Мессы Бетховена<sup>3</sup>).

---

<sup>1</sup> Иванов-Борецкий М. Э. Т. А. Гофман. — В кн.: М. В. Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. М., 1972, с. 121—122.

<sup>2</sup> Гофман подвергает анализу не только произведения своих соотечественников (Шиллер, Тик, Ваккенродер, Клейст и другие), отмечая их достоинства, художественные особенности и недостатки, но и обращается к наследию Шекспира, Вальтера Скотта, Байрона, Свифта, Мура, Гоцци и т. д.

<sup>3</sup> Большой интерес представляют, в частности, суждения Гофмана о функции текста в церковной музыке. Он утверждает, что молитва и религиозное размышление рождаются в связи с нашим настроением: «Текст мессы заключает... только путеводную нить. ...Обобщенность смысла (текста.— С. П.) дает возможность (композитору.— С. П.) развивать его по-своему» (Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 2. Спб., 1873, с. 209—210).

Высоким профессионализмом отличаются суждения Гофмана о скрипичном искусстве в Европе (от Корелли до Крейцера), об итальянской, французской, немецкой музыке, о театре, об искусстве актера<sup>1</sup>. Красной нитью через все творчество Гофмана проходит его глубокое преклонение перед величием И. С. Баха, Гайдна, Глюка, Моцарта и особенно Бетховена. Венские музыкальные классики постоянно находились перед внутренним взором Гофмана. Для него они были эталоном возвышенного, неисчерпаемым источником прекрасного. В сущности, «Крейслериана» — это эстетическое credo Гофмана, в котором основное место отведено Бетховену. Неслучайно поэтому первый серьезный профессиональный анализ творчества Бетховена был сделан именно Гофманом в ту пору, когда никто из современников не мог еще охватить полностью величие бетховенского гения<sup>2</sup>.

Суждения Гофмана о музыке отличаются глубиной мысли, смелостью высказываний и обобщений и необычайной прозорливостью оценок. Гофман всегда улавливал и отмечал самое значительное, жизнеспособное и передовое в искусстве. Многие в оценках творчества Гайдна, Моцарта и Бетховена высказано Гофманом с такой силой и предвидением будущего, что не утратило своего значения и в наши дни. Достойны удивления поразительная художественная чуткость, музыкальная интуиция Гофмана, его способность передать сущность явлений в научно убедительной и, одновременно, поэтической форме. Музыкально-литературная деятельность Гофмана, его воззрения, оценки, приемы анализа художественных произведений, способность охватить целое, раскрыть главное в содержании, а не в отдельных элементах формы — все это во многом подготовило почву для развития критической мысли в музыковедении XIX и XX веков. Несомненно, значение музыкально-литературной деятельности Гофмана было велико для современников. Об этом говорит, в частности, письмо Бетховена от 23 марта 1820 года, адресованное Гофману. «Вы написали о моей скромной особе, — говорится в письме, — ...я, стало быть, Вам не совсем безразличен; позвольте сказать Вам, что мне отроду внимание человека столь превосходных качеств, как Вы»<sup>3</sup>.

---

Таким образом, Гофман видит ценность церковных музыкальных произведений не в их тексте, не в словах молитв, а в образном строе музыки, отображающем обобщенный характер чувств и настроений.

<sup>1</sup> Новелла Гофмана «Необычайные мучения одного театрального директора» (Спб., 1894), написанная в виде диалога двух театральных директоров, является целой энциклопедией театральной жизни Германии начала XIX века.

<sup>2</sup> «Крейслериана», как и первые критические статьи о произведениях Бетховена, была написана Гофманом во время его пребывания в Бамберге в 1809—1810 годы (и тогда же напечатана во «Всеобщей музыкальной газете» в Лейпциге), то есть в то время, когда Бетховеном было создано только шесть симфоний.

<sup>3</sup> Гофман Эрнст Теодор Амадей. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 575.

Жизненная основа литературного творчества Гофмана (как и практическое осуществление его эстетических принципов), при всей его фантастике, причудливости, противоречивости, многократно отмечалось в литературоведении<sup>1</sup>. Трагический конфликт всей жизни Гофмана, конфликт между мечтой и действительностью, возвышенными поэтическими художественными идеалами и серой прозаичностью, ограниченностью немецкого филистерства определил сложность, противоречивость и своеобразие его литературного творчества. Подобно тому как литературный мир Гофмана всегда возникает у него на основе реальной действительности, так и его эстетические взгляды покоятся на обобщении разнообразнейших явлений музыкальной практики. Не теоретизирование, а изучение живого жизненного опыта, размышления о художественной практике рождают его мысли о музыке, об искусстве.

По мнению Гофмана, музыкальное искусство призвано служить высоким нравственным целям в жизни людей, оно должно соответствовать своему благородному серьезному назначению<sup>2</sup>. Писатель непримирим к филистерству, рутине, догмам в художественном творчестве. В образе Иоганнеса Крейслера Гофман запечатлел портрет капельмейстера-музыканта, борющегося за возвышенное, философски значительное, одухотворенное искусство. Иоганнес Крейслер — двойник писателя, его alter ego. Страдания и радости Крейслера во многом автобиографичны. Образ Крейслера настолько близок писателю, что он подписывал его именем некоторые из своих рецензий и даже письма к друзьям<sup>3</sup>.

Эстетические воззрения Гофмана, отмеченные в целом глубоко прогрессивными устремлениями, несут на себе печать воздействия многих, подчас противоречивых факторов. В его высказываниях обнаруживается сложное взаимодействие влияний и философского идеализма, и просветительских идеалов, и новых, «романтических» критериев истинно художественного. Отсюда известная противоречивость эстетики Гофмана. Здесь и

---

<sup>1</sup> Противопоставляя Гофмана Новалису, Гейне писал в «Романтической школе»: «...Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной поверхности» (Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1958, с. 219). «Юмор Гофмана, — писал Белинский, — гораздо жизненнее, существеннее и жгучее юмора Жан-Поля» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 8. М., 1956, с. 23). «...В сказках Гофмана, верного своему двойственному видению мира, исходным моментом, основанием, на котором вырастает фантастическое, является реальная действительность» (История немецкой литературы, т. 3. М., 1966, с. 215).

<sup>2</sup> Третья глава «Крейслерианы» так и названа Гофманом: «Мысли о высоком значении музыки».

<sup>3</sup> От Гофмана тянутся прямые нити к Шуману. Общий облик художника борца, важная роль литературы в жизненном и творческом пути композитора, самый род его музыкальной критики, даже значение литературных псевдонимов (Флорестан, Эвсений, маэстро Паро у Шумана) — все это указывает на глубокие связи его с Гофманом.

страстная борьба против «триумфа посредственности», пустоты и самодовольства немецкого обывателя, стремление к прекрасному идеалу, проявление демократических тенденций; и, одновременно, утверждение непознаваемости мира музыки; варьирование разнообразных положений типично романтической концепции музыкального искусства, рассматривающей музыку как воплощение иллюзорной мечты, противопоставляемой обыденности жизни. Мир музыки для Гофмана — это тот «Джиннистан» («Крошка Цахес»), где можно укрыться от безжалостной действительности. «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное... Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»<sup>1</sup>. Стремясь отгородить самое дорогое ему в жизни — музыку — от ненавистой окружающей среды, Гофман связывает ее с природой: «О, музыка! С неизъяснимым трепетом, даже страхом, произношу я твое имя! Ты — выраженный в звуках праязык природы!»<sup>2</sup>. Тенденция к возвышению музыки над жизнью приводит Гофмана к утверждению многих типично романтических (но, в конечном счете, идеалистических) положений. Так, музыке приписывает он ограниченную сферу только фантастики и в этом узком мире стремится подчинить поэта композитору. Гофман считал, что в опере поэт должен подняться до понимания высокой сущности музыки, способной раскрыть только фантастику чудес: «Можно ли говорить высоким языком об обыкновенных предметах? Может ли музыка выразить что-либо иное, кроме чудес того далекого царства, из которого она к нам принеслась? Потому пусть поэт приготовится летать в далекий мир романтизма и ищет там чудеса, которые он должен принести в жизнь со всеми их живыми и свежими красками... Волшебная сила поэтической правды должна одна руководить писателем, изображающим фантастический мир чудес...»<sup>3</sup>.

Однако подобные высказывания не составляют сущности художественного мировоззрения Гофмана. Главное позитивное значение его эстетики заключается в огромном богатстве щедро рассыпанных мыслей, отличающихся передовым характером, широтой и смелостью. Многие в его взглядах отражает связи с идеями литературного романтизма, направлено против эстетики классицизма. Так, например, известные положения одного из ранних романтиков В. Ваккенродера, направленные против расчуженности, формализма, внешней красоты искусства, требо-

---

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3, с. 27.

<sup>2</sup> Там же, с. 37.

<sup>3</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1. Спб., 1873, с. 114.

вание воплощения в художественном творчестве глубоких чувств, защита творческого вдохновения художника — все это нашло свое продолжение в эстетике Гофмана<sup>1</sup>.

В суждениях Гофмана о музыке на первый план выдвигается романтический культ чувства человека, чувства непосредственного, естественного, искреннего. Гофман считал, что подлинное искусство может и должно воздействовать на душу человека. Захватить, растрогать человека может только музыка, правдиво воплощающая чувства. Простота и естественность — вот истинная сущность искусства для Гофмана. «Только искреннее и мощно влившееся из глубины души произведение проникает в душу слушателя»<sup>2</sup>.

Распространенная в его время музыкальная виртуозность, украшательство, нередко становящиеся самоцелью искусства (особенно в вокальной музыке), подвергаются Гофманом осмеянию, сатирическому уничтожению. «...Каденцы, скачки, эти вечные трели? — говорит одна из героинь новеллы «Фермата», — не пустые ли это фокусы, похожие на прыжки канатного плясуна? Разве этим можно истинно поразить или глубоко тронуть... А это вечное карабканье голоса наверх, к подчеркнутым три раза нотам? Разве это не насильование естественности, которая одна способна увлекать нас и трогать?»

...Я люблю больше средний и низкий регистры: проникать прямо в сердце, вот истинное *portamento di voce*. Чисто, ровно выдержанный тон, покоряющий душу одною выразительностью, без всяких украшений, — вот в чем состоит истинное искусство пения...». И еще: «В чем как не в простоте более всего выражается гений?»<sup>3</sup>. «...Именно в том и заключается поистине высшее искусство композитора, что правдивостью выраженных чувств он трогает и потрясает всякого слушателя...»<sup>4</sup>.

Среди разнообразных средств музыкальной выразительности особое предпочтение Гофман отдает мелодии. При этом особой выразительной силой обладает для него мелодия певучая, песенная. В этом ясно улавливается связь Гофмана с общим направлением развития музыкально-поэтического искусства романтической эпохи. Как бы обобщая, а во многом и угадывая формирующиеся тенденции музыкального романтизма, Гофман тонко подчеркивает значение песни, и шире — песенности, как исповеди души в лирической стихии. «Первое и самое главное

---

<sup>1</sup> В рассказе «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» Ваккенродер создал образ человека, охваченного всепоглощающей страстью к музыке. В драматической коллизии рассказа (столкновение мечтательного энтузиаста с серостью, узостью окружающей жизни), в трагической жизненной судьбе капельмейстера Берглингера, как и в самом его образе, намечается путь к его романтическому потомку — гофмановскому Иоганнесу Крейслеру.

<sup>2</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3, с. 93.

<sup>3</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 90; т. 2, с. 212.

<sup>4</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3, с. 90.

в музыке — мелодия. Чудесной волшебной силой потрясает она человеческую душу. Нечего и говорить, что без выразительной, певучей мелодии всякие ухищрения инструментовки и т. д. — только мишурная отделка: она не служит украшением живого тела, а, как в шекспировской «Буре», висит на веревке и влечет за собою глупую толпу. Певучесть в высшем смысле слова есть синоним подлинной мелодии. Мелодия должна быть песней и свободно, непринужденно струиться непосредственно из груди человека. Ведь он тоже инструмент, из которого природа извлекает чудеснейшие, таинственнейшие звуки. Мелодия, не обладающая певучестью, остается рядом разрозненных звуков, напрасно пытающихся стать музыкой»<sup>1</sup>.

Много говорит Гофман и о «глубоком искусстве гармонии, заложенном в нашем сознании». «Только тот композитор действительно проник в тайны гармонии, который умеет действовать через нее на человеческую душу»<sup>2</sup>. Высказывания Гофмана о гармонии раскрывают глубину понимания им художественной сущности законов гармонического мышления. Главное для писателя — эмоциональная выразительность гармонии, вытекающая из общего художественного замысла произведения (опять выдвижение роли чувства, эмоционального восприятия гармонического развития целого).

«Что же касается модуляций, то поводом для них может быть только содержание самого произведения, они должны проистекать из движения чувств, и в той же мере как чувства эти могут быть спокойны, сильны, величественны, зарождаются постепенно или нахлынуть внезапно, так и композитор, в котором заложен дивный природный дар — чудесное искусство гармонизации, лишь усовершенствованное изучением техники, — композитор легко сможет установить, когда надо переходить в родственные тональности, когда в отдаленные, когда делать это постепенно, когда неожиданно смело. Настоящий гений не стремится к тому, чтобы поразить своими лжеискусными ухищрениями, превращающими искусство в отвратительную искусственность»<sup>3</sup>.

По-новому, с позиций романтического восприятия искусства, рассматривает Гофман и вопросы инструментовки, подчеркивая как психологическое значение отдельных инструментов, так и красочный характер их звучания. «Ни в одном искусстве теория не является до такой степени слабой и недостаточной, как в музыке, — утверждает он, — правила контрапункта, естественно, касаются только гармонического построения, и музыкальное предложение, разработанное в точном соответствии с ними, есть то же, что верно набросанный по законам пропорции рисунок живописца. Но в колорите музыкант совершенно предоставлен

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3, с. 93—94.

<sup>2</sup> Там же, с. 94, 34.

<sup>3</sup> Там же, с. 94.

самому себе, ибо здесь все дело в инструментовке... Искусство заставлять звучать в надлежащих местах то целый оркестр, то отдельные инструменты — есть музыкальная перспектива; равным образом, музыка могла бы снова возвратить себе заимствованное у нее живописью, выражение „тон”, отличая его от „тональности”»<sup>1</sup>. «Каждый инструмент, производя в каждом отдельном случае то или иное впечатление, заключает в себе сотню других возможностей... Иногда единственный звук, изданный тем или иным инструментом, вызывает внутренний трепет»<sup>2</sup>.

Заслуживают внимания отдельные замечания Гофмана, касающиеся некоторых общих положений романтической эстетики. Например, говоря о значении иронии в художественном творчестве, Гофман отмечает разные оттенки в этом понятии: ирония, как результат естественного, легкого, радостного восприятия жизни, рождающая шутку, остроумие, веселость, — с одной стороны, и трагическая романтическая ирония, возникающая в связи с глубоким разладом между внутренним миром человека и окружающей его средой, — с другой. «Хитрость, лукавство, остроумие и шутка, — утверждает Гофман, — вытекают из одного источника, а именно из иронического элемента, составляющего одно из самых неотъемлемых и главнейших свойств человеческой природы». И далее: «Известно, что тот, чьи понятия и убеждения не подходят под мерку современного ему общества, тот, кто пришел к сознанию, что между ним и окружающей его средой, где судьба сулила ему вращаться, нет ничего общего, — впадает в болезненную раздражительность, которая и порождает в свою очередь страшную, горькую иронию. Ирония эта, правда, проявляется в порывах смеха... но это скорее болезненный стон, чем смех»<sup>3</sup>. Касаясь принципов шекспировской драматургии, отмечая родство противоположных начал в его произведениях, Гофман рассматривает Гамлета, полностью сознающего свой разлад с окружающей средой, как «воплощенную иронию»<sup>4</sup>.

Суждения о характере демонической фантастики в немецком народном искусстве обнаруживают прозорливость автора, глубокое понимание им сущности народно-фантастических образов. «Мне кажется, — утверждает Гофман в одной из интермедий «Серапионовых братьев», — что во всех легендах, где рассказывается о вмешательстве лукавого в людские дела, интересна не его личность, а те чисто немецкие юмор и добродушие, которыми проникнуты эти легенды»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3, с. 44—45.

<sup>2</sup> Там же, с. 95.

<sup>3</sup> Гофман Э. Т. А. Необычайные мучения одного театрального директора. Спб., 1894, с. 65, 71.

<sup>4</sup> Там же, с. 71.

<sup>5</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 3. Спб., 1874, с. 29.

В произведениях Гофмана отчетливо виден постоянный интерес писателя к простому человеку, к его внутреннему миру, сочувствие к его переживаниям. У Гофмана часто можно встретить типично романтическое противопоставление душевной чистоты, богатства чувств «маленького человека» — порочности и алчности аристократов, мещанской ограниченности бюргерской среды. Особенно ярко это противопоставление дано в «Крейслериане». Острый сарказм, романтическая ирония, в которые Гофман часто облекает свои мысли, лишь углубляют горечь истины и силу чувств автора: «И я имею право спросить, кто же лучше: чиновник, купец, живущий на свои деньги, который хорошо ест и пьет, катается в подобающем экипаже и с которым все почтительно раскланиваются, или художник, принужденный владеть жалкое существование в своем фантастическом мире? ...Почти нет художников, которые сделались таковыми по свободному выбору: все они выходили и теперь еще выходят из нищего класса. Они рождаются у бедных и невежественных родителей или у таких же художников; нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу среди действительно полезных классов общества делает их тем, чем они становятся»<sup>1</sup>.

Демократические тенденции Гофмана выражены в облике и в характере основного героя его произведений (чрезвычайно близкого героям Шуберта и Шумана), а также в социальной направленности многих высказываний автора («Фалунские рудники», «Советник Кrespель», «Мейстер Мартин-бочар», «Мастер Иоганн Вахт», «Мадемуазель де Скюдери», «Крошка Цахес», «Принцесса Брамбилла», наконец, «Крейслериана» и «Житейские воззрения кота Мурра»).

Особое место в художественных воззрениях Гофмана занимают проблемы оперного театра. Необычайная содержательность его эстетических положений, касающихся оперных жанров, композиционных принципов, выделяют Гофмана среди современников. Гофман рассматривает оперу в двух аспектах: с точки зрения несомненных преимуществ оперы романтической (то есть немецкой<sup>2</sup>) перед итальянской и с точки зрения синтеза искусств. Идея синтеза искусств владела художественной мыслью в течение всего XIX века. Она не потеряла своего значения и позднее, обогатившись творческой практикой романтизма. В XX веке проблема синтеза искусств стала еще более актуальной; в принципах синтеза появились черты, соответствующие духу и художественным течениям нового времени.

Вопросы синтеза искусств решались и в сфере инструмен-

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3. с. 25—26.

<sup>2</sup> Внимательно анализируя в ряде работ достоинства и недостатки музыкального театра Италии, Франции, Гофман полагал, что романтическая опера могла возникнуть лишь в условиях художественной культуры Германии.

тальной музыки, где проявлялось тяготение к объединению вокальных и оркестровых выразительных средств и форм, взаимодействие с ораториальным, театральным, живописным началом, с поэтической драмой. Однако основной областью осуществления идеи взаимопроникновения искусств в музыке всегда оставалась опера, в жанровой природе которой заложен художественный синтез.

Опера немыслима хотя бы без одного из слагаемых — поэзии, музыки (вокальной и инструментальной), театрального действия, хореографии или пантомимы, декоративно-художественного оформления. Проблемы взаимосвязи этих компонентов неизменно привлекали внимание романтиков. «Совершенная опера есть свободное объединение всего, высочайшая ступень развития драмы», — писал Новалис во «Фрагментах»<sup>1</sup>. В сущности, вся поэтика Новалиса подчинена идее синтеза искусств<sup>2</sup>. Подобные же положения высказывают Ваккенродер, Фридрих и Август Шлегели и другие романтики. Проблемы синтеза искусств особенно были близки многосторонне одаренному Гофману. Соединение смежных искусств в некое единство было для него не привнесенной извне заманчивой теоретической идеей, а составляло органическую внутреннюю сущность его художественного мышления. Многие литературные произведения Гофмана являют собою именно тот романтический синтез литературы и искусств, а также художественных видов — эпического, лирического и драматического, о котором мечтали и к которым стремились романтики. Особенно примечателен в этом отношении великолепный цикл новелл «Серапионовы братья» со своими необычными, впечатляющими интермедиями<sup>3</sup>, а также

<sup>1</sup> Новалис. Фрагменты. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1935, с. 130.

<sup>2</sup> «Пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно». — Там же, с. 129.

<sup>3</sup> В 1819—1821 годы появляются четыре тома рассказов Гофмана «Серапионовы братья», объединенных единым композиционным замыслом. Основой сюжета сборника являются собрания друзей, каждый из которых обладает своей жизненной судьбой, характером, темпераментом, воззрениями, вкусами, выдержанными на протяжении всего сборника. Друзей объединяет страстная любовь к искусству, и особенно к музыке. На своих встречах они беседуют о литературе, музыке, театре, читают, рассказывают друг другу и обсуждают свои произведения (самостоятельные новеллы в сборнике). Они создают устав ордена Серапионовых братьев, в основе которого лежит любовь и высокая принципиальная требовательность к произведениям искусства. «Может ли филистерство найти место среди нас, поэтических душ и поэтов в душе?» — спрашивает один из друзей. Верность уставу пустынноика Серапиона должна заключаться в том, — утверждает другой, — чтобы не надоедать обществу чтением плохих, недостойных произведений» (Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4 т., т. 1, с. 71—72). «Оставаться всегда верными правилу святого Серапиона, т. е. употреблять все ваши силы, чтобы являться в собрания нашего прекрасного кружка с запасом ума, веселости, остроумия и вдохновения, на какие вы только способны» (там же, т. 2, с. 202).

«Крейслериана» и «Житейские воззрения кота Мурра». Во многих новеллах Гофмана ясно видны глубокие связи с живописью («Мейстер Мартин-бочар», «Синьор Формика», «Принцесса Брамбилла», «Принцесса Бландина»); иногда новеллы возникают из сюжетов старинных картин или фресок («Фермата», «Дождь и догаресса», «Артусова зала» и другие).

Гофман считал, что музыкальный театр призван создавать такие произведения, которые суммировали бы выразительные возможности разных искусств, но наиболее сокровенные, глубокие мысли раскрывались бы через посредство музыки. В новелле «Поэт и композитор», впервые опубликованной автором во «Всеобщей музыкальной газете» (декабрь 1813 года, № 49)<sup>1</sup>, в то время, когда Гофман заканчивал работу над оперой «Ундина», в диалоге двух друзей он отдает явное предпочтение композитору, в словах которого звучат мысли и суждения самого автора. Даже в выборе имени героя (Людвиг) сквозит дань бесконечного восхищения Гофмана Бетховеном.

Гофман видел единственно возможный путь развития музыкального театра — путь романтической оперы, с типичной для романтического искусства двуплановостью, противопоставлением мира фантазии и жизни. При этом под фантазией Гофман разумел поэтически одухотворенный художественный вымысел; понятие «жизнь» олицетворяло для него мир обыкновенных предметов, скудной повседневности. «...Музыка может чувствовать себя дома только в царстве романтизма, — заявляет Людвиг. — Но я подразумеваю здесь не те продукты досужей фантазии, выдуманные для забавы праздной толпы, где кривляются перед зрителями глупые черты и чудеса громоздятся на чудеса, без всякой связи и толку. Настоящую романтическую оперу может написать только гениально вдохновенный поэт, потому что он один способен органически слить чудесные явления мира духов с явлениями обыкновенной жизни...»<sup>2</sup>.

Автор новеллы, подчеркивая выразительные возможности оперы, как искусства синтетического, неоднократно указывает на особую художественную силу воздействия музыки в этом синтезе: «...если в опере должно воочию выразиться влияние на нас мира высших явлений, раскрыв перед нами сущность романтизма, то, понятно, и язык этого мира должен быть гораздо выразительнее или, еще лучше, должен быть заимствован из чудного царства музыки и пения, в котором действия и положения, выраженные могучим потоком звуков, охватывают и поражают нас с гораздо большею, против обыкновенного языка, силой»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В 1819 году Гофман включил новеллу «Поэт и композитор» в сборник «Серапхионовы братья».

<sup>2</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 113.

<sup>3</sup> Там же, с. 114.

Гофман считает, что слово, действие и музыка в опере должны составлять единое целое и эту истину впервые ясно доказал своими произведениями Глюк. Опираясь на это положение и развивая его, Гофман полемизирует с традиционными принципами итальянской оперной эстетики и создает новую эстетическую концепцию — романтической оперы. «Итальянцы не додумались до того, что слово, действие и музыка в опере должны сливаться в одно целое и это нераздельное целое должно производиться на слушателя единое общее впечатление. Музыка была для них скорее случайной спутницей представления и лишь иногда выступала в виде самостоятельного и самодовлеющего искусства». И далее: «Требовалось, нисколько не сообщаясь с ходом театрального действия, блеснуть только пением, часто даже одним только вокальным мастерством»<sup>1</sup>.

Однако Гофман чужд какой бы то ни было национальной ограниченности. Он откровенно смеется над художественно неполноценным искусством, но не над итальянским. Более того, он призывает немецких композиторов учиться у итальянских мастеров мелодической выразительности. «Немецкий композитор, даже если он достиг высшего, то есть истинного понимания оперной музыки, должен всячески сближаться с творцами итальянской музыки для того, чтобы они могли тайной волшебной силой обогащать его внутренний мир и зарождать в нем мелодии. Превосходный пример этого искреннего содружества дает высокий мастер музыкального искусства Моцарт, в чьем сердце зажглась итальянская песня. Какой другой композитор создал такие певучие произведения? Даже без оркестрового оформления каждая его мелодия глубоко потрясает, и этим-то и объясняется чудесное действие его творений»<sup>2</sup>.

В проблеме синтеза искусств Гофман особенно выделяет момент связи поэзии и музыки — один из важнейших во всей романтической эстетике<sup>3</sup>. «Поэт и композитор, — говорит Гофман, — родные братья и члены одной и той же религии в царстве музыки». «Я признаю настоящей оперой только такую, в ко-

---

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 3, с. 89.

<sup>2</sup> Там же, с. 94.

<sup>3</sup> Гофман находил также связь между цветами, звуками и благоуханием. «Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную власть имеет над мною запах темно-красной гвоздики; я непроизвольно впадаю в мечтательное состояние и слышу словно издалека нарастающие и снова меркнущие звуки бассет-горна» (там же, с. 37).

К проблеме связи зрительного и слухового Гофман возвращается неоднократно. «Не для красного словца, не в виде аллегории утверждают музыканты, что цвета, запахи, лучи представляются им в виде звуков, а сочетание их воспринимается ими как чудесный концерт. Подобно тому как, по остроумному выражению одного физика, слух есть внутреннее зрение, так и у музыканта зрение становится внутренним слухом, способствующим проникновенному осознанию музыки» (там же, с. 101).

торой музыка сама собой вытекала из текста, как необходимое его дополнение»<sup>1</sup>.

Здесь раскрывается важная мысль Гофмана о глубокой взаимосвязи поэзии и музыки. Сущность проблемы слова и музыки не исчерпывается рамками романтического искусства. Это один из многих извечных вопросов музыкального искусства. По-разному, во всем комплексе своих национальных традиций решали ее итальянская и французская оперы XVII—XVIII веков и венские музыкальные классики — Глюк, Моцарт.

Для немецких романтиков, начиная с Гофмана, очень важным было выявить выразительность художественного слова (это было характерно и для немецкой вокальной лирики — Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа). Проблема музыкально-поэтического единства ярко раскрывается в операх Вебера, а затем получает свое вершинное развитие в эстетике и творческой практике Вагнера.

Привлекая внимание оперного композитора к слову, утверждая синтез поэзии, действия и музыки, Гофман не всегда бывает последователен. При всей важности идеи синтеза он отдает музыке преимущественную роль. Это противоречие является свидетельством глубокого понимания специфики оперы как музыкально-драматического искусства крупного плана.

«Композитора должны вдохновлять сюжет, действие и положение, а не громкие слова». И далее: «Автор оперного либретто должен, подобно декоратору, наметить только общий план картины сильными, ясными чертами, а затем уже дело музыки осветить все правильным светом, привести в перспективу, словом, оживить все так, чтоб едва заметные черты превратились в сильные выдающиеся фигуры. ...Автор должен, во-первых, относительно общего расположения и хода действия, остаться верен вытекающим из природы вещей условиям драмы; во-вторых, он обязан так расположить и связать сцены, чтоб действие развивалось перед глазами зрителей само собой, давая возможность понимать общий смысл лицам даже не знающим языка, на котором написан текст. Никакое драматическое произведение не нуждается более оперы в точном выполнении этого последнего условия, как потому, что слова вообще не так ясно слышны при пении, так в особенности вследствие того обстоятельства, что музыка очень склонна увлекать в сторону воображение слушателя... Что касается до характера слов собственно, то для композитора всего лучше, если они кратко и сильно выражают положение и страсть, которые должны быть представлены; всякие же украшения или образы будут излишни»<sup>2</sup>.

«Даже одно простое «прощай», — утверждает Гофман, — композитору, вдохновляемому не словами, а силой положений и

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 112.

<sup>2</sup> Там же, с. 126—127, 128.

действия, даст полную возможность выразить могущественными чертами душевное состояние молодого воина или покидаемой возлюбленной». «На сколько разнообразнейших и глубоко потрясающих ладов пели итальянцы свое «addio». Трудно себе представить, на сколько тысяч оттенков способен музыкальный звук. Дивная тайна музыки заключается именно в том, что она находит неиссякаемый источник выражения там, где бедная речь должна умолкнуть». «Истинно поэтические композиторы писали иногда прекрасную музыку на прескверный текст. В этом случае их вдохновлял подходящий к оперным требованиям романтический сюжет. В пример я приведу моцартову „Волшебную флейту“»<sup>1</sup>.

В некоторых высказываниях Гофмана ясно проглядывает проблема романтической антитезы — мысль о сочетании разных полюсов искусств. Это соприкасается и с вопросами оперных жанров, и с принципами оперной драматургии. «Только в истинном романтизме комическое может быть так соединено с трагическим, что оба производят единичное, целое впечатление, неотразимо охватывая внимание зрителей»<sup>2</sup>.

Синтезирование в художественном целом серьезного и комического приводит к наибольшей полноте выражения, то есть выдвигает контраст в качестве ведущего принципа в оперной драматургии. «У нас есть героико-комические оперы, в которых героическое часто смешно, а комическое доходит до героизма, в пренебрежение всего, что требует приличие и вкус»<sup>3</sup>.

В оперном творчестве Гофман особенно выделяет жанр трагической оперы. «Строгая трагическая опера, — пишет он, — составляет высшую ступень, к достижению которой должен стремиться всякий композитор»<sup>4</sup>. При этом трагическое Гофман не противопоставляет романтическому, полагая, что романтической опере свойственно именно трагическое начало.

«В большинстве старинных трагических опер... всегда глубоко поразит и увлечет слушателя истинно героический характер действия и внутренняя мощь в положениях действующих лиц. ...Ведь и старинные трагедии декламировались на музыкальный лад. Не обнаруживается ли в этом факте требование более высокого способа выражения, чем может дать обыкновенная речь?»<sup>5</sup>. Здесь автора интересует проблема возвышенного в трагедии и в опере. Принцип романтической приподнятости искусства над обыденным находит у Гофмана свое историческое оправдание.

Верно схвачены Гофманом и особенности комической оперы, раскрыта ее бытовая природа. «В опере буффа фантастическая

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 129.

<sup>2</sup> Там же, с. 119.

<sup>3</sup> Там же, с. 119.

<sup>4</sup> Там же, с. 100.

<sup>5</sup> Там же, с. 120—121.

случайность становится на место романтизма... Обязанность поэта состоит в том, чтоб не только верно изобразить выводимые лица, не только взять их из обыденной жизни, но еще очертить их конкретными, индивидуальными законченными чертами»<sup>1</sup>. И, далее, Гофман пишет, что «сама музыка может в опере буффа легко усвоить комический характер... может выразить забавную иронию, которой проникнута, например, прекрасная опера „Cosi fan tutte"»<sup>2</sup>.

Большой интерес представляют критические высказывания Гофмана о современных принципах оперной драматургии. С присущей ему категоричностью, в полемическом тоне Гофман утверждает, что большая часть современных опер представляет собою «не что иное, как театральные представления с пением, где полное отсутствие драматического действия, приписываемое то тексту, то музыке, происходит на деле от литературной формы всего произведения, состоящего из массы нанизанных без толку одна на другую мертвых сцен, которых не в состоянии оживить никакая мелодия. В таких случаях... мы видим ничтожный сюжет, который тащится возле мелодии, не будучи с нею взаимно друг другом проникнуты». Когда же музыка сама по себе хороша — тогда «это уже не опера, а концерт, исполняемый на сцене с декорациями и костюмами»<sup>3</sup>.

В этих суждениях Гофман раскрывает тонкое ощущение специфики оперного искусства. Для него является обязательным требование равновесия между драматическим и музыкальным началом, с одной стороны, и наличие сценически активного действия — с другой.

Основные положения романтической оперной эстетики, высказанные Гофманом в его литературных произведениях, были практически воплощены прежде всего им самим, причем наиболее полно — в опере «Ундина». В дальнейшем многое из эстетики Гофмана развивалось Вебером в литературно-критических статьях и в музыкальном творчестве. Эстетические взгляды Гофмана оказали огромное влияние на немецких музыкантов и очень сильное — на Шумана.

Тесная связь с Гофманом у Шумана обнаруживается в «Крейслерiane», и прежде всего в общем возбужденном эмоциональном строе. Страстность, полемическая ироничность, афористичность высказываний и одновременно проникновенный лиризм, строгая простота, естественность мысли объединяют Гофмана и Шумана как критиков и как музыкантов. Не под воздействием ли Гофмана обратился Шуман к сюжету своей единственной оперы? Один из героев «Серрапионовых братьев», Теодор (композитор) заявил, что хочет написать музыку на произ-

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 123.

<sup>2</sup> Там же, с. 123—124. Имеется в виду опера Моцарта.

<sup>3</sup> Там же, с. 119—120.

ведение «совершенно уклоняющееся от всех принятых до сих пор форм», назвав при этом «Мюллерову Геновеву». В ней композитора привлекают «сладкое томление, горечь, душевная тоска, таинственное предчувствие»<sup>1</sup>. Шуман использовал в качестве основы для либретто оперы драму Ф. Геббеля «Геновева», но мысль о сюжете, возможно, «подсказал» Гофман.

Разносторонним было влияние Гофмана на Вагнера. Многие образы, впервые появившиеся в новеллах Гофмана, развивались Вагнером в операх. Так, новелла «Состязание певцов» явилась исходным моментом для вагнеровского «Тангейзера». В «Мейстерзингерах» претворены образы, характерные для гофмановской новеллы «Мейстер Мартин-бочар и его подмастерья». Вагнеровский образ Бекмессера вобрал в себя и черты, типичные для героев других новелл Гофмана (музыкант Капуцци из «Синьора Формика», догматик-советник Тусман из «Выбора невесты»). В новелле Гофмана «Неизвестное дитя» развиты идеи, связанные с образом фантастического существа, проникающего в мир людей, — мотивы, ставшие впоследствии характерными для «Лоэнгрина»<sup>2</sup>. Известно также, что Вагнер создал эскиз оперного либретто на основе новеллы «Фалунские рудники» и некоторые моменты этой новеллы использовал позднее в тетралогии «Кольцо нибелунга». Влияние Гофмана проявилось и в обращении Вагнера к сказке К. Гоцци «Женщина-змея» (опера «Фен») <sup>3</sup>.

Гофман был одним из любимейших писателей Вагнера, о чем свидетельствуют биографы композитора и он сам. Многосторонняя одаренность Гофмана чрезвычайно близка самому Вагнеру. Родственны Вагнеру эстетические воззрения Гофмана — идея высокого служения художника искусству, интерес к отечественной культуре прошлого, стремления к широким художественным обобщениям, к проблеме синтеза искусств. Поставленная Гофманом на заре музыкального романтизма, она явилась зерном, из которого выросла стройная монументальная теория музыкальной драмы Вагнера.

Идея синтеза искусств была многозначной для романтиков. Из тезиса синтетичности возникли многие характерные особенности оперного искусства романтиков, касающиеся сюжетики и композиционно-стилистических приемов. В сущности, типично романтическая драматургия антитез возникла на почве синтеза отдельных приемов и жанровых особенностей различ-

---

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 132.

<sup>2</sup> Еще раньше они возникли в «Ундине» Фуке — Гофмана.

<sup>3</sup> Гофман неоднократно отмечал необычайную содержательность и яркость сказок Гоцци, подходящих для использования их в операх. «Он (Гоцци.— С. П.) в своих драматических сказках отлично выполнил то, что я требую от драматического поэта, и я удивляюсь, как до сих пор никто не воспользовался этим богатым рудником оперных сюжетов». — Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1, с. 114—115.

ных видов искусства. Противопоставление добра и зла, возвышенной душевной чистоты «неземных» существ и человеческих пороков, психологическое углубление, красочный показ народного быта, образная двуплановость (реальное и фантастическое) определили содержание романтической оперы. Отсюда же возникли многие характерные композиционные средства: сочетание диалогизированной речи и пения, простых народнопесенных и развернутых оперных форм, номерной структуры и непрерывного музыкального развития, внимание к слову и, одновременно, возросшая роль оркестра, синтез драмы и музыкального действия, симфоническое программное начало в опере, картинность и изобразительность отдельных сцен и широта сценического обобщения.

### 3

Э. Т. А. Гофман явился не только основоположником романтической музыкальной эстетики, но и родоначальником немецкой национальной оперы. Именно он оказал огромное воздействие на творчество Вебера и на все дальнейшее развитие музыкального театра в Германии. В опере Гофмана «Ундина» (1813) впервые нашли яркое отражение эстетические положения романтиков — Ваккенродера, Тика, Новалиса, братьев Шлегелей, а также самого Гофмана<sup>1</sup>.

«Ундина» — произведение новаторское. В то время, когда Шуберт создавал свои вокальные и инструментальные романтические произведения, пронизанные песенностью, Гофман утверждал новое романтическое направление в опере. Это новое коснулось содержания, образного строя произведения, его интонационно-тематической основы, приемов гармонического и оркестрового письма.

В основу оперы Гофмана была взята повесть «Ундина» (1811) немецкого писателя-романтика Фридриха де ла Мотт-Фуке (1777—1843). «Ундина» привлекала внимание многих художников поэтичностью сюжета, обращением к фольклору, использованием народно-сказочной фантастики<sup>2</sup>. Либретто «Ундины» по просьбе Гофмана и по его плану сделал де ла Мотт-Фуке в конце 1812 года. В письме к писателю от 15 августа 1812 года Гофман, выражая благодарность автору, подчеркивал

<sup>1</sup> В один год с «Ундиной» Гофмана появилась романтическая опера «Фауст» Л. Шпора. Однако в этой опере степень концентрации новых романтических черт значительно слабее, нежели в «Удине».

<sup>2</sup> В 30-е годы В. А. Жуковский сделал стихотворный перевод «Ундины» де ла Мотт-Фуке на русский язык. Этот перевод приобрел широкую известность в русских демократических кругах. Чайковский написал оперу «Ундина» в 1869 году. Дворжак положил сюжет «Ундины» в основу своей оперы «Русалка» — одного из прекраснейших творений чешской музыкальной классики (1900). Произведение де ла Мотт-Фуке не забыто и в наши дни. В 1954 году немецкий композитор Г. В. Хейнце написал одноименный балет.

романтичность данного сюжета и особое значение музыки в оперном произведении: «Я не могу Вам выразить словами, насколько я всем сердцем почувствовал глубокую сущность романтических действующих лиц вашего рассказа, насколько они при чтении отзывались в моем сознании в звуках: мне показалось, что я могу проникнуть в таинственность их природы во всех ее удивительных проявлениях. Поэтому убеждение, что «Ундина» является совершенным сюжетом для оперы, было не результатом размышления, но порождено сущностью поэмы. ...Я совершенно чужд дерзости хоть в чем-нибудь стеснить превосходного поэта, но позвольте мне лишь заметить, что если некоторые частности и нюансы из-за размера драмы должны пропасть, то музыка, открывая человеку своими звуками духовный мир романтики, в состоянии возместить все опущенное»<sup>1</sup>.

Возвышенный образ Ундины, наделенной глубокими человеческими чувствами, способной к самопожертвованию, неудержимо стремящейся к людям, волновал Гофмана. Настроения же романтического томления (*Sehnsucht*) и тоски, как предчувствие трагического конца, накладывавшее отпечаток мягкой скорби на все повествование, представляло для него особый интерес, давая возможность осуществить мечту о романтической опере. Органическое сочетание фантастического и реального, бытового; противопоставление неземного существа, исполненного благородства, простодушия, чистой веры в человека, — миру людей с их эгоизмом и корыстолюбием, а также тема недостижимости идеала, неосуществимости мечты — все это отвечало романтической настроенности художника<sup>2</sup>.

Романтичен по своей сути основной конфликт «Ундины», раскрытый в психологической сфере. В опере господствует лирическая линия тематизма, появляются новые образы — темы «томления», «романтического вопроса». Заметна тенденция к углублению выразительности вокального начала (широкое использование декламационности, подчеркнутая связь со словом), гармонического языка (острота, красочность альтерированных созвучий, терцовых тональных соотношений, мажоро-минорных сопоставлений, внезапных модуляционных сдвигов). Сказочно-фантастичен колорит оркестра, намечается новое понимание роли инструментов: стремление к тембровой характеристике образов. Свойственная романтизму драматургия антитез нахо-

<sup>1</sup> Цит. по статье: Иванов-Борецкий М. Э. Т. А. Гофман. — В кн.: М. В. Иванов-Борецкий. Статьи и исследования, с. 116.

