



ШУБЕРТ

К. ВАСИЛЬЕВА

**Ф р а н ц
Ш У Б Е Р Т**

1797—1828

**Краткий очерк
жизни и творчества**

КНИЖКА ДЛЯ ЮНОШЕСТВА



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
ЛЕНИНГРАД. 1969**

О Г Л А В Л Е Н И Е

Глава I. Детство	3
Глава II. За школьным порогом	17
Глава III. В Вене	30
Глава IV. Театральные неудачи	41
Глава V. Вновь с родными	47
Глава VI. Жизненные трудности	60
Глава VII. Последние годы жизни	70
Основные произведения Шуберта	87

В а с и л ь е в а К с е н и я Н и к о л а е в н а

ФРАНЦ ШУБЕРТ

Редактор А. Н. Крюков. Техн. редактор Т. И. Кий. Худож. редактор Л. И. Рожков. Корректор Н. К. Яковлева.

Сдано в набор 25/XII 1968 г. Подписано к печати 17/IX 1969 г. М-51351. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Печ. л. 2,75 (4,62). Уч.-изд. л. 4,52. Тираж 50 000. Заказ 794. Цена 29 к.

Издательство «Музыка», ленинградское отделение, Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Типография газеты «Калининградская правда», Калининград (обл.), ул. Карла Маркса, 16.

Глава I

ДЕТСТВО

В живописном местечке Лихтенталь близ Вены в конце XVIII века жила семья скромного учителя приходской школы Франца Шуберта. 31 января 1797 года здесь родился мальчик, тринадцатый ребенок, которого в честь отца называли Францем. Событие это было для окружающих и радостным, и печальным одновременно: на заработок сельского учителя жить было трудно.

Раннее детство Франца не было безмятежным. И не только потому, что семье приходилось туго. Мальчика мало касались материальные заботы и лишения. Куда сильнее угнетал его суровый домашний режим. Семейный уклад как бы повторял в миниатюре строй монархической Австрии с безграничной властью императора, опирающегося на католическую церковь.

Детей воспитывали в духе религиозного благочестия и смирения. Вся их жизнь была наполнена бесконечными религиозными обрядами, молитвами и нравоучениями. Следовало беспредельно почитать бога, австрийского императора, а также свято чтить своего отца.

Воля отца в семье была непреложна, ему беспрекословно подчинялись все. Самым торжественным событием считался день именин отца, тем более, что он совпадал с днем именин императора Франца-Иосифа. Характерно, что и этот праздник протекал по строгому, раз навсегда заведенному порядку, в котором цели назидания потомству преобладали над непосредственной радостью и весельем. Вначале все собирались вокруг иконы и здесь читалась проповедь на общеизвестные темы. Потом начинался молебен, в конце которого всем давали целовать какую-то священную реликвию. Дети замечали, что многие взрос-

лые старались избежать этого обряда, заблаговременно устремившись к дверям. С годами религиозная ложь, ханжество все глубже осознавались детьми, в их душах колебалась, слабела вера в бога. Не удивительно, что Франц и его старший брат Игнац выросли атеистами.

С детьми отец был суров и придирчиво требователен. Ни одна замеченная детская шалость не оставалась без наказания. Но, к счастью, строгость отца уравновешивалась нежностью матери, сердце которой источало тепло и ласку.

Кроме того, в семье был неистощимый источник радости — музыка. Любовь к музыке передавалась в австрийских семьях из поколения в поколение. Домашнее музицирование было многовековой традицией. Почти каждый житель Вены играл на каком-нибудь инструменте или пел. Обычно в праздничные и воскресные дни в семьях собирались, чтобы проиграть и прослушать любимые музыкальные произведения.

У Шубертов вся семья была музыкальна: отец играл на виолончели и на скрипке, старшие братья — на клавире (так называли в то время рояль). В доме музицировали даже по будням. Ко дню именин отца Шуберт впоследствии не раз сочинял поздравительные кантаты (на собственный текст), другие камерные произведения.

Музыкальная обстановка в доме помогла рано проявиться дарованию Шуберта. Сестра его Тереза рассказывала, что еще задолго до того, как Франца начали обучать музыке, он любил посещать фортепианную мастерскую, где ему доставляло громадное удовольствие подбирать аккорды на инструменте.

Грамоте отец начал обучать Франца на пятом году жизни, а в следующем году он уже посещал школу, где был все время в числе лучших учеников. Отец вспоминал впоследствии, что еще с детства Франц очень любил общество и для него не было большего удовольствия, чем проводить свободное время в кругу друзей.

Примерно в эти же годы Франц начал обучаться музыке: игре на клавире под руководством старшего брата Игнаца и на скрипке — поначалу у отца. Заметив выдающиеся музыкальные способности сына, отец послал его в ученики к регенту Лихтентальской церкви Миханлу Хольцеру. Тот неоднократно выражал свое восхищение музыкальным талантом мальчика. Хольцер обучал его не только

игре на скрипке и органе, но и гармонии (в то время эта наука называлась генерал-басом). Учителю часто казалось, что его ученик уже все знает, и он изумлялся этому. «Да у него в одном мизинце заключена вся гармония!» — говорил он отцу Франца.

Занятия музыкой глубоко захватили Франца. Его одинаково увлекало и пение в церковном хоре, и игра на скрипке и клавире, и сопровождение церковной службы на органе. Очень рано он начал принимать участие в домашнем музицировании, с успехом исполняя партию альт-а в квартетах. В детстве у него был очень красивый голос, и в церковном хоре ему постепенно начали поручать сольные партии. Этот природный дар сыграл огромную роль в судьбе Шуберта.

В конце мая 1808 года в венской газете появилось объявление о том, что в императорской Придворной капелле освободилось два места мальчиков-хористов. Испытания проводились в конвикте. В этой школе-интернате обучались две группы учащихся: гимназисты, готовящиеся к поступлению в университет, и мальчики-хористы Придворной капеллы, которые при успешном окончании тоже имели право поступать в университет. В конвикте учащиеся получали и общее, и музыкальное образование. Конечно, возможность учиться в столице, получать бесплатное образование, а главное — продолжать музыкальные занятия в самой Вене — это было очень заманчиво!

Подали соответствующее прошение. Все лето с огромным нетерпением и волнением ожидал Франц конкурсных испытаний. Наконец, с трепетом переступил он порог конвикта, чтобы предстать перед судом всеми уважаемых музыкантов. В комиссию входили знаменитый Антонио Сальери — первый придворный капельмейстер — и Иосиф Эйблер — второй придворный капельмейстер. Экзаменатором был Филипп Корнер — учитель пения в конвикте и тенор Придворной капеллы.

Экзамен прошел успешно. Чистый и выразительный голос Франца произвел большое впечатление на членов комиссии. Он был принят.

Это первый важный рубеж в жизни Шуберта. Но, как ни заманчивы были перспективы будущей учебы, мальчик покидал родной дом с тяжелым сердцем. Очень не хотелось расставаться с родными, особенно с горячо любимой

Франц Шуберт — отец
композитора



Здание конвикта в Вене



матерью. Лишь воскресные дни сможет мальчик проводить теперь дома.

Печальные предчувствия не обманули: в конvikте его ожидала мрачная казарменная обстановка. Здесь, как и повсюду, тон задавали «духовные отцы». Воспитание молодых душ протекало под их неусыпным контролем в угодном императору направлении. Учителя и надзиратели всеми мерами старались привить воспитанникам верно-подданические чувства, укрепить католическую веру и, к тому же, не избаловать их излишней заботливостью и обильным питанием. Вечное недоедание, постоянная угроза наказания за малейшую провинность, вплоть до порки и карцера... Недаром, когда один из друзей Шуберта покидал конвикт, Франц с горечью воскликнул: «Счастливец, вы выходите из тюрьмы!»

Безусловно, в жизни воспитанников были и светлые стороны. Прежде всего — дружба, единодушие, проявлявшиеся как в мелочах будничной жизни, так и в особые, важные ее моменты. Известен, например, такой интересный факт. Во время нашествия Наполеона все воспитанники конвикта (в том числе и Шуберт) записались в корпус народного ополчения, несмотря на строгий запрет начальства. Пусть этот патриотический порыв остался безрезультатным и окончился для воспитанников карцером за ослушание, — он свидетельствует о вольнолюбивых настроениях, которые не смог убить суровый режим.

В конвикте у Шуберта завязалась дружба со многими товарищами, в том числе с Иосифом фон Шпауном. Он не был музыкантом, стал чиновником, но глубоко понимал и любил искусство, музыку, изучал историю, литературу, собирал австрийские народные песни. Человек уравновешенный, разумный, Шпаун на протяжении всей жизни Шуберта был его незаменимой духовной опорой.

Подлинной радостью, скрашивающей жизнь воспитанников конвикта, была музыка. Дирекция усердно выполняла параграф устава, гласивший, что «музыка должна являться не только средством воспитания эстетического чувства и невинным и благородным времяпрепровождением, но для большинства учеников и существенной частью в их общем и профессиональном развитии». Юношей обучали игре на фортепиано, скрипке и других струнных инструментах, а когда директору пришла в голову мысль создать симфонический оркестр, пригласили преподавате-

лей игры на духовых инструментах. Кто-либо из старших воспитанников назначался ответственным за музыкальные занятия. В обязанности одного из младших мальчиков-хористов входили забота о свечах, раскладка нот, приведение в порядок инструментов и нот, их хранение. Довольно долгое время эту роль выполнял маленький Шуберт. Позднее ему разрешили и дирижировать оркестром, который охотно подчинялся юному талантливому музыканту.

Оркестр собирался ежедневно по вечерам, причем каждый раз исполнялась целиком какая-нибудь симфония, а завершалось занятие бравурной увертюрой. Оркестр, конечно, не мог поражать мастерством. Ведь некоторые из исполнителей только-только начали заниматься музыкой, и далеко не все были достаточно способными. Но зато все музыканты были полны юношеского энтузиазма, горели любовью к музыке. Эту любовь сумел привить им руководитель оркестра чех Венцель Ружичка, альтист оперного театра и придворный органист. Ружичка был универсальным музыкантом: он учил воспитанников игре на фортепиано, органе, альте и виолончели, а также теории музыки. Благодаря его энтузиазму музыкальная жизнь в конvikте была ключом. По-видимому, ему со временем удалось добиться высокого уровня исполнения оркестра. Любопытны воспоминания очевидцев о том, как в теплые дни на площади перед зданием конвикта собиралась многочисленная публика, слушавшая репетиции. Юные музыканты с огромным удовольствием исполняли самые сложные произведения. Репертуар был весьма обширен: регулярно исполнялись симфонии Гайдна, Моцарта, первые две симфонии Бетховена, все бывшие тогда в ходу увертюры, в том числе «Кориолан» и «Леонора» Бетховена. Исполнялись также произведения менее значительных композиторов.

Оркестр конвикта выступал и публично. Происходило это обычно в дни именин императора. Особенно торжественным было одно такое выступление: на нем присутствовал Бетховен. Это произошло, когда Шуберт еще в оркестре не играл, потому на концерте не присутствовал. Он только с необычайным интересом расспрашивал Шпауна о подробностях концерта.

Помимо ежедневных занятий оркестра и постоянного участия в церковной службе, некоторые из мальчиков-хо-

ристов составляли ансамбли для исполнения вокальных и струнных квартетов. В моде было и пение под аккомпанемент фортепиано песен и баллад современного композитора Цумштега.

Нечего и говорить о том, насколько благотворным для воспитанников было такое многостороннее музыкальное развитие. Плодотворной почвой оно стало и для проявления шубертовского таланта. Как и дома, со всем пылом отдавался Франц музыке. Здесь, в конвикте, начал он сочинять. Он был тихим и застенчивым мальчиком. Талант его не сразу бросился в глаза. Прежде других выдающийся способности маленького Шуберта заметил Шпаун. «Я сидел первым на вторых скрипках, а маленький Шуберт играл, стоя за мной, с той же партией, — рассказывал он. — Очень скоро я заметил, что маленький музыкант значительно превосходит меня в точности исполнения. Обратив благодаря этому на него внимание, я наблюдал, как с виду тихий и равнодушный мальчик горячо отдавался впечатлению от тех прекрасных симфоний, которые мы исполняли. Однажды я нашел его одного в музыкальном классе за фортепиано, на котором он уже прилично играл своими маленькими пальчиками. Он разбирал в это время моцартовскую сонату и сказал, что она ему очень нравится, но что ему кажется несколько трудным вообще исполнять Моцарта. По моей настоятельной просьбе он сыграл мне менуэт собственного сочинения. При этом он немного сконфузился и покраснел, но мое одобрение порадовало его. Он признался мне, что часто тайком заносит свои мысли на бумагу, но отцу его об этом знать не следует, так как тот ни за что не желает, чтобы он посвятил себя всецело музыке. После этого я начал ему иногда подсовывать незаметным образом нотную бумагу».

Знакомство с музыкой классиков в оркестре конвикта оказало большое влияние на формирование музыкального вкуса Шуберта. «Адажио гайдновских симфоний глубоко трогало его, — продолжает вспоминать Шпаун, — а о сольминорной симфонии Моцарта он часто мне говорил, что она потрясает его, хотя он и не знает, почему; менуэт он называл увлекательным, а когда играли трио, ему казалось, что он слышит пение ангелов... От бетховенских симфоний до мажор и ре мажор он был в совершенном восторге. Но позднее он стал отдавать предпочтение симфонии до минор».

Природное музыкальное чутье помогало Шуберту разбираться и в современной музыке. В то время были модными симфонии Кроммера, которые всегда пожинали шумные аплодисменты. Шуберт очень сердился. Он говорил, что не понимает, как можно играть такие произведения, когда Гайдн написал столько симфоний!

Убедившись в талантливости своего маленького друга, Шпаун старался всячески помочь ему. Он повел его в венский оперный театр — «Бургтеатр». Оперная музыка произвела на Франца огромное впечатление.

В то время в Вене исполнялись «Волшебная флейта» Моцарта, «Медея» Керубини, «Жан Парижский» Буальдье, «Швейцарская семья» Вейгля и другие оперы. Особенно глубокое впечатление оставила «Ифигения в Тавриде» Глюка. Шуберта восхищала и сама музыка, и замечательное пение солистов оперы Анны Мильдер и Михаэля Фогля. «Я не знаю чего-либо более прекрасного, чем ария III акта в «Ифигении» со вступительным женским хором, — говорил Шуберт. — С Фоглем мне хотелось бы познакомиться, чтобы поклониться ему до земли за его Ореста».

Кроме музыкальных занятий в конвикте, посещений оперного театра, был в эти годы у Шуберта еще один источник музыкальных впечатлений. В качестве певчего он участвовал в многочисленных концертах Придворной капеллы, и благодаря этому ему удалось познакомиться с лучшими хоровыми произведениями как духовными, так и светскими, например с ораториями Гайдна «Сотворение мира», «Времена года».

Композиторский талант Шуберта начал расцветать. Уже в эти ранние годы он пишет очень много, буквально «захлебываясь» музыкой, едва успевая ее записать. Как ни старались друзья композитора снабдить его нотной бумагой, он все же вечно страдал от недостатка ее и, досадуя, разлиновывал простую бумагу и снова писал, писал...

Среди первых его произведений — песни, фортепианные сочинения танцевального характера (лендлеры¹, менуэты, экосезы и т. д.), струнные квартеты, небольшие кантаты, даже части мессы. Конечно, это еще не были самостоятельные, зрелые произведения. В инструментальной музыке Шуберт подражал композиторам-классикам, в во-

¹ Л е н д л е р — австрийский народный танец, предшественник вальса.

Иосиф фон Шпаун
С портрета Л. Купельвизера



Антонио Сальери



кальной — песням Цумштега. Однако некоторые из его сочинений производили яркое впечатление не только на товарищей, но и на профессиональных музыкантов. Так, познакомившись благодаря Шпауну с шубертовскими менуэтами для фортепиано, один из знатоков музыки скрипач Шмидт заметил: «Если правда, что эти менуэты написал почти ребенок, то из этого ребенка выйдет настоящий мастер, каких мало!»

Формируется и характер Шуберта; в воспоминаниях школьных товарищей он предстает уже таким, каким его знали в зрелом возрасте. Он всегда жил насыщенной духовной жизнью. Преподаватели и товарищи любили его за тихий и спокойный нрав; однако, если не было в нем порывистости, то он всегда был оживленным, и в скупых его словах проглядывало тонкое чувство юмора и наблюдательность. Окружающие уважали его проявившийся музыкальный талант; правда, не все знали его сочинения, но ценили его как солиста Придворной капеллы, первую скрипку и помощника дирижера оркестра конвикта.

Увлечение музыкой было настолько глубоким, что Франц зачастую забывал про другие занятия. Успехи его в науках, особенно в богословии и математике, были более чем скромными и со временем все снижались. Это стало беспокоить отца, который, хотя и радовался музыкальной одаренности сына, но глубоко огорчался его неудачами в науках. Рассудительный человек, он нисколько не пленялся музыкальной карьерой для сына, так как знал, что она не приносит материального благополучия. Он считал, что музыкой можно заниматься лишь для удовольствия, между делом. Отправляя сына в конвикт, он имел в виду, что тот впоследствии поступит в университет. Обязательным условием для этого были успешные занятия по всем предметам. Понятно, что учебные неудачи сына так огорчали его. И он пытался активно бороться с чрезмерным (как ему казалось) увлечением Франца музыкой. Дело дошло до того, что он в виде наказания запретил сыну приезжать в отпускные дни домой, что для Шуберта было тяжелым ударом. Много лет спустя он вспоминал об этом в автобиографической статье «Мой сон», написанной аллегорическим языком: «Я был братом моих братьев и сестер. Наш отец, наша мать были очень добры. Я их всех очень любил. Однажды отец повел нас на празднество. Там все братья очень веселились, я же был грустен. Тогда подо-

шел ко мне отец и приказал отведать прекрасного кушанья. Я не мог исполнить этого, и тогда отец с гневом прогнал меня прочь со своих глаз. Я повернулся и с сердцем, наполненным безграничной любовью к тем, кто меня презирал, побрел в далекую чужбину». (Под «прекрасным кушаньем» подразумеваются науки).

Но любовь к музыке нельзя погасить запретами. Шуберт продолжал всей душой предаваться музыкальным занятиям.

Одна из ранних песен Шуберта — «Жалоба Агари» — и первые квартеты обратили на себя внимание Сальери, и тот посоветовал Ружичке заниматься с юным композитором генерал-басом. Однако буквально после двух уроков Ружичка признался Шпауну: «Его учить мне нечему. Он все уже знает от господа бога».

И вот Шуберт попадает в ученики к самому Сальери¹, у которого в свое время учились Бетховен и Гуммель, а позднее и Лист. Такой чести не был удостоен ни один из воспитанников конвикта. Об этих занятиях интересно рассказывал Шпаун:

«Сальери особенно выделял своего юного любимца и в течение многих лет почти ежедневно давал ему уроки композиции. И его труды не пропали даром. Он поручал ученику изучать партитуры старых итальянских мастеров. Молодой музыкант ревностно и с любовью занимался ими, не находя, однако, в них полного удовлетворения, которое ему давали, например, оперы Моцарта — с ними он познакомился также по партитурам — или произведения Бетховена, необычайно вдохновлявшие его. Сальери, по-видимому, не разделял этой любви Шуберта, и откровенность, с которой его искренний ученик высказывался по этому вопросу, заставила маэстро усомниться в том, что Шуберт пойдет по тому пути, который он наметил для него, желая подготовить его для оперного творчества. К тому же Сальери совсем не одобрял как раз тот жанр, к которому неудержимо влекло Шуберта, а именно песню. Стихи Гёте, Шиллера и других поэтов, которые вдохновляли молодого композитора и которые ему так хотелось положить на музыку, были непонятны итальянцу. Он видел в них лишь варварскую речь, недостойную воплощения в музыке. Сальери всерьез требовал от Шуберта, чтобы он подождал

¹ Сальери был довольно плодовитым композитором. В частности, перу его принадлежит много опер.

