

Классики
мировой
музыкальной
культуры

П. Вульфius

Франц Шуберт



П. Вульфius

Франц Шуберт

«Музыка»

П. Вульфius

Франц Шуберт

Очерки жизни и творчества

**Москва.
«Музыка».
1983**

**78И
В88**

**Под редакцией
Е. М. Орловой**

**На фронтисписе портрет Франца Шуберта
с литографии И. Тельчера 1826 года**

От автора

Творчество каждого большого художника представляет собой загадку со многими неизвестными. И разгадать ее до конца искусствоведению не дано. И не только потому, что ученые в этой области не владеют столь совершенными методами исследования, как это имеет место в точных науках, но в значительной степени и потому, что предмет искусствоведения — художественные произведения — образует необычайно сложную систему соотношения объективных и субъективных факторов, сопротивляющуюся ее расчленению на слагаемые, а следовательно, быть проверенному во всех деталях научному обоснованию. Для постижения художественного замысла недостаточно «разъять гармонию как труп», как это пытался сделать пушкинский Сальери, надо суметь уловить его (замысла) душу, а это значит постараться приблизиться к тому целостному воспроизведению явлений окружающего мира, которое составляет существо образного мышления, отличительную особенность искусства.

Конечно, было бы иллюзорным намерение уподобиться в искусствоведческой характеристике воздействию художественного произведения, но сохранить в критическом отклике некую долю образной наглядности представляется не только желательным, но и обязательным. Именно это имел в виду Б. В. Асафьев, когда рекомендовал не столько доказывать отстаиваемые музыковедом положения, сколько убеждать читателя в их правомочности.

Разумеется, точка зрения Асафьева никак не предполагает отказа от имеющихся в распоряжении музыковедения методов научного анализа, чему лучшим свидетельством являются его труды, содержащие немало примеров органической координации научной доказательности и художественной убедительности суждений. Тем не менее подобная оценка

возможностей науки об искусстве (мнение Асафьева может быть отнесено и к другим областям искусства) ставит поползновениям искусствоведов определенный предел. Этот предел очерчивается степенью однозначности выводов, намного более высокой в точных науках.

Однако, если принять во внимание, что любое подлинное художественное произведение допускает расхождения в толковании, что в определенных рамках не наносит ущерба его смыслу, то становится очевидным, что вариативность взглядов не всегда может служить основанием для упреков в адрес искусствоведов. Наоборот, именно она-то и открывает простор художественному домыслу, нередко позволяя вернее очертить образное содержание, чем это доступно чисто теоретическим наблюдениям.

В этом аспекте получает оправдание неоднократное обращение искусствоведов к одной теме, к творчеству одного художника, что можно было бы сравнить с совпадением репертуара исполнителей, способных, если им есть что сказать, извлечь новые оттенки из постоянно звучащих с концертной эстрады произведений. Конечно, в распоряжении искусствоведов нет того богатства нюансов, которыми владеют выдающиеся исполнители. Да и цели, которые ставят себе те и другие, в достаточной мере различны. И все же вдумчивые, одаренные искусствоведы оставляют след, который далеко не во всем перекрывается последующими изысканиями. Уточняются факты, растет технологическая оснащенность, множатся ракурсы рассмотрения предмета исследования, но остаются неповторимыми черты одухотворенности, творческого своеобразия, обусловленные индивидуальными задатками, личностью критика или ученого.

В толковании произведений искусства они имеют немаловажное значение. Вот почему, обладая богатейшей, растущей изо дня в день библиографией Баха, мы возвращаемся к монографии Ф. Шпитты, занимаясь творчеством Генделя, обращаемся к труду К. Кризандера, изучая Моцарта, сверяемся с исследованием Г. Аберта. Но вместе с тем, отдавая должное своим предшественникам, широко используя их опыт, проверяя и по мере возможности дополняя их достижения, мы ищем не только новые факты, обогащающие наше представление о том или ином явлении искусства, но и нового поворота в художническом освещении предмета исследования, который придал бы нашему толкованию достоверность наделенного поэтическим подтекстом портрета. Вот тут и вступает в свои права интуиция, извлекающая из накопленных в процессе кропотливого анализа наблюдений, доводы, отмеченные не столько доказательностью, сколько убедительностью. Очевидно, что эти доводы произвольны, но последовательная цепь обоснований в них нередко нарушена. Они обладают большей или меньшей степенью вероятности, но лишены бесспорной обязательности. Но это-то и сообщает им индивидуальную неповторимость, обеспечивающую их значение как в ряду

смежных с ними исканий в той же области, так и за пределами их времени у представителей будущих поколений.

Автор предлагаемого вниманию читателей исследования о Шуберте не избежал соблазна руководствоваться в своей работе выше очерченными принципами. Естественно, что не будучи уверенным в возможности следования этим принципам он не мог бы и думать об осуществлении своего замысла. Но отсюда совсем не следует, что он убежден в непогрешимости результата своего труда. Наоборот, чем больше он погружался в проблематику творчества Шуберта, чем тщательнее вслушивался в его произведения, чем ближе знакомился с его обликом человека и художника, тем сложнее представлялось ему достижение цели — создание живого портрета композитора в меру достижимости и убедительного, и достоверного.

Сомнения, преследовавшие автора на всем протяжении его работы и преследующие его и по ее завершении, диктовались и диктуются тем обстоятельством, что привычная по отношению к произведениям искусства ограниченность зоны вмешательства научного скальпеля при обращении к творчеству Шуберта ощутимо возрастает. Причину данного феномена следует искать в специфичности дарования композитора, обеспечившей органическое сочетание в его творческом процессе глубины вдохновения и непреднамеренности высказывания. Именно это имел в виду Дж. Грове, когда высказывал, ставшую крылатой фразой мысль о том, что у Шуберта мы ближе, чем у кого-либо из других композиторов, находимся к самой сущности музыкального искусства¹, добавим, не поддающемуся исчерпывающему выражению в понятиях.

И здесь в одинаковой мере загадочными представляются как самые простые, так и наиболее сложные из шубертовских произведений. Как определить, например, неповторимое обаяние, излучаемое песней «К музыке», где минимум средств создает ощущение величия, возвышенной простоты, способной, как это дано, в частности, музыке, освободить человека от душевной стесненности, или, где найти слова, чтобы оправдать, казалось бы, нарочито подчеркнутую пространность изложения финала Сонаты для фортепиано A-dur (1828), где вопреки сложившимся традициям композитор прерывает стремительный бег музыки паузами длительностью в один такт? Если же выйти за пределы толкования отдельных сочинений и постараться охватить деятельность композитора под более широким углом зрения, то и здесь обнаруживаешь ряд вопросов, ответить на которые, не оставив места сомнениям, невозможно.

Сплетение в творчестве Шуберта подчас, казалось бы, взаимоисключающих одна другую черт обуславливало не только противоречия в оценке его судьбы, но возникновение самых произвольных ее кривотолков. Останавливаться на различных вымыслах и домыслах нет необходимости, тем более что этим вопросам, можно сказать, во всей их совокуп-

ности посвятил специальную книгу Ю. Н. Хохлов². Но помнить о них необходимо. Это заставляет пристальнее вглядываться (точнее, внимательно вслушиваться) в произведения композитора, осторожно судить о его достоинствах и особенно о его просчетах и — что особенно важно — постоянно соотносить свои выводы с той самой двойственностью, которая в разных преломлениях образует знаменатель поведения Шуберта и как художника, и как человека. Соблюдая эти условия, автор исследования может надеяться на то, что он приблизится к постижению сложной простоты творчества композитора и тем самым, не разрушая обаяния, загадочности, которое должно оставаться прерогативой произведения искусства, достигнет его объективной научной оценки. Окончательное же суждение о том, в какой мере это ему удалось, может быть вынесено только читателем³.

О черк первый

Шуберт и его время

Жизнь Франца Шуберта полностью укладывается в период, отмеченный в истории Австрии лихорадочным стремлением правящих кругов сохранить, больше того, упрочить феодально-помещичий строй в его наиболее косном старорежимном облике. Реформы, которыми Иосиф II пытался откликнуться на требования века Просвещения, были признаны не отвечающими интересам государства. Особенно усердствовал в искоренении даже самых робких проявлений свободомыслия, в том числе и нововведений своего предшественника, император Франц. В его лице страна получила не только убежденного поборника абсолютной монархии (в этом отношении он продолжал традиционную политику дома Габсбургов), но и яркого противника каких бы то ни было уступок духу времени. Последнему всемерно способствовали личные качества Франца, приведшие к тому, что на протяжении более чем полувекового царствования он, по выражению австрийского историка Х. Србика, «иссушил Австрию»¹. «Страх, подозрительность, инертность, духовная ограниченность — вот что определяло облик властителя одной из ведущих держав Западной Европы первой половины XIX века»².

Франц превратил Австрию в колосса на глиняных ногах, могущество которого развеялось в прах, как только страну захлестнула волна революционного движения. Показательно, что для этого не потребовалось мощного подъема масс, каким были отмечены революции 1830 и 1848 годов во Франции. Тем не менее события 1848 года в Австрии

явились толчком, который обнажил перед всем миром гнилую сердцевину взлелеянной австрийским самодержавием системы, положив конец и карьере истинного ее создателя, главы австрийского правительства с 1809 года канцлера Меттерниха.

Апогей деятельности Меттерниха относится к послевоенным годам, когда после победы европейской коалиции над Наполеоном Австро-Венгрия вновь обрела ведущее положение среди европейских государств. Это положение усилилось в результате создания «Священного Союза», который ставил целью обеспечить Европе пребывание в реакционном status quo. В «Священном Союзе» Австрии принадлежала руководящая роль. Соответственно все нити политических интриг сходились в руках Меттерниха, посвятившего всю жизнь осуществлению основной цели «Священного Союза» — искоренению в Европе революционных идей. Если ему и не удалось достичь этого повсеместно, то в пределах Австрии его усилия увенчались полным успехом. «Таможенные пошлины не пропускали материальной немецкой продукции, цензура — духовной, — писал Энгельс. — Невероятнейшие паспортные ограничения сводили личные сношения до крайнего минимума... Таким образом, Австрия оставалась совершенно чуждой всему буржуазно-либеральному движению Германии»³.

Если вспомнить, какой резкой критике подвергали классики марксизма-ленинизма представителей буржуазного либерализма, то облик экономической и духовной жизни Австрии предстает в этом высказывании Энгельса в совершенно катастрофическом виде. Естественно, что в таких условиях живая мысль пробивала себе дорогу с трудом. Но зато она пышно расцветала за рубежом Австрии в виде значительного количества брошюр, убедительно вскрывавших истинное лицо меттерниховского режима, пытавшегося замаскировать свои намерения покровом патриархальности, заботливости и благодушия. Чтобы поддержать эту легенду и обескровить прежде всего оппозицию внутри страны, Меттерних не жалел средств, не гнушался пользоваться любыми приемами. Во внутренней политике он умело руководствовался принципом «разделяй и властвуй», завещанным еще римскими государственными деятелями. Для ослабления родового дворянства он приближает ко двору представителей буржуазии. В свою очередь, сложный механизм бюрократического управления создает преграды свободному развитию торговли и промышленности. Сея семена раздора

между крупными и мелкими помещиками, он превращает дворянство в бессильное орудие своей системы. Используя и национальные противоречия венгерского и австрийского дворянства, родовой австрийской аристократии и финансовых тузов еврейского происхождения, всячески разжигаются национальные разногласия между народами, входящими в состав Австро-Венгерской империи.

Обращал Меттерних на пользу своей системе и косность, половинчатость мировоззрения мелкой буржуазии и крестьянства. Играя на привязанности к патриархальному укладу, на страхе перед изменением привычного строя жизни, он легко добивался подчинения этих слоев общества ярму своей политики. Несколько ослабляя давление в сторону поддержки мелкособственнических интересов, он тем успешнее прибирал их к рукам в остальных отношениях. Исключительно ловко использовал Меттерних и те патриотические, верноподданнические настроения, которые были сильны в среде австрийской мелкой буржуазии. На этой основе была создана и всячески поддерживалась иллюзия невмешательства императора в политику.

Император играл роль «доброго отца народа», всегда готового выслушать просьбы подданных. Были созданы специальные аудиенции, где Франц терпеливо выслушивал просьбы и обнадеживал челобитчиков стереотипной фразой: «Посмотрим, может что-нибудь и удастся сделать». Но положительной резолюции можно было ожидать лишь в редчайших случаях, и, как правило, ответ сводился только к вышеприведенной фразе.

«Насколько мягки слова императора, настолько жестки его действия»⁴, — пишет выдающийся австрийский поэт и драматург Ф. Грильпарцер, которого никак нельзя уличить в особом радикализме.

Иногда Франц ссылался на злую волю Меттерниха, создавая тем самым у просителя впечатление, что не только он, но и его монарх не свободен в своих поступках и во всем должен считаться с мнением всесильного князя. Эта неуклюжая уловка имела, однако, успех у бюргеров. Она способствовала популярности императора (к числу его почитателей принадлежал и отец Шуберта), а следовательно, и укреплению режима.

Конечно, узаконенная Францем фикция доступности, патриархальности власти имела свой предел. Так, на прием к нему никак не мог попасть венгерский крестьянин. К помощи императора не решался обратиться и австрийский

солдат, обираемый до нитки своими начальниками. Даже в письмах к родным он не имел права намекнуть на тяжесть своего положения. Одним словом, легенда кончалась там, где начиналась реальная борьба за существование, за обеспечение возможности эксплуатации широких масс населения во имя непоколебимости обветшавшего уже к тому времени режима.

Подавляя в той или иной степени интересы всех прослоек населения, правительство естественно основное бремя тягот возлагало на плечи трудящихся. Вводились новые налоги и дополнительные «добровольные» сборы, от которых особенно страдало крестьянство.

В поучительной книге Е. В. Ценкера, посвященной истории венской революции 1848 года, приведен ряд документов, характеризующих беспросветное положение крестьянского хозяйства в Австрии предмартовского периода. Особенно интересны выводы, касающиеся видимости уступок, которую создавало правительство Меттерниха с целью еще большего закабаления широких крестьянских масс. Касаясь прав крестьянина, предусмотренных законом, Ценкер констатирует их чисто негативный характер: «Дух развития породил, правда, у сильных мира сего признание того, что обложенный налогом крестьянин является человеком с правом на самоопределение, а не безрогой рабочей скотиной, как это проповедовало смиренное духовенство. Однако уничтожение крепостного права ничего не изменило в том положении, когда крестьянин работает в первую очередь на своего господина, а потом... уже... на себя. Как и прежде, оброк оставался показателем личной зависимости»⁵. Немногом легче жилось и ремесленникам. О рабочих автор точных сведений не приводит, но из других источников известно, что горькая нужда была постоянным спутником их жизни. Обнищание трудящегося населения обескровливало страну⁶. Росли налоги и другие финансовые обложения. Особенно пагубно отразился на уровне жизни широких масс крах банкнот 15 марта 1811 года, когда их курс снизился до одной пятой нарицательной стоимости. После этого не покажется удивительным, что в Австрии столь часто имели место почти столько же самоубийств среди изможденных налогами подданных.

Чтобы пресекать проявления недовольства, правительство создало разветвленную систему полицейского надзора и беззастенчивой слежки. «Бдительность» его не знала границ. Достаточно было одного, не то что неосторожного, но

просто двусмысленного замечания, чтобы оказаться в числе «весьма подозрительных», подведомственных полицейского управления.

Взятый на карандаш полицией уже не выходил из-под ее «опеки». Куда бы он ни следовал, где бы он ни находился, всюду его настигал циркуляр полицейского управления, закрывавший или затруднявший ему возможность продвижения в государственном аппарате. Яркий случай подобного преследования человека за организацию совершенно безобидных студенческих собраний описывает друг Шуберта Э. Бауэрнфельд⁷. Другим примером пристального внимания полиции может служить судьба приятеля Шуберта — прогрессивного поэта Иоганна Хризостомуса Зенна. Уже в четырнадцатилетнем возрасте он написал патриотическое стихотворение «Красный тирольский орел». За участие в бунте студентов-тирольцев Зенна исключили из конвикта. В 1820 году его изгоняют из Вены за принадлежность к нелегальному студенческому обществу⁸. Шуберт сопротивлялся его аресту, был замечен и получил, видимо, выговор⁹. Вполне допустимо предположить (так делает, например, Г. Гольдшмидт¹⁰), что вмешательство Шуберта в действия полиции отразилось на карьере композитора. Может быть, неудачи, сопутствовавшие ему в попытках устроиться на государственную службу, имели причиной соответствующую страницу «черной книги» венского полицейского управления, где его имя вполне могло фигурировать наряду с его друзьями — Зенном, Ф. Брухманом, Бауэрнфельдом¹¹.

Возможно, однако, что личность Шуберта была оставлена и без внимания со стороны полицейских чиновников. Ведь музыка в их глазах вряд ли могла соперничать по силе воздействия со словом. Поэтому на деятельность композиторов — «сочинителей музыки», как их тогда называли, — они смотрели сквозь пальцы. Предположить, что музыка является не меньшим откровением, чем все науки, было им явно не под силу. С тем большим рвением они «просеивали» все, что было доступно их пониманию. Такое положение сковывало языки и делало невыносимым даже поползновение на общественную дискуссию. Дело доходило до того, что «люди, сидевшие в ресторанах или кафе неделями за одним столом, не говорили друг с другом и полслова, подозревая в каждом „шпики“ и соглядатая. Обсуждению подвергались лишь самые нейтральные события. Благородные чувства, возвышенные мысли были преданы забвению: ведь они считались плодом болезненной фантазии и беспоч-

венных мечтаний. С юных лет по самую могилу человека окружала атмосфера лжи»¹². Ведь и в домашнем кругу нельзя было быть уверенным в том, что оброненное критическое замечание не дойдет до соответствующих инстанций.

Естественно, что особым вниманием тайной полиции пользовались те слои общества, где чаще встречались носители либеральных, а в отдельных случаях и революционных идей. В своем усердии обнаружить крамолу она подвергала тюремному заключению и совершенно неповинных людей.

Если тайная полиция была правой рукой системы, то ее левой рукой было цензурное управление. Деятельность этого управления отличалась, пожалуй, еще большим произволом, чем деятельность тайной полиции. Дело доходило подчас до трагикомических положений, возникавших в результате того, что венские цензоры, эти, по выражению Иоганна Нестроя, «карандаши, ставшие людьми, или люди, превратившиеся в карандаши»¹³, никак не могли определить необходимую степень желательной осторожности и находились поэтому, как говорится, в состоянии «перманентного сомнения». Неудивительно, что дух бюрократизма и сервилизма, пронизывающий вообще всю систему Меттерниха, сказался в их работе особенно ярко.