<sup>2</sup> Сюжет «Ундины» оказался близок Гофману и потому, что сочетание фантастического и реального и романтическое взаимопроникновение этих двух сфер было отличительной чертой его собственного литературного творчества. Действительность, будни дополняются у Гофмана мечтой, окрашивающей их радостным богатством красок. Вместе с тем фантастика Гофмана, соприкасаясь с реальностью, сообщает его мечтам жизненную силу и правдивость (см.: «Королевская невеста», «Принцесса Брамбилла», «Повелитель блох», «Крошка Цахес», «Золотой горшок» и другие).

дит свое выражение в конфликтном, сквозном развертывании интонационной и гармонической сфер, в формировании лейтмотивизма, в многоплановости музыкального действия. Все это позволяет считать «Унди́ну» Гофмана произведением, положившим начало немецкому романтическому оперному искусству, развивавшемуся в дальнейшем в творчестве Бебера и Вагнера.

Реальная народно-бытовая сторона сказочного сюжета «Ундины», картины жизни простых людей, положительные образы пастора, рыбака и рыбацки естественно подсказали Гофману путь к зингшпилю, жанрово-стилистические признаки которого отчетливо выступают в его опере. Здесь так же традиционно чередуются разговорные диалоги с музыкой, широко используются немецкие бытовые жанры, песенно-танцевальные интонации и ритмы.

Однако, опираясь на национальные музыкально-драматические формы зингшпиля, Гофман создает произведение, далеко выходящее за его рамки, и намечает путь развития романтической оперы как лирической драмы. «Ундина» отличается от зингшпиля большей драматургической сложностью, многоплановостью сюжетных линий и особенно своим музыкально-образным строем. Музыка оперы — это единое, неразрываемое даже включением диалогов целое, имеющее свои внутренние законы развития. В музыке оперы обнаруживается множество интонационных и образно-тематических ассоциативных связей, соединяющих отдельные номера в целостную драматургическую концепцию. Этому способствует и композиционный принцип: все номера оперы представляют собой не традиционно расчлененные самостоятельные арии, ансамбли, хоры и речитативы, а сложные драматические сцены, в которых естественно и гибко объединены различные оперные формы. Именно поэтому музыкально-сценическое развитие приобретает живость и энергию. В сущности, только две арии в опере: Ундины (№ 10) и Бертальды (№ 16) — являются законченными номерами, намеренно выделенными из непрерывного течения музыки. Ундина и Бертальда противопоставлены друг другу в опере. Ундина — центральный положительный образ. Бертальда — ее духовный антипод. И Унди́ну и Берта́льду Гофман наделяет ариями, в которых наиболее полно раскрывается их внутренний мир. Обе арии выделены как контрастный момент к предыдущему и последующему музыкально-драматическому развитию. Арии Ундины предшествует спокойная сцена с Бертальдой, а последующая сцена — праздничный хор гостей во дворце. Такое обрамление психологически тонко подчеркивает одиночество Ундины. И в арии Бертальды, начинающей третий акт, разнообразная гамма ее чувств, завершающаяся ликованием, вступает в острый конфликт с последующей трагической развязкой.

Принцип непрерывного развертывания музыкально-драматического действия не был ранее свойствен зингшпилю. У Гофма-

на претворение его связано с воздействием глюковской драматургии, а также моцартовского «Дон-Жуана», что особенно заметно в ансамблях оперы. В дальнейшем эта тенденция будет подхвачена Вебером и наиболее полно воплотится у Вагнера.

Как известно, Гофман был хорошо знаком с французским и итальянским оперным театром, и это нашло свое отражение в «Ундине». В опере встречаются приемы мелодрамы (№ 8, № 17), развитые во французских «операх спасения», и большие массовые сцены (именины Бертальды во втором акте, праздничная сцена в финале третьего акта), характерные для французского театра. Вместе с тем в вокальной сфере — гибкость, пластичность мелодики, а подчас элементы виртуозности, в композиционных формах ансамблей и финалов — динамика развития обнаруживают воздействие оперы *buffa*.

Однако главное в «Ундине» — это многообразные связи с немецким искусством, с традициями венских классиков — Глюка, Моцарта, Бетховена: опора на народно-бытовые музыкальные истоки, развитие контрастной оперной драматургии, взаимосвязь вокального и инструментального начала, симфонизация музыкального материала<sup>1</sup>.

«Ундина» отличается стройностью композиционного плана. Гофман создает трехактную композицию, глубоко продуманную в деталях, классически уравновешенную в архитектонике всех своих составных частей.

## СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ<sup>2</sup>

### Первый акт.

*Первая картина.* Хижина рыбака на берегу озера. Рыбак передает рыцарю Гульдбранду рассказ своей приемной дочери Ундины о прекрасном крае, где она прежде жила.

*Вторая картина.* Ночь. Скалистая местность. Повелитель духов вод Кюлеборн предупреждает Ундину об опасности — она тантс в ее стремлении к земному счастью. Появляется Гульдбранд. Пораженный красотой Ундины, рыцарь просит ее стать его невестой.

*Третья картина.* Снова хижина рыбака. Непогода привела сюда пастора. Гульдбранд просит пастора благословить его на брак с Ундиной. Кюлеборн зловеще напоминает о призрачности счастья. Ундина рассказывает Гульдбранду о царстве водных духов, к которому принадлежит и она сама, и ее дядя Кюлеборн. Она предупреждает рыцаря о жестокой каре за нарушение верности. Но рыцарь клянется ей в вечной любви.

<sup>1</sup> Связи с венской классикой ощутимы и в структурных закономерностях самого музыкального языка (господство принципов периодичности, связи периодических структур с функциональными закономерностями гармонического языка, динамика каденционных завершений и другие).

<sup>2</sup> Русский перевод текста либретто «Ундины» Гофмана сделан В. Г. Гамрат-Куреком (рукопись хранится в библиотеке Московской консерватории).

## Второй акт.

*Первая картина.* Площадь перед замком. Прогуливаясь с Ундиной вокруг фонтана, Бертальда рассказывает о том, что она является приемной дочерью герцогов. Неожиданно появившийся из фонтана Кюлеборн предупреждает Ундину о грозящей ей опасности.

*Вторая картина.* Комната в замке. Приглашенные Ундиной на праздник именин Бертальды рыбак и рыбацка ожидают свою приемную дочь. Они предчувствуют беду. Вошедшая Ундина отвечает на их вопросы туманно и загадочно: «Кто может довериться своему счастью среди игр и празднеств? Счастье непостоянно!»

*Третья картина.* Парадный зал в замке. Праздник именин Бертальды. В момент наибольшего радостного оживления Ундина открывает присутствующим тайну рождения Бертальды: она дочь бедных рыбаков. Но Бертальда отказывается признать их своими родителями и обвиняет Ундину в колдовстве. Гульдбранд упрекает Ундину за испорченный праздник. Несправедливость людей, жестокость упреков глубоко ранят Ундину.

*Четвертая картина.* Мрачный темный лес. Духи вод во главе с Кюлеборном решают отомстить Гульдбранду за Ундину. Появляется Бертальда, изгнанная из замка за жестокость к бедным рыбакам. Она встречает Гульдбранда, отставшего от свиты, сопровождающей Ундину в родовой замок. Рыцарь предлагает Бертальде свое гостеприимство.

*Пятая картина.* Привал на берегу реки. Ундина радостно встречает Бертальду, пришедшую вместе с Гульдбрандом. В память о встрече рыцарь дарит Бертальде драгоценное ожерелье. Внезапно поднявшаяся из воды рука вырывает ожерелье у Бертальды. Ундина успокаивает присутствующих. Она просит волны вернуть подарок. Вышедший из воды мальчик полносит Ундине кораллы. Но Бертальда не хочет взять коралловое ожерелье. Гульдбранд в гневе бросает его в воду и проклинает духов вод и Ундину, как колдунью. Произошло непоправимое. Ундина должна теперь покинуть людей и вернуться в царство водных духов. Нежно просит она Гульдбранда помнить о клятве и сохранять ей верность, иначе его постигнет смерть. Поднявшийся над водой туман скрывает Ундину.

## Третий акт.

*Первая картина.* Бертальда одна в покоях замка. Ее гнетут мрачные предчувствия, но она хочет верить в свое счастье. Появившийся Гульдбранд полон надежды на счастье с Бертальдой. Голос Кюлеборна угрожает обоим смертью. Предчувствие беды охватывает и Гульдбранда. Рыцарь рассказывает пришедшему к нему пастору, что Ундина оказалась колдуньей и исчезла в волнах. Однако пастор хранит об Ундине добрую память. Он просит Гульдбранда сохранять верность девушке. Входит герцог со свитой. Все приветствуют жениха и невесту — Гульдбранда и Бертальду.

*Вторая картина.* Сад перед замком. В центре бассейна с фонтаном. Приглашенные Гульдбрандом рыбак и рыбацка предчувствуют несчастье. Они не могут забыть Ундину. В память о ней рыбак запевает песню, которую раньше певала Ундина. Эта песня о горькой доле девушки-ундины, которая сидела в своем подводном царстве и «выплакивала свое горе», — добавляет голос Ундины. Появившийся Кюлеборн предупреждает стариков о страшной мести, которая свершится над женихом. Начинается праздник. В разгар веселья Бертальда замечает, что на этом празднике не хватает сверкающей красоты фонтана. Гульдбранд приказывает немедленно пустить воду в фонтан. Из фонтана поднимается высокая струя, в которой отчетливо видна фигура Ундины. «Покойной ночи», — говорит она Гульдбранду, целуя его. Гульдбранд падает мертвым. Густой туман поднимается с озера. Пастор объявляет, что Гульдбранду дарована смерть возвышенная и чистая. Смерть во имя любви. Заключительный хор славит любовь.

Первый акт оперы — введение в основной драматический конфликт. Завершенность внутреннего строения раскрывается в

принципе трехчастности с динамизацией действия, круто развивающегося к кульминации в финале акта (лесная фантастика на берегу ручья в сцене № 3 стройно обрамляется бытовыми эпизодами в хижине рыбака).

Второй акт — центральный в драматургии оперы. В нем четко оформлены два раздела: первый — ряд сцен в замке Гульдбранда, со своей кульминацией в третьей картине (посрамление Бертальды и первая размолвка Ундины и Гульдбранда); второй раздел резко контрастен первому: его открывает фантастическая сцена Кюлеборна с духами вод в лесу; далее следует энергичное развитие действия к основной кульминации произведения — это полное раскрытие драматического конфликта — уход Ундины от людей, возвращение ее в таинственный мир природы (пятая картина).

Третий акт драматургически перекликается с первым. Ряд сцен в замке Гульдбранда и драматический эпизод смерти героя в момент праздничного пира обрамляют фантастическую сцену рыбака, рыбачки, Ундины и Кюлеборна (№ 20). И здесь ощущается та же тенденция к усилению и концентрации драматического напряжения к финалу.

Стройность общего плана оперы, соразмерность, уравновешенность целого, отдельных актов и даже отдельных сцен невольно вызывают в памяти гармоничную завершенность структурных композиций венских музыкальных классиков (оперная и симфоническая драматургия Моцарта, Бетховена).

Контрастным противопоставлением фантастического и бытового планов, картин жизни рыцарей и простых людей, лирико-психологических и жанровых сцен композитор углубляет остроту основного конфликта. Однако в характере контраста и его развития проявляются новые черты, свойственные романтической оперной драматургии.

Принцип контраста раскрывается в «Ундине» последовательно и не только в чередовании актов, картин и сцен, но и внутри каждой сцены в отдельности, в крупном плане и в деталях. Чаше всего контраст связан с вторжением фантастических сил в бытовую сферу или с параллельным сопоставлением разных планов. Поворот в развитии сценического действия естественно влечет изменение всего комплекса выразительных средств. Например, идиллическую сцену Ундины и Бертальды в начале второго акта — фа-мажорный песенный дуэт — нарушает появление Кюлеборна, с характерной для него остродраматической сферой выразительности (уменьшенные гармонии, пунктирные ритмы, тональные контрасты); аналогично столкновение конфликтных интонационно-гармонических сфер во втором акте: светлая диатоника, закругленные формы вокально-хорового начала сцены именин Бертальды — и интонационная острота, декламационность, тональная неустойчивость кульминационной сцены с родителями Бертальды; общее радостное настроение в

начале финала второго акта (привал на берегу лесного ручья), выраженное в F-dur'ном хоре, в горделивом ариозо Бертальды В-dur, сменяется вторжением фантастических сил — внезапным появлением «грозного» уменьшенного септаккорда на фоне тремоло литавр. Дальнейшее развитие финала, вплоть до завершения акта, протекает в сфере господства остродраматических выразительных средств. Такой же характер имеет и финал оперы: появление Ундины в струях фонтана во время пира.

Подобное проникновение фантастического мира в реальную жизнь, одновременное сосуществование двух планов является новым и драматургически действенным приемом. Романтическое двоемирие раскрыто, таким образом, не только в сюжете оперы, но оно воплощено в конфликтности самой музыкальной драматургии «Ундины».

Высокие музыкальные достоинства и новизну оперы Гофмана первым оценил Вебер, присутствовавший на премьере<sup>1</sup>. Отметив некоторые недостатки либретто, он восторженно писал: «...Четкой и ясной в определенных красках и очертаниях создал оперу композитор. Это действительно одно целое, и рецензент (К. М. Вебер. — *С. П.*), после многократного прослушивания, не может припомнить ни одного места, где бы он хоть на мгновение вышел из того магического круга образов, который вызвал в его душе композитор. Да, композитор с такой силой от начала до конца возбуждает интерес к музыкальному развитию, что, действительно, после первого же прослушивания схватываешь целое, а отдельные части исчезают с подлинно художественной невинностью и скромностью.

С редким самоограничением, все величие которого может оценить лишь тот, кто знает, что значит пожертвовать блеском мгновенного успеха, г. Гофман пренебрег обогащением отдельных музыкальных эпизодов за счет других, а ведь так легко власть в этот соблазн, привлекая внимание к подобным эпизодам с помощью более широкого развития, чем это свойственно им — частям художественного организма. Неудержимо идет композитор вперед, руководимый одним лишь явным стремлением быть всегда правдивым, всегда усиливать нарастание драматического действия, вместо того чтобы в своем быстром дви-

---

<sup>1</sup> Премьера «Ундины» состоялась 3 августа 1816 года в Берлине в Королевском театре с декорациями, выполненными по эскизам самого композитора. Опера имела большой успех и исполнялась 23 раза вплоть до июля 1817 года, когда произошел пожар театра. Однако вскоре «Ундину» забыли. Только в начале XX века была обнаружена партитура. В 1906 году композитор Ханс Пфицнер сделал клавир по всем сохранившимся материалам оперы, в том числе и по двум собственноручно написанным Гофманом партитурам, хранящимся в Национальной библиотеке в Берлине. В клавире, изданном К. Ф. Петерсом в Лейпциге, указаны оркестровые партии оригинала. В 1926 году, в ознаменование 150-летия со дня рождения Гофмана, в Бамберге, где он работал капельмейстером театра пять лет и где создал большое количество музыкальных произведений, — была поставлена «Ундина».

жении задерживать или сковывать его. Превосходно и разнообразно очерчены им характеры действующих лиц, их окружает — или, вернее, создается всем окружающим — призрачная вымышленная жизнь с ее сладостными страхами, составляющими своеобразие сказки»<sup>1</sup>.

Вебер тонко уловил специфику драматургии «Ундины» — отказ композитора от излишней детализации сюжета во имя целого. Не ускользнула от внимания Вебера и романтическая двуплановость оперы — сочетание действительной и «призрачной вымышленной жизни».

В музыкальном тематизме оперы четко очерчены эти два плана: мир фантастики со своим необычным интонационно-гармоническим и оркестровым языком и мир людей, в характеристике которого преобладают народно-бытовые жанры — песня, романс, баллада, колыбельная, гимн, танец и т. д. Каждый из двух миров раскрыт в опере многогранно, что особенно отличает «Ундину» от обычного зингшпиля. Фантастические образы представлены не только Кюлеборном, олицетворяющим идею рока, фатальную предопределенность трагической судьбы героев, но и другими сказочными образами: то светлыми (первый акт), то мрачно-зловещими (второй акт). Действенная роль отведена фантастическим образам природы: это таинственные надозерные туманы и сумрачные волны, оберегающие героиню. Проходя через всю оперу, эти образы сообщают произведению особый романтический колорит.

Разнообразно обрисован мир людей: героическая приподнятость образов рыцарей (Гульдбранд и его окружение: герцог, герцогиня, их свита, гости), естественность, искренность чувств простого человека (рыбак, рыбачка), возвышенность, строгость в образе пастора, драматизм в характеристике Бертальды.

В центре оперы — образ Ундины, раскрывающийся в двух планах: в ее человеческом облике и в фантастическом, связанном с миром духов. Большая всепоглощающая любовь вдохнула в нее человеческую душу. Душа Ундины чиста, как ручей, из которого она вышла.

Девушка не знает зла, лжи, предательства, клятвпреступления и других пороков. Это образ, олицетворяющий романтическую мечту об идеале человека. Столкновение Ундины с миром людей приводит к крушению иллюзии счастья, к гибели мечты. Основная идея оперы утверждает, таким образом, мысль о недостижимости идеала, о неизбежности трагического разрешения конфликта между мечтой и действительностью. Развязка оперы не накладывает, однако, печати трагедийности на произведение в целом. Главное в опере — не развитие сюжета, а воплощение поэзии романтической мечты, атмосферы лирического

<sup>1</sup> Вебер Карл Мария. «Ундина». — «Советская музыка», 1936, № 12, с. 65.

воодушевления вокруг образа Ундины и ее фантастического окружения.

Образ Ундины, естественно, является наиболее сложным, богатым по музыкальным средствам. Соприкасаясь с двумя мирами, он соединяет в себе реальные, жизненные черты с фантастическими. В трактовке образа Гофман подчеркивает лирико-психологическую сторону. Он показывает образ в развитии: от простых радостных чувств, рождающихся в общении с природой (сцена с духами вод в первом акте — № 3, раздел *Allegro molto*), от светлых мечтаний и надежд на счастье (№ 3, раздел *Andante*) к глубокому психологизму в сцене помолвки Ундины с Гульдбрандом (средний раздел их дуэта в финале первого акта, № 6) и, далее, через томление, тоску, одиночество и предчувствие гибели (ария второго акта № 10) к острому драматизму (сцена именин Бертаальды), завершающемуся романтически-просветленной трагедией (финал второго акта).

Тонкость психологического раскрытия центрального лирического образа оперы, а также динамика и действенность его развития не имеют примеров в предшествующей истории оперного искусства. И в этом Гофман также открывает новую страницу в музыкально-драматическом жанре.

Стремясь обострить психологическую грань образа героини, композитор насыщает вокальную партию Ундины декламационностью, особенно в наиболее драматургически значительных сценах. Диапазон декламационных приемов широк: это мелодически закругленные скорбные интонации в «романтическом» глубоком миноре (*cis-moll* с кульминацией на сексте, с задержаниями к терции, см. пример 114а), многозначительная речитация на одном звуке с особо выразительным завершением на уменьшенном трезвучии (пример б), хроматизмы, подчеркивающие значимость отдельных слов (пример в)<sup>1</sup>:

114а [Allegro con fuoco] Финал № 6

Lie - ben ach kann dir den Tod wohl noch brin - gen,

*f* Str.

<sup>1</sup> Анализ оперы «Ундина» дается по клавиру Ханса Пфицнера в издании К. Ф. Петерса. Лейпциг, 1906.

6 [Più lento].

a piacere

dem muss Un-di - ne selbst nach dem Ge-bot ge-strengen Rechts an-tun

*rallentando*

*f*

*pp* Str. Horn. Hb.

7 *Meno allegro*

Denn wer Un-di - nen liebt, durch

Bl. Holzbl.

*p*

*Vl.*

Falsch - heit sie be-trübt, dem muss, o weh,

*f*

Иными средствами очерчен мир светлых надежд и мечтаний Ундины. Здесь господствует ариозное начало. Диатоническая сфера, простые, крупные «шаги» в мелодике, широкое дыхание песенных построений, квадратность структуры, даже тональная окраска — преимущественно C-dur — все это, как, например, уже в первом ариозо Ундины (сцена № 3 во второй картине, раздел Andante), символизирует чистоту ее души, «открытость» помыслов:

The musical score is for a vocal and piano piece. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics "Ver - schwun - den al - ler". The piano part has a dynamic marking "p". The second system continues the vocal line with "Stö - rung eit - ler Wust, ver - schwun - den". The piano part includes markings for "Fl." (Flute) and "Hrn." (Horn). The third system shows the vocal line with "al - ler Stö - rung eit - ler Wust," and the piano accompaniment.

Психологизм образа, романтические мотивы томления и тоски Ундины особенно выделяются благодаря использованию новых средств оркестровой выразительности. Гофман вводит в оперу ряд оркестровых мотивов, символизирующих определенные черты образа героини и рождающихся в определенной драматической ситуации<sup>1</sup>.

Таким образом, оркестр сопровождает развитие драматического действия своеобразным психологическим подтекстом. Принцип использования лейтмотивов в «Удине» является первым опытом создания в опере второго драматургического плана, осуществляемого средствами оркестрового развития.

<sup>1</sup> В научной музыкальной литературе подобные мотивы получили наименование лейтмотивов позднее, в связи с творчеством Вагнера. Впервые этот термин предложил Г. Вольцоген — исследователь творчества Вагнера. В дальнейшем изложении мы будем пользоваться этим термином.

Позднее принципы лейтмотивного развития получили весьма широкое и разнообразное толкование. В XIX веке они стали неотъемлемой частью оперной драматургии крупнейших композиторов (Вебер, Вагнер, Верди, Бизе и другие).

Основных лейтмотивов в «Ундиине» четыре. Наиболее значительный из них характеризует лирико-психологический облик Ундины. Полностью он звучит в оркестровом вступлении и заключении к арии Ундины из второго акта (№ 10). Это центральная ария-монолог героини. Романтические настроения сомнений, предчувствий, печали находят воплощение в томительной скорби начальной фразы (малая секунда с форшлагом, с последующим мягким, «безвольным» спадом мелодии по звукам уменьшенного трезвучия, остающегося без гармонического разрешения):

116 Andantino

Hb. Wer

*p* Fag.

traut, wer traut des laun'gen Glü - ckes Flü - geln bei

*p* Str.

Spiel und Fest! Ach wer, ach wer, ach wer!

Впоследствии образы «томления», «романтического вопроса» широко развиваются в творчестве немецких романтиков Вебера, Шумана, Мендельсона, Вагнера.

Обрамляя арию-монолог Ундины, эта оркестровая тема приобретает значение лейтмотива одиночества, романтического томления. Первая, наиболее характерная интонация лейтмотива — секундовый оборот с форшлагом — многократно звучит в сопровождении арии № 10. Впервые этот лейтмотив возникает в сцене Ундины и Гульдбранда в финале первого акта (№ 6) в сцене любви. Неожиданное появление скорбной интонации вопроса (d-moll и далее f-moll) после «счастливого» A-dur переводит действие в иной план. Реплика Ундины подчеркивает драматическую коллизию: «только надо быть верным, сохранять верность». Образ тоски, одиночества, появляющийся в кульминационный момент сцены счастья — это тяжелое предчувствие конца. Оркестровый лейтмотив «подсказывает» печальный исход драмы уже в момент ее завязки, обнажая общую романтическую концепцию оперы — бесплодность, обреченность стремлений человека к счастью.

В измененном виде лейтмотив «томления» используется и в других сценах оперы, углубляя их внутренний драматизм (№ 8, № 11, № 17 и т. д.).

Не меньшее драматургическое значение имеют и другие лейтмотивы, связанные с образом Ундины: лейтмотивы клятвы, волны, надежды-мечты.

Лейтмотив клятвы — четыре выдержанных аккорда у струнных в простых сопоставлениях основных гармонических функций (см. пример 114а) — появляется впервые в сцене клятвы Гульдбранда в верности Ундине (финал № 6); в дальнейшем выдержанные аккорды у струнных возникают и в арии Ундины (№ 10), и в ее балладе (сцена № 11 из второго акта), и в отдельных репликах героини в наиболее драматические моменты той же сцены, а также в финале второго акта (№ 14) и весьма широко — в третьем акте: ария Бертальды (№ 16), терцет Бертальды, Гульдбранда и Кюлеборна (№ 17), финал (№ 21), то есть всюду, где автор сопоставляет слово (клятву) и поступки людей. На протяжении всей оперы появление лейтмотива в оркестре напоминает о данной клятве именно в момент ее нарушения.

Аналогична роль лейтмотива волн, символизирующего фантастический и как бы «одушевленный» мир природы, который связан с Ундиной и незримо охраняет ее. Лейтмотив волн всегда появляется в момент опасности, грозящей героине. Впервые он возникает в сцене Ундины и Гульдбранда в финале первого акта (№ 6), а в дальнейшем — в сцене Бертальды и Гульдбранда из второго акта (дуэт № 13 — «Вода подслушивает») и особенно широко развивается в финалах второго и третьего актов (№ 14 и 21):

Will ver - blas - sen, selbst - mich.

*pp.* VI. II VI. I Vlc.

has - sen, eh' dich trä - fe Sorg' und Pein, Sorg' und Pein.

Большое место принадлежит лейтмотиву надежды-мечты. Впервые он появляется в момент, когда Ундина готовится к встрече с Гульдбрандом; она ждет возлюбленного, и душа ее радостно раскрыта навстречу счастью: «Все суетно и пусто. Только любовь и надежда возвышают сердце человека и вселяют в него радость» (Andante C-dur в сцене № 3 из первого акта; см. пример 115).

Вторично лейтмотив мечты появляется на празднике именин Бертальды, уже в другой ситуации, в момент, когда Ундина сталкивается с несправедливостью людей (№ 11, второй акт).

Мечта Ундины о счастье при первом появлении героини (сцена № 3) ничем не омрачена. Девушка полна надежд, веры в счастье. И тема, характеризующая этот мир, светла и спокойна (C-dur, широкий диапазон напева, спокойные триоли струнных, повторение отдельных тематических оборотов солирующими деревянными и валторнами в сопровождении). Во втором акте, когда Ундина жестоко оскорблена Бертальдой, отказавшейся признать бедных рыбаков своими родителями, мир ее мечты поколеблен. Радужные краски померкли. Общая психологически сложная драматическая ситуация очень тонко и вместе с тем лаконично раскрыта Гофманом образным переосмыслением лейтмотива мечты. Теперь возникают новые гармонические краски (минор — в первом проведении лейтмотива у хора, далее — гармонический мажор, игра мажора и минора в оркест-

ровом заключении), полифоническое развитие темы (каноническое вступление голосов у хора, затем в дуэте), «затемняющие» первоначальную ясность образа.

Этот прием, примененный в «Ундине», впоследствии станет одним из важнейших в оперной драматургии XIX века.

Еще яснее драматургическая роль лейтмотива мечты проявляется в финале оперы. Светлый заключительный (двойной) до-мажорный хор предваряется широким оркестровым вступлением, в котором образ мечты приобретает возвышенный характер. На этом же материале построен и заключительный раздел хора, где основная тема как бы истончается, растворяясь в общем возвышенно-просветленном звучании.

Появление возвышенной мечты и широкое развитие этой темы в момент гибели героев, крушения всех надежд — это своеобразное выражение веры в мечту, утверждение идеала, несмотря на трагизм ситуации<sup>1</sup>. Здесь же проступает и другая, не менее характерная для немецкого романтического искусства, идея искупления смертью, приводящая к торжеству идеала. Эта мысль не только высказана в заключительных словах пастора, но и вытекает из всей музыкальной концепции Гофмана. Идея искупления проникает в оперный театр вместе с «Ундиной». Дальнейшее развитие она находит у Вебера («Фрейшюц», «Эврианта») и Вагнера.

Таким образом, общие принципы проведения лейтмотивов в опере, их психологическое содержание, драматургическая функция свидетельствуют о появлении уже продуманной лейтмотивной «системы» (пусть не во всем еще последовательно выдержанной) как определенного приема, обогащающего средства оперной выразительности.

Углубленный психологизм романтического томления — только одна сторона облика Ундины. В опере широко раскрыты и другие грани ее образа: ее реальный земной облик, а также ее связи с миром фантастики. В бытовых сценах оперы, в общении Ундины с реальными людьми, в ее характеристике преобладают связи с бытовыми жанрами (песня, романс, баллада). В партии Ундины встречаются песенно-романсовые интонационные обороты, спокойные ритмы, квадратность построений, куплетно-вариационная форма, традиционная фактура сопровождения. Так, к примеру, ариозо Ундины № 4, дуэтино Ундины и Гульдбранда *Larghetto A-dur* в сцене № 3 из первого акта, дуэт Ундины и Бертальды *Andantino F-dur* (№ 7 из второго акта), баллада Ундины в сцене № 11, крайние разделы дуэта Ундины и Гульдбранда в финале первого акта (№ 6) *A-dur* и *D-dur* и другие:

---

<sup>1</sup> Прием возвращения к светлым образам мечты в момент ее трагического разрушения, с разным идейно-эмоциональным его наполнением, будет широко применяться в творчестве Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера.

*sempre p*

Dann blie - be bei uns woh - nen was all mein Le - ben ist, was

*Str. sempre p*

ist, was all mein Le - - - ben ist.

all mein Le - ben ist was all mein Le - ben ist.

*sf*

В жанровых ансамблевых сценах первого акта партия Ундины не выделяется, она подчинена сфере ее окружения (заключительный квартет сцены № 3, квинтет сцены № 5, — завершающий секстет финала первого акта и т. д.).

Иной облик Ундины выступает в фантастических сценах. Здесь господствует эмоциональная взволнованность. Закругленность, простота песенной мелодии уступают место декламационности, порывистому, драматическому высказыванию. В музыке преобладает «стихия неустойчивости»: уменьшенные гармонии, внезапные модуляции, широкие интервалы, неожиданные прихотливые ритмы:

## 119 [Allegro]

## Сцена № 2

*Recit.*

Soll Flu - ten dir und wil - de Stür - me aufs frev - le

*fp*

a tempo

Haupt der Oheim Küh - le, born im Grimme häu - fen, dass deine

in tempo

Grot - ten rings wie Brunnen träu - fen, ver - schwind' als bald,

in tempo

p

Bl.

Эти средства связывают Ундину с фантастическим миром и его главным персонажем — Кюлеборном.

Особая яркость образа Кюлеборна («дяди Струй», как его называет Гофман в одной из интермедий «Серапионовых братьев») была отмечена Вебером в названной выше статье об «Ундине». «Ярче всего, — писал он, — образ Кюлеборна... выделяющийся благодаря особенностям мелодий и инструментовке, которая — верная спутница Кюлеборна! — возвещает его жуткое приближение. Поскольку он появляется хоть и не всегда как сама судьба, но все же как ближайший носитель ее воли, — такой прием очень правилен»<sup>1</sup>.

Действительно, образ Кюлеборна — это олицетворение идеи рока в опере. Если для Ундины характерно воплощение чистой непоколебимой веры в людей, то Кюлеборн, напротив, концентрирует в себе неверие, скепсис, сарказм. Он предрекает Ундине гибельный конец. Каждое появление Кюлеборна подчеркивает трагический аспект драмы.

Наиболее полно образ Кюлеборна раскрыт в сцене с духами вод во втором акте (№ 12), где сконцентрированы характерные музыкальные черты его образа: в вокальной партии преобладают широкие ходы в низком басовом регистре (от *E* большой до *e* первой октавы) на октаву, дециму, активный пунктирный

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1936, № 12, с. 66.

ритм. Обилие хроматизмов, движение по звукам диссонирующих созвучий (уменьшенных септаккордов и трезвучий) создают грозный фантастический облик повелителя духов:

120 [Allegro]

Ver - der - ben, ver - der - ben auf des eit - len Rit - ters  
Haupt, der uns Un - di - nens hol - de Günst ge - raubt Un -  
- di - nens Günst ge - raubt, Mir bebt die Ah - nung durch die  
Gie - der, mir bebt die Ah - nung durch die Gie - der, dass schon - zu -  
buh - len er ge - sinnt um je - nes - störr - ge Fi - scher - kind,

Призывы Кюлеборна — свершить свое мщение над Гульдбрандом — приобретают зловещий характер благодаря необычным, красочным гармоническим и оркестровым средствам. Все эпизоды большой оперной сцены Гофман насыщает уменьшенными септаккордами (с энгармоническими заменами), нонаккордами, гармониями II низкой ступени, минорной субдоминанты в мажоре. Эмоциональный подъем, драматизм сцены подчеркнут ладовыми колебаниями Es—es, F—f, B—b; терцовыми секвенционными пластами (G и Es в первом эпизоде сцены), терцовым тональным развитием всей сцены (Es—C—As—f—F—Es). Все эти гармонические приемы в дальнейшем войдут в арсенал излюбленных романтических средств выражения.

Красочностью отличается оркестровый план сцены. В большом вступлении определяется характерная инструментальная фактура: на фоне тремоло скрипок звучат тревожные возгласы тромбонов (а в эпизодах арии — трубы, валторны):

121 Molto Andante con moto

Bl. ff vi. Pos.

Гофман активизирует оркестр, используя деревянные духовые для выделения особо выразительных мелодий в средних голосах. В хоре духов Гофман красочно применяет приглушенное звучание мужских голосов (тенора, басы), усиливающих ощущение таинственности сцены. Всюду, где появляется Кюлеборн, встречаются эти выразительные приемы. Следует отметить, что комплекс средств, используемый Гофманом для передачи фантастического начала в опере, впервые был сконцентрирован именно в «Ундине»: драматизированный декламационный склад мелодики, ладовая неустойчивость, диссонантная гармония, острые ритмы, новое применение деревянных и медных инструментов для выделения наиболее интонационно выразительных мелодических оборотов, колористическая трактовка отдельных инструментов, оркестра в целом и даже хора. Некоторые из этих приемов встречались в операх доромантического периода (у Глюка, Моцарта, Керубини, Мегюля, Лесюэра), но подобная концентрация и целенаправленный отбор характерных музыкальных средств были даны именно Гофманом. В дальнейшем этот своеобразнейший сплав средств прочно утверждается в опере («Фрейшюц» Вебера, «Грот Венеры» в «Тангейзере», образ Ортруды в «Лоэнгрине», царство Клингзора в «Парсифале» Вагнера). Обращает на себя внимание даже некоторая связь оркестровой, ритмической и тональной структуры одного из эпизодов сцены Кюлеборна с арией Макса из «Фрейшюца» Вебера:

122a Allegro agitato Ария Кюлеборна № 12

Nach sei-ner Burg hin-auf

Trmp.

6 Allegro con fuoco Ария Макса № 3

Doch mich um-gar-nen fin-stre Möch-te,

Quart. p

Не все образы оперы очерчены Гофманом одинаково ярко, однако почти каждый персонаж имеет свой индивидуальный музыкальный облик (за исключением, пожалуй, герцога и герцогини) и раскрыт композитором в разных эмоциональных планах.

Интересен образ Гульдбранда. «Пылкий, взволнованный, колеблющийся, склонный ко всякому проявлению чувства Гульдбранд»<sup>1</sup> лишен арии в опере. Его портрет раскрыт композитором в ансамблях. Мужественный, горделивый рыцарь Гульдбранд наиболее полно охарактеризован в ариозо *Allegro con fuoco* финала № 6 первого акта. Решительные интонации вокальной партии поддерживаются активным сопровождением. Тональная переменность (D—B) усиливает страстность высказывания:

123 *Allegro con fuoco*

VI. *f* *Tutti* *p* *Str.*

Dich ver - las - sen! nein, o nein,  
dich ver - las sen, nein, o nein

Мягким лиризмом проникнуты реплики Гульдбранда — его обращение к Ундине в финале сцены № 11 (именины Бертальды) во втором акте:

124 (*Allegro*)

Un - di - ne, ach Un - di - nel .Störst so derFreun,din Ruh!

<sup>1</sup> Вебер Карл Мария. «Ундина». — «Советская музыка», 1936, № 12, с. 66.

Драматически аффектированный характер приобретает Гульдбранд в сцене проклятия (финал второго акта № 14):

125 [Allegro]

ich flu - che, ich flu - che, Zaub - rin,

Герою свойственно и сосредоточенное раздумье (терьет № 17, мелодрама), и строгая сдержанность (обращение к Бертальде в финале третьего акта). В партии Гульдбранда большую роль играет интервал увеличенной кварты. Эта интонация встречается неоднократно (дуэт Гульдбранда и Бертальды № 13, дуэт Гульдбранда и пастора № 18 и т. д.), но ее подлинный смысл раскрывается в финале оперы (№ 21). Ответ Гульдбранда на просьбу Бертальды открыть фонтан построен на особенно выразительной интонации восходящей увеличенной кварты, передающей здесь и удивление, и вопрос, и одновременно таинственное предчувствие:

126 [Non troppo lento]

Der Brun - nen!

Значительность этой интонации еще более выявляется при вторичном появлении увеличенной кварты (теперь уже в нисходящем порядке) в последующей сцене с Ундиной — сцене смерти героя:

127 [Adagio ma non troppo]

nicht ei nen

Гульдбранд имеет свой лейтмотив в опере. Это почти всегда неожиданно звучащие два аккорда в определенной ритмической формуле, каждый раз разного гармонического наполнения. Впервые этот лейтмотив появляется в сцене клятвы Гульдбранда в финале первого акта (№ 6):

128a [Meno Allegro]

So en - del!

*f*

6 [Più lento]

Vol - len - del!

*f*

Ритмическая формула аккордов появляется всюду, когда автор хочет напомнить о клятве, данной героем. Широко использован лейтмотив в финале второго акта (№ 14): в сцене похищения драгоценностей (на нем построена вся партия Гульдбранда) и в сцене проклятья, а также в сцене открытия фонтана в финале оперы (№ 21):

129 **Maestoso**

Wohl - an dass ich dir zei - ge, hier gilt dein Wink,

*f*  
Str.

Лейтмотив Гульдбранда звучит и тогда, когда героя нет на сцене, например в сцене Кюлеборна с духами вод (№ 12), когда водяной требует гибели Гульдбранда. Широкое развитие приобретает ритмическая формула лейтмотива в сцене рыбака и рыбацки с Кюлеборном, явившимся свершить отмщение (третий акт № 20).

Образ Гульдбранда выходит за рамки традиционных оперных героев (итальянских и немецких серьезных и комедийных жанров). Двойственность духовного облика Гульдбранда (мужественность и лиризм, действительность и мечтательность, колебания между выбором духовного и чувственного начала, воплощенных в образах Ундины и Бертальды) сообщают ему романтические черты. Даже тесситурная трактовка партии (баритон у Гофмана вместо традиционного тенора) подчеркивает иной подход композитора к образу<sup>1</sup>. Многие черты Гульдбранда, связанные с его внешним (рыцарь!) и с внутренним (колебания, нерешительность, страстность, мечтательность) обликом, найдут свое продолжение в операх Вебера (Макс, Адольф) и Вагнера (Тангейзер, Тристан).

В разных планах показывает Гофман Бертальду — образ, в целом противопоставляемый автором Ундине. Центральная ария Бертальды (№ 16, начало третьего акта), состоящая из ряда контрастных эпизодов<sup>2</sup>, раскрывает целую гамму чувств Бертальды (одиночество, тоску, тяжелые предчувствия, надежды на будущее и, наконец, уверенность в счастье).

Однако во всех этих переживаниях нет той глубокой эмоциональной проникновенности, теплоты, искренности чувства, которые свойственны образу Ундины. В партии Бертальды преобладают мажор, «звонкая» интервалика в мелодике, колоратурные пассажи, эффектный пунктированный ритм. И все же в некоторых сценах, например в дуэте с Ундиной (начало второго акта, № 7), Бертальда так же женственна и нежна, как и ее подруга; в сцене № 8, вклинивающейся в дуэт Ундины и Бертальды, выявляется волевой облик Бертальды (подчеркнутый секвенционным развитием простой мелодической фразы — D, Es, F, g):

130 — [Allegro]

Wer ist der fremde Mann am Brunnen

<sup>1</sup> В «Ундине» Гофман отдает явное предпочтение низким мужским голосам: в опере три баса (Кюлеборн, рыбак, пастор), баритон (Гульдбранд) и тенор (герцог — совершенно незначительная партия).

<sup>2</sup> В этой арии-сцене обращает на себя внимание романтическая терцовость тональных сопоставлений эпизодов. Сам тип арии, опираясь на традиции Глюка, Бетховена («Фиделно»), прокладывает путь большим драматическим монологам в операх XIX века.

dort? Ist er her-auf-ge-stie-gen am heim-lich kla-ren

Ort, wo Was-ser-geis-ter sich zu-sam-men-

schmie-den, wo Well' in Wel-le in Sil-ber-klang und Hel-le

Искренним волнением проникнута реплика Бертальды в сцене именин:

131 [Allegro giocoso]

Bringt sie, o bringt sie mei-ne Ga-be mit? Wie

klopft mein Herz vor der Ver-hei-sung, ach!

Все это свидетельствует об отходе Гофмана от традиционной одноплановости в характеристике героев.