сочинять свои мелодии, пока не будет старше и не созреет для них.

Для переложения на музыку он давал ему коротенькие итальянские стансы, которые не могли зажечь молодого композитора, да он, не зная языка, едва понимал их. Шуберт тратил много труда, не достигая особого успеха».

Конечно, нельзя умалять заслуги Сальери в развитии дарования Шуберта. Он дал своему ученику много необходимых знаний и навыков, развил его композиторскую технику, раскрыл перед ним огромные богатства музыки прошлого — словом, сделал его профессионалом. Но... дальше этого дело не пошло. С самого начала взгляды Сальери и Шуберта расходились, и с течением времени разногласия не сгладились, а, наоборот, обострились. Пожалуй, единственным общим увлечением музыкантов были оперы Глюка, но и к ним они относились по-разному. Шуберт не менее горячо увлекался и прекрасными произведениями более поздних композиторов — Гайдна, Моцарта и Бетховена, в то время как для Сальери творчество Глюка было вершиной, на которой якобы остановилось развитие музыки. Строгий приверженец канонов прошлого, Сальери не понимал современной музыки и тем более не смог разглядеть того нового пути, по которому стремился пойти его ученик. Попытки его сделать Шуберта оперным композитором в итальянском стиле ни к чему не приводили, да и не могли привести. С первых шагов в творчестве Шуберт легко и неотступно шел своим путем. Он «говорил» музыкальным языком австрийского народа. Те песни, что Сальери считал безделицей, стали настоящей основой творчества Шуберта.

Не случайно имя Шуберта невольно ассоциируется со словом «песня». Он создавал их всю жизнь — от зари творчества до последних дней, и уже одно количество (им написано около шестисот песен) говорит за себя.

Но дело не только в ценности самих песен, их красоте и незабываемости. В них Шуберт как бы вырабатывал свой композиторский почерк, они стали основой его музыкального языка, его стиля. Песенностью проникнуты буквально все шубертовские произведения — и фортепианные, и камерно-инструментальные, и симфонические.

Жанру песни уделяли внимание и композиторы-классики, но такой ее небывалый расцвет был вызван влияни-

ями новой эпохи, эпохи романтизма, крупнейшим представителем которого в музыке был Шуберт.

В начале XIX века романтизм захватил все европейские страны. Это был очень сложный исторический период, последовавший за французской буржуазной революцией 1789 года. Ее идеи свободы, равенства и братства не осуществились в жизни, во всех европейских государствах восстановилась монархическая власть. Это привело к разочарованию в прежних идеалах.

Романтизм — противоречивое и многообразное течение в искусстве. Основным эстетическим принципом его в противоположность классическому искусству является предпочтение чувства разуму, личного начала — общечеловеческому. Для многих романтиков характерен отход от реальной действительности: либо увлечение стариной, либо уход в мистику, экзотические миры, фантастику. Но эта направленность свойственна больше литературе, в меньшей степени — живописи и почти не свойственна романтической музыке.

Прогрессивные романтики, опиравшиеся на народно-национальное искусство, не уходили от правды жизни. Не видя путей освобождения от удушающих оков государственного строя, они обратили свой взор на мир человеческих переживаний, на человеческую личность. Некоторых из них особенно привлекал образ «маленького человека» современного общества. К числу таких художников относится Шуберт, стремившийся раскрыть богатство и красоту человеческой души, возвысить своим искусством человека, будить в нем все лучшее, светлое. В этом он оставался верным гуманистическим принципам прогрессивного искусства.

Творчество Шуберта не несет в себе великих революционных идей — ему не удалось впитать их, подобно Бетховену. Шуберт жил и творил в Вене одновременно с Бетховеном, но он был его младшим современником и в своем творчестве отразил мировоззрение более позднего поколения, поколения послереволюционного периода.

Шуберт не порывал с классическими традициями, наоборот, следовал им, развивая их как бы изнутри. Он использовал буквально все созданные до него жанры и музыкальные формы, но сумел вдохнуть в них новую жизнь, освежить музыкальный язык народнопесенными интонациями. Недаром даже друзья не раз упрекали его в том, что

многие песни его и инструментальные произведения звучат «слишком по-народному». Для композитора это было не порицанием, а похвалой, потому что он был убежден в необходимости такой народной основы творчества.

Уже в самый ранний период творчества песни лились из-под пера Шуберта нескончаемым потоком. Конечно, в них было еще очень много подражательного, много неудач. Но с каждой новой песней композитор становился более требовательным к себе, к поэтическому тексту. Если самые ранние его песни скорее напоминали отдельные драматические эпизоды с музыкой, то постепенно он приходит к более цельным, стройным по музыкальной форме вокальным произведениям. Очень рано проявляется замечательное качество шубертовских песен — яркость музыкальных тем.

Своеобразным был процесс сочинения: он писал без черновиков. Он брался за перо, лишь когда музыкальный образ становился вполне ясным. Поэтому новое произведение записывалось почти без помарок.

Помимо песен, Шуберт еще в конvikте сочинял много произведений для фортепиано, вокальных и инструментальных ансамблей, написал даже симфонию. Создана она была, по-видимому, ко дню рождения директора конвикта. Ее исполнили в 1813 году, когда композитору едва минуло 16 лет. В том же году, в патриотическом порыве, вызванном победой над Наполеоном, он создает два общих по настроению произведения: песню для баса «Освободители Европы в Париже» и вокальное трио с сопровождением скрипки и виолончели «На победу». К ученическим годам относится и первая проба в области оперы — «Рыцарь зеркала» на текст Коцебу. К сожалению, почти все ранние произведения Шуберта утрачены.

Несомненное дарование Шуберта, расцветающее день ото дня, а еще больше то внимание, которого удостоился его талант со стороны маэстро Сальери и начальства конвикта, не могли не растопить отцовское сердце. Франц был прощен и смог опять по воскресным дням видеться с родными. Увы, это совпало с тяжелой утратой: умирает горячо любимая им мать. «Я поспешил повидаться с ней, — вспоминает Шуберт, — но я застал уже только труп ее. Слезы полились из моих глаз...»

Он вновь принимает участие в домашних концертах, показывает свои новые сочинения. Казалось бы, все идет

как нельзя лучше. Но Шуберт страдал оттого, что не может посвятить себя целиком любимому творчеству. Полуказарменная обстановка конвикта, строгий режим все больше угнетали Франца.

Шуберт решил покинуть конвикт и твердо заявил об этом отцу. Видимо, эта мысль пришла не внезапно, а была серьезно обдумана. Недаром на последней странице своей симфонии, исполненной в конвикте, он написал: «Окончание — и конец!» Робкий и застенчивый юноша проявил непреклонную волю, когда решался вопрос о том, что он считал главным делом своей жизни — о музыке. Но что ожидало его за школьным порогом?

Глава II

ЗА ШКОЛЬНЫМ ПОРОГОМ

Итак, шестнадцатилетний музыкант оказался на свободе. Увы, эта свобода была обманчива! Материальная нужда — вечный спутник художников прошлого — подстерегала Шуберта. Даже позднее, став уже известным композитором, он всегда терпел нужду. Теперь — тем более! Творчество не могло его прокормить, так как его произведения еще нигде публично не исполнялись и не печатались. Необходимо было устроиться на службу. К тому же угрожала длившаяся в то время 14 лет воинская повинность.

Отец советовал Францу избрать поприще школьного учителя — это освобождало от военной службы. Волею-неволею пришлось согласиться, ведь другого выхода не было. Для подготовки Шуберт поступил в специальную школу в Вене, по окончании которой получил звание помощника школьного учителя.

Осенью 1814 года Шуберт поступает шестым помощником учителя в школу в Лихтентале, где работал и его отец. Преподавать пришлось в самых младших классах. Эта работа обеспечивала буквально нищенское существование. На свой дневной заработок Шуберт мог купить всего лишь фунт хлеба! Условия работы были чрезвычайно трудными. Переполненные душные классы, вечный шум детей, для которых учитель не был авторитетом вследствие своего подчиненного, унижительного положения... «Наш брат учитель подобен жалкому вьючному животному, — красноре-

чиво писал Игнац Шуберт. — Распущенные юнцы могут как угодно грубить ему — он беззащитен и, сверх того, должен унижаться перед публикой [то есть родителями учеников] и пустоголовыми бонзами» (то есть духовенством, строго контролирующим всю деятельность школы). Нужда заставила Шуберта давать еще частные уроки, что удручало его не меньше тяжкого бремени учительства. Итак, вместо того, чтобы целиком посвятить себя творчеству, он теперь вынужден лучшие часы отдавать школьным занятиям и беготне по урокам.

Было от чего впасть в уныние! Но не такова натура Шуберта: его творческая энергия нисколько не ослабевала. Выражать свои мысли и чувства в звуках, создавать все новые и новые произведения стало neodолимой потребностью, радостным смыслом жизни. Он использовал для сочинения каждый свободный миг.

Очень большое значение для творческого расцвета имели две встречи. Прежде всего — знакомство с Терезой Гроб, девушкой очень музыкальной, обладавшей чудесным голосом, который совершенно очаровал юного Франца. Франц часто бывал в доме Терезы, они много музицировали, иногда вместе с ее братом, который тоже хорошо пел. В душе композитора зародилось светлое чувство любви — неиссякаемый источник вдохновения, ярко озаривший прозаические будни его жизни. Чувство это было глубоким и серьезным, хотя Шуберт тщательно скрывал его, даже от друзей.

Тереза принадлежала к кругу более состоятельных людей, и, хотя она тоже увлеклась юным композитором, им не суждено было соединить свои судьбы. Несколько лет ждала Тереза в надежде, что Франц найдет такую службу, которая обеспечит их жизнь и заставит ее родителей согласиться на брак. Но этого, увы, не случилось, и по настоянию матери она, в конце концов, вышла замуж за другого. Этот удар судьба нанесла Шуберту позднее, в 1820 году. Теперь же постоянные радостные встречи окрыляли композитора, надежды на счастье озаряли жизнь.

Большое значение имело для Шуберта также общение с Хольцером — его первым музыкальным наставником. Приближалась столетняя годовщина лихтентальской приходской церкви. Оба музыканта задумали отметить это событие торжественной мессой. В короткий срок Шуберт



Лихтенталь, предместье Вены

написал музыку, исполнители под руководством Хольцера начали ее разучивать. В октябре 1814 года месса была исполнена с огромным успехом. Ее даже повторили в Вене. На этом исполнении присутствовал Сальери, воскликнувший в восторге: «Франц, ты мой ученик, и ты не раз еще прославишь меня!»

Первый публичный успех был довольно важным событием в творческой жизни Шуберта.

Огромную роль в развитии шубертовского таланта на протяжении всей жизни композитора играл кружок его близких друзей — искренних, горячих поклонников. Покинув конвикт, Шуберт не потерял связь с товарищами по учебе — Иосифом Шпауном, Альбертом Штадлером, Антоном Хольцапфелем, Иоганном Зенном и другими. Частенько он посещал их в конвикте. К ним постепенно примыкали и новые друзья. Среди них — поэт Иоганн Майрхофер и Франц Шобер — разносторонне одаренный, но взбалмошный человек, которого Шуберт горячо любил до последних лет своей жизни, хотя прекрасно видел его недостатки. Кружок все время расширялся, и не только музыка Шуберта волшебной силой притягивала к себе чело-

веческие сердца, но и обаяние его личности. Внешне он ничем не выделялся. Больше того, на первый взгляд он производил впечатление самого заурядного человека. Вот его портрет: «Шуберт был ниже среднего роста, лицо у него было полное и круглое, короткая шея, лоб не очень высокий, густые каштановые, от природы выющиеся волосы; спина и плечи округленные, руки мясистые, короткие пальцы. Глаза серо-голубые, брови густые, нос широкий, губы пухлые... Шуберт постоянно носил очки. Выражение лица в спокойные минуты казалось скорее тупым, нежели вдохновенным, скорее мрачным, чем веселым, его можно было признать за австрийского или скорее баварского крестьянина. Лишь рассматривая его более пристально, например, когда он слушал музыку или интересный разговор, можно было заметить, что черты его лица несколько оживлялись, уголки губ поднимались вверх, глаза блестели, вся манера держаться становилась несколько свободнее. Но по-настоящему он оживлялся только среди друзей». Здесь, в дружеском кругу, раскрывалась его богатая и жизнерадостная натура, проявлялась безграничная сердечная теплота. «Невинность и беспечность его души были неописуемы, злобы и недружелюбия он не знал, — говорили о нем друзья. — Все благородное и великое находило в его сердце бурный отклик. Он был искателем красоты, связанный мелочами своего бедного существования».

С жадным любопытством, с живым интересом встречали в кружке каждое новое произведение кумира. Тут же исполняли его, обсуждали, предлагали новые темы для сочинений, тексты для песен. Эти маленькие музыкальные вечера были очень дороги всем. «Не проходило дня, чтобы он не написал несколько чудесных новых песен, — вспоминал Шпаун, — и его друзья никогда не забудут этого восхитительного времени, которое доставило им столько радости». Значение постоянного дружеского окружения невозможно переоценить: ведь в то время у Шуберта не было иной возможности показать свои произведения, услышать их оценку, а это так важно для композитора!

Итак, с одной стороны, тяжелая, удручающая обстановка на ненавистной службе, суровый режим в доме, а с другой — вдохновляющая дружеская поддержка, пылкое радостное чувство, а главное — молодость, позволяющая с легкостью переносить невзгоды! Она и принесла весенний расцвет творчества. Особенным изобилием отличался

1815 год: 144 песни, 5 опер, 2 симфонии, 2 мессы и другие произведения — один перечень говорит за себя!

Среди многочисленных произведений этих лет есть уже вполне зрелые, яркие, которые впоследствии прославили автора. В конце 1814 года, через три дня после исполнения мессы в Лихтентале, семнадцатилетний Шуберт создает свою знаменитую песню «Маргарита за прялкой». Как и большинство песен этих лет, она была написана для Терезы, хотя и не имеет официального посвящения.

«Маргарита за прялкой» — исповедь чистой наивной девичьей души, озаренной чувством первой любви. Маргарита не смеет верить в свое счастье, ее чувство таит в себе столько сомнений, тревог, что песня звучит поначалу совсем не радостно, а, наоборот, печально. Наедине с собой, со своим другом — прялкой, под ее неумолчный говор девушка тихонько напевает: «Тяжка печаль и грустен свет, ни сна, ни покоя мне, бедной, нет!» Покой унес любимый, и без него все так пусто, уныло кругом...

Монотонный мотив вступления подражает жужжанию прялки. Подготавливая появление вокальной мелодии, фортепианное вступление создает и основное поэтическое настроение всей песни — настроение светлой печали.

Nicht zu geschwind

The musical score is for Schubert's song "Margarita at the Spinning Wheel" (D. 155). It is written for voice and piano. The tempo is marked "Nicht zu geschwind" (Not too fast). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal melody starting with a whole note rest, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand, marked "sempre legato", and a dotted quarter-note pattern in the left hand, marked "pp" and "sempre staccato". The lyrics "Тяж - ка пе -" are under the first system. The second system continues the vocal melody with a half note and a quarter note. The piano accompaniment continues with the same patterns. The lyrics "- чаль и гру - стен свет." are under the second system.

sempre legato

pp sempre staccato

Тяж - ка пе -

- чаль и гру - стен свет.

Постепенно развиваясь, музыка становится более взволнованной, мелодия поднимается все выше, звучит ярче. Маргарита вспомнила последнее нежное свидание, словно увидела перед собой возлюбленного, и вмиг все озарилось светом счастья! Спокойная и напевная вначале, мелодия становится прерывистой, напряженной, достигая в этот момент своей кульминации. Прялка остановилась, словно Маргарита выпустила ее из рук, охваченная светлыми воспоминаниями.

Но вновь заводит свою песнь прялка, возвращая девушку к действительности, и снова сомнения тревожат душу. Радостное настроение вновь сменяется печальным, даже тоскливым. Мелодия постепенно замирает, ее последняя нота звучит неуверенно, словно спрашивая: «А можно ли верить в счастье?»

В этой песне проявились типичные черты шубертовской вокальной лирики. Музыка чутко отражает смену настроений поэтической речи. Мелодия песни задушевна, выразительна и в то же время проста. Большую роль в создании образа играет аккомпанемент. Он несет черты изобразительности, дополняя эту маленькую картинку из жизни. Такой изобразительный аккомпанемент (здесь — подражание жужжанию прялки, в иных песнях — журчанию ручейка и т. п.) помогает глубже, правдивее передать психологическое состояние, выраженное в мелодии. В песне «Маргарита за прялкой» уже проявляется удивительное свойство шубертовской лирики — умение передать тончайшие оттенки настроения, психологического состояния при необычайной простоте, доступности музыки. Она понятна каждому слушателю; и кажется, что эти слова, это настроение можно выразить в музыке только так, как это сделал композитор.

Даже там, где Шуберт обращается к фантастическому, сказочному сюжету, музыка звучит жизненно правдиво. Такова знаменитая баллада «Лесной царь» (на текст Гёте), тоже созданная в ранний период (1815 год).

Сквозь ночную мглу скачет по лесу наездник, с ним — маленький сын. В диких завываниях ветра мальчику чудится голос лесного царя, заманивающего в свое волшебное царство. Мальчику кажется, что он различает в тумане страшные черты этого злого духа, слышит слова его одурманивающей, завораживающей песни. Мальчик в тревоге жалуется отцу, судорожно прижимается к нему, но

отец успокаивает ребенка. Неотступен лесной царь. То лаской, то угрозами стремится он подчинить мальчика своей воле, и тот каждый раз все с большим страхом обращается к отцу. Всадник чувствует недоброе, прищипривает коня, достигает наконец ворот своего дома, но, увы, поздно! Мальчик мертв...

Баллада состоит из нескольких эпизодов, в которых последовательно развивается действие. Первый эпизод — описание обстановки, затем как бы выступают действующие лица баллады: отец, сын и лесной царь. В заключение слово опять передается автору, рассказывающему о трагической развязке.

Драматическое содержание баллады потребовало ярких и разнообразных выразительных средств.

В отличие от предыдущей песни, вступление к балладе непосредственно не связано с основной ее мелодией, но оно играет не менее важную роль, рисуя картину бешеной скачки в ночном лесу, пугающем дикими завываниями ветра. Ощущение чего-то страшного, зловещего создает тревожный пульс триолей, несущихся в стремительном темпе, взлетающие вверх короткие мелодии в басу, неожиданно сменяющиеся выдержанными томительно тянущимися звуками:



На этом фоне возникает мелодия певца. Она последовательно передает речь автора, слова испуганного мальчика, успокаивающие ответы отца, то пленительно-завораживающие, то грозные фразы лесного царя. При таком следовании за текстом трудно сохранить цельность музыкальной формы, но Шуберту это удастся. (Именно этого качества не хватало балладам Цумштега, предшественника Шуберта).

Единство музыкальной картины достигается прежде всего с помощью аккомпанемента. Тревожный триольный ритм вступления пронизывает всю балладу, хотя и меняет свой характер в связи с содержанием. Там, где лесной царь хочет успокоить и заворочить мальчика своей песней, триоли эти звучат мягко, как бы убаюкивая, а в других эпизодах — настойчиво, грозно. Кроме того, в балладе неоднократно возвращается одна и та же музыкальная тема (на словах мальчика), «скрепляющая» эпизоды.