Приведем несколько характерных постановлений имперского цензурного управления. «В течение некоторого времени венским актерам было предписано под собственную ответственность изменять такие места своей роли, которые они находили подозрительными»¹⁴. Пьесы немецких классиков подвергались изменениям настолько значительным, что терялся смысл авторского повествования. «Натан мудрый» Лессинга лишь тогда появился на сцене, когда «патриарха превратили во главу рыцарского ордена, монаха — в отшельника. Упоминание религии было опущено совсем»¹⁵. В венской постановке «Жанны д'Арк» Шиллера прекрасная Агнесса не являлась возлюбленной дофина, а граф Дюнуа — незаконнорожденным сыном. Это шло вразрез с моральным кодексом цензурного управления. Агнессу оно превратило в законную жену короля, а графа Дюнуа — в его двоюродного брата. Еще более нелепым было вмешательство цензуры в замысел «Коварства и любви». Столкновение отца и сына, составляющее основу трагического конфликта драмы Шиллера, цензура перекроила в столкновение дяди и племянника. Вполне можно разделить иронию историка немецкого театра М. Мартерштейга, который, касаясь этого искажения, пишет: «Как потрясающе должна была

звучать угроза Фердинанда в финале второго акта: „Существует место в моем сердце, куда слово дядя не находит доступа; не касайтесь его!“»¹⁶

В особенности строга была цензура по отношению к крупным писателям и драматургам. Их произведения чаще подвергались запрету, чем произведения ремесленников, стремившихся возместить отсутствие дарования подчинением требованиям властей. Произведение подлинного таланта цензура выпускала в свет, «предварительно прокоптив его, изъяв сердце и наиболее благородные части. {...} Остаток, обработанный цензурной эссенцией, преподносился ложам (которые в то время никогда не продавались бюргеру) в виде легкой закуски, неспособной нарушить пищеварение и сон аристократии. Народ получал изредка либеральный отрывочек из „Телля“ или „Эгмонта“»¹⁷.

В области литературы и книгоиздательства рогатки цензуры ощущались еще сильнее. Ведь выпущенная издательством книга способна скорее завоевать массу, чем театральная постановка. Извлечь же ее из обращения несравненно труднее, чем запретить спектакль. Вот почему добиться опубликования какой-нибудь мало-мальски оригинальной работы представляло задачу исключительной трудности. Но даже получив разрешение на издание, автор и издатель не могли быть уверены в том, что после выхода книги цензору не взбредет в голову устранить еще какие-то «опасные» места. И тогда ответчикам не оставалось ничего другого, как надеяться, что цензор ограничится лишь изъятием отдельных страниц, а не наложит запрет на все издание.

Третьим членом в триумvirате, обеспечивавшим правительству господство над народом, была церковь. В системе Меттерниха ей принадлежала не последняя роль. В частности, она полностью распоряжалась народным образованием, что нашло недвусмысленное отражение в официальном положении о школах: «Важнейшим лицом в школе является местный священник: 1) в качестве законоучителя; 2) в качестве непосредственного начальника и наблюдателя за школьным учителем»¹⁸. Ее заботы были естественно сосредоточены на том, чтобы не допустить до сознания учащихся никаких «тлетворных идей». Все, чему обучают, предписано свыше. Педагогам вменяется в обязанность строго следовать утвержденным властями учебникам. Свободное изложение материала категорически запрещается не только в школах, но и в университетах. Несоблюдение этих правил карается увольнением невзирая на лица. Недовольных духовен-

ство всячески притесняет. Так было с братом Шуберта Игнацом, который жалуется в письме брату на гнетущую атмосферу, царящую в школе. Его слова должны были найти у Шуберта горячий отклик. Ведь он сам тянул лямку учителя, сам испытал все тягости, которые уготавливала эта профессия самостоятельно мыслящему человеку.

Кстати сказать, у придирчивой школьной администрации были основания для недовольства Шубертом. Из данных об его успехах в прохождении «Подготовительного курса»¹⁹ видно, что у молодого практиканта как раз хромали отметки по тем дисциплинам, которые считались в то время стержнем педагогики. Теоретические знания основ преподавания, канцелярского дела, закона божьего и латыни — оцениваются в журнале как «посредственные»; практические знания закона божьего — как «неудовлетворительные». Есть все основания предполагать, что духовные лица, в чьем ведении находилась школа отца Шуберта, относились к его помощнику с подозрением.

Зато духовенство, обязанное, казалось бы, отстаивать нравственность паствы, смотрело сквозь пальцы на насаждаемый правительством культ развлечений, отмеченный нередко самым низменным пошибом.

Очевидно, распространение подобной литературы, способной отвлечь внимание от социальных, политических и нравственных вопросов, также входило в круг охранительных мероприятий правительства. Поэтому цензура не вмешивалась и в деятельность многочисленных бродячих трупп, лишь бы они не затрагивали неугодных правительству тем. Даже автор «Краткой истории Вены», некий Ф. Шлёгель, которого никак нельзя заподозрить в пропаганде революционных идей или в стремлении подорвать авторитет императорского дома, не мог не отметить: «Бесстыдные песни распевались в переполненных кабаках {...} дешевыми блудницами и имели шумный успех у слушателей (всех слоев и возрастов), свободное слово было запрещено. Оно преследовалось полицией. Внутри города и в провинции существовало невидимое препятствие, которое должно было предохранить империю от чумы по имени „свободомыслие“»²⁰.

Зная жизнелюбивый, общительный характер австрийского народа, правительство Меттерниха настойчиво направляло его интересы в самое безобидное русло, русло бездумных развлечений.

Что нам власть? Что нам правление?

Лозунг венцев — развлечение! — с полным основанием констатирует Бауэрнфельд²¹.

Применяя политику кнута и пряника, австрийское правительство сумело привить народу, в частности широким кругам городского населения, вкус к «ограниченному, бескрылому уюту»²². Именно этот вид равнодушия имел, вероятно, в виду Бетховен, когда по поводу якобы намечавшегося брожения в Вене иронически воскликнул: «Пока у венца есть пиво и сосиски, он не примет участия в революции!»²³ Собственно говоря, Бетховен в этом суждении в какой-то мере предвосхищает знаменитую характеристику немецкой буржуазии Энгельсом: «Немецкие буржуа знали, что Германия — это только навозная куча, но им было удобно в этом навозе, потому что сами они были навозом и потому что окружающий навоз согривал их»²⁴.

Подобное поведение буржуазии, конечно, всемерно содействовало успеху правительственных мероприятий. Что же касается эксплуатируемой части населения, в первую очередь крестьянства, то они были в большинстве своем послушным орудием в руках власти имущих. Правда, несправедливости, чинимые на каждом шагу широким слоям населения Австро-Венгрии, не могли не вызвать реакции. Она была крайне замедленной, часто глухой, лишенной целенаправленности. Но она существовала. Буржуазные исследователи этого периода весьма скупы на события, которые ставили правительство Меттерниха перед несоответствием навязываемого народу образа жизни его подлинным потребностям. Но и из их трудов можно почерпнуть сведения, свидетельствующие о сопротивлении народа мероприятиям властей. Пусть эти беспорядки носили еще стихийный характер и были обречены на неудачу. Тем не менее они содействовали росту революционного брожения, воспитанию классового сознания, одним словом, исподволь готовили штурм самодержавия, в который вылилось восстание 1848 года.

Несмотря на жесточайшие гонения, которым подвергалось любое проявление критического отношения к правительственной политике, негативная оценка меттерниховского строя ощутимо проявлялась и в той области, которая обладала особой эффективностью воздействия на общественное мнение, а именно в сфере духовного общения. На этом уровне недовольство давало о себе знать в самых разных слоях общества: от нарождавшейся разночинной интеллигенции, к которой есть все основания отнести

Шуберта и его друзей, вплоть до феодально-помещичьей и буржуазной аристократии. Причиной такого, казалось бы, противоестественного единодушия являлась бюрократическая природа государственного аппарата, противостоявшая любому проявлению инициативы, даже если последняя исходила от власть имущих, но не была узаконена системой.

Не поддаваясь соблазну проводить прямые параллели между сложной и противоречивой картиной развития общественных отношений в Австрии первой трети XIX века и событиями художественной жизни, нельзя вместе с тем не усмотреть в деятельности прогрессивных представителей австрийской культуры очевидной тенденции противопоставить плоды своих трудов разлагающему влиянию системы. Эта тенденция не проявлялась (да и не могла проявиться) открыто, а избирала окольные пути, что отнюдь не всегда было равносильно ослаблению силы ее воздействия. Не призывая к активному сопротивлению, к подвигу, не отстаивая героические идеалы, ее носители — поэты, писатели, композиторы, художники стремились упрочить роль высоких духовных помыслов человека, сохранить в нем способность глубоко и сильно переживать свою судьбу и судьбу себе подобных.

Несомненно, это шло вразрез с интересами правящих кругов, создавало «мертвую зыбь», ощутимо подтачивавшую созданную властями иллюзию благополучия. Когда же в отдельных произведениях художник подымался до обличения косной действительности (это имело, например, место в «Зимнем пути» или в песнях на тексты Гейне Шуберта), то его высказывание принимало уже характер явного вызова господствующему строю, хотя и было облечено в иносказательную форму. В этой связи есть основания утверждать, что песни «Шарманщик» или «Двойник» по остроте восприятия противоречий окружающего мира не уступают симфоническим концепциям Бетховена, по злободневности же, пожалуй, превосходят их. Конечно, следует отметить, что такая последовательная непримиримость в оценке действительности даже у Шуберта встречается не часто. Но важно, что подобные примеры обнаруживают явное наличие активного антиправительственного движения умов и причастность к этому движению деятелей искусства.

Это заставляет внимательнее вглядываться в художественную действительность того времени, искать в ее, на первый взгляд, далеких от запросов дня проявлениях отра-

жение реальных событий, обнаруживать в ней биение прогрессивной мысли. Правда, из области действительного превращения идеалов оно стремительно перемещается в область мечтаний, осуществимость которых, во всяком случае в ближайшее время, казалась нередко иллюзорной. На этой почве и возникает романтический тип мироощущения, нашедший отражение в первую очередь в духовной жизни эпохи.

Комплекс присущих ему признаков достаточно определен. К наиболее характерным безусловно относится перенесение центра тяжести с показа общественных коллизий на раскрытие внутреннего мира человека. При этом конфликт последнего с окружающей действительностью в какой-то мере даже обостряется, поскольку ослабевает вера в достижимость идеалов. Ареной столкновения оказывается не мир в его событийной данности, а область душевных движений, окрашенная соответственно в личностные тона. Сущность этого явления превосходно выразил Гейне, указав, что не было в то время мыслящего художника, через сердце которого не проходила бы трещина мировой скорби. Нетрудно установить, что такой ракурс освещения действительно представлял собой своего рода защитную реакцию на усиливающееся воздействие косных жизненных условий. Однако смысл такого отклика был разным в зависимости от того, как расценивал тот или иной деятель реставрационные тенденции власть имущих. В одном случае его целью было соблюдение и упрочение в новой форме доставшихся ему в наследство заветов классиков, в другом — проповедь бегства от действительности в мир прошлого, в мир видений и снов, мистики и религиозного экстаза.

Четкому разграничению эти, казалось бы исключаящие друг друга, русла романтизма поддаются с трудом, тем более что пути осуществления замыслов у их представителей нередко идентичны. Создается прихотливая амальгама позитивных и негативных веяний, обуславливающая до сих пор неустойчивость толкования в искусствоведении понятия романтизма. Между тем, учитывая общественную обстановку, в которой приходилось творить художникам, конкретный замысел того или иного произведения, наконец, что крайне важно для верного суждения о композиторах, иносказательную, условную природу самого музыкального искусства, следует признать, во-первых, что именно в своей неуловимости это направление открывало широкий простор высказыванию художников и, во-вторых, что эта неуловимость не служила препятствием для выражения прогрессивного

содержания, а, наоборот, даже способствовала в ряде случаев возможности его воплощения. Впрочем, она могла служить и надежным средством мимикрии для искусства реакционного, маскирующего противоречия действительности, а часто и увлекающего зрителя, слушателя в сферу поверхностного наслаждения. Такая тенденция, естественно, встречала поддержку правительства, всемерно поощрявшего устройство гуляний, празднеств, открытие танцевальных площадок; это легко вводило в заблуждение приезжих, создавая у них впечатление полного довольства населения, уготованной системой Меттерниха жизнью.

Поскольку венская художественная культура с давних пор тяготела к сближению профессиональных и бытовых жанров, а отсюда — к соприкосновению серьезного и развлекательного искусства (это особенно ощутимо сказалось в области музыки), власти не могли оставить без внимания театральную и концертную жизнь и в ее высокохудожественных проявлениях. Это было тем более необходимо, что среди австрийской аристократии встречалось немало его настоящих любителей. Как и в конце XVIII века, Вена остается одним из центров европейского искусства, в частности музыкального. Недаром известный скрипач и композитор Л. Шпор назвал ее «музыкальной столицей мира». Она и была таковой — по широкой распространенности музыки, по обилию концертных мероприятий, не говоря уже о славе, завоеванной здесь Бетховеном.

В бюргерских семьях среднего достатка, в семьях чиновников и зажиточных ремесленников входит в моду обучать детей игре на каком-либо инструменте или пению; нередко организуются любительские струнные квартеты. Потребностями домашнего музицирования объясняется появление большого количества переложений и оригинальных произведений для фортепиано в четыре руки, в том числе и соответствующих сочинений Шуберта.

Характер музицирования меняется в зависимости от среды, которая отдает дань музыкальному искусству. В стенах бюргерских салонов, например, музыке уделяют гораздо больше внимания, чем в аристократических гостиных. Конечно, не в одинаковой степени и не одним и тем же произведениям. Серьезная музыка процветает в избранных домах, домах меценатов типа барона Фриз, И. фон Зонлейтнера; в литературном салоне писательницы Каролины Пихлер, поэтов и писателей Г. и М. фон Коллин и др. С этими кругами соприкасается и Шуберт. Но только

соприкасается. Его слушатели — иной круг: круг друзей, представителей разночинной интеллигенции.

Наоборот, значение высшей аристократии, покровительницы музыкального искусства в XVIII — начале XIX века, отмирает. Уже в 1836 году, лишь девять лет спустя после смерти Бетховена, в записках богатой англичанки мисс Троллоп, вхожей в салоны высшего света, констатируется упадок интереса к серьезной музыке в этих кругах.

Впрочем, подобное безразличие проявляется не только в отношении к музыке. По свидетельству мисс Троллоп, она «ни разу не встречала в свете известных литераторов» и «могла бы в течение всей зимы искать их по различным салонам без всякого успеха»²⁵. Такое же безразличие проявляется в этой среде и к живописи.

Из домашнего музицирования на основе сотрудничества дилетантов, преимущественно из бюргерских кругов, возникает новая форма музыкальной практики — платный открытый концерт. Такие концерты организуются уже начиная с 1780-х годов XVIII века в зале гостиницы «Мельгрубе». Летом любители музыканты собираются в одном из павильонов венского парка Аугартен. С листа они играют произведения Гайдна, Моцарта и других композиторов того времени. С момента организации Общества друзей музыки инициатива переходит к этому учреждению. Несколько позднее создается еще одно объединение музыкантов-любителей *Concerts spirituels** под управлением церковного регента Ф. Гебауэра. К 20-м годам XIX века венский концертный сезон насчитывал уже до ста мероприятий. Сюда входили: вечера местных и приезжих солистов, регулярные концерты квартета Й. Бема в Пратере и скрипача И. Шуппанцига в Аугартене, благотворительные «академии» в Бургтеатре и в театре Ан дер Вин.

Программы были в большинстве случаев смешанные, включая разные по характеру и по жанру произведения. Но в совокупности они обеспечивали любителям музыки достаточно широкую возможность ознакомиться с творчеством современников. Среди авторов часто встречались имена посредственных композиторов. И здесь боязнь нового, необычного брала верх. Бетховен, в сущности, не находил настоящего отклика у широкого слушателя. Для последнего он был скорее живой легендой, чем властителем дум. Народ удовлетворялся тем, что ему преподносили в кабачках, на

* Духовные концерты.

массовых гуляньях и в театрах предместий. Искушенный же слушатель отдавал предпочтение операм Россини и входившим тогда в моду виртуозным произведениям, где блестящая техника мирно уживалась с непритязательностью и легковесностью содержания.

Подлинным же кумиром слушателей был вальс. Из скромного обихода сельских празднеств, где вальс исполнялся ансамблями в составе двух скрипок и баса или скрипки, кларнета и баса, он начинает свое победное шествие по тавернам и ресторанам города вплоть до салонов высшей аристократии и придворных балов. Он звучит на судах дунайской флотилии, перевозивших бродячих музыкантов из горных местностей в центр. Его играют в Пратере оркестры Ланнера и Штрауса-отца. Вальс — ритм всех увеселений. Маскарады, балы, торжественные встречи — все подчинено этому ритму. В ресторане «Ам Реебхун» оркестр Ланнера часто слушают Шуберт и Швинд. На «шубертиадах»* вальс звучит в филигранной отделке самого композитора, часами импровизировавшего танцы за фортепиано.

Расцвету инструментальной музыки сопутствует расцвет оперного и драматического театра. Большой известностью пользуется придворный оперный театр. С ним успешно конкурирует оперный театр предместий, театр Ан дер Вин. Оба театра находятся в ведении придворного управления, но сдаются в наем. Арендаторы не жалеют усилий, чтобы привлечь посетителей. В Вене идут все новинки оперного творчества. Особым успехом пользуются: «Тайный брак» Чимарозы, «Прерванное жертвоприношение» Винтера, «Швейцарское семейство» Вейгля, наконец — «Деревенский цирюльник» Шенка, комическая опера, выдержавшая в течение двадцати трех лет триста восемнадцать представлений. Венские оперные театры впервые ставят «Дон-Жуан» Моцарта на немецком языке. В 1814 году в репертуаре появляется переработанный Бетховеном «Фиделио». Но уже к этому времени все симпатии венской публики находятся на стороне Россини. Исполнение итальянской труппой Кернтнер-театра опер Россини завоевывает сердца венцев. Только «Волшебному стрелку» Вебера удастся на некоторое время затмить успех Россини. К числу почитателей оперы Вебера принадлежит и Шуберт. Но Шуберт ценит и гениальное дарование Россини. «Шуберт очень хвалит „Отелло“»

* Шубертиады — вечера, устраиваемые друзьями Шуберта.

Россини, поговори с ним об этом», — пишет А. Хольцапфель²⁶.

За исключением придворной оперы и Бургтеатра, в остальных венских театрах господствует смешанный репертуар. В театре Ан дер Вин наряду с оперой исполняются и романтические драмы. То же — в пригородных театрах в предместьях Йозефштадт и Леопольдштадт — собственно народных театрах того времени. Они имеют совершенно своеобразное лицо. Основной их репертуар — пьесы в народном духе («Volksstücke»). На сцене театра в Йозефштадте преобладал тогда жанр рыцарских и фантастических драм, где романтика и юмор сочетались в «грубовато примитивном виде»²⁷, как пишет Бауэрнфельд.

В леопольдштадтском театре народная струя сказывается еще сильнее. Здесь живет дух ярмарочного представления с его пристрастием к стереотипным фигурам (Касперль, Штаберль и т. д.). Эти персонажи продолжают традицию средневекового Гансвурста — шута, потешающего зрителей забавными выходками. Спектакли носят синтетический характер. Музыка играет не меньшую роль, чем текст и действие. На подмостках этого театра расцветает своеобразное дарование Ф. Раймунда, создателя особого жанра сентиментальной пьесы в народном духе, где грубоватый юмор ярмарочного театра получает идиллическое преломление. В игре Раймунда комические персонажи несли печать своеобразного внутреннего надрыва, порожденного раненой душой актера, что завоевывало сердца зрителей. «Исполнение этого человека настолько правдиво, что заставляет настоящего страдать и переживать даже такую ничтожную личность, как я»²⁸ — вот суждение одного из великих актеров того времени Людвиг Девриента.