В обрисовке рыбака и рыбачки используются простые бытовые жанры, народнопесенные интонации. Наиболее характерен в этом отношении романс рыбака (первый акт, № 2), рассказывающий об Ундине. Выразительные певучие интонации, мягкая тональная окраска (g-moll), убаюкивающий ритм ( $6/8$ ), закругленность построений создают образ, полный искренности, эмоциональной непосредственности, душевной теплоты:

132 *Andante mosso*

Wir wein - ten still im klei - nen Zim - mer, da rauscht es  
an der Tü - re lind

Романс рыбака в композиционном плане представляет собой большую драматическую сцену, имеющую разомкнутую форму: диалогические эпизоды вклиниваются в общее развитие музыки, образуя крупный ансамбль (трио: рыбак, рыбачка, Гульдбранд) с хором духов вод (начало сцены № 3).

В основе романса рыбака лежит двучастная песенная форма — куплет. В соответствии с рассказом рыбака части куплета варьируются, меняются местами, сближаются. Поэтому и музыкальная форма «романса», и изменение интонационной сферы (появление декламационности), нового гармонического плана (эпизод Es) свидетельствуют скорее о балладности<sup>1</sup>. Основ-

<sup>1</sup> Использование различных народнопесенных жанров, в том числе и баллады, в больших драматических сценах найдет в дальнейшем широкое применение в оперном искусстве XIX века (Вагнер — «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», оперы Верди, Бизе).

ная интонационная сфера этой сцены определяет характер образа рыбака на протяжении всей оперы. Родственные интонации появляются в его партии в ансамблях первого акта (особенно дуэтино с рыбацкой в финале первого акта № 6). Этот же характер образа сохраняется и в песне рыбака в третьем акте (№ 20):

133 Andante con moto

Das Vlas-sermädchen im kü<sup>h</sup>-len Schim<sup>mer</sup> da un-ten im blan-ken Haus

*p Str. pizz.*

Kl. Hrn.

Образ рыбацки раскрыт в основном в ансамблях. Однако в драматическую сцену именин Бертальды Гофман вводит небольшое ариозо рыбацки (рассказ о гибели своего ребенка), которое резко выделяется в общем смятении возбужденной атмосферы сцены. Благородство спокойных песенных интонаций, просветленный G-dur подчеркивают внутреннее достоинство простой женщины:

134 Larghetto

Ach ed-le

*p*

Frau, wie Ihr in ern-ster Mil-de so sit-tig steht in ernster Stunden Lauf,

Отдельные реплики рыбацки в этой сцене проникнуты скорбным чувством отвергнутой матери.

Образ пастора олицетворяет некое объективное начало в опере. При первом появлении пастора в хижине рыбаков (первый акт, секстет № 5) возникает хоральный склад в его речи (неторопливость поступенного движения мелодии, натуральный минор, необычное сопровождение — контрапункт контрабасов в низком регистре). Приподнятость над обыденным, сдержанность и строгость создают запоминающийся образ, выдержанный в своей интонационной сфере и в финале третьего акта.

135 *Andante sostenuto*

The musical score is for a section titled "135 Andante sostenuto". It features a vocal line and a contrabass accompaniment. The vocal line is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in German. The contrabass part is written in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It includes a section marked "ten." and "Kontrabässe allein." and another section marked "p Str.".

*p* Euch seg - ne der, der ein - zig seg - nen kann, mit bes - tem Se - gen heut' und

*ten.*

*p* Kontrabässe allein.

im - mer - dar, und füh - re froh hin - aus was froh be - gann.

*p Str.*

Большую драматургическую нагрузку несут на себе ансамбли оперы. Как правило, это разомкнутые драматические сцены непрерывного развития. Так построены дуэты, терцеты, более сложные ансамбли и финалы. Композиция ансамблей у Гофмана чрезвычайно разнообразна. Она целиком подчинена развитию основных конфликтных сил сюжета. В сущности, в «Ундине» уже можно говорить о наличии последовательно проведенного принципа сквозного музыкально-драматического развития. Этот принцип не является изобретением Гофмана. Большие драматические сцены были в операх Глюка, Моцарта, Бетховена. Гофман же стремится усилить непрерывность развития музыкального действия в опере, и это во многом ему удается.

Рассмотрим в качестве примера один из ансамблей оперы — Ундины и Бертаальды второго акта. Это большая драматическая сцена. Она состоит из трех крупных разделов (№ 7—9), обусловлено сценической ситуацией. В каждом из разделов свое внутреннее членение. Оркестровое вступление (рамкнутое) подготавливает начало светлой идиллической части эта F-dur (Ундина и Бертаальда спокойно прогуливаются перед замком). Появление Кюлеборна вносит резкий сдвиг в музыку. Возникает тональная неустойчивость (F—As—Es—f). Медленное поступенное восхождение виолончелей и контрабасов («зримо» воссоздающих зловещий образ поднимающегося из колодца водяного), тревожные возгласы валторн, тромбонов, низкий голос Кюлеборна создают атмосферу ужаса, таинственности. Последующее развитие музыки углубляет драматизм: следуют гневная реплика Ундины, взволнованное ариозо испуганной Бертаальды (*Allegro f-moll*), напряженный декламационный диалог Ундины и грозно предостерегающего ее Кюлеборна.

Исчезновение Кюлеборна возвращает сцену в первоначальный идиллический план. Появление основного тематического материала (№ 9, *Andantino F-dur*) воспринимается как естественное продолжение неожиданно прерванного дуэта Ундины и Бертаальды.

Аналогичными приемами пользуется композитор и в более крупных сценах: большая драматическая сцена именин Бертаальды (№ 11) распадается на ряд разделов, каждый из которых отмечает новую фазу в развитии действия. В каждом разделе объединены хоровые и сольные эпизоды, ариозо, речитативы, естественно развивающиеся в гибкой, живой, пульсирующей музыкальной ткани. Первый раздел сцены (C—A—C) включает последовательно: праздничный хор гостей, сопровождаемый светлым звучанием труб и валторн (эпизод C), речитатив, балладу Ундины — рассказ о появлении Бертаальды перед замком герцогов, — с вклинивающимися в композицию баллады ариозными эпизодами герцога и герцогини (эпизод A).

Последующее ариозо Бертаальды (эпизод C) и речитатив Бертаальды и Ундины непосредственно вводят в большую второй раздел сцены именин. Этот, второй, центральный, раздел сцены рисует столкновение конфликтных сил. Здесь обнажается подлинное лицо Бертаальды, отказавшейся от своих родителей. Жестокости и бездушию Бертаальды противопоставлены возвышенная одухотворенность и благородство Ундины. Сдержанность и серьезность декламационных реплик Ундины выделяют образ героини из общего ансамбля, отличающегося тональной неустойчивостью, острыми гармоническими созвучиями, внезапными модуляциями, неожиданными поворотами в тонально-гармоническом плане, широкими мелодическими ходами с экспрессивно-заостренными интонациями:

Euch küs - sen? Nicht euch sehn! Flieh, Al - te flieh!

(quasi trillo)

В этом разделе музыкальная ткань развивается еще более гибко. Сольные выступления чередуются с ансамблевыми (в два, три, четыре голоса), включается хор — с индивидуализированно выделенными партиями (тенора, басы), следуют оркестровые эпизоды, ариозо рыбаки. Разнообразие форм подчинено единому замыслу, конфликтному сопоставлению двух драматургических планов, сообщающему всей сцене внутреннюю цельность.

Второй раздел, так же как и первый, не замкнут; он вливается в третий, заключительный (Allegro,  $\frac{4}{4}$ , основу которого составляет элегический хор с-молл и дуэт Ундины и Гульдбранда (с хором, в С-дур), развивающий лейтмотив надежды.

Композиция сцены отличается уравновешенностью, при свободном развитии ее контрастных элементов, а также гармоничным слиянием музыкального и драматического начал. Органичное сочетание драмы и музыки проявляется во многих сценах оперы и особенно в финалах. В непрерывном развитии музыкального действия Гофман сохраняет характеристики героев (иногда вполне оправданно обобщая их), особенности их интонационной, жанровой сферы, широко использует лейтмотивы.

Сквозное развитие в «Ундине» касается не только отдельных сцен или ансамблей. Гофман устанавливает глубокие тональные и тематические связи между отдельными сценами и номерами, усиливая внутреннюю целостность акта. Так, например, в первом акте: романс рыбака (№ 2) тематически связан с последующим ансамблем (№ 3), дуэт Ундины и Гульдбранда (в сцене № 3) тематически и тонально объединен с ариозо Ундины (№ 4); музыкальный образ Кюлеборна интонационно связывает сцену № 3 с секстетом № 5 и финалом № 6. Образы рыбака, рыбаки, а также Гульдбранда вскрывают связи интродукции № 1 с секстетом № 5 и финалом № 6. Все это, при наличии остроконтрастных составных элементов, создает цельность, компактность драматургического развития. Этому же способствует терцовость тонального движения крупных пла-

нов — например, C—A—G—B—D в первом акте — и принцип концентрации эмоционально-драматического напряжения к концу акта.

Нагнетание напряжения в финалах актов осуществляется в опере разными путями: в первом акте — это количественно увеличивающиеся составы ансамблей (от дуэта до секстета), общее ускорение темпа, объединение персонажей в групповые образы, включение контрастных эпизодов, внешне как будто задерживающих развитие ансамбля (эпизоды *Adagio*, *Piu andante*), но в действительности лишь усиливающих общий эмоциональный накал сцены; динамическое нарастание в финале второго акта (№ 14) достигается резкой сменой контрастных эпизодов с внезапными поворотами действия — сцена проклятья Ундины Гульдбрандом. Далее, появление *Des-dur'*ной темы надозерных туманов (*Adagio ma non troppo*,  $12/8$ ) переводит действие в иной план: от мрачно-драматического к возвышенно-просветленному (ариозо Ундины *As-dur Molto andante*, сцена ее фантастического исчезновения). Кипение страстей — гнев, негодование Бертальды, Гульдбранда отодвинуты здесь на второй план. Мягкая скорбь, нежная печаль окрашивают этот эпизод волшебными тонами. Не является ли этот фантастический мир прекрасным «Джиннистаном» Гофмана? И не протягиваются ли отсюда нити к Лоэнгрину и царству Грааля? Последующее ариозо Гульдбранда и заключительный хор финала второго акта возвращают действие в реальный, жизненный план.

В стремлении к сквозному музыкально-драматическому развитию Гофман, опережая Вебера, во многом предвосхищает характерные черты музыкальной драматургии Вагнера.

Значительна в «Ундине» роль оркестра. В опере имеются большая увертюра, оркестровые интродукции ко второму и третьему актам и множество эпизодов внутри актов; важную функцию выполняет оркестровая партия в вокально-ансамблевых сценах.

В увертюре «Ундины» намечаются общие контуры музыкальной драмы. Почти не используя тематический материал оперы, композитор широко привлекает в увертюру музыкально-интонационные черты двух основных сфер — медленное вступление увертюры *Andante sostenuto*, C-dur обобщенно передает контраст двух миров — реального и фантастического. В первой теме вступления C-dur содержатся интонации, связанные с образом Гульдбранда, с реальным миром музыкальных представлений. Вторая тема вступления, c-moll, олицетворяет мир фантастики. Здесь господствует интонационно-гармоническая сфера Кюлеборна. Сопоставление двух тематических сфер усиливается выбором контрастных инструментальных средств (выдержанных в опере). В первой теме — напевные голоса струнных, ясный колорит деревянных духовых, во второй — возгласы медных (валторны, трубы, тромбоны), усиленные литаврами, на фоне тре-

молирующих струнных. Невольно вспоминается здесь медленное вступление из увертюры к «Фрейшюцу» Вебера, с его тематическими и инструментальными контрастами (тема леса и тема Самзеля).

В сонатном *allegro* увертюры господствует сфера фантастики Кюлеборна (главная партия C-dur) и лирики, свойственной обложку Ундины (побочная партия G-dur). В разработке преобладает красочная вариантность тонально-гармонического развития (особенно материал главной партии Es—G; A—C). Перед кодой возникает самостоятельный эпизод (*Andante e con molto espressione*), в котором используется тематический материал баллады Ундины.

В интродукциях второго и третьего актов средствами оркестра раскрывается последующий ход событий. Сосредоточенное *Adagio*, обрамляющее вступление ко второму акту, «предупреждает» о значительности предстоящего. В интродукции использована тема начального хора из финала второго акта, а также элементы музыкальных характеристик Кюлеборна (эпизод С из арии № 12) и Ундины (отдельные интонации из темы средней части арии № 10). В конце интродукции впервые появляется тема-лейтмотив надозерных туманов, связанная с гибелью Ундины (финал второго акта).

В интродукции третьего акта использован материал финального ариозо пастора (*Andante sostenuto*), обрамляющего здесь лейтмотив клятвы Гульдбранда. Завершает интродукцию широкое звучание лейтмотива надежды (на теме которого построено заключительный хор оперы — № 21).

Оркестровые вступления к ариям и ансамблям вводят в общую атмосферу последующих сцен. Например, оркестровое вступление к арии Бертальды (№ 16) раскрывает сложность ее переживаний: волнение, ожидание, радость (*Allegro agitato*), раздумья, сомнения (*Adagio*). В оркестровом вступлении к арии Кюлеборна (№ 12) заключена основная его характеристика. В небольшом вступлении к арии Ундины (№ 10) звучит лейтмотив героини, связанный с лирической сферой ее образа (романтическое томление). В сцене № 8 средствами оркестра Гофман создает яркую картину появления Кюлеборна.

Изобразительные моменты встречаются в «Ундине» нередко: покачивание волн (триоли струнных в сцене № 3 первого акта), глухое кипение воды (тремоло струнных) при появлении Кюлеборна (там же). Едва слышимые колышущиеся триоли медных и отзвук засурдиненных струнных в высоком регистре рисуют образ надозерных туманов (финал второго акта). Живописна картина появления струи фонтана в партии струнных<sup>1</sup> (финал третьего акта). Но не это главное в опере. Основная функция оркестра у Гофмана заключена в раскрытии внутренней, психо-

<sup>1</sup> Этот эпизод напоминает начало финала первой симфонии Бетховена.

логической драмы, в углубленном показе героев, их духовного мира.

Оркестру в «Ундине» принадлежит особая роль еще и потому, что именно в оркестровой партитуре сосредоточены основные лейтмотивы оперы: лейтмотив Ундины, лейтмотивы волн, клятвы, смерти, надежды. В процессе развития действия лейтмотивы в оркестре вырастают в определенную музыкально-смысловую систему.

Следует отметить также новизну оркестровой палитры Гофмана. Композитор использует в «Ундине» парный состав, усиленный в медной группе. Он стремится дифференцировать оркестровые краски: для характеристики бытовых сцен, земного начала, Гофман использует обычно в качестве ведущей струнную группу, поддержанную педалью валторн. В фантастических же сценах струнные — преимущественно только фон, на котором возникают красочные пятна медных и деревянных духовых, часто — низкий регистр кларнетов и фаготов. Эти тембры особенно характерны для образа Кюлеборна (ария из второго акта, сцена с рыбаками из третьего акта). Иногда в фантастических эпизодах используется низкий регистр контрабасов и виолончелей (Кюлеборн в сцене № 10, появление мальчика в финале второго акта). Ундину, при каждом ее появлении, сопровождает тоскливый скорбный тембр гобоя. Принципы оркестровой характеристики Кюлеборна и Ундины позволяют уже говорить о выдержанных лейттембрах в опере, о психологической трактовке отдельных инструментов, о выявлении их индивидуальных тембровых возможностей, что в дальнейшем станет важной особенностью оркестрового письма романтиков.

Романтическое начало в «Ундине» связано и с интонационным строем оперы, с ее ладогармоническим планом. «Таких типичных для романтиков по своей томительности музыкальных фраз, как начало арии Ундины («*Wer traut, wer traut des launigen Glückes Flügel*»), мы нигде до этого в немецкой опере не найдем»<sup>1</sup>. Подобные интонации пронизывают всю вокальную партию Ундины (а в последней сцене и партию Гульдбранда), окрашивая оперу в скорбно-печальные тона романтического томления.

Широкое применение в опере терцовых и одноименных тонально-ладовых сопоставлений открыло путь к развитию новой романтической ладогармонической красочности. Гофман использует напряженно звучащие гармонические созвучия (уменьшенный септаккорд, аккорд с увеличенной секстой) как красочные пятна в музыкальной ткани оперы (особенно в фантастических сценах) и как средство неожиданных смелых модуляций, например: на тритон в сцене № 3 Es—A; в тональность II пони-

---

<sup>1</sup> Ферман В. Э. Немецкая романтическая опера.— Оперный театр. М., 1961, с. 200.

женной ступени в сцене № 3 C—Des и в финале первого акта F—Ges, D—Es и др. Нередко композитор создает цепь уменьшенных септаккордов (финал второго акта), пользуется красочными созвучиями альтерированных аккордов (там же). Ладогармонический язык «Ундины» необычен для своего времени, красочен, ярок. Средства выразительности, найденные Гофманом, становятся в дальнейшем характерными для романтических исканий в сфере воплощения лирико-психологического, драматического и фантастического начал.

Историческое значение «Ундины» велико. Художественные достоинства оперы несомненны. Было бы грубой несправедливостью отказать Гофману в творческом композиторском даре. Многие эпизоды «Ундины», особенно связанные с трагедией основной героини оперы, способны и сейчас глубоко взволновать слушателя. «Ундина» — произведение новаторское, и в целом, и в деталях утверждающее рождение нового, романтического оперного искусства.

Верную оценку опере Гофмана дал в свое время Вебер: «Все произведение в целом — наиболее искусное из всех, какие нам дарило новое время. Это прекрасный результат совершеннейшего изучения и понимания предмета, достигнутый благодаря глубоко продуманным мыслям и точному расчету воздействия художественного материала, ставшего образцом прекрасного искусства при помощи красивых и содержательных мелодий»<sup>1</sup>.

В советском музыковедении наиболее полно раскрыл значение «Ундины» В. Э. Ферман. Он писал: «В этой опере мы видим все то новое, что качественно отличает романтическую оперу от зингшпиля, несмотря на их тесную генетическую связь, несмотря на общность многих формальных приемов. В «Ундине» родился «романтический дух», сказавшийся прежде всего в музыкальном стиле этой оперы, в богатстве музыкальных характеристик (для которых используются выразительные лейтмотивы), в яркой изобразительности оркестра, в заботе о создании музыкального настроения...»<sup>2</sup>. В опере Гофмана находят свое выражение характернейшие особенности немецкого оперно-романтического искусства — идейное содержание, тема, сюжет, образная сфера, принципы драматургии, особенности музыкального языка.

Однако, при всей новизне оперных средств, «Ундина» остается масштабно небольшим произведением. Новое иногда только намечено в ней автором. Гофман словно ищет новых путей в опере, новых приемов и средств и легко находит их, не слишком заботясь о последовательности тематического развития и

---

<sup>1</sup> Вебер Карл Мария. «Ундина». — «Советская музыка», 1936, № 12, с. 66.

<sup>2</sup> Ферман В. Э. Немецкая романтическая опера. — Оперный театр, с. 200.

утверждения каждого приема. При всей цельности и художественной завершенности, «Ундина» все же скорее гениальный эскиз будущего монументального романтического оперного жанра.

История немецкой романтической оперы отводит почетное место «Ундине». От нее идут два пути развития романтической оперы. Первый из них обозначен «Фрейшюцем» Вебера с его национальной народно-бытовой основой, мрачной фантастикой, композиционными особенностями зингшпиля (позднее — «Вампир», «Ганс Гейлинг» Маршнера). Второй — связан с «Эвриантой» Вебера, с геронко-рыцарским характером образов, с большим углублением в сферу психологического, с композиционными чертами «большой» оперы («Иессонда», «Крестоносцы» Шпора, «Храмовник и еврейка» Маршнера, «Геновева» Шумана и другие). И первый и второй пути гениально объединились в творчестве Вагнера, в его операх 40-х годов.

### К. М. ВЕБЕР И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

В те годы, когда складывались основные эстетические принципы Э. Т. А. Гофмана, начинал свой творческий путь Карл Мария Вебер — один из выдающихся музыкантов Германии первых десятилетий XIX века. Творческий облик Вебера — его художественные взгляды, композиторская, критическая и исполнительская деятельность — формировался в период развития романтического направления в литературе и искусстве. Все лучшее, жизнеспособное, демократическое в романтизме (эстетические идеи, новые стилистические особенности литературных и музыкальных произведений) получило свое оригинальное претворение в творчестве Вебера.

В истории музыкальной культуры имя Вебера связано прежде всего с созданием национального музыкального театра, утверждавшего свое существование в острой борьбе с иноземными влияниями. Вебер шел в первом ряду борцов с засильем итальянской оперы в Германии, борцов за создание немецкого искусства.

В операх Вебера нашли свое выражение передовые художественные идеалы немецкой буржуазии. Опираясь на традиции отечественной музыкальной классики, углубляя новые, романтические тенденции, обозначившиеся в творчестве Гофмана, Вебер создал национальную немецкую оперу.

Традиции немецкой народной музыки — песни и танца, — поэзии, театра легли в основу драматических произведений Вебера. В них обобщены типичные черты немецкого романтизма: это обращение к народно-бытовым, сказочным, легендарно-рыцарским сюжетам; углубление психологических характеристик

и подчеркивание исключительности образов лирических героев; большое внимание к картинам природы и сказочно-фантастическим сценам; контрастное использование новых интонационно-тематических средств для передачи различных сюжетно-образных планов произведения; применение принципа развития лейтмотивов; усиление красочной роли оркестра, его инструментальных тембров; увеличение значения непрерывного музыкально-драматического развития.

Многое из того, что утверждает в своем творчестве Вебер, встречалось и ранее («Ундина» Гофмана), однако последовательность в претворении новых принципов оперной драматургии и высокая мера художественной завершенности целого позволяют говорить об оперном наследии Вебера как о новом явлении в истории романтического музыкального театра. Но этим не ограничивается значение Вебера в истории музыкальной культуры. Вебер является также создателем нового типа инструментальных произведений: программных концертных пьес, увертюр. Оркестровое наследие композитора во многом предвосхищало программный симфонизм европейских романтиков XIX века. Немало нового внес Вебер и в область фортепианного творчества, сонатного и концертного жанров, в значительной степени подготовив фортепианный стиль Шумана, Шопена, Листа.

Характерен и типичен для немецкого романтизма весь творческий облик Вебера — его разносторонняя одаренность и многогранная деятельность: Вебер — активный борец за национальный театр, композитор, публицист, музыкальный критик, литератор и исполнитель (превосходный пианист, дирижер, певец).

Карл Мария Фридрих Эрнст Вебер родился в небольшом городе Эйтине в Голштинии, на севере Германии, 18 декабря 1786 года в семье страстного любителя музыки, антрепренера странствующих драматических трупп Франца Антона Вебера<sup>1</sup>. Детские годы будущего композитора были тесно связаны с обстановкой и атмосферой кочующего провинциального немецкого театра, что в дальнейшем определило, с одной стороны, интерес композитора к музыкально-драматическим жанрам, а с другой — профессиональное знание законов сцены и тонкое ощущение специфики музыкально-драматического искусства. Первое знакомство Вебера с музыкой осуществлялось под руководством отца и старшего брата Эдмунда. В раннем детстве будущий композитор проявлял равный интерес и к музыке и к живописи. Несмотря на трудности, возникавшие в связи с час-

---

<sup>1</sup> Франц Антон Вебер (1734—1812) — дядя жены Моцарта Констанци Вебер.

тыми переездами семьи из одного города в другой, Франц Антон Вебер стремился дать сыну профессиональное музыкальное образование. В 1796 году в Хильдбургхаузене Карл Мария брал уроки игры на фортепиано у И. П. Гейшкеля, в 1797 и в 1801 году в Зальцбурге изучал основы контрапункта под руководством Михаила Гайдна<sup>1</sup>, в 1798—1800 годы в Мюнхене занимался композицией с придворным органистом И. Н. Кальхером и пением у И. Е. Вализи (Валлисхаузера).

В 1798 году под руководством Михаила Гайдна Вебер написал шесть фугетт для клавира — первый самостоятельный опус композитора<sup>2</sup>. Вслед за этим последовал большой ряд новых сочинений в разных жанрах: шесть вариаций на оригинальную тему, двенадцать аллеманд и шесть экосезов для клавира, большая юношеская месса *Es-dur*, несколько песен для голоса с фортепиано, шуточные каноны для трех голосов и три крупных музыкально-драматических произведения: опера «Сила любви и вина» (1798), незавершенная опера «Немая лесная девушка» (1800) и зингшпиль «Петер Шмолль и его соседи» (1801), получивший одобрение Михаила Гайдна. Эти ранние произведения Вебера еще недостаточно самостоятельны. Нередко они возникали под непосредственным воздействием отдельных музыкальных впечатлений юношеских лет. Большой сдвиг в творческом развитии композитора наступил в 1803 году, когда после скитаний по многим городам Германии Вебер приехал в Вену, где встретился с известным музыкальным педагогом аббатом Фоглером<sup>3</sup>.

Последний, заметив пробелы в музыкально-теоретическом образовании Вебера, потребовал от юноши большого кропотливого труда<sup>4</sup>. Фоглер стремился воздействовать и на эстетические вкусы своего ученика. Именно он впервые раскрыл для Вебера сокровища народного музыкального искусства, привил любовь к немецкому народному творчеству.

В 1804 году по рекомендации Фоглера семнадцатилетний Вебер получил место директора музыки (капельмейстера) в бреславльском оперном театре. С этого момента наступил но-

---

<sup>1</sup> Михаил Гайдн (1737—1806) — младший брат Иосифа Гайдна.

<sup>2</sup> Отец Вебера добился напечатания их в том же 1798 году. И. Ф. Рохлиц сочувственно отметил появление первого сочинения Вебера во «Всеобщей музыкальной газете».

<sup>3</sup> Георг Иосиф Фоглер (1749—1814)—ученик падре Мартини, композитор и теоретик.

<sup>4</sup> «По совету Фоглера, — рассказывает К. М. Вебер, — я не без тяжелого чувства отречения — прекратил работу над большими вещами и посвятил почти два года усерднейшему изучению самых разнообразных произведений великих мастеров; вместе с ним мы анализировали строение, ход мыслей и выразительные средства этих сочинений, а во время самостоятельных занятий я старался уяснить их себе и достигнуть их совершенства». См.: Вебер К. М. Автобиографический набросок. — «Советская музыка», 1936, № 12, с. 61.

вый период (1804—1816) в жизни и творчестве композитора<sup>1</sup>. Это был один из важнейших периодов в эволюции Вебера, когда складывались его мировоззрение и эстетические взгляды, а композиторское дарование вступало в пору яркого расцвета.

В формировании творческой индивидуальности Вебера огромное значение имели его дружеские связи со многими передовыми деятелями немецкой культуры, осуществлявшиеся во время разъездов по стране, и прежде всего с прогрессивно настроенными учеными, писателями и художниками в Штутгарте, с известным скульптором И. Г. Данекером, превосходным музыкантом Францем Данци<sup>2</sup>, с Людвигом Шпором, историком музыки Готфридом Вебером в Мангейме, новые встречи с аббатом Фоглером, И. Генсбахером<sup>3</sup>, знакомство с Д. Мейербером в Дармштадте, общение с литераторами, в частности с Фридрихом Рохлицем в Лейпциге, с В. Гете и К. Виландом в Веймаре, с Э. Т. А. Гофманом в Бамберге. Важными для Вебера были встречи с широким кругом литературных деятелей и его личных друзей в Берлине: с Л. Тиком, К. Брентано, музыкантом и зоологом профессором Г. Лихтенштейном<sup>4</sup>, с доктором Ф. Флеммингом<sup>5</sup>, с Ф. Кох<sup>6</sup>, с Карлом Цельтером и многими другими. В этом кругу передовых деятелей немецкой культуры Вебер встретил сочувствие своим творческим устремлениям.

В этот период уже достаточно полно раскрылась многосторонность творческой личности Вебера. Яркий артистизм, феноменальная фортепианная техника открыли ему широкий путь на концертную эстраду<sup>7</sup>. В узком кругу друзей Вебер был из-

<sup>1</sup> После двухлетнего пребывания в Бреславле Вебер в течение нескольких месяцев выполнял обязанности «интенданта музыки» при дворе принца Евгения Вюртембергского в Карлсруэ, а затем был личным секретарем при дворе Людвига Вюртембергского в Штутгарте (конец 1706—начало 1710), после чего начались «годы странствий». С конца февраля 1810 года по сентябрь 1813 Вебер посетил Мангейм, Дармштадт, Франкфурт-на-Майне, Мюнхен, различные города Швейцарии, Прагу, Лейпциг, Готу, Веймар, Дрезден, Берлин. С сентября 1813 по декабрь 1816 Вебер в Праге на посту директора оперного театра.

<sup>2</sup> Франц Данци (1763—1826) — немецкий композитор и дирижер. Вебер встречался с ним не только в Штутгарте, но и в Мюнхене (1811).

<sup>3</sup> Иоганн Батист Генсбахер (1778—1844) — австрийский композитор, друг Вебера и Мейербера со времени их совместного обучения у Фоглера. С 1823 года капельмейстер собора св. Стефана в Вене. Пламенный патриотизм и передовые эстетические идеи Генсбахера были особенно близки Веберу, сохранившему эту дружбу до конца жизни.

<sup>4</sup> Генрих Лихтенштейн (1780—1857) — профессор зоологии Берлинского университета, прогрессивно настроенный музыкант, активный сторонник Вебера в Берлине.

<sup>5</sup> Фридрих Фердинанд Флемминг (1778—1813) — один из основных членов основанного К. Цельтером хорового общества; приобрел известность после сочинения музыки к оде Горация «Integer vitae» для мужского хора.

<sup>6</sup> Фридерика Кох (1782—1857) принадлежала к кругу друзей и почитателей Вебера в Берлине. В течение всей жизни оставалась одним из преданнейших друзей Вебера и его жены Каролины Вебер.

<sup>7</sup> Особенно много Вебер концертировал со своим другом, превосходным кларнетистом-виртуозом Г. И. Берманном в 1808—1812 годы.

вестен как отличный певец, исполнявший с необычайной выразительностью свои песни не только с фортепиано, но часто под собственный (по утверждению современников — виртуозный) аккомпанемент гитары<sup>1</sup>.

Работая с труппами оперных театров в Бреславле, Праге, Вебер обнаружил выдающиеся дирижерские способности и талант организатора музыкально-театрального дела. Уже в Бреславле, в самом начале своей дирижерской деятельности Вебер установил новый порядок размещения музыкантов в оперном оркестре — по группам инструментов; при этом струнные инструменты располагались перед дирижером, непосредственно за ними — деревянные и медные духовые, а еще далее — ударные инструменты (литавры)<sup>2</sup>. Добиваясь слитности звучания оркестра, смело нарушая общепринятые традиции, Вебер предвосхищал принцип размещения инструментов в оркестре, который станет характерным для всего XIX и в известной мере и для XX века<sup>3</sup>.

Там же, в Бреславле, Вебер создал новую систему репетиционной работы в театре. Вместо общепринятых беглых совместных репетиций, Вебер вначале проводил репетиции отдельно с солистами, затем репетировал ансамбли, после чего проводил общие «сидячие» репетиции, затем переходил к сценическим «прогонным» и завершал подготовку нового спектакля генеральными репетициями. Так Вебер с поразительной прозорливостью установил систему, которая в дальнейшем, как наиболее целесообразная, стала общепринятой в оперных театрах Европы.

Уже в ту пору, в Бреславле, а позднее в Праге и Дрездене, Вебер проявил себя в качестве не только дирижера, но и режиссера, руководителя постановочной частью театра, предвосхищая в этом отношении деятельность Вагнера, Верди. Все нововведения Вебера были обусловлены стремлением к созданию содержательных и художественно целостных оперных спектаклей. Смело и принципиально осуществлял восемнадцатилет-

---

<sup>1</sup> Мать Вебера, обладавшая превосходным голосом и получившая профессиональное вокальное образование в Италии, была прекрасной оперной певицей. Она передала сыну необычайный дар вдохновенного пения, и только несчастный случай, вследствие которого Вебер потерял голос, помешал ему стать к тому же и профессиональным певцом.

<sup>2</sup> Обычно в оперных театрах в центре оркестровой ямы помещался клавишник, сидя за которым, дирижер управлял оркестром. Вокруг дирижера без строгой системы, неупорядоченно, вперемишку располагались струнные, духовые и ударные инструменты.

<sup>3</sup> Позднее в Дрездене (1817) Вебер расположил оркестр иначе: справа от дирижера он поместил группу струнных, слева — группу духовых. Тогда же Вебер изменил местоположение дирижера в оркестре. Если обычно дирижер находился за фортепиано в центре, среди оркестрантов, то Вебер переместил возвышение для дирижера к сцене, непосредственно за суфлерскую будку. При этом дирижер располагался лицом к публике, спиной к сцене. В 1817 году Вебер также впервые в практике оперного дирижирования применил дирижерскую палочку в управлении оперным оркестром и хором.

ний дирижер свои нововведения, вопреки упорному подчас сопротивлению певцов и музыкантов, придерживавшихся старых традиций, сложившихся в провинциальных немецких театрах.

Много заботы проявлял Вебер и в отношении репертуара руководимых им театров. Первой его постановкой в Бреславле была опера Моцарта «Милосердие Тита». Впоследствии он поставил все наиболее значительные оперы Моцарта, «Фиделию» Бетховена, «Фауста» Шпора, «Алимелека» Мейербера, немало разных немецких зингшпилей, оперы Керубини, Мегюля, Гретри. Спонтини, Россини и некоторых других композиторов<sup>1</sup>.

Вебер стремился продвинуть на сцену немецкие и французские оперы, занимавшие (сравнительно с итальянскими операми) скромное место в репертуаре театров.

К 1807—1810 годам относится начало литературной и музыкально-критической деятельности Вебера. Он пишет статьи, рецензии на спектакли, на музыкальные произведения, аннотации к своим сочинениям, начинает роман «Жизнь музыканта» (1809).

С музыкально-просветительской целью в 1815 году в Праге, а позднее в Дрездене Вебер давал специальные литературные пояснения к операм, озаглавив их: «Музыкально-драматические заметки. Попытка посредством сведений и указаний по истории искусства облегчить понимание новых опер, поставленных на сцене»<sup>2</sup>.

К своей музыкально-критической деятельности Вебер относился в высшей степени серьезно, понимая ее значение для пропаганды новых взглядов на искусство. Он не пренебрегал любой возможностью публиковать статьи в различных периодических изданиях в разных городах (в Штутгарте, Мангейме, Лейпциге, Праге, позднее в Дрездене).

Когда в 1811 году в Дармштадте совместно с Мейербером, Генсбахером и Готфридом Вебером композитор организовал «Гармонический союз», родственный по духу романтическим союзам «Серапионовы братья», «Шубертиады», «Давидово братство», то один из важнейших параграфов устава союза обязывал своих членов вести критическую работу в музыкальных журналах, активно пропагандировать новое, яркое, талантливое в искусстве.

Напряженная творческая деятельность Вебера, разъезды по стране, общение с передовыми деятелями немецкой культуры совпали с развитием национально-освободительного движения,

---

<sup>1</sup> В этом отношении большое воздействие оказал на Вебера пример Мюнхенского театра, в котором уже в 1811 году капельмейстеры П. Винтер и Ф. Даниш наряду с итальянскими операми систематически ставили произведения немецких, австрийских и чешских композиторов — И. Бенды, Г. Фоглера, К. Диттерсдорфа, К. В. Глюка и других.

<sup>2</sup> K a i s e r G e o r g . S ä m t l i c h e S c h r i f t e n v o n C a r l M a r i a v o n W e b e r . L e i p z i g , 1921.

с возрастающим противодействием населения французским завоевателям, бурным ростом патриотических настроений в демократических кругах общества.

Общий патриотический подъем 1807—1814 годов захватил и Вебера. Он способствовал быстрому идейному созреванию художника, воспитанию в нем гражданских чувств. Именно в эти годы определилась основная направленность идейно-творческих устремлений композитора. Серьезные размышления о судьбах отечества, о путях развития искусства родной страны, о назначении художника-творца привели его к осознанию необходимости создания национального по духу и выражению музыкального искусства. Особую тревогу у Вебера вызывало состояние немецкой оперы<sup>1</sup>. Постепенно вся деятельность Вебера подчиняется этой основной задаче. Проблемы развития национальной музыки возникают в его критических статьях (особенно в статье об «Ундине» Гофмана), в романе «Жизнь музыканта», в практической работе в театре и главное — в композиторском творчестве.

В произведениях, появившихся в течение первого периода самостоятельной творческой жизни Вебера (1804—1816), постепенно выявляются черты будущего зрелого стиля композитора: складывается определенный характер музыкального тематизма, в котором ясно выражена опора на народные песенно-танцевальные интонационные истоки, на распространенные бытовые жанры. Эмоционально выразительный, напевный и в целом простой мелодический склад уже в эти годы становится яркой особенностью веберовского письма. Одновременно выявляются новые черты в приемах развития: разнообразие принципов варьирования материала, внимание к гармонической и оркестровой красочности, интенсивность общей динамики музыкального действия.

В этот период творчества наиболее значительные в художественном отношении произведения Вебера связаны с музыкально-драматическим жанром: романтическая опера «Сильвана»

---

<sup>1</sup> В автобиографическом романе «Жизнь музыканта» Вебер вкладывает в слова Гансвурста острую и правдивую характеристику немецкой оперы: «По совести говоря, дела с немецкой оперой обстоят весьма плачевно, она страдает судорогами и не может твердо стоять на ногах. Толпа ассистентов хлопочет подле нее. И все же она, едва оправившись от одного обморока, снова падает в другой. К тому же, предъявляя к ней всевозможные требования, ее настолько раздули, что ни одно платье не приходится ей более в пору. Напрасно господа переделывальщики в надежде украсить ее напяливают на нее то французский, то итальянский кафтан. Он не к лицу ей ни спереди, ни сзади. И чем больше пришивать к нему новые рукава и укорачивать полы и фалды, тем хуже он будет держаться. В конце концов, нескольким романтическим портным пришла в голову счастливая мысль выбрать для нее отечественную материю (Stoff, нем.— материя, сюжет.— С. П.) и, по возможности, вплести в нее все то, что когда-либо создали у других наций фантазия, вера, контрасты и чувства». — См.: «Советская музыка», 1935, № 10, с. 75.

(1810)<sup>1</sup>, зингшпиль «Абу Гасан» (1811), а также две кантаты<sup>2</sup>, две симфонии (1807), ряд увертюр<sup>3</sup> и множество инструментальных произведений в других жанрах<sup>4</sup>.

В эти же годы Вебером было создано много отдельных арий, песен, хоров, среди которых выделяется цикл героических песен «Лира и меч» на слова Теодора Кёрнера (1814, ор. 41—43), явившийся выражением высоких патриотических чувств композитора. Таким образом, когда в начале 1817 года Вебер занял должность капельмейстера «Немецкой оперы» в Дрездене, он уже был полностью подготовлен к борьбе за утверждение немецкого национального музыкально-драматического искусства<sup>5</sup>.

Блистательная победа триумфальной премьеры гениального «Фрейшюца» (18 июня 1821 года в Берлине) ознаменовала крупные достижения Вебера на избранном пути.

Последний, дрезденский период жизни Вебера (1817—1826) — это вершина в творчестве композитора. Интенсивный характер приняла здесь его организаторская и дирижерская деятельность. Полуторавековые традиции существования в Дрездене итальянского оперного театра, активное противодействие дирижера итальянской оперной труппы Ф. Морлакки, сопротивление придворных кругов — все это осложняло труд Вебера. Несмотря на это, в необычайно короткий срок Вебер сумел не только собрать немецкую оперную труппу, но и поста-

---

<sup>1</sup> В 1810 году в Штутгарте Вебер совместно с писателем Ф. К. Химером, используя сюжетные мотивы и отчасти музыку своей ранней неоконченной оперы «Немая лесная девушка», создал трехактную оперу «Сильвана».

<sup>2</sup> «Первый звук» на стихотворения И. Ф. Рохлица (ор. 14, 1809) и «Битва и победа» на слова И. Вольбрука (ор. 44, 1815). Последняя связана с военными событиями при Ватерлоо.

<sup>3</sup> Большая увертюра для нескольких инструментов (ор. 8, 1807), увертюра к пьесе Ф. Шиллера «Турандот» (ор. 37, 1809), увертюра «Повелитель духов» («Рюбецаль», ор. 27, 1811), явившаяся новой редакцией ранее созданной увертюры к незаконченной опере «Рюбецаль» (1804, Бреславль, текст И. Г. Роде по мотивам популярной немецкой сказки).

<sup>4</sup> Две фортепианные сонаты *As-dur* (ор. 39, 1816) и *d-moll* (ор. 49, 1816), фортепианный квартет (без ор., 1809), трио для фортепиано, флейты и виолончели (ор. 63, 1819), большой квинтет для кларнета, двух скрипок и виолончели (ор. 34, 1815), ряд произведений для отдельных инструментов с фортепиано или с оркестром. Среди них — два концерта для фортепиано с оркестром, девять вариаций на тему норвежской песни для скрипки с фортепиано, *Андакте* и венгерское рондо для скрипки с оркестром (1809), концертно и два концерта для кларнета с оркестром (1811), концерт для фагота с оркестром (1811), концертно для валторны с оркестром (1815) и другие.