С каждым разом волнение мальчика нарастает и мелодия звучит все выше, все напряженнее. Драматизм достигает кульминации в конце баллады, при последних словах, когда мальчик скорее кричит, чем поет:

Schnell

Музыкальный фрагмент, представляющий начало песни «Лесной царь». Вверху — вокальная линия (голос мальчика), внизу — фортепианный аккомпанемент. Темп обозначен как «Schnell» (быстро). Музыкальная запись включает ноты, знаки динамического усиления (f, sf) и артикуляционные знаки (acc.). Под нотами вокала приведены русские слова: «боль - но мне сде - лал, за -дох - нусь я!».

В воспоминаниях Шпауна описывается, как возник «Лесной царь»: «Однажды после обеда мы отправились к Шуберту. Шуберт, чрезвычайно взволнованный, читал вслух «Лесного царя». Он ходил с книгой взад и вперед, вдруг сел и буквально за несколько минут, то есть так скоро, как только можно было записать, положил на музыку эту прекрасную балладу. Так как у Шуберта не было фортепиано, мы побежали с нотами в конвикт, и в тот же вечер «Лесной царь» был там исполнен и принят с восторгом. После этого старый органист Ружичка сам внимательно и с большим увлечением сыграл всю балладу и был глубоко потрясен ею. Когда кто-то указал на то, что в музыке баллады встречается несколько раз повторяющийся диссонанс, Ружичка разъяснил, наигрывая это место на фортепиано, насколько он отвечает тексту, как украшает мелодию и как удачно этот диссонанс разрешается».

Видимо, в порыве увлечения Шпаун преувеличил скорость сочинения баллады, хотя такой «молниеносный» про-

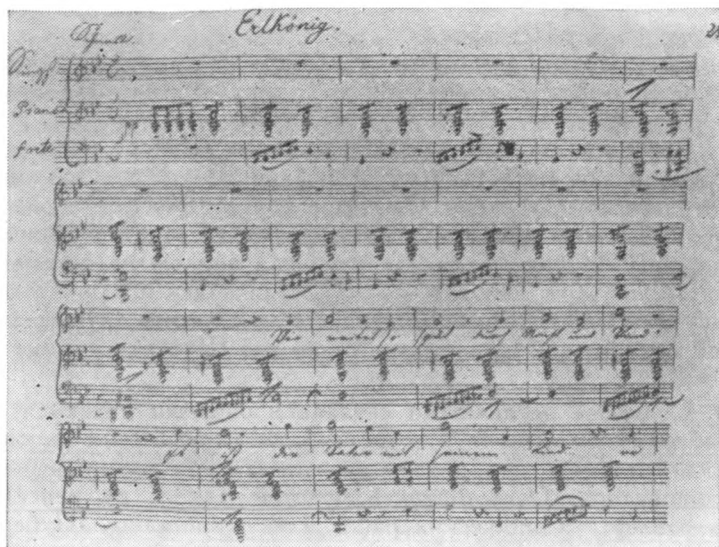
цесс сочинения в состоянии творческого вдохновения — не случайность у Шуберта.

«Лесной царь» много раз с успехом исполнялся публично и при жизни композитора, а впоследствии приобрел мировую славу.

Вскоре после создания этой баллады Шуберт предпринял попытку вырваться из плена занимаемой им должности школьного учителя. Он подал заявление на освободившееся место учителя музыки в немецкой средней школе в городе Лайбахе. К заявлению была приложена рекомендация Сальери, которая, правда, отличалась исключительной сухостью и потому вряд ли могла служить внушительной поддержкой просителю. Место это Шуберту не досталось.

Столь же неудачными оказались попытки издать что-нибудь из сочинений. Как ни старались друзья, им не удалось растопить лед недоверия издателей к начинающему композитору. Оскорбившись ответом одного из венских издателей: «Ученических работ я не принимаю», Шуберт надолго отказался от новых попыток в этом направлении. Курьезной и трагической была попытка издания «Лесного царя». Рукопись баллады Шуберт выслал в Лейпциг, в издательство «Брейткопф и Гертель». Гертель не слышал ничего о венском Шуберте, но был знаком с его дрезденским однофамильцем, концертмейстером и церковным композитором. Ему-то для проверки и послал Гертель рукопись, подозревая подлог. Ответ, комичный теперь для нас, был причиной очередной неудачи в издательских мытарствах Шуберта. Вот этот ответ: «Дней десять тому назад я получил Ваше уважаемое письмо. К письму была приложена рукопись «Лесного царя» Гёте, которую якобы написал я. Я чрезвычайно удивлен и должен сообщить, что никогда такой кантаты не писал. Я сохранию ее у себя, чтобы выяснить, кто имел наглость прислать Вам подобную мазню, и разоблачить того мерзавца, который злоупотребляет моим именем».

Однако энтузиазм друзей в попытках помочь Шуберту не остывал. Им пришла в голову мысль познакомить Гёте с шубертовскими песнями на его тексты, в том числе и с балладой «Лесной царь». Конечно, благоприятный отзыв великого поэта значительно облегчил бы песням выход в свет и мог бы сыграть большую роль в судьбе композитора. Шуберт аккуратнейшим образом переписал в отдель-



Страница баллады «Лесной царь»

Автограф Шуберта. 1816 г.

ную тетрадь свои лучшие шестнадцать песен на тексты Гёте. Верный Шпаун снабдил это драгоценное послание письмом, в котором витиеватым языком излагалась просьба познакомиться с произведениями молодого композитора и прислать свой отзыв о них.

Увы, зов остался без ответа. Получив шубертовские песни, Гёте не проявил к ним никакого интереса. Возможно, если бы он слышал песни Шуберта в соответствующем исполнении, он совсем по-другому отнесся бы к ним. Ведь много лет спустя, уже после смерти Шуберта, он оценил «Лесного царя», услышав его в исполнении знаменитой певицы Шредер-Девриент.

Как бы то ни было, но надежды на издание не оправдывались. Нескончаемый поток чудесных произведений, все более зрелых и совершенных, не приносил композитору ни гроша.

К этому времени (1816 год) относится разрыв с Сальери. Занятия, продолжавшиеся и после ухода Шуберта из конвикта, прекратились: художественное руководство

Сальери стало помехой в творческих исканиях молодого композитора.

Как бы взамен этого в начале 1817 года состоялось знакомство Шуберта с одним из крупных музыкантов Вены, знаменитым певцом императорского оперного театра Михаэлем Фоглем¹, которому Шуберт отдавал дань глубокого восхищения еще в годы пребывания в конвикте. Шпаун подробно рассказывает об этом знакомстве: «Шуберт, которому постоянно приходилось самому исполнять свои песни, часто выражал желание найти певца, и его давнишнее желание познакомиться с певцом придворной оперы Фоглем становилось все сильнее. В нашем маленьком кругу решено было привлечь Фогля к исполнению песен Шуберта. Фогль заявил, что он по горло сыт музыкой, что она ему надоела и что он жаждет отделаться от нее, предпочитая не знакомиться с новыми вещами. Он уже столько раз слышал о молодых гениях и каждый раз бывал разочарован. Наверное, то же будет и с Шубертом. Пусть его оставят в покое. Он больше и слышать об этом не хочет.

Этот отказ до боли огорчил нас всех, но не Шуберта, который заявил, что и не ожидал другого ответа и считает его вполне естественным. Однако Шобер и другие не раз еще обращались к Фоглю, и, наконец, тот обещал зайти как-нибудь вечером к Шоберу, чтобы, как он выразился, посмотреть, в чем там дело.

В назначенный час важный Фогль появился у Шобера и слегка поморщился, когда маленький невзрачный Шуберт неловко расшаркался перед ним и смущенно пробормотал несколько несвязных фраз о той чести, которую Фогль оказал ему своим знакомством. Нам показалось, что начало не предвещает ничего доброго. Наконец Фогль сказал: «Ну, что там у вас? Показывайте. Вы сами будете мне аккомпанировать?» и взял первые попавшиеся ноты — музыку на стихотворение Майрхофера «Глаза» — изящную, мелодичную, но мало значительную песенку.

¹ Фогль был прекрасным певцом и глубоко образованным человеком. Он владел несколькими языками, имел юридическое образование, увлекался чтением латинских и греческих авторов. Рассказывают, что в антрактах и даже во время спектаклей, ожидая за сценой своего выхода, он погружался в чтение античных трагедий. Он обладал баритональным тенором огромного диапазона, красивого тембра. В истории венской оперы Фогль сыграл большую роль.

Фогль скорее напевал про себя, чем пел, затем довольно холодно сказал: «Недурно». Но когда ему после этого про-аккомпанировали другие песни, которые он исполнил лишь вполголоса, он стал гораздо приветливее, но все же ушел, не пообещав прийти еще раз.

...Постепенно песни Шуберта все сильнее захватывали Фогля, и он стал часто приходить в наш кружок даже без приглашения, стал приглашать Шуберта к себе, разучивал с ним его песни, а заметив, какое колоссальное впечатление его исполнение производит на нас, на самого Шуберта и на всех слушателей, он так увлекся этими песнями, что стал самым горячим поклонником Шуберта и, вместо того чтобы бросить музыку, как он хотел было сделать, снова загорелся ею. Через несколько недель Фогль уже пел шубертовские песни: «Лесного царя», «Ганимеда», «Борьбу», «Скитальца» и т. п. в небольшом кругу восторженных слушателей, и то вдохновение, с которым этот большой артист исполнял все песни, было лучшим доказательством того, что он сам увлечен ими.

Но еще большее впечатление прекрасный певец произвел на самого композитора, который был счастлив, что так долго лелеянная мечта осуществилась. Первая же встреча связала обоих художников союзом, становившимся все теснее, пока его не нарушила смерть. В дружеских беседах Фогль делился с молодым композитором богатой сокровищницей своего опыта, отечески заботился об удовлетворении его нужд и прекрасным исполнением его песен проложил ему путь к славе, которой он столь блестяще достиг».

Знакомство с Фоглем стало поворотным пунктом в творческой судьбе Шуберта. Исполнение Фоглем шубертовских песен под аккомпанемент автора было своего рода новым художественным явлением. «Искусство и та манера, в которой Фогль поет, а я аккомпанирую, то единство, которое мы представляем собой в такие моменты, — все это для публики нечто совершенно новое, неслыханное», — писал Шуберт.

Можно представить особенности этого исполнения, если вспомнить слова одного из музыкантов об игре самого Шуберта: «Прекрасное туше, спокойная рука, чистая, изящная игра, полная чувства и мысли». Для Шуберта в исполнении главными были не виртуозность, не блеск техни-



ки, а выразительность, правдивость. Именно глубоким проникновением в содержание исполняемого произведения и отличалась манера обоих музыкантов.

О ней сохранился восторженный отзыв молодого музыканта Фердинанда Гиллера, ученика Гуммеля. «...Оба они играли и пели с таким жаром, с таким чувством, целиком отдаваясь игре и пению, что нельзя было лучше и полнее передать эти чудесные пьесы. Слушая, вы забывали о фортепиано и о голосе. Казалось, что музыка не требует материальных средств для передачи звуков, казалось, мелодии, как нечто духовное, открываются одухотворенному слуху. О том, как был растроган я, какой восторг меня охватил, я уже не говорю, но мой учитель, который уже почти столетия посвятил музыке, был так потрясен, что крупные слезы катились у него по щекам».

Но плоды этого творческого содружества созрели не сразу, лишь спустя несколько лет после знакомства.

В ВЕНЕ

Летом 1818 года небо над головой Шуберта наконец прояснилось. По рекомендации одного из друзей он был приглашен учителем музыки в дом богатого мецената графа Эстергази. Месячное жалованье, обещанное ему графом, составляло почти двухгодичный оклад помощника школьного учителя. Разумеется, соблазн был велик. К тому же Шуберта манила и перспектива пребывания летом в графском поместье Желиз в Венгрии.

Добившись годовичного отпуска на службе, Шуберт отправляется с семейством графа в Желиз. Первое время он был необыкновенно счастлив своей относительной свободой, о чем красноречиво говорят радостные письма друзьям: «Я чувствую себя превосходно, живу и сочиняю музыку, как бог, словно так оно и должно быть. «Одиночество» Майрхофера готово. Я считаю, что это лучшее мое произведение, и именно потому, что здесь я свободен от каких бы то ни было забот. Надеюсь, что все вы здоровы и веселы, как я».

В Желизе Шуберт в большой степени был предоставлен самому себе. Отзанимавшись положенное время с юными графинями, он мог свободные часы посвящать творчеству или бродить по красивейшему парку, раскинувшись по берегам реки. Перемена обстановки, тишина сельской местности, красота природы чрезвычайно благотворно действовали на композитора. Он живо интересуется окружающим миром, знакомится с новыми людьми, их занятиями.

Рассказы о жизни в Желизе в его письмах очень оживленны, остроумны и говорят о прекрасном расположении духа. В кратких и метких характеристиках, даваемых окружающим, проявляется тонкая наблюдательность, соединенная с неиссякаемым чувством юмора: «Наш дворец вовсе не из больших, но построен очень мило. Он окружен прекрасным садом. Я живу в инспекторате. Здесь довольно тихо, если не считать сорока гусей, которые часто так гогочут, что не слышно собственных слов. Окружающие добры в высшей степени... Господин инспектор — словак по национальности, добрый малый — очень много воображает о своих былых музыкальных талантах. Он еще и теперь

виртуозно играет на лютне два немецких танца на 4
Его сын — студент, изучающий философию — приехал на каникулы, и я очень хотел бы подружиться с ним. Жена его ничем не отличается от всех других женщин, желающих именоваться почтенными дамами.

Граф довольно груб, графиня горда, но более чувствительна, молодые графини — милые дети. От жаркого я до сих пор был избавлен...

Последняя фраза обращает на себя внимание. В ней проглядывает характерное отношение графской семьи к Шуберту. Музыкант в доме был не более чем слугой, человеком на жалованье, для которого необязательно и жаркое к обеду. О каком-либо человеческом равенстве здесь и речи не было!

И если первое время полуслужебное положение не тяготило Шуберта (жизнь в Желизе все же казалась раем по сравнению с прежней), то уже в августе в его письмах появляются новые нотки: «Как бы мне хорошо ни было, как бы я здоров ни был, какие бы хорошие люди меня здесь ни окружали, все же я буду бесконечно рад тому моменту, когда скажут: «В Вену! В Вену!» Да, любимая Вена, в твоих тесных рамках заключено все самое дорогое, самое любимое, и только свидание может усмирить эту страстную тоску». Чем дальше, тем сильнее охватывает душу тоска по друзьям и любимой. Чувство одиночества было мучительным для Шуберта. «В Желизе я все делаю сам: сам сочиняю, сам редактирую, сам слушаю и бог весть что еще. О подлинном искусстве никто здесь понятия не имеет, разве что порою сама графиня, если я не ошибаюсь. Таким образом, я один с моей возлюбленной и вынужден вечно прятать ее в своей комнате, в своем фортепиано, в своей груди. Хотя это часто настраивает меня на печальный лад, но в то же время и возвышает.

Итак, не бойтесь, что я останусь здесь дольше, чем это вызывается крайней необходимостью».

Период пребывания в Желизе не богат творческой продукцией. Быть может, он был слишком краток и напряженная нервная система композитора едва успела отдохнуть. Несколько песен и четырехручные вариации на тему французской песни (впоследствии посвященные и преподнесенные Бетховену) — вот, собственно, и весь музыкальный багаж этого лета. Но пребывание в Желизе обогатило композитора в другом отношении.

Прогуливаясь по полям, он прислушивался к трудовым песням венгерских крестьян; по вечерам с интересом наблюдал, как поют и танцуют молодые парни и девушки, отдыхая от дневных трудов. В их песнях и плясках он почерпнул новые интонации и ритмы, свойственные венгерской народной музыке, и позднее этот новый мир звуков получил творческое воплощение в музыке Шуберта. Наиболее непосредственно влияние венгерской музыки сказалось в «Венгерском дивертисменте» (1824 год).

В ноябре 1818 года семейство графа возвратилось в столицу. Увы, прибытие Шуберта в милую сердцу Вену не сулило радости. Уроки музыки в доме графа стали теперь редкими, следовательно, снова резко сократился заработок. Подходил срок возвращения на службу: годичный отпуск истек. Отец уже подготавливал соответствующее прошение, рассчитывая на возобновление педагогической деятельности Франца. Совершенно по-иному думал композитор. Он был теперь готов на любые лишения, нужду, лишь бы быть свободным, иметь возможность без помех сочинять. Неумолим был и отец. В результате между отцом и сыном произошел новый разрыв. Шуберт тяжело переживал эту ссору, о чем красноречиво говорят слова его поэтических воспоминаний:

«...Однажды снова повел меня мой отец в свой любимый сад. Он спросил меня, нравится ли мне сад. Мне сад был противен, но я не осмелился ничего сказать. Тогда он спросил меня, горячася, во второй раз, нравится ли мне сад. Дрожа, я ответил отрицательно. Тогда отец мой ударил меня. И я убежал. И во второй раз я удалился. И с сердцем, исполненным бесконечной любви к тем, которые ею пренебрегли, я снова направился в далекие страны. Песни пел я теперь долгие, долгие годы. Я хотел воспеть любовь — она становилась скорбью. А когда я воспевал скорбь — она становилась любовью. Так я был раздираем любовью и скорбью...»

Итак, с первой и последней в жизни службой было покончено. Своим решительным поступком Шуберт, с одной стороны, обрел желанную свободу, но с другой — освободил себя и от последнего постоянного, хоть и мизерного, источника дохода.

Несмотря на угрозу нужды, Шуберт твердо решает не возвращаться в отцовский дом. Он поселяется вместе с одним из своих друзей — поэтом Майрхофером в тесной

и узкой комнатке в самой Вене. Здесь они прожили вместе два года, постоянно вызывая своим союзом недоумение друзей, настолько несовместимыми казались жизнерадостность композитора и вечно мрачное состояние духа неврастеничного поэта. «Мы дразнили друг друга каждый на свой лад, — вспоминал Майрхофер, — и пользовались стихами и песнями, чтобы развлечь друг друга. Его веселый и задумчивый нрав и моя замкнутость выступали особенно ярко и давали повод называть друг друга соответствующими именами, как будто мы играли определенные роли...»

Мрачность Майрхофера имела глубокие корни. Он был цензором, и его деятельность на этом посту шла вразрез с его прогрессивными взглядами. Мечтая о свободе искусства, он собственной рукой вынужден был вычеркивать смелые мысли из произведений других авторов. Этот душевный разлад привел в конце концов к катастрофе: поэт покончил самоубийством.

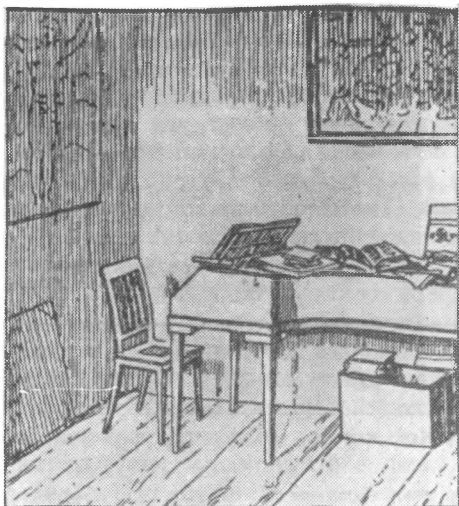
Несмотря на противоположность натур Шуберта и Майрхофера, союз их был крепким и художественно ценным. Майрхофер часто говорил, что прекрасные песни Шуберта украшают его жизнь и что его собственные стихи начинают ему нравиться лишь тогда, когда Шуберт положит их на музыку. «Каждый вечер мы с Майрхофером восторженно обсуждали то, что Шуберт написал за день. Он был необычайно трудолюбив, и мелодии лились у него подобно потоку», — писал Шпаун.