Наряду с пьесами Раймунда на сцене театра живет и знаменитая, впоследствии опороченная «шутка» (Posse), в которой ярко сказывается склонность венцев к пародированию злободневных событий. Наконец, в театре предместий процветает зингшпиль. Именно здесь подвизается популярнейший, ценившийся еще Моцартом, композитор Венцель Мюллер, чей успех не уступает успеху Россини.

Авторами пьес чаще всего бывают сами актеры. Но театры предместий располагают и постоянными драматургами-литераторами. В большинстве случаев это ловкие аранжировщики чужих мыслей. Да актеры и не нуждались в оригинальности авторского замысла, поскольку основой их исполнения, несмотря на запреты цензуры, оставалась

импровизация. Злободневность — закон существования народных театров. Лишь в редких случаях пьесы держатся в репертуаре несколько лет, но и то главным образом в силу обаяния того или иного артиста (так было с пьесами Раймунда). Среди драматургов театров предместий выделяется Ф. Кастелли. Многочисленными произведениями в народном духе он снискал себе широкую известность. К нему нередко обращаются крестьяне за советом и помощью. Кастелли оставил после себя около двухсот пьес, частично переводов, а большей частью переработок иностранных авторов. С именем Шуберта его связывает зингшпиль «Домашняя война», сюжет которого заимствован из Аристофана («Лизистрата»). Как поставщик легких развлекательных пьес Кастелли находит доступ и в святая святых венской театральной жизни, на сцену Бургтеатра.

Бургтеатр — ведущий театр Вены, театр придворной знати и зажиточной буржуазии. Период его расцвета — 1830-е годы XIX века. «Начиная с 20-х годов вплоть до 1840 года Бургтеатр предстал перед нами во всем своем блеске»²⁹, — пишет Бауэрнфельд. Художественное руководство находится в то время в руках И. Шрейфогеля, талантливого драматурга и режиссера. Грильпарцер сравнивает его с Лессингом, «конечно, на почтительном расстоянии от последнего»³⁰. Шрейфогель привлекает в труппу театра крупнейших актеров того времени: Генриха Аншюца, Софию Шрёдер, Барбару Фихтнер, Людвига Лёве и его жену, Софию Мюллер и других. Кроме того, он добивается внедрения и закрепления в репертуаре ряда драматических произведений классической и современной литературы.

В Бургтеатре играют классиков французской драматургии Корнеля и Расина. Ставят Лессинга, Гёте, Шиллера и Клейста. Доступ на сцену театра Ан дер Вин, а затем и Бургтеатра благодаря содействию Шрейфогеля получают и австрийские писатели Грильпарцер и Бауэрнфельд. Посетители восторгаются несравненным ансамблем и отдельными актерами. Традиции Шрейфогеля живут еще некоторое время и после его смерти. Еще в 1840-х годах миссис Троллоп так характеризует исполнение трагедии в Бургтеатре: «Ансамбль был совершенно безупречным {...}. Игра премьеров стояла на такой высоте, что я полностью отдалась во власть иллюзии, как это бывало в блаженные времена моей юности. Главную роль исполняла мадам Реттих, которую я несомненно ставлю в первый ряд трагедийных актрис»³¹.

Музыка и театр стоят в центре внимания венской публики. События музыкальной и театральной жизни охотно обсуждаются во всех салонах венского общества. В ином положении находится литература. Книжный рынок Вены велик. Но чем он заполнен? Преимущественно рыцарскими романами, сентиментально-благочестивыми рассказами, бесцветными стихами мелких поэтов. Произведения выдающихся писателей, как австрийских, так и зарубежных, почти не поступают в продажу. В местных изданиях они появляются вдобавок в урезанном цензурой виде, что естественно отражается на их художественном качестве; в подлиннике из-за границы они добываются только контрабандой.

Вот где, несмотря на все ухищрения, особенно заметно обнажается косное существо проводимой правительством культурной политики. На этом фоне особый вес приобретает каждое явление художественной жизни, направленное на то, чтобы отстоять высокие человеческие и творческие идеалы, даже если оно не в состоянии вскрыть до конца противоречия действительности. Ведь создание значительного произведения в этих условиях — показатель победы художника над реакционным окружением, а оценить эту победу по достоинству можно только имея ясное представление о преградах, возникающих на пути художника. Последнее тем более необходимо, что именно в отношении художника к чинимым ему действительностью трудностям сказывается существо его творческого облика. Прогрессивный художник стремится к обнажению противоречий; реакционный постарается обойти их молчанием или же возвеличить обветшалые пережитки прошлого.

Следует, однако, отметить, что далеко не всегда возможно безоговорочно отнести то или иное явление австрийской культуры к этим противоположным тенденциям. Это объясняется неустойчивостью взглядов представителей различных общественных группировок, вызванной, с одной стороны, изворотливостью меттерниховской политики и, с другой стороны, — единоборством в художественном мироощущении эпохи классических и романтических идеалов. Так возникает своеобразная промежуточность художественных концепций, которая чаще всего оборачивается их половинчатостью. Разумеется, когда речь идет о деятельности посредственного литератора, редактора «Theaterzeitung» А. Бойерле, то никаких сомнений в ее негативном характере не возникает.

Но уже в отношении Кастелли, тоже поставлявшего

литературу для жаждущей развлечения средней буржуазии, таким однозначным отзывом ограничиться нельзя. Делясь с окружающими скромными возможностями своего дарования, сила которого заключалась в неистощимом юморе, Кастелли не ставит свое творчество на службу открытой пропаганде реакционных идей. Еще сложнее обстоит дело с искусством Ф. Раймунда. В наивно-бесхитростном сплетении сказочных и бытовых образов, служащих, на первый взгляд, идеализации патриархального уклада жизни народа, при ближайшем рассмотрении проступает заметный отпечаток неудовлетворенности, показатель своего рода фаустовских сомнений поэта. Любопытно, что эта нотка меланхолии, нарушавшая привычную для пьес в народном духе гармонию содержания, казалась многим помехой. Именно поэтому искусство Раймунда «оказалось так скоро забытым даже на породившей его почве»³².

В ином аспекте та же проблема встает и при оценке вклада в историю австрийского музыкального театра В. Мюллера. Непритязательность его замыслов очевидна. Он далек от того, чтобы вникать в противоречия жизни. Но музыка его настолько прочно связана с народнопесенными истоками, что упрекнуть его в намерении потакать только бездумному развлечению было бы несправедливо. В сущности, он движется по тому же руслу, что и Моцарт в «Волшебной флейте», осуществляя, конечно, на несравненно более низком уровне переход от классического зингшпиля эпохи Просвещения к сказочно-легендарной опере романтиков. В этом смысле его творчество играло роль противовеса стремительно распространившемуся в Австрии влиянию Россини, следовательно, хотя и в скромном масштабе, отстаивало национальные интересы. Не следует забывать и о том, что от зингшпилей Мюллера нити ведут к песням Шуберта.

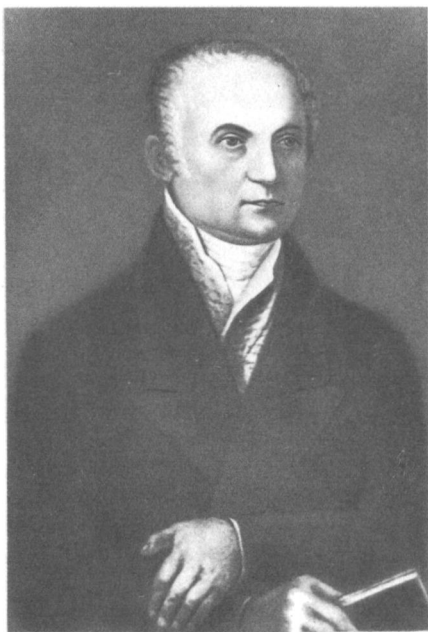
О чер к в т о р о й

Ж и з н е н н ы й п у т ь

Франц Шуберт родился 31 января 1797 года в предместье Вены Лихтентале. Квартал, где в более чем скромном помещении проживала семья учителя народной школы Франца Теодора Флориана Шуберта, принадлежал к беднейшим в городе. Его население, помимо осевших здесь с давних пор ремесленников, составляли рабочие и поденщики множившихся с каждым годом мануфактур, небольших фабрик и заводов¹. В квартире, состоявшей из комнаты и кухни, появились на свет двенадцать детей первой жены Ф. Шуберта-старшего. Неудивительно, что в этих условиях из них выжило лишь четверо.

Отец Шуберта прилагал все усилия, чтобы вырваться из гнетущей тесноты. Однако это удалось ему лишь в 1801 году, когда он приобрел небольшой домик, который служил и жильем, и школой. Здесь маленький Франц провел детские годы.

Не подлежит сомнению, что прогрессивная направленность мышления человека и художника Шуберта сложилась под влиянием окружавшей его с самых ранних лет демократической среды. Здесь в общении с простыми людьми выковывалась свойственная его высказыванию непосредственность, формировалась многонациональная почвенность его музыкального языка. Ведь как коренной уроженец Вены (единственный из великих австрийских композиторов), Шуберт должен был с особой силой откликнуться на обилие истоков, определявших лицо венского бытового музицирования, тем более в пригородах.



Франц Теодор Шуберт, отец композитора

Портрет маслом работы неизвестного художника

Тяготение к музыке проявилось у Шуберта рано. Его первыми наставниками были отец и старший брат Игнац. «На восьмом году жизни я привил ему основы скрипичной игры и добился того, что он вполне прилично исполнял легкие дуэты»², — пишет Франц Шуберт-старший. «Затем я направил его на уроки пения г-на Михаэля Хольцера — лихтентальского регента. Последний не раз со слезами на глазах уверял меня, что ему еще ни разу не встречался такой ученик. „Когда я хотел показать ему нечто новое, — говорил он, — он уже знал, о чем пойдет речь. Следовательно, я не давал ему, собственно говоря, уроков, а лишь беседовал с ним и молчаливо ему удивлялся“»³. Примерно теми же словами характеризует успехи маленького Франца в игре на фортепиано Игнац Шуберт.

Ярко выраженная музыкальная одаренность сына не могла не радовать отца. Ведь его мечтой было видеть Франца своим преемником, а карьера учителя не в малой

степени зависела от наличия способности к пению и владению инструментом. К одиннадцати годам Шуберт настолько продвинулся вперед, что нередко ему поручали партии сопрано соло в церковном хоре. «Кроме того, он тогда же исполнял на хорах церкви соло на скрипке и уже сочинял небольшие песни, струнные квартеты и фортепианные пьесы. Отец был поражен его успехами; он хотел обеспечить ему возможность дальнейшего совершенствования и надумал поместить его в „конвикт“»⁴. Конвикт представлял собой, с одной стороны, интернат для гимназистов специальной школы, готовившей их к поступлению в университет, с другой, для мальчиков — хористов придворной капеллы. Он находился в ведении духовного ордена пиаристов, следовательно, полностью отвечал идеалу учебного заведения австрийской империи. При условии примерного поведения и хорошей успеваемости перед воспитанниками открывалась перспектива дальнейшего университетского обучения, и это не могло не показаться соблазнительным скромному учителю народной школы. Ведь он, как и каждый отец, мечтал о большей обеспеченности своих детей, чем он достиг сам. Поэтому, прочитав в газете «Wiener Zeitung», что в Венской придворной капелле открываются две вакансии для мальчиков десяти лет, он поспешил направить Франца на испытание.

«Сын учителя (...) удивил придворных капельмейстеров Сальери и Эйблера, как и учителя пения Корнера, точным исполнением отобранных для экзамена мелодий»⁵. Так с осени 1808 года Шуберт оказался в числе десяти мальчиков — хористов Придворной капеллы, принимавших участие в богослужении в церкви августинцев, особенно придворной церкви Вены. Если большинству маленьких исполнителей пение в церкви казалось обузой, то Шуберту оно приносило только радость. Удовольствие ему доставлял и сам процесс исполнения, и возможность ознакомиться с выдающимися произведениями старинной и современной музыки.

В конвикте господствовала чисто бюрократическая дисциплина. Кроме обычных наказаний пастыри прибегали к карцеру и порке. Воспитанникам запрещалось покидать конвикт иначе как группами и в сопровождении надзирателя. Естественно, что такая атмосфера угнетала маленького Шуберта. Прощаясь с Й. Шпауном, окончившим конвикт в августе 1809 года, он прямо назвал это учреждение тюрьмой⁶. Его стены не только ограждали учащихся от внешних

впечатлений, но и сковывали их общение друг с другом, заставляя особо чуткие натуры замыкаться в себе.

У Шуберта некоторой замкнутости способствовала его богатая внутренняя жизнь. «Уже мальчиком и юношей он жил больше внутренними, духовно-чувственными впечатлениями, которые выражались вовне крайне редко словами, как правило же — „нотами“, — пишет его соученик Ф. Эккель. — Возбужденным я его не видел никогда, живым — всегда, хотя это и сказывалось больше в мимике и движении, чем в словах, которыми он пользовался очень лаконично не без юмористического оттенка. Смеющимся я видел его редко, улыбающимся — чаще, нередко без видимого повода. (...) Профессора и коллеги любили его за его спокойное, солидное поведение. Он никогда не ссорился и не жаловался, никогда и сам не давал к этому повода (...). Все знали об его достоинствах первого сопраниста, концертмейстера и второго дирижера превосходного оркестра конвикта»⁷.

Поощряемое начальством конвикта участие в оркестре, так же, как и другие виды музицирования (исполнение струнных квартетов, песен И. Цумштега), служило подлинной отдушиной для воспитанников. Многие из них достигли ощутимых успехов во владении инструментами, и это послужило основой их увлечения музыкой и в дальнейшем. «Каждый вечер был посвящен исполнению целой симфонии и нескольких увертюр»⁸, — вспоминает Й. Шпаун. Силами ученического оркестра удачно исполнялись шедевры Гайдна, Моцарта и Бетховена. Шуберт, которому едва исполнилось двенадцать лет, играл в оркестре вторую скрипку. Особенно глубокое впечатление на молодого Шуберта неизменно производили прекрасные симфонии g-moll Моцарта и D-dur Бетховена⁹.

Неудивительно, что вскоре Шуберт стал концертмейстером, а затем и помощником руководителя оркестра Венцеля Ружички. Опытный музыкант, придворный органист и альтист оркестра Бургтеатра, Ружичка с увлечением отдавался работе. Расцвет музицирования в конвикте следует целиком отнести на его счет. Он быстро по достоинству оценил данные Шуберта и охотно позволял ему заменять себя. Примерно к этому времени относятся и первые дошедшие до нас произведения молодого музыканта: фантазия для фортепиано в четыре руки (1810), фортепианная фантазия (1811), струнный квартет, первые песни — пространные монологи по образцу и подобию баллад Цумштега. Не так давно бы-



Фердинанд Шуберт, брат композитора

ли обнаружены «Легкие вариации для фортепиано» (предположительно — 1810 год).

Свои композиторские опыты Шуберт скрывал от посторонних. Только считанные люди имели возможность с ними ознакомиться, в первую очередь Шпаун, еще ранее сумевший завоевать доверие Шуберта. Шпаун взял на себя заботу по снабжению Шуберта нотной бумагой. «Он сочинял исключительно быстро; все время, отведенное для подготовки к урокам, тратил на композицию, что шло в ущерб учебе. Его отец, в общем очень хороший человек, обнаружил причину его отставания в учебе, и тогда разразилась большая буря и последовал новый запрет; однако крылья молодого художника были уже крепкими и их взмахов нельзя было сдержать»¹⁰.

Суровость отца Шуберта объяснялась распространенным как в среде дворянства, так и в бюргерской среде убеждением в неполноценности профессии музыканта. Всячески поощряя любительские занятия музыкой, он решительно

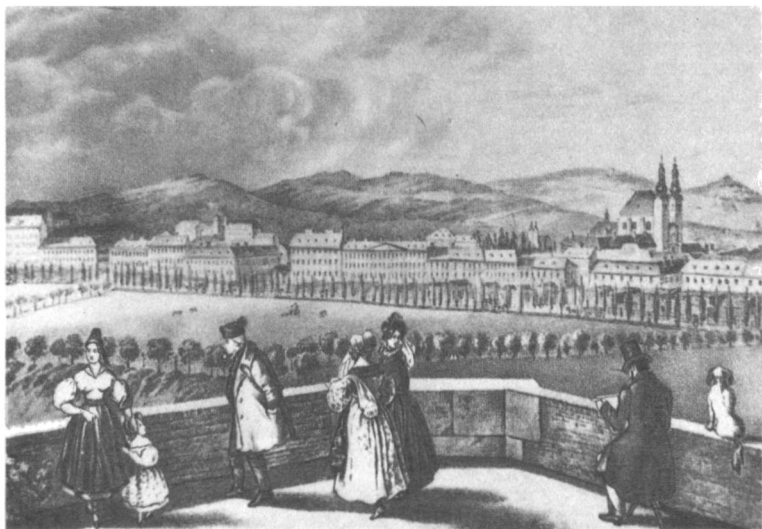


Игнац Шуберт, брат композитора

Портрет маслом Г. Колonnenko

противился намерению сына посвятить себя композиторской деятельности. Он даже запретил Францу посещать родительский дом, если тот не бросит сочинять музыку и не исправит школьные отметки. Этот конфликт оставил неизгладимый след в душе Шуберта, особенно в связи с невозможностью встречаться с горячо любимой матерью, вскоре скончавшейся.

Тем временем стремление подростка серьезно заниматься музыкой нашло поддержку со стороны первого придворного капельмейстера Антонио Сальери. Поскольку Сальери наблюдал за музыкальными занятиями в конвикте, он, без сомнения, был осведомлен о выдающихся успехах Шуберта. Ведь почти в каждой ведомости за семестр в графе «Примечание» против фамилии Шуберта значилось: «Музыкальный талант»; иногда даже: «Особенный музыкальный талант»¹¹. Не мог не упомянуть о Шуберте в разговоре с Сальери и Ружичка, убедившийся при попытке ввести Франца в тайны



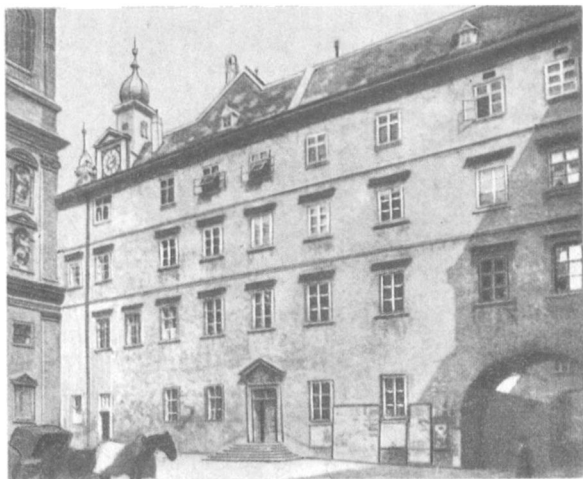
Вид на предместья Вены Лихтенталь и Россая

Литография Ф. Вольфа

генерал-баса, что он не в состоянии чему бы то ни было научить молодого музыканта.