<sup>5</sup> Неслучайно в «Автобиографическом наброске» Вебер пишет: «Свободный, снова вступил я в мир, спокойно ожидая ту деятельность, к которой меня должна была привести судьба. Много прекрасных предложений получал я со всех сторон; только призыв к созданию немецкой оперы в Дрездене смог опять удержать меня. И так я прилежно и заботливо выполняю возложенную на меня работу, — и если когда-нибудь захотят положить надгробный камень на мои останки, то смогут со всей правдивостью написать на нем: «Здесь поконится тот, кто поистине честно и чисто думал о людях и об искусстве». — «Советская музыка», 1936, № 12, с. 62.

вить силами нового (а во многом — профессионально недостаточно подготовленного) коллектива ряд превосходных спектаклей.

Под руководством Вебера в репертуар Дрезденского театра вошли оперы Моцарта («Похищение из сераяля», «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Милосердие Тита»), Бетховена («Фиделио»), Л. Шпора («Иессонда»), Л. Керубини («Водовоз», «Лондонска», «Фаниска»), Э. Н. Мегюля («Иосиф в Египте», «Елена», «Два слепца из Толедо»), оперы Г. Маршнера, И. Ф. Рейхардта, К. Д. Диттерсдорфа, Венцеля Мюллера и некоторых других, а также оперы самого Вебера («Фрейшюц» — 1822, «Эврианта» — 1824, «Абу Гасан», «Прецноза» и другие).

Не прекращал в эти годы Вебер и своей музыкально-критической деятельности. К первой оперной постановке в Дрездене он поместил в местной газете свое обращение «К любящим искусство жителям Дрездена», где выдвигал идеи создания немецкой национальной оперы и ставил проблемы «художественного ансамбля», целостного музыкально-драматического спектакля<sup>1</sup>.

В этот период деятельности Вебера им были написаны и поставлены лучшие произведения. Сразу после завершения работы над «Фрейшюцем» (1820) Вебер приступил к созданию комической оперы «Трое Пинто», оставшейся незавершенной. Работа над новой оперой была прервана сочинением музыки к пьесе П. А. Вольфа «Прецноза» (1820)<sup>2</sup>; в 1823 году появилась написанная для Вены первая большая героико-романтическая опера «Эврианта», и в 1826 году блестящий ряд оперных сочинений Вебера достойно завершил поставленный в Лондоне сказочный «Оберон».

В вершинных музыкально-драматических произведениях Вебера — «Фрейшюце», «Эврианте» и «Обероне» — проявились лучшие черты дарования композитора, зрелость его творческой мысли, смелое новаторство.

Если Гофман в «Ундине» указал пути развития немецкой романтической оперы, то Вебер решительно утвердил жизнеспособность нового музыкально-драматического жанра. Более того, в каждом из своих произведений Вебер создал определенный тип романтической оперы: во «Фрейшюце» — сказочную народно-бытовую оперу, в «Эврианте» — легендарно-рыцарскую, в «Обероне» — сказочно-фантастическую.

Оперные принципы Вебера осветили дальнейший путь раз-

---

<sup>1</sup> Вебер уделял особое внимание художественной целостности своих постановок. Он следил за интонационной чистотой звучания солистов, хора, оркестра, за их художественной образностью, общим ансамблем; придавал большое значение сценическому движению хора, поведению актеров, архитектурно-живописному оформлению спектаклей.

<sup>2</sup> Большой успех поставленной в Берлине «Прецнозы» (14 марта 1821 года) в известной мере подготовил постановку «Фрейшюца» на сцене берлинской оперы (18 июня 1821 года).

вития немецкой романтической оперы. Отдельные черты его музыкальной драматургии, особенности языка можно обнаружить прежде всего в театре Вагнера, а также у представителей других оперных школ и даже в других музыкальных жанрах<sup>1</sup>.

Наряду с оперным наследием Вебера значительным вкладом в музыкальную культуру Германии является его инструментальная и вокальная (сольная и хоровая) музыка.

В фортепианных произведениях (соната e-moll op. 70, большой полонез и особенно «Приглашение к танцу»), в «Концергштюке» для фортепиано с оркестром f-moll, а также в некоторых хорах и песнях запечатлены романтические стилиевые черты: программность, импровизационность изложения, живописность жанровых зарисовок, художественное переосмысление старых бытовых жанров (вальс, полонез, народная песня и другие); возрастание роли лирического начала, появление миниатюризма в формах мышления, сюитность, вариационность и, соответственно, новое толкование сонатного цикла. Во всем этом было много своеобразного, перспективного, что развивалось далее параллельно с монументальными музыкальными концепциями Бетховена и лирико-психологическим углублением Шуберта.

Эстетические взгляды Вебера теснейшим образом связаны с его композиторской и исполнительской деятельностью. В своих основных чертах они неотделимы от эстетики немецкого романтизма — со всеми присущими ему противоречиями.

Так же как в жизни Э. Т. А. Гофмана музыка и литература часто сливались в воображении художника в некое единство, обогащая и дополняя друг друга, так и для Вебера литература (художественная, музыкально-критическая) и музыка были неразрывны.

В литературном творчестве Вебера (автобиографический роман «Жизнь музыканта», некоторые новеллы и музыкально-критические статьи) обращает на себя внимание совпадение идей, образов, нередко даже литературного стиля с произведениями Гофмана<sup>2</sup>. Органическое сочетание литературной работы и музыкального творчества и у Гофмана и у Вебера явилось естественным проявлением общеромантического стремления к синтезу искусств (музыки, литературы, поэзии, драмы, театра, художественной критики).

<sup>1</sup> «Аскольдова могила» Верстовского, «Далибор» Сметаны, «Русалка» Дворжака; в известной мере — также драматическая симфония «Ромео и Джульетта» и драматическая легенда «Осуждение Фауста» Берлиоза, симфонии Малера.

<sup>2</sup> На глубокие связи литературного творчества Вебера и Гофмана указывает немецкий исследователь Эрнст Рейтер в содержательной работе, основанной на исследовании литературного творчества композитора: Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Leipzig, 1926, S. 9—12.

Это сближает Вебера с Шуманом, Вагнером, Листом, Берлиозом. Их роднит общий дух воинственности, пламенность борьбы против рутины, косности, филистерства, устаревших форм искусства, борьбы за утверждение нового, передового<sup>1</sup>. Вебер использовал свою литературную деятельность в качестве острого оружия борьбы. Но еще более значительным оружием в этой борьбе было его музыкальное творчество и исполнительство, конкретно раскрывавшие его эстетические воззрения.

Литературные работы Вебера разнообразны по жанрам<sup>2</sup>. Наряду с музыкально-критическими статьями и рецензиями, у него имеются анализы книжной литературы, обзоры концертных программ; Веберу принадлежат также повеллы, стихотворения, неоконченный автобиографический роман «Жизнь музыканта» и «Автобиографический набросок»<sup>3</sup>.

Литературное наследие Вебера — не абстрактные теоретические рассуждения о музыке, а мысли, рожденные непосредственной практической работой композитора, дирижера, организатора оперного дела. Это естественный отклик мыслящего художника на современную музыкальную жизнь.

Эстетические положения, изложенные Вебером в статьях и в письмах к друзьям, говорят о последовательности взглядов его на искусство, о прогрессивном их характере. Красной нитью проходит в них мысль о высоком общественном назначении искусства и миссии музыканта-композитора, мысль о необходимости объединения передовых музыкальных сил Германии во имя развития национального искусства и осуществления его высоких этических и художественных задач.

Еще будучи в Зальцбурге (1801), вместе с Тадеушем Сусанном<sup>4</sup>, Вебер строил планы издания музыкального журнала и

---

<sup>1</sup> Вебер превосходно понимал узость, ограниченность, мещанский дух художественной жизни провинциальной Германии. В романе «Жизнь музыканта» он писал: «Отражающиеся на всем события нашего времени сделали властелинами две крайности — наслаждение и смерть. Подавленные ужасами войны и привыкшие ко всевозможным бедствиям, люди стали искать в очень грубом и возбуждающем искусстве лишь развлечения. Театр превратился в своего рода раек, балаган, в котором беззаботно, избегая и страшась радостного волнения души, пробуждаемого подлинным наслаждением от произведения искусства, любовались пестрой сменой картин, испытывая при этом удовольствие от шекотания нервов пошлыми шутками и мелодиями и прельщаясь беспорядочным движением машин, применяемых без цели». — «Советская музыка», 1935, № 10, с. 67.

<sup>2</sup> Музыкально-критическая деятельность Вебера продолжалась почти четверть века; с 1801 по 1826 год с небольшими перерывами публиковал он свои статьи. См.: Carl Maria von Weber in Briefen und Schriften. Auswahl und Kommentare von Erich Margenbourg. Studienmaterial für die kunstleirischen Lehranstalten. Heidenau, 1956.

<sup>3</sup> Русский перевод романа напечатан в журнале «Советская музыка», 1935, № 7 и 10. Перевод «Автобиографического наброска» — в журнале «Советская музыка», 1936, № 12.

<sup>4</sup> Тадеуш Игнац Сусанн — юрист, флейтист Зальцбургского оркестра.

словаря в целях широкого музыкального воспитания народа. Эти же идеи развивались в его статье о музыкальной топографии Германии<sup>1</sup>, но наиболее полно они выразились в идее создания «Гармонического союза» (1810—1812). Цели этого союза были благородны и возвышенны: борьба за подлинно высокое искусство, воспитание художественных вкусов народа, а для этого — объединение единомышленников, их взаимная поддержка, широкое участие в литературной, музыкально-критической работе, настойчивость в проповеди своих взглядов.

В 1818 году в «Автобиографическом наброске» с полным сознанием высокого значения своего дела Вебер писал: «Я проехал Германию в различных направлениях, и та любовь, с которой — я видел это — принимались мои достижения исполнителя и творца, та серьезность, которая — при зачастую бурных возражениях и нападках — все же всегда проявлялась, заставили меня напрячь всю силу, ясность твердой воли, которые одни делают человека истинным служителем его искусства»<sup>2</sup>.

Еще ярче подлинный смысл и общественная направленность деятельности Вебера раскрываются в его письме к Алоису Фуксу (1824), консультировавшемуся у композитора относительно своей музыкальной профессии. Рассматривая музыку как важный социальный фактор, Вебер требует от музыканта строгой профессиональной дисциплины труда и обязательной искренности. «Слишком хорошо известно, что собою представляет искусство и как оно воздействует, чтобы можно было им заниматься лишь ради него самого...» — писал Вебер<sup>3</sup>. Он не разделял некоторые взгляды на искусство своих современников и литературных друзей. Утверждение Людвиг Тика о том, что музыка представляет собою лишь «игру» без цели, или Новалиса, что «собственно видимую музыку составляют арабески, узоры, орнаменты и т. д.», было чуждо Веберу. Аналогичные Л. Тику взгляды высказывал музыкальный издатель и педагог Ганс Георг Негели, с которым Вебер познакомился и сблизился во время концертной поездки по Швейцарии. Негели утверждал, что сущностью музыки является «игра», что музыка лишена содержания, что она имеет только звучащие подвижные формы.

В противовес безжизненным формально-идеалистическим взглядам литературных романтиков, Вебер признавал глубокую содержательность, общественную значимость музыкального искусства, его огромное этическое воздействие. Мысли композитора о воспитательной роли искусства высказаны во многих его

<sup>1</sup> «Мысли к музыкальной топографии Германии (как опыт вклада в летопись искусства и вместе с тем как указатель для путешествующих музыкантов)». — См.: Kaiser Georg. Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Leipzig, 1921.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1936, № 12, с. 61.

<sup>3</sup> Kaiser Georg. Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber, S. 53.

литературных работах<sup>1</sup>. Известный афоризм Вебера: искусство живет только в жизни, а жизнь только в искусстве — подчеркивает прогрессивность его устремлений<sup>2</sup>.

Ратуя за создание национальной оперы, за развитие немецкой культуры и музыкальное просвещение народа, Вебер вместе с тем был глубоко чужд узости, ограниченности в творчестве. «Поле деятельности художника — весь мир», — восклицал он<sup>3</sup> и всей своей деятельностью подтверждал этот тезис. В качестве литературной основы опер Вебер использовал немецкие, чешские, французские, испанские сюжеты, а также забавную восточную историю Абу Гасана и его жены. Его интересовала народная музыка этих стран, и он стремился воспроизвести музыкальные особенности испанского, цыганского фольклора, колорит китайской музыки (увертюра «Турандот»), народов Востока («Абу Гасан»). В инструментальных произведениях Вебера также встречаются песенные темы народов других стран (норвежская, русская, венгерская, цыганская). Но все же в творчестве Вебера преобладает немецкая музыкальная стихия. В его операх, песнях и инструментальных произведениях звучат крестьянские песни, танцы, господствует интонационная атмосфера родины.

Близость Вебера к жизни народа отличает его искусство. Композитору чужды аристократические художественные вкусы, культивировавшиеся при дворах немецких князей. Несмотря на то что Веберу не раз приходилось работать в придворных капеллах, он остался верен демократическому искусству.

Свой автобиографический роман Вебер начал многозначительными словами: «Прочь отсюда... Прочь на простор... Поле деятельности художника — весь мир. В этой душной и тесной среде что для тебя милостивое одобрение какого-нибудь покровителя искусства, одобрение за выжатую из тебя мелодию к его пошлым и бездушным виршам. Что тебе в дружеском пожатии руки миловидной соседки в благодарность за пару волнующих вальсов; что тебе в приветственных криках толпы за удачный марш на параде — прочь... Ищи себя в ином; и когда твой гений принесет людям, наделенным чувством, радость, когда ты усвоишь их знание, — вернись на любезную родину и живи тем, что ты взял от них...»<sup>4</sup>. Веберу было чуждо искусство «бидермайера» — немецкого бюргерства, ограниченного узким кругом интересов обыденной жизни. Далеко он был и от абстрактной учености в музыке<sup>5</sup>. В произведениях Вебера живет

<sup>1</sup> См. об этом: Бронфин Е. Карл Мария Вебер — музыкальный критик. — «Советская музыка», 1962, № 4; Даттель Е. Послесловие к «Жизни музыканта» К. М. Вебера. — «Советская музыка», 1935, № 10.

<sup>2</sup> Вебер К. М. Жизнь музыканта. — «Советская музыка», 1935, № 7, с. 6.

<sup>3</sup> Там же, с. 3.

<sup>4</sup> Там же, с. 3.

<sup>5</sup> В шестой главе романа «Жизнь музыканта» Вебер говорит: «Именно для этих абстрактных композиций (имеются в виду сочинения строгого стиля,

душа немецкого народа, в них выражены его патриотические чувства, стремление к прекрасному. Характерны в этом отношении военно-патриотические песни «Лира и меч» на стихи Т. Кёрнера (1814). Эти песни, с их ясностью мелодико-гармонического склада, опорой на бытовые жанры, Вебер предназначал не для узкого круга профессиональных певцов, а для широких слоев немецкого бюргерства. Они стали первым этапом на пути Вебера к созданию искусства, близкого народу.

Демократическим духом проникнуты эстетические воззрения Вебера, касающиеся его суждений о драматическом и музыкальном театре. Для Вебера театр — общественная трибуна, с которой можно воздействовать на публику. Та же цель преследовалась Вебером в критических статьях — воздействовать на публику, облегчить понимание замысла композитора. Это обстоятельство заставило Вебера в 1815 году написать свое пояснение к кантате «Борьба и победа». Эти же мотивы явились причиной возобновления его художественно-критической деятельности в пражский период (1813—1816).

В письме к музыковеду Готфриду Веберу (2 февраля 1816 года) композитор писал: «Меня давно уже занимает мысль о том, как воздействовать на публику. Ближайшее представление «Алимелека» привело ее к осуществлению, и я написал «Музыкально-драматические заметки» для здешней газеты... Это предприятие вызвало много нападков и ослиных пересудов, но все же принесло свою пользу, и я продолжаю это дело теперь при помощи новой оперы. Конечно, одной работой больше, но ведь работать на благо прекрасного — моя цель»<sup>1</sup>.

Проблема национальной оперы является центральной для всей деятельности Вебера. И в этом отношении он выступает как один из самых последовательных немецких романтиков. Опера — это жанр, поглотивший основные творческие силы Вебера — композитора и дирижера. Именно поэтому опера, со всей ее разнообразнейшей проблематикой, составила основное содержание его литературной и музыкально-критической деятельности.

В представлении Вебера, как и писателей-романтиков, музыкальный театр — сложное синтетическое искусство, объединяющее в единство художественные средства смежных искусств. Об опере Вебер говорит как «о замкнутом в себе художественном произведении, где все части и элементы родственных и используемых искусств теряют свои особенности и, сливаясь в единое целое, создают совершенно новый мир»<sup>2</sup>.

---

фуги, каноны и др. — С. П.) особенно необходимо руководствоваться, как путеводной звездой, своим чувством, чтобы не впасть в схоластическую ученость и не погрузиться в сухие пески скуки».

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1935, № 10, с. 91.

<sup>2</sup> Там же, с. 66.

Вебер считал, что опера, как целое, должна состоять из отдельных законченных номеров: «Природа и внутренняя сущность оперы именно в том и заключается, что она, как целое, состоит из таких целостных, замкнутых в себе частей, откуда и происходят эти исключительные трудности, преодоление которых доступно лишь титанам в искусстве. Каждый музыкальный номер по своему строению является самостоятельным, органически замкнутым в себе явлением, и в то же время, представляя собою лишь часть всего здания, он должен исчезнуть, раствориться при обозрении этого здания в целом»<sup>1</sup>. Позднее это положение отрицалось Вагнером теоретически и практически. И сам Вебер в своих последних операх стремился к преодолению замкнутости отдельных номеров (сцена Агаты, сцена Макса в «Фрейшюце», сцена Эглантины в «Эврианте» и другие).

Это положение Вебера касается одной из самых сложных проблем музыкального театра вообще и немецкой романтической оперы в особенности — проблемы сочетания музыки и поэзии, поэтической драмы, сюжета, сценического действия. В операх немецких композиторов-романтиков, несмотря на их стремление активизировать действие, заметна вялость драматургии. Корни этого скорее всего следует искать в склонности немецкого бюргерства к рассуждениям, философствованию, лирическим размышлениям — более чем к действию, что нашло свое отражение в литературе и драматическом театре. Непосредственное, живое театральное действие подменялось созерцанием, углублением в сферу чувств и размышлений. Связанное с этим широкое развитие симфонического начала за счет сценической действенности в опере явилось оборотной стороной этой общей тенденции. Оперное творчество Вебера лишь намечало пути решения сложной проблемы, но не могло решить ее до конца.

Постоянно подчеркивая в музыкально-критических работах значение оперы как целостного художественного произведения, Вебер ставил вопрос о том, что единство и целостность замысла требуют от композитора строгого и разумного отбора соответствующих выразительных средств. «Чувства, которые он (художник, композитор. — С. П.) хочет передать, он должен воспроизводить лишь теми красками и нюансами, которые тотчас же создадут в сознании слушателя совершенную картину переживаний художника»<sup>2</sup>. Вебер говорит и о том, что музыкальный язык, которым пользуется композитор, должен быть правдивым и естественным. «Правдивость музыкальной речи, в какой бы новой необычной форме она ни проявилась, в конце

---

<sup>1</sup> Вебер К. М. Жизнь музыканта. — «Советская музыка», 1935, № 10, с. 66.

<sup>2</sup> Там же, с. 88.

концов всегда победит и утвердится в своих правах<sup>1</sup>. Ход рассуждений Вебера свидетельствует о близости его эстетических взглядов реалистическим веяниям новой эпохи, сближающих и в этом Вебера с Гофманом: «...Произведение и автор отвечают требованиям зрителя к драматическому искусству лишь в том случае, если они показывают, почему, каким образом и при помощи каких средств именно так, а не по-иному, те или иные факты воздействуют на душевную жизнь и на возникающие отсюда душевные состояния и поступки проходящих перед нашими глазами личностей. Только в этом случае они показывают нам течение подлинной жизни, только в этом случае можно будет сказать: сама жизнь играет перед нами. Но если произведение, всякий раз как мы его смотрим, когда нам уже великолепно известен ход действия, не захватывает и не волнует нас так же, как оно захватывало и волновало в первый раз, то мы можем смело сказать, что средства автора не отвечают поставленной им цели и что такое произведение, представляя, быть может, эффектное и трескучее зрелище, лишено все же внутренней правды и потому не может рассчитывать на продолжительную жизнь»<sup>2</sup>.

Вебер тонко подмечает, что не всякая правда жизни является художественной правдой. «Подлинная быль зачастую бывает наиболее невероятной и в поэтическом облачении может быть выдана за небылицу. Такова причудливость жизни; мы перепрыгиваем через то, что находится рядом с нами и вследствие этого на истину налагаем печать вымысла. Таким образом, можно почти сказать, что не все то правда, что совершилось в действительности, или что встречаются факты, которые имели место в действительности, но будучи рассказаны, превращаются в ложь»<sup>3</sup>.

Мысль Вебера ищет определенной закономерности в принципах раскрытия реального мира в художественном произведении. Он подходит к утверждению необходимости объективного обобщенного отображения явлений жизни в художественных образах. «Обычное представление, что веселый человек может хорошо сочинять веселое, а печальный — печальное, на моем примере было опровергнуто. Тот, кто на этом настаивает, не понимает души человека. То, что глубоко пережито, чувствуется, но не выговаривается. Момент, в который создается произведение духа, должен быть проникнут спокойным настроением, способным в минуту произвольно вызванного вдохновения покинуть, так сказать, свое индивидуальное «я» и переселиться в другое, имеющее быть созданным»<sup>4</sup>. И еще:

---

<sup>1</sup> Вебер К. М. Жизнь музыканта. — «Советская музыка», 1935, № 10, с. 67.

<sup>2</sup> Там же, с. 65—66.

<sup>3</sup> Там же, с. 88.

<sup>4</sup> Там же, с. 82.

«...Задача подлинного мастера заключается в том, чтобы господствовать как над своими чувствами, так и над чувствами других»<sup>1</sup>.

В своих письмах и литературно-критических работах Вебер коснулся самых разнообразных вопросов музыкально-драматического искусства: здесь проблемы и исполнительского мастерства, особенно певческого искусства и оркестрового начала в опере, и режиссерской работы, репертуара оперных театров, и вопросы оперной композиции. Огромный круг проблем музыкального искусства, затронутый Вебером, раскрывается им с позиции передового художника, борца за народное и национальное искусство. Понски правды, связи с жизнью, глубины чувства и мысли ставят Вебера в ряд прогрессивных художников первых десятилетий XIX века. Как известно, стремление к художественной правде в те годы отчетливо проявилось в немецкой литературе (В. Гете — «Фауст», «Годы странствования Вильгельма Мейстера», А. Шамиссо — «Удивительная история Петера Шлемиля») и искусстве (скульпторы Г. Шадов, Х. Раух, портретист Ф. Рунге, пейзажисты И. Кох, К. Фридрих, актеры И. Флекк, Л. Девриент, создатель реалистической школы сценического слова — К. Зейдельман)<sup>2</sup>.

Вебер был и остается в своей творческой деятельности художником-романтиком. Однако стремление к жизненности, национальной почвенности, к драматической правде, глубине и искренности музыкального искусства, нашедшее отражение в его литературных работах, придает особую силу произведениям Вебера, выдвигая композитора в ряд новаторов — зачинателей новых путей в искусстве. Вебер принадлежит к числу тех художников-романтиков, которые последовательно, до конца своих дней, горячо отстаивали свои творческие позиции и никогда не изменяли им.

## Оперы

Наиболее значительной частью творческого наследия Вебера являются оперы. Сложные, многообразные творческие проблемы музыкального театра постоянно занимали воображение композитора. Как дирижер Вебер изучал стилистические и жанровые особенности различных национальных оперных школ и направлений. Он хорошо знал музыку и композиционные основы зингшпилей И. Гиллера, А. Швейцера. Его восхищали простота

---

<sup>1</sup> Вебер К. М. Жизнь музыканта. — «Советская музыка», 1935, № 10, с. 88.

<sup>2</sup> Распространение и развитие демократических и реалистических тенденций в тот период было характерно не только для Германии. Аналогичные процессы происходили в Италии, в Англии, во Франции и особенно интенсивно в России.

и изящество музыкального стиля в зингшпилях И. Гайдна, К. Диттерсдорфа, трогала глубокая драматическая выразительность опер Моцарта. Он изучал «Фиделио» Бетховена, слушал «Ундицу» Э. Т. А. Гофмана, «Фауста» Л. Шпора. Ему приходилось работать в театрах над произведениями Э. Н. Мегюля, Л. Керубини, Дж. Россини, Г. Спонтини. Как музыкальный критик-публицист Вебер также прежде всего интересовался проблемами оперного театра. С оперой Вебер связывал свои мечты о прекрасном, свои эстетические идеалы в искусстве. Наконец, как композитор Вебер посвятил опере свои лучшие творческие годы.

Оперное наследие Вебера разнообразно по тематике и жанровым разновидностям. Большинство из опер связано с романтическим направлением: это народно-бытовая сказочная опера «Фрейшюц», большая легендарно-рыцарская «Эврианта», фантастические оперы «Оберон» и «Рюбецаль», лирические — «Немая лесная девушка» и «Сильвана». Кроме того, у Вебера имеется несколько зингшпилей, среди которых выделяются «Абу Гасан», «Петер Шмолль и его соседи», а также комическая опера «Трое Пинто».

Первые опыты Вебера в оперном жанре (частью не завершённые) не имели самостоятельного художественного значения, но уже свидетельствовали об определенных устремлениях композитора. В них ясно выступают романтическая трактовка сюжетов, связь с народно-бытовым искусством (в сюжете и музыке), правдивость в обрисовке героев, мира их чувств и переживаний.

В ранних операх Вебера осуждаются порок, насилие, деспотизм, высмеиваются глупость, корыстолюбие, трусость, прославляются верность и добродетель. Обращаясь к извечным проблемам добра и зла, композитор неизменно стремится перенести их в психологическую сферу, утверждая всегда победу доброго, светлого начала, торжество добродетели («Лесная девушка», «Сильвана», «Прециоза»<sup>1</sup>). В бытовых эпизодах подчеркиваются ум, находчивость, превосходство персонажей из демократического слоя («Петер Шмолль», «Абу Гасан», «Трое Пинто»). Проблема музыкальной красочности, возможность ярко показать «необычное» увлекают композитора в фантастических сценах.

Вслед за первой своей оперой «Сила любви и вина», написанной в двенадцатилетнем возрасте (1798)<sup>2</sup>, Вебер сочинил двухактный зингшпиль «Лесная девушка» (1800) на текст Карла фон Штейнсберга — директора Фрейбургского театрального

---

<sup>1</sup> «Прециоза» не является оперой. Это музыка, написанная Вебером к драме П. А. Вольфа. Однако удельный вес музыки в этом произведении столь велик, что его можно рассматривать в ряду музыкально-драматических сочинений композитора.

<sup>2</sup> Опера утеряна. Никаких сведений о содержании ее не сохранилось.

общества. Опера ставилась на сцене многих немецких театров. Она шла также в Праге, Вене и Петербурге<sup>1</sup>.

Вторая работа в области зингшпиля — «Петер Шмолль и его соседи». Либретто некоего Иосифа Тюрке по одноименному роману К. Г. Крамера, появившемуся в 1799 году. Опера была закончена в 1801 году в Зальцбурге под руководством М. Гайдна. В ней раскрывается трогательная история двух возлюбленных, разьединенных судьбой, но в конце концов нашедших друг друга.

Музыка этого зингшпиля проста и обнаруживает очевидные связи с народнопесенными истоками. Примечательна оркестровая партия, в которой композитор использует небольшие инструментальные соло (флейта, флейта-пикколо, фагот и другие) в качестве музыкальных характеристик и для выражения определенной психологической настроенности. Так, например, печальный характер романа Минетты подчеркнут затемненным колоритом альтов *divisi*, виолончели и контрабаса (без скрипок). Флейта-пикколо символизирует в опере общую радостную атмосферу. Терцет (Минетта, Карл, чужестранец — отец Карла) сопровождается двумя флейтами *dolci* и двумя бассетгорнами в сочетании с фаготами и струнными, создающими волшебный колорит: это сцена благословения влюбленной пары стариком-чужестранцем<sup>2</sup>.

Увертюра к «Петеру Шмоллю» позднее была переделана Вебером в концертную увертюру (ор. 8, 1807), а музыка финала частично использована в заключительном хоре «Оберона». Постановка «Петера Шмолля» в Аугсбурге в 1803 году прошла без особого успеха.

В 1804 году в Бреславле Вебер приступил к созданию оперы «Рюбецаль» на текст профессора И. Г. Роде, взявшего в основу либретто популярную народную сказку. Обращает на себя внимание романтический характер сюжета, повествующего о повелителе духов, который захотел испытать силу человеческих чувств. Композиция зингшпиля — вновь двухактная. Опера осталась незавершенной<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Позднее сам композитор назвал эту оперу «Немая лесная девушка» и определил ее жанр как «романтическая комическая опера».

<sup>2</sup> Образ старика известный немецкий музыковед Г. И. Мозер не без основания называет предвестником отшельника («ein Vorahn des Eremiten»). Имеется в виду «Фрейшюц». — См.: Moser H. J. Carl Maria von Weber. Leipzig, 1955, S. 60.

<sup>3</sup> Несколько готовых номеров композитор показал Л. Шпору, который пренебрежительно отозвался об опере Вебера, назвав ее «в высшей степени дилетантской». Это произвело настолько сильное впечатление на автора, что он прекратил работу, несмотря на страстное желание воплотить в своем произведении сказочный мир гномов и горных духов.

Известны четыре сохранившихся оперных отрывка: увертюра, переделанная автором в 1811 году в увертюру «Повелитель духов» (ор. 27), двенадцатиголосный хор духов (из трех хоровых групп простого гомофонного склада),

В 1810 году, во время пребывания в Штутгарте, Вебер, совместно с писателем Францем Карлом Химером, создал оперу в трех действиях «Сильвана», используя в ней сюжет, текст и музыку «Лесной девушки». Поставленная в том же году во Франкфурте-на-Майне, с участием Каролины Бранд — будущей жены композитора, исполнявшей главную партию, — опера имела успех у публики.

«Сильвана» — значительный шаг в формировании оперного мастерства композитора.

В центре сюжета — переживания двух влюбленных пар, разделенных родовой ссорой. Несмотря на то что в сюжетном развитии много слабых и психологически немотивированных, сценически неоправданных моментов, атмосфера оперы в целом проникнута духом немецкой романтической поэзии; в этом отношении «Сильвана» во многом превосходит «Фрейшюца». Патриархальная наивность бытовых сцен, образы природы, «лесной» колорит отдельных эпизодов, элемент фантастики «страхов», «ужасов» (сцена с медведем) — в дальнейшем получили развитие во «Фрейшюце».

В музыке оперы «Сильвана» скрещиваются самые разные стилистические истоки. Особенно выразительны и характерны народно-бытовой элемент и живописная картинность оперы: охотничьи сигналы, тихие зовы валторн в лесных сценах, песенность в охотничьих хорах, простодушный лирический склад небольших ариозных форм, например в характеристике Крипса — оруженосца графа Рудольфа<sup>1</sup>. Одновременно в опере встречаются несколько бравурных колоратурных арий, которые Вебер вставил для постановки в Берлине в 1812 году. Представляет интерес финал второго акта, в котором есть стремление к индивидуализации отдельных вокальных партий. Важным для Вебера было введение пантомимы, драматургически связанной с образом главной героини оперы Сильваны, вынужденной для сохранения тайны своего происхождения принять облик немой девушки.

Используя этот сюжетный поворот, композитор строит ряд остроумных сцен, где вокальная партия Сильваны заменена выразительной мимикой героини на сцене, сочетающейся с яркими, пластически образными инструментальными репликами в оркестре (соло виолончели, гобоя). «Сильвана» требовала исключительного мастерства от исполнительницы главной роли: она

---

арietta для баритона и выразительный квинтет (Рюбецаль и четыре женских голоса), музыкальный материал которого был использован автором в 1818 году в «Юбилейной увертюре» (ор. 59).

<sup>1</sup> В образе болтливого, трусливого и вместе с тем преданного и простодушного Крипса современный немецкий исследователь Карл Лаукс не без остроумия видит сочетание «немного Осмина, немного Папагено и копии кауэровского Ларифари из его «Девы Дуная». — Laux K. Carl Maria von Weber. Leipzig, 1966, S. 60.

должна была не только петь, танцевать, но также и уметь передать в пантомиме, в мимике, в движении глубокую выразительность отдельных оркестровых фраз, разнообразных мелодических фигур и пассажей солирующих инструментов. В этом отношении представляет интерес большая ария Рудольфа (№ 13), по существу являющаяся своеобразным дуэтом, в котором вокальную партию «немой» Сильваны исполняет гобой, в то время как героиня раскрывает содержание своих реплик в движении, жесте:

137 Allegro (vivace)

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Rudolph

Mein! Mein! Mein! Darf ich dich Ge-lieb-te nen-nen!

Allegro (vivace)

I

V-ni

II

V-le

B.

arco

*fp*

*pp*

*pp*

Dich mein! auf e-wig, auf e-wig, e wig mein!

*p*

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*

*p*

Ob. *dol.*

Rud.

V-ni I

V-ni II

V-le

B.



Охарактеризованная нами сюжетная ситуация способствовала повышению роли оркестра в опере и тонкой инструментальной нюансировки<sup>1</sup>.

Появление в опере подобной героини в эпоху безраздельного господства вокальной виртуозности было чрезвычайно смелым шагом Вебера. Конечно, это было не только своеобразным выражением протеста против засилья итальянской оперы, но и первым открытым проявлением борьбы, противопоставлением иноземной традиции своего, нового решения образа героини, логически вытекающего из драматургической основы произведения.

Образ Сильваны задолго предвосхитил немую Фенеллу, роль которой исполняет балерина, во французской опере «Немая из Портичи» (1828) Обера.

Почти одновременно с «Сильваной» в начале 1811 года во время пребывания в Дармштадте Вебер написал небольшой зингшпиль «Абу Гасан» на текст того же Ф. К. Химера. Это необычайно веселое и остроумное произведение было поставлено в Мюнхене в том же году. Существует мнение, что в «Абу Гасане» получили ироническое преломление некоторые события из биографии композитора, связанные с его пребыва-

<sup>1</sup> После длительного пребывания в забвении «Сильвана» в 1885 году вновь возвратилась на сцену. Поэт Эрист Паскэ и капельмейстер Фердинанд Лангер радикально переработали все произведение. В основу сюжета была взята иная рейнская легенда, а партитура Вебера перестроена в новую четырехактную оперу, куда были добавлены отдельные веберовские танцы для балетных сцен. В таком виде опера шла почти на всех немецких сценах и имела значительно больший успех, чем оригинальное произведение композитора 75 лет назад.

нием в Штутгарте (реалистическая сценка с кредиторами — хор № 3, — без сомнения, была хорошо знакома композитору в жизни)<sup>1</sup>.

«Абу Гасан» принадлежит к числу австрийско-немецких опер, связанных с восточным (турецким) сюжетом<sup>2</sup>. Восточные элементы, главным образом ритм и инструментальный колорит, нашли отражение в некоторых эпизодах оперы — в увертюре и в марше, сопровождающем шествие халифов.

Музыка «Абу Гасана» состоит из увертюры и десяти вокальных номеров<sup>3</sup>. Увертюра не только передает общий жизне-радостный тонус оперы, но и связана с ней тематически. Главная партия, полная искрящегося веселья, использована в первом дуэте Абу Гасана и Фатимы и особенно полно в заключительном хоре.

В «Абу Гасане» налицо немало черт, типичных для последующих опер Вебера: богатство, яркость мелодий, связь с народно-бытовыми музыкальными истоками, как, например, в арии Гасана (№ 2):

138 Andante

O, Fa - ti - me! meine Frau - te, dieso zart - lich zu mir spricht

Gitarre

*p*

<sup>1</sup> Весельчак Абу Гасан, любимец багдадского халифа, сильно задолжал кредиторам и решил с помощью хитроумной выдумки раздобыть денег. Он послал свою жену Фатиму к супруге халифа, чтобы сообщить ей о его смерти и получить пятьдесят золотых монет и другие дары на похороны. После возвращения жены Абу Гасан сам отправляется к халифу — на сей раз заявить о ее смерти и также получить деньги. Тем временем ростовщик Омар приходит к Фатиме, он предлагает отдать ей все векселя за один лишь поцелуй. Но Фатима верна мужу.

Халиф и его жена, получив известие о смерти своих любимцев, приходят в дом Абу Гасана и застают его и Фатиму, лежащих якобы умершими под покрывалом. Халиф подозревает обман, он предлагает тысячу золотых монет тому, кто из них раньше умер. Гасан не выдерживает искушения, вскакивает и кричит: «Я умер раньше». Все весело смеются.

<sup>2</sup> Среди так называемых «Türkenopern» следует назвать произведения, предшествовавшие «Абу Гасану»: «Обманутый кади», «Пилигримы из Мекки» Глюка, «Неожиданная встреча» Гайдна, «Похищение из сераля» Моцарта и созданные после «Гасана» — «Алимелек» Мейербера, «Цирюльник» Корнелиуса и «Оберон» самого же Вебера.

<sup>3</sup> Дуэт Гасана и Фатимы (№ 4) был написан в 1812 году для постановки в Готе; ария Фатимы (№ 8) — в 1823 году для постановки в Дрездене.

Следуя традициям развитого зингшпиля, Вебер использует разнообразные оперные формы. В небольшом одноактном произведении имеются арии, дуэты, терцеты, хоры. В ариях контрастно запечатлены образы героев. Например, ария Гасана (№ 2) состоит из ряда эмоционально различных эпизодов: неунывающий герой мечтает о деньгах, о беспечной жизни; он искренне лиричен в обращении к жене; он ироничен, плутоват и хитер и неизменно уверен в счастливом исходе.

Большой динамической выразительности достигает Вебер в ансамблях, где проявляется самостоятельность вокальных партий и усиливается образная характеристика героев. Привлекателен дуэт Омара и Фатимы (№ 6), в котором непринужденно подчеркивается изящное лукавство Фатимы и грубоватая хитрость ростовщика Омара. Еще более выразительны терцет № 7 и терцет с хором № 9, в которых рельефно выступают характеры героев и происходит развитие сюжетной интриги. Сценической действенностью насыщен хор кредиторов (№ 3): это большая сцена с включенным в нее диалогом и дуэтом Гасана и Омара. Яркая унисонная тема хора предвосхищает тему хора слуг халифа из «Оберона» (в обоих случаях это выражение жестокости, неумолимости):

139 *Vivace assai*  
Tenori

Geld! Geld! Geld! Ich will nicht länger har-ren,

Bassi

*f*

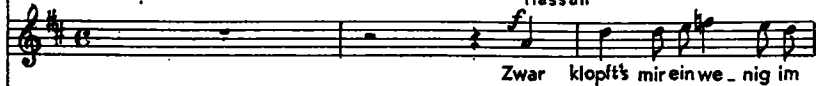
По своему духу, стремительности действия, добродушному юмору и изяществу образов «Абу Гасан» напоминает «Похищение из сераля» Моцарта. Характерно использование Вебером даже такого приема, как изображение в оркестре взволнованного биения сердца, правда в иной сценической ситуации: у Моцарта — в любовном дуэте Бельмонта и Констанцы, у Вебера — в терцете с хором (№ 9), оркестровая партия которого как бы передает пульсирование замирающего от страха сердца героев.

140 Allegro

Fatime



Hassan



Omar



Allegro

*pp*



wird sich das Schick - sal wen - den? Wie?

Her - zen, doch wird es so ü - bel nicht en - den,

wird sich das Schick - sal wen - den? Wie?



Гармонический язык оперы отличается определенной смелостью: использование нонаккорда (дуэт Омара и Фатимы, № 6), увеличенного трезвучия (дуэт Гасана и Фатимы, № 1), неожиданных модуляционных последований (ария Фатимы, № 4), обилие хроматизмов (хор кредиторов, № 3) и т. д.

После длительного перерыва, когда творческие интересы Вебера были сосредоточены на других жанрах, в июле 1817 года композитор приступил к работе над «Фрейшюцем». Несмотря на то что внимание Вебера постоянно рассеивалось заботами о неотложных нуждах руководимого им оперного театра в Дрездене, 13 мая 1820 года опера была завершена<sup>1</sup>.

«Фрейшюц» относится к числу тех немногих произведений искусства, значение и художественная ценность которых были признаны и отмечались как в момент их рождения, так и в дальнейшем. Успех оперы при ее первой постановке в Берлине 18 июня 1821 года положил начало блестящей сценической жизни этого произведения вплоть до наших дней, и не только в Германии, но почти во всех странах Европы.

Высокую оценку «Фрейшюцу» первым дал Бетховен, вскоре после постановки оперы в Вене познакомившийся с партитурой. Позднее многие выдающиеся музыканты восторженно высказывались об опере, отмечая разносторонние ее достоинства. Но особенно горячих поклонников Вебер нашел во Франции и в России. Гектор Берлиоз писал: «Среди партитур старой и новой школы трудно, в самом деле, найти такую же безупречную во всех отношениях, как партитура «Фрейшютца»: такую же интересную от начала и до конца...», и далее: «От первых звуков увертюры и до последнего аккорда финального хора я не в состоянии найти ни одного такта, который можно было бы пожелать переделать или исключить. Ум, воображение, гений сверкают с... ослепительной силой...»<sup>2</sup>.