Рабочий день Шуберта начинался в 6 часов утра и заканчивался к часу дня. Отвлечь его в эти часы от работы было совершенно невозможно. Если кто-нибудь приходил, он рассеянно отвечал на приветствие и снова погружался в мир звуков, тут же забывая о собеседнике. После обеда он обычно не писал, а шел в кафе, выпивал чашку черного кофе, долго курил и читал газеты. Так он проводил несколько часов, а вечером либо отправлялся в театр, либо встречался с друзьями. Если погожие весенние дни не манили за город, друзья собирались чаще всего на квартире одного из членов кружка, художника Мона, или в комнате ресторана «Под венгерской короной».

Встречи эти всегда были чрезвычайно интересны: оживленные беседы, жаркие споры о жизни, искусстве, литературные чтения, музицирование.

Составляли шубертовский кружок люди различных профессий. Тут были поэты, художники, музыканты, были и

Уголок комнаты
Шуберта в Вене



чиновники, юристы. Молодых людей объединяла глубокая любовь к искусству. Среди них никто, пожалуй, не обладал талантом шубертовского масштаба, но все это были интересные, незаурядные личности, общение с которыми было для Шуберта благотворно. Он был душой, кумиром кружка, к нему льнули, как мотыльки к свету. Но взамен друзья создавали ту высокохудожественную атмосферу, без которой был бы невозможен расцвет шубертовского таланта.

Некоторые вечера посвящались чтению произведений мировой классической литературы, новинок поэзии и прозы. Прослушивались и сочинения членов кружка.

Здесь не терпели посредственности. Недаром о каждом новом госте Шуберт спрашивал «*Kann er was?*» (Может ли он что-нибудь?). От этого вопроса и произошло любопытно-загадочное название — «Канервас-вечера».

Особый характер носили «шубертиады» — вечера музицирования, в основном посвященные творчеству Шуберта.

Исполнителями на шубертиадах были члены кружка и прежде всего сам композитор, незаурядный пианист, хотя и не отличавшийся особыми виртуозными данными (впрочем, он к этому и не стремился).

Шуберт очень любил аккомпанировать. Зачастую весь вечер просиживал он за инструментом, то импровизируя

вальсы и другие танцы, то сопровождая певцу. Его несколько не огорчало, если успех доставался лишь на долю певца: беспредельная скромность заставляла его совершенно забывать о себе. За эту-то скромность подлинного таланта, за обаятельность личности, сочетающей пылкий ум, неиссякаемую творческую энергию, жизнерадостность и любовь к людям, его горячо любили. «Благодаря Шуберту все мы стали братьями и товарищами», — говорил Шпаун. И сам композитор чувствовал себя счастливым в этом чудесном окружении. Позднее, в момент разлуки, он писал Шоберу: «Если бы мы были вместе, все неудачи были бы пустяками, но мы разлучены, каждый в своем углу, и в этом, собственно, мое несчастье. Мне бы хотелось воскликнуть вместе с Гёте: «Кто вернет мне хоть один час того чудесного времени?» Того времени, когда мы уютно сидели вместе и с материнской радостью показывали друг другу детей своего искусства, не без тревоги ожидая приговора, диктуемого любовью и правдой; времени, когда один воодушевлял другого, а совместное стремление к прекрасному объединяло всех...»

Среди друзей Шуберта наиболее яркими дарованиями отличались художники Мориц фон Швинд, кисть которого запечатлела многие эпизоды жизни композитора, Леопольд Купельвизер и поэт Франц Грильпарцер.

Состав кружка, конечно, постепенно менялся, но содержание встреч в основном сохранялось. Известно, что политические взгляды членов кружка отличались демократической направленностью. Недаром его собрания вызывали интерес и у полиции, зорко следившей за подобными собраниями молодежи.

Однажды, когда друзья-шубертианцы собрались у Иоганна Зенна, в его квартиру ворвалась полиция. Были перерывы все бумаги, книги, рукописи, письма. Зенн резко заявил комиссару, что он посылает к черту всю полицию и что «правительство слишком глупо, чтобы проникнуть в его тайны». Шуберт и остальные присутствовавшие друзья, весьма взволнованные, поддержали его. Их «дерзкое поведение» было отмечено в рапорте главного комиссара полиции. Зенна арестовали и увезли. Арест был произведен за принадлежность к нелегальному студенческому обществу. После мучительно долгого пребывания в тюрьме он был выслан в Тироль, где ему пришлось влачить жалкое существование.



Франц Шуберт
С рис. Л. Купельвизера. 1821 г.

Такое событие, чрезвычайное для шубертовского кружка, не было в то время случайным. Период зрелого творчества Шуберта совпадает с самыми мрачными страницами истории Австрии. Это были годы жестокой реакции, наступившей во всей Европе после поражения Наполеона и знаменитого Венского конгресса 1815 года. Важный голос

в этом монархическом хоре исполняла именно Австрия во главе с ее фактическим правителем канцлером Меттернихом.

Австрийское правительство смертельно боялось влияния французской буржуазной революции 1789 года, всколыхнувшей сердца и умы миллионов людей. Недаром во время нашествия Наполеона австрийский император поспешил сдать Вену без боя, потому что народного ополчения он опасался больше, чем иноземного врага. Теперь же, когда война закончилась, в стране был установлен жестокий полицейский режим. Кругом царил дух инквизиции; католическая церковь, этот верный страж монархии, раскинула свою паутину по всем уголкам страны. Все внимание правительства и церкви направлялось на удушение передовой, прогрессивной мысли. Произведения литературы подвергались строжайшему контролю цензоров, а деятелей искусства неотступно преследовал тайный полицейский контроль.

О развитии национально-демократического искусства правительство не думало заботиться. «Мне гении не нужны, мне нужны верноподданные, рьяно выполняющие свой долг», — выразился однажды император, и слова эти как нельзя более красноречиво говорят об отношении к деятелям искусства в императорской Вене.

Шуберт, не обладавший ни богатством, ни знатным происхождением, был очень далек от придворных кругов, а музыка его, подлинно народная, близкая простым людям, не могла рассчитывать на высочайшее покровительство. «Я родился на свет для того, чтобы быть композитором, чтобы я мог сочинять свободно и без хлопот», — говорил он, но об этом можно было только мечтать.

Композитор по-прежнему очень нуждался. Творчество все еще «не хотело его кормить». Правда, отдельные произведения наконец начали исполняться, но денег это не приносило. Да и добиться исполнения было чрезвычайно трудно. Вот что писал в 1816 году по поводу кантаты Шуберта «Прометей» один из его друзей и покровителей Зоннлейтнер: «Это произведение, полное выдумки и экспрессии, осталось неизвестным публике. Я неоднократно предлагал его для исполнения на концертах музыкального общества и т. п., но никто не хотел рискнуть исполнить произведение молодого, еще непризнанного композитора.

Отвергнутая кантата отомстила за себя — она пропала».

С тех пор прошло два года, возникло множество новых произведений, но положение с их публичным исполнением и изданием почти не изменилось. Лишь отдельные песни Шуберта, включенные в репертуар Фоглем, иногда звучали на концертах. В начале 1821 года в придворном Кернтнертортеатре Фогль исполнил «Лесного царя». По словам Шпауна, «многочисленная публика слушала с напряженным вниманием и наградила композитора и певца бурными аплодисментами. Исполнив эту трудную песню, Фогль должен был повторить ее. Такой же успех имела и впервые исполнявшаяся «Деревушка», написанная для четырех голосов». Однажды «повезло» и оркестровому произведению — увертюре в итальянском стиле, которая была исполнена 1 марта 1818 года. В печати появился благосклонный отзыв: «Второе отделение началось очаровательной увертюрой молодого композитора Франца Шуберта. Этот ученик достославного Сальери уже теперь умеет тронуть и потрясать все сердца. Хотя тема была удивительно проста, из нее развилось обилие самых поразительных и приятных мыслей, разработанных с энергией и умением».

Но как несоизмеримы эти отдельные случаи публичного исполнения шубертовских произведений со всем богатством созданного уже в эти годы! Друзья Шуберта стремились сделать все возможное, чтобы его музыка находила дорогу к слушателям. Пропагандистами его творчества были некоторые исполнители (среди них самая почетная роль принадлежит Михаэлю Фоглю), а также меценаты, в домах которых регулярно устраивались музыкальные вечера. Познакомившись с музыкой Шуберта и полюбив ее, они с искренним энтузиазмом пропагандировали произведения молодого композитора в своем кругу, стараясь почаще включать их в программу домашних концертов. Прежде всего нужно назвать дом братьев Зоннлейтнеров — Гундельхоф, где на музыкальных вечерах бывало до 120 гостей. Здесь, в Гундельхофе, Шуберт встретил еще одного чуткого исполнителя своих песен — молодого чиновника Августа Гимниха, большого любителя музыки, обладавшего красивым тенором.

Такие домашние концерты устраивались и в домах других энтузиастов-шубертианцев: сестер Фрелих, чрезвычай-

но одаренных музыкально; ученого Ваттерота, в честь которого была создана кантата «Прометей»; поэта Генриха Коллина.

Через эти маленькие очаги венской музыкальной жизни произведения Шуберта проникали в широкие круги слушателей. Конечно, в более благоприятном положении находилась камерная музыка (песни, фортепианные пьесы, ансамбли): для нее легче было найти исполнителей. Но все это ровно ничего не давало в материальном отношении. Бывали дни, когда композитору приходилось довольствоваться одним черным кофе.

При всем этом Шуберт не унывал, всегда был жизнерадостен и добродушен, жил кипучей творческой жизнью, создавая одно произведение за другим.

По-прежнему это в основном песни (из них около тридцати — на тексты Майрхофера). Но в годы постоянных шубертиад возникает и множество фортепианных миниатюр, особенно танцев. Шуберт отдает дань и другим музыкальным жанрам: появляются первые фортепианные сонаты, камерные произведения (квартет ми мажор), оркестровые сочинения (две увертюры, две симфонии).

Из песен этих лет выделяются полная безмятежной, безоблачной радости знаменитая «Форель» и насыщенная глубоким раздумьем и печалью песня «Скиталец», затронувшая одну из важных тем творчества Шуберта — тему странствий по свету в поисках желанной «земли счастья». (Обе эти песни позднее были использованы автором в произведениях других жанров).

Летом 1819 года Шуберт вместе с Михаэлем Фоглем отправился в концертную поездку по Верхней Австрии. Это была родина Фогля, и он ежегодно приезжал сюда на летние каникулы. Поездка принесла отдых в живописной горной местности и была творчески очень интересна. Шуберт не подозревал, что здесь, в незнакомых ему местах, он встретит столько поклонников своего таланта. В этом была заслуга его друзей. Шпаун и Штадлер (они также были родом из Верхней Австрии) частенько навещали родные для них места и знакомили местных любителей музыки с лучшими произведениями Шуберта. Таким образом, почва к выступлениям композитора была подготовлена.

Первым городом, который посетили Фогль и Шуберт, был Штейр. Здесь, в доме управляющего рудниками

Сильвестра Паумгартнера и другого мецената, Иосифа фон Коллера, зачастую устраивались музыкальные вечера. С приездом Фогля и Шуберта эти вечера стали настоящим праздником для любителей музыки.

Паумгартнеру особенно полюбилась шубертовская «Форель», которую он без конца просил повторить. Этой привязанности мы обязаны появлением на свет так называемого «Форельного квинтета» Шуберта, в одной из частей которого варьируется мелодия песни «Форель»:



Квинтет был написан по просьбе Паумгартнера и ему же посвящен. Паумгартнер исполнял в нем партию виолончели. «Форельный квинтет» — одно из самых светлых, безмятежных произведений Шуберта. Музыка его отличается необычайно радужным колоритом, почти без единой «тени». Это не создает однообразия — столько различных оттенков настроения в близких друг другу радостных темах, так разнообразно используются тембры инструментов, ритмические, динамические, регистровые краски. Темы свободно льются одна за другой словно в порыве импровизации, но это не мешает музыке иметь классически стройную форму. Темы всех частей привлекают песенностью, свежестью интонаций. И есть еще одна отличительная особенность: там и здесь мелькают своеобразные взлеты и спады мелодии, словно подражающие всплескам воды (это свойственно и фортепианному сопровождению самой песни «Форель»). Таким радостным «всплеском» открывается квинтет и подобным же завершается.

Несколько необычен состав квинтета (в него входит контрабас). Необычно и количество частей (пять вместо четырех). Но особенности музыкального развития в каж-

дой части — при всей новизне шубертовских мелодий и гармонии — тесно связаны с классическими традициями камерной музыки.

Это лучезарное произведение полюбилось не только слушателям гостиной Паумгартнера. И в наши дни «Формальный квинтет» занимает достойное место в репертуаре исполнителей.

Из Штейра друзья направились в Линц, рассчитывая также посетить родину Моцарта — Зальцбург, но это не удалось. Повсюду Шуберт упивался красотой природы; в целом поездка оставила в его душе яркие, неизгладимые впечатления. В Вену друзья возвратились в середине сентября.

В ближайшие годы внешние обстоятельства жизни Шуберта почти не изменялись. Он пишет много музыки для театра. В этой области творчества ему не суждено было сказать новое слово, хотя она неудержимо манила его всю жизнь. В творческом пути Шуберта театральная музыка занимала большое место, доставляя, к сожалению, огорчения и разочарования.

Глава IV

ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕУДАЧИ

Увлечение оперным театром началось еще в стенах конвикта. Уже тогда юный Шуберт не только прослушивал с жадным любопытством все, что было поставлено на венской сцене, но даже пытался сочинить оперу («Рыцарь зеркала»). Теперь же, к моменту возвращения из летней поездки с Фоглем, Шуберт был автором восьми произведений этого жанра. Правда, почти все они остались незаконченными — либо ввиду отказа дирекции театра принять их к постановке, либо из-за разочарования композитора в либретто¹.

Осенью 1819 года благодаря Фоглю Шуберт получил заказ на сочинение музыки к одноактной пьесе «Близнецы». С увлечением начал он работать, мечтая о появле-

¹ Шуберт писал в распространенном в то время жанре зингшпиля (в буквальном переводе — игра с пением). Это были не оперы в нашем понимании (то есть театральные произведения, где действующие лица все время поют), а скорее водевили, в которых драматические сцены перемежались с музыкальными номерами.



Венский оперный театр («Кертнертортеатр») в XIX в.

нии своего детища на сцене. Однако он не обманывал себя относительно низкого качества либретто, построенного на шаблонных интрижках, и потому с трепетом ожидал премьеры. Состоялась она в конце мая 1820 года.

Несмотря на пыл друзей, успех у публики был сомнительным, пьеса на сцене не удержалась. Правда, музыка была встречена тепло, что, конечно, глубоко порадовало композитора. На премьере он скромно пробрался на галерку. Один из его друзей рассказывал: «Он был счастлив, что интродукцию встретили бурными аплодисментами. По окончании спектакля Шуберта стали шумно вызывать, но он не захотел выйти на сцену, так как был в поношенном сюртуке. Я быстро снял свой черный фрак и заставил Шуберта надеть его, чтобы показаться публике. Это было бы ему очень полезно, но Шуберт был смущен и не решался. Так как вызовы не прекращались, то режиссеру в конце концов пришлось выйти к публике и заявить, что Шуберта в театре нет».

Следующему произведению этого жанра тоже посчастливилось, благодаря поддержке Фогля, увидеть свет сцены, и тоже не надолго. Спустя два месяца после премьеры «Близнецов» была поставлена пьеса «Волшебная арфа» с музыкой Шуберта. Именно музыка дала возможность пьесе выдержать 12 представлений. Сохранилась очарова-

тельная увертюра, которая впоследствии была издана как увертюра к «Розамунде». Одна из газет, отдавая должное красоте музыки, пыталась объяснить недолгую жизнь пьесы особенностями творчества композитора: «...Вступительное адажио увертюры и ария тенора — самые удачные места, они привлекают богатством чувств, задушевной выразительностью, благородной простотой и нежными модуляциями. Какая-либо идиллическая тема значительно больше отвечала бы индивидуальности молодого композитора, и следует признать ошибкой, что он взялся за такой жанр, где без самого глубокого знания тайн сцены никогда нельзя добиться никакого эффекта».

Конечно, причины неудач крылись не в «индивидуальной склонности композитора к идиллическим темам», как определяла критика. Вокальные произведения, например баллада «Лесной царь» или песня «Скиталец», не говоря о более поздних произведениях Шуберта, раскрывают драматический талант композитора, «сценичность» его музыки. А глубокое жизненное содержание, насыщенность народнопесенными интонациями, разнообразие мелодики, словом, все особенности его творческой индивидуальности — разве они противоречат требованиям сцены?

Но если в других областях музыки Шуберт был свободен в выборе тематики и создавал произведения, подлинно демократические и новые по своему романтическому духу, по музыкальному языку, то в области оперного творчества он был вынужден ориентироваться на рутинерские художественные требования венского театра тех лет. Объяснение неудач Шуберта и нужно искать в состоянии музыкально-театральной жизни Вены. В условиях политической реакции здесь не было почвы для создания полноценной оперы, появление которой обычно связано с национально-демократическим подъемом в стране (как, например, в России XIX века). Не случайно оперы Вебера были созданы в Германии, где дух национального объединения ощущался все же сильнее.

В недалеком прошлом, во второй половине XVIII века, Вена славилась кипучей музыкально-театральной жизнью. Венский оперный театр был одним из крупнейших в Европе, он отличался разнообразным репертуаром. Здесь ставились реформаторские оперы Глюка, впервые увидели свет сцены многие оперы Моцарта, исполнялись лучшие итальянские оперы — героического плана и веселые оперы-

буфф, — французские комические оперы. Теперь же все лучшее, что было в отечественной опере, оттесняется на задний план; застойное состояние венского театра этих лет отражало стремление правящих кругов Австрии всячески препятствовать развитию национально-демократического искусства, отвлечь публику от размышлений о современной жизни, от каких бы то ни было «опасных» идей. «Пой, веселись и не рассуждай о судьбах человечества» — таково было содержание этой политики в области искусства. Отсюда — предпочтение, отдаваемое всему иностранному перед отечественным, отсюда — насаждение безыдейного, чисто развлекательного искусства, опошлявшего вкусы публики. Ярким выражением этой политики было предоставление венской сцены на несколько лет ловкому и предприимчивому итальянскому антрепренеру Барбайе.

Венская публика с восторгом принимала неглубокие по содержанию современные оперы итальянских и французских мастеров, предоставляя произведениям национального оперного искусства ожидать лучших времен. Оперы Моцарта, «Фиделио» Бетховена, даже свежая струя романтических опер Вебера — все это не в силах было противостоять стремлению венской публики к итальянским операм. С неизменным успехом они ставились одна за другой. Кульминацией этого победного шествия было приглашение Барбайей в Вену труппы итальянских певцов во главе со знаменитым композитором Россини (1820 год).

В таких условиях Шуберт не мог рассчитывать на успех своих оперных произведений. Нелепые либретто, предлагаемые дирекцией театра в угоду дешевым вкусам публики, не могли, конечно, стать основой для создания настоящей оперы. Если же сюжеты отличались от шаблона, содержали нечто более значительное, затрагивали действительно волнующие темы, — они немедленно подвергались запрету цензуры, а если и проходили через цензуру, то отклонялись самой дирекцией.