Занятия с Сальери по контрапункту начались, согласно собственноручной заметке Франца на нотном листе с записью упражнений, 18 июня 1812 года, за полтора месяца до того, как Шуберт последний раз пел в хоре капеллы. Таким образом, дирекция конвикта вроде как сама благословила оставленного в конvikте, несмотря на мутацию, воспитанника для более серьезных занятий музыкой, с чем не мог скрепя сердце не посчитаться Франц Шуберт-старший. «Теперь преграды пали. Отец познал талант своего сына и предоставил ему свободу»¹², — пишет Шпаун.

Занятия с Сальери продолжались, вероятно, до конца 1816 — или начала 1817 года. Сохранились рукописи, в основном наброски вокальных произведений на итальянский текст. Заставляя Шуберта последовательно сочинять на одни и те же слова одногласный, двухголосный, трех- и четырехголосные варианты, Сальери настойчиво прививал ему принципы итальянского оперного письма. Ту же цель преследовало и создание вариантов в четырех- и трехдольном размере.



Городской конвикт на Университетской площади

Фотография

Пометки Сальери на рукописях струнного Квартета В-dur (1812) и Квартета В-dur 1813 года свидетельствуют о том, что Шуберт показывал ему и инструментальные произведения. Несмотря на то, что Сальери отрицательно относился к вокальной лирике, столь привлекавшей Шуберта, последний ценил учителя высоко. Об этом свидетельствует сочиненная Шубертом в честь юбилея Сальери кантата¹³.

К этому времени Шуберт уже был автором многих произведений, в которых отстаивал идеалы, совершенно чуждые его учителю. Особое место среди них занимали песни, где молодой композитор нередко достигал высочайшего художественного совершенства. В первую очередь здесь необходимо назвать песни на тексты Гёте, в подлинном смысле слова воспламенившие воображение Шуберта: «Гретхен за прялкой», «Неистовая любовь», «Дикая роза», «Песни из Вильгельма Мейстера», «Лесной царь» и свыше тридцати песен на стихи Гёте, родившихся под пером Шуберта еще до начала 1816 года. Наряду с ними создавались яркие песни и на слова других поэтов.

Первой же ласточкой, познакомившей современников с творчеством начинающего композитора, оказалось исполнение его первой мессы F-dur в связи со столетним юбилеем

лихтентальской церкви 16 октября 1814 года. Шуберт дирижировал, его брат Фердинанд сидел за органом, партию первого сопрано исполняла Тереза Гроб — первая любовь композитора, дочь владельца небольшой шелкоткацкой фабрики.

Тереза, видимо, разделяла чувство Франца. Сам Шуберт так изложил историю своей любви А. Хюттенбреннеру, упрекнувшему его несколько лет спустя в равнодушии к прекрасному полу: «...Одну я искренно любил, и она меня тоже. Она была {...} несколько моложе меня и чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в мессе, которую я написал. Красивой назвать ее было нельзя — оспа оставила следы на ее лице, но душа у нее была чудесная. Три года она надеялась, что я на ней женюсь, но я никак не мог найти службу, которая обеспечила бы нас обоих. Тогда она, следуя желанию своих родителей, вышла замуж за другого, что причинило мне большую боль. Я и теперь люблю ее, и никто мне с тех пор не нравился так, как она. Но верно нам не суждено было быть вместе»¹⁴. Но в 1814 году еще ничто не предвещало разлуки. Увлечение Терезой дало обильные лирические всходы; 1815 и 1816 годы оказались самыми плодотворными в жизни композитора, особенно в области песни.

Немалую роль в расцвете творческой деятельности Шуберта сыграл и его уход из конвикта. «Он просто сбежал, — писал позже об этом Ф. Шобер, — потому что директор Ланг постоянно угрожал ему исключением за недостаточное внимание ко всем предметам. Так как он не исправил отметок и мог ожидать осуществления угрозы, он по сути дела удрал к отцу, который был немало этим напуган»¹⁵. Как вздох облегчения звучат слова, поставленные Шубертом в конце автографа партитуры его Первой симфонии, завершенной 28 октября 1813 года «Finis et fine» («Окончание и конец»), — конец его заточения в конvikте! Однако это не помешало автору посвятить симфонию директору конвикта Инноценцию Лангу, который неоднократно отмечал выдающиеся музыкальные способности Шуберта. В создании Первой симфонии можно усмотреть и дань благодарности композитора ученическому оркестру, который без преувеличения открыл ему путь к симфоническому творчеству.

Последующие симфонии, от Второй до Шестой включительно, Франц написал для любительского оркестра, собиравшегося сначала в доме отца Шуберта, а затем, когда

оркестр разросся и количество слушателей увеличилось, — на квартире его руководителя скрипача и дирижера Отто Хатвига. В «Набросках о музыке в старой Вене» Л. Зонлейтнер приводит поименный состав участников, указывая, что «за исключением нескольких профессионалов большинство господ принадлежало к сословию торговцев, ремесленников и мелких чиновников»¹⁶.

Для любительского музицирования, прежде всего в кругу собственной семьи, были предназначены и юношеские квартеты Шуберта.

С 1812 года по 1817 он написал двенадцать квартетов. Постоянными исполнителями были братья Шуберта — Фердинанд (первая скрипка), Игнац (вторая скрипка), сам автор (альт) и отец (виолончель). Исполнение произведений Шуберта в кругу любителей способствовало его известности.

Из маленького центра, каким была небольшая группа близких друзей композитора, словно волны от камня, брошенного в воду, расходился слух о необыкновенно одаренном юноше, проникая в салоны зажиточных бюргеров, а несколько позже и знати.

Молодые люди, тянувшиеся к Шуберту, принадлежали к разным социальным слоям общества. Среди них были и выходцы из дворянских семей, и дети зажиточных бюргеров, чиновников и ремесленников. Объединяло их не только увлечение музыкой Шуберта, но и поиски светлого идеала, который бы мог быть противопоставлен мраку окружавшей его жизни. Эти дружеские встречи с Шубертом вошли в историю под названием «шубертиад». В той или иной мере все они были противниками Меттерниха и в творчестве Шуберта с полным основанием усматривали «прибежище, где они могли скрываться от политического и духовного гнета»¹⁷. Это отнюдь не означало уподобления реакционным романтикам с их проповедью бегства от действительности в мир иллюзий, а, наоборот, было равносильно воспитанию духовной и нравственной стойкости во имя непоколебимости высоких гуманистических идеалов, завещанных эпохой Просвещения и французской революцией.

Особенно прочные нити связывали Шуберта с Йозефом Шпауном, принявшим участие в маленьком музыканте еще в бытность его в конvikте, затем с Францем Шобером, чрезвычайно ценимым композитором за его понимание искусства «самое чистое, самое истинное, какое можно себе представить»¹⁸. Относительно кратким, но взаимно крайне пло-

дотворным было общение Шуберта с поэтом Иоганном Майрхофером, на тексты которого композитор написал сорок семь песен. Нежную привязанность питал Шуберт к молодому художнику Морицу Швинду, ученику также близкого композитору художника Леопольда Купельвизера. Швинд познакомил Шуберта с писателем Эдуардом Бауэрнфельдом, сошедшимся с композитором в последние годы его жизни.

Бросается в глаза, что среди друзей Шуберта почти не было собратьев по профессии. Таковым можно считать лишь Ансельма Хюттенбреннера, поскольку знакомство со вторым из современных ему композиторов, Францем Лахнером, было более поверхностным. Видимо, Шуберт в большей степени нуждался в духовном общении в широком, а не в узкопрофессиональном смысле слова, в человеческом и слушательском, а не композиторском отклике.

Сохранилось немало описаний «шубертиад». Они донесли до нас много характерных черточек Шуберта — человека и художника, детали его взаимоотношений с близкими людьми, живой отзвук той любви и восхищения, которые возбуждал в окружающих этот скромный, на первый взгляд даже невзрачный человек. Пока у Шуберта сохранялись связи с воспитанниками конвикта, встречи происходили под его крышей. «По воскресеньям мы должны были ходить к вечерне в соседнюю университетскую церковь, — рассказывает А. Штадлер. — Когда Шуберт приходил, мы запирали его в жилых классных комнатах, подсовывали ему несколько листов нотной бумаги и первый попавшийся томик стихов, чтобы ему было чем скоротать время. И когда мы возвращались из церкви, у него уже было что-нибудь готово, и он с удовольствием вручал мне написанное»¹⁹. Шуберт охотно уступал вокальную партию Хольцапфелю, может быть потому, что обладал хотя и задушевым, но слабым голосом. Фортепианные пьесы он исполнял сам, обнаруживая прекрасное туше. «Он играл также и на скрипке и на альте; читал с одинаковой легкостью все ключи и не пропускал также и в меццо-сопрановом и в баритоновом ключе ни одной важной ноты», — вспоминает А. Хюттенбреннер²⁰.

Однако дирекция сочла посещение конвикта окончившими воспитанниками неуместным. Косо смотрел на появление друзей сына у себя в доме и Франц Шуберт-старший. Поклонникам композитора пришлось искать для встреч с ним другие помещения. Это не составляло труда: ведь

музыка Шуберта делала его желанным гостем каждого, кто с ней соприкасался. Чем шире становился отклик окружающих на его музыку, тем невыносимее представлялось ярмо навязанной ему обстоятельствами педагогической работы. Ведь стремясь избежать четырнадцатилетней военной службы, он поступил в школу отца на должность помощника учителя.

Конечно, если бы Шуберт знал, что до минимального роста рекрута ему недостает пятнадцати миллиметров, он, возможно, сразу же решился бы на шаг, который совершил только в 1818 году, то есть отказался бы от работы в школе. Теперь же он был обречен тянуть ненавистную лямку, которая к тому же не обеспечивала ему прожиточного минимума. Чтобы свести концы с концами, приходилось еще давать уроки музыки. Все это отвлекало его от сочинения, особенно в утренние часы, когда голова была полна мелодий. Неудивительно, что Шуберт не раз срывался и хватался за палку, чтобы навести порядок среди учеников. «Каждый раз, когда я сочинял, — рассказывал он позднее, — эта банда малышей меня так раздражала, что я постоянно выходил из себя. Разумеется, им тогда порядком попадало»²¹.

К этому же периоду жизни Шуберта относится и первая его попытка получить место, отвечавшее его профессии музыканта. Речь шла о должности учителя музыки в общественной музыкальной школе Лайбаха*. Шуберт заручился рекомендацией Сальери и подал соответствующее прошение в апреле 1816 года. Однако предпочтение было отдано другому претенденту.

Высокая оценка, которую получили среди почитателей Шуберта песни на слова Гёте, особенно «Лесной царь», навела друзей на мысль заручиться поддержкой поэта, послав ему сборник произведений композитора. Ведь благосклонность Гёте несомненно помогла бы привлечь к Шуберту внимание издателей. Шуберт, преклонявшийся перед Гёте, мечтал, конечно, услышать мнение поэта о своих песнях. Первая тетрадь включала шестнадцать песен, среди них: «Жалобную песню пастуха», «Дикую розу», «Гретхен за прялкой», «Сцену в соборе» из «Фауста», «Неистовую любовь», «Вознице Кроносу» и, разумеется, «Лесного царя». Сопроводительное письмо составил Шпаун, выдержав его в наипочтительнейших тонах и подчеркнув,

* Лайбах — немецкое название словенского города Любляны, принадлежавшего тогда Австрии.

насколько важным было бы для начинающего композитора получить согласие поэта на посвящение ему сборника.

Однако послание Шуберта поэт оставил без ответа. Не нашло оно отражения ни в переписке с Цельтером, музыкальным консультантом Гёте, ни в дневниках поэта. Слишком далеки были представления Гёте о роли музыки в песне от совершенно новаторского толкования соотношения текста и музыки в вокальной лирике Шуберта. Игнорирование его песен Гёте было несомненно тяжким ударом для Шуберта.

Неудачей закончилась и попытка привлечь к песням Шуберта внимание известного лейпцигского издательства «Брейткопф и Гертель». В этом случае дело приняло трагикомический оборот. Владелец издательства, ничего не знавший о существовании венского Шуберта, заподозрил, что некий самозванец пытается воспользоваться именем дрезденского композитора Франца Шуберта. Рукопись «Лесного царя» была им отправлена в Дрезден, откуда пришло полное возмущения письмо дрезденского музыканта, обещающее «выяснить, кто имел наглость прислать (...) подобную мазню, и разоблачить того мерзавца, который злоупотребляет (...) [чужим] именем»²². Венскому Шуберту в тот момент это вновь нанесло ущерб; что же касается его дрезденского коллеги, то ошибка Гертеля помогла сохранить его имя для потомства навеки, хотя и в невыгодном для него освещении.

Некоторым возмещением Францу должен был оказаться успех, выпавший на долю его кантаты «Прометей» — первого сочинения композитора, написанного по заказу за деньги. Его исполнение было приурочено ко дню именин профессора Ваттерота, высоко чтимого студентами за его прогрессивные убеждения. Последние и дали повод в качестве сюжетной канвы кантаты избрать миф о Прометее, пытавшемся освободить человечество от власти богов. Одновременно эта тема служила иносказательным выражением свободолобивых чаяний передовой части венской профессуры и студенчества. Исполнителями кантаты были студенческие хоры и оркестр. В качестве солистов выступали Мари Лаугузиус, Франц Пехачек и Йозеф Гёц. Дирижировал Шуберт. Сохранился отзыв об этом исполнении Леопольда Зонлейтнера, сына известного юриста Игнаца Зонлейтнера, в доме которого в течение многих лет еженедельно устраивались музыкальные вечера, собиравшие до ста двадцати человек слушателей. Зонлейтнер сам участвовал в исполнении «Прометей».

10.
~~10~~ Jun 1816.

Die fluss, lichter, offener Himmel
- dieses und mein junges Leben die-
ben. Ich bin fromm, ich will
wie auf die Gebirgsberge den Mozart
Mist. Und die Engelstiefen
- werden so sehr und so
sind und unsterblich sind
Gut, tief, tief, unsterblich. Die
Alten und die alten Abenteurer
in der Erde, alle, die
Zeit, keine Unsterblichkeit
- aufsteigend auf die Unsterblichkeit
viele. Die Zeiten und die Zeiten
sternig. Die Zeiten und die Zeiten
sind, sind, sind, sind, sind
Zeit ist Zeit. O Mozart,
- sterblicher Mozart, wie ich,
- ein sterblicher, wie ich, wie ich,
sind, sind, sind, sind, sind
sind, sind, sind, sind, sind
sind, sind, sind, sind, sind
sind, sind, sind, sind, sind

Увлечшись песнями Шуберта, Зонлейтнер открыл его творчеству дорогу в салоны высокопоставленных бюргеров, среди которых было немало любителей музыки. Естественно, что в первую очередь искусство Шуберта нашло пристанище в доме Зонлейтнера-старшего, где «в январе 1819 года был исполнен „Прометей“, правда только в сопровождении фортепиано, но с большим успехом; (...) 1 декабря 1820 года „Лесной царь“, отлично спетый Августом фон Гимнихом, имел самый блестящий успех, и этот вечер решил издание шубертовских сочинений. (...) Леопольд Зонлейтнер решился поэтому в сообщничестве с двумя другими друзьями издать сочинение на собственные средства, и издательство А. Диабелли и комп. взяло на себя продажу сочинения без участия в прибыли»²³. К сожалению, Шуберт сам неосмотрительно положил конец столь удачно организованному распространению в печати своих песен. Прельстившись получением сразу крупной суммы в 800 флоринов, он уступил право собственности указанной выше фирме.

Важнейшим условием завоевания популярности Шуберту и его друзьям вполне справедливо представлялось наличие профессионального певца, постоянного интерпретатора песен композитора. Но найти такого исполнителя было нелегко: интерес к камерному вокальному жанру еще только нарождался.

И все же на счастье Шуберта (иначе в сложившихся обстоятельствах сказать нельзя) его песни нашли достойного интерпретатора. Им оказался артист придворной оперы Михаэль Фогль. Фогль обладал голосом редкого диапазона: в молодости он пел теноровые, позже — баритоновые и басовые партии. На Шуберта он произвел сильнейшее впечатление в роли Ореста в опере Глюка «Ифигения в Тавриде» — любимой опере композитора. Фогль отличался широким кругозором, большой осведомленностью в литературе, особенно в античной, которую читал в оригинале. Его любимыми авторами были стоики — Марк Аврелий, Эпиктет. В области музыкального искусства его симпатии склонялись в сторону немецкой оперы. Неудивительно, что Шуберту пришла мысль именно Фогля привлечь к исполнению своих песен. Однако подступить к Фоглю было нелегко. Познакомить Шуберта с Фоглем взялся Шобер, сестра которого была замужем за певцом Сибони. Поначалу к предложению встретиться с Шубертом Фогль отнесся отрицательно, сказав, что он не раз слышал о молодых

гениях, но ничего, кроме разочарования, не испытал. Любопытно, что отказ этот, огорчивший друзей Шуберта, не удивил его самого; он счел его естественным. Все же после долгих уговоров Фогль как-то появился у Шуберта.

Начало встречи не предвещало ничего хорошего. Певец «взял близлежащий лист, содержащий стихи Майрхофера „Песнь о глазах“, хорошенькую мелодичную, но незначительную песню. Фогль скорее напевал, чем пел, и потом сказал немного холодно: „Неплохо“; когда после этого ему проаккомпанировали другие песни {...}, которые все он пел только вполголоса, он становился все приветливее; но он распрощался, не обещав еще раз приехать. Уходя, он похлопал Шуберта по плечу и сказал ему: „В вас что-то есть, но вы слишком мало комедиант, слишком мало шарлатан, вы расточаете ваши красивые мысли, не развивая их“»²⁴. Это парадоксальное высказывание означало в устах Фогля комплимент. В разговоре с другими Фогль высказывался о Шуберте значительно более благоприятно, чем в разговоре с ним самим и его близкими друзьями.

Прошло немного времени, и Фогль стал горячим поклонником Шуберта, оказав ему неоценимую услугу вдохновенного исполнителя его произведений. Но и Шуберт не остался в долгу у певца. Он заставил его отказаться от мысли бросить музыку, открыл ему путь ко второй молодости, которая, несмотря на заметно слабевшие с годами вокальные возможности Фогля, продлилась, в сущности, до его смерти, последовавшей в 1840 году. Имеется свидетельство Шпауна об исполнении Фоглем за год до кончины всего «Зимнего пути» с таким мастерством, что «все общество было глубоко захвачено музыкой»²⁵. В это время Фоглю шел семьдесят второй год. Возможно, что не все в трактовке Фогля согласовывалось с замыслом композитора, особенно в более поздние годы, но при жизни Шуберта певец и композитор легко находили общий язык. «Манера, в которой Фогль поет, а я аккомпанирую так, что кажется, будто мы одно целое, является для этих людей совершенно новой и неслыханной»²⁶, — писал Шуберт.

С каждым днем все острее ощущал Шуберт гнет кабального труда учителя начальной школы. Поэтому он охотно принял предложение графа Эстергази фон Галанта сопровождать его семью летом в качестве домашнего учителя музыки. Посредником между графом и Шубертом выступил отец знаменитой впоследствии певицы, тогда еще совсем юной Каролины Унгер. Возможно, что замолвил словечко

за Шуберта и Фогль. В имении Эстергази Желиз, расположенном в Венгрии, Шуберту надлежало давать уроки пения и фортепиано двум маленьким дочерям графа. Франц Шуберт-старший предоставил сыну отпуск на год, и 7 июля 1818 года композитор выехал сроком на пять месяцев в Венгрию. Это, казалось бы, не столь уже значительное событие имело для Шуберта далеко идущие последствия.