В России сценическая судьба «Фрейшютца» оказалась счастливой. Опера привлекла внимание многих музыкальных деятелей. Известны положительные высказывания о ней Глинки, Кюи, Серова, Стасова. Чрезвычайно высоко оценил достоинства оперы Чайковский: «...главнейшая причина неслыханного, повсеместного успеха «Фрейшютца» заключалась в неподражаемой новизне и прелести его музыки, которая теперь, уже после более полувекового существования, еще нисколько не утратила свою чарующую обаятельность», — писал он в 1873 году. — «Вебер не обладал таким неиссякаемым источником вдохновения, как великий его современник Бетховен. Его изобретательная способность ограниченнее; он часто повторяется; гармония его подчас бедна и неуклюжа; но зато нет почти ни одного художника, музыкальная индивидуальность которого была бы

<sup>1</sup> 28 мая 1821 года был написан еще один номер — рассказ и ария Энхен (№ 13).

<sup>2</sup> Берлиоз Г. «Фрейшютц» Вебера. — Избр. статьи. М., 1956, с. 259.

столь оригинальна, самобытна и в то же время симпатична. Эта симпатичность веберовской музыки заключается всего больше в теплоте, в непосредственности вдохновения, в полнейшем отсутствии искусственности и технического напряжения. Особенно удались Веберу элементы фантастико-демонический и народный. В отношении музыкальной характеристики это такой мастер, вровень с которым идет разве только Моцарт»<sup>1</sup>.

«Фрейшюц»<sup>2</sup> Вебера открывает важную страницу в истории культуры немецкого народа: с появлением этой оперы связано возникновение целого направления, развитие новых художественных тенденций в национальном искусстве.

Первый важный итог в творческой эволюции Вебера, «Фрейшюц» явился и первым в ряду трех наиболее значительных его оперных достижений (имеются в виду «Эврианта» и «Оберон»). Будучи своеобразным обобщением длительного исторического развития жанра зингшпиля, «Фрейшюц» открыл широкий путь развитию музыкально-драматического искусства XIX века. Значение «Фрейшюца», завоевавшего в короткий срок оперные сцены почти всех европейских стран, выходит за национальные границы.

«Фрейшюц» обнаруживает глубокие связи с классическим искусством. Традиции венской классической музыкальной школы отчетливо выступают в господствующем складе музыкальной речи, в некоторых композиционных принципах: обобщенный лаконизм мелоса, жанровая основа, ясная тонально-гармоническая структура, строгая функциональная логика гармонии, типические кадансовые обороты, четкость в построении вокальных форм, равновесие оркестровых групп.

В концепции «Фрейшюца» претворена идея борьбы добра и зла, победы светлого начала, утверждение высокого морального принципа, подобно тому, как это было в операх Глюка, Моцарта, Бетховена<sup>3</sup>.

Вместе с тем опера «Фрейшюц» — произведение новаторское. Проявившиеся в ней впервые многие новые черты в своей совокупности определили романтическое направление музыкального театра.

Сюжет «Фрейшюца» воспроизводит в основных чертах первую новеллу «Книги призраков», изданной в 1810 году немецки-

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Итальянская опера. — Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 152—153.

<sup>2</sup> Слово «Freischütz» заимствовано из немецких народных сказаний, где оно связывается с образом охотника, стреляющего волшебными пулями («mit freigemachten Kugeln», «Freikugelschütz»).

<sup>3</sup> Связь Вебера с классикой отмечал такой тонкий знаток искусства, как А. В. Луначарский, увидевший в музыке Вебера дальнейшее развитие искусства, рожденного буржуазной революцией во Франции и особенно ярко выраженного в творчестве Бетховена. К числу композиторов — наследников Бетховена, отразивших в известной мере в музыке «исполнинские ритмы народных движений», Луначарский причисляет Вебера. — Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1958, с. 35.

ми писателями Августом Апелем и Фридрихом Лауном<sup>1</sup>. В новелле Апеля были широко использованы мотивы старинных немецких и чешских народных преданий о Черном охотнике.

Либретто оперы было подготовлено в свое время малоизвестным, но безусловно талантливым немецким поэтом Фридрихом Киндом — близким другом композитора, при активном участии последнего. В процессе работы либреттист и композитор значительно приблизили сюжет к народной основе<sup>2</sup>.

Достоинства и недостатки либретто превосходно охарактеризовал А. Н. Серов. Отмечая наивную простоту сюжета, он подчеркивал, что либретто «Фрейшюца» принадлежит к числу наиболее удачных. «Увлекаясь идеалами позднейшего времени, — писал Серов, — можно находить во всей основе этой оперы слишком детскую наивность, можно, пожалуй, нападать на неразвитость характеров, на скудность действия (особенно в I-м и 3-м акте) — на слишком неподготовленное вмешательство пустынника в малопонятную развязку драмы и на многое еще, — все же либретто «Фрейшюца» остается одним из самых счастливо задуманных для поэзии музыкальной и самая простота, почти символическая, в главной мысли этой богемской сказки чрезвычайно выгодна для ее оперного осуществления»<sup>3</sup>.

Стремление Вебера показать в опере народную жизнь было связано с новыми эстетическими устремлениями, к этому времени вполне осознанными, а частично и сформулированными в его литературных трудах. Это сказалось в ярких, с любовью выписанных сценах охотников, крестьян, в подчеркивании типических черт народного характера (образы Агаты, Энхен, Куно), в народном толковании «страшных» сказочных сцен (однако лишенных мистицизма), в романтическом сочетании реального начала и фантастического.

Романтическое воплощение двух начал в борьбе за человека, за его внутренний мир, за его «душу»<sup>4</sup> раскрывается сгущением красок в показе ведущих драматических сил произведения. «Зло» приобретает демонический (Каспар), inferнальный (Самзель) оттенок; «добро» воплощено в чистом возвышенном облике Агаты, в «святости» образа отшельника. Углубление

---

<sup>1</sup> Сюжет новеллы Апеля привлекал внимание многих драматургов и композиторов. В театрах Вены в 1816 году были поставлены два спектакля на этот сюжет с музыкой и пением. Немного позднее произведение Апеля было переработано в оперное либретто и предложено композитору Шпору. Однако после появления «Фрейшютца» Вебера Шпор оставил мысль об опере на этот сюжет.

<sup>2</sup> Сравнение новеллы с ее первоисточником и либретто см. в кн.: Кен и Гсберг А. Карл Мария Вебер. М.—Л., 1965, с. 63—71.

<sup>3</sup> Серов А. Н. Возобновление «Фрейшютца» в театре-цирке.—Критические статьи, т. 2. СПб., 1892, с. 739.

<sup>4</sup> Решительный отход от первоисточника в концовке оперы подсказан гуманистическим пониманием, верой в торжество добра и справедливости, присущими эстетике композитора.

разрыва между этими двумя сферами становится типичным для концепций оперного романтизма вплоть до Вагнера. Романтика раскрывается и в образах природы, либо «сочувствующей» положительным героям, либо мрачной, «враждебной» им.

В романтической трактовке герой предстает как человек, колеблющийся между добром и злом, разьедаемый сомнениями, способный к страстным порывам и вместе с тем безвольный, пассивный, но, что особенно важно, глубоко переживающий<sup>1</sup>. Сложный мир чувств, одиночество среди людей — это черты, из которых складывается типический образ романтического героя, развивающийся в непрерывном углублении разлада с внешним миром, с обществом<sup>2</sup>.

Тема одиночества, столь характерная для немецкой романтической литературы, драмы, поэзии, широко развивалась и в музыке. Если у Вебера конфликт личности и общества только намечен, то вслед за его Максом из «Фрейшюца» появится одинокий, страдающий скиталец Шуберта («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», песни на тексты Гейне и другие), раскроется глубокий трагизм одиночества героев Шумана («Любовь поэта», «Манфред»); а еще позднее, как крайнее выражение этой проблемы, — трагическая судьба героев Вагнера.

Противоречивость эстетических позиций романтического искусства сказалась и на «Фрейшюце». Черты патриархального уклада в жизни народа, идеализация социальных отношений (князь Оттокар и его крестьяне, егери), подчеркивание покорности, кротости Агаты, появление драматургически мало оправданного образа пустынноика и связанное с ним (сюжетно) религиозное начало — все это идет в известной степени вразрез с основными эстетическими взглядами автора, с основным музыкально-образным содержанием и демократическим характером замысла.

Романтическое начало, естественно, коснулось и средств музыкального выражения, определив новаторство мелодико-интонационного и гармонического строя, трактовку оркестра и отдельных инструментов, новое понимание традиционных оперных форм, музыкальной драматургии и композиции.

Вебер обратился к глубоко народной по своим истокам комической опере с разговорными диалогами — к зингшпилю.

<sup>1</sup> Луначарский указывал на то, что в творчестве Вебера блестяще проявилась психологическая содержательность. — Луначарский А. В. В мире музыки, с. 299.

<sup>2</sup> Отметим одновременно, что сам Вебер, как и Гофман, Шуман и другие композиторы-романтики, не был лишен романтических сомнений, скепсиса, внутреннего разлада с самим собой: «...жалок жребий человека: далекий от совершенства, всегда неудовлетворенный, вечно в разладе с самим собою, человек представляет олицетворение неустойчивого, вечного стремления, лишённого силы, покоя и воли. Ибо разве можно принимать их в расчет, когда они так мимолетны, — и даже эти излияния, вытекающие из глубин моего я, служат доказательством этого!». См.: Вебер К. М. Жизнь музыканта. — «Советская музыка», 1935, № 10, с. 85.

И может быть, именно эти диалоги во «Фрейшюце», как и другие черты зингшпиля (использование народнопесенных и танцевальных жанров в хорах, ариях, ансамблях, в инструментальных разделах), придают опере особую искренность, естественность и простоту<sup>1</sup>. Вебер был превосходно подготовлен к созданию оперы с речитативами, что практически и подтвердилось затем в «Эврианте». Оперная же форма «Фрейшюца» была продиктована определенной эстетической задачей.

Во «Фрейшюце» органично сочетаются серьезность мысли и непосредственность чувства, простота и сложность, традиции и новаторство, классическое и романтическое. Это проявляется и в крупном плане и в деталях произведения. Композиционная структура оперы отличается ясностью. Равновесие и гармония в расположении контрастных картин создают удивительную стройность и законченность целого. Одновременно в музыкальной драматургии осуществляется романтическая идея симфонизации оперного произведения (и это происходит на основе жанра зингшпиля!).

Основной драматический конфликт оперы (столкновение светлых и темных сил)<sup>2</sup> выражен в медленном вступлении увертюры (просветленная романтическая тема леса — зловещий и таинственный лейтмотив Самьэля).

В последующем Allegro Вебер как бы конкретизирует идею произведения: он раскрывает основные действующие силы, используя тематический материал оперы, и воспроизводит ход развития драматического конфликта. Сталкивая темы «адских сил» Самьэля с темами Макса и Агаты, Вебер логически приводит развитие к торжественно ликующему проведению темы

<sup>1</sup> В 1841 году «Фрейшюц» был поставлен в Париже в театре «Гранд-Опера» с речитативами Берлиоза, специально написанными для этой постановки. Представляют большой интерес страницы мемуаров Берлиоза, относящиеся к этому событию. Так, автор пишет: «...разговорный диалог, переложенный целиком на музыку, казался слишком растянутым, несмотря на все предосторожности, предпринятые мною, чтобы сделать его как можно более сжатым. Я никак не мог заставить актеров отказаться от своей медлительной тяжеловесной высокопарной манеры выпевать речитативы. Особенно в сценах между Максом и Каспаром музыкальная речь, прежде всего такая простая, обычная, обретала торжественность и пышность лирической трагедии. Это несколько повредило общему впечатлению от «Фрейшютца», который тем не менее имел блестящий успех». — Берлиоз Гектор. Мемуары. М., 1961, с. 523—524.

<sup>2</sup> В авторском анализе «Фрейшютца», который преподавал Вебер своему ученику — молодому композитору И. Х. Лобе в 1825 году, он определяет соотношение конфликтных сил оперы следующим образом: «В основе «Фрейшютца» лежат два главных элемента, сразу же бросающихся в глаза: жизнь охотников и господство демонических сил, олицетворенных Самьэлем. При сочинении оперы я прежде всего старался найти для каждого из этих элементов наиболее характерные интонационные особенности и тембровые краски».

При этом правдивое воплощение народно-бытовой сферы в опере Вебер связывает с необходимостью внимательного изучения народных мелодий. См.: K a p p Julius. Weber. Berlin, 1922, S. 227.

Агаты, утверждая тем самым победу светлого начала. Полностью столкновение конфликтных сил раскрывается уже в самой опере. При этом в финале ее находят свое завершение обе музыкальные сферы — мир правды, добра и мрачный мир зла<sup>1</sup>. Широкое симфоническое проведение темы Агаты, завершающее оперу и символизирующее торжество добрых сил, перекликается с кодой увертюры и создает эмоционально яркое завершение произведения. Подобные приемы «обрамления», как и принципы симфонизации оперы, в дальнейшем будут развиты Вагнером («Летучий голландец», «Тангейзер», «Мейстерзингеры»).

Во «Фрейшюце» (как и ранее в «Ундине» Гофмана) принцип контраста является главной движущей силой драматургии оперы. Контраст воплощен в чередовании актов, картин, сцен, номеров, в их внутреннем развитии, в противопоставлении образов героев (Килиан — Каспар, Агата — Энхен), народно-бытового начала и фантастического, духовного и демонического. Конфликтность проникает и в мир внутренних переживаний героев, — так возникает новый тип романтического оперного героя, отмеченный многоплановостью, богатством психологического содержания. В этом отношении показательны большие арии Макса и Агаты (№ 3 и 8), в смене контрастных эпизодов которых происходит глубокое и многогранное раскрытие сложного душевного мира героев.

По поводу арии Агаты Берлиоз писал: «Никогда, ни один мастер — ни немецкий, ни итальянский, ни французский — не умел выразить в одной только сцене молитвы так много: меланхолию, беспокойство, раздумье, сон природы, красноречивое безмолвие ночи, таинственную гармонию звездного неба, муки ожидания, радость, упоение, восторг, самозабвение любви!»<sup>2</sup>.

Стремление раскрыть самый процесс внутренней жизни героев заставляет Вебера смело отойти от сложившихся традиций в области вокальных форм и создать новый тип структуры, способной отразить тончайшие движения душевной жизни<sup>3</sup>.

Романтическое начало «Фрейшюца» связано с вдумчивым использованием элементов фольклора: охотничьи рога, народные песни, танцы, марши, фанфары насыщают музыку произведения. Немецкий лендлер, крестьянский марш с подлинно народной богемской темой, исполняемой музыкантами на сцене (две скрипки, виолончель, кларнет, валторна и труба), живописный (лесной) колорит природы составляют фон, на котором происходит развитие драматической коллизии.

<sup>1</sup> Тематический материал, связанный с образом Самъэля, достигает своего кульминационного развития именно в финале оперы (момент смерти Каспара).

<sup>2</sup> Берлиоз Г. «Фрейшюц» Вебера. — Избр. статьи, с. 261.

<sup>3</sup> Значение этих арий, их масштаб, глубина замысла и сила воплощения образов далеко выходят за рамки традиционных зингшпильных форм.

Народный склад музыкальной речи во «Фрейшюце» сочетается с активным развитием массовых бытовых сцен, увеличивающих, благодаря значительной роли хора, богатство изображения народной жизни.

Индивидуализируя хоровые партии, выделяя отдельные реплики, выявляющие реакцию народа на происходящие события, его отношение к героям, переплетая хоровые эпизоды с партиями солистов — стремясь тем самым вовлечь хор в непосредственное действие, уподобить его живой группе действующих лиц, Вебер делает шаг к построению большой оперной сцены, к преодолению изолированности, замкнутости отдельных номеров. В первом действии композитор использует хор как объединяющий фактор. Органически сплетая песню Киллиана с хором (причем и песня и предшествующий ей марш непосредственно вытекают из предыдущего хора) и еще более органично связывая терцет с хоровой партией, Вебер достигает объединения отдельных номеров в большую сцену, имеющую общий стержень музыкально-драматического развития (и это несмотря на наличие разговорных диалогов!). «Непрерывность» развития придает большую силу этой бытовой сцене<sup>1</sup>.

Принцип создания ярких жанрово-бытовых сцен в опере имел большое значение для последующего развития музыкального театра. От бытовых сцен «Фрейшюца» ведут свое начало многие массовые эпизоды «Летучего голландца», «Лоэнгрина» и других опер, где эти сцены являются, как и во «Фрейшюце», не декоративным фоном, а средством углубления драматического конфликта.

Огромное значение в истории оперного искусства имел принцип непрерывного развития музыкального действия. Если во «Фрейшюце» только обозначена эта тенденция, то в «Эврианте» она будет развита глубже.

Новаторство Вебера ярко проявилось в музыкальном языке, раскрывающем в двух контрастных сферах «Фрейшюца» драматический конфликт произведения. Жизнь крестьян, природа обрисованы музыкой диатонического склада, простыми ладогармоническими соотношениями, четкостью метроритмических структур, песенно-танцевальными бытовыми жанрами, певучими валторновыми интонациями. Демоническое начало (образы Каспара, Самзеля и частично Макса) воплощено в остронапряженной мелодико-гармонической сфере. Обилие хроматизмов, неустойчивые гармонии, синкопированные и пунктирные ритмы, инструментальный характер мелодий, тембры флейты-пикколо, фагота, контрабаса, виолончели (в низком регистре), литавр характеризуют образы зла.

Внутри этих двух сфер Вебер достигает большого разнообразия. Так, мир добра представлен «лесной идиллией» темы

---

<sup>1</sup> Так же действенна роль хора и в заключительной сцене оперы.

C-dur у солирующих валторн (начало увертюры), шуточным хором крестьян с «поразительным эффектом от сочетания женских голосов в большую секунду»<sup>1</sup>, хорами охотников, подруг невесты, арнеттой Энхен (полонез), молитвой Агаты и многими другими впечатляющими эпизодами.

Обращает на себя внимание родственность ряда тем благодаря валторновым интонациям, связанным с миром добра. Это тема леса (C-dur), молитва Агаты (эпизод *Adagio*, E-dur в арии, № 8), хор подруг (№ 14), частично хор охотников (№ 15); интонационный оборот начала лендлера (ход на нону) встречается в каватине Агаты (№ 12) и т. д. Таким образом, не только строгий отбор определенных выразительных средств, но и интонационное единство усиливают полярность двух «миров».

В характеристике демонических сил Вебер достигает еще большей цельности в отборе средств и, одновременно, разнообразия образного содержания. При этом средства выразительности, которыми пользуется он, взятые в отдельности, достаточно просты. Однако, используя их в определенном контексте, связывая с развитием действия, композитор достигает каждый раз новой выразительной силы. Новаторство Вебера заключается и в том, что, применяя, в сущности, простые средства, он открывает огромный и красочный мир романтической фантастики. Неповторимый романтический колорит темы Самзеля (в основе которой лежит созвучие уменьшенного септаккорда) достигается Вебером приемами, в комплексе своем создающими атмосферу жуткой тревоги, таинственности, ужаса (тремоло струнных *pianissimo*, кларнеты, редкие глухие удары литавр, солирующие виолончели с тревожно-скорбной нисходящей интонацией). Хор невидимых духов (начало финала второго действия — сцена в Волчьем ущелье) мелодически представляет собою попеременное исполнение двух звуков (*fis* и *a*) в однообразном ритме. Этот хор — чудо мастерства композитора. Предельно простыми средствами достигает он поразительного эффекта. «Инфернальное» заключено здесь в «многозначительном» ритмическом однообразии партии басов (звук *fis*, *pianissimo*, на фоне тремоло струнных), в фантастически звучащем отклике высоких голосов, уносящих в неведомое (сопрано, альт, тенор с добавлением высоких деревянных на *fortissimo* — звука *a*). Интересен гармонический план хора. Партия басов звучит на фоне трезвучия *fis-moll* (здесь *fis* — тоника), звук *a* в высоких голосах появляется далее на фоне уменьшенного септаккорда (*a* как терция *fis-moll* меняет свою гармоническую окраску: теперь это септима уменьшенного септаккорда к доминанте). Необычный гармонический колорит усиливает зловещий характер хора.

<sup>1</sup> Имеются сведения о том, что этот хор возник под впечатлением, произведенным на Вебера фальшивым интонированием нескольких старых женщин при респонсорном пении молитв в Пильницкой капелле. См.: Lauch Karl. Carl Maria von Weber, S. 201.

Сцена в Волчьем ущелье — развернутая экспозиция «демонических» сил в опере — носит новаторский характер. Если в других сценах оперы основным средством создания образа является вокальное мелодическое начало (при значительной роли оркестра), то в фантастической сцене Волчьего ущелья Вебер перенес акцент из вокальной сферы в оркестровую, сделав главными гармонические и тембровые средства.

Развертывание финала, осуществляемое в смене эпизодов, расположенных по линии нарастания напряжения, связано уже с приемами собственно симфонического мышления, которыми широко и умело пользуется композитор.

Подлинной кульминацией финала является его последний раздел — сцена отливки пуль. Здесь Вебер стремится дать конкретное, изобразительное истолкование фантастическим моментам, сопровождающим отливку каждой пули. В каждом эпизоде этой великолепной романтической сцены — свои гармонические и тембровые средства. Однако, несмотря на красочное разнообразие эпизодов, вся сцена литья пуль отмечена единством оркестрового динамического развития, завершающегося в финальном *Presto* проведением темы бури с заключительными резко диссонирующими, синкопированными аккордами, венчающими всю сцену.

Акцентируя выразительную силу гармонии и оркестра, Вебер значительно их расширяет: в «Волчьем ущелье» широко применяются диссонирующие созвучия, особенно уменьшенный септаккорд, возрастает роль тритона — наиболее часто в движении баса (эпизод «дикой охоты»), но также и в тональном плане всей сцены (fis—c—fis); появляются терцовые тональные сопоставления (даже по звукам уменьшенного септаккорда: Fis—a—c—Es); композитор находит много нового в сочетаниях тембров фаготов, контрабасов, тромбонов, кларнетов, валторн и даже голосов хора («Дикая охота»).

Новизна и выразительная сила гармонических и тембровых красок, открытых Вебером в «Волчьем ущелье», указывают прямой путь к романтикам «второго поколения», и в первую очередь к творчеству Листа, Вагнера<sup>1</sup>. Многие сцены и образы романтического искусства XIX века выросли на почве демонической фантастики «Фрейшюца».

Значение «Фрейшюца» в истории европейского музыкального театра очень велико. Вебер обобщил и сконцентрировал здесь достижения разных национальных школ: французской (характер увертюры, лейтмотивы, мелодрама), итальянской

<sup>1</sup> В ярких оркестровых картинах сцены литья пуль Г. Мозер усматривает связь с народно-фантастическими балладами школы Цумштега на тексты Г. А. Бюргера и других. Немецкий ученый считает, что эта сцена по своим художественным достоинствам может быть поставлена в один ряд со сценой на кладбище из «Дон-Жуана» Моцарта. — См.: Moser H. J. Carl Maria von Weber, S. 78.

(яркая мелодическая выразительность, изящество мелодических образований, их завершенность, законченность). Однако главное в этой опере — это немецкая национальная основа, гений и дух немецкого народа, воплощенные композитором. Вебер вывел на сцену простых немцев, показал их духовное богатство и красоту, наполнил оперу ароматом родных лесов, обогатил ее народной фантазией, расцветил фольклором и создал высокий образец музыкально-драматического искусства<sup>1</sup>.

Художественный замысел вызвал к жизни новые типы арий (драматические монологи Агаты, Макса), речитативов, хоров (участие хора в самом действии — интродукция, № 1; терцет, № 2; финал), небывало возвысил роль оркестра. Сцена и ария Агаты, № 8 (как и сцена и ария Макса, № 3), отличаются новым интонационным складом мелодически насыщенного речитатива. Тенденция к стиранию грани между речитативом и арией, к объединению их, к созданию на этой почве мелодической образно-выразительной декламации — в дальнейшем получила развитие в творчестве Вагнера и у представителей многих европейских оперных школ. В драматической сцене Агаты Вебер ввел в оперную арию образы природы. Если в вокальной лирике проблема героя и природы (параллелизм между переживаниями героя и психологическим воздействием на него картин природы) нашла свое наиболее полное воплощение в творчестве Шуберта, то в оперной музыке приоритет принадлежит, бесспорно, Веберу.

В монологе Агаты (как, впрочем, и во многих других ариях «Фрейшюца») особое значение приобретает оркестр. Об этом великолепно сказал Берлиоз в цитированной уже ранее статье о «Фрейшюце»: «А каков оркестр, аккомпанирующий этим благородным вокальным мелодиям! Какие изобретения! Какие искуснейшие изыскания! Какие сокровища открывает перед нами подобное вдохновение! Эти флейты в низком регистре, эти скрипки в квартете, эти линии альтов и виолончелей в сексту; этот трепещущий ритм басов; это *crescendo*, которое растет непрерывно, разражаясь взрывом на высшей точке своего ослепительного подъема; эти паузы, во время которых страсть словно сосредоточивает свои силы, чтобы ринуться вперед с еще большим неистовством. Это ни с чем не сравнимо! Это божественное искусство! Это поэзия!»<sup>2</sup>.

Много нового появляется и в драматургии «Фрейшюца», в симфонизации, осуществляемой в разных планах: симфоническая концепция крупного масштаба (противопоставление конф-

---

<sup>1</sup> Среди народных песен в нотном приложении к книге Г. Мозера «Die Musik der deutschen Stämme» (Wien — Stuttgart, 1957) автор приводит танцевальный мотив, исполнявшийся в Швабской провинции в дни летних праздников, интонационный склад которого чрезвычайно близок к известному хору охотников (см. «Volkswesenanhang», S. 49, № 7).

<sup>2</sup> Берлиоз Г. Избр. статьи, с. 261—262.

ликтных сфер) и принципов развития отдельных сцен при доминирующем значении картинной живописности («Волчье ущелье»). Яркая образность музыкальных характеристик персонажей выдерживается на протяжении всего произведения. Развивая традиции французской «оперы спасения», а также оперные принципы Гофмана, Вебер утверждает особую драматургическую роль лейтмотивов в опере, он создает новый тип увертюры — «царицу всех увертюр» (Берлиоз), в сущности программную симфоническую поэму<sup>1</sup>. Таким образом, во многих сферах музыкального искусства — оперного и симфонического, развивавшегося в XIX веке в Европе, можно без труда обнаружить воздействие творческой мысли Вебера.

Еще не завершив работу над «Фрейшюцем», Вебер увлекся мыслью о создании комической оперы. Его заинтересовал сюжет новеллы мало известного писателя К. Зейделя «Борьба за невесту», напечатанной в дрезденской газете в 1819 году; на ее основе близкий друг композитора Теодор Хелл написал либретто для оперы, получившей название «Трое Пинто». Замысел этой оперы занимал воображение Вебера с весны 1820 по осень 1821 года, когда и появились первые эскизы — несколько вокальных номеров. Позднее Вебера отвлекли другие творческие планы, и он более не возвращался к работе над произведением.

Долгое время эскизы оставались неизвестными (большинство из них имело в виде клавирных записей с заметками по оркестровке)<sup>2</sup>. Среди восьми отрывков, написанных Вебером специально для оперы «Трое Пинто», наибольший интерес представляют: любовное объяснение Гастона и Инессы, выдержан-

---

<sup>1</sup> При анализе истоков оперной увертюры Вебера нельзя недооценивать также значение увертюр Бетховена.

<sup>2</sup> Около двадцати лет они пролежали у Мейербера, получившего их от вдовы Вебера для обработки. Только в 1885 году внук композитора Карл Мария Вебер (капитан Саксонской армии) сам обработал текст Хелла, а Густав Малер, работавший в тот период капельмейстером оперного театра в Лейпциге, завершил всю музыкальную работу и поставил оперу 20 января 1888 года. Малер отнесся к своей задаче чрезвычайно серьезно. Для создания большой трехактной оперы Малер использовал не только оставшиеся эскизы, но и другие произведения композитора.

Так, например, мужской хор с солистами «Turnierbankett» op. 68 № 1 (1812) в характере застольной песни использован в качестве первого ансамбля студентов, открывающего оперу. В юмористическом терцете первого действия (по клавиру № 3) использована обработанная Вебером для трехголосного ансамбля народная песня «Ei, ei, ei, wie scheint der Mond so hell» op. 64 № 7 (1818). В ариетте Лауры из второго действия (клавир, № 9) использован Triollet «Kein Lust ohn'treues Lieben» op 71 № 1 (1819) и т. д.

В 1888 году опера «Трое Пинто» была издана лейпцигской фирмой «Премники Канта».

ное в испанском колорите (сегедилья — по клавиру № 5), большой терцет Гастона, Амброзио и Пинто, полный живости, остроумия и действенности (№ 6), финал первого акта с прелестным, народным по складу хором, убаюкивающим Пинто (№ 7, см. ниже пример 141), веселый дуэт Гастона и Амброзио из третьего акта (клавир, № 14) <sup>1</sup>:

141 [a tempo moderato]

Chor

Der da schickt sich nicht zum Lie-ben, der da schickt sich nicht zum

*pp*

Lie-ben nein, nein, nein, nein, der da schickt sich nicht zum Lie-ben nicht zum

<sup>1</sup> По сохранившимся эскизам трудно предугадать общую музыкальную концепцию оперы. Несомненны два момента: интерес композитора к испанской музыке, остроумие и драматическая живость ансамблей.



Остальные отрывки Вебера менее оригинальны и образно-выразительны (хор слуг в начале второго акта, № 8; дуэт № 11 и терцет № 12 из второго акта).

К этому же времени (непосредственно после окончания партитуры «Фрейшюца») относится работа Вебера над музыкой к пьесе П. А. Вольфа «Прециоза» на испано-цыганский сюжет<sup>1</sup>. Сам Вебер говорил, что это «труднейшая и значительнейшая часть работы, почти половина оперы»<sup>2</sup>. Действительно, музыка к «Прециозе» состоит из большой увертюры и одиннадцати разнообразных номеров (цыганский марш, четыре цыганских хора, песня Прециозы, танцевальная музыка, мелодрама).

В музыке «Прециозы» чувствуется опытная рука художника<sup>3</sup>. Цыганским колоритом отмечена увертюра, в которой широко использованы темы и образы последующих номеров (цы-

<sup>1</sup> Пий Александр Вольф — ученик Гете, актер и режиссер Веймарского и Берлинского театров.


Постановка пьесы Вольфа с музыкой Вебера предшествовала премьере «Фрейшюца» в Берлине. Пьеса благодаря талантливой музыке имела большой успех у публики, что в известной мере подготовило общественное мнение к восприятию веберовского «Фрейшюца».

<sup>2</sup> См.: Карр Julius. Weber, S. 250.

<sup>3</sup> Интересны высказывания А. Н. Серова о «Прециозе»:

«Из всех мыслей, посетивших не больно даровитую голову автора драмы «Прециоза» — некоего Вольфа, — самая счастливая была, конечно, в том, чтобы поручить Веберу написать музыку к этой пьесе». «Верность данному сюжетом характеру, т. е. истинный драматизм, своеобразная, грациозная прелесть мелодии и гармонии, неподражаемая колоритность оркестровки, и на всем этом везде печать вдохновения и поэзии... как не восхищаться такой музыкой». Вебер «кроме самих действующих лиц, постоянно рисует природу их окружающую, и неисчерпаемое богатство его оркестровой «палитры» являет перед нами: то ужасную ночь в богемской лесной трущобе, то розы и тюльпаны, на которых отдыхает царь эльфов Оберон; то цыганский табор в испанских горах...». — Серов А. Н. «Прециоза» и проч. — Критические статьи, т. 2. СПб, 1892, с. 801.

ганский марш, построенный на подлинно народной теме, хор и танцы цыган, музыка мелодрамы). Полна грации и изящества песенка Прециозы во втором акте. Разнообразны хоры цыган: среди них быстрые, огненные с характерным «подстегивающим»

ритмом  и задумчивые проникновенные песни.

Особый романтический колорит вносит эффект эха в оркестровой партии первого хора цыган из второго акта. Сквозь всю пьесу проходит лейтмотив любви Прециозы, исполненный лирического чувства:

142 *Allegro con anima e fuoco*



В последней мелодраме появляются музыкальные образы почти всех предыдущих музыкальных эпизодов, завершая собой композицию.

Вскоре после премьеры «Фрейшюца» в Берлине Вебер приступил к работе над «Эвриантой». Композитор остановился на сюжете французской рыцарской легенды («История Жерара Неверского и прекрасной Эврианты Савойской») и принимал большое участие в разработке либретто. По его требованию либреттист — поэтесса Хельмина Шези — более десяти раз перделывала текст оперы. И все же Вебер ощущал серьезные недостатки и не был удовлетворен последним вариантом.

Премьера «Эврианты» состоялась 25 октября 1823 года в Венском придворном оперном театре под управлением автора. Опера была встречена восторженно. Это была первая большая немецкая романтическая опера. «Эвриантой» Вебер дал начало героико-романтическому направлению немецкой оперы. Однако

вскоре после отъезда Вебера из Вены опера была снята с репертуара. Только после смерти композитора она вновь привлекла к себе внимание и была поставлена почти на всех крупных европейских сценах. И все же «Эврианта» не имела того успеха, какой выпал на долю «Фрейшюца».

Значение «Эврианты» в истории мировой музыкальной культуры подчеркивал Лист<sup>1</sup>. Он утверждал, что, несмотря на неудачное либретто, именно с «Эврианты» зарождается подлинно высокий благородный дух в опере, осуществляется слияние музыки и драмы в одно нераздельное целое.

Лист отдавал явное предпочтение «Эврианте» перед «Фрейшюцем»: «...текст и музыка „Эврианты“ имеют перед „Волшебным стрелком“ то неоспоримое преимущество, что в них заложены более высокие стремления и породившее их вдохновение более исполнено благородства. И текст, и музыка имеют более возвышенные исходные точки. Они поднимаются над бытом и деревенской жизнью и устремляются в смелом порыве к героике. Сочинением „Эврианты“ Вебер впервые ступил на новую почву. Здесь он осознал себя предвестником новой эры, здесь у него было *предчувствие будущих „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“*»<sup>2</sup>.

Чрезвычайно высоко оценивал художественные достоинства «Эврианты» А. Н. Серов. Меткие замечания, касающиеся отдельных сторон оперы, щедро рассыпаны автором во многих его статьях<sup>3</sup>. «В «Эврианте», единственной опере Вебера, написанной без диалога, замечается особенная тщательность в отделке подробностей, очевидное старание подойти к идеалу классической органичности форм...» — писал П. И. Чайковский в 1872 году<sup>4</sup>.

Мечтая о большом искусстве, полном возвышенных чувств, сильных страстей, глубоких мыслей, Вебер искал в сюжете прежде всего образы, соответствующие его художественной идее. И в этом отношении центральный образ новеллы — образ Эврианты — пленил композитора душевной чистотой, цельностью характера. Его Сильвана, Агата, безусловно, предвосхищали появление Эврианты. Но Вебер искал возможность еще более полного выражения духовной красоты человека. Сложен-

---

<sup>1</sup> Лист поставил оперу в Веймарском театре в 1854 году и посвятил ей большую статью, опубликованную в лейпцигской музыкальной газете «Neue Zeitschrift für Musik» 24 марта 1854 года.

<sup>2</sup> Лист Ф. «Эврианта» Вебера. — Избр. статьи. М., 1959, с. 169.

<sup>3</sup> Серов А. Н. Критические статьи, т. 2: Заключительный отчет о пребывании за границей, с. 1125; Третий и четвертый вечера Р. М. О., с. 1161; Заграничные письма, с. 1108; Опера и ее новейшее направление в Германии, с. 1186—1187, и др.

<sup>4</sup> Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи, с. 96.

«Эврианте», как значительному явлению немецкого искусства, посвятил также свою статью П. И. Соллертинский. — См.: газета «Музыка», 1937, № 9 (от 6 мая).

ные народом легенды об Эврианте служили хорошим материалом для этой цели. Дальнейшая история немецкой музыкальной культуры показала, сколь типичен был этот женский романтический образ для искусства Германии (Сента в «Летучем голландце», Елизавета в «Тангейзере», Эльза в «Лоэнгрине», Геновеа у Шумана).

Не менее привлекателен был для Вебера и образ Адоляра. Блестящий рыцарь, прямой, неподкупный, решительный в действиях, — прообраз будущего Лоэнгрина, Зигфрида. Образами Эврианты и Адоляра, в которых воплотилась романтическая мечта о прекрасном, идеальном мире, о людях, исполненных совершенной душевной красоты, были противопоставлены антиподы — носители зла, порока — Эглантина и Лизарт. Все недоброе, низменное в человеке воплощено в них<sup>1</sup>. Эти образы оказались не менее характерными для немецкого оперного искусства. В образе Лизарта ощущается будущий Тельрамунд, отчасти Хундинг, Хаген, Мелот. Образ Эглантины, несомненно, предвосхищает Ортруду.

В либретто широко представлены картины рыцарского быта (сцены при дворе короля Людовика VI), сцены охоты, народной жизни (крестьяне перед замком Невер) и т. д.

Основная идея средневековой новеллы — победа правды и добра над злом и пороком — осталась главной и в либретто и в общем музыкально-драматическом развитии произведения, хотя ход событий не всегда логически оправдан.

Возвышенный характер идеи и мысль о создании «большой оперы» без разговорных диалогов, со сквозным музыкально-драматическим развитием увлекла Вебера. В основу трехактной композиции оперы (с делением каждого акта на две картины) был положен принцип контраста<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Подобное противопоставление — также характерная черта немецкой оперы (Вагнер — «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Кольцо нибелунга»; Шпор — «Иессонда», «Горный дух», «Алхимик»; Маршнер — «Вампир», «Ганс Гейлинг»).

<sup>2</sup> *Первый акт, первая картина.*

*Вторая картина.*

*Второй акт, первая картина.*

*Вторая картина.*

*Третий акт, первая картина.*

*Вторая картина.*

Во дворце французского короля Людовика VI происходит торжество по случаю заключения мира.

В тишине тенистого парка замка Невер Эврианта в мечтах о любимом; картина светлого утра.

Ночь в том же парке. Эглантина и Лизарт скрепляют клятвой свой план мести.

Радостно встречает Адоляр Эврианту в замке короля.

Дикая пустынная местность, куда привел Адоляр Эврианту для свершения казни.

Перед замком Невер. Крестьяне и Адоляр. Возмездие. Появление Эврианты. Радость торжества правды.

Драматический контраст проявляется не только во внешнем ходе событий, но и в показе внутреннего, психологического состояния героев. Так, в первой картине первого акта празднество в королевском дворце — хоры придворных рыцарей и танцы — сменяется конфликтной сценой спора Адоляра и Лизарта; во второй картине последовательно сменяются ряд сцен: любовное томление Эврианты, драматическая сцена с Эглантиной, радостная заключительная картина встречи рыцарей; аналогично чередование сцен в других картинах. Драматургия «Эврианты» намечает путь углубленного, психологически конфликтного развития образов, характерного для европейской оперной драматургии середины века.

Психологическое начало музыкальной драматургии оперы обогащается обращением Вебера к различным музыкально-бытовым жанрам, созданием определенных интонационно-ритмических сфер, использованием лейтмотивного развития и инструментально-тембрового колорита. Все средства музыкальной выразительности ставит композитор на службу драматургии контрастов.

В приемах музыкального раскрытия образов у «Эврианты» много общего с «Фрейшюцем». Как и во «Фрейшюце», Вебер создает здесь яркие хоры крестьян, охотников, песенные ариозо Эврианты, Адоляра, сохраняет разные интонационные сферы в обрисовке мира добра и мира темных сил. Но в «Эврианте» Вебер идет и дальше: он мелодически развивает речитатив, добиваясь особой выразительности, естественности интонации, органично вводит речитатив в музыкальные сцены, значительно расширяя вокальную сферу оперы. В «Эврианте» усиливается тенденция к объединению небольших вокальных форм в крупные разделы, отмеченные единством, непрерывностью музыкально-драматического развития. Возрастает роль оркестра, психологически предваряющего отдельные сцены и акты, более чутко и гибко сопровождающего вокальные номера. Увеличивается выразительность музыкально-образной характеристики героев (особенно отрицательных персонажей). Еще большее значение, чем во «Фрейшюце», приобретают картины природы, в которых находит соответствующее отображение душевный мир человека, а также лейтмотивная характеристика образов, особенно как средство раскрытия психологического состояния героя.

Два плана оперы, романтическое «двоемирие», воплощенное в образах Адоляра и Эврианты, с одной стороны, и Эглантины и Лизарта — с другой, связано с разными сферами музыкально-выразительных средств. В характеристиках Эврианты и Адоляра (родственных по своему эмоциональному строю) преобладает светлый возвышенный характер, ариозность, закругленность песенных построений, господство диатонической сферы, конструктивная ясность, просветленность тональной окраски (C, B, Es, As) и оркестрового колорита:

Каватина Эврианты № 5

143a Andantino  $\text{♩} = 76$

Ob.  
V-c. div. dolce  
Bassi

Ob.  
Fiat  
V-c. Fag.

Fl.  
Ob.

Fl. Cl.  
Ob.  
V-c. Fag. Cor.