Несмотря на постоянные неудачи, Шуберт с неугасимым энтузиазмом продолжает создавать одно оперное произведение за другим. После постановки оперы Герольда «Волшебный колокольчик» (1821 год), к которой Шуберт сочинил вставные номера, он принимается за новую большую работу — героическую оперу на средневековый сюжет «Альфонсо и Эстрелла». Автором либретто был Шо-

Франц Шобер
С рис. Л. Купельвизера.
1821 г.



Иоганн Зенн
С рис. Л. Купельвизера.
1820 г.



бер. Друзья работали с большим увлечением. Они создавали это произведение в живописном предместье Вены — Оксенбурге, где они гостили в доме дяди Шобера.

В очень короткий срок — за три месяца — объемистая партитура оперы, содержащая 35 номеров, была готова. Но расчеты на постановку не оправдались, дирекция театра отклонила произведение. Одно время Шуберт возлагал надежды на помощь Вебера, с которым познакомился после постановки в Вене его «Вольного стрелка». Вебер обещал похлопотать о постановке «Альфонсо и Эстреллы» в Дрездене или Берлине. Однако эти надежды также не оправдались, а дружеские отношения с Вебером нарушились после того, как Шуберт искренне признался в разочаровании его «Эвриантой». Впрочем, причиной отказа дирекции венского театра от постановки «Альфонсо и Эстреллы» была не только новая волна моды на итальянскую оперу, но и недостатки сочинения. Опять-таки они заключались в либретто. Сам автор — Шобер — впоследствии называл его «мертворожденным творением», которое «даже такой гений, как Франц Шуберт, не мог оживить».

Но энтузиазм Шуберта не остывает. Еще не получив ответа от дирекции театра, он избирает новый оперный сюжет. Это была одноактная пьеса венского писателя и журналиста Кастелли «Заговорщики», впоследствии по цензурным соображениям переименованная в «Домашнюю войну». Однако и с «перекрашенной вывеской» этот зингшпиль на сцену не был допущен. Продав целый год, композитор потребовал партитуру назад и с гневом обнаружил, что она даже не была вскрыта. Следующая опера — «Фьерабрас», с неправдоподобным героико-романтическим содержанием, — тоже не попала на сцену. Шуберт проделал огромную работу, создав около тысячи страниц партитуры, но опять опера была забракована.

Последнее горемычное создание «театральной эпопеи» начала 20-х годов — музыка к драме «Розамунда», которую официальная пресса назвала «романтической бессмыслицей». Пьеса была поставлена, но удержаться на сцене не смогла, а вместе с ней погибла и прекрасная музыка Шуберта, которая только и принесла какой-то успех премьеры. Повторенная дважды увертюра, а также другие музыкальные номера, вызвали всеобщий восторг.

Итак, четыре неудачи подряд — за один-два года!

Разочарованный композитор несколько лет не обращался к этому жанру.

Засилье россиниевских опер не слишком удручало Шуберта. «То, что россиниевские композиции причиняют немецкой опере большой ущерб, он ясно видел, — говорит Хюттенбреннер, — но он был уверен, что публика в конце концов снова придет в себя и снова будут вытащены на свет «Дон-Жуан», «Волшебная флейта» и «Фиделио». В остальном же он вовсе не отвергал россиниевской музыки: он хвалил в этом композиторе тонкий вкус к инструментовке и новизну и приятность многих мелодий».

Итак, ни первые шубертовские зингшпили, ни более поздние его оперы героико-романтического характера («Альфонсо и Эстрелла», «Фьерабрас»), не имели, да и не могли иметь большого значения в условиях оперно-театральной жизни Вены. И сами неправдоподобные или просто нелепые сюжеты, конечно, не могли стать основой глубоко содержательной оперы, хотя отдельные страницы театральной музыки Шуберта и вызывали восхищение слушателей.

Вена вскоре стала родоначальницей нового музыкально-театрального жанра — оперетты, истоками которой были танцевальная музыка города и его предместий. Венские вальсы, поднятые на высокий художественный уровень в творчестве Ланнера и Штрауса, а затем и оперетта, — прославились на весь мир уже в середине XIX века.

Быть может, в этой области шубертовский талант и принес бы свои дары человечеству, но ко времени зарождения нового жанра композитора уже не было в живых.

Глава V

ВНОВЬ С РОДНЫМИ

Неудачи преследовали Шуберта не только на театральном поприще. Жизнь подставила композитору ловушку, в которую он по неопытности попался.

Издательство Каппи и Диабелли, воспользовавшись вечной нуждой композитора, уговорило его продать за крупную, но единовременную, сумму право собственности на издание его произведений. В результате этого опрометчивого шага Шуберт попал в вечную кабалу. Произве-

дения его начали регулярно издаваться, пользовались все большим спросом, но композитор получал при этом ничтожно мало денег. Он «подарил» весь гонорар издателям. Друзья узнали об этом шаге слишком поздно. С возмущением Шпаун пишет: «Великий музыкант терпел нужду. Издательства платили за его великолепные произведения такие гроши, что он постоянно жил в самых стесненных обстоятельствах. У него не было даже средств купить себе фортепиано, и он писал свои шедевры за письменным столом. Только за пять тетрадей цикла «Прекрасная мельничиха», за которые он получил чистые гроши, издатель, благодаря переизданиям, имел столько дохода, что мог купить себе целый дом».

В 1822 году в жизни Шуберта происходит важное событие, оказавшее на него весьма благотворное влияние. Благодаря Шпауну состоялось наконец примирение с отцом. Несмотря на резкое расхождение во многих жизненных вопросах, Шуберт очень любил и глубоко уважал отца, тяжело переживая долгий разрыв с ним. Он искренне радовался возвращению в лоно семьи. Радость его выразилась и в новом творческом подъеме.

В том же 1822 году, почти одновременно, Шуберт создает три замечательных произведения, каждое из которых является новым словом в своем жанре. Это Большая месса, фортепианная фантазия «Скиталец» и замечательная Неоконченная симфония.

В творчестве каждого талантливого художника встречаются произведения, о которых говорят: «Оно одно могло бы прославить своего автора». В них ярче всего проявляются характерные черты творческого облика художника. Таким сочинением в симфоническом наследии Шуберта является его Неоконченная симфония.

По счету это седьмая симфония композитора, но первая — неповторимо шубертовская. И в предыдущих симфониях встречалось немало замечательных страниц, немало запоминающихся тем. Как пленительна, например, искрящаяся радостью си-бемоль-мажорная симфония, как волнует юношеской порывистостью музыка Трагической симфонии, созданной Шубертом прежде! Но все же все они еще не выходили из круга традиционных сочинений. Пожалуй, их можно было бы приписать перу и другого автора. А относительно Неоконченной симфонии обмануться нельзя. Она настолько проникнута шубертовской

песенностью, что с первых же звуков можно узнать ее автора.

Свое название симфония получила оттого, что в ней всего две части, вместо обычных четырех. В черновиках сохранились наброски третьей, но, видимо, композитор почувствовал, что сочинение не нуждается в продолжении, что оно вполне закончено.

Любопытным доказательством этого явился проведенный в год 100-летнего шубертовского юбилея конкурс на сочинение «недостающих» частей симфонии. Несмотря на участие в конкурсе многих композиторов, он не привел к практическим результатам. Единодушно были признаны излишними всякие дополнения к симфонии.

Неоконченная симфония это, по существу, первая в мире лирико-драматическая романтическая симфония. Правда, ей предшествовали многие лирические страницы классических симфоний, например, необычная своей взволнованностью I часть соль-минорной симфонии Моцарта. И все же эта музыка имеет более обобщенный, «объективный» характер. Совсем иное — Неоконченная симфония, эта «песня без слов», песнь человеческой души, с ее радостями и горестями. Перед слушателем раскрываются страницы человеческой жизни: стремление к счастью, к свету и горькие сомнения, тоска, страдания.

Темы симфонии разнообразны по настроению, по эмоциональному накалу, но всем им свойственна шубертовская широта дыхания, напевность.

Сосредоточенна, лаконична вступительная тема, звучащая вначале в глухом низком регистре у контрабасов и виолончелей:



Она сменяется трогательно-нежной темой (на ней основана главная партия):

Allegro moderato



Она одновременно светла и печальна, как греза, она зовет, манит куда-то в неведомую даль... Но, развиваясь, она становится более «земной», словно набирает силы, звучит все увереннее, громче. Если вначале ее исполняли солирующие духовые инструменты, по тембру больше всех приближающиеся к человеческому голосу, то постепенно она захватывает весь оркестр, мелодия уже не «парит» над аккомпанементом, а сливается с ним в едином ритмическом рисунке.

Затем появляется новая тема (побочная партия). Мелодия ее тоже напевная, плавная, но упругий танцевальный ритм, мажорный лад придают ей бодрость, жизнерадостность:

Allegro moderato



Между темами отсутствует обычная в классической симфонии связующая часть, постепенно подготавливающая новую тональность, а иногда и новый характер музыки. Внезапная остановка на одном звуке, из которого словно вылились два красивых аккорда... и вдруг все меняется — и тональность, и ритм, и фактура, а с ними и настроение. Это так необычно и ново! Но еще интереснее появление темы: она, словно в песне или романсе, подготавливается небольшим оркестровым вступлением. (Так было и в главной партии, это же свойственно и темам второй части.)

Жизнерадостная побочная тема проводится дважды, и так же, как главная, второй раз подхватывается всем оркестром, который «поет» ее так уверенно, так безмятежно-весело...

Развитие ее неожиданно прерывается громкими аккордами всего оркестра. Они звучат грозно, тревожно, разрушая светлый мир звуков, словно трагическое предзнаменование судьбы, — но не надолго. Тема возвращается в своем первоначальном спокойном виде, завершая первый раздел части — так называемую экспозицию.

В среднем разделе части — разработке — вскрывается внутренняя конфликтность тем. Сдержанная и задумчивая тема вступления меняет свой характер; в ней появляются напряженные неустойчивые аккорды.

В разработке сталкиваются, контрастируя друг другу, различные элементы тем, раскрывая сложный мир человеческих переживаний, душевную борьбу. Несколько раз возникают вступительные аккорды светлой темы побочной партии, кажется, вот-вот прозвучит и сама тема, но вместо нее вновь врываются резкие, неустойчивые созвучия. Отголоски этой борьбы звучат и в последнем разделе части, так называемой репризе. Заканчивается I часть многократным повторением начального мотива темы вступления; вопрошающая интонация, свойственная теме в первом изложении, теперь становится утвердительной, тема теперь звучит уверенно, мужественно, но вместе с тем очень сурово.

Более драматичную I часть симфонии прекрасно уравновешивает светлая II часть.

Открывает ее безмятежно-спокойная и величавая мелодия, более объективная, обобщенная, чем образы I части. Она сменяется сугубо лирической темой. Вначале эта тема протяжна, очень напевна.



Неповторимо тонкую окраску придают этому сопровождению «скользящие», плавные переходы одного аккорда в другой.

Мелодия по характеру близка теме главной партии I части: в ней тоже есть какое-то томление, оттенок печали, хотя она более задумчива и созерцательна. Постепенно мелодия начинает оживляться, в ней появляется игривый ритмический узор, придающий ей танцевальность; несколько раз повторяется короткий «приплясывающий» мотив, сближающий ее с темой побочной партии I части.

Внезапно врываются тревожные, напряженные аккорды, словно отголоски «душевной бури» I части, но не долго... Завершается симфония просветленно, умиротворенно, утверждая гуманистическую идею красоты жизни, красоты человеческой души.

Неоконченная симфония несет новое романтическое содержание, говорит иным языком. Новое — в лирически-интимном характере ее тем, в их необычайной задушевности, песенности. (Вспомним, что и появляются основные ее мелодии совсем, как в песне — словно солист начинает петь после вступления оркестра.) Огромную роль в развитии тем играют различные краски: регистровые, тональные, тембровые. Очень красивы яркие терцовые сопоставления тональностей, хрупкие, тонкие «переливы» аккордов.

Всеми средствами музыкальной выразительности в симфонии раскрывается новый мир образов, лирических и драматических, поднятых на высоту художественного обобщения.

Неоконченная симфония открыла новый путь развития симфонической музыки, от нее тянутся нити к симфониям русских композиторов, в частности к симфониям Чайковского.

В эти годы Шуберт был избран почетным членом любительского музыкального общества. В обращении, присланном композитору, говорилось: «Ваше высокородие! Заслуги, которые Вы имеете перед музыкальным искусством, слишком известны, чтобы их не знало правление Музыкального общества Штирии. Желая дать Вам доказательство своего уважения, оно избрало Вас своим почетным членом».

В знак благодарности Шуберт решил преподнести Обществу партитуру Неоконченной симфонии. Увы, она, по-

видимому, не дошла до места назначения и долгое время считалась утраченной. Лишь в 1865 году, через 37 лет после смерти Шуберта, ее случайно обнаружили и исполнили на концерте в Вене, 17 декабря. С той поры эта симфония начала свое триумфальное шествие по концертным залам мира. Композитору же, увы, так и не удалось услышать свое чудесное творение!..

Еще не закончив работу над партитурой симфонии, Шуберт в очень короткий срок создает один из шедевров фортепианной музыки — фантазию «Скиталец» на тему собственной одноименной песни. Романтическая тема странствий, в творчестве Шуберта зачастую переплетающаяся с темой одиночества, в фантазии решена оптимистически, в противоположность песне «Скиталец».

В фантазии чудесно сочетаются типично-шубертовская песенность, выразительность мелодии с развитой, богатой фортепианной фактурой. Это свойство, так же как и необычайная свобода изложения, импровизационность, — неотъемлемое качество большинства фортепианных произведений Шуберта, особенно сонат (созданных после фантазии).

Фантазия состоит из четырех эпизодов, представляющих собой как бы «сплавленные» воедино части сонаты. (Принцип одночастности получил в будущем огромное развитие в программной музыке, особенно у Листа.) Обрамляется она бравурными эпизодами, требующими от исполнителя высокой виртуозности.

Второй эпизод вносит резкий контраст, хотя построен на прежней теме. Это в основном, неизмененном виде — мелодия песни «Скиталец»:



Вначале тема звучит трагически, но затем изменяет свой характер, звучит нежно и светло, сменив минорные

краски на мажорные. Заканчивается этот раздел как-то неопределенно, вопрошающе.

Новый эпизод — оживленное, жизнерадостное скерцо. Трехдольный размер и новые начальные обороты мелодии не сразу позволяют распознать в ней прежнюю, основную тему фантазии, каждый раз по-иному перекрашивающуюся. Песенность уступает место танцевальности.

Завершается фантазия бурным, ликующим утверждением темы в ее первоначальном облике.

Как ни замечательна фантазия, открывшая собой новый жанр фортепианной музыки, но в огромном фортепианном наследии Шуберта это не единственное достижение. Многие шубертовские сонаты (их всего 15) поражают новизной, свежестью музыкального языка, яркостью тем, импровизационной свободой их изложения; они отличаются богатством гармонии и мелодии, смелостью модуляций, красочными сопоставлениями аккордов. Каждая тема — словно песня, несущая неповторимый музыкальный образ.

К сожалению, далеко не все сонаты пользуются вниманием исполнителей, и вряд ли это справедливо. Незаслуженно редко исполняются также прекрасные фортепианные миниатюры Шуберта. Как маленькие жемчужины, они отличаются не только яркостью тем, но изяществом, мастерством отделки. Это различные танцы (вальсы, экосезы, польки и т. д.), марши, вариации¹. Они часто возникали под пальцами композитора прямо на «шубертиадах», как плод импровизации. Но по качеству они значительно выше обычных прикладных произведений бытового назначения.

Помимо самостоятельной художественной ценности, эти произведения, подобно песням, играли и роль «творческой лаборатории»: элементы бытовых музыкальных форм проникали в более крупные камерные и даже симфонические произведения.

Итак, в этот период творчества Неоконченная симфония, безусловно, является вершиной, но она окружена целым рядом замечательных сочинений самых различных жанров.

В 1823 году Шуберта постигает новое несчастье: он перенес тяжелую болезнь, подорвавшую его физические и душевные силы.

¹ Многие существуют в четырехручном изложении для начинающих исполнителей.

Летом наступило временное улучшение, и это позволило внимательному другу Фоглю вновь пригласить композитора в поездку по Верхней Австрии. Шуберт с радостью согласился. В письмах его появляются спокойные ноты: «Я усердно переписываюсь с Шеффером (врачом) и чувствую себя довольно хорошо, — пишет он в начале августа Шоберу. — Я живу здесь во всех отношениях очень просто, много гуляю, много работаю над моей оперой («Фьерабрас») и читаю Вальтера Скотта. С Фоглем мне живется очень хорошо. Мы вместе были в Линце, где он много и хорошо пел». В Линце Шуберта и Фогля избирают почетными членами Музыкального общества.

К осени друзья возвращаются в Вену. Здесь, ко всем печалям Шуберта, добавляется распад кружка. Многие старые его члены покинули Вену, а полноценной замены не было. Пожалуй, ни болезнь, ни театральные неудачи так не удручали Шуберта, как отсутствие постоянного духовного общения с близкими друзьями. В письмах Шоберу он делится своими переживаниями: «...Прежде всего я должен пожаловаться на состояние нашего кружка и на все другие обстоятельства, так как за исключением моего здоровья, которое теперь наконец (слава богу), по-видимому, совсем поправляется, все идет прескверно.

Наш кружок потерял в твоём лице, как это ясно я предвидел, свое связующее звено. Взамен тебя и Купельвизера мы хотя и получили четырех индивидуумов, но количество таких типов делает наше общество скорее незначительным, чем наоборот. Что может составить для нас целый ряд самых обыкновенных студентов и чиновников? Если Брухмана нет или он нездоров, то часами слышишь под высочайшим руководством Мона один и тот же разговор про вечную верховую езду, фехтование, лошадей или собак. Если так будет продолжаться, то я, по-видимому, недолго выдержу у них».

И все же никакие огорчения не ослабляли бурную творческую деятельность Шуберта. Помимо опер, танцевальной музыки, он создает в это время замечательную фортепианную сонату ля минор (ор. 143). Но центральным произведением этого года был цикл песен на слова Мюллера «Прекрасная мельничиха». Эта новелла в стихах, изданная под названием «Стихи, найденные в бумагах странствующего валторниста», однажды попала в глаза Шуберту, когда он зашел к своему приятелю Ранд-



хартингеру. Новелла глубоко взволновала Шуберта. Потихоньку сунув книжку в карман, он побегал домой и тут же сел писать музыку. Когда на другой день, обнаружив исчезновение книги, Рандхартингер пришел к Шуберту, тот, извиняясь, сказал ему: «Послушай, я вчера утащил у тебя эту книжку — стихи мне понравились. Я сочиняю к ним музыку, три песни уже закончены».

Вильгельм Мюллер — современный Шуберту немецкий поэт — обладал, по-видимому, не только поэтическим даром, но и музыкальностью. В своем дневнике Мюллер писал: «Я не умею ни играть, ни петь, но когда я сочиняю стихи, я тем не менее и пою, и играю. Если бы я умел выразить те напевы, что звучат во мне, мои стихи нравились бы больше, чем нравятся теперь... Может быть, и найдется сочувствующая душа, которая обнаружит напевы, скрытые в словах, и возвратит их мне...»

Такая «сочувствующая душа» нашлась в лице Шуберта, который словно подслушал эти слова поэта. Цикл «Прекрасная мельничиха» — замечательный пример гармоничного слияния поэзии и музыки, словно слова воз-

никали вместе с мелодией из-под пера одного и того же автора.