Впервые Шуберт оказался совершенно свободным от каких бы то ни было оков; считать таковыми уроки с девочками не приходилось. «Здесь я свободен от каких бы то ни было забот, — пишет он друзьям. (...) Наконец-то я чувствую, что живу: слава богу, пора уже, иначе я погиб бы как музыкант»²⁷. Именно в Желизе зреет в нем решение ни при каких обстоятельствах не возвращаться к прерванной работе в школе. Это обстоятельство позволяет считать пять месяцев пребывания в имении Эстергази переломными в жизни композитора. В какой-то мере они являются рубежными и в его творчестве. Правда, границы переходного периода здесь шире. Они охватывают не месяцы, а годы 1817—1820.

Пребывание в Желизе принесло Шуберту новые впечатления, связанные прежде всего с природой и с трудовой жизнью крестьянства. В письмах он обнаруживает острую наблюдательность, способность метко, а если нужно и зло характеризовать окружающих его людей. Яркий свет на его отношение к тупому, косному духовенству проливает, например, его письмо к Фердинанду, Игнацу и Терезе Шуберт: «Это такие ханжи, такие скотины, каких ты и представить себе не можешь; глупы как старые ослы, грубы как буйволы. Ты бы послушал их проповеди! (...) С церковной кафедры здесь так и сыплются слова „лодыри“, „сволочи“ и т. п., так что диву даешься. Принесут череп покойника, покажут и говорят: „Эй вы, рябые рожи, когда-нибудь и вы будете так же выглядеть!“»²⁸

Бодрствует и слух композитора, охотно откликающийся на оригинальные венгерские народные мелодии; пройдет немного времени, и они обогатят язык Шуберта и в плане сочных жанровых зарисовок, и в плане создания образов героического прошлого.

И все же, несмотря на льготы, которыми одарила его жизнь в Желизе, Шуберта тянет в Вену. Ему недостает общества близких, разбирающихся в искусстве людей. В конце ноября Шуберт возвращается в Вену. Жить в доме отца, получившего, кстати сказать, повышение и переехав-

шего в Россау, он не хотел, а после отказа вернуться на работу в школу — и не мог. Пристанище он нашел у Майрхофера, в комнате, которую в 1813 году занимал поэт Теодор Кёрнер, прославившийся во время освободительной войны против Наполеона своими патриотическими стихами.

Трудно было представить себе более противоположных по характеру людей, чем угрюмый, молчаливый Майрхофер и живой, общительный Шуберт. Связывала их безграничная любовь к искусству, стремление поставить его на службу высоким гуманистическим идеалам. Конечно, каждый осуществлял эту цель в меру отпущенных ему способностей. Но несмотря на то, что стихи Майрхофера по художественным достоинствам уступали музыке Шуберта, композитор обнаруживал в них необходимые ему качества: величавость, суровость содержания, философскую направленность замысла. В своих стихах Майрхофер чутко улавливал, что нужно для их музыкального воплощения. «Стихи Майрхофера всегда подобны тексту к некоей мелодии»²⁹, — сказал Грильпарцер. Неудивительно, что различие в характерах помешало композитору провести бок о бок с поэтом два года. Майрхофер, в свою очередь, был покорен музыкой Шуберта. Нельзя не вспомнить и о том, что Майрхофер отличался прекрасным знанием древних языков и литературы и несомненно повлиял на воспитание вкуса Шуберта, который стал гораздо разборчивее в отношении поэзии.

Судьба Майрхофера оказалась трагичной. Демократические убеждения, доходившие, как об этом повествует Бауэрнфельд в своем «Поэтическом дневнике», до резких антиправительственных выпадов, он совмещал с беспощадным вмешательством в чужие рукописи в качестве чиновника цензурного управления. Долго такое двойственное существование длиться не могло. Возраставшая с годами меланхолия довела Майрхофера до самоубийства. Произошло это через восемь лет после смерти Шуберта, когда пора душевных бесед, пылких споров, взаимной поддержки в тяжелую минуту стала для друзей композитора уже достоянием прошлого.

Пока же ничто, кроме, может быть, замкнутости поэта, не предвещало такой развязки. Аскетизм Майрхофера удачно сочетался с трудолюбием Шуберта. Шуберт «ежедневно в шесть часов утра садился за письменный стол и сочинял беспрерывно до часа дня»³⁰, — сообщает А. Хют-



Йозеф фон Шпаун

Портрет маслом работы Л. Купельвизера

тенбреннер. Иначе и невозможно себе представить, где бы композитор нашел время, чтобы следовать пером за неукротимым полетом фантазии. Мелодии рождались у него безостановочно, среди них — вереница песен на слова Майрхопера: «Мемнон», «Песня моряка Диоскурам», «Добровольное погружение», «Одиночество», «Растворение» и другие.

Наряду с песнями все большую популярность приобретали и некоторые фортепианные произведения Шуберта, в первую очередь, разумеется, рассчитанные на домашнее музицирование: марши, танцы и другие сочинения для фортепиано в четыре руки. Превосходным исполнителем этих сочинений был постоянный партнер Шуберта Йозеф фон Гахи. «Часы, проведенные мною в совместной игре с Шубертом, — писал он, — принадлежат к счастливейшим часам моей жизни, и я не могу вспоминать о том времени, не растрогиваясь до глубины души. В таких случаях я не

только знакомился со многими новыми сочинениями — чистая беглая игра, свобода трактовки, то нежное, то пламенное, энергичное исполнение моего маленького полного партнера доставляли мне большую радость»³¹. Гахи остался верен увлечению музыкой Шуберта до самой смерти. Когда паралич лишил его возможности пользоваться третьим и четвертым пальцем правой руки, он, чтобы не отказываться от исполнения, переложил ряд произведений Шуберта для фортепиано в четыре руки.

Растущая известность композитора ничего не меняла в его материальном положении. Ему все так же приходилось перебиваться с хлеба на воду и полагаться на щедрость своих друзей, особенно Фогля. Летом 1819 года Фогль пригласил Шуберта посетить с ним вместе Верхнюю Австрию, в частности город Штейр, где родился певец. Поездка эта благотворнейшим образом сказалась на самочувствии композитора. Перед ним открылись привлекательные картины природы, вдохновившие Шуберта на создание Фортепианного квинтета A-dur, одного из наиболее жизнерадостных его произведений.

Не меньшее значение имел и сердечный прием, оказанный ему местной интеллигенцией. Штейр в дни пребывания там Шуберта и Фогля стал центром встреч всех, кто хотел соприкоснуться с их искусством. Здесь, вдали от модных столичных соблазнов, музыка Шуберта с особой силой покоряла слушателей. Наибольшее внимание Шуберт и Фогль встретили со стороны Сильвестра Паумгартнера, заместителя директора рудничного управления. Именно по его заказу был сочинен Квинтет (Паумгартнер мечтал получить от Шуберта произведение, подобное популярному в то время Фортепианному септету Гуммеля). Паумгартнер был в восторге от созданной еще в 1816 году песни «Форель». Это побудило композитора включить вариации на тему песни в Квинтет.

Вторым местом, где чествовали Фогля и Шуберта, был дом торговца Йосифа фон Коллера. Именно здесь была исполнена кантата Шуберта, сочиненная в честь дня рождения Фогля. Дочери Коллера, Жозефине, хорошо владевшей фортепиано, композитор посвятил одну из первых зрелых сонат A-dur, op. 120. «Своеобразное впечатление оставила (...) попытка (понятно только в нашей среде) исполнения „Лесного царя“ втроем; Шуберт пел отца, Фогль — лесного царя, Жозефина — ребенка, я играл»³².

По возвращении в Вену Шуберт взялся за сочинение

оперы на либретто Майрхофера «Адраст». Это был уже восьмой опыт композитора в оперном жанре и третий, оставленный неоконченным. При всех привлекательных чертах, свойственных музыке сценических произведений Шуберта, ему так и не удалось уловить надлежащее соотношение лирического и действенно-драматического начала.

При содействии Фогля зингшпиль Шуберта «Братья-близнецы» был поставлен 14 июня 1820 года в Кернтнер-тор-театре. Главные роли — братьев-близнецов — исполнял Фогль. Пресса была в целом благожелательной, хотя и отмечала ряд существенных недостатков. Основной из них кратко и точно сформулировал в путевом дневнике Фр. К. В. Моцарт, младший сын великого композитора: «В сочинении есть очень красивые вещи, но оно немного слишком серьезно...»³³

Вторым заказом, который удалось получить Фоглю для Шуберта, явилась «феерия с музыкой» «Волшебная арфа», типичный образец пьесы, где все сосредоточено на постановочных эффектах. Премьера состоялась в театре Ан дер Вин 19 августа 1820 года. К этой пьесе Шуберт написал увертюру и тринадцать номеров. Критика резко осудила постановку. В отношении музыки Шуберта мнения разошлись. Если рецензент «Wiener Theaterzeitung» нашел в музыке «много хороших мыслей, впечатляющих мест, глубокомысленных гармонических фраз, понимание и рассудительность»³⁴, то его собрат по перу из венской газеты «Sammler» написал: «Вкус у музыки „Волшебной арфы“ часто жидкий, бесцветный и застоявшийся»³⁵. Наиболее подробный отзыв о музыке, подчеркивающий ее бесспорные достоинства, опубликовал в венском «Konversationsblatt» верный поклонник Шуберта Франц фон Шлехта. Следует отметить, что статья Шлехта содержит и ряд критических замечаний, отчего позитивная оценка им музыки к спектаклю несомненно выигрывает. Есть все основания поддержать мнение Шлехта и, как говорит Гольдшмидт, «серьезно поставить перед собой вопрос, неужели действительно нет никаких средств пробудить эту вещь от ее более чем столетнего сна?»³⁶ Забвения избежала лишь увертюра «Волшебная арфа». Она была использована Шубертом в качестве вступления к «Розамунде» и в этом качестве опубликована в переложении для фортепиано в четыре руки. Как известно, она принадлежит к числу наиболее популярных произведений оркестровой музыки.

1820 год, принесший Шуберту известность за пределами относительно узкого круга любителей музыки, был и годом, вплотную столкнувшим композитора с грубым произволом властей. Еще пока Шуберт находился в Верхней Австрии, были вынесены печальной известности Карлсбадские постановления. Убийство в марте 1820 года студентом К. Л. Зандом писателя А. Коцебу вызвало усиленные репрессии, в том числе и в Австрии. Подвергся им и друг Шуберта поэт Иоганн Зенн. Он был арестован и после четырнадцатимесячного пребывания в тюрьме выслан в провинцию, где вплоть до 1849 года находился на положении поднадзорного полицией лица. Шуберт присутствовал при аресте и был взят на заметку. Тяжелая участь не сломила Зенна, она не поколебала его свободолюбия, его верности прогрессивным идеалам. Он считал, что кружок, из которого его вырвали, был порожден духовным подъемом, вызванным в Австрии немецкими освободительными войнами, и «после своего отпуска сеял во всех направлениях семена будущего»³⁷.

Зенн не ошибался. Встречи друзей продолжались, большое место было отведено литературе. Трагедии Эсхила, драмы Шекспира, «Фауст» Гёте читались в лицах. Наряду с Гомером и «Песней о нибелунгах» декламировались стихи участников кружка. Обсуждались и злободневные события. Так, согласно автобиографии Брухмана, речь шла о разброде «в области политики, искусства, науки, религии и в среде самого бюргерства», «о подрыве церковью патриотических чувств», «об абстрактном мудрствовании профессоров и всезнайстве»³⁸. Из «Семейной хроники» Франца фон Гартмана мы узнаем, что на подобных вечерах затрагивались вопросы «искусства, математики, юриспруденции, политики и многого другого»³⁹, а в его дневнике 3 марта 1827 года написано: «В „Замке Эйзенштадт“ Шпаун, Шобер, Шуберт, Бауэрнфельд. Говорят о греках, венграх и Грильпарцере. Здорово разделались»⁴⁰.

Можно быть уверенным, что беседы эти велись не в верноподданническом духе. Затрагивались самые последние новинки поэзии и художественной прозы, о чем свидетельствует еще одна запись Гартмана: «Шобер, который был отличным чтецом, читал нам „Венки умершим“ Цедлица, „Путевые картины“ Гейне, „Михаэля Колхааса“, „Маркизу фон О.“, „Дуэль“, „Найденыша“, „Принца Хофбургского“, „Разбитый кувшин“, „Кетхен фон Хейльброн“, „Помолвку в Сант-Доминго“ Клейста; „Прометея“ Эсхила; сочиненные Шобером „Палингенезии“; „Вечерние зори“ Шлёгеля;

„Фауста“ Гёте, новеллы Тика „Картиная галерея“, „Помолвка“, „Таинственный“, „Война в Севеннах“, „Путешественники“, „Войну в Тироле“ Иммермана и т. п.»⁴¹. Уже этот далеко не полный перечень дает возможность представить себе, насколько широк был круг интересов друзей Шуберта и, конечно же, самого композитора. «Но в литературе он далеко не был профаном, и его способность одухотворенно схватывать существо разных поэтических индивидуальностей (...), наполнять их новой жизнью и воплощать особенности каждого в прекрасных и благородных музыкальных образах (...) видимо, достаточно говорит о том, какой глубины достигало его чувство, какая нежная душа стояла за этими произведениями. Кто так понимает поэтов, тот сам поэт!»⁴²

Кроме вечеров, посвященных ознакомлению с литературными произведениями, на «шубертиадах» непринужденной вереницей чередовались исполнение новых сочинений композитора, проводились постановки шарад и танцы под импровизируемую бесконечным потоком музыку Шуберта. Художник Купельвизер запечатлел на своих акварелях эпизоды таких встреч. На одной изображена загородная прогулка в Аценбругг — имение, где дядя Шобера служил управляющим; на второй — постановка в Аценбругге шарады «Грехопадение Адама и Евы». Пребыванию в Аценбругге посвящена и колорированная гравюра Мона, Швинда и Шобера «Игра в мяч в Аценбругге». Но вернее всех передал смысл «шубертиад» Швинд, создавший по памяти в 1868 году рисунок сепией «Шубертиада у Йозефа Шпауна». Стремясь передать дух этих собраний, безграничную увлеченность музыкой композитора и почтить всех активных участников «шубертиад», художник объединил вокруг Шуберта и Фогля даже тех, кто, подобно Иоганну Зенну, не мог и помышлять о присутствии на таком вечере.

Хотя на «шубертиадах» заметная дань отдавалась развлечениям, их истинным стержнем являлось творчество Шуберта. Музыка сплавивала вокруг композитора достаточно разных по складу мышления и по характеру людей. Независимо от того, принадлежал ли участник «шубертиад» к более или менее прогрессивному общественному слою, она внушала ему веру в высокое призвание человека, опровергая тем самым упорно насаждаемый всеми звеньями правительственного аппарата идеал бездумной покорности, духовного порабощения. Не обладая «вещной» определенностью как

выраженная в словах мысль, музыка позволяла слушателю толковать ее сообразно своему пониманию действительности. Допустимо предположить, что, будь в основу шубертовского кружка положено содружество на поприще философской или политической мысли, его состав должен был бы измениться, сузиться. Муза Шуберта скрадывала противоречия. Она направляла внимание в сторону творческого проявления, объединяя и вместе с тем углубляя (подчас незаметно для них самих) перспективу мыслей и чувств, волновавших друзей и близких знакомых композитора. Для одних она была источником сердечного тепла, для других — светочем, указывающим путь к познанию действительности, для третьих — стимулом творческого вдохновения. Со смертью Шуберта кружок прекратил существование. Его наиболее верным друзьям остались на долю лишь воспоминания о незабываемых временах содружества с великим композитором.

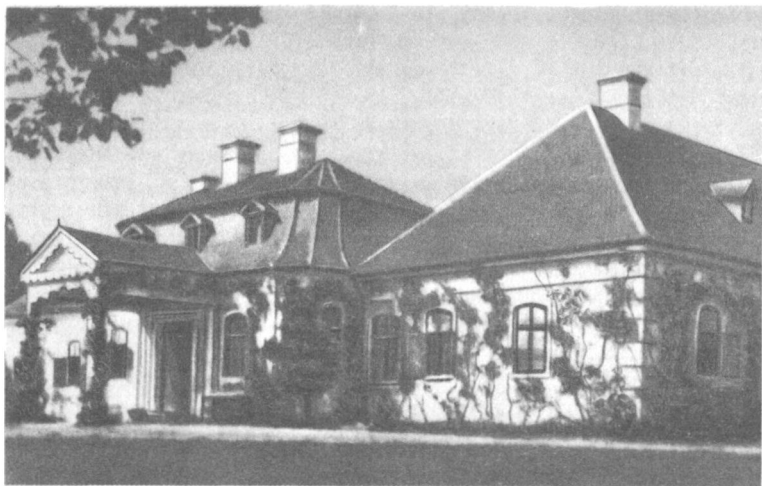
Правда, нельзя не отметить, что еще при жизни Шуберта спаянность кружка оказалась нарушенной. Тому были свои неизбежные внешние и внутренние причины. Ряд близких Шуберту людей покинул Вену. В частности, более или менее длительное время за ее пределами находились Купельвизер, Шобер, Шпаун, позже — Швинд. Как легко убедиться из их переписки, они остро переживали потерю возможности общаться друг с другом. В свою очередь, и Шуберт ощущает пустоту без друзей⁴³.

Но не только расстояние разделяло участников «шубертиад». Менялось время, менялись люди. Запросы становились глубже, суждения — строже. На смену юношеской восторженности пришла требовательность умудренного опытом, не по годам зрелого человека. Последнее особенно относится к Шуберту, который чем дальше, тем больше ценил в собеседниках содержательность.

Некоторым возмещением потерям, испытанным Шубертом в общении с особо дорогими ему людьми, могли служить его ширящиеся связи с прогрессивными представителями австрийской культуры. Среди них следует выделить поэта М. фон Коллина и писательницу К. Пихлер. Но особенно непринужденно композитор чувствовал себя в доме сестер Фрëлих, старшая из которых Анна вела в то время класс пения в консерватории Общества друзей музыки. Для семьи Фрëлих Шуберт за короткое время стал своим человеком. По просьбе Анны Фрëлих композитор создал несколько ансамблей, в том числе и завоевавшую широкую

популярность «Серенаду» на слова Грильпарцера. Это произведение было написано ко дню рождения Луизы Госмар — невесты Л. Зонлейтнера, который ввел Шуберта в дом Фрëлих. Анна Фрëлих живо описала возникновение «Серенады». Получив текст от поэта, она обратилась к Шуберту: «„Вы, Шуберт, должны положить ее для меня на музыку“. Он: „Ну, давайте сюда“. Опершись на рояль, он перечитал ее несколько раз, восклицая время от времени: „Но как это прекрасно — это прекрасно!“ Некоторое время он смотрел на листок и наконец сказал: „Так, уже готово, я уже сочинил“. И действительно, уже на третий день он принес мне ее законченной, правда, для меццо-сопрано (для Пеппи) и четырех мужских голосов. Тогда я сказала ему: „Нет, Шуберт, в таком виде я не могу ее использовать, ведь чествование должно исходить исключительно от подруг Госмар. Вы должны сделать мне хор для женских голосов“. Я еще хорошо помню, как сказала ему это; он сидел тут, на окне. Вскоре после этого он принес мне ее для голоса Пеппи и женского хора, какой она известна теперь»⁴⁴. В этом же рассказе Анна Фрëлих останавливается и на удивившем ее безразличии Шуберта к судьбе своих произведений; с трудом удалось ей затащить композитора на исполнение «Серенады» в зале Общества друзей музыки. «Но после исполнения он был совсем преобразенным и сказал мне: „Воистину я не думал, что это будет так красиво“»⁴⁵.