6 Allegro.  $\text{♩} = 120$

Ария Адоляра № 12

V-ni  
V-c.  
O se - ligkeit dich fass'ich kaum, o se - ligkeit dich fass'ich kaum! Ihr

Au - ge wird mir strah - len, ihr Him - mels.reiz mir blühn

Allegro animato  $\text{♩} = 96$  Дуэт №13

**Euryanthe**

Hin nimm die See - le mein, -

Adolar

V-ni

Quart.

ath me mein Le benein,

Для мира Лизарта и Эглантины характерен мрачный, тревожный, напряженный колорит, обилие хроматизмов, сложные, остропунктирные ритмы, декламационная, «разорванная» структура мелодики, обилие пауз, неожиданные гармонические сдвиги, усиление роли оркестра:

nur sein Ver - der - ben, sein Ver - der - ben,

tutti *ff*

nur sein Ver - der - ben, nur sein Ver - der - ben, nur sein Ver -

*ff*

der - ben, sein Ver - der - ben füllt die

*fp*

Brust, sein Ver - der - ben füllt die Brust, sein Ver - der - ben füllt die

*fp* *fp* *fp* *pp*

Brust, nur sein Ver der ben füllt die Brust! *Fiat! 6. 2..*

Bassi. Cl. Fag.

6 a tempo Сцена Эглантины № 10

Der Gruft entronnen, athm ich wieder.

Quart.

Ich hal - te dich, du unter To - des schauem errung'nes Un - terpfand der süßen

Rache, vezhängnissvol - ler Ring, bezeuge du, dass Eury - an - the Lieb und Treu ver



Этот контраст Вебер стремится выдержать на протяжении всей оперы. Однако в процессе развертывания действия и в полной зависимости от него композитор иногда сближает эти сферы.

Образы героев «Эврианты» раскрываются не только в законченных эпизодах (в ариях, каватинах), но также в ансамблях и финалах. Это создает внутреннюю цельность музыкально-драматического развития. Образ Эврианты, центральный в опере, показан композитором в развитии. В первом акте Эврианта — воплощение женственности, нежной мечтательности (каватина № 5), душевного равновесия, безмятежности (дуэт с Эглантинной № 5а), спокойного благородного достоинства (финал, встреча Лизнарта). В финале второго акта (сцена клеветы Лизнарта) партия Эврианты окрашивается в героико-драматические тона. Еще более драматичен образ Эврианты в третьем акте. В соответствии со сценической ситуацией в сцене с Адоляром (дуэт № 15) звучат интонации плача, скорбная жалоба Эврианты; в сцене со змеем (№ 16) — героические возгласы:

145a [Agitato  $\text{♩}$ -96] Речитатив и дуэт № 15

**Euryanthe**

mein, Le-ben war in dir al-lein, mein

**Adolar**

weh, dass ich muss dein Rich-ter sein, mein

Le - ben war in dir al - lein, in  
Herz - blut quillt aus dei - nen 'Wun - den,

dir al - lein, in dir al - lein,  
weh, dass ich muss ein Rich - ter sein,

*fp* *fp*

6 Molto passionato  $\text{♩} = 152$  Сцена № 16  
Euryanthe

Schir - men.de

Quart. и Fag. *mf*



Именно в третьем акте Вебер раскрыл поразительную широту эмоционального диапазона героини. Скорбь, страх за любимого, готовность к самопожертвованию (дуэт с Адоляром, сцена со змеем), настроения одиночества, тоски (речитатив, предшествующий каватине), отчаяние и безнадежность (каватина), горячее волнение (сцена с королем), страстное, полное героических усилий стремление к любимому (ария с хором C-dur) и, наконец, ликующее счастье финальной сцены оперы (развитие лейтмотива любви). В обрисовке Эврианты Вебер использует также прием косвенной характеристики; романс Адоляра в первом акте (№ 3) важен не только как обрисовка мечтательного, романтически настроенного героя, но и как характеристика Эврианты, возникающая задолго до первого появления героини. Аналогичную функцию имеет ария Адоляра № 12, непосредственно предшествующая появлению Эврианты на сцене во втором акте. Песенно-романсного склада выразительная тема не только раскрывает полноту чувств героя, но и рисует облик героини.

Образ Адоляра так же глубок по силе чувства, как и образ Эврианты. Композитор показывает разные стороны характера героя. Это не только блестящий воинственный рыцарь, готовый мечом защитить свою честь (решительные, энергичные интонации, пунктирный ритм, опора на жанр триумфального марша, преобладание меди в оркестре), каким он рисуется в сцене спора из первой картины первого акта (тема рыцарской чести Адоляра, она же главная партия увертюры и его тема в финале второго акта):

146 *Con fuoco*  $\text{♩} = 98$

*stringendo* Ich bau' auf Gott und V-ni

*Fiat* Tr-ba Cor. *ff*

mei-ne Eu-ry-anth', ich bau' auf Gott und mei-ne Eu-ry-anth',

*ff* Quart.

Но одновременно Адоляр — страстно влюбленный поэт, мечтатель, романтик (лирический романс B-dur № 2, речитатив и ария As-dur № 12, дуэт C-dur № 13 и эпизод *Molto passionato c-moll* в финале оперы). Всюду — закругленные песенные интонации в мелодике, ясность гармонического языка. В третьем акте светлое лирическое состояние героя сменяется выражением страдания, большого волевого напряжения. В партии Адоляра появляются несвойственные ему драматические интонации, хроматизмы. Образ Адоляра приобретает героический характер и в сцене встречи Лизнарта и Эглантины в третьем акте; в счастливой развязке финала оперы развиваются лирические черты образа.

Много нового вносит Вебер в раскрытие отрицательных персонажей оперы. Важным средством в этом плане является расширенный характер показа образов Эглантины и Лизнарта. Вместо традиционной одноплановости, в «Эврианте» возникают более сложные, подчас противоречивые, контрастные психологические образы. Так, в подчеркнуто простом мелодическом складе арии № 6 Вебер стремится показать искренность и доброту Эглантины. Однако настойчивое возвращение интонаций уменьшенного септаккорда в оркестровом сопровождении (лейтмотив, выражающий злое начало, широко развивающийся в предшествующем речитативе № 5а) раскрывает ее истинное лицо. Оркестровый лейтмотив — как бы психологический подтекст, второй план сцены, резко контрастный по отношению к первому

(выражение любви к Эврианте). В сложном взаимодействии этих двух планов возникает настоящий облик Эглантины, ее коварство, кажущаяся доброта<sup>1</sup>.

Психологически сложен и образ Лизнарта, наиболее полно раскрытый в большой (незамкнутой) арии № 10 (начало второго акта). Важная роль принадлежит здесь развернутому оркестровому вступлению, создающему эмоциональную атмосферу последующей сцены<sup>2</sup>. Пунктирный ритм, акцентирование наиболее острых интонаций в мелодии (большие септимы, уменьшенные квинты), преобладание струнной группы, общий экспрессивный тон подчеркивают тревогу, волнение, напряженность душевной борьбы:

147 Allegro con fuoco  $\text{♩} = 92$  V-ni

Fiati *ff* mit Quart.

Timp.

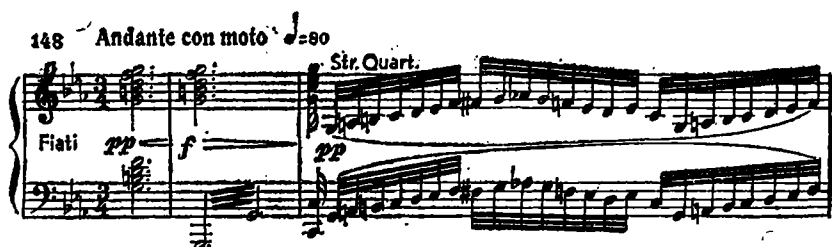
V-ni

<sup>1</sup> Более традиционна и однопланова сцена и ария Эглантины № 8.

<sup>2</sup> Общий характер вступления, его масштабы, связи с последующей арией — все это напоминает оркестровое вступление ко второму акту «Фиделио», раскрывает психологическое содержание сцены.



В резком контрасте к эмоциональному строю оркестрового вступления и следующего за ним драматического речитатива возникает эпизод *Andante con moto* G-dur. Лизарт вспоминает Эврианту, и это как бы очищает душу злодея. Мелодика приобретает более закругленный характер, песенную выразительность. Весьма значителен эпизод *Andante con moto* c-moll. Это клятва мести. Музыка становится приподнято-возвышенной, гимнической. Драматические пассажи сопровождения подобны разбушевавшейся буре; внешне изобразительный прием раскрывает здесь психологическое состояние — бурю чувств в душе героя<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Весь эпизод клятвы близок по характеру песне Вебера «Молитва во время битвы» из цикла «Лира и меч» (см. пример 163).

mich den Rach' ge -

wal ten, sie lo cken

mich zu schwar zer That!

Заключительный эпизод арии решен в характере марша (жажда мести), который переходит далее в речитативную сцену с Эглантиной и в дуэт (№ 11), развивающие общий комплекс интонаций зла, основанный, главным образом, на видоизменениях лейтмотива Эглантины. Так осуществляется глубокая интонационная связь внутри одной сцены и между самостоятельными номерами — в картине.

Остальные персонажи оперы (король, Рудольф, Берта) носят эпизодический характер и не имеют сколько-нибудь развернутых характеристик.

Разнообразны массовые сцены в «Эврианте». Композитор создает хоры простого песенного склада, жанрового характера: хор охотников (№ 18, третий акт), приветственный хор поселян (финал первого акта), хор женщин и рыцарей (интродукция, общий хор № 3). Эти хоры выражают одно состояние, одно настроение; они выполняют немалую роль в драматургии целого. Однако в опере есть массовые сцены, в которых хор играет

иную роль. Так, в большой сцене первого акта (№ 4) хор выступает не в качестве непосредственного участника событий, а как комментатор происходящего, как некое лицо от автора, выражающее сочувствие или негодование в зависимости от конкретного развития драматических событий. Он откликается даже на отдельные реплики главных героев, а принимая участие в общем ансамбле, сохраняет полностью свою интонационно-ритмическую независимость<sup>1</sup>.

Но Вебер не ограничивается и этим. В последний акт оперы композитор включает хор, становящийся непосредственным и равноправным участником действия. Этот хор не только обменивается репликами с героем, но и убеждает его, призывает к борьбе со злодеем, становится на защиту героя и, непосредственно обращаясь к злодею, обрушивает на него свой гнев. Дуэт Адоляра и Лизнарта с хором A-dur (№ 24) следовало бы скорее назвать хор и дуэт, имея в виду огромную действенную роль хора. Выдвижением драматургической роли хора в «Эврианте» Вебер далеко опередил свое время.

Несмотря на то что «Эврианта» была задумана Вебером как «большая» опера, все же она относительно «камерна». В ней много небольших арий, романсов, дуэтов. Здесь нет широты, размаха, помпезности, блеска, нет масштабности большой оперы. Это не случайно. Вебер стремился отбросить все внешнее, декоративное, что не связано прямо с показом внутреннего мира героев. Он отказался от красочных, пышных картин королевского двора, колоритных рыцарских сцен и т. д. В центре внимания композитора — психологическая драма. И в этой сфере Вебер намечает путь создания больших, широких композиций. Об этом свидетельствуют монологические сцены Эврианты, Эглантины, Лизнарта.

Стремление к наибольшей содержательности, драматической выразительности, к наиболее цельному и полному раскрытию идеи привело композитора к построению драматургически единых сцен. Например, в сцене Эврианты с Эглантиной (первый акт) в непрерывно развивающемся музыкально-драматическом действии следуют: речитативная сцена Эврианты и Эглантины (речитатив № 5а), ария Эглантины (№ 6), второй большой речитативный эпизод (речитатив № 6а), дуэт Эврианты и Эглантины (№ 7), речитатив и вторая ария Эглантины (№ 8). Вся эта сцена объединена развитием сюжета и единством интонационной сферы — широким симфоническим развитием и преобразованием характерных интонаций лейтмотива Эглантины.

Аналогичным образом сливаются в единую композицию отдельные номера в начале второго акта (Лизнарт и Эглантина) и в начале третьего акта (Адоляр и Эврианта).

---

<sup>1</sup> Подобная трактовка хора несколько напоминает роль хора в античной трагедии.

По такому же принципу объединены в сквозную сцену три первых номера оперы. При этом создается определенная структурно-композиционная и тональная завершенность<sup>1</sup>.

Все же наибольшего единства и цельности в музыкально-драматическом развитии достигает Вебер в финалах картин и актов. Гибкое развитие музыки обусловлено ходом сценического действия. Речитативы естественно сменяются ариозо, ариями, ансамблями, хорами, создавая единое свободно развертывающееся действие, в котором отражены тончайшие оттенки душевных конфликтов. Таким образом, в финалах (как и в крупных сценах) степень слияния музыкального и драматического развития достигает того уровня, когда уже можно говорить не только об укрупнении оперной формы, но и о слиянии музыки и поэтической драмы. Историческое значение этого факта неоспоримо.

В финалах оперы усиливается симфоническое обобщение материала. В финале первого акта обобщены народные песенно-танцевальные образы, определяющие эмоциональный строй сценического действия. Наиболее сложный финал второго акта распадается на ряд разделов, объединенных общим настроением, вызванным драматической ситуацией. Тональная сфера финала выполняет важную цементирующую роль: 1) F-dur — пасторальный хор, прославляющий Эврианту; 2) Des-dur — большая речитативная сцена, построенная главным образом на лейтмотиве чести Адоляра; 3) A-dur — ансамбль, раскрывающий столкновение различных героев (Эврианта, Адоляр, король, Лизинг и другие); 4) C-dur — сдвиг в развитии ансамбля: включение хора рыцарей — приближенных Адоляра — с новой маршеобразной темой; 5) f-moll — последний раздел финала (солисты и мужской хор), развивающий еще одну — последнюю — тему финала. Добиваясь разнообразия в единстве, Вебер скрепляет разнородные разделы характерным для романтической музыки терцовым соотношением тоналностей.

В «Эврианте» Вебер намечает еще один важный прием, которым пользовались оперные композиторы XIX и XX веков. Это прием «отстранения» прямого развития действия посредством эпизодического введения жанровых, декоративных и иных сцен, в сущности являющихся «фоном», на котором особенно рельефно выступает драматический конфликт (таковы хоры придворных в первом акте, хор охотников, хор поселян, свадебный марш в третьем акте).

Композитор строго продумывает принцип чередования сцен внутри актов и картин, стремясь к выявлению остроты положений, к раскрытию внутреннего мира героев, душевных коллизий. Например, вторая картина второго акта — сцена Эврианты и

---

<sup>1</sup> G-dur — хоровая интродукция, B-dur — романс Адоляра, G-dur — хор «Да здравствует Эврианта!».

Эглантины — построена на непрерывном чередовании контрастных музыкальных характеристик и эмоций, светлых идиллических и мрачно-зловещих, мягких спокойных и возбужденно-резких, с присущим им соответствующим комплексом выразительных средств (мелодических, гармонических, фактурных и т. п.). По такому же принципу построена сцена Лизиарта и Эглантины, весь третий акт оперы и все финалы.

Свойственные музыкальной драматургии «Эврианты» прогрессивные черты получают в дальнейшем развитие в творчестве Вагнера и в европейском оперном театре в целом.

Единству «Эврианты» в значительной мере способствуют лейтмотивы и выдержанные лейттональности. В опере несколько лейтмотивов: рыцарской чести Адоляра (пример 146), любви Адоляра и Эврианты (пример 143б), безмятежного счастья (пример 143в), Эммы (пример 150), Эглантины:



Лейтмотивы появляются в драматически ответственные моменты, создают музыкальные связи, интонационные арки, иногда способствуют выявлению двуплановости действия и т. д.

Как правило, Вебер проводит лейтмотивы, почти не меняя их эмоциональной окраски. Но в отдельных сценах он создает широкое симфоническое развитие, используя отдельные интонационные элементы лейтмотива, обобщая и раскрывая тем самым внутренний смысл той или иной сцены (например, в упоминавшейся выше сцене Эглантины и Эврианты).

Большая смысловая роль в драматургии оперы принадлежит, как уже упоминалось, тональному плану. Основная тональность оперы — Es-dur. С ней связана тема чести Адоляра, финал первой картины первого акта, хор охотников, финал оперы и некоторые другие эпизоды. С бемольной же сферой тональностей связана часть других сцен, раскрывающих рыцарский быт и образ Адоляра (романс Адоляра — B-dur, ария Адоляра из второго акта As-dur и т. д.).

В характеристике Эврианты преобладает колорит C-dur (каватина первого акта, дуэт второго акта, финал оперы) как символ душевной чистоты, добродетельности, ясности стремлений героини.

В сфере диэзных тональностей раскрыт образ Эглантины (е, Е, А, Н). Драматическая характеристика Лизиарта дана в c-moll.

Дифференцирует Вебер и тембровые средства оркестра.

В обрисовке рыцарства он широко использует группу медных духовых инструментов (валторны, трубы) и литавры, иногда присоединяя к ним кларнеты и фаготы. Солирующие же гобой и флейта предназначены для характеристики Эврианты. Струнный квартет (иногда с присоединением фагота) сопровождает лейтмотив Эглантины.

В мелодике оперы ясно образуются четыре характерные эмоциональные сферы: песенно-лирическая, кантиленная, с преимущественным поступенным развертыванием мелодии, со сравнительно спокойными ходами; ей свойственна общая закругленность, квадратная структура, неторопливый темп. Подобный тип мелодики Вебер употребляет главным образом в лирических эпизодах оперы (романс и ария Адоляра, первая и вторая каватины Эврианты и другие эпизоды, в том числе первая «притворная» ария Эглантины, где она разговаривает «языком» Эврианты).

Другая сфера мелодики связана с образами зла. Здесь выявляется драматический стиль веберовского письма: отсутствие квадратных построений, закругленности фраз, периодичности; наличие возгласов, широкого диапазона интервалов, острых хроматических задержаний, пунктирного ритма. Этот мелодический стиль характеризует крупные драматические сцены (сцена Эглантины первого акта, сцена Лизиарта и Эглантины второго акта, сцена Адоляра и Эврианты третьего акта и другие).

Большое место в опере занимает декламационная мелодика, используемая в речитативных сценах оперы. Вебер стремился создать оригинальный вокальный стиль, который бы соответствовал «большой национальной немецкой опере». Речитативы «Эврианты» не повторяют ни речитативный стиль оперы seria, ни речитативы оперы buffa. По своему характеру они наиболее близки речитативам Глюка — они мелодичны и драматически выразительны. В речитативных сценах Вебер широко использует ариозность, непосредственно сближает речитативные и ариозные эпизоды в разных сценах, чередуя реплики разного мелодического типа (сцены: Эглантины и Эврианты — № 6, Эглантины — № 8, Лизиарта — № 10, Адоляра и Эврианты — № 15 и другие) <sup>1</sup>.

Особый тип мелодики свойствен массовым сценам. В хорах поселян, охотников и в свадебном хоре господствуют немецкий народный музыкальный жанр, периодичность, куплетность строения, танцевальность, ритмическая простота.

Несмотря на различные мелодических типов, в опере не ощущается стилистической пестроты; напротив, мелодико-интонационные контрасты композитор смело сопоставляет в конфликтных сценах, и это лишь усиливает общую впечатляемость отдельных картин и актов.

<sup>1</sup> Здесь уместно вспомнить сходный мелодический склад «Ундины» Гофмана, особенно в ее больших финальных сценах.

С мелодическим содержанием теснейшим образом связан гармонический строй произведения. Значение гармонии, как одного из важнейших средств драматической выразительности, Вебер понял еще во «Фрейшюце». В «Эврианте» композитор пользуется уже знакомым принципом сопоставления гармонических красок: тональная неопределенность и тональная ясность; резкая смена тональных красок, внезапные модуляционные сдвиги, острые гармонии (главным образом, уменьшенный септаккорд с его разнообразными энгармоническими разрешениями) — все эти средства всегда связаны со стремлением подчеркнуть драматическую сущность и остроту момента, иногда даже выделить значение фразы, слова. Так, например, после спокойного ясного F-dur (начало финала второго акта), рисующего счастливое ожидание Адоляра, приезд Эврианты и восхищение ею, первая же реплика Лизингарты в Des-dur вызывает настороженность и тревогу неожиданной сменой краски.

Всегда связано с внезапным, резким изменением тональности появление лейтмотива Эммы, как будто композитор стремится перенести слушателя из реального мира в мир мечты, видений, грез:



Так происходит в увертюре (смена Es-dur—H-dur), в разговоре Эврианты с Эглантиной (с—H); в финале второго акта (As—H); в финале третьего акта (h—H; в ариозном эпизоде Эглантины); и только в самом конце оперы лейтмотив Эммы, значительно преображенный, проходит в C-dur — тональности безмятежного счастья и непорочного облика Эврианты. Но и здесь это связано с драматическим замыслом композитора (теперь свершилось предсказание Эммы и дух ее вновь обрел покой).

Важную роль в «Эврианте» играет ритм. Он необычайно гибок. Вебер умело пользуется разнообразными видами пунктирного ритма, что подчеркивает мужественность, героический характер рыцарей, придает величавость придворным танцам, усиливает драматизм некоторых сцен, а также имеет большое значение в характеристике образов зла, коварства.

Одним из наиболее важных средств музыкального выражения, несущих огромную смысловую нагрузку у Вебера, является оркестр. Даже в тех случаях, когда оркестр выполняет функ-

цию простого сопровождения, Вебер стремится включить его в музыкально-драматическое действие. Атмосферу лирического воодушевления создает оркестровое сопровождение в темпе *Allegro* в арии Адоляра (№ 12); остродраматический оркестровый фон (тревожное тремоло струнных, таинственные синкопированные шаги фаготов) возникает в сцене Эврианты, наблюдающей борьбу Адоляра со змеем; ярким народным колоритом, с нарочито однообразными аккордами сопровождения, солирующими флейтой и кларнетом, удваивающим мелодии в терцию, сексту, окрашен хор поселян (первый акт), свадебная сцена (третий акт).

Нередко оркестр берет на себя функции пояснения (подобно авторской ремарке или слову от автора). Эта функция проявляется в использовании лейтмотивов, которые часто проходят в оркестре (лейтмотивы Эммы, Эглантины).

Обращается Вебер и к приемам звукописи, стремясь оркестровыми изобразительными средствами пояснить действие (ласковое журчанье ручейка, успокаивающего Эврианту, блуждающую в глухой долине; холодные струи ветра, связанные с злодейским обликом Лизнарта).

Вебер пользуется оркестром и для широкого осмысления событий драмы. Обобщающее значение оркестра раскрывается, например, в сцене Эврианты и Эглантины (первый акт).

Свою драматургическую роль выполняют и самостоятельные оркестровые эпизоды (увертюра, танцы, марш, вступления ко второму и третьему актам, вступления и заключения к отдельным сценам и актам). Общее назначение их — создать соответствующее ситуации настроение, раскрыть психологическое состояние героев, дополнить, «дорисовать» образ, углубить контраст.

Среди оркестровых эпизодов особенно выделяются два вступления — ко второму и третьему актам — и увертюра. Вступление ко второму акту связано с внутренним миром Лизнарта. Образ бурной природы ассоциируется с кипением его страстей. Картину мрачной, «молчащей» природы, пустынного края и, одновременно, состояние душевной опустошенности Адоляра и страдания Эврианты воспроизводит вступление к третьему акту. Увертюра к «Эврианте», как и увертюра к «Фрейшюцу», — по существу симфоническая поэма, построенная на широком использовании материала оперы; она раскрывает основную идею произведения. В качестве главной партии в увертюре используется лейтмотив рыцарской чести Адоляра. Побочная партия дополняет его образ лирической сферой. Это тема любви Адоляра и Эврианты, а также ее косвенная характеристика. Развитие тематических элементов приводит к эпизоду — лейтмотиву Эммы, после чего в продолжающемся разрабочном разделе увертюры следует большое фугато на новом тематическом материале. Тема фугато в том виде, как она про-

ходит в увертюре, в опере не встречается. Это скорее обобщенный образ темного начала. Фугато вводит в эпизод, связанный с тонально-тематическим развитием отдельных элементов главной и связующей партий. Реприза увертюры несколько необычна. Основной тематический элемент главной партии — образ рыцарской чести Адоляра — отсутствует. Но побочная партия приобретает широкое развитие. В ее втором проведении в репризе тема любви Адоляра сближается с темой его рыцарской чести, раскрывая тем самым основную мысль драмы.

В увертюре с ее блестящим *Es-dur*, образным тематическим материалом, яркими оркестровыми красками передан общий светлый колорит, господствующий в опере, несмотря на все мрачные драматические коллизии.

«Эврианта» представляет значительный интерес в виду своего жанрового своеобразия. Сюжет ее в известной мере историчен (автор указывает точное место и время действия)<sup>1</sup>. Замысел героико-романтический, но преобладает в нем лирико-драматическая, психологическая сторона.

Героический элемент выражен слабо, он связан с духом рыцарства (первая картина первого акта). Зато в лирической сфере Вебер добивается необычайной правдивости, передавая психологические состояния героев. В методе раскрытия их чувств композитор обнаруживает тонкость и глубину. И здесь он близок своему великому современнику Шуберту, также правдиво и глубоко раскрывшему эмоциональный мир человека в песне. Но если Шуберт стремился к драматизации песенных жанров, то Вебер насыщал музыкально-драматический жанр народной, национальной песенностью.

В «Эврианте» много черт, связанных с новым, романтическим искусством. Прежде всего это относится к сюжету, к его трактовке. Интерес к средневековой, рыцарской тематике, возвышенный характер образов, идеализация человека (Эврианта, Адоляр) — все это черты, характерные для немецкого романтического искусства<sup>2</sup>.

Типичен показ жанровых сцен в опере, своеобразно выражающий общий для романтического направления интерес к обрисовке народной жизни, к воплощению немецкого духа. Вебер гениально использовал в «Эврианте» жанровые сцены в музыкальной драматургии оперы в качестве метода «отстранения» от основной интриги, вызывающего усиление художественного воздействия.

Романтическим было и обращение к образам природы в «Эврианте», где природа «сопереживает», сопутствует человеку,

<sup>1</sup> Место действия: попеременно в замке Невер и в королевском замке Премери. Время действия — по заключении мира с Англией в 1110 году.

<sup>2</sup> Прогрессивный, глубокий этический смысл творчества Вебера проявился в том, что его «идеальные» герои жизненны, они воздействуют на человека, призывая его к доброте и благодетельству.

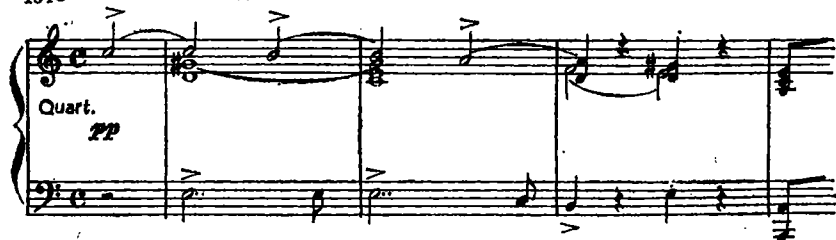
отражает человеческие страсти (первая и вторая каватины Эврианты, сцена Лизиярта, сцена Адоляра во втором акте и т. д.). Обращение к природе, как к средству образного раскрытия душевного состояния героя (подобно Шуберту в песне), намечалось Вебером уже во «Фрейшюце» (сцена Агаты), а в «Эврианте» получило дальнейшее развитие. Эту весьма характерную черту творческого метода Вебера отметил Клод Дебюсси, писавший, что Вебер, может быть, первый почувствовал сродство между повсюду разбросанной душой природы и душой личности: «Он свои ландшафты индивидуализирует, а характеры, даже если они сверхъестественны, он превращает в типы, родственные природе; происходит какое-то слияние с природой»<sup>1</sup>.

Черты романтического стиля проявились в новом типе лирической характеристики героев. Особая теплота, искренность, задушевная проникновенность простой лирической мелодики, психологическая углубленность, стремление к передаче тонких нюансов переживаний человека — черта, связывающая Вебера с Шубертом.

В «Эврианте» получают яркое воплощение типические романтические интонации тревоги, беспокойства, вопроса, любовного томления, страданий, одиночества, то есть образы, широко развивающиеся впоследствии в творчестве романтиков разных национальных школ и поколений:

151a Moderato assai (♩=104)

Дуэт Эврианты и Эглантины № 7



6 Larghetto, non lento (♩=54)

Ария Адоляра № 12



<sup>1</sup> Godet Robert. Weber and Debussy.—«Chesterian», 1926, № 55, p. 224 (перевод автора).

в Adagio non lento

Речитатив и дуэт Эврианты и Адоляра № 15

Viol. I  
Quart.  
Cl. Fag.  
pp Cor.  
p Viol. II  
pp

г Largo  
a piacere

Сцена и каватина Эврианты № 17

Fag. Solo

д. Agitato

Сцена и каватина Эврианты № 17

V.-c.

Романтическое в композиционной структуре оперы сказалось в углублении контрастного начала драматургии (контраст и единство в картинах, актах, в крупных сценах, связанных вместе с тем непрерывным музыкально-драматическим развитием).

Для углубления эмоционального содержания некоторых сцен Вебер часто выделяет отдельные инструменты, например: соло флейты в сельских сценах, соло галторны в сцене охоты, в интродукциях ко второму и третьему актам; соло гобоя в характеристике Эврианты и т. д. Отдельные приемы романти-

ческой тембровой драматургии «Эврианты» в дальнейшем будут широко применены композиторами разных национальных школ, и в первую очередь Вагнером в его оперном творчестве.

«Эврианта» — произведение глубоко национальное. Связи ее с культурой Германии, с немецким народным музыкальным искусством, поэзией, драмой обнаруживаются и в дидактическом характере сюжета, и в его романтической трактовке, и в широкой опоре на национальный фольклор.

Летом 1824 года в Дрездене Вебер получил почти одновременно два заказа: из Парижа от «Королевской академии музыки и танца» (тема — «Фауст») и из Лондона от театра «Ковент-Гарден» (тема — «Оберон»). Не только материальные условия, предложенные композитору лондонским театром, оказались решающим фактором в выборе сюжета. Главным для Вебера была сама тема. «Фауст» требовал продолжения работы в жанре большой оперы, масштабности, психологической глубины, дальнейшей разработки эстетических принципов музыкальной драмы. Остро переживший неудачу сценической судьбы своей любимой оперы, Вебер не мог в то время работать над «Фаустом». Сюжет «Оберона» с его наивной сказочной фантастикой казался ему тем волшебным миром, той романтической мечтой, в которой можно было укрыться от жестокости окружавшей его жизни. Поэтому Вебера не остановили ни трудности изучения английского языка (предпринятого специально для этого), ни очевидная для композитора слабость либретто, ни плохие стихи. Автор их — английский поэт Джеймс Робинсон Планше, подготовивший либретто по мотивам произведений Шекспира «Сон в летнюю ночь», «Буря», фантастической поэмы Виланда «Оберон», а также французской новеллы «Гюйон из Бордо» де Вильнева.

В начале 1826 года Вебер целиком отдался сочинению оперы. Расходуя последние силы, композитор с необычайной энергией продвигал работу вперед. Однако полностью осуществить свой замысел не смог.

Композитор заканчивал работу над оперой уже в Лондоне, куда прибыл 3 марта 1826 года. Последние изменения вносил в партитуру буквально накануне премьеры<sup>1</sup>, состоявшейся 12 апреля и прошедшей с огромным, небывалым для Лондона успехом. И все же Вебер не считал оперу законченной. Он ясно ощущал недочеты в драматургии и мечтал о создании новой редакции, более широкой и цельной. Мечта осталась неосуществленной. Но и в своем первоначальном виде «Оберон» представляет значительный вклад в сокровищницу мировой оперной культуры.

---

<sup>1</sup> Молитва Гюйона № 12 была написана композитором 10 апреля.

В «Обероне» Вебер не ставил перед собой каких-либо особых, принципиальных творческих задач, не стремился открыть новую страницу в истории немецкой оперы подобно тому, как это было при работе над операми «Фрейшюц» и «Эврианта». Сюжет «Оберона» уводил композитора от жизненных невзгод, и Вебер радостно отдавался полету фантазии. Однако, создавая произведение на характерный для Англии сюжет, на иноземном языке, для лондонской публики и театра, Вебер остался верным немецкому искусству и развивавшимся в немецком музыкальном театре романтическим идеям и принципам. «Оберон» открыл новые пути в развитии мирового музыкального искусства. Именно с «Обероном» в музыку вошел новый, неведомый дотоле мир сказочной фантастики, романтический мир веселых эльфов, гномов, наяд, сказочных духов. Образы этого мира, впервые «открытые» для музыки Вебером, широко развивались в творчестве композиторов не только немецкой школы, но и других стран (Мендельсон, Берлиоз, Лист, Глинка, Григ).

Сюжет «Оберона» не был чужд немецкой литературе в силу популярности поэмы Виланда<sup>1</sup>, а также родственности некоторых ее образов и общей сюжетной схемы бытовавшим в немецком театре пьесам, послужившим источником для многих зингшпилей (Моцарт — «Похищение из сераля», «Волшебная флейта»). В этих пьесах действуют две пары влюбленных, неизменно присутствует восточный колорит, есть и момент похищения, и цепь приключений, испытания героев, дары, сопровождающие их в испытаниях (волшебный рог — волшебная флейта, золотой кувшин с неиссякаемым запасом вина — забавные волшебные колокольчики и т. д.), и всегда — непреклонная твердость, верность героев, их неподкупность. Близость Моцарту сказала в «Обероне» в принципах музыкальной драматургии, в характере раскрытия некоторых образов. Обилие картин, их калейдоскопичность, значительная роль сюитности в объединении картин типичны и для «Оберона» и для «Волшебной флейты»<sup>2</sup>.

«Оберон» близок зингшпилю в композиционном отношении. В его основе — разговорные диалоги. Но главное сходство заключается в типическом раскрытии основных образов: благородный рыцарь Гюйон с его трогательно-возвышенной любовью (ария № 5, молитва № 12, рондо № 19, партия Гюйона в сцене с Обероном № 4, в сцене с рабынями Рошаны № 20) напоминает образы принца Тамино («Волшебная флейта»), Бельмонта («Похищение из сераля»); образ Реции — преданной возлюбленной (ария № 13, каватина № 18) — близок Констанце и Памине.

---

<sup>1</sup> Кристоф Мартин Виланд (1733—1813) — немецкий писатель эпохи Просвещения.

<sup>2</sup> «Волшебная флейта» — опера в двух актах, двенадцати картинах; при этом второй акт объединяет девять картин.

Много общего можно найти и в соответствующих музыкальных характеристиках Фатимы и Блонды, Шеразмина и Педрильо.

Национальные традиции немецкого музыкального театра проявились в простоте, лаконичности музыкальных образов «Оберона», в их поэтичности, глубокой связи с народной песенностью.

В «Обероне», подобно тому как это было во «Фрейшюце» и в «Эврианте», преобладают, в основном, небольшие оперные формы — небольшая ария, каватина, ариетта, малые формы ансамблей.

Для музыкальной драматургии «Оберона» характерно наличие нескольких контрастных музыкальных сфер, обусловленных сюжетным замыслом и общим интонационным строем. Образы возвышенных и благородных главных героев — Гюйона и Реции — проникнуты светлым трогательным лиризмом; иногда им свойствен героико-драматический элемент. Например, крайние части арии Гюйона (№ 5, первый акт) имеют мужественный, решительный характер:

152    *Allegro energico*    *a tempo*

*Allegro energico*    *ritard.*

*p*

Von Ju gend auf in dem Kampfe fild',

Патетична ария Реции, обращающейся к океану (№ 13, второй акт), особенно эпизоды *Allegro con moto* и *Andante Maestoso*. В этой единственной в опере большой арии — монологической сцене, раскрывающей волнение, смятенность чувств, — героический пафос окрашивает и речитатив. Однако простым и остроумным приемом Вебер оставляет все же героиню в сфере комического. В заключительный раздел этой драматической сцены — *Presto con fuoco* — он вводит кокетливо-грациозный танцевальный ритм, придающий волнению и тревогам Реции иронический тон<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Материал заключительного раздела арии Реции используется композитором в качестве заключительной партии в сонатном *allegro* увертюры.

The image shows a musical score for a piece titled "Presto con fuoco". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with lyrics "O Won - nel Mein" and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand melody and a left-hand bass line with a forte (ff) dynamic marking. The second system continues the vocal line with lyrics "Hü - onzum U - fer her - bei zum U - fer her - bei" and the piano accompaniment. The piano part continues with a right-hand melody and a left-hand bass line. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Другой интонационный пласт связан с характеристиками Шеразмина и особенно Фатимы. В маленькой ариетте Фатимы (№ 9), в столь же небольшой по объему ее арии (№ 15), в дуэте Шеразмина и Фатимы (№ 16) имеются прямые связи с немецкой песней. Простой склад мелодики, некоторый налет сентиментальности, танцевальность, двухчастность структуры, квадратность построений, сопровождение, типичное для бытовых жанров, — характерный эмоциональный ключ в обрисовке образов. Слуги — представители народа — охарактеризованы средствами фольклора<sup>1</sup>. Однако в образе Фатимы, дочери арабского народа, Вебер, сохраняя общий народный (немецкий) склад мелодии в ариетте (№ 9, второй акт), вводит сопоставление мажора и минора (е—Е), усложняет рисунок мелодии триолями, паузами, разнообразными группировками, что создает условный восточный колорит:

<sup>1</sup> В таком же плане решено дуэтино Реции и Фатимы в финале первого действия, предвосхищающее будущее «песни без слов» Мендельсона.

## 154 [Andante amoroso]

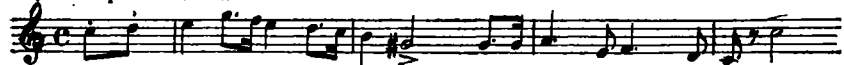


Восточный элемент представлен во многих сценах оперы: гарем багдадского халифа (хор слуг в финале первого акта), свадьба Реции с принцем Бабеканом (хор придворных и балет в начале второго акта), обольщение Гюйона во дворце тунисского эмира (хор и балет рабынь жены эмира Рошаны в третьем акте), спасение героев на площади перед дворцом эмира (хор слуг в финале оперы). Все восточные сцены (за исключением сцены обольщения Гюйона) построены на одной музыкальной теме — подлинной восточной мелодии, заимствованной Вебером у одного из друзей, путешествовавших по странам Востока и записавшего там эту тему. Впервые в опере эта тема появляется в марше гаремных слуг в финале первого акта<sup>1</sup>:

## 155a Tempo di Marcia



## 6 Tempo di Marcia



В восточных сценах (кроме сцены обольщения) характеристика восточных образов имеет ярко выраженный иронический характер, придающий им юмористический оттенок; это нарочитая угловатость мелодики, подчеркнутая унисоном деревянных духовых (финал первого акта, оркестр за сценой: гобой, кларнеты, фаготы, треугольник и большой барабан), намеренное отсутствие выразительных низких регистров в хоровой партии, подчеркнутая важность движения и темпа, маршеобразность, внешняя импозантность звучания (в хоре во дворце багдадского

<sup>1</sup> По утверждению некоторых исследователей творчества Вебера, в этом марше композитор использовал две подлинные арабские темы. Мы не разделяем эту точку зрения. Нет никаких данных утверждать, что эти темы являются именно арабскими подлинными темами, а не образцами музыки других народов. Правильнее сказать, что это темы восточного происхождения, причем вторая тема является продолжением и развитием первой. Поэтому лучше говорить об одной теме, состоящей из двух родственных элементов. Тем более, что в инструментальном эпизоде, заключающем финал, Вебер вновь проводит обе темы, как бы подчеркивая их общность.

халифа из второго акта длительно сопоставляются простые гармонии I—V, I—VI).

В ином плане раскрывается восточный элемент в сцене обольщения Гюйона рабынями Рошаны. Здесь нет ни иронии, ни тени комизма. В этой сцене Вебер стремится показать «экзотику» — обольстительную и пряную, полную таинственности и неизведанных соблазнов. Волнующий тембровый колорит женского хора, трехголосие, стройность и благозвучие, томный убаюкивающий метроритм  $\frac{6}{8}$ , синкопы и островыразительные мелодические интонации (задержания к доминантсептаккорду), секвенционная цепь доминантсептаккордов своеобразно передают «восточный» колорит этой лирической сцены:

156 Allegretto

schlüpf ihn aus, die Blum' gepflückt eh' die

Ros' verblüht und der Wein vergossen!

Но восточный элемент не занимает в опере доминирующего положения. Центральное место в «Обероне» и количественно и по своей музыкальной значимости принадлежит волшебным сценам, светлой, юношески жизнерадостной, сказочной фантастике. По своему колориту фантастика «Оберона» является полным антиподом мрачной, пугающей фантастике «Фрейшюца».

Она полна наивности и простоты. Для Вебера все это лишь шутка, мечта, сказка. Отсюда особая просветленность фантастических сцен. Фантастика «Оберона» разнообразна по музыкально-выразительным средствам и одновременно едина в своей интонационно-инструментальной основе. В центре — образ Оберона, могущественного короля эльфов, повелителя духов «на земле, в воде и в воздухе». Король эльфов неодинок, он всегда появляется в окружении своей сказочной свиты. Уже в самом начале оперы раскрывается этот особый мир волшебного царства Оберона. В первом хоре эльфов с большим инструментальным вступлением (на котором целиком построено сопровождение хора в дальнейшем) передан тончайший лирический колорит, подсказывающий появление шаловливо, беззаботно порхающих эльфов. Этот фантастический образ, созданный Вебером, прочно закрепился в музыкальном искусстве (Мендельсон, Берлиоз и другие). Вебер пользуется здесь главным образом специфическими тембрами деревянных духовых инструментов (стаккато флейт и кларнетов), контрастно сопоставляя их с солирующими валторнами и скрипками, противопоставляя группы деревянных и струнных, быстро сменяя высокий и средний регистры. Одновременно он усложняет гармонический язык, часто обращается к уменьшенному септаккорду, к доминантсептаккорду в их различных обращениях, использует альтерированные созвучия, гармонические комплексы двойной доминанты. Мелодический строй приобретает тонкий, изящно-прихотливый характер. Мелодика теряет закругленность, певучесть. Разнообразие ритмической структуры, капризная непоследовательность ритмической организации музыкальной ткани, приглушенность звучания (в полутонах) переносят слушателя в чудесный сказочный мир:

157 *Andante quasi Allegretto*

Cor.