Содержание цикла — трогательно-наивная история любви юноши-подмастерья к прекрасной дочери мельника. Тема любви переплетается с темой романтических странствий в поисках счастья. «Бродить по свету — радость нам», — говорится в песне «В путь», открывающей цикл. Светлое, радостное настроение царит в ней. Она чрезвычайно проста по своему строению (несколько одинаковых куплетов). Подвижная мелодия, легко порхающая вверх и вниз то плавно, то скачками, сопровождается быстрым «журчащим» аккомпанементом, олицетворяющим собою ручеек. Это верный спутник юноши, чутко откликающийся на его настроение.



Итак, юноша начинает свой путь полным радужных грез. Но найдет ли он счастье? Уже в следующей песне появляется нотка сомнения: «Так вот моя дорога? Ручей, скажи, куда?» Этот вопрос выделяется музыкой: мажор сменяется минором, устойчивые аккорды заменяются неустойчивыми. Но сомнение мимолетно. Журчание ручейка в аккомпанементе вновь становится светлым и спокойным, и голос юноши звучит опять беззаботно и радостно.

«Стой!» — так называется следующая песня. Сквозь зелень мелькнула стройная фигурка молодой девушки; юноша успел заметить и очаровательное личико, а смеющийся лукавый взгляд мгновенно пронзил его сердце.

Итак, остановка... Вспыхнувшее в душе юноши чувство любви к прекрасной мельничихе сначала проявляется лишь в беседах с самим собой, с другом-ручейком. Постепенно оно становится все сильнее, раскрываясь в песнях каждый раз по-новому.

То это — стремление работать так, чтобы обратить на себя ее внимание, — ведь до сих пор для нее юноша ничем еще не выделился среди остальных (песня «Праздничный вечер»).

То это — робкое «Желание знать», обращение к ручейку с настойчивым мучительным вопросом: «Да или нет?» «„Да” — вот одно словечко, другое слово — „нет”. Моя судьба в них скрыта, в них для меня весь свет». Декламационность этих фраз резко выделяет их в напевной в целом песне, выдавая огромное волнение юноши.

То это — непреодолимое желание поведать всему свету о пылом чувстве, сжигающем душу, пробуждается желание признаться любимой. Но это желание очень робко, несмотря на огромную силу чувства. «Дождь слез» — так называется идиллическая картина встречи с любимой на берегу ручья. Полный поэтических грез, юноша погрузился в созерцание своей прелестной возлюбленной, чье личико отражается в зеркальной глади затихшей воды. Но увы, подобное романтическое состояние не находит отклика в душе его «земной феи». От избытка поэтических чувств глаза юноши подернулись влагой, но это вызывает только насмешливую реплику девушки: «Не дождь ли? Прощай, пора домой!» Типично романтическими можно назвать как поэтическое выражение полноты чувства — наворачнувшиеся на глаза слезы, так и музыкальные средства выразительности — непосредственное отражение настроения смежной мажора и минора, внезапным усложнением гармонического языка в момент наибольшего волнения.

Образ юноши постепенно меняется: теперь перед нами совсем не тот беспечный, простой и веселый малый, с которым мы познакомились вначале. Душа его испытывает все радости и все муки первого чувства любви. Грезы, светлые надежды, затем — горькие сомнения, отчаяние и вновь мечты и надежды — все это лишает его покоя.

И, как истинный, вечно сомневающийся романтик, он даже в счастье не может быть полностью счастливым. Об этом говорит одиннадцатая песня цикла — «Моя». Это кульминация радости. Здесь впервые появляется уверенность во взаимности чувства. Казалось бы, счастье безгранично, радость — без конца. Но и в такой момент юношу терзают мысли об одиночестве, пусть даже счастливым: «Ах, ни в ком участия нет, только в сердце счастья свет».

Песня эта занимает центральное место в цикле, являясь его драматургически-эмоциональной вершиной. Бурным потоком льется мелодия, захватывая все больший диапазон, и вторит ей такой же бурный, взволнованный аккомпанемент:

Mässig geschwind



Но в следующей песне («Пауза») юноша уже ясно предчувствует грядущее несчастье, радость гаснет.

Затем появляется новое действующее лицо — охотник, в котором юноша почувствовал соперника. Тревога охватила его; горячо, возбужденно уговаривает он охотника остаться в лесу и не встречаться с молодой мельничихой.

Еще больше волнения в песне «Ревность и гордость». Это — вторая кульминация цикла. На смену радости пришли боль ревности, гнев и страдание. Вновь появляется верный ручеек. К нему-то и обращены упреки юноши: «Ручей, зачем сердито, бурно мчишь струи, зачем вослед охотнику несешься ты?» Юноша делится своими ревнивыми подозрениями. В мелодии появляется тревожный ритм, резкие скачки.

На смену ревности и гордости приходят печаль и безнадежность. В следующих двух песнях «Любимый цвет» и «Злой цвет» затрагивается одна и та же тема. Милый сердцу возлюбленной зеленый цвет (как олицетворение природы) — теперь постоянный источник горя для юноши: он напоминает о юной изменнице, легко покинувшей своего возлюбленного.

Затем следует замечательный диалог мельника и ручейка («Мельник и ручей»), где ручей впервые «сам заговорил». Он утешает юношу, напевая ему о том, что скорбь не вечна, что горе и радости сменяют друг друга на небе и на земле.

Заключительная песня — «Колыбельная ручья». В ответ на просьбу юноши ручей запекает колыбельную, чтоб в сладких грезах сна тот нашел утешение и покой. И в мелодии, и в аккомпанементе повторяются короткие, плавные мотивы, придающие музыке характер убаюкивания. Завершает песню спокойное и светлое журчание ручейка. Не найдя счастья в действительности, герой Шуберта ищет утешение в грезах сна.

Цикл часто называют не «Прекрасная мельничиха», а «Любовь мельника». Это второе название даже больше ему соответствует. Ведь воспевают-то песни не столько прекрасную мельничиху, сколько трогательную и глубокую любовь к ней наивного юноши, чистоту его души.

В истории вокальной музыки это был первый песенный цикл, имеющий сюжетную канву (в отличие от бетховенского цикла «К далекой возлюбленной»). От «Прекрасной мельничихи» тянутся нити к вокальным циклам Шумана, русских композиторов XIX века и далее, вплоть до современной музыки.

Глава VI

ЖИЗНЕННЫЕ ТРУДНОСТИ

Бесконечные неудачи, тяжелая, изнурительная болезнь, распад кружка, разлука с самыми близкими друзьями — все это сильно повлияло на душевное состояние Шуберта. Сохранившиеся страницы его дневника (1823—1824 годы) полны горьких мыслей. Это не записи о событиях, а глубокие размышления о жизни, о человеческих взаимоотношениях. «Никто не в состоянии понять радости другого. Всегда кажется, что мы идем друг к другу, а на самом деле лишь ходим друг около друга. О, какое мучение для того, кто это сознает! Мои музыкальные произведения имеют своим источником разум и страдания; те из них, которые порождены одним страданием, кажется, меньше всего радуют мир», — записал он 27 марта 1824 года.

Иногда высказывания носят характер афоризмов. Мужественный человек, Шуберт стремится стать выше житейских невзгод, философскими размышлениями уменьшить боль душевных переживаний: «Страдания обостряют ум и укрепляют душу. Напротив, радость редко помышляет

о первом и расслабляет вторую, она делает человека легкомысленным».

Через несколько дней, 31 марта, Шуберт пишет Леопольду Купельвизеру полное отчаяния письмо:

Дорогой Купельвизер!

Мне уже давно хочется тебе написать, но я никак не мог решить, с чего начать... Я чувствую себя самым несчастным, самым жалким человеком на свете. Представь себе человека, здоровье которого никогда больше не поправится и который, отчаявшись, вместо того чтобы улучшать его, только ухудшает.

Представь себе человека, говорю я тебе, самые блестящие надежды которого рухнули. Любовь и дружба не приносят ему ничего, кроме мучительных страданий, ему угрожает потеря вдохновения красотой, и я задам тебе вопрос: разве это не жалкий, не несчастный человек?

«Тяжка печаль и грустен свет, ни сна, ни покоя мне, бедной, нет» — эти слова я могу напевать каждый день, ведь каждую ночь, когда я ложусь спать, я надеюсь больше не проснуться, и каждое утро возвращает мне лишь вчерашние страдания. Так провожу я дни без радости, без друзей, лишь изредка ко мне забежит Швинд, принося с собой как бы отблеск прошедших светлых дней.

Наше общество, как ты, вероятно, уже знаешь, само приговорило себя к смерти, все больше увлекаясь бессмысленным горлодерством, пивом и сосисками. Через два дня оно будет распущено. Правда, я там почти не бываю с твоего отъезда.

К распаду кружка добавилось еще одно печальное обстоятельство: 20 февраля состоялся последний концерт в доме Зоннлейтнера — Гундельхофе, в этом «рассаднике настоящей венской жизнерадостности». По неизвестной причине эти концерты прекратились навсегда. Правда, Шуберту открылись двери в дом другого мецената, Гаэтано Джьянастазио дель Рио, но там он не встречал такого теплого участия и сочувствия своему творчеству, как в доме Зоннлейтнеров.

Мрачное состояние, в котором находился Шуберт весной 1824 года, несколько рассеялось летом. Появилась возможность вновь отправиться на лето в Желиз с семейством Эстергази в прежней должности учителя музыки графских дочерей. С одной стороны, это сулило хотя бы временное освобождение от забот, от нужды, отдых на лоне природы, возможность несколько поправить пошатнувшееся здоровье. С другой стороны, это теперь — по сравнению с 1818 годом — означало потерю свободы. Все же надежды на отдых одержали верх над сомнениями. Со смешанным чувством радости и досады Шуберт вторично отправляется в Венгрию.

Все здесь уже знакомо, но многое изменилось. И сам Шуберт уже не мальчик без роду и племени, а довольно известный композитор. Это изменило и взаимоотношения с графской семьей. На этот раз композитора поселили не с прислугой, а в графском доме, и, если в первую поездку он был «освобожден от жаркого», то теперь он обедал за одним столом со всем семейством графа. Кроме того, было увеличено и жалованье.

Однако Шуберта волновали не столько материальные обстоятельства, сколько зародившееся увлечение юной Каролиной Эстергази, младшей из двух сестер. Это увлечение давало еще более остро почувствовать непрочность положения музыканта в обществе, непреодолимую грань, отделявшую человека низшего круга, пусть даже и гениального, от «высокородной» графини. Однако горечь этого сознания уравнивалась благотворным влиянием поэтического возвышенного чувства.

Увлечение, при всей скромности Шуберта, не осталось незамеченным для окружающих. По воспоминаниям одного из близких друзей Эстергази, Шуберт «всем сердцем любил младшую дочь графа — Каролину. Ей он оставался верен до конца своих дней. Каролина ценила Шуберта, ценила его гений, но не отвечала на его любовь и, быть может, даже не подозревала, как сильна она была.

Леопольд Купельвизер

С рис. И. Хемпля





О чувстве Шуберта Каролина узнала из его собственных слов. Однажды в шутку она упрекнула его, что он не посвятил ей ни одного из своих музыкальных произведений, а он ответил: „К чему же? Ведь и так все посвящается вам”».

Кстати, Шенштейн — автор этих воспоминаний и страстный поклонник итальянского театра — искренне увлекался музыкой Шуберта. Обладая красивым, благородно звучащим баритоном, он часто исполнял его произведения в доме графа, а впоследствии стал таким же страстным пропагандистом его творчества, как и Фогль. Их совместные с композитором выступления в Вене неизменно пользовались успехом. Шуберт посвятил Шенштейну свой цикл «Прекрасная мельничиха», и посвящение это было выражением искренней признательности автора вдохновенному и чуткому исполнителю его песен.

Здоровье Шуберта за лето улучшилось, о чем он с радостью сообщает друзьям, неизменно добавляя слова о горечи разлуки с ними. Но все же его душевное состояние было близко к мрачному периоду весны 1824 года, отраженному в его дневнике.

Ум и сердце Шуберта и теперь терзали тяжелые мысли о явном упадке, который переживало современное общество. В сентябре он посылает Шоберу стихотворение, в котором пишет об этом.

«Несмотря на то, что я уже пять месяцев совершенно здоров, — писал Шуберт, — мою радость омрачает отсутствие Купельвизера и твое, и иногда мне бывает очень тяжело. В один из таких мрачных часов, когда я особенно болезненно ощущал ничтожность жизни в бездействии, столь характерном для нашего времени, из-под моего пера вырвалось стихотворение. Я посылаю его тебе только потому, что даже мои недостатки ты будешь порицать с любовью и щадя меня».

ЖАЛОБА К НАРОДУ

Ты, молодость, погибла в наши дни.
Давно народ свои растратил силы.
Все так однообразно, так уныло.
В ходу теперь ничтожества одни.
Мне только боль великая дана,
И с каждым часом силы убывают.
О, разве и меня не убивают
Бессмысленные эти времена?
Подобно старцу хилому, народ
К постыднейшему тянется покоем
И, угрожая ветхою клюкою,
Прочь гонит юность от своих ворот.
И лишь, искусство, ты таишь в себе
Огонь эпохи действия и силы.
Ты нашу боль незримо утолило
И не сдалось безжалостной судьбе¹.

Смелые мысли, заключенные в этом стихотворении, говорят о том, что Шуберт тяжело переживал угнетающую обстановку в стране, бесправное положение народа. Мысль задушена, силы рассеяны. Ту же мысль высказал он однажды другими словами: «Отчаяние является уделом почти каждого мыслящего человека на этом ужасном свете».

Но Шуберт верит в действенность искусства. Оно способно пробудить сознание и мужество, оно должно хранить в себе «огонь эпохи действия и силы». Путь художника — не прочь от жизни, а наоборот, — к жизни. Нужно пробуждать от спячки, воспевать красоту и силу человека!

Своим творчеством Шуберт отвечал на этот призыв...

¹ Перевод Л. В. Гинзбурга.

В Вену Шуберт возвратился только в ноябре. Первое время он жил с родными, но потом снял крохотную комнатку в центре Вены.

В этом году он особенно сближается с художником Швиндом, заменившим ему отсутствующих Шобера и Купельвизера. Вскоре к ним присоединяется Бауэрнфельд, поэт и сатирик, впоследствии принимавший активное участие в революции 1848 года. Бауэрнфельд оставил интересные воспоминания, где в непринужденной форме рассказывает об этом периоде жизни Шуберта:

«С возрастом люди становятся болтливыми, но только в юности нам, собственно, есть что сказать друг другу и никогда не удастся высказать все. Так было и с нами. Как часто мы трое (Шуберт, Швинд и Бауэрнфельд) шатались по городу до утра, провожая друг друга домой. Но из-за того, что мы никак не могли расстаться, мы в конце концов все вместе у кого-нибудь одного оставались ночевать. С комфортом мы не считались. Друг Мориц часто ложился прямо на пол, укрывшись лишь одним кожаным плащом... Шляпы, сапоги, галстуки, а также сюртуки и прочие принадлежности туалета, если только их можно было надеть, были общими. Вследствие многократного употребления кто-нибудь привыкал к одной вещи, и тогда она естественно становилась его бесспорной собственностью. У кого были деньги, тот платил за другого или за всех. Но иногда бывали случаи, что у двоих денег не было, а у третьего — хоть шаром покати... В подобных случаях мы и на брудершафт пили сахарную водичку».

Великое дело — молодость и дружба! Они помогали с улыбкой переносить лишения и невзгоды. А их по-прежнему было немало. Шуберт прекрасно выразился однажды о печальной судьбе художника и его творений в современном обществе: «Мудрое и благотворное государственное устройство позаботилось о том, чтобы художник всегда оставался рабом всякого жалкого торгаша».

Наступил 1825 год. Радостным событием его для Шуберта была предпринятая в третий раз поездка по Верхней Австрии вместе с Михаэлем Фоглем, поездка, полная творческих радостей, любования природой, ознакомления с интересными местами. Незадолго до этого Шуберт вновь отсылает свои песни Гёте (это были изданные Диабелли три песни: «Вознице Кроносу», «К Миньоне» и «Ганимед»), сопровождая их почтительным и скромным письмом:

Ваше сиятельство!

Если бы мне удалось посвящением этого переложения на музыку Ваших стихов выразить мое безграничное уважение к Вашему сиятельству и, быть может, завоевать хотя бы небольшое внимание к моей незначительной личности, то я почел бы исполнение этого моего желания прекраснейшим событием в моей жизни.

С самым большим уважением Ваш преданнейший слуга

Франц Шуберт

Письмо Шуберта пришло к Гёте в один день с посланием Мендельсона (Мендельсон прислал ему три квартета). Реакция поэта была резко контрастной. Вторично ни слова не ответив Шуберту, он письменно выразил свою благодарность Мендельсону, творчеству которого очень симпатизировал.

Шуберт в это время находился уже в Верхней Австрии. С радостью встречал он там старых друзей. На вечерах в их домах, а также во время чудесных загородных прогулок музыка лилась нескончаемым потоком. Неутолимая жажда слушателей и изумительная природа этих мест были вдохновляющими источниками творческой энергии композитора.

Его письма раскрывают глубокую любовь к природе, умение самозабвенно любоваться ее красотой. «Представь себе сад, — пишет он брату Фердинанду, — раскинувшийся на несколько миль. В саду бесчисленные дворцы и поместья, которые утопают в зелени. Представь себе речку, петляющую меж ними, представь себе пашни и поля, растилающиеся подобно прекраснейшим разноцветным коврам, затем роскошнейшие луга, словно ленты, опоясывающие их, и, наконец, бесконечные аллеи громаднейших деревьев. Все это окружено необозримыми рядами высочайших гор, словно стражей, охраняющей сию небесную долину. Вообрази себе все это, и ты будешь иметь лишь слабое представление о невыразимой красоте этих мест».

А вот описание путешествия, где лирическое чувство восхищения природой переплетается с тонким шубертовским юмором: «...утро было чудеснейшим во всем и на всем свете. Унтерсберг, или, собственно, гора высочайшая, со своей свитой простой челяди гор, великолепно сверкала и сияла на солнце или, вернее, наряду с солнцем. Мы ехали по вышеописанной долине, как по Эллизию, который, однако, имел то преимущество перед раем, что мы сидели в очаровательной коляске, тогда как Адам и Ева

этим удобством не пользовались. Вместо диких зверей нам попадалось навстречу много прехорошеньких де-вушек...

На обратном пути мы совершили подъем пешком, это чертовски высоко, но зато открывается чудесный вид на долину. Небо, дьявол!.. Описывать путешествие — это нечто ужасное, я больше не могу».

Осенью Шуберт вернулся в Вену, как всегда, с пустым карманом, но с полным портфелем новых произведений и полный ярких впечатлений.

Основным творческим итогом путешествия была так называемая «гаштейнская» симфония (композитор начал сочинять ее в Гаштейне). Долгое время она считалась утраченной. Однако в новых исследованиях о творчестве Шуберта высказывается предположение, что последняя до-мажорная симфония композитора, завершенная в 1828 году, и есть «гаштейнская», работа над которой была временно прекращена.

Кроме симфонии, во время поездки он написал две замечательные фортепианные сонаты (ля минор опус 42 и ре мажор опус 53). Увлеченный поэзией Вальтера Скотта, Шуберт создает ряд вокальных произведений на его тексты.

В Вене Шуберт встречается со старыми друзьями Шобером и Купельвизером, вернувшимися на родину. Радости не было границ...