Шуберт умел отдавать должное творчеству своих собратьев по перу. Одним из его кумиров был Моцарт. «Тут было спето „Platz, platz!“ из „Похищения из сераля“, — рассказывала Анна Фрëлих, — а когда его кончили, он просил повторить и после того, как его спели еще раз, — снова: „Прошу, спойте же еще раз, это же так прекрасно. Поверьте, дорогая Анна, я мог бы все время сидеть в углу и слушать это“»⁴⁶. Но аналогичное отношение встречали произведения несравненно менее значительных, чем Моцарт, композиторов, если в них сквозило живое искреннее чувство и ощущалась рука опытного музыканта. Шуберт восхищался шведскими песнями И. А. Берга, будущего директора консерватории в Стокгольме. Берг бывал у Фрëлих в 1826 году. «Когда мы приглашали его [Шуберта] заглянуть к нам вечером, — рассказывает Фрëлих, — он каждый раз спрашивал: „Берг придет? — Ну, тогда я тоже обязательно приду“. Он садился тогда на стул у двери во второй комнате, возле дивана (...) против фортепиано (...) и слушал Берга с очевидным удовольствием. Одна из его песен понравилась



Замок Желиз в Венгрии

Фотография

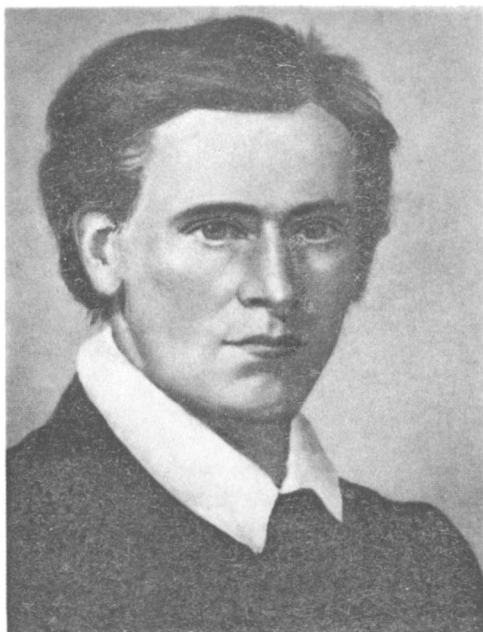
Шуберту до такой степени, что он использовал ее как тему для своего квартета...»⁴⁷

Способность Шуберта объективно судить о творчестве других композиторов подтверждает и Шпаун. «Он не знал того, что называют завистью и отнюдь не переоценивал себя самого. Мы как-то застали его за проигрыванием только что вышедших „Песен странствий“ Крейцера. Один из его поклонников (Хюттенбреннер) сказал: „Оставь эту ерунду и спой нам лучше несколько своих песен“, на что он коротко ответил: „Вы глубоко неправы, песни очень красивы, и я хотел бы быть их автором“»⁴⁸. Будучи несомненно представителем немецкого направления, он отнюдь не разделял мнения тех, кто огульно хулил итальянскую музыку и особенно оперы Россини. «„Севильского цирюльника“ он находил очаровательным, а третий акт „Отелло“ его восхищал...»⁴⁹

Не подлежит сомнению, что подобная трезвость оценки проистекала из возрастающей с годами убежденности композитора в весомости своего вклада в искусство. Подобная убежденность, если она соответствует масштабу дарования (а в данном случае это как раз так и было), как небо от земли далека от самовлюбленности, от тщеславного желания

видеть себя в центре событий, быть у всех на виду. Наоборот, порождая уверенность в себе, она одновременно порождает доброжелательность к любому проявлению талантности, избавляет от соперничества и зависти, обеспечивает непредвзятость суждения. Если и ранее Шуберт имел возможность убедиться и в обязательности, и в целесообразности избранного им тернистого пути, то в 20-е годы в этом мнении его должно было укрепить появление друг за другом произведений, отмеченных подлинной творческой зрелостью. Конечно, такие произведения встречались и в предшествующие годы, особенно если иметь в виду песни. Но теперь они все очевиднее становятся преобладающими, утверждая стилистическую завершенность и самобытность творческого облика композитора.

Немалую роль в процессе формирования музыканта сыграло рано сложившееся у Шуберта чувство ответственности перед дарованным ему судьбой талантом. Мягкий в общении с близкими, чрезвычайно застенчивый с посторонними, совершенно безразличный к успеху в обществе, в творческой деятельности Шуберт неукоснительно придерживался определенных принципов. Он был далек от мысли искать эстетическое их обобщение, а следовал им исходя из внутренних потребностей своего художественного сознания. Уверовав в свою миссию художника, он активно сопротивлялся попыткам навязать ему тот образ жизни, который, пусть в минимальной мере, ограничивал бы его свободу как композитора. Он предпочитал в буквальном смысле слова перебиваться с хлеба на воду, чем в чем-то стеснять свою творческую фантазию. Очень точно об этой особенности облика Шуберта сказал Леопольд Зонлейтнер, отметивший, что композитор «был необычайно плодовитым и прилежным в сочинении музыки. Ко всему другому, зовущемуся работой, у него не было охоты»⁵⁰. В творчестве Шуберт умел сохранять полную независимость. Не могло быть и речи о том, чтобы заставить его написать песню на неподходящий с его точки зрения текст, даже если просьба об этом исходила от видных поэтов или же от друзей композитора. Так, например, он отказал в этом одолжении поэтам Рохлицу и Зедлицу, не принял во внимание и рекомендацию Мильдер-Гауптман, пославшей ему стихотворение «Ночной мотылек» или же в другом письме пытавшейся заинтересовать его стихотворением Гёте «Различные переживания на одном месте». Бауэрнфельд пишет о том, что Шуберт категорически отверг замечание друзей, ставивших ему в упрек



Мориц фон Швинд

Автопортрет, масло

сближение некоторых песен «Прекрасной мельничихи» с напевами Венцеля Мюллера⁵¹. Без каких-либо последствий оставил он и их настороженную реакцию на мрачный, безнадежный характер цикла «Зимний путь». Одним словом, охотно делясь с близкими людьми творческими достижениями, Шуберт не допускал никакого вмешательства в свой творческий процесс. Все трудности и радости, победы и поражения он переживал наедине с собой, знакомя поклонников своей музыки лишь с тем, что представлялось ему вполне завершенным. Именно поэтому людям, не знавшим его близко, он мог показаться совершенно «обыденным, равнодушным или даже невоспитанным человеком, (...) ровно ничем не отличающимся от любого другого венца», — так с горьким разочарованием писал в своей автобиографии известный поэт и филолог Гофман фон Фаллерслебен⁵². Кстати сказать, и в данном случае Шуберт не положил на музыку предложенное ему поэтом стихотворе-

ние. Более глубоко, хотя тоже односторонне, определил будничность облика Шуберта пианист и композитор Фердинанд Гиллер, описавший свое посещение Шуберта впервые в «Письмах к неназванной» (1877), а затем в книге «Жизнь художника» (1880)⁵³. «Видимо, он только и делал, что сочинял музыку, а жил так, между прочим». Такие впечатления и послужили источником проникшей и в специальную литературу о Шуберте легенды о том, что он сочинял как бы в некоем трансе, не ведая что творит, подчиняясь неподвластной ему силе воображения. На самом же деле, скрытность процесса созидания отнюдь не означала ни его неосознанности, ни его случайности. Как свидетельствуют друзья Шуберта, он писал музыку регулярно, посвящая сочинению, как правило, первую половину дня. В то время полагалось его не тревожить. Сохранилось юмористическое описание посещения Шуберта в утренние часы Швиндом⁵⁴:

Ш в и н д (*Входит в комнату.*)

Ш у б е р т (*В халате у письменного стола, на носу очки, подымает голову.*) Привет! Как дела? Хорошо? (*Продолжает писать.*)

Ш в и н д (*Удаляется также молчаливо, как он появился.*)

Оно говорит и о поглощенности Шуберта работой, и о бережном отношении его друзей к распорядку дня композитора. Очевидно, вне строгого творческого режима Шуберт не написал бы доброй половины своих произведений. Другое дело, что он умел не только работать, но и отдыхать, охотно посвящая общению с друзьями вечерние часы. Как и большинство жителей Вены, он любил проводить их за стаканом вина в веселой компании, часто в каком-нибудь трактире в живописных предместьях города. Не обходилось в отдельных случаях и без того, что вино отдавалась излишняя дань. Это обстоятельство дало повод добавить к вымышленному портрету подсознательно творящего Шуберта еще и черты представителя богемы, гуляки праздного. Такое представление о композиторе должно быть решительно отвергнуто.

Шуберт не был лишен человеческих слабостей, но это не дает ни малейшего основания превращать эти слабости в знаменатель его поведения. Как гениальный художник он был прежде всего великим тружеником. Это лишает его дешевого ореола бросающейся в глаза исключительности, но зато приближает исследователя к постижению природы его дарования и характера. Как и все романтики, Шуберт

остро переживал разлад с окружающей действительностью. Сошлемся вновь на наблюдательного Бауэрнфельда, который дважды (в письме неизвестному лицу от 24 ноября 1857 года и в «Мемуарах») указал на сочетание в облике композитора чисто австрийской грубоватой жизнерадостности и глубочайшей меланхолии⁵⁵. Уже в высказывании Бауэрнфельда содержится намек на то, что это сочетание рождало не только противопоставление таких сторон мироощущения, но и их взаимодействие, что открывало простор для создания сложных драматических концепций.

Искренность, непосредственность и общительность были свойственны композитору в кругу единомышленников, хотя и здесь он бывал словоохотливым лишь с самыми близкими людьми. Но и они не отдавали себе полностью отчета в глубине и зрелости его мышления, в горячности чувств, бушевавших его. Об этом свидетельствует удивление, которое вызвало у Бауэрнфельда обнаруженные в бумагах композитора заметки эстетического и философского содержания, а также отклик Антона Оттенвальда на беседу с композитором, в которой последний открылся ему с совершенно неожиданной стороны. «Мы сидели почти до полуночи, — пишет Оттенвальд, — и я никогда не видел его таким и не слышал! — серьезный, глубокий и словно вдохновенный. Как он говорил об искусстве, о поэзии, о своей молодости, о друзьях и других выдающихся людях, об отношении между идеалом и жизнью и т. п. Мне пришлось все больше удивляться этому духу, о котором говорили, что его искусство подсознательно, едва ли понятно ему самому. И как это все просто»⁵⁶.

Еще реже бывали случаи, когда Шуберт обнаруживал перед другими свое превосходство великого художника⁵⁷. В глубине сознания Шуберта жило ясное представление об уникальности своей миссии художника и в какие-то моменты он остро, можно даже сказать болезненно ощущал невозможность пробиться сквозь толщу мещанской ограниченности и равнодушия. Первое воспитывало в нем потребность самостоятельно, без чьей-либо помощи избирать надлежащий путь решения творческих задач; второе обостряло его социальное зрение, позволяя ему верно, хотя и односторонне оценить губительные последствия охватившей австрийский народ гражданственной пассивности, инертности. Насколько осознанной была его позиция в этом плане, видно из любопытнейшего по своему содержанию стихотворения, сохранившегося в бумагах композитора:

Жалоба народу

Ты, молодость, погибла в наши дни!
Давно народ свои растратил силы.
Все так однообразно и 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 покою
И отгоняет ветхою клюкою
Свою былую юность от ворот.

И лишь, искусство, ты таишь в себе
Огонь эпохи действия и силы.
Ты нашу боль незримо утолило
И не сдалось безжалостной судьбе ⁵⁷

Нет ничего удивительного, что среди поклонников своего дарования Шуберт искал сходных с ним по образу мыслей, по кругу интересов людей. Критерием желательности приобщения того или иного лица к участию в «шубертиадах» композитору служило наличие способностей на поприще искусства, литературы, науки. Недаром друзья присвоили ему кличку «Каннервас», восходившую к стереотипному вопросу: «А что он может? На что он способен?» (*Kann er was?*), который задавал композитор при появлении нового лица. Огромное значение придавал Шуберт интеллектуальному уровню своего окружения, особенно когда собирались для ознакомления с литературными новинками для беседы на другие злободневные, подчас даже политические темы.

Шуберту было свойственно упорное пренебрежение светскими делами⁵⁸. Но в отличие от Бетховена, который не стеснялся со всей резкостью отчитывать своих высокопоставленных покровителей, он просто избегал бывать в светском обществе. Если же ему и приходилось посещать аристократические салоны в качестве аккомпаниатора певца-любителя барона Карла фон Шёнштейн, то он старался остаться в тени, демонстрируя тем самым полное равнодушие к успеху в этой среде. Тем самым он, в сущности, платил им той же монетой невнимания, что и они ему, избегая, однако, предавать свою молчаливую отповедь гласности. «Чувство собственного достоинства и скромность сливались в

Шуберте так органично, — отмечает П. Мис, — что не нуждались в поддержке (признании) со стороны, особенно если речь шла о далеких ему людях»⁵⁹. Эту настороженность композитора в вопросе сближения с окружающими, своеобразное пассивное сопротивление попыткам проникнуть в святая святых его человеческого и художнического сознания ощущали и некоторые близкие знакомые. Так, товарищ Шуберта по конвикту Антон Хольцапфель, до конца жизни сохранивший нежную привязанность к композитору, пишет: «Я вижу его редко, да мы и не очень подходим друг к другу, так как мир его совсем другой и должен быть таковым. Его несколько резкая натура идет ему несомненно на пользу и поможет ему стать настоящим человеком и зрелым художником»⁶⁰. Непреднамеренное своеволие проявлял Шуберт не раз и по отношению к участникам «шубертиад». Правда, для верного понимания поведения композитора следует принять во внимание своеобразие его положения на этих встречах. Хотя они и были вызваны к жизни преклонением перед гением Шуберта, роль его сводилась преимущественно к тому, что он без устали, часами импровизировал танцы. Нет ничего удивительного, что иногда он предпочитал уединиться, предоставив друзьям справлять очередную «шубертиаду» без него.

Приведенное выше стихотворение Шуберта — не единственный пример его проницательности в оценке истинного лица австрийской действительности, нашедшей отражение в высказываниях композитора. Нет сомнения, что между произведениями композитора и выстрадавшим им как человеком и художником протягиваются ощутимые нити. Только в творчестве эти связи, как правило, проступают в иносказательной оболочке, следовательно, требуют при их «расшифровке» сугубой осторожности. Средоточием их в письмах и дневниках Шуберта можно считать 1824 год.

На всем протяжении 1823 года композитор тяжело болел. Болезнь обострила его восприимчивость, заставила его пристальней всмотреться в жизнь, требовательнее отнестись к себе и своему окружению. Поскольку в характере Шуберта общительность парадоксальнейшим образом уживалась со скрытностью, даже наиболее близкие друзья не были посвящены в вызванное заболеванием тяжелое душевное состояние композитора. Исключение было сделано лишь для Шобера и Купельвизера.

Лучшим свидетельством глубочайшей привязанности

композитора к Шоберу является его письмо от 30 ноября 1823 года, которое заканчивается следующим обращением: «...Только Тебя, милый Шобер, Тебя я никогда не забуду, потому что тем, чем Ты был для меня... не сможет быть никто иной»⁶¹. Потребность излить душу Купельвизеру была вызвана не только доверием к его доброте, прямодушию и терпимости, но, по всей видимости, и тем, что композитору было легче преодолеть свою замкнутость в письме, чем в личной беседе. Послание Купельвизеру от 31 марта 1824 года является наиболее откровенным выражением разочарования, охватившего сознание композитора: «...Я чувствую себя самым несчастным, самым жалким человеком на свете. Представь себе человека, здоровье которого уже никогда не поправится и который в отчаянии от этого только ухудшает дело вместо того, чтобы его улучшить; представь себе человека, говорю я, самые блестящие надежды которого превратились в ничто, которому любовь и дружба не приносят ничего, кроме глубочайших страданий, у которого вдохновение прекрасным (по крайней мере побуждающее к творчеству) грозит исчезнуть, и я спрашиваю Тебя — не является ли такой человек жалким, несчастным? „Мой покой пропал, сердце тяжело, я никогда, никогда не найду его“⁶² — так я могу теперь петь каждый день, потому что каждую ночь, когда я иду спать, я надеюсь больше не проснуться, а каждое утро приносит мне только вчерашнюю скорбь. Так безрадостно и без друзей проводил бы я дни, если бы иногда не посещал меня Швинд и не приносил бы с собой свет славных прошедших дней»⁶². После этой проникнутой отчаяньем исповеди не покажется невероятным, что Шуберт мог отнести смерть не к самому худшему, что «может случиться с нами, людьми», как сказано в его письме к отцу и мачехе от 25 июля 1825 года. Правда, там этот вывод смягчен пантеистическим тезисом о счастливой возможности «быть вновь вверенным непостижимой силе земли для [создания] новой жизни»⁶³, что очевидно перекликается с итоговым выводом «Прекрасной мельничихи». Зато он полностью обнаруживает свой трагический смысл в «Зимнем пути», в котором неистребимость страдания становится символом существования и героя цикла, и его автора, и всего прогрессивного человечества. Но Шуберт не был бы Шубертом, если бы придерживался в своем суждении о действительности лишь негативного обли-

* Начальные строки песни «Гретхен за прялкой».

чения. Даже в «Зимнем пути» проступают черты жизнелюбия композитора.

Шуберт не раз отмечал такое назначение своей миссии художника, например, в письме к брату Фердинанду от 16 (или 17—18) июля 1824 года, где говорится о «роковом познании жалкой действительности, которую я (Шуберт) стараюсь, насколько возможно, украсить для себя с помощью фантазии»⁶⁴.

«Украсить» для Шуберта — значит найти в окружающем его мире такие черты, которые, будучи реальными, а отнюдь не вымышленными его признаками, помогли бы обрести силу для сопротивления невзгодам. Их можно было обнаружить в родной природе, в народных обычаях и преданиях, в тех страницах близкого и далекого прошлого страны, где запечатлены мужество, стойкость и героизм простых людей Австрии. Именно эти страницы имел в виду композитор, когда в стихотворении «Жалоба народу!» указывал на способность искусства воссоздавать «эпоху действия и силы». Ими он вдохновлялся в своих произведениях, и это позволяло ему не только «несколько смягчать острую боль, не допускающую примирения с судьбой» (как сказано в том же стихотворении), но и превозмочь ее, дать «расцвести богатствам (...) души подобно цветнику» и «распространять тепло жизни» наперекор трудностям и препятствиям, встающим на его пути.