*pp*

V-la

V.c.

Bl.

*pp*

Fag.

Романтический колорит эльфовой фантастики сохраняется в первой арии Оберона (обращение к Гюйону). Напряженный гармонический строй, тревожное тремоло струнных, на фоне которого звучит, в непрерывной смене тембров деревянных духовых, подчеркнуто выразительная мелодия, — несколько в ином, более «сгушенном» плане продолжают линию, характеризующую мир эльфов. Светлый радостный облик приобретают сказочные образы в большом ансамбле (№ 4), где хор эльфов и гномов прерывается сценой Оберона с Гюйоном. Здесь нет приглушенности и полутонов: появляется ясный торжественный *B-dur, tutti* с ярким звучанием меди, мелодическая определенность, четкость. Глубоким жизнеутверждением проникнут весь ансамбль, в котором лишь партия Оберона выделяется своим специфическим колоритом. Еще большее значение в драматургии оперы имеют фантастическая сцена и финал второго акта. Здесь впервые появляется новый персонаж — вездесущий и всезнающий веселый проказник Пёк. Он сзывает духов земли, воды и воздуха. По его приказанию разыгрывается в океане буря. гибнет корабль, на котором находятся обе влюбленные пары. Интересна музыкальная характеристика старшего из эльфов, могущественного и лукавого Пёка: причудливые ритмы, неожиданные повороты-скачки мелодии, глиссандирующие пассажи, стаккато, отрывистые аккорды сопровождения, хроматические сдвиги в гармонии; своеобразный колорит оркестра, унисон скрипок и контрабасов и выделение фаготов, кларнетов, гобоев на фоне скрипок:

158 *Andante marcato*  
Puck

Gei ster der Luft und Erd' und

Seel Geis ter der Gluth in hei ßer Höhl

В хоре духов, следующем за призывами Пёка, гармонически близком характеристике эльфов, нет их легкости и воздушности. Духи могущественны, и Вебер подчеркивает это оркестровыми средствами. В оркестровом эпизоде бури, завершающем хор духов, звучат уменьшенные гармонии на фоне волнообразных пассажей струнных с отдельными красочными «всплесками» флейт и фаготов. Средства предельно просты, но безукоризненно художественны; эпизод этот воспринимается как яркая поэтическая картина. В ней не только звукопись, но и настроение, ощущение безбрежной шири и величия взволнованного океана.

Красочные тембры характерны и для финала второго акта, состоящего из ряда эпизодов<sup>1</sup>: солирующая скрипка и валторна в хоре наяд, развернутая партия солирующей флейты в заключительном хоре, там же — особая роль деревянных инструментов: самостоятельные мелодические построения у флейт, кларнетов, унисонные пассажи струнных, стаккато кларнетов, фаготов и т. д.

При всем разнообразии тематического материала, «Оберон» обладает органичностью и внутренним единством. Это достигается глубокими музыкально-тематическими связями, проникающими в контрастные сцены оперы.

Музыкально-тематическим зерном в опере служит мотив рога Оберона. Он не является лейтмотивом в том смысле, как это было в «Эврианте» или «Фрейшюце»<sup>2</sup>. Однако в интонационном содержании оперы мотив рога является той важной ячейкой, из которой вырастает все произведение.



Мотив рога Оберона впервые и в своем полном виде появляется в увертюре. Именно с него начинается медленное вступление к сонатному *allegro*. Но интонационное происхождение его непосредственно связано с темой подлинной восточной мелодии, впервые звучащей в марше гаремных слуг. Если в своем первом проведении, в увертюре, мотив рога имеет ярко выра-

<sup>1</sup> Морские наяды сладостными напевами навевают сон на Гюйона; далее следуют речитатив и дуэтино Оберона и Пёка, связующий инструментальный эпизод и большой заключительный ансамбль, в котором соединяются партии всех сказочных образов.

<sup>2</sup> В развитии сюжета оперы рога Оберона играет огромную роль, особенно в наиболее ответственные, переломные моменты действия. Вебер, однако, не воспользовался открывавшимися перед ним в этом смысле возможностями лейтмотивного развития.

женный романтический характер (интонация вопроса, тембр солирующей валторны и последующее приглушенное звучание засурдиненных струнных с «таинственными» задержаниями к уменьшенному септаккорду и еле ощутимым переходом в доминантовый квинтсектаккорд), то в дальнейшем он приобретает различный характер. Этим же мотивом в его минорном варианте начинается ария Оберона:



Интонацию мотива рога без труда можно обнаружить в каждой арии, ансамбле, хоре и в инструментальной партии, иногда в своем первоначальном виде, иногда гармонически или ритмически измененным, в обращении и т. д. Так возникает монотематический принцип развития, вошедший в творческую практику многих композиторов-романтиков.

Среди художественных откровений, раскрывшихся в «Обероне», особое место должно быть отведено оркестру. Оркестр не подавляет вокальное начало в опере, но он ни в какой мере не имеет и подчиненного характера. Из двух равноправных участников действия Вебер явно отдает предпочтение оркестру. Это проявляется не только в наличии самостоятельных инструментальных номеров оперы (увертюра, танцы, отдельные эпизоды, вступления и заключения к вокально-хоровым номерам), не только в необычном красочном, сверкающем оркестровом наряде, но и в особой содержательности оркестровой партии, в ее эмоциональной значимости, интонационной мелодико-гармонической выразительности.

Оркестровая партия несет огромную нагрузку, связанную со всем ходом развития действия, с характеристиками героев, с созданием ориентального колорита и волшебного мира царства Оберона.

Как правило, основной музыкальный образ, характеристика героя, драматической ситуации дается в оркестровом вступлении к вокально-хоровым номерам оперы<sup>1</sup>. При вступлении вокальной партии в оркестре продолжает развиваться материал, связанный с основной характеристикой образа. Иногда бывает иначе: материал вступления не звучит в оркестровом сопровождении, но зато Вебер умеет буквально в нескольких тактах

<sup>1</sup> См., например, оркестровые вступления к первому хору эльфов, к арии Оберона № 2, к арии Гюйона № 5, к хору придворных № 7, к сцене Гюйона с рабынями № 20, ко всем финалам оперы и т. д.

вступления создать основное настроение последующей сцены. Так, в одной лишь выразительной фразе виолончелей двухтактного вступления к ариетте Фатимы № 9 переданы ее скорбные чувства:



То же происходит во вступлении к сцене «сон Реции» (№ 3), при этом Вебер применяет тембровый контраст: вступление и заключение исполняют кларнеты, фаготы и валторны, а в сопровождение вокальной партии введена солирующая гитара.

Яркость и обилие оркестровых вступлений и заключений, проникновение небольших оркестровых эпизодов внутрь вокально-хоровых сцен (финал первого акта, сцена Пёка с духами № 11, сцена и ария Реции № 13, финал второго акта и другие) значительно повышают удельный вес оркестра (тенденция, весьма характерная для романтической немецкой оперы), при все еще большой самостоятельности вокальной сферы оперы.

Среди оркестровых номеров важное место занимает увертюра. Это большая симфоническая поэма, целиком выросшая из музыкального материала оперы. Как и во «Фрейшюце» и в «Эврианте», в «Обероне» Вебер уже в увертюре создает общее настроение оперы — мягкий фантастический колорит романтического царства Оберона, искренний лиризм.

Вступление построено на темах рога Оберона (соло валторны), царства эльфов (флейты и кларнеты *divisi*) и теме героико-патетического характера, связанной с образом рыцаря Гюйона<sup>1</sup>.

Главная и связующая партии сонатного *allegro* используют материал сцены побега влюбленных из дворца халифа (оркестровая партия квартета № 10); в побочной партии звучит лирическая тема из середины арии Гюйона № 5 (косвенно — образ Реции); заключительная воспроизводит последний эпизод арии Реции (№ 13), в котором она призывает Гюйона на помощь.

В разработке развиваются элементы главной партии, материал, связанный с образом Пёка (эпизод *Allegro pesante* в его соло № 11), и побочная партия, приобретающая здесь героиче-

<sup>1</sup> Можно обнаружить большое интонационное родство последней темы с партией Гюйона в опере (ария № 5, рондо № 18, реплики Гюйона в ансамблях, но особенно блестящий торжественный марш в финале оперы, рисующий феерическую пышность, рыцарский блеск дворца императора Карла Великого, куда явились после всех приключений герои оперы).

ский оттенок и достигающая кульминационного развития. В репризе и коде особенно радостно и светло звучит танцевальная тема заключительной партии.

В увертюре к «Оберону» много общего, касающегося структурных закономерностей, с увертюрой «Фрейшюца» (отражение основных образных сфер оперы во вступлении и сонатном *allegro*, стирание граней между основными разделами *allegro*, особенно между репризой и кодой, отсутствие побочной партии в репризе и т. д.).

Однако здесь не отражена логика развития идейно-образного содержания оперы, что было характерно для увертюры «Фрейшюца». Значение увертюры «Оберона» не в развитии элементов «поэмности», а в богатстве нового образного строя и оркестровой палитры произведения (сфера волшебной фантастики оперы).

Много нового, свежего внес «Оберон» в область оркестрового письма. Основой оркестра у Вебера является струнная группа; но в использовании группы деревянных и медных поражает смелость и оригинальность оркестрового мышления композитора. Здесь и блестящая звучность *tutti* с широким использованием труб, тромбонов и большой группы ударных инструментов (литавры, треугольники, большой барабан, военный барабан). В финале оперы к симфоническому составу еще присоединяется *Banda*. Можно услышать и разнообразные соло, например: проникновенное соло виолончелей в арии Гюйона (№ 5, средний эпизод), во вступлении к ариетте Фатимы (№ 9). Сказочный колорит лесной романтики в первом хоре эльфов создается тонким, изящным сопоставлением солирующих валторны, скрипки с засурдиненной струнной группой и легкими стаккатными пассажами деревянных. Героический характер придает началу арии Гюйона (№ 5) солирующая труба; фантастический колорит подчеркивает соло фагота в сцене Пёка с духами (№ 12), и т. д. Яркость и изящество оркестра возникают благодаря разнообразным сопоставлениям деревянных духовых со струнной группой и медью.

Если «Оберон» не сделал нового шага в области музыкально-драматических принципов оперного искусства, то его значение в развитии романтического музыкального языка чрезвычайно велико. Вебер стремился к обогащению гармонии, искал островыразительные мелодические интонации (хор эльфов № 1, соло Пёка № 11, каватина Реции № 18, заключительный раздел хора рабынь Рошаны № 20 и многое другое) и, что особенно важно, создал романтический красочный, впечатляющий оркестр.

Сравнивая «Фрейшюца» с «Обероном», Берлиоз, один из самых чутких музыкальных критиков Европы, писал:

«„Оберон“ под стать „Фрейшютцу“. Один принадлежит к сфере мрачной, дикой и демонической фантастики; другой — к

царству улыбающихся, грациозных, обвораживающих феерий. Сверхъестественное в „Обероне“ так искусно сочетается с миром реальным, что точно не знаешь, где одно начинается, а другое кончается, а страсть и чувство выражены в нем языком и оборотами, которых, казалось, никогда раньше не слышали... это — подлинный шедевр, настоящий, лучезарный, совершенный...»<sup>1</sup>.

## Песни

С операми Вебера теснейшим образом связано камерное вокальное творчество композитора. Веберу принадлежит около 130 песен, создававшихся на протяжении всего его творческого пути. Чаще всего композитор обращался к текстам малоизвестных немецких поэтов (Химер, Штоль, Мюхлер, Фосс и другие). Многие песни публиковались без указания автора текста. Существует мнение, что некоторые из них написаны на подлинные слова народных песен, к другим тексты писал сам Вебер.

Тематика, жанры, круг образов вокального наследия Вебера чрезвычайно разнообразны. С одинаковым искусством композитор создает простую лирическую песню, патетический монолог, веселую бытовую сценку.

Главной отличительной чертой камерного вокального творчества Вебера является его глубокая связь с народным творчеством. Часто Вебер сам называет свои песни народными. Даже там, где композитор обращался к поэзии своих современников, связь его песен с фольклором совершенно очевидна. Среди лирических песен Вебера (преобладающих у него) часто встречаются небольшие строфические формы, с народным интонационно-мелодическим строем, элементарным гармоническим (гитарным) сопровождением, прямо связанным с практикой бытового пения («Колыбельная» ор. 13 № 2, «Любовная песня» ор. 30 № 4 и другие). В некоторых песнях сентиментально-лирического склада заметно влияние бюргерской культуры («Что влечет меня в круг твоих чар?» ор. 15 № 4).

В песнях Вебер широко использует танцевальные мелодии. Интересна в этом отношении бытовая сценка «Хоровод» ор. 30 № 5. В тексте много народного, грубоватого юмора. Вебер воплощает эти образы в ритмически четкой мелодии, нарочито прямолинейной. Выразительно сопровождение, в котором композитор мастерски воспроизводит звучания народных инструментов: «пустые» квинты волевого типа, «треньканье» щипковых, ровное колебание смычковых инструментов:

---

<sup>1</sup> Берлиоз Г. «Оберон». Фантастическая опера К. М. Вебера. — Избр. статьи, с. 269, 265.

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest followed by the lyrics "Sagt mir an, was". The piano accompaniment (grand staff) starts with a *marcato* marking and a *ff* dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "schmunzelt ihr? Schiebt ihr's auf das Kir\_mes\_bier, dass ich so vor Freu\_den krä\_he". The piano accompaniment features a *p* dynamic marking. The key signature and time signature remain the same.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "und auf ei\_nem Bein mich dra\_he? Schur\_ken um und um!". The piano accompaniment includes a *ff* dynamic marking. The key signature and time signature remain the same.

Fourth system of the musical score. This system shows the piano accompaniment (grand staff) with various musical notations including slurs and ties, but it does not contain any lyrics. The key signature and time signature remain the same.

Сочный народный колорит, яркая реалистическая зарисовка бытовой сценки в «Хороводе» — эти образы развивались в немецком вокальном искусстве второй половины XIX века

(Брамс). Они нашли глубокое претворение и в русской музыке (Даргомыжский, Мусоргский).

Опираясь на особенности поэтического текста, стиха, Вебер видоизменяет строфическую основу песни, варьирует ее, иногда создает большое заключение. В зрелый период творчества Вебер приближает строфу к более структурно сложным композициям (например, рондо в песне «Девушка к первому ландышу» ор. 71 № 3).

Песенное творчество Вебера имеет подлинно вокальную природу, инструментальность отсутствует в его вокальном письме. Композитор был сам певцом и отлично знал регистровые возможности голосов. В его песнях преобладает средний голосовой регистр: мелодия отличается непринужденностью, естественностью, песенностью, музыка глубоко связана со словом. Эти черты сближают песни Вебера с вокальной сферой Шуберта, Шумана.

Особое место среди песенного наследия Вебера занимает цикл на слова Теодора Кёрнера «Лира и меч» ор. 41. Песни цикла обладают особой впечатляющей силой<sup>1</sup>. В них воплощен высокий патриотический пафос освободительной борьбы Германии. Опираясь на народное искусство, в первую очередь на традиции немецкой «компанейской» патриотической песни, Вебер создал мужественные образы, исполненные благородства, человечности и возвышенной любви к родине.

Большим чувством проникнута первая песня цикла — «Молитва во время битвы». В простой сдержанной мелодии слышится скорбь и волевая требовательность. К богу сражений обращается воин за помощью. В сопровождении Вебер пользуется приемами психологической выразительности, которые он будет позднее развивать в «Эврианте» (ария Лизиярта из второй картины первого акта). Непрерывное движение гаммообразных пассажей с остроподчеркнутыми хроматизмами — это не только грозный шум битвы, но и состояние тревоги, возбужденности в момент сражения:



<sup>1</sup> Неслучайно они сразу завоевали любовь немецкого народа, сделав имя Вебера уже в 1814 году известным всей Германии.

*p* *f*

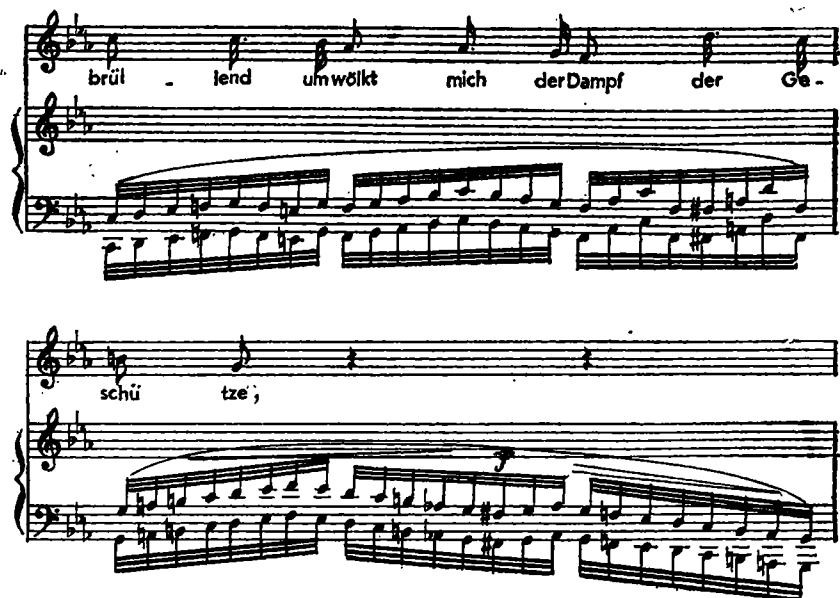
*f* *p*

con anima

Va ter! ich

*pp*

ru - fe dich!



Проникновенным интимным характером отмечена песня «Прощание с жизнью» (перед умирающим вонном проходят образы прошлого). Особенно замечательна песня «Мое отечество». Это большая драматическая сцена, построенная по принципу чередования речитативных вопросов и широких пламенных ответов (картины будущего). Шесть строф песни с большим искусством варьируются Вебером. Композитор меняет эмоциональную окраску каждой строфы в зависимости от развития текста. В процессе видоизменения строф появляются новые драматические образы (третья, пятая строфы). В заключение Вебер возвращается к исходному образу. Песня отличается тонкой выразительностью мелодического и гармонического языка.

Патриотические, героические образы господствуют в кантате Вебера «Борьба и победа» на текст известного актера и режиссера И. Г. Вольбрука ор. 44, созданной вслед за песнями на тексты Кёрнера. Но в кантате они носят более внешний характер, менее глубоки и впечатляющи, чем в высокохудожественном цикле «Лира и меч».

### Инструментальная музыка

Область инструментальной музыки является одной из значительных в немецкой музыкальной культуре XVII, XVIII и особенно XIX столетий.

Несмотря на то что эстетические задачи и интересы немецких романтиков сосредоточились главным образом вокруг му-

зыкально-драматических жанров (Вебер, Вагнер, к опере и оратории стремились также Шуман и Мендельсон), инструментализм стал другой важной ветвью романтического искусства Германии. Богатство традиций в инструментальной музыке Германии не могло не привлечь к себе внимания композиторов-романтиков, которые внесли много оригинального в эту сферу.

В творчестве композиторов романтического направления обобщенный характер образов инструментальной классики постепенно конкретизируется, становится более эмоциональным, контрастным. Появляется программность. Классический сонатный цикл теряет свои типические черты, отступает перед мощным натиском обобщенно-поэтических лирико-жанровых образов. В область инструментальной музыки врывается новая жизнь, широкое демократическое начало, бытовые жанры, раскрывшие неведомые выразительные возможности перед музыкальным искусством в целом.

В первом ряду композиторов-романтиков, связанных с новыми явлениями в инструментальной музыке, стоит Вебер. Опираясь на классические традиции, по-своему развивая их, Вебер открывает новые пути.

В сущности, все инструментальные произведения Вебера были созданы уже до «Фрейшюца»<sup>1</sup>. Среди них две симфонии, несколько увертюр, концерты и другие произведения для различных инструментов с оркестром (фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, кларнета, фагота, валторны), несколько пьес для скрипки, кларнета и гитары с фортепиано, трио (для фортепиано, флейты и виолончели), фортепианный квартет, квинтет (для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели), произведения для духовых инструментов и особенно много крупных произведений для фортепиано.

Симфония как самостоятельный жанр не привлекала композитора. Две симфонии, написанные Вебером по заказу принца Евг. Вюртембергского в Карлсруэ, относятся к раннему периоду творчества (1807). В них еще не проявилась самостоятельность Вебера. Они не блещут ни глубиной, ни яркостью музыкальной мысли, ни техникой оркестрового письма<sup>2</sup>. В дальнейшем Вебер никогда более не обращался к жанру симфонии.

Главные достижения Вебера в симфонической области связаны с увертюрами<sup>3</sup>. Яркое образно-тематическое содержа-

---

<sup>1</sup> После «Фрейшюца» была написана соната е-moll № 4 op. 70 (1822), два марша для духовых инструментов и переработан концерт для фагота с оркестром.

<sup>2</sup> В инструментовке симфоний Вебер руководствовался наличием музыкантов в оркестровой капелле герцога.

<sup>3</sup> Всего у Вебера десять увертюр. Большая их часть связана с операми («Фрейшюц», «Эврианта», «Оберон», «Сильвана», «Абу Гасан», «Петер Шмольд», «Рюбецаль, или Повелитель духов»); две — с драматическими произведениями («Прецноза», «Турандот») и одна написана как самостоятельное произведение («Торжественная увертюра»).

ние увертюры свидетельствует о тяготении композитора к содержательности, к конкретности идейно-эмоциональной выразительности инструментальной музыки. В увертюрах Вебера к ранним операм — «Петер Шмоль», «Рюбецаль», «Абу Гасан», «Сильвана» — обнаруживаются и рельефная выразительность тематического материала, и своеобразие структуры в пределах сонатного *allegro*<sup>1</sup>; намечаются и идейно-тематические связи увертюры с оперой. Например, в качестве главной партии увертюры «Абу Гасан» используется материал первого дуэта и заключительного хора. Модификация же этого материала в увертюре (новый, мажорный облик темы в репризе) обусловлен общим ходом развития действия.

В этих же увертюрах выявляется известная смелость гармонического мышления композитора. Интересен, например, переход к коде в увертюре «Рюбецаль»:



или заключительная партия увертюры «Абу Гасан»:



<sup>1</sup> В каждой из увертюр есть свои отступления от классических норм сонатного *allegro*, при этом Вебер сохраняет единство и закономерности общего развития.



В главной партии увертюры «Турандот» использованы пентатонические обороты («Chinesische Melodie», — помечил тему сам композитор в партитуре):

166 Allegro  
Chinesische Melodie



В увертюрах к «Фрейшюцу», «Эврианте» и «Оберону» на основе музыкально-тематического материала оперы Вебер создает законченные композиции, выражающие в разной степени основную идею опер. Эти крупные произведения оркестровой музыки, имеющие самостоятельное художественное значение, подобны большим программным симфоническим поэмам. В них

немало значительных музыкальных мыслей, контрастности и красочности в развитии, внутренней цельности и логики, вырастающей из законов чисто инструментальной музыки. Но своеобразие структуры в этих увертюрах связано с общим замыслом произведения (как правило, имеется изменение в репризе). Из замысла же вытекает и принцип развития музыкальных образов, в котором главное место уделено не тематической разработке материала, а сопоставлениям контрастных образных сфер (прием, непосредственно перенесенный из арсенала средств оперной драматургии). Новый смысл приобретает в увертюрах вступление к сонатному *allegro*, подчас намечающее основную идею оперы, углубляющее контраст к последующему *allegro* (характерная черта романтического симфонизма).

Много свежего вносит Вебер в область инструментальной музыки новым пониманием роли отдельных инструментов в оркестре (особенно валторны, кларнета, флейт, ударных). «Медленное вступление в увертюре «Оберона» можно назвать энциклопедией романтической оркестровки, — пишет исследователь Г. Благодатов. — Как в волшебном сне, возникают легкие фантастические видения. Валторна звучит как таинственный рог Оберона. Подобно дуновению ветерка промелькнули эльфы — фигуры флейт и кларнетов стаккато; издали доносятся звуки марша, слышна вдохновенная мелодия (виолончели), постепенно все стихает... звучит лишь секунда альтов пианиссимо. Резкий удар всего оркестра. Сон окончен. Начинается живое солнечное *allegro*»<sup>1</sup>.

Много интересного в области романтической тембровой образности можно найти и в других увертюрах Вебера, в его инструментальных оперных картинах (особенно в увертюре к «Фрейшюцу», в сцене Волчьего ущелья). Таким образом, программность, яркая конкретная образность, новое толкование структурных закономерностей одночастной формы сонатного *allegro*, смелость гармонического языка, расширение роли отдельных инструментов — все это позволяет считать увертюры Вебера важным этапом в развитии программной симфонической музыки XIX века. В первой четверти века Вебер предвосхитил многое из того, что раскрылось позднее в увертюрах Мендельсона, в программных симфонических поэмах Листа.

Значительно фортепианное наследие Вебера. Выдающиеся пианистические способности проявились у него с детства. В юношеские годы он был известным пианистом-виртуозом, смело и успешно соперничавшим с самыми крупными артистами его времени — Калькбреннером, Крамером, Мошелесом и другими. У Вебера была большая, необычайно удобная для игры

---

<sup>1</sup> Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969, с. 142.

на фортепиано и ловкая рука. Он владел безукоризненной пальцевой техникой, свободно чувствовал себя в пассажах двойными нотами, в сложных октавных и аккордовых эпизодах, без всякого напряжения брал децимы и ундецимы, проявлял необычайную легкость в скачках и при этом обладал удивительно мягким, приятным и певучим звуком.

Не все фортепианные произведения Вебера одинаковы по своим художественным достоинствам. Большую часть их составляют вариационные циклы<sup>1</sup>. В ту эпоху вариации — распространенный вид фортепианной музыки. Однако вариации Вебера — не только дань моде и виртуозному жанру: они серьезны и содержательны. Останавливает на себе внимание настойчивый интерес Вебера к народным темам, которые композитор часто избирает в качестве основы вариационных циклов (норвежская, цыганская, русская или, точнее, украинская), что безусловно шло вразрез с модой.

Во многих ранних циклах (ор. 5, 6, 7, 9) Вебер стремится к внутреннему изменению самой темы, ее преобразению. В связи с этим среди вариаций встречаются различные жанровые образы (мазурки в цикле ор. 5, похоронный марш в цикле ор. 6, испанское болеро в цикле ор. 9, хорал и полонез в цикле ор. 7), элементы театрализации (фантазия с речитативами в цикле ор. 9) и др. С еще большей силой это проявляется в последующих циклах (ор. 28, 40, 55), где каждая вариация представляет собой новое эмоционально-образное, красочное, жанровое раскрытие темы.

Эти же стилистические черты остаются главными в сонатных циклах Вебера, которые появились в десятилетие между 1812 и 1822 годами<sup>2</sup>. Как раз в этот период Бетховен создавал свои последние сонаты, ставшие вершиной в развитии классической фортепианной музыки и одновременно открывшие пути романтической сонате. В этот период Шуберт писал свои романтические сонаты, проникнутые песенным лиризмом. Сонаты Вебера не имеют ничего общего ни с проблематикой Бетховена, ни с лиризмом Шуберта.

Сонаты Вебера — это, в сущности, многочастные виртуозные характеристические пьесы. Они не обладают особой глубиной

<sup>1</sup> Шесть вариаций на оригинальную тему, ор. 2.

Восемь вариаций на тему из балета «Кастор и Поллукс» Фоглера, ор. 5.

Семь вариаций на арию «Vien qua, Dorina bella», ор. 7.

Семь вариаций на оригинальную тему, ор. 9.

Семь вариаций на романс из оперы «Иосиф» Мегюля, ор. 28.

Девять вариаций на русскую песню «Прекрасная Минка», ор. 40.

Семь вариаций на цыганскую песню, ор. 55. А также:

Девять вариаций на норвежскую песню для фортепиано и скрипки, ор. 22.

Семь вариаций на тему из «Сильваны» для фортепиано и кларнета, ор. 33.

Шесть вариаций для фортепиано со скрипкой и виолончелью (ad libitum)

на тему из оперы «Самори» Фоглера, ор. 6.

<sup>2</sup> Вебер написал четыре фортепианные сонаты: № 1, C-dur, ор. 24, 1812; № 2, As-dur, ор. 39, 1816; № 3, d-moll, ор. 49, 1817; № 4, e-moll, ор. 70, 1822.

замысла. В них нет драматизма. Ведущим началом не является ни сфера героики, ни область лиризма. В сонатах Вебера раскрывается светлый мир образов, радостное жизневосприятие автора, внимание которого сосредоточено, главным образом, на красочности, на экспрессивной контрастности образов.

Вебер сохраняет внешние грани классического сонатного цикла — традиционное количество<sup>1</sup> и соотношение частей. Однако внутренний характер каждой части и соотношение ее с другими частями цикла обнаруживают романтическое толкование старой классической сонаты.

Известно, что в процессе работы над сонатой Вебер прежде всего писал последние части — рондо, затем работал над средними частями и лишь после их завершения приступал к сочинению первых частей. Это говорит о многом. Несомненно, что главный интерес для Вебера в сонатном жанре был сосредоточен не в первых частях, не в сонатном *allegro*, которое в классической сонате являлось основой инструментальной драмы. Создававшийся прежде всего финал, естественно, не мог быть финалом задуманного произведения в собственном смысле слова, то есть выводом, итогом развития драмы, а был, так же как и средние части цикла, еще одним красочно-картинным эпизодом, достаточно самостоятельным. Таким образом, в многочастном цикле Вебера интересовала не столько логика последовательного раскрытия драматической идеи, сколько возможность создания ряда разнообразных конкретных сцен, объединенных в общий цикл. Вместе с тем сонаты Вебера сохраняют прочные связи с традицией, особенно с традицией Моцарта. Простота и ясность стиля, рельефность музыкальных образов, особая их четкость, точность, чистота эмоционального склада — эти черты рационалистической эстетики восприняты Вебером от Гайдна и Моцарта. Черты же нового проступают в создании поэтических картин, настроений, приближающихся к романтическим фантазиям, содержание которых раскрывается в смене выразительных эпизодов.

Здесь нет строгой классической пропорциональности в экспозиции; отсутствует напряженная динамика развития в разработке; репризы и коды — не вывод, не итог, а еще один ракурс колористического показа образов.

Изменяется у Вебера и характер тематизма. На смену строгому классическому обобщению приходит конкретность, характеристичность, поэтическая жанровость, театрализация. Темы становятся более протяженными, индивидуализированными. Меняется также внутренняя структура основных разделов, возрастает роль связующих партий, часто приобретающих самостоятельное тематическое значение (как, например, в сонатах № 2 и № 3).

---

<sup>1</sup> Соната № 3 представляет собой трехчастный цикл.

Склонность Вебера к театральности проявилась во многих образах, в приемах изложения, изобличающих тесное родство с оперной музыкой, со сценичностью.

Начало первой сонаты (краткое вступление перед главной партией) с его необычным тональным планом создает атмосферу драматической музыки (острозвучающий, разложенный уменьшенный септаккорд, вводный к субдоминанте, fortissimo завершается тонической каденцией к главной партии). Подлинно театральный характер использования уменьшенного септаккорда раскрывается в процессе развития не только сонатного *allegro*, но и всего этого цикла. Разложенный уменьшенный септаккорд является своеобразным лейтмотивом первой сонаты. Он неизменно появляется в наиболее ответственные, поворотные моменты развития частей цикла. Несмотря на то что с широким употреблением этого аккорда связано своеобразное выражение драматического, конфликтного начала в сонате (лежащего, кстати, вне сферы главной и побочной партий, вне сферы основных образов других частей), — этот драматизм носит поверхностный характер. Соната остается светлым, жизнеутверждающим произведением, хотя композитор и «пугает», настораживает слушателя уменьшенными септаккордами.

Часто встречаются в сонатах типичные для Вебера оперно-оркестровые приемы изложения материала. Например: певучая мелодия на фоне «коротких» аккордов (как бы *pizzicato* струнных) в *Andante* сонаты *As-dur* (№ 2). В первой части этой же сонаты нередко встречаются тремоло как фон для мелодии. Лирико-патетическая главная партия сонаты *e-moll* (№ 4) изложена в виде ариозного монолога, изредка поддерживаемого аккордами сопровождения, и т. д. и т. п.

В сонатных *allegro* Вебер придерживается традиционных соотношений тонального плана, но образное содержание, характер развития далеки от классической сонаты. Например, сонатное *allegro* в сонате *As-dur* (ор. 39) отличается соразмерностью общей архитектоники, ясностью тональных соотношений, глубиной тематических связей. Но содержание свидетельствует о вторжении романтического начала в привычные формы *allegro*: богатство мыслей в экспозиции, новое понимание функциональной роли конструктивных элементов *allegro*, гипертрофия связующей партии, перенесение основного драматургического конфликта на соотношение главной и связующей партий, сочетание сонатно-тематических приемов развития материала с тонально-колористическим освещением крупных эпизодов в разработке, новый подход к репризе и т. д.

Последующие части той же сонаты — это яркие картины жизни, объединенные в цикл принципом контрастности.

Пластическая выразительность образов сочетается в сонатах с блестящим виртуозным стилем, обнаруживающим огромное разнообразие приемов фортепианной техники. Бурные пассажи

с использованием мелкой пальцевой и октавной техники, широкие скачки, техника двойных нот, разнообразные арпеджированные фигуры, а также гибкое использование бытовых танцевальных ритмов (вальс, мазурка, полонез, болеро и другие) — весьма типичны для Вебера и превосходят технику большого концертного плана Листа. Однако ни в фортепианных сонатах, ни в вариациях, ни в других произведениях фортепианной музыки Вебера техническая сторона не становится самоцелью. Виртуозность всегда обусловлена содержательностью и служит выражению основной мысли. И в этом отношении многое в фортепианных сонатах Вебера превосходит фортепианный стиль Шумана, Шопена, а также и Листа.

Особое место среди фортепианных произведений Вебера занимает его «Концертштюк» (для фортепиано с оркестром) и «Приглашение к танцу».

«Концертштюк» (ор. 79, 1821) первоначально был задуман как трехчастный концерт для фортепиано с оркестром. В процессе работы произошло объединение, слияние частей цикла в большое одночастное произведение. «Концертштюк» носит ярко выраженный новаторский характер. Это произведение свидетельствует и о проявлении романтических тенденций Вебера в области концертного жанра.

«Концертштюк» связан с программным замыслом, известным со слов композитора<sup>1</sup>. В соответствии с программой в произведении четко обрисовываются четыре больших раздела<sup>2</sup>. Эти же четыре раздела свидетельствуют о своей генетической связи с соответствующими частями большого сонатно-симфонического цикла<sup>3</sup>.

Внутри произведения имеются признаки сонатного *allegro*: вступление, главная, связующая и побочная партии, элементы разработки и репризы. «Концертштюк» содержит глубокие интонационно-тематические связи между частями. В сущности, первое изложение основного тематического материала (первые 25 тактов — две темы) является основой всего произведения.

---

<sup>1</sup> Содержание «Концертштюка» излагает Р. Геника в очерке «Из летописей фортепиано. Карл Мария фон Вебер», опубликованном в «Русской музыкальной газете», 1905, № 33—37, 39—41.

<sup>2</sup> *I. Larghetto ma non troppo*. Прощание рыцаря с женой, ее жалобы, вздох и слезы.

*Poco a poco più mosso a piacere*. Небольшой связующий эпизод.

*2. Allegro passionato*. Страстное отчаяние, горе и тоска супруги.

*Adagio*. Несколько связующих тактов.

*3. Tempo di Marcia*. Возвращение крестоносцев на родину.

*Più mosso*. Связующий эпизод. Нетерпеливое ожидание встречи.

*4. Assai presto*. Радость и счастье свидания.

\* *Larghetto* — медленное вступление к *Allegro*.

*Allegro passionato* — сонатное *allegro*.

*Tempo di Marcia* — медленная часть.

*Più mosso* — элементы скерцо.

*Assai presto* — финал.

Из разнообразных интонаций двух образов вырастают все темы Allegro и последующих частей.

Это говорит об определенном стремлении Вебера к объединению частей цикла, к непрерывности развития целого, к глубокой интонационно-тематической общности материала, к созданию такого рода произведения, в котором можно было бы наиболее полно передать разнообразные явления действительности в их сложном, противоречивом единстве, — тенденция, чрезвычайно характерная для романтического искусства. В творчестве Листа эта тенденция привела к созданию (на основе принципа монотематизма) одночастной программной романтической поэмы. В творчестве Шумана — к фортепианным сюитным циклам. У Вебера ясно выраженная тенденция к поэмности, к программной романтической фантазии, раскрывается в рамках концертного жанра.

Контрастно расположенные, яркие музыкальные картины «Концертштюка» отличаются блестящим фортепианным стилем, эффектным и виртуозным. Однако, несмотря на сложность, фортепианная фактура удобна для исполнения.

По-новому понимает Вебер взаимосвязь концертирующего инструмента и оркестра. В «Концертштюке» обе партии широко развиты и богаты; они взаимодополняют и обогащают друг друга. Элемент театрализации, столь свойственный Веберу в сонатах, проявляется и здесь, и особенно — в характере и колорите оркестровой партии (пышность, декоративность некоторых образов: марш, отдельные tutti и т. д.).

Новаторский характер имеет также известное рондо «Приглашение к танцу» Вебера, ставшее со временем одной из популярнейших пьес. «Приглашение к танцу» (ор. 65, 1819) — программная музыкальная картина, выросшая из городского немецкого танца. Вебер обратился к модному в те годы жанру вальса и на основе этого лирического бытового танца создал романтическую программную фортепианную поэму<sup>1</sup>. Вальс теряет здесь свое прикладное значение. Сохраняя отчетливые контуры и характерные его признаки, Вебер создает блестящую концертную пьесу-картину, раскрывая разнообразные эмоциональные возможности одного танца.

Бурный, жизнерадостный основной образ сменяется то кокетливо-грациозным, нежным и робким, полным поэзии и очарования, то пламенным и стремительным. Это подлинная танцевальная поэма, окаймленная выразительными речитативно-диалогическими сценами, раскрывающими программный замысел произведения: встреча влюбленных на балу, их диалог, приглашение на танец, наконец, сам танец, полный непосредственных и разнообразных чувств (композиционно это свободная форма

---

<sup>1</sup> Р. Геника в названном выше очерке приводит содержание «Приглашения к танцу».

рондо, с несколькими большими и частично повторяющимися эпизодами) и традиционное завершение — расставание.

«Приглашение к танцу» Вебера — это ранний образец романтической поэтизации танцевального бытового жанра — вальса. От этого произведения идет прямой путь к танцевальным жанрам Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза, Глинки, Чайковского и других.

«Может быть, ничто так сильно не роднит современность и дни Вебера, как общая их дань танцу, — писал К. А. Кузнецов. — В 1808 году Бетховен сочиняет свою 5-ю и 6-ю симфонию, свою с-moll'ную фантазию для фортепиано, хора и оркестра, а в том же 1808 году Вебер, глашатай нового стиля, пишет свой опус 12-й, фортепианное «*Momento carpiccioso*». Осталась позади «пасторальность» XVIII века: бешеный, огненный танец увлекает в своем вихре; отброшена в сторону глубокая проблематика «рока», — вместо этого, пусть временно, несется веселая легкомысленная гирлянда фигур. Какая-то «ритмически-ударная» музыка! Или вот его гениальная песня «Хоровод», где вертится, кружится с кружкой пива — весь этот люд на ярмарке «Ду-дель, ди-дель, ду-дель, ди-дель, дум». А «Фрейшютц»: вспомним про «крестьянский марш», вальс из 1-го акта: сколько радости в непосредственном, пусть несколько монотонном, движении»<sup>1</sup>.

Новое ощущение радости бытия, особенно полно раскрывшееся в танцевальных жанрах Вебера, относится ко всему творчеству композитора. Оно возникает и в поэтичнейшей романтике леса, и в проникновенных лирических высказываниях, и в многообразии сказочной фантастики. Оно знаменует собой и новую эпоху и глубокие жизненные связи Вебера с современностью.

---

<sup>1</sup> Кузнецов К. А. Вебер и современность. К столетию со дня его смерти. — «Музыкальное образование», 1926, № 3—4, с. 20.

## СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Общие вопросы романтизма

- Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма. — Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 2.  
Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. — Соч., изд. 2-е, т. 3.  
Маркс К. и Энгельс Ф. Положение в Германии. — Там же, т. 2.  
К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1 (раздел «Романтизм»). М., 1967.