Однажды Шуберту удастся получить солидную сумму за песни на тексты Вальтера Скотта. «Подобным гонораром Шуберт был весьма доволен и высказал намерение экономно расходовать его, — вспоминает Бауэрнфельд, — но, как всегда, дело ограничилось намерениями. Первое время он жил на широкую ногу, платил за других, давал в долг направо и налево, а потом приходилось вновь класть зубы на полку. Итак, очень скоро Шуберт вновь остался без гроша. Это было что-то вроде постоянного прилива и отлива». Вечная нужда заставляет его вновь добиваться постоянной музыкальной должности, на этот раз весьма почетной. После смерти Сальери его место занял второй придворный капельмейстер, должность которого стала таким образом свободной. Шуберт и претендовал на эту вакансию. Среди претендентов был еще один ученик Сальери, Ансельм Хюттенбреннер. Но ни Шуберту, ни Хюттенбреннеру не удалось занять это место: в интересах казны

оно было передано старику Вейглю во избежание выплаты ему пенсии.

Больше того, Шуберту пришлось пережить еще и унижение: когда он предложил новому придворному капельмейстеру свою мессу для исполнения, тот нагло заявил, что не слышал еще ни одного произведения Шуберта, а мессу забраковал за то, что она «написана не в том стиле, который любит император».

Неудачей окончилась и попытка получить место капельмейстера в Кернтнертортеатре. Мнения друзей о причинах этой неудачи расходятся. Одни видят основную причину отказа в укладе жизни композитора, неприспособленного к регулярной службе; другие — в театральных интригах, третьи — в гневной вспышке Шуберта во время репетиции, когда он отказался облегчить арию для молодой певицы и ушел из театра.

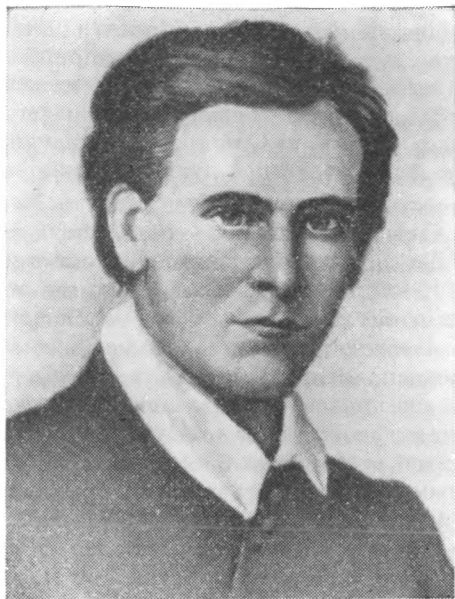
Как бы то ни было, но Шуберт оставался, как прежде, без постоянного заработка, в вечной кабале у венских издателей, всячески заботящихся о снижении его гонорара. Повторные попытки завязать отношения с немецкими издателями ни к чему не привели.

Общество любителей музыки, которому Шуберт обещал посвятить свою «гаштейнскую» симфонию, согласилось включить произведения композитора в программу одного из концертов. Концерт состоялся 30 апреля 1826 года. Симфония, которую также предполагалось исполнить, в программе не указана. Очевидно, композитор не успел ее закончить. Общество избрало Шуберта своим членом и выдало ему гонорар в сумме 100 гульденов «за его заслуги перед обществом и в виде поощрения на будущее».

Лето 1826 года Шуберт провел вместе с Шобером и Швиндом в предместье Вены Веринге. Здесь за десятидневный срок он создает замечательный квартет соль мажор, пишет вокальные произведения. С возвращением в Вену Бауэрнфельда Шуберт с увлечением начинает работать над оперой «Граф фон Глейхен», но цензура запретила пьесу.

В этом же году осенью написаны и фортепианная соната до мажор, посвященная Шпауну, рондо си минор для скрипки и фортепиано и полное мужественной силы и радости фортепианное трио си-бемоль мажор.

За год Шуберту удалось продать издателям 21 произведение, но они по-прежнему очень скудно оплачивались.



Мориц фон Швинд
Автопортрет. 1822 г.

Венская публика все больше интересовалась им, но ведь композитор давно «продал себя» издателям. Всю жизнь ему мешало неумение вести свои дела. Бауэрнфельд так рассказывает об этом:

«Те друзья и товарищи, среди которых Шуберт охотнее всего проводил время, редко были в состоянии помочь ему, а чтобы пробиться в высшие круги, найти себе благодетеля, который помог бы ему подняться, для этого у Шуберта не было ни склонности, ни умения. Неудивительно, что он не сумел ни устроиться на службу, ни добиться постановки своих опер. Так он всю свою жизнь прожил, находясь в крайне стесненных обстоятельствах, и единственным источником дохода и прибежищем оставались для него торговцы музыкальными изданиями, которые, как только могли, угнетали и эксплуатировали его. Порою перед лицом столь мрачных перспектив он терял всякое мужество и надежду».

Не раз композитор с горечью восклицал: «Что будет со мною, бедным музыкантом? Придется мне на старости лет, как гётевскому арфисту, обивать чужие пороги, выпрашивая кусок хлеба!»

Встречи друзей возобновились, но стали носить иной, более спокойный характер. Дни первой молодости прошли, все несколько остепенились. Многие обзавелись семьями. Каждая помолвка отмечалась особо торжественными «шубертиадами», на которых Фогль пел под аккомпанемент Шуберта, а затем композитор играл в 4 руки с пианистом Гахи.

«Это были лучшие часы моей жизни, — писал позднее пианист, — и я не могу без глубочайшего волнения вспомнить об этом времени. Я не только узнавал много нового в эти минуты. Чистая и беглая игра моего маленького партнера, его свободная интерпретация и то нежное, то пламенное и энергичное исполнение доставляли мне большую радость, которая еще более усиливалась благодаря тому, что в этих случаях свойственная Шуберту общительность раскрывалась во всем своем блеске и он сопровождал игру то забавными, то саркастическими, но всегда очень меткими замечаниями».

Глава VII

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

Начало 1827 года приносит новую драгоценность в сокровищницу вокальной музыки Шуберта — цикл «Зимний путь».

Однажды Шуберт обнаружил в лейпцигском альманахе «Уrania» новые стихотворения Мюллера. Как и при первом знакомстве с творчеством этого поэта (автора текста «Прекрасной мельничихи»), Шуберта сразу глубоко взволновали стихи. С необычайным подъемом он в несколько недель создает двенадцать песен цикла. «Некоторое время Шуберт был настроен мрачно, казалось, он нездоров, — рассказывал Шпаун. — На мой вопрос, что с ним, он только сказал: «Приходи сегодня к Шоберу, я вам спою цикл ужасных песен. Жажду услышать, что вы о них скажете. Меня они затронули больше, чем когда-либо какие бы то ни были другие песни». Проникновенным голосом он спел нам весь «Зимний путь». Мы были совершенно подавлены мрачным колоритом этих песен. Наконец Шобер сказал, что ему понравилась только одна из них, а именно: «Липа». Шуберт ответил: «Мне эти песни нравятся больше, чем все другие, да и вам они в конце

концов тоже понравятся». И он оказался прав, так как очень скоро мы были без ума от этих грустных песен. Фогль исполнял их неподражаемо».

Майрхофер, вновь сблизившийся в это время с Шубертом, отмечал, что появление нового цикла не случайно и знаменует трагическую перемену в его натуре: «Уже сам выбор «Зимнего пути» показывает, насколько серьезнее стал композитор. Он долго и тяжело болел, он перенес удручающие переживания, с жизни была сорвана розовая окраска, для него наступила зима. Ирония поэта, коренившаяся в отчаянии, была ему близка, и он выразил ее чрезвычайно резко. Я был мучительно потрясен».

Прав ли Шуберт, назвав новые песни ужасными? Действительно, в этой прекрасной, глубоко выразительной музыке столько скорби, столько тоски, будто в ней претворились все печали безрадостной жизни композитора. Хотя цикл не автобиографичен и имеет своим источником самостоятельное поэтическое произведение, но, пожалуй, нельзя было найти другую поэму человеческих страданий, столь близкую собственным переживаниям Шуберта.

К теме романтических странствий композитор обращался не впервые, но воплощение ее еще никогда не было столь драматично. В основе цикла — образ одинокого скитальца, в глубокой тоске бесцельно бредущего по зимней унылой дороге. Все лучшее в его жизни — в прошлом. В прошлом — мечты, надежды, светлое чувство любви. Путник наедине со своими мыслями, переживаниями. Все, что встречается ему на пути, все предметы, явления природы, вновь и вновь напоминают о совершившейся в его жизни трагедии, тревожат еще живую рану. Да и сам путник терзает себя воспоминаниями, растравляя душу. В удел ему даны сладкие грезы сна, но они только обостряют страдания при пробуждении...

В тексте нет подробного описания событий. Лишь в песне «Флюгер» слегка приподнимается завеса над прошлым. Из горестных слов путника мы узнаем, что его любовь была отвергнута, так как он беден, а избранница его, по видимому, богата и знатна. Здесь любовная трагедия предстает в ином свете по сравнению с циклом «Прекрасная мельничиха»: неодолимым препятствием на пути к счастью оказалось социальное неравенство.

Есть и другие существенные отличия от раннего цикла Шуберта.

Если в цикле «Прекрасная мельничиха» преобладали песни-сценки, то здесь — как бы психологические портреты одного и того же героя, передающие его душевное состояние.

Песни этого цикла можно сравнить с листьями одного и того же дерева: все они очень похожи друг на друга, но у каждого свои оттенки цвета и формы. Песни родственны по содержанию, в них много общих средств музыкальной выразительности, и в то же время каждая раскрывает какое-то иное, неповторимое психологическое состояние, новую страницу этой «книги страданий». То острее, то тише боль, но исчезнуть она не может; то впадая в оцепенение, то ощущая некоторый прилив бодрости, путник больше не верит в возможность счастья. Чувство безысходности, обреченности пронизывает весь цикл.

Основное настроение, эмоциональное состояние большинства песен цикла близко вступительной («Спокойно спи»). Сосредоточенность, тягостное раздумье и сдержанность в выражении чувств — ее главные черты.

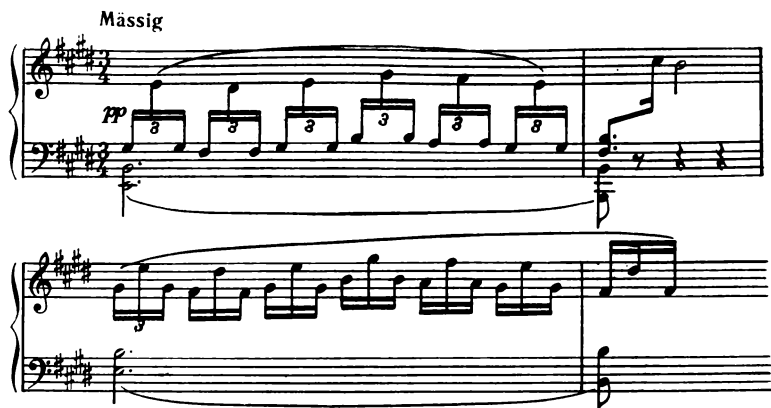
Mässig

p Чу - жим при-шел сю - да я, чу - жим по-ки - нул край.

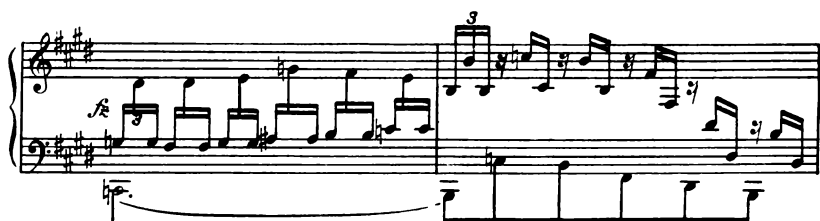
В музыке преобладают печальные краски. Моменты звукоизобразительности используются не ради красочного эффекта, а для более правдивой передачи душевного состояния героя. Такую выразительную роль играет, например, «шум листвы» в песне «Липа». Светлый, манящий, он вызывает обманчивые грезы, как когда-то в прошлом (см. ниже пример а); более печальный, он словно сочувствует переживаниям путника (та же тема, но в миноре). Порою он совсем мрачный, вызванный сердитыми порывами ветра (см. пример б)...

Внешние обстоятельства, явления природы не всегда созвучны переживаниям героя, иногда резко противоречат

а)



б)



им. Так, например, в песне «Оцепенение» путник жаждет сорвать с земли застывший снежный покров, спрятавший следы любимой. В противоречии душевной бури и зимнего затишья в природе объяснение несоответствующего на первый взгляд названию песни бурного пульса музыки.

Встречаются и «островки» светлого настроения — либо воспоминания о прошлом, либо обманчивые, хрупкие грезы. Но действительность сурова и жестока, и радостные чувства появляются в душе лишь на миг, сменяясь каждый раз подавленным, угнетенным состоянием.

Двенадцать песен составляют первую часть цикла. Вторая часть его возникла немного позднее, спустя полгода, когда Шуберт познакомился с остальными двенадцатью стихотворениями Мюллера. Но обе части и по содержанию, и по музыке составляют художественное целое.

Во второй части тоже преобладает сосредоточенно-сдержанное выражение скорби, но контрасты здесь ярче,

чем в первой. Основная тема новой части — обманчивость надежд, горечь их утраты, будь то грезы сна или просто мечты (песни «Почта», «Ложные солнца», «Последняя надежда», «В деревне», «Обман»).

Вторая тема — тема одиночества. Ей посвящены песни «Ворон», «Путевой столб», «Постоялый двор». Единственным верным спутником скитальца оказывается мрачный черный ворон, жаждущий его гибели. «Ворон, — обращается к нему путник, — что ты здесь витаешь? Скоро мой холодный труп растерзать ты чаешь?» Путник и сам надеется, что скоро наступит конец страданиям: «Да, недолго мне брести, в сердце сякнут силы». Живому же ему нигде нет пристанища, даже на кладбище («Постоялый двор»).

В песнях «Бурное утро» и «Бодрость» ощущается большая внутренняя сила. Они раскрывают стремление обрести веру в себя, найти мужество, чтобы пережить жестокие удары судьбы. Энергичный ритм мелодии и сопровождения, «решительные» окончания фраз характерны для обеих песен. Но это не бодрость человека, полного сил, а скорее решимость отчаяния.

Завершает цикл песня «Шарманщик», внешне унылая, монотонная, но полная подлинного трагизма. В ней рисуется образ старика-шарманщика, который «грустно стоит за селом и рукой озябшей вертит с трудом». Несчастный музыкант не встречает сочувствия, его музыка никому не нужна, «денег в чашке нет», «лишь собаки злобно на него ворчат». Проходящий мимо путник неожиданно обращается к нему: «Хочешь, будем вместе горе мы терпеть? Хочешь, будем вместе под шарманку петь?»

Начинается песня унылым наигрышем шарманки. Также уныло-монотонна и мелодия песни. Она все время повторяет и в разных вариантах одну и ту же музыкальную тему, выросшую из интонаций шарманки:

Etwas langsam

Вот сто-ит шарманщик груст-но за се-лом

Мучительная тоска овладевает сердцем, когда проникают в него оцепеневшие звуки этой страшной песни.

Она не только завершает, обобщает основную тему цикла, тему одиночества, но затрагивает и важную в творчестве Шуберта тему обездоленности художника в современной жизни, обреченности его на нищету, непонимание окружающих («Люди и не смотрят, слушать не хотят»). Музыкант — тот же нищий, одинокий путник. У них одна безрадостная, горькая доля, и потому они могут понять друг друга, понять чужие страдания и сочувствовать им.

Завершая цикл, эта песня усиливает трагический его характер. Она показывает, что идейное содержание цикла глубже, чем может показаться на первый взгляд. Это не просто личная драма. Неизбежность ее вытекает из глубоко несправедливых человеческих взаимоотношений в обществе. Не случайно основное гнетущее настроение музыки: оно выражает собой атмосферу подавления человеческой личности, характерную для современной Шуберту жизни Австрии. Бездушный город, безмолвная равнодушная степь — это олицетворение жестокой действительности, а путь героя цикла — олицетворение жизненного пути «маленького человека» в обществе.

В этом смысле действительно ужасны песни «Зимнего пути». Они производили и теперь производят огромное впечатление на тех, кто вдумывался в их содержание, вслушивался в звучание, понял сердцем эту безысходную тоску одиночества...

Кроме цикла «Зимний путь», из других сочинений 1827 года следует отметить популярные фортепианные экспромты и музыкальные моменты. Они являются родоначальниками новых жанров фортепианной музыки, впоследствии столь излюбленных композиторами (Лист, Шопен, Рахманинов). Эти произведения очень разнообразны по содержанию, по музыкальной форме. Но для всех характерны удивительная ясность строения при свободном, импровизационном изложении. Наиболее известны в наши дни четыре экспромта опус 90, пользующиеся вниманием юных исполнителей.

Первый экспромт этого опуса, повествуя о каких-то значительных событиях, предвосхищает собой фортепианные баллады композиторов более позднего времени.

«Открывается занавес» — это раздался мощный призыв, захватив октавами чуть ли не весь диапазон форте-

пиано. А в ответ — чуть слышно, словно издалека, но очень четко прозвучала основная тема. Несмотря на тихую звучность, в ней ощущается большая внутренняя сила, чему способствует ее маршевый ритм, декламационно-ораторский склад. Тема сначала не имеет сопровождения, но вслед за ее первой «вопрошающей» фразой появляется вторая, в аккордовом обрамлении, словно хор, решительно откликнувшийся на «призыв».

По существу все произведение строится на различных трансформациях этой темы, каждый раз изменяющей свой облик. Она становится то нежной, то грозной, то неуверенно-вопрошающей, то настойчивой. Подобный принцип непрерывного развития одной темы (монотематизм) станет характерным приемом не только в фортепианной музыке, но встретится и в симфонических произведениях (особенно у Листа).

Второй экспромт (ми-бемоль мажор) намечает путь к этюдам Шопена, где технические пианистические задачи также играют подчиненную роль, хотя и требуют беглости и четкости пальцев, а на первый план выступает художественная задача создания выразительного музыкального образа.

Третий экспромт перекликается с напевными «Песнями без слов» Мендельсона, открывая дорогу более поздним произведениям такого типа, например ноктюрнам Листа и Шопена. Необычайно поэтичная задумчивая тема звучит величаво-прекрасно. Она спокойно, неторопливо развивается на фоне светлого «журчания» аккомпанемента.

Завершает опус, пожалуй, самый популярный экспромт ля-бемоль мажор, где от пианиста, помимо свободного владения фортепианной техникой, требуется внимательное вслушивание в «пение» темы, «спрятанной» в средних голосах фактуры.

Allegretto



Возникшие позднее четыре экспромта опус 142 несколько уступают по выразительности музыки, хотя и в них есть яркие страницы.

Из музыкальных моментов самым знаменитым стал фаминорный, исполняемый не только в подлинном виде, но и в переложениях для различных инструментов:

Allegro moderato



Итак, Шуберт создает все новые, неповторимо-замечательные произведения, и никакие трудные обстоятельства не могут остановить этот чудесный неиссякаемый поток...