Насколько ясно осознавал Шуберт опасность, таящуюся в потере оптимистической перспективы, видно также из его письма к Шпауну от 25 июля 1825 года: «Подла печаль, закрадывающаяся в благородное сердце, отбрось ее и растопчи коршуна, прежде чем он вопьется в твою душу»⁶⁵. Очевидно, однако, и то, что совет этот был намного категоричнее, чем возможность его осуществления. Дилемма, выдвинутая действительностью, коренящаяся в социальных закономерностях, не могла быть решена волею отдельных людей. Последнее и определило столь характерные для Шуберта колебания между трагическим и оптимистическим ракурсом высказывания. Печаль и разочарование грозили одолеть и его сознание. В этом смысле обращение к Шпауну несомненно отмечено печатью испытанного и испытываемого самим композитором. Композитор отдает себе отчет в том, что «подняться вверх, конечно, труднее»⁶⁶. Но именно этому он и посвящает свою деятельность, заставляя служить данной цели как трагические, так и жизнеутверждающие побегі своего воображения. Касается ли Шуберт в

творчестве какого-нибудь одного нюанса душевной жизни современника или же ставит задачу воплотить сложную картину взаимодействия его чувств и мыслей с событиями окружающего мира, акцентирует ли композитор неразрешимость коллизии или же, наоборот, подчеркивает позитивный смысл бытия, в любом случае он руководствуется стремлением укрепить в слушателе веру в высокое предназначение человека, а следовательно, и в право на достойное такого предназначения существование.

Разумеется, Шуберт далек от того, чтобы вызывать в своем творчестве к социальному переустройству. Но его идеалы, точнее невозможность их осуществления в рамках существующей государственной системы, наталкивали на необходимость такого переустройства. Пусть эта потребность выражалась в иносказательной, далекой от конкретной общественной ситуации форме. Актуальность ее была несомненной; она отчетливо воспринималась наиболее прозорливыми современниками, хотя и у них находила отвлеченное, нередко поэтизированное толкование.

Не приходится сомневаться в том, что композитор отдавал себе отчет в значении своего вклада в музыкальную культуру. Лучшим свидетельством тому является полная независимость его планов и путей их осуществления от чьих бы то ни было суждений, советов, похвал или критических замечаний. В творчестве он подчинялся лишь собственной интуиции, и это обеспечивало и глубокое осмысление противоречивости жизненного процесса, и — что не менее важно — рождало твердую уверенность в возможность воспитания средствами искусства душевной щедрости и духовной стойкости в людях. В соблюдении подобной позиции, помимо присущей мировосприятию Шуберта ясности и трезвости, несомненно сыграли роль как ширящееся распространение его произведений, так и растущая в связи с этим известность автора и в Австрии, и за ее пределами⁶⁷.

У Шуберта не было оснований рассматривать контакты с издательствами как удовлетворительные. Его не могла не раздражать, а иногда и оскорблять крайняя осторожность, проявляемая издателями, особенно когда речь заходила о крупных произведениях, не укладывающихся в рамки ходовых представлений о вкусах потребителя; не могло не возмущать превращение художника в «раба каждого жалкого торгаша»⁶⁸, нередко подвергаемого бессовестной эксплуатации. И все же, несмотря на строптивость Шуберта, на его сопротивление дешевым запросам, творчество его полу-

чило к «торгашам» достаточно широкий доступ. Выход из печати ста опусов композитора, часто избиравшего в искусстве непроторенные пути, — несомненное свидетельство успеха его творчества у слушателей.

Центральное место среди появившихся в печати произведений Шуберта принадлежало песням. Они определяли для современников лицо композитора, и, хотя это обстоятельство и приводило к односторонней оценке его деятельности, оно вместе с тем служило показателем понимания новаторского вклада Шуберта в эту область.

Впрочем, для издателей в любом случае решающим оказывался успех у публики. А публика охотно принимала танцы Шуберта, неприметно, исподволь вводившего ее в круг таких нюансов душевной жизни, которые, казалось бы, должны были раствориться в безмятежно-праздничной сфере танцевальных вечеров. Композитор неоднократно посвящал отдельные танцы друзьям и знакомым, следовательно, считал их достойными представителями своей музыки. О популярности танцев композитора свидетельствует хотя бы судьба так называемого «Траурного вальса», который настолько полюбился слушателю, что потерял связь с автором, приписывался, между прочим, Бетховену, а чаще фигурировал как произведение неизвестного композитора. Тем самым он, подобно песне «Дикая роза», стал по сути дела достоянием народа.

Большое значение принадлежит публикации при жизни Шуберта нескольких сочинений, принадлежащих к его наиболее значительным достижениям в области инструментальной музыки: фортепианных сонат op. 42, 53, 78, Фантазии для фортепиано C-dur op. 15, Сонаты для фортепиано в четыре руки B-dur op. 30, Квартета a-moll op. 29 № 1 и Фортепианного трио Es-dur op. 100. Любопытно, что только одно издательство — «Зауэр и Лейдесдорф» проявило подобную смелость дважды; остальные выпустили в свет лишь по одному произведению. Очевидно, даже в тех случаях, когда издатели отдавали себе отчет в художественных достоинствах произведений и были готовы способствовать их распространению (такowymi по отношению к Шуберту были намерения издательства «Брейткопф и Гертель», «Петерс», «Б. Шотт — сыновья»), коммерческие соображения заставляли их быть крайне осмотрительными. Но с каждым годом имя Шуберта приобретало все больший вес. Что же касается гонораров, то здесь нередко допускались случаи вопиющей несправедливости, преимущественно со стороны венских

фирм, использовавших в своих интересах тяжелое материальное положение композитора *.

Конечно, по сравнению с созданным количеством издаваемого не могло удовлетворить композитора; ведь за пределами прижизненных изданий осталось большинство крупных произведений и среди них Большая симфония C-dur — плод многолетних исканий; Шуберт рассматривал ее как важный этап в своей работе над инструментальной музыкой. Тем не менее выход его произведений из печати, пусть в недостаточном количестве, не мог не вызвать у него удовлетворения.

Важным стимулом, укреплявшим веру Шуберта в общественное значение его искусства, являлось исполнение его произведений. Большинство его сочинений, кроме написанных для большого исполнительского состава, прозвучало в домашних концертах в среде приверженцев его музыки. Что же касается произведений, исполнявшихся на эстраде, то это осуществлялось главным образом в концертах Общества любителей музыки.

Наибольший успех выпал на долю «Лесного царя». Эту песню включали в программу открытых концертов восемь раз. Шесть раз исполнялась песня «Скиталец», пять раз (за полтора года) «Песня Норманна» и по четыре раза — «Желание» и «Рассерженная Диана». Усмотреть в этом соотношении проявление некой закономерности трудно. Но все же следует обратить внимание на предпочтение другим песням «Лесного царя», хотя последний раз баллада исполнялась 13 января 1825 года (мы выносим за скобки ее исполнение Анной Мильдер в Берлине). Конечно, симптоматичен и успех «Скитальца». Параллели во вкусах слушателей обнаруживаются ярче всего по отношению к тем самым вокальным квартетам, которые получили критическую отповедь со стороны композитора. «Власть любви», «Соловей» и «Деревушка» — вот наиболее часто появляющиеся в программах произведения этого жанра, о популярности которого свидетельствует и публикация пятнадцати квартетов.

Из крупных вокально-инструментальных произведений Шуберта были исполнены четыре мессы: три — в 1814 и

* Известно, например, что Т. Хаслингер уплатил срочно нуждавшемуся в деньгах композитору за песни из «Зимнего пути» всего лишь по одному гульдену за песню. «...Нельзя представить себе более бесстыдной эксплуатации композитора капиталистом»⁶⁹, — справедливо отмечает Г. Гольдшмидт.

1815 годах хором Лихтентальской церкви и одна в 1825 году силами Общества любителей музыки. Последняя месса была в том же году издана Диабелли под ор. 48. Оркестровые сочинения композитора представлены в программах открытых концертов только увертюрами: двумя — в итальянском стиле, увертюрой e-moll и увертюрой к опере «Альфонсо и Эстрелла»; это вполне отвечало уровню восприятия симфонической музыки тогдашними посетителями концертов: вспомним, что в то время симфонии, квартеты, трио редко исполнялись полностью. Энергии Шуппанцига и членов его квартета Шуберт был обязан исполнением трех камерных ансамблей: Струнного квартета a-moll, Октета для струнных и духовых инструментов F-dur и Фортепианного трио Es-dur.

Необходимо упомянуть о заинтересованности в творчестве Шуберта выдающегося чешского скрипача Й. Славика. В начале 1827 года вместе с верным поклонником музыки Шуберта превосходным пианистом К. М. Боклетом Славик исполнил у издателя Артария «Блестящее рондо» для скрипки и фортепиано, чем способствовал его появлению в печати (под ор. 70). Через год Славик осмелился (иначе, учитывая новаторский замысел композитора, сказать нельзя) включить в программу своего концерта Фантазию для скрипки с фортепиано C-dur. В двадцать три года Шуберту удалось пробиться на сцену Бургтеатра... К концу жизненного пути композитор мог оглянуться на более чем сто шестьдесят открытых исполнений своих произведений на протяжении последних десяти лет и на сотню опубликованных сочинений в течение семи лет. Конечно, удовлетвориться количественными показателями нельзя. Важно, что, как и у кого находило отклик.

Немалую лепту в создании Шуберту известности внесла периодическая печать. Правда, газетные и журнальные отклики носили в основном информационный характер и касались преимущественно произведений, прозвучавших в открытых концертах. Большее значение имели развернутые рецензии, особенно посвященные изданию тех или иных сочинений. Нередко, опережая исполнение произведений, они вводили читателя в неизвестную ему музыку композитора, а при наличии доброжелательной вдумчивой оценки несомненно способствовали ее углубленному восприятию. Особого упоминания заслуживает здесь статья Ф. Хентля «О песнях Шуберта», появившаяся в «Allgemeine Zeitschrift für Musik» 23 марта 1822 года. Автор обнаруживает ред-

кое для того времени понимание замыслов композитора. Помимо чуткого проникновения в особенности отдельных песен, Хентль улавливает их актуальный, облагораживающий духовный мир современника смысл, то есть постигает ту задачу, которую, как видно из приведенных высказываний, совершенно четко ставил перед искусством композитор: «Песни Шуберта способны оказать оздоравливающее влияние на упавшие вкусы {...}. Если божественная искра пока еще тлеет глубоко под пеплом на алтаре, на котором мы приносим жертвы божеству чувства, она вспыхнет ярчайшим пламенем вдохновения, когда на нее повеет дыханием гениальности...»⁷⁰

Пожалуй, наибольшее значение для пропаганды музыки Шуберта имели отклики, появившиеся за пределами Австрии. Они заметно множатся начиная с 1824 года и сосредоточены преимущественно в лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung», где в качестве постоянного сотрудника работал авторитетный музыкант Г. В. Финк. По всей вероятности, именно ему принадлежит ряд подобных рецензий, где обстоятельно и со знанием дела разбираются произведения Шуберта. По мере ознакомления с творчеством композитора критик все больше убеждается в значительности его дарования. Конечно, новаторский склад высказывания Шуберта, особенно смелость его модулирующих, не могли не вызвать нареканий Финка, принадлежащего к консервативному крылу немецкой музыкальной культуры. Тем не менее достижения Шуберта он оценивает очень высоко⁷¹. В особую заслугу Финку следует поставить позитивную оценку инструментальных, в частности фортепианных произведений. Отдать должное своеобразию Шуберта в этой области творчества означало проявить незаурядную проницательность, тонкий и взыскательный вкус. По широте охвата произведений Шуберта, по обстоятельности и постоянству их освещения, наконец, по доброжелательности отношения к композитору лейпцигская газета превзошла все остальные органы печати.

Положительные отклики содержатся и в печатных органах других городов. Выдающаяся певица Анна Мильдер-Гауптман, первая исполнительница партии Леоноры в опере Бетховена «Фиделио», привлекла к песням Шуберта внимание рецензентов берлинских газет, которые высоко оценили как песни Шуберта («Песню Зулейки» и «Лесного царя»), так и мастерство певицы. В «Berliner allgemeine musikalische Zeitung» от 14 марта 1827 года появилась статья, принад-



Театр Кернтнертор

Акварель Хютера

лежащая, вероятно, Г. Дорну, известному впоследствии критику, дирижеру и композитору⁷². Сведения о творчестве Шуберта проникают и в другие страны. Так лондонский журнал «Harmonicon» не раз удостаивает Шуберта вниманием в корреспонденциях из Вены, а в июльском номере 1828 года с похвалой отзывается о Фантазии для фортепиано и скрипки, которая была встречена в Вене более чем прохладно⁷³.

Установление — пусть еще не прочных — связей с известными издательствами, публикация начиная с 1825 года более чем шестидесяти опусов, постоянное исполнение произведений, отклики в прессе и, конечно же, восторженный прием концерта — все это должно было открыть перед Шубертом возможность хотя бы частичного преодоления трагического конфликта, казавшегося ему в определенные моменты жизни безысходным.

1822 и 1823 годы отмечены в творческой биографии Шуберта стремлением вновь попытаться счастья в опере. Не подлежит сомнению, что обращение композитора к этому жанру было продиктовано обострившейся как раз в то время в Вене борьбой за национальную оперу.

Сторонникам немецкой оперы, добившимся в 1821 году

постановки «Волшебного стрелка» Вебера, казалось, что после грандиозного успеха, выпавшего на долю этого произведения, нет больше оснований бояться соперничества Россини. Правительство же приняло решение привлечь в качестве антрепренера обоих оперных театров Д. Барбайа. «Были все основания ожидать, что при поддержке дирекции придворной оперы Шуберт сможет ставить свои оперы, но эта надежда рухнула в связи с ликвидацией администрации оперы в 1821 году и передачей оперного театра в аренду итальянцу Барбайа»⁷⁴, — пишет Шпаун. Правда, Барбайа совершенно неожиданно для всех обратился к Веберу с предложением написать оперу и даже пригласил его предварительно навестить Вену, чтобы лично познакомиться с труппой. Очевидно, успех «Волшебного стрелка» произвел на опытного антрепренера сильное впечатление. «7 марта 1822 года. Идет „Вольный стрелок“, дирижирует сам Вебер, — отмечает в дневнике Бауэрнфельд. — Его забросали венками. Псылали ему стихи. В одном из них говорилось — „Ты вернул любви ее голос!“»⁷⁵

За неделю до этого события Шуберт поставил точку в партитуре новой, девятой по счету оперы «Альфонсо и Эстрелла». Несмотря на то, что кое-кому из друзей композитора, в первую очередь искушенному в театральных делах Фоглю, было ясно, что либретто Шобера неудачно, Шуберт предпринял все от него зависящее, чтобы продвинуть свое детище на сцену. Воспользовавшись знакомством с Вебером, он договорился о высылке партитуры в Дрезден, ради чего заказал ее копию, которая обошлась ему в 100 гульденов.

Оригинал Шуберт передал в дирекцию театра Кернтнер-тор, видимо, рассчитывая на то, что учрежденный в театрах, отданных в аренду Барбайи, комитет по делам оперы отнесется сочувственно к его произведению. Однако дирекция отклонила «Альфонса и Эстреллу» и отнюдь не потому, что она была настроена проитальянски, а потому, что справедливо усмотрела в опере существенные драматургические изъяны, не говоря уже о низком качестве либретто *.

Неудача с «Альфонсо и Эстреллой» не заставила Шуберта опустить руки. Не дожидаясь ответа от Вебера, он принялся за сочинение новой оперы. На этот раз он вновь

* Пятьдесят с лишним лет спустя восьмидесятидвухлетний Шобер признается племяннику Шуберта Генриху (письмо от 2 ноября 1876 года), что либретто оперы «было жалкой мертворожденной неумелой работой, что даже столь большой гений, как Франц Шуберт, не мог ее оживить»⁷⁶.

обратился к жанру зингшпиля на либретто Кастелли, который, кстати сказать, в предисловии к пьесе предлагал композиторам создать настоящую немецкую оперу. На основе текста, представляющего собой перенесенный в средневековье, до неузнаваемости смягченный вариант «Лизистраты» Аристофана, Шуберт создал живое, веселое музыкальное действие, свидетельствующее о его способности рельефно характеризовать сценические ситуации. Однако и этому произведению композитора не удалось увидеть света рампы. Сперва оно вызвало сомнение у цензуры, усмотревшей нечто подозрительное в названии «Заговорщики». Шуберт изменил название на «Домашнюю войну». Цензура отступила. Зато дирекция театра даже не удосужилась взглянуть на рукопись. Это выяснилось через год, когда Шуберту вернули рукопись в нераспечатанном конверте.

За это время Шуберт успел написать еще одну оперу и вновь на мало правдоподобную легендарно-романтическую тему. «Фьеррабрас» — так было озаглавлено либретто, сочиненное братом Л. Купельвизера, служившим секретарем в театре Кернтнертор. Хотя это либретто кое в чем было лучше, нежели в предыдущих операх, оно все же оставляло желать лучшего в драматургическом отношении. «Фьеррабрас» был также отвергнут театром.

Оставалось надеяться на Вебера, который, как можно догадаться по письму Шуберта от 7 декабря 1822 года Шпауну⁷⁷, обещал содействие в постановке «Альфонсо и Эстрелла» в Дрездене. Увы! И эта надежда не оправдалась. Причиной тому оказались не просчеты Шуберта — автора оперы, а его критические высказывания по поводу веберовской «Эврианты». «На следующий день после премьеры „Эврианты“ Вебер спросил Шуберта: „Ну, как вам понравилась моя опера?“ — Шуберт, всегда искренний и правдивый, сказал, что кое-что ему понравилось, но ему недостает в ней мелодии и „Волшебный стрелок“ ему намного ближе. Этот холодный отзыв в подлинном смысле слова оскорбил Вебера, ответ его был неприязненным, и об опере Шуберта уже больше речи не было»⁷⁸. Этот эпизод описан в воспоминаниях Шпауна. В «Замечаниях к биографии Шуберта Крейсле» Шпаун подчеркивает, что именно так поведал ему об этом случае сам Шуберт⁷⁹.

Три неудачи за полтора года несколько умилили влечение композитора к опере, но не заставили его совсем отказаться от попыток добиться успеха в этом жанре. Об этом свидетельствует фрагмент оперы «Рыцарь зеркал» и прерванная

кончиной композитора работа над героико-патриотической оперой «Граф фон Глейхен». Пока же Шуберт принял предложение злополучной либреттистки Вебера Г. Чези написать музыку к ее большой романтической драме «Розамунда, княгиня Кипрская».

Премьера «Розамунды» состоялась 20 декабря 1823 года. Пьеса прошла всего два раза. «Катастрофа могла поразить только тех зрителей, которые не были знакомы с рассчитанными на театральные машины поэтическими мелодрамами, к которым принадлежит это произведение», — писала венская газета «Sammler»⁸⁰. Еще точнее охарактеризовал пьесу в своем дневнике Й. К. Розенбаум: «Пустая, скучная, неправдоподобная»⁸¹. Зато большой успех имела музыка. «Музыка Франца Шуберта, нашего уважаемого соотечественника, в некоторых номерах действительно отлична, — отмечала венская „Allgemeine Theaterzeitung“ — {...}. Увертюру пришлось повторить, та же честь была оказана деревенскому хору в последнем акте. Прекрасна песня в начале третьего акта и хор в том же акте. Шуберт встретил единодушное признание»⁸². Композитор использовал в «Розамунде» увертюру, которую он написал для «Альфонсо и Эстреллы».

Таким образом, труд, затраченный Шубертом на сочинение опер, все же принес некие плоды. Что же касается музыки «Розамунды», то есть все основания вслед за Г. Гольдшмидтом «считать подлинным счастьем, что Шуберт на этот раз написал лишь музыку к спектаклю. Иначе он как оперный композитор потерпел бы четвертую неудачу за один год»⁸³.