### Книги и статьи на русском языке

- Арановский М. Романтизм и русская музыка XIX века. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, в. 4. М.—Л., 1965.  
Асмус В. Ф. Музыкальная эстетика философского романтизма. — «Советская музыка», 1934, № 1.  
Белинский В. Г. Антология из Жана Поля Рихтера. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 8. М., 1955.  
Белинский В. Г. Кот Мур. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 4. М., 1954.  
Белинский В. Г. Русская литература в 1845 г. — Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1948.  
Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 7. М., 1955.  
Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.  
Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.  
Веселовский А. Н. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904.  
«Вопросы литературы», 1964, № 9 (дискуссия о романтизме).  
Воровский В. В. Соч., т. 2. М., 1931.  
Горький М. История русской литературы. М., 1939.  
Горький М. О том, как я учился писать. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953.  
Горький М. Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953.  
Дискуссия о литературных направлениях. — «Вопросы литературы», 1958—1959 гг.  
Дремов А. Романтическая типизация. — «Вопросы литературы», 1971, № 4.  
Европейский романтизм. Сборник статей. М., 1973.  
Житомирский Д. В. Заметки о музыкальном романтизме (Шопен и Шуман). — «Советская музыка», 1960, № 2.  
Житомирский Д. В. Идеальное и реальное в музыкальной эстетике Э. Т. А. Гофмана. — «Советская музыка», 1973, № 8.

- Житомирский Д. В. Роберт Шуман. М., 1964 (глава «Шуман и романтизм»).
- История немецкой литературы, т. 3. М., 1966.
- Конен В. Д. История зарубежной музыки. Изд. 3-е. М., 1972 (глава «Романтизм в музыке»).
- Кремлев Ю. А. Прошлое и будущее романтизма. М., 1968.
- Литературная теория романтизма. Документы. Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934.
- Луначарский А. В. В мире музыки. — Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., 1964.
- Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. — В кн.: Ф. Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960.
- Маркус С. А. История музыкальной эстетики, т. 2. М., 1968.
- Писарев Д. И. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1935, с. 124.
- Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.
- «Проблемы романтизма», в. 1. М., 1967; в. 2. М., 1971.
- Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972 (введение; разделы: «Принципы художественного отображения жизни»; «Романтика в связи с проблемой романтизма»).
- Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956 (работы: «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика»; «Исторические типы симфонической драматургии»; «Берлиоз»).
- Ставов В. В. Искусство XIX века. — Избр. соч., т. 3. М., 1952.
- Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. М., 1967.
- Ферман В. Э. История западноевропейской музыки, т. 1. М., 1940.
- Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 16 (дополнительный). М., 1950, с. 398, 723 (о «Люцинде» Фр. Шлегеля).
- Шахов А. Очерки литературного движения в первую половину XIX века. Спб., 1907.

### Иностранная литература в переводах на русский язык

- Берлиоз Г. О подражании в музыке. — Избр. статьи. М., 1956.
- Гегель Г. Ф. Лекции по эстетике. — Собр. соч., т. 12. М., 1938.
- Гейне Г. Романтическая школа. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М.—Л., 1958.
- Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т., т. 1. М., 1962.
- Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. Л., 1936.
- Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель». — Собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1956.
- Делакруа Э. Дневник. М., 1950.
- Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд». — Избр. статьи. М., 1959.
- Лист Ф. Путевые письма бакалавра музыки. — Избр. статьи. М., 1959.
- Немецкая романтическая повесть, т. 1—2. М.—Л., 1935.
- Рейман П. Основные течения в немецкой литературе 1750—1848 гг.
- Стендаль. Расин и Шекспир. — Собр. соч., т. 9. Л., 1933.
- Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.
- Шуман Р. Письма (1817—1840), т. 1. М., 1970.
- Шуман Р. Избр. статьи о музыке. М., 1956.

### Иностранная литература в оригинале

- Briefe deutscher Musiker. Hrsg. von A. Einstein. 2. Aufl. Zürich — Stuttgart, 1955.
- Einstein A. Music in the Romantic Era. N. Y., 1947.
- Istel Ed. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig — Berlin, 1921.
- Knepler G. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2 (Österreich, Deutschland). Berlin, 1961.

- Rolland R. L'Ecole romantique, in Lavignac Encyclopédie de la musique. Paris, 1926.  
 Schlegel A. W. Sämtliche Werke. Bd. 4. 1846.  
 Schlegel Fr. Kritische Schriften. München, 1956.  
 Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hrsg. v. M. Kreisig. Leipzig, 1914.  
 Walzel O. Deutsche Romantik. Leipzig, 1912.

## Шуберт

### Справочно-библиографические издания

- Алексеев М. и Берман И. Франц Шуберт. Материалы для библиографического указателя. — В кн.: Венок Шуберту. М., 1928.  
 Ливанова Т. Н. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, в. 1—4. М., 1960—1967.  
 Curzon H. de. Bibliographie critique de F. Schubert. Paris, 1900.  
 Deutsch O. E. Die historischen Bildnisse Franz Schuberts in getreuer Nachbildungen. Vienna, 1922.  
 Deutsch O. E., Wakeling D. R. Schubert. Thematic catalogue of all his works in chronological order. London, 1951.  
 Kahl W. Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert: 1828—1928. Regensburg, 1938.  
 Nottebohm G. Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert. Wien, 1874.

### Письма, документы, воспоминания, литературные труды

- Воспоминания о Шуберте. Сост. и перевод Ю. Хохлова. М., 1964.  
 Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикации Отто Эриха Дейча и другим источникам. Сост. Ю. Хохлов. М., 1953.  
 Конен В. Д. Шуберт в письмах. — «Советская музыка», 1953, № 11.  
 Deutsch O. E. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. 3 Bde. München, 1905, 1913.  
 Deutsch O. E. Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Leipzig, 1957.  
 Franz Schubert. Briefe und Schriften. Hrsg. v. O. E. Deutsch. München, 1915; 1954.  
 Schubert in Freundekreis. Ein Lebensbild aus Briefen, Erinnerungen, Tagebuchblättern, Gedichten. Hrsg. v. F. Braun. Leipzig, 1954.  
 Werlé H. Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen. Leipzig, 1948, 1952, 1954, 1955.

### Книги и статьи на русском языке

- Алексеев А. Д. История фортепианного искусства, ч. 2. М., 1967, с. 49—57.  
 Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. — Избр. труды, т. 2. М., 1954.  
 Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 101—103, 139—140.  
 Асафьев Б. В. Франц Шуберт. Приложение к программе 17/XI—26 г. Л., 1927.  
 Асафьев Б. В. Шуберт и современность. — Избр. труды, т. 4. М., 1955.  
 Васина-Гроссман В. А. Песни Шуберта и их лирический герой. — В кн.: Романтическая песня XIX века. М., 1966.  
 Венок Шуберту. 1828—1928. Этюды и материалы. М., 1928.

- Вульфийус П. А. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. М., 1974.
- Вульфийус П. А. «Прекрасная мельничиха» Шуберта. — В кн.: Вопросы музыкознания, т. 3. М., 1960.
- Глазунов А. К. Франц Шуберт как творец, художник и великий двигатель искусства. — В кн.: Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1953.
- Донадзе В. Г. Симфония h-moll Шуберта. — В кн.: Очерки по истории и теории музыки, т. 2. Л., 1940.
- Каратыгин В. Г. Шуберт. Пг., 1922.
- Кашкин Н. Д. Франц Шуберт. Б. м., 1898.
- Конен В. Д. Шуберт. М., 1959.
- Крауклис Г. В. Фортепианные сонаты Шуберта. Путеводитель. М., 1963.
- Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных ладах Шуберта. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967.
- Лаврентьева И. В. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
- Лаврентьева И. В. Незавершенная симфония Шуберта. — «Советская музыка», 1967, № 7.
- Лаврентьева И. В. Симфонии Шуберта. Путеводитель. М., 1967.
- Луначарский А. В. Франц Шуберт. — В кн.: В мире музыки. М., 1958.
- Панаев И. Н. Актеон. — «Отечественные записки», т. 20, 1842.
- Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967 (о симфонии h-moll, с. 133—145).
- Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952.
- Хохлов Ю. Н. «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967.
- Хохлов Ю. Н. Народность песен Шуберта. — «Советская музыка», 1959, № 5.
- Хохлов Ю. Н. О последнем периоде творчества Шуберта. М., 1968.
- Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта на тексты Гейне. — В кн.: Вопросы музыкознания, т. 3. М., 1960.
- Хохлов Ю. Н. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972.
- Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876.
- Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953.

#### Иностранная литература в переводах на русский язык

- Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. М., 1960.
- Дамс В. Франц Шуберт. М., 1968.
- Шуман Р. [Шуберт]. — В кн.: Избр. статьи о музыке. М., 1956.

#### Иностранная литература в оригинале

- Bauer M. Beiträge zur Kenntnis der Lieder Franz Schubert's. Leipzig, 1914.
- Bauer M. Die Lieder Franz Schubert's, Bd. 1. Leipzig, 1915.
- Bie O. Franz Schubert: sein Leben und sein Werk. Berlin, 1925.
- Biehle H. Schuberts Lieder als Gesangs-Problem. Langensalza, 1929.
- Biehle H. Schuberts Lieder in Kritik und Literatur. Berlin, 1928.
- Bosch H. Die Entwicklung des romantischen in Schuberts Liedern. Leipzig, 1930.
- Bourgault-Ducoudray A. L. Schubert. Paris, 1908.
- Brown M. J. Schubert. A critical biography. London, 1958.
- Brown M. J. Schubert's Variations. London, 1954.
- Capell R. Schubert's Songs. London, 1928; N. Y., 1957.
- Gobbet W. W. Cyclopedis of Chamber Music, vol. 2. Oxford, 1929.
- Damian F. V. Franz Schuberts Liederkreis „Die schöne Müllerin“. Leipzig, 1928.

- Einstein A. Schubert. London, 1951.  
 Eschmann H. Schubert—Beethoven. Ein stilkritischer. Vergleich. Köln, 1931; 1934.  
 Flower N. Franz Schubert; the Man and his Circle. London, 1928.  
 Friedlaender M. Beiträge zur Biographie Franz Schubert's. Berlin, 1889.  
 Goldschmidt H. Die Frage der Periodisierung im Schaffen Schuberts. — «Beiträge zur Musikwissenschaft». Berlin, 1959, H. 2.  
 Grove G. Beethoven — Schubert — Mendelssohn. London, 1951.  
 Günther F. Schubert's Lied. Eine ästhetische Monographie. Berlin—Leipzig, 1928.  
 Haas H. Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern F. Schuberts; zugleich ein Beitrag zur Methodik der harmonischen Analyse. Bonn, 1957.  
 Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig, 1927.  
 Kretzschmar H. F. Schubert's Müller — Lieder (1881) in Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes. Leipzig, 1910.  
 Jaspert W. Franz Schubert. Zeugnisse seines irdischen Daseins. Frankfurt, 1941.  
 Kobald K. F. Schubert und seine Zeit. Zürich, 1928.  
 Laaf E. Franz Schuberts Sinfonien. Wiesbaden, 1933.  
 Mersmann H. Die Kammermusik. Bd. II. Deutsche Romantik. Führer durch den Konzertsaal. Leipzig, 1930.  
 Mies P. Franz Schubert. Leipzig, 1954.  
 Mies P. Schubert, der Meister des Liedes. Berlin, 1928.  
 Moser H. I. Das deutsche Lied seit Mozart. Berlin, 1937.  
 Müller-Blattau J. F. Schubert. Königstein — Taunus, 1959.  
 Paumgartner B. Die Schubertianer. Vienna, 1928.  
 Paumgartner B. Franz Schubert. Zürich, 1947.  
 Pfordten H. Franz Schubert und das deutsche Lied. Leipzig, 1928.  
 Risse J. F. Schubert und seine Lieder. Bd. 1—2. Erfurt, 1872.  
 Sachse F. Schubert's Streich-Quartetts. Münster, 1958.  
 Schapper E. Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips. Bern — Leipzig, 1937.  
 Schering A. F. Schubert's Symphonie in h-moll (unvollendete) und ihr Geheimnis. Würzburg — Aumühle, s. a.  
 Schmitz E. Schubert's Auswirkung auf die deutsche Musik bis zu Hugo Wolf und Bruckner. Leipzig, 1954.  
 Schönewolf K. Franz Schubert. Berlin, 1933.  
 Schwabe F. Ueber Tonmalerei in Schubert's «Winterreise». Berlin, 1920.  
 Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien. Leipzig, 1931.  
 Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1—2. Leipzig, 1953.

### Э. Т. А. Гофман

- Браудо Е. М. Э. Т. А. Гофман. Спб., 1922.  
 Гейне Г. Романтическая школа. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1958.  
 Гофман Э. Т. А. Избр. произведения в 3-х т. М., 1962.  
 Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972.  
 Гофман Э. Т. А. Необычайные мучения одного театрального директора. Спб., 1894—1895.  
 Гофман Э. Т. А. Полн. собр. соч. в 4-х т. Спб., 1873—1874.  
 Житомирская З. Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964.  
 Житомирский Д. В. Идеальное и реальное в музыкальной эстетике Э. Т. А. Гофмана. — «Советская музыка», 1973, № 8.  
 Иванов-Борецкий М. Э. Т. А. Гофман. — В кн.: М. В. Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. М., 1972.

- История немецкой литературы, т. 3. М., 1966.  
 Федоров Ф. П. Эстетические взгляды Э. Т. А. Гофмана. Рига, 1972.  
 Ehinger H. E. T. A. Hoffman als Musiker und Musikschriftsteller. Olten—Köln, 1954.  
 E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. München, 1967.  
 Greef P. E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Grefeld, 1948.  
 Hoffmann E. T. A. Gesammelte Schriften, Bde 1—12. Berlin, 1871—1873.  
 Werner H. E. T. A. Hoffmann. Weimar, 1962.

## Вебер

### Справочно-библиографические издания

- Ливанова Т. Н. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, в. 1—4. М., 1960—1967.  
 Dünnebeil H. Carl Maria von Weber. Verzeichnis seiner Komposition. Berlin, 1947.  
 Dünnebeil H. Schriftum über Carl Maria von Weber. 4. Aufl. Berlin, 1957.  
 Dünnebeil H. Webers Leben und Werken in chronologischen Tafeln. Berlin, 1953.

### Письма, документы, воспоминания, литературные труды

- Вебер К. М. Автобиографический набросок. — «Советская музыка», 1936, № 12.  
 Вебер К. М. Жизнь музыканта (главы из неоконченного романа). — «Советская музыка», 1935, № 7—8, 10.  
 Вебер К. М. «Ундина». — «Советская музыка», 1936, № 12.  
 Carl Maria von Weber in Briefen und Schriften. Auswahl und Kommentar von Erich Margenburg. Heidenau, 1956.  
 Hellinghaus O. Weber. Seine Persönlichkeit in seinen Briefen und Tagebüchern. Freiburg, 1924.  
 Hirschberg L. Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe C. M. von Weber. Hildburghausen, 1926.  
 Lettres de Gluck et de Weber, publ. par M. L. Nohl. Paris, 1870.  
 Weber C. M. v. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von R. Kleinecke. Leipzig, s. a.  
 Weber C. M. v. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von W. Altmann. Regensburg, 1928.  
 Weber C. M. v. Briefe an den Grafen Karl von Brühl. Hrsg. von G. Kaiser. Leipzig, 1911.  
 Weber C. M. v. Sämtliche Schriften. Kritische Ausgabe von G. Kaiser. Leipzig, 1921; Berlin, 1908.

### Книги и статьи на русском языке

- Асафьев Б. В. Петроградские куранты (Вебер и Мендельсон). — «К новым берегам», 1923, № 3.  
 Бронфин Е. Ф. Карл Мария Вебер — музыкальный критик. — «Советская музыка», 1962, № 4.  
 Геника Р. Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки. Карл Мария фон Вебер. — «Русская музыкальная газета», 1905, 33—37, 39—41.  
 Даттель Е. Послесловие к «Жизни музыканта» К. М. Вебера. — «Советская музыка», 1935, № 10.

- Кенигсберг А. К. Карл Мария Вебер. М.—Л., 1965.
- Кремлев Ю. А. К. М. Вебер. — «Советская музыка», 1955, № 11.
- Кузнецов К. А. Вебер и современность. — «Музыкальное образование», 1926, № 3—4.
- Кузнецовы К. и В. Народные элементы в творчестве Вебера. — «Советская музыка», 1936, № 12.
- Кюи Ц. А. Избр. статьи. Л., 1952.
- Кюи Ц. А. Опера «Фрейшютц» К. М. Вебера. — «Музыкальное обозрение», 1885, № 5.
- Кюи Ц. А. Первое симфоническое собрание РМО. — «Музыкальное обозрение», 1885, № 12.
- Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957.
- Серов А. Н. Критические статьи, т. 2. Спб., 1892.
- Соллертинский И. И. «Эврианта» Вебера. — «Музыка», 1937, № 9.
- Ферман В. Э. История новой западноевропейской музыки, т. 1. М.—Л., 1940.
- Ферман В. Э. Оперный театр. М., 1961.
- Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. М., 1962.
- Чайковский П. И. Итальянская опера («Фрейшютц»). — «Русские ведомости» от 23 сентября 1873. См. также: Полн. собр. соч. Литературные произведения, т. 2; Музыкально-критические статьи. М., 1953.
- Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание. Увертюра к «Эврианте». — «Русские ведомости» от 8 декабря 1872. См. также: Полн. собр. соч. Литературные произведения, т. 2; Музыкально-критические статьи. М., 1953.

#### Иностранная литература в переводах на русский язык

- Берлиоз Г. «Фрейшютц» Вебера. — Избр. статьи. М., 1956.
- Лист Ф. «Эврианта» Вебера. — Избр. статьи. М., 1959.

#### Иностранная литература в оригинале

- Albert H. Carl Maria von Weber und sein Freischütz, in Schriften und Vorträge, hrsg. v. Fr. Blume. Halle, 1929.
- Carl Maria von Weber. 100 Jahrfeier. Festbuch. Hrsg. von Prof. Genz. Eutin, 1926.
- Degen M. Die Lieder von Carl Maria von Weber. Freiburg im Breisgau, 1924.
- Georgii W. C.M.v. Weber als Klavierkomponist. Leipzig, 1914.
- Haas R. Ein Notizen — Buch Webers aus Prag in: Der Merker. 1916.
- Hausswald G., ed. Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift. Dresden, 1951.
- Kaiser G. F. Weber als Musikschriftsteller. Leipzig, 1910.
- Kapp J. Weber. Berlin, 1922, 1931, 1944.
- Kroll E. C.M.v. Weber. Potsdam, 1934.
- La Mara. Carl Maria von Weber. 12. Aufl. Leipzig, 1920.
- Laux K. Carl Maria von Weber. Leipzig, 1966.
- Listl P. Weber als Ouvertürenkomponist. Würzburg, 1936.
- Moser H. I. Carl Maria von Weber. Leben und Werk. Leipzig, 1941, 1955.
- Nohl L. Weber. Leipzig, s. a.
- Raabe P. Wege zu Weber. Regensburg, 1942.
- Wagner R. Gesammelte Werke, VII und in: C. Fr. Glasenapp. Wagner — Enzyklopädie II. Leipzig, 1891.
- Waltershausen H. v. Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik. München, 1920.
- Waltzlik H. Die romantische Reise des Herrn Carl Maria von Weber. Leipzig, 1932.
- Weber M. M. C. M. von Weber. Ein Lebensbild. Bd. 1—3. Leipzig, 1864—1866.
- Zentner W. Carl Maria von Weber: sein Leben und sein Schaffen. Olten, 1952.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Альберт Г.—340  
 Андре И.—70, 347  
 Андрианов С.—59  
 Апель И. А.—436  
 Арндт Э. М.—336  
 Арним Б. фон—338  
 Арним Л. И.—15, 336, 354  
 Асафьев Б. В.—24, 32, 35, 220, 221, 239, 332  
 Асмус В. Ф.—9, 19
- Байо П.—344  
 Байрон Дж. Н. Г.—13, 20, 22, 360  
 Бальзак О.—8  
 Барнетт Б.—296  
 Бауэр Б.—337  
 Бауэр М.—58  
 Бауэр Э.—337  
 Бауэрнфельд Э.—42, 44, 49—51, 93, 132  
 Бах И. К.—343  
 Бах И. С.—27, 341, 343, 344, 360, 361  
 Бах Ф. Э.—70, 340  
 Белинский В. Г.—17, 18, 20,  
 Беллини В.—32  
 Бем П.—42  
 Бенда П. (Георг)—347, 348, 413  
 Бенда Ф.—70, 340  
 Берг А.—337  
 Берлиоз Г.—8, 14, 19, 20, 22, 25, 32—35, 235, 262, 355, 389, 417, 418, 434, 438, 439, 443, 444, 472, 477, 482, 497  
 Берманн Г. И.—411  
 Берне К. Л.—337  
 Бетховен Л. ван — 7, 14, 23, 25—27, 30, 33, 35, 36, 41, 42, 44, 45, 52, 53, 79, 80, 83, 86, 129, 143, 147, 150, 151, 153, 154, 158, 163, 164, 179—181, 193, 194, 196, 199, 202, 207, 211—213, 220, 228, 230, 232, 239, 240, 243, 247, 253, 261—264, 267, 271, 272, 276, 279—282, 284, 289, 290, 295, 297, 307, 308, 314—316, 327, 329, 335, 342—344, 348—352, 360, 361, 369, 378, 380, 397, 401, 405, 413, 416, 417, 425, 434, 435, 444, 492, 497  
 Бизе Ж.—386, 399  
 Благодатов Г. И.—491  
 Блехен К.—339  
 Блок А. А.—16  
 Боклет К.—219  
 Бородин А. П.—332  
 Брамс И.—5, 8, 10, 14, 15, 19, 27—29, 31, 173, 214, 221, 227, 229, 243, 314, 333, 342, 343, 371, 485  
 Бранд Каролина см. Вебер Каролина  
 Браун М.—68, 154, 257  
 Брентано К.—15, 336, 354, 357, 358, 411  
 Брукнер А.—5, 8, 10, 14, 16, 29—31, 33, 194, 261, 332, 342  
 Брухман Ф.—51, 91  
 Бутир Л. М.—296  
 Бухгольц Ф.—336  
 Бюргер Г. А.—58, 340, 442  
 Бюхнер Г.—337, 339
- Вагнер Р.—5, 8, 10, 14, 19—22, 25, 28—33, 134, 342, 352—354, 371, 374, 377, 378, 385—387, 389, 393, 397, 399, 404, 408, 412, 417, 418, 422, 437, 439, 442, 449, 464, 471, 488

\* Указатель имен составила Н. Н. Григорович

Ваккенродер В. Г.—II, 354, 357, 360,  
363, 364, 368, 375  
Валези (Валлисхаузер) И. Е.—410  
Ванслов В. В.—9, 16, 17  
Васина-Гроссман В. А.—9, 128  
Вебер Г.—342, 344, 411, 413, 421  
Вебер К. М.—5, 6, 8, 10, 14, 15, 18,  
21, 22, 28, 30, 32—35, 41, 217,  
256, 264, 342, 343, 348—355, 371,  
373, 375, 377, 378, 381, 382, 386,  
387, 389, 391, 393, 394, 397, 404,  
405, 407—497  
Вебер К. М. (внук композитора)—  
444  
Вебер Каролина—411, 427  
Вебер Констанция—409  
Вебер Ф. А.—409, 410  
Вебер Э.—409  
Веерт Г.—338  
Вейгль И.—41  
Вейнгартнер Ф.—296  
Вейсе Х.—346  
Велер Ф.—337  
Верди Дж.—8, 35, 386, 399, 412  
Вернер З.—356  
Верстовский А. Н.—417  
Вик К.—343  
Виланд К. М.—348, 411, 471, 472  
Вильком Э.—338  
Вильнев де—471  
Винбарг Л.—338  
Винтер П. фон—41, 351, 413  
Винтерфельд К. Г.—344  
Виора В.—94  
Вольбрук И. Г.—415, 487  
Вольф Г.—5, 29, 342, 371  
Вольф П. А.—416, 425, 446  
Вольцоген Г.—385  
Вордсворт У.—13  
Воржишек Я. Х.—228

Гайдн И.—26, 31, 150—153, 158, 160,  
230, 233, 262, 266, 267, 269, 271,  
276, 280, 287, 288, 290, 291, 295,  
343, 347—349, 361, 410, 425, 431,  
493  
Гайдн М.—343, 410, 426  
Гамрат-Курек В. Г.—378  
Гахи И.—218  
Гебауэр Ф. К.—41  
Гebbель Ф. см. Хеббель Ф.  
Гегель Г. В. Ф.—17, 335, 337  
Гейне Г.—8, 45, 55, 90, 92, 96, 130—  
133, 135, 136, 145, 196, 297, 336—  
338, 354, 358, 362, 437  
Гейшкель И. П.—410  
Геллер С. см. Хеллер С.  
Гельдерлин И. Х. Ф.—14, 335  
Гендель Г. Ф.—187, 341, 343, 344

Гензельт А. Л.—343  
Геника Р. В.—495, 496  
Генсбахер И. Б.—411, 413  
Гервег Г.—338  
Гервинус Г.—337  
Гердер И. Г.—15, 140  
Герц А.—217  
Гете В.—7, 8, 14, 22, 26, 45, 55,  
58, 62, 64—66, 70—73, 76, 78—81,  
83, 131, 133, 134, 140, 297, 335,  
340, 345, 347, 411, 424, 446  
Гиллер И. А. см. Хиллер И. А.  
Гиммель Ф.—351  
Гиппель Т.—358  
Гишиг Ю. Э.—356  
Глазунов А. К.—9, 333  
Гласбреннер А.—338  
Глинка М. И.—221, 250, 434, 472,  
497  
Глюк К. В.—26, 61, 188, 281, 347—  
350, 361, 370, 371, 378, 393, 397,  
401, 413, 431, 435, 465  
Гоголь Н. В.—8  
Гольбейн Ф.—357, 358  
Гольдшмидт Х.—43, 47, 68, 169, 191,  
197, 299  
Гольцбауэр И. см. Хольцбауэр И.  
Гораций—411  
Горький А. М.—12, 16, 20  
Готшед И. Х.—347  
Гофер Андреас—353  
Гофман фон Фаллерслебен А. Г.—51,  
338  
Гофман Э. Т. А.—5, 6, 10, 14, 18,  
21, 27, 31, 335, 336, 339, 340, 342,  
344, 348, 349, 351, 353—409, 411,  
414, 416, 417, 423, 425, 437, 439,  
444, 465  
Гофмейстер Ф.—344  
Гоци К.—360, 374  
Граббе Х. Д.—337, 339  
Граун И. Г.—340  
Граун К. Г.—70, 340  
Гретри А. Э.—413  
Григ Э.—10, 35, 229, 472  
Грильпарцер Ф.—14, 38, 51, 81  
Гримм В.—15, 336, 354  
Гримм Я.—II, 15, 336, 354  
Грин А.—16  
Грубер Р. И.—5, 47  
Гуммель И. Н.—217, 343, 344  
Гушков К.—338, 339  
Гюго В.—8, 13, 14, 19, 21

Давид Л.—7  
Дамнан Ф.—98  
Дамс В.—230  
Данекер И. Г.—411  
Данци Ф.—411, 413

Даргомыжский А. С.—485  
 Дворжак А.—375, 417  
 Дебюсси К.—469  
 Девриент Л.—339, 424  
 Девриент Э.—352  
 Делакура Э.—10, 14  
 Диккенс Ч.—8  
 Диттерсдорф К.—347, 349, 413, 416, 425  
 Дрекслер П.—31  
 Дремов А. К.—18  
 Дюпор Ж. Л.—344

Евгений Вюртембергский—411, 488

Жан-Поль см. Рихтер Жан-Поль  
 Жерико Т.—10  
 Житомирский Д. В.—9  
 Жуковский В. А.—375

Заболоцкий Н. А.—59  
 Занд К.—43  
 Заяицкий С. С.—59, 115, 121, 143  
 Зейдель К.—444  
 Зейдельман К.—339, 424  
 Зейдль И. Г.—130, 173  
 Зейме И. Г.—335, 336  
 Зенн И.—43  
 Зонтаг Г.—343

Иванов-Борецкий М. В.—222  
 Иммерман К. Л.—337, 339

Пенгер Н.—51

Кавалли Ф.—198  
 Калло Ж.—357  
 Кальдерон де ла Барка П.—356, 357  
 Калькбреннер Ф.—217, 491  
 Кальхер И. Н.—410  
 Кампи Г. фон—359  
 Кант И.—14, 355  
 Кастнер И. Г.—344  
 Кёльтш Г.—158  
 Кёрнер Т.—32, 336, 340, 415, 421, 485, 487  
 Кёрстинг Г.—339  
 Керубини Л.—7, 350, 393, 413, 416, 425  
 Кинд Ф.—436  
 Клауднус М. А.—69, 75, 76.  
 Клейст Г.—354, 360  
 Козегартен Л. Т.—69  
 Колридж С. Т.—13

Кольберг О.—15  
 Конен В. Д.—9, 212, 290  
 Корелли А.—361  
 Корнелиус П.—431  
 Коффи Ч.—346  
 Кох Г. Г.—346  
 Кох И.—424  
 Кох Ф.—411  
 Кох Э. Э.—344  
 Коцебу А.—43, 339  
 Кочетков А. С.—59  
 Крамер И. Б.—491  
 Крамер К.—426  
 Краузе Г.—70  
 Крейцер К.—351  
 Крейцер Р.—344, 361  
 Кремлев Ю. А.—9  
 Кригер А.—340  
 Кузнецов К. А.—497  
 Кунц К. Ф.—358  
 Купельвизер Л.—51, 91  
 Кюн Ц. А.—434  
 Кюне Г.—338  
 Кюнель—344

Лаврентьева И. В.—296  
 Лангер Ф.—430  
 Ланнер И.—28, 31, 40, 221  
 Лаубе Г.—338, 339  
 Лаукс К.—427  
 Лаун Ф.—436  
 Леве К.—5, 342  
 Ленин В. И.—12, 13, 334  
 Лессинг Г. Э.—26, 345, 347  
 Лескюр Ж. Ф.—393  
 Лихтенштейн Г.—411  
 Лобе И. Х.—438  
 Лорцинг Г. А.—352, 353  
 Луначарский А. В.—435, 437  
 Людвиг Вюртембергский—411

Мазель Л. А.—23  
 Майер Г.—21  
 Майер Р.—337  
 Майрхофер И.—42, 43, 51, 55, 62, 69, 81, 86—88, 134  
 Малер Г.—8, 10, 15, 16, 29, 33, 314, 342, 417, 444  
 Мандзони А.—13  
 Маркс А. Б.—344  
 Маркс Карл—II, 335, 338, 339  
 Маркус С. А.—9  
 Марпург Ф. В.—70  
 Мартини Д. Б. падре—410  
 Маршак С. Я.—59  
 Маршнер Г.—28, 33, 341, 352, 353, 408, 416, 449  
 Маттезон И.—345

Маттиссон Ф.—62—65, 75  
 Мегюль Э. Н.—7, 393, 413, 416, 425, 492  
 Мейербер Дж.—32, 35, 349, 351, 411, 413, 431, 444  
 Мельцель И. Н.—343  
 Мендельсон-Бартольдн Ф.—5, 14, 19, 28, 30, 32—35, 165, 219, 264, 268, 340, 343, 350, 354, 387, 472, 474, 477, 488, 491  
 Мериме П.—8  
 Мерсман Х.—183, 208  
 Местр Ж. М. де—II  
 Меттерних К.—36—38  
 Мис П.—138, 257, 294  
 Мицкевич А.—15  
 Мозер Г. И.—426, 442, 443  
 Моллиарн А.—355  
 Морлакки Ф.—415  
 Моцарт В. А.—14, 26, 31, 41, 48, 56, 150, 151, 153, 154, 158—160, 198, 219, 230, 239, 246, 259, 262, 266—269, 271, 276, 280, 281, 283, 284, 286—288, 295, 299, 313, 314, 343, 344, 347—350, 355, 361, 370, 371, 378, 380, 393, 401, 409, 413, 416, 425, 431, 432, 435, 442, 472, 493  
 Мошелес И.—217, 343, 491  
 Мундт Т.—338  
 Мур Т.—360  
 Мусоргский М. П.—485  
 Мюллер Венцель—31, 40, 41, 93, 94, 347, 416  
 Мюллер Вильгельм—8, 27, 45, 55, 96, 97, 102, 103, 105, 110, 111, 116, 133, 140, 145, 336, 354  
 Мюссе А. де—20  
 Мюхлер К.—483  
 Мяковский Н. Я.—15

Наполеон Бонапарт—36, 234, 335, 357  
 Негели Г. Г.—419  
 Нестрой И. Н.—31  
 Нефе К. Г.—347  
 Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг)—II, 14, 354, 357, 362, 368, 375, 419

Обер Л. Ф.—430  
 Орел А.—152  
 Орф К.—342  
 Оттенвальт А.—51  
 Отто Л.—338  
 Оуэн Р.—13

Паганини Н.—26  
 Палестрина Д. П.—360

Паскэ Э.—430  
 Пастернак Б. Л.—59  
 Паумгартнер С.—162  
 Паустовский К. Г.—16  
 Петерс К. Ф.—231, 344, 381, 383  
 Петр I, рус. император—353  
 Писарев Д. И.—13  
 Планше Д. Р.—471  
 Пруц Р.—338  
 Пфизнер Х.—381, 383

Раймунд Ф.—31, 40  
 Ранке Л.—337  
 Раупах Э.—339  
 Раух Х.—424  
 Рахманинов С. В.—9, 227  
 Реберг В.—231  
 Рейтер Э.—417  
 Рейхардт И. Ф.—48, 58, 70, 340, 345, 347, 351, 416  
 Рельштаб Л.—90, 130—132, 139, 140, 142, 144—146  
 Рихтер Жан-Поль—336, 357, 362  
 Рихтер С. Т.—223  
 Роде И. Г.—415, 426  
 Роде П.—344  
 Роллан Р.—25  
 Рорер М.—355  
 Россини Дж.—8, 41, 42, 413, 425  
 Рохлин И. Ф.—344, 357, 410, 411, 415  
 Рунге Ф. О.—10, 339, 424  
 Руссо Ж.-Ж.—14, 313, 348  
 Рюккерт Ф.—21, 336

Сальерн А.—61, 294  
 Санд Жорж—14, 22  
 Свифт Д.—360  
 Серов А. Н.—333, 434, 436, 446, 448

Сибелиус Я.—10  
 Сисмонди Ж. Ш.—13  
 Скотт В.—15, 360  
 Скрябин А. Н.—9, 16,  
 Словацкий Ю.—15  
 Сметана Б.—417  
 Соден Ю. фон—357  
 Соколов А.—17  
 Соллертинский И. И.—9, 22, 448  
 Спонтини Г.—7, 413, 425  
 Стамиц Я. В.—27, 343  
 Стасов В. В.—23, 314, 333, 434  
 Стендаль (наст. имя и фам.—Анри Мари Бейль)—8, 14  
 Сусанн Т. И.—418  
 Сучков Б. Л.—18

Тальберг С.—343  
 Танеев С. И.—9

Таузинг О.—154  
Теккерей У. М.—8  
Терштаппен Г.—158  
Тибо Ф. Ю.—344  
Тик Л.—339, 354, 357, 358, 360, 375,  
411, 419  
Томашек В. Я.—228  
Томпсон У.—13  
Тюменев И. Ф.—59  
Тюрке И.—426

Уланд Л.—336, 354  
Умлауф И.—347, 349  
Уц И. П.—69, 71  
Фейербах Л.—337  
Фейхтвангер Л.—11, 12  
Ферман В. Э.—351, 407  
Фетис Ф. Ж.—344  
Феттер В.—47  
Фильд Д.—217  
Фихте И. Г.—14, 334  
Флекк И. Ф.—339, 424  
Флемминг Ф. Ф.—411  
Фогель М.—25  
Фоглер Г. Й.—15, 349, 351, 410, 411,  
413, 492  
Фогль И. М.—69, 162, 218  
Форкель И. Н.—344  
Фортунатов Ю. А.—296  
Фосс И. Г.—340, 483  
Франц Р.—5  
Фрейлиграт Ф.—8, 338  
Фридлендер М.—70  
Фридрих К. Д.—10, 339, 424  
Фуке Ф. де ла Мотт—340, 353, 358,  
374, 375  
Фукс А.—419  
Фурье Ш.—13

Хеббель Ф.—374  
Хейнце Г. В.—375  
Хелл Т.—444  
Хеллер С.—343  
Хельты Л. Г. К.—70, 73  
Хиллер И. А.—340, 346, 347, 424  
Химер Ф. К.—415, 427, 430, 483  
Хольцбауэр И.—348  
Хорват А.—15  
Хохлов Ю. Н.—53, 128, 261, 297, 299  
Хюбнер К.—339  
Хюттенбреннер А.—52, 218  
Хюттенбреннер Я.—52

Цёльн Ф. фон—336  
Цельтер К. Ф.—48, 58, 62, 70, 341,  
411  
Цуккерман В. А.—180

Цумштег И. Р.—58, 59, 340, 442

Чайковский П. И.—9, 24, 35, 203,  
221, 303, 308, 314, 333, 375, 434,  
448, 497

Черни К.—344  
Чимароза Д.—41

Шадов Г.—424  
Шамиссо А.—8, 336, 354, 358, 424  
Шатобриан Ф. Р. де—11  
Швейцер А.—347, 348, 424  
Швинд М.—51, 91  
Шези Х.—173, 447  
Шейбе И.—345  
Шейн И. Г.—340  
Шелли П. Б.—13  
Шеллинг Ф. В.—11, 14, 19  
Шекспир У.—14, 22, 33, 360, 471  
Шенеман И. Ф.—346  
Шенк И.—41  
Шенкендорф Ф.—336  
Шеринг А.—299  
Шиллер Ф.—7, 14, 26, 38, 55, 58, 59,  
61, 62, 76, 81, 134, 140, 168, 175,  
335, 345, 356, 360, 415  
Шиндлер А.—344  
Шинкель К. Ф.—358  
Шинхт И. Г.—352  
Шлегель А. В.—11, 17, 19, 340, 354,  
356, 357, 368, 375  
Шлегель Ф.—11, 14, 19, 27, 340, 354,  
368, 375  
Шлёгль Ф.—39  
Шлезингер—287  
Шлейден М. Я.—337  
Шлейермахер Ф. Э.—11  
Шлоссер Ф. К.—337  
Шмидт фон Любек Г. Ф.—76  
Шмиц Э.—255  
Шобер Ф.—51, 69, 91  
Шопен Ф.—8, 23—25, 35, 180, 219,  
221, 222, 224, 225, 227, 240, 243,  
256, 303, 314, 409, 495, 497  
Шопенгауэр А.—19  
Шпаун Й.—43, 50, 51, 69  
Шпитта Ф.—360  
Шпор Л.—39, 340—344, 351—353,  
375, 408, 411, 413, 416, 425, 426,  
436, 449  
Шредер-Девриент В.—65, 343  
Штадлер А.—74  
Штандфус П. Г.—346  
Штейбельт Д.—217  
Штейн А.—231  
Штейнсберг К. фон—425  
Штоль П. Л.—483  
Штраус Д. Ф.—337  
Штраус И. (отец)—28, 31, 40, 221  
Штраус И. (сын)—29—31, 40, 221

- Штраус Р. — 16, 29  
Шубарт К. Ф. Д.—340, 344, 345  
Шуберт Ф.— 5, 6, 8, 10, 14, 15, 18—  
20, 23, 24, 27, 28, 30—36, 38, 40—  
333, 342, 367, 371, 375, 417, 437,  
443, 468, 469, 485, 492  
Шуберт Ф. (брат композитора) — 43,  
49, 50, 218  
Шульц И. А. — 70, 340  
Шуман Р. — 5, 8, 15, 19—23, 25, 27,  
28, 30, 32—35, 47, 74, 199, 207,  
219, 222, 227, 229, 237, 239, 340, 243,  
245, 246, 257, 268, 314, 315, 333,  
342—344, 350, 353—355, 362, 367,  
371, 373, 387, 389, 408, 409, 418, 437,  
449, 485, 488, 495—497  
Шуппанциг И. — 42, 150  
Эйнштейн А. — 257  
Эйслер Г. — 342  
Эйхендорф И. фон — 336, 354  
Энгельс Ф. — 11. 37, 46, 334, 335, 337,  
338, 345  
Энгр Ж. О. Д. — 7  
Эстергази, князь — 259  
Эстергази К. — 259  
Юдин Г. Я. — 296

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	
Романтизм и музыкальное искусство . . .	7
Романтизм в музыке Австрии и Германии	26
<b>МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНЫ И ФРАНЦ ШУБЕРТ</b>	<b>36</b>
Творчество Шуберта . . . . .	54
Песни . . . . .	55
Камерно-инструментальные ансамбли . . . . .	149
Фортепианное творчество . . . . .	216
Симфонии . . . . .	261
<b>МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА И РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА . . . . .</b>	<b>334</b>
Э. Т. А. Гофман и его музыкальная деятельность . . . . .	354
К. М. Вебер и его творчество . . . . .	408
Оперы . . . . .	424
Песни . . . . .	483
Инструментальная музыка . . . . .	487
<i>Список основной литературы</i> . . . . .	498
<i>Указатель имен</i> . . . . .	505

## МУЗЫКА АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА

Книга первая

*Под общей редакцией Т. Э. Цытовича*

Редактор Т. Ершова

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор В. Кичоровская

Корректор Г. Федяева

Подписано к печати 15/VIII—75 г.

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 32,0 Уч.-изд. л. 34,71

Тираж 8000 экз. Изд. № 7878 Т. п. № 591—75 г.

Зак. 67 Цена 2 р. 13 к. на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109038, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.