Весной 1827 года умирает Бетховен, к которому Шуберт питал благоговейное чувство уважения и любви. Он давно мечтал о встрече с великим композитором, но, очевидно, беспредельная скромность мешала осуществить эту вполне реальную мечту. Ведь столько лет они жили и творили бок о бок в одном городе. Правда, однажды, вскоре после издания четырехручных вариаций на французскую тему, посвященных Бетховену, Шуберт решился преподнести ему ноты. Иосиф Хюттенбрэннер утверждает, что Шуберт не застал Бетховена дома и просил передать ему ноты, так и не повидав его. Но секретарь Бетховена Шиндлер уверяет, что встреча состоялась. Просмотрев ноты, Бетховен якобы указал на какую-то гармоническую ошибку, отчего молодой композитор страшно растерялся. Возможно, что смущенный такой встречей Шуберт предпочитал отрицать ее.

Шиндлер, кроме того, рассказывает, что незадолго до смерти Бетховена он решил познакомить тяжелобольного композитора с творчеством Шуберта. «...Я показал ему собрание шубертовских песен числом около шестидесяти. Это было сделано мною не только для того, чтобы доставить ему приятное развлечение, но и для того, чтобы дать ему возможность познакомиться с подлинным Шубертом и таким образом составить себе более правильное представление о его таланте, который ему чернили разного рода экзальтированные личности, кстати, делавшие это



Шубертиада
С рис. М. Швинда

и с другими современниками. Бетховен, не знавший до тех пор и пяти песен Шуберта, удивился большому числу их и просто не хотел верить, что Шуберт до того времени написал уже более пятисот песен. Если его удивило самое количество, то еще больше он был поражен, познакомившись с их содержанием. Несколько дней подряд он не расставался с ними; часами он просматривал «Ифигению», «Границы человечества», «Всемогущество», «Молодую монахиню», «Фиалку», «Прекрасную мельничиху» и другие. Радостно возбужденный, он непрестанно восклицал: «Поистине у этого Шуберта есть искра божия. Если бы мне попало в руки это стихотворение, я его тоже положил бы на музыку». И так он отзывался о большинстве стихотворений, не переставая хвалить содержание и оригинальную обработку их Шубертом. Короче, уважение, которым проникся Бетховен к таланту Шуберта, было столь велико, что он захотел познакомиться и с его операми и фортепианными пьесами, но болезнь уже перешла в такую стадию, что Бетховену не удалось осуществить это желание. Все же он часто упоминал о Шуберте и предсказывал: „Он еще заставит говорить о себе весь мир“, выражая сожаление, что не познакомился с ним ранее».

На торжественных похоронах Бетховена Шуберт шел рядом с гробом, неся в руках зажженный факел.

Летом того же года состоялась поездка Шуберта в Грац — один из самых светлых эпизодов его жизни. Орга-

низовал ее искренний почитатель шубертовского таланта, любитель музыки и пианист Иоганн Йенгер, живший в Граце. Поездка заняла около трех недель. Почва для встреч композитора со слушателями была подготовлена его песнями и некоторыми другими камерными произведениями, которые здесь многие любители музыки знали и с удовольствием исполняли.

В Граце был свой музыкальный центр — дом пианистки Марии Пахлер, таланту которой отдавал должное сам Бетховен. От нее, благодаря хлопотам Йенгера, и пришло приглашение приехать. Шуберт откликнулся с радостью, ибо сам давно хотел познакомиться с замечательной пианисткой.

В ее доме Шуберта ожидал радушный прием. Время было заполнено незабываемыми музыкальными вечерами, творческими встречами с широким кругом любителей музыки, знакомством с музыкальной жизнью города, посещениями театра, интересными загородными поездками, в которых отдых на лоне природы сочетался с бесконечными музыкальными «сюрпризами» — вечерами.

Неудачей в Граце была лишь попытка поставить оперу «Альфонсо и Эстрелла». Капельмейстер театра отказался ее принять вследствие сложности и перегруженности оркестровки.

Шуберт с большой теплотой вспоминал о поездке, сравнивая атмосферу жизни в Граце с венской: «Вена велика, но в ней нет той сердечности, прямоты, нет настоящей мысли и разумных слов, а особенно душевных поступков... Искренне веселятся здесь редко или никогда. Возможно, что я и сам в этом виноват, я так медленно сближаюсь с людьми. В Граце я быстро понял, как можно общаться друг с другом безыскусственно и открыто, и, наверное, при более длительном пребывании там, несомненно, еще больше проникся бы пониманием этого».

Неоднократные поездки в Верхнюю Австрию и эта последняя — в Грац — доказывали, что творчество Шуберта получает признание не только среди отдельных ценителей искусства, но и в широких кругах слушателей. Оно было близко и понятно им, но не отвечало вкусам придворных кругов. К этому Шуберт и не стремился. Он чуждался высших сфер общества, не унижался перед «великими мира сего». Легко и привольно он чувствовал себя лишь

в своей среде. «Насколько Шуберт любил бывать в веселой компании своих друзей и знакомых, в которой он, благодаря своей веселости, остроумию и справедливым суждениям, нередко бывал душою общества, — говорил Шпун, — настолько неохотно он появлялся в чопорных кругах, где он из-за своего сдержанного, робкого поведения совершенно незаслуженно прослыл как человек во всем, что не касается музыки, неинтересный.

Недружелюбные голоса называли его пьяницей и мотом, так как он охотно отправлялся за город и там в приятном обществе осушал стакан вина, но нет ничего более лживого, чем эта сплетня. Он, напротив, был очень сдержан и даже при большом веселье никогда не переступал разумных границ».

Последний год жизни Шуберта — 1828-й — по интенсивности творчества превосходит все предыдущие. Шубертовский талант достиг полного расцвета, и еще больше, чем в ранней юности, музыка его теперь поражает богатством эмоционального содержания. Пессимизму «Зимнего пути» противостоит жизнерадостное трио ми-бемоль мажор, за ним следует еще целый ряд произведений, в том числе замечательные песни, изданные уже после смерти композитора под общим названием «Лебединая песнь», и, наконец, второй шедевр симфонической музыки Шуберта — симфония до мажор.

Шуберт ощущал новый прилив сил и энергии, бодрости и вдохновения. В этом огромную роль сыграло важное событие его творческой жизни, происшедшее в начале года, — первый и, увы, последний открытый авторский концерт, организованный по инициативе друзей. Исполнители — певцы и инструменталисты — с радостью откликнулись на призыв принять участие в концерте. Программа была составлена в основном из последних сочинений композитора. В нее вошли: одна из частей квартета соль мажор, несколько песен, новое трио и несколько мужских вокальных ансамблей.

Концерт состоялся 26 марта в зале Австрийского музыкального общества. Успех превзошел все ожидания. Во многом его обеспечили прекрасные исполнители, среди которых выделялся Фогль. Впервые в жизни Шуберт получил за концерт действительно крупную сумму в 800 гульденов, которая позволила ему хотя бы на некоторое время освободиться от материальных забот, чтобы творить, тво-

рить... Этот прилив вдохновения и был главным итогом концерта.

Как ни странно, но огромный успех у публики никак не был отражен венской прессой. Отзывы о концерте появились спустя некоторое время... в берлинской и лейпцигской музыкальных газетах, но венские упорно молчали.

Быть может, это объясняется неудачно выбранным для концерта временем. Буквально через два дня в Вене начались гастроли гениального виртуоза Никколо Паганини, которого венская публика встретила с неистовством. Захлебывалась от восторга и венская пресса, видимо, в этом ажиотаже забыв о своем соотечественнике...

Закончив симфонию до мажор, Шуберт передал ее музыкальному обществу, сопроводив следующим письмом:

«Будучи уверен в благородном намерении Австрийского музыкального общества по мере возможности поддерживать высокое стремление к искусству, я, как отечественный композитор, осмеливаюсь посвятить Обществу эту мою симфонию и отдаю ее под его благосклонную защиту». Увы, симфония не была исполнена. Ее отклонили как произведение «слишком длинное и трудное». Быть может, это произведение и осталось бы неизвестным, если бы спустя одиннадцать лет, после смерти композитора, Роберт Шуман не обнаружил ее в числе других шубертовских творений в архиве брата Шуберта — Фердинанда. Симфония была впервые исполнена в 1839 году в Лейпциге под управлением Мендельсона.

До-мажорная симфония, как и Неоконченная, — новое слово в симфонической музыке, хотя и совершенно иного плана. От лирики, воспевания человеческой личности Шуберт переходит к выражению объективных общечеловеческих идей. Симфония монументальна, торжественна подобно бетховенским героическим симфониям. Это — величественный гимн мощной силе народных масс.

Чайковский назвал симфонию «гигантским произведением, отличающимся и громадными размерами, и громадной силой, и богатством вложенного в него вдохновения». Великий русский музыкальный критик Стасов, отмечая красоту и силу этой музыки, особенно подчеркивал в ней народность, «выражение народной массы» в первых частях и «войны» в финале. Он даже склонен слышать в ней отголоски наполеоновских войн. Об этом трудно судить,

однако, действительно, темы симфонии настолько пронизаны активными маршевыми ритмами, так захватывают своей мощью, что не оставляют сомнения в том, что это — голос масс, «искусство действия и силы», к которому призывал Шуберт в своем стихотворении «Жалоба народу».

По сравнению с Неоконченной, симфония до мажор более классична по строению цикла (в ней обычные четыре части с их характерными особенностями), по четкой структуре тем, их развитию. В музыке нет острой конфликтности геррических страниц Бетховена; Шуберт развивает здесь другую линию бетховенского симфонизма — эпическую. Почти все темы — большого масштаба, они постепенно, не спеша «развертываются», и это не только в медленных частях, но даже и в стремительной первой части и в финале.

Новизна симфонии — в свежести ее тематизма, насыщенного интонациями и ритмами современной австро-венгерской музыки. В ней преобладают темы маршевого характера, то волевые, подвижные, то величаво-торжественные, как музыка массовых шествий. Такой же «массовый» характер придается и танцевальным темам, которых тоже немало в симфонии. Например, в традиционном скерцо звучат вальсовые темы, что было новым в симфонической музыке. Напевная и в то же время танцевальная по ритму тема побочной партии I части явно венгерского происхождения, в ней тоже ощущается массовый народный танец.

Пожалуй, самое поразительное качество музыки — ее оптимистический, жизнеутверждающий характер. Найти такие яркие, убедительные краски для выражения необъятной радости жизни мог только большой художник, в душе которого жила вера в грядущее счастье человечества. Подумать только, что эта светлая, «солнечная» музыка была написана больным человеком, измученным бесконечными страданиями, человеком, жизнь которого давала так мало пищи для выражения радостного ликования!

К моменту окончания симфонии, к лету 1828 года, Шуберт вновь остался без гроша. Радужные планы на летний отдых рухнули... К тому же вернулась болезнь. Мучили головные боли, головокружения.

Желая несколько улучшить состояние здоровья, Шуберт перебрался в загородный дом брата Фердинанда. Это ему помогло. Шуберт старается как можно больше бывать

на воздухе. Однажды братья предприняли даже трехдневную экскурсию в Эйзенштадт на могилу Гайдна.

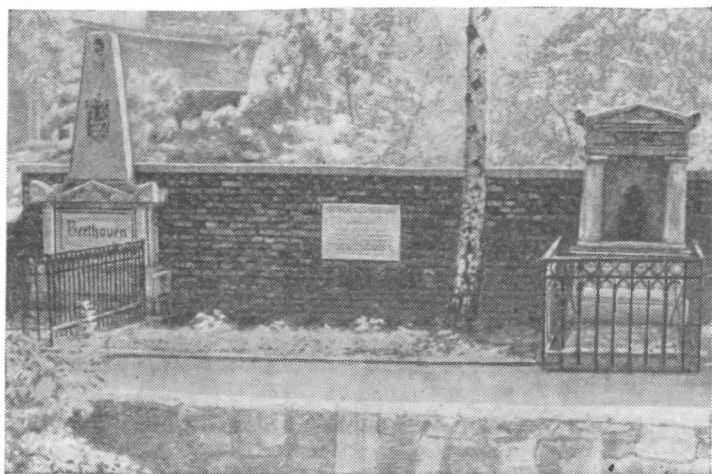
Несмотря на прогрессирующую болезнь, одолевавшую слабость, Шуберт по-прежнему много сочиняет, читает. Кроме того, он изучает творчество Генделя, глубоко восхищаясь его музыкой, мастерством. Не внемля грозным симптомам болезни, он решает вновь начать учиться, считая свое творчество недостаточно совершенным технически. Дождавшись некоторого улучшения в состоянии здоровья, он обращается с просьбой о занятиях контрапунктом к крупному венскому музыкальному теоретику Симону Зехтеру. Но из этой затеи ничего не получилось. Шуберт успел взять один урок, и болезнь вновь сломила его.

Преданные друзья навещали его. Это были Шпаун, Бауэрнфельд, Лахнер. Бауэрнфельд посетил его накануне смерти. «Шуберт лежал пластом, жаловался на слабость, жар в голове, — вспоминает он, — но после полудня он был в твердой памяти, и я не заметил никаких признаков бреда, хотя подавленное настроение друга вызвало у меня тяжелые предчувствия. Его брат привел врачей. К вечеру больной начал бредить и в сознание больше не приходил... А ведь еще за неделю до этого он оживленно говорил об опере и о том, как щедро он ее оркеструет. Он уверял меня, что в голове у него много совершенно новых гармоний и ритмов — с ними он и уснул навеки».

19 ноября Шуберта не стало. В тот день он умолял перенести его в собственную комнату. Фердинанд пытался успокоить больного, уверяя, что он лежит в своей комнате. «Нет! — вскричал больной. — Это неправда. Здесь Бетховен не лежит». Эти слова были поняты друзьями как последняя воля умирающего, его желание быть похороненным рядом с Бетховеном.

Друзья тяжело переживали утрату. Они постарались сделать все, чтобы достойно похоронить гениального, но до конца своих дней нуждавшегося композитора. Тело Шуберта было погребено в Веринге, неподалеку от могилы Бетховена. У гроба было исполнено под аккомпанемент духового оркестра стихотворение Шобера, содержащее выразительные и правдивые слова:

О нет, вовек не превратятся в прах
Его любовь, священной правды сила.
Они живут. Их не возьмет могила,
Они в людских останутся сердцах.



Могилы Шуберта и Бетховена

Друзья организовали сбор средств на надгробный памятник. Сюда же пошли деньги, полученные от нового концерта из произведений Шуберта. Концерт прошел с таким успехом, что его пришлось повторить.

Через несколько недель после смерти Шуберта был установлен надгробный памятник. На могиле организовали траурную панихиду, на которой исполнялся Реквием Моцарта. Надгробная надпись гласила: «Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды». По поводу этой фразы Шуман сказал: «Можно с благодарностью вспоминать лишь первые ее слова, а раздумывать о том, чего Шуберт мог еще достигнуть, бесполезно. Он сделал достаточно, и да будет прославлен всякий, кто так же стремился к совершенству и столько же создал».

Удивительна судьба замечательных людей! У них две жизни: одна обрывается с их смертью; другая продолжается после смерти автора в его созданиях и, быть может, не угаснет никогда, хранимая последующими поколениями, благодарными творцу за ту радость, которую приносят людям плоды его труда. Подчас жизнь этих созданий

(будь то произведения искусства, изобретения, открытия) и начинается лишь после смерти создателя, как это ни горько.

Именно так складывалась судьба Шуберта и его произведений. Большинство его лучших сочинений, особенно крупных жанров, не было услышано автором. Многие из его музыки могло бы исчезнуть бесследно, если бы не энергичные поиски и огромный труд некоторых горячих ценителей Шуберта (в том числе таких музыкантов, как Шуман и Брамс).

И вот, когда перестало биться горячее сердце большого музыканта, его лучшие произведения начали «рождаться заново», сами заговорили о композиторе, покоряя слушателей своей красотой, глубоким содержанием и мастерством. Его музыка начала постепенно звучать везде, где только ценят подлинное искусство.

Говоря об особенностях творчества Шуберта, академик Б. В. Асафьев отмечает в нем «редкую способность быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни так, как их чувствуют и хотели бы передавать большинство людей». Пожалуй, нельзя точнее и глубже выразить главное в шубертовской музыке, то, в чем заключается ее историческая роль.

Шуберт создал огромное количество произведений всех без исключения существовавших в его время жанров — от вокальных и фортепианных миниатюр до симфоний. В каждой области, кроме театральной музыки, он сказал неповторимое и новое слово, оставил живущие поныне замечательные произведения. При их изобилии поражает необычайное разнообразие мелодики, ритма, гармонии. «Что за неисчерпаемое богатство мелодического, изобретения было в этом безвременно окончившем свою карьеру композиторе, — с восхищением писал Чайковский. — Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность!»

Особенно велико песенное богатство Шуберта. Песни его ценны и дороги нам не только как самостоятельные художественные произведения. Они помогли композитору найти свой музыкальный язык в других жанрах. Связь с песнями заключалась не только в общих интонациях и ритмах, но и в особенностях изложения, развития тем, выразительности и красочности гармонических средств.

Шуберт открыл дорогу многим новым музыкальным жанрам — экспромтам, музыкальным моментам, песенным циклам, лирико-драматической симфонии.

Но в каком бы жанре ни писал Шуберт — в традиционных или созданных им, — везде он выступает как композитор новой эпохи, эпохи романтизма, хотя его творчество прочно опирается на классическое музыкальное искусство.

Многие черты нового романтического стиля нашли затем развитие в творчестве Шумана, Шопена, Листа, русских композиторов второй половины XIX века.

Музыка Шуберта дорога нам не только как великолепный художественный памятник. Она глубоко волнует слушателей. Брызжет ли она весельем, погружает ли в глубокие размышления, или вызывает страдание — она близка, понятна каждому, так ярко и правдиво раскрывает она человеческие чувства и мысли, высказанные великим в своей безграничной простоте Шубертом.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ШУБЕРТА

Для симфонического оркестра

Восемь симфоний, в том числе:

Симфония № 4, до минор (Трагическая), 1816 г.

Симфония № 5, си-бемоль мажор, 1816 г.

Симфония № 7, си минор (Неоконченная), 1822 г.

Симфония № 8, до мажор, 1828 г.

Семь увертюр.

Вокальные произведения

Более 600 песен, в том числе:

Цикл «Прекрасная мельничиха», 1823 г.

Цикл «Зимний путь», 1827 г.

Сборник «Лебединая песнь» (посмертный), 1828 г.

Более 70 песен на тексты Гете, среди них:

«Маргарита за прялкой», 1814 г.

«Лесной царь», 1815 г.

Более 30 духовных произведений, в том числе:

Месса ля-бемоль мажор, 1822 г.

Месса ми-бемоль мажор, 1828 г.

Более 70 светских произведений для хора и различных ансамблей.

Камерные ансамбли

Пятнадцать квартетов, в том числе:

Квартет ля минор, 1824 г.

Квартет ре минор, 1826 г.

Квintет «Форель», 1819 г.

Струнный квинтет, 1828 г.

Два фортепианных трио, 1826 и 1827 гг.

Октет, 1824 г.

Фортепианные произведения

Восемь экспромтов, 1827—1828 гг.
Шесть музыкальных моментов, 1827 г.
Фантазия «Скиталец», 1822 г.
Пятнадцать сонат, в том числе:
Соната ля минор, 1823 г.
Соната ля мажор, 1825 г.
Соната си-бемоль мажор, 1828 г.

56 фортепианных дуэтов.
Венгерский дивертисмент, 1824 г.
Фантазия фа минор, 1828 г.
24 сборника танцев.

Музыкально-драматические произведения

Восемь зингспилей, в том числе:
«Друзья из Саламанки», 1815 г.
«Близнецы», 1819 г.
Оперы:
«Альфонсо и Эстрелла», 1822 г.
«Фьерабрас», 1823 г.
«Домашняя война» («Заговорщики»), 1823 г.
Остальные не закончены.
Мелодрама «Волшебная арфа», 1820 г.