Провал «Эврианты» завершил поражение немецкой оперы и ее сторонников в Вене. Немецкая оперная труппа была распущена. Покинул сцену и Фогль. Теперь у него появились все основания сосредоточить свое внимание на распространении песен Шуберта. Размолвка, возникавшая между композитором и певцом в связи с критическим отношением Фогля к опере «Альфонсо и Эстрелла», была позабыта, и летом 1823 года Шуберт и Фогль вновь навестили Штейр и Линц. Незадолго до этого Музыкальный союз Штирии избрал композитора своим почетным членом: музыкальная общественность провинции признала заслуги Шуберта раньше, чем столица Австрии. Несколько позже примеру Штирийского союза последовало Общество любителей музыки в Линце. Не могло быть сомнений, что столь желанным гостям будет оказан восторженный прием.

Theater = Anzeige.

Se. Excellenz Herr Graf Ferdinand von Palffy, Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien, bewilligten der Unterzeichneten eine Vorstellung zu ihrem Vortheile; dieselbe gibt sich demnach die Ehre, einen hohen Adel und das verehrungswürdige Publikum gehorsamst zu benachrichtigen, daß diese Vorstellung Samstag den 20. December 1823 im k. k. priv. Theater an der Wien Statt finden, und an diesem Tage gegeben werden wird:

Zum ersten Male:

Rosamunde, Fürstinn von Cypern.

Großes romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmine von Chezy, geborne Freyinn Klender.

Musik von Herrn Schubert.

Die gesperrten Sitze sind an der Theaterkasse, Kärnthnerstraße Nro. 1038, nächst dem Kärnthnerthore, im ersten Stock, zu den gewöhnlichen Amtsstunden zu haben.

Die (P. L.) Herren Abonnenten, welche ihre Logen und gesperrten Sitze für diesen Abend zu behalten gesonnen sind, werden höflichst ersucht, den Tag vor der Vorstellung gutzeit Meldung davon geben zu lassen.

Emilie Reumann,

Schauspielerinn des k. k. priv. Theaters an der Wien.

Voranzeige der Uraufführung in Wien
(19. Dezember 1823)

K. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater, Wien

Пребывание в Верхней Австрии благотворно отразилось и на моральном и на физическом состоянии композитора. «Я живу здесь во всех отношениях очень просто, прилежно хожу гулять, много работаю над своей оперой („Фьербрас“) и читаю Вальтера Скотта, — сообщал Шуберт Шоберу. — С Фоглем я хорошо лажу. Мы вместе были в Линце, где он очень много и хорошо пел»⁸⁴.

Г. Гольдшмидт высказывает предположение, что выходу композитора из душевного кризиса 1823—1824 года способствовало посещение концерта Бетховена 7 мая 1824 года, концерта, в котором исполнялась увертюра «Освящение дома», три части «Торжественной мессы» и Девятая симфония: «Мощный призыв к братству людей — должен был затронуть его до глубины души и вновь пробудить угасшее было „вдохновение красотой“»⁸⁵. Не приходится сомневаться, что концерт оставил у Шуберта сильнейшее впечатление. Радость, рожденная в Девятой симфонии ощущением грядущего счастья свободного человечества, была способна мобилизовать и его разум и его чувство на сопротивление судьбе. Однако вряд ли воздействие Девятой симфонии следует считать главным, а тем более единственным источником силы и мужества, проявленных композитором в отстаивании позитивных идеалов. Они коренились в отпущенных ему природой задатках, в почвенности его мироощущения, во многом обязанного народной мудрости. Косные условия, в которых протекала жизнь композитора, определили неуравновешенность его оценки окружающей действительности, но они не подорвали его веры в человека, в его будущее. Оптимистическая перспектива сохраняется, несмотря на всю остроту осознания Шубертом жизненных противоречий и в этом процессе, проступающем, естественно, особенно рельефно в зрелом периоде его творческой деятельности.

Здесь уместно вспомнить о том, что в эти годы у него возникает глубокое и долго длящееся чувство к Каролине Эстергази, младшей из двух сестер, которым Шуберт давал уроки музыки в Желизе и в Вене. Вот что пишет об этом близкий друг семьи Эстергази барон Шёнштейн: «Каролина высоко ценила Шуберта и его талант, но не отвечала на его любовь, видимо, она и не подозревала, в какой степени он увлечен ею. Я говорю „в какой степени“ потому, что о чувстве Шуберта она узнала из его высказывания — единственного признания в словах. А именно: когда она как-то упрекнула Шуберта в том, что он не посвятил ей ни одного

из своих произведений, он ей ответил: „К чему же? Ведь и так все посвящается вам!“»⁸⁶

Конечно, композитор вполне отдавал себе отчет в невозможности помышлять о какой-либо взаимности со стороны молодой аристократки, относившейся к нему, как видно из свидетельства Шёнштейна, с явно выраженной дружеской симпатией. Но может быть именно это обстоятельство придало его чувству ту возвышенность, которая, способствуя преодолению горячности, страстности, превращала его в стойкую опору его духовной жизни. Не это ли имел в виду сам Шуберт, когда писал брату Фердинанду: «Думают, что на том месте, где когда-то был более счастлив, и находится счастье, между тем оно ведь только внутри нас. Хотя благодаря этому я был введен в неприятное заблуждение и вновь пережил здесь то же, что и в Штейре, я более чем тогда способен найти счастье и покой в себе самом. Доказательством этого Тебе послужат уже сочиненные мною большая соната и вариации на собственную тему, и те и другие в 4 руки»⁸⁷. Сходную мысль высказывает Бауэрнфельд: «Но борьба между бурным наслаждением жизнью и неустанным духовным творчеством всегда изнурительна, если в душе не создается равновесия. К счастью, у нашего друга посреднически-умиротворяюще действовала идеальная любовь. И графиню Каролину можно считать его музой-покровительницей...»⁸⁸ Необходимо обратить внимание и на то, что Шуберт вполне определенно указывает на причинно-следственную связь между умением владеть собой и оптимистическим характером своих творческих замыслов. Оба произведения, на которые он ссылается в письме к брату, особенно соната или «Большой дуэт» C-dur, порождены стремлением утвердиться в широком, полнокровном, трезвом восприятии окружающей действительности. Нет сомнения, что соната имеет все основания быть причисленной к тем произведениям (двум струнным квартетам и октету), которыми, по словам самого композитора, он хотел «проложить себе путь к большой симфонии»⁸⁹.

Письмо к брату Фердинанду было отправлено Шубертом из Желиза, куда он выехал с семьей графа Эстергази в мае 1824 года. В отличие от первого пребывания в графском имении, Шуберту на этот раз предоставили комнату в особняке, а не в помещении для челяди. Он обедал за графским столом. Все это свидетельствовало о возросшем уважении к нему как к человеку и как к художнику. Тем не менее он чувствовал себя не в своей тарелке. В письме к Шоберу от 21



Леопольд Зонлейтнер

Портрет маслом работы неизвестного художника

сентября 1824 года он жалуется на то, что сидит «один в глуши венгерской земли, куда (...) дал себя завлечь вторично, и нет со мной даже одного человека, с которым я мог бы обменяться разумным словом»⁹⁰. Между тем пребывание в Желизе позволило ему завоевать еще одного верного поклонника. Он познакомился с одним из лучших впоследствии исполнителей своих песен Карлом фон Шёнштейном. Любопытно, что Шёнштейн принадлежал к числу убежденных приверженцев итальянской оперы. Сумев привлечь его на свою сторону, Шуберт, можно сказать, одержал важную моральную победу. Шёнштейна покорила цикл «Прекрасная мельничиха», в котором особенно рельефно проступает национальная направленность музыки Шуберта. Шёнштейну мы обязаны сообщением об использовании композитором в «Венгерском дивертисменте» подлинной венгерской песни, которую пела служанка на кухне у Эстергази. «Мы долгое время прислушивались к ее пению, Шуберту она, очевидно,

понравилась, он еще долго напевал ее про себя (...) и вот следующей зимой она появилась как тема вышеупомянутого ор. 54, одной из его прекраснейших фортепианных пьес»⁹¹.

Несмотря на охватывавшие Шуберта в Желизе приступы меланхолии, он вернулся в Вену окрепшим и физически и духовно. «Шуберт здесь здоров и божественно легкомыслен, снова помолодел от восторгов, страданий и веселой жизни»⁹², — пишет Шоберу Швинд.

В эти годы, когда старые друзья композитора — Шпаун, Шобер, Купельвизер — находились за пределами Вены, общение с молодым, жизнерадостным, энергичным Морицем Швиндом доставляло Шуберту большое удовлетворение. Швинд также привязался к Шуберту. «Я хотел бы рисовать так, как он сочиняет! — думал он [Швинд] в глубине души. И результат не замедлил сказаться. Юношеская работа „Свадьба Фигаро“ — ряд прелестных рисунков, полных богатой изобретательности, — могла быть создана только музыкальным художником...»⁹³ Уже в этом высказывании Бауэрнфельда ощущается стремление сблизить творческие натуры Шуберта и Швинда. В другом месте Бауэрнфельд прямо говорит о Швинде как о «рисующем Шуберте»⁹⁴.

Однако оснований для подобного уподобления Швинда Шуберту нет. Их отличает масштаб дарования. Шуберт — гениальный художник, Швинд — талант, талант безусловно своеобразный, но и достаточно ограниченный в своих возможностях. Тем не менее в лучших своих произведениях — к ним относится прежде всего рисунок «Шубертиада у Й. Шпауна», затем автопортрет, некоторые из набросков 1822 года, фиксирующих эпизоды из жизни композитора и его друзей, наконец, цикл из более чем ста зарисовок «Свадьба Фигаро» — Швинду удалось воссоздать ту атмосферу одухотворенности, увлечения значительным и прекрасным, которая господствовала в ближайшем окружении Шуберта.

С октября 1824 года по февраль 1825 года Шуберт прожил у отца в Россау. Затем он переехал в предместье Альт-Виден, где нашел комнату неподалеку от жилья Швинда. «Мы видимся ежедневно, и по возможности я делюсь с ним всем», — сообщал Швинд Шоберу.

Вскоре Шуберт обрел еще одного друга, Эдуарда Бауэрнфельда, в будущем видного драматурга и сатирика. Вот как, со слов Бауэрнфельда, состоялось это знакомство: «Так и в феврале 1825 года однажды вечером я сидел в моей



Анна Фрелих

Рисунок мелком Ф. Генриха

келье, когда мой друг детства Швинд привел ко мне Шуберта, ставшего за это время уже знаменитым или, по крайней мере, известным. Мы вскоре сблизились. По требованию Швинда я должен был прочесть несколько сумасшедших юношеских стихов, потом сели за фортепиано. Шуберт пел, мы играли в четыре руки, потом пошли в гостиницу, где оставались до глубокой ночи. Союз был заключен, с этого дня трое друзей стали неразлучными (...). Как часто мы бродили втроем до самого утра, провожали друг друга домой и — так как были не в состоянии расстаться — часто вместе ночевали то у одного, то у другого. С удобствами мы при этом не очень-то считались. Друг Мориц нередко ложился на голом полу, закутанный только кожаным плащом; однажды из шубертовского футляра для очков он смастерил для меня трубку, которой мне тогда не доставало. В вопросах собственности у нас господствовал коммунистический образ мышления; общественной соб-



Комната Шуберта

Рисунок пером М. Швинда

ственностью были шляпы, ботинки, галстуки, а также сюртуки и известный род одежды, если только его можно было как-то приспособить; но потом благодаря многократному использованию и возникновению в связи с этим некоторого пристрастия к какому-либо предмету они постепенно переходили в неоспоримую личную частную собственность. У кого были деньги, тот и платил за одного или за всех прочих. Но иногда бывало, что у двоих не было денег и у третьего н и к а к и х ! Естественно, что Шуберт играл среди нас троих роль Креза, и время от времени он купался в серебре, когда ему удавалось пристроить несколько песен или даже целый цикл (как, например, песни из „Вальтера Скотта“, за которые он получил от Артариа или Диабелли 500 флоринов по венскому номиналу гонорар {...} . Словом, прилив сменялся отливом. Благодаря одному из таких приливов я слушал Паганини. Пять гульденов, которые требовал этот пират-концертант, были для меня недостижимыми;

само собой разумелось, что Шуберт должен был его послушать; но он ни за что не хотел слушать его в н о в ь без меня; он был серьезно зол, когда я отказался принять от него билет. „Чепуха! — воскликнул он, — я его уже раз слушал и злился, что тебя со мной не было! Говорю тебе, такого пария больше не будет! У меня сейчас денег, как у Хекерлинга, — идем же!“ И с этими словами он меня увел {...}. Это было время прилива! Но зато в другой раз я зашел в послеобеденный час в кафе у театра Кернтнертор, заказал кофе с молоком и уплет при этом полдюжины булочек. Вскоре явился и Шуберт и сделал то же самое. Мы взаимно удивились нашему хорошему аппетиту, который появился так быстро после обеда. „Это потому, что я, собственно, еще ничего не ел“, — объяснил мне друг немного смущенно. „И я тоже!“ — ответил я смеясь. {...} Это было во время обоюдного полнейшего отлива»⁹⁵.

Живой рассказ Бауэрнфельда правдиво воссоздает картину отмеченного лишениями и вместе с тем по-юношески беззаботного существования молодых художников. Конечно, ореол воспоминания смягчает острые углы прошлого.

Испытания, выпавшие на долю композитора, переносились с каждым годом все труднее, а радости казались быстротечнее, что, впрочем, не лишало его способности наслаждаться тем, чем ему было дано насладиться. К таким впечатлениям безусловно следует отнести письмо, полученное им из Берлина от Анны Мильдер. В своем послании она не только признавалась в глубочайшем восхищении его песнями и сообщала об успехе, сопровождающем их исполнение, но и просила сочинить музыку на стихотворение Лейтнера «Юноша и ночная бабочка». Мильдер интересовалась также операми Шуберта и предлагала, если он сочтет это нужным, похлопотать за него перед дирекцией берлинской оперы⁹⁶.

Шуберт не выполнил просьбы Мильдер. Оставил без внимания и высказанное певицей в ее втором письме к нему желание увидеть положенным на музыку стихотворение Гёте «Различные переживания на одном месте»⁹⁷. Лишь незадолго до смерти он написал песню для голоса с сопровождением фортепиано и кларнета «Пастух на скале», в которой в какой-то мере пошел навстречу пожеланиям певицы. В свою очередь Мильдер не сумела продвинуть на берлинскую сцену оперу «Альфонсо и Эстрелла». «Здесь привыкли к большой, трагической опере или к французской комической опере, — писала она Шуберту. — Узнав из вышеизложенного о здеш-

них вкусах, Вы сами поймите, что опера „Альфонсо и Эстрелла“ ни в коем случае не смогла бы иметь здесь успех»⁹⁸. Однако она отнюдь не сомневалась в способности композитора создать оперу, о чем свидетельствуют содержащиеся в этом же письме советы, какой избрать сюжет, на сколько актов и действующих лиц рассчитывать, если Шуберт надумает писать новое музыкально-сценическое произведение. Больше того, она недвусмысленно выражала готовность исполнить в будущей опере главную партию. Шуберт никак не откликнулся на предложение певицы. Но некоторые данные позволяют думать, что оно запало ему в душу. Ведь именно в этом году он обращается к Бауэрнфельду с просьбой о новом либретто, которым и стал «Граф фон Глейхен». Также и Верле утверждает, что в неоконченной опере композитор во многом пошел навстречу требованиям Мильдер⁹⁹.

Много приятного принесла Шуберту его поездка с Фоглем в Верхнюю Австрию летом 1825 года. На этот раз она продолжалась около пяти месяцев и изобиловала как встречами с настоящими ценителями его искусства, так и захватывающими красотами природы, особенно горных пейзажей. Благоприятные обстоятельства этого путешествия позволили Шуберту относительно легко перенести неудачу его второй попытки привлечь к своему искусству Гёте.

Первую остановку Фогль и Шуберт сделали в Штейре, где встретились со старыми друзьями — Паумгартнером, Шельманом, Коллером. Затем они отправились в Гмунден, где провели шесть недель в доме Ф. Травегера, большого почитателя композитора. Из воспоминаний сына хозяина дома Э. Травегера мы узнаем, какое сильное впечатление оставляло исполнение Фогля и Шуберта: «...Когда песня кончалась, нередко случалось, что люди бросались друг другу в объятия и избыток чувств находил себе выход в слезах»¹⁰⁰. Шуберт покорял знавших его людей не только своим дарованием, но и присущими ему непритязательностью и сердечностью.

В Гмундене Шуберт сочинил песни девушки из романа Вальтера Скотта «Дева с озера», среди них ставшая столь популярной «Ave Maria». К этому же времени относится, видимо, и создание остальных песен этого цикла, из которых сам композитор больше всего ценил «Песню Норманна». Параллельно Шуберт работал над крупными инструментальными произведениями. Существует предположение, что к ним относилась и Большая симфония C-dur, правда,



Эдуард фон Бауэрнфельд

Гравюра Ф. Штебера по рисунку М. Даффингера

датированная самим композитором 1828 годом¹⁰¹. Долгое время считалось, что эта симфония, получившая в литературе название Гмунден-Гаштейнской, потеряна¹⁰².

Успех произведений Шуберта, их повсеместная распространенность, избавление — пусть временное! — от каждодневных материальных забот, общение с близкими по духу людьми, умиротворяющее воздействие величественной природы — все это способствовало большей уравновешенности мировосприятия композитора, преобладанию в его произведениях светлой, мужественной направленности. В этом смысле Большая симфония C-dur действительно отвечает его строю чувств и мыслей в те счастливые летние месяцы 1825 года.

В письме к отцу и мачехе Шуберт сообщает дальнейший маршрут путешествия: «Мы останемся (в Штейре) только на 10—14 дней, а потом поедem в Гаштейн, один из знаменитых курортов... Эта поездка меня чрезвычайно радует, потому



Каролина Эстергази

Портрет маслом работы неизвестного художника

что я увижу красивейшие местности, а на обратном пути мы посетим Зальцбург, славящийся своим чудесным местоположением и окрестностями. Так как мы вернемся из поездки только в середине сентября, а потом обещали ещё раз заехать в Гмунден, Линц, Штейраг и Флориан, то я вряд ли прибуду в Вену раньше конца октября»¹⁰³. Из писем Шуберта к брату Фердинанду известно, какое сильное впечатление произвела на него природа около Зальцбурга и Гаштейна. Несмотря на то, что описание путешествия, по его собственному признанию, его измучило, он дал подробную и яркую характеристику панорамы Зальцбурга, горных пейзажей на пути оттуда в Гаштейн.

В письмах Шуберта проглядывает стремление обеспечить себе более упорядоченную, «оседлую» (если так можно выразиться) жизнь. При всей любви к друзьям и потребности в постоянном общении с ними его не устраивает жизнь сообща. Конечно, при свойственной ему деликатности он не

признается в этом прямо, но он настойчиво повторяет просьбу сохранить за ним комнату на Видене. «Что касается квартиры в доме Фюрвирта, то я намерен ее сохранить за собой, — пишет Шуберт Бауэрнфельду из Штейра 18 или 19 сентября 1825 года. — (...) Что касается нашей совместной жизни, то хотя это и было бы мне очень приятно, но так как я уже знаком с подобными холостяцкими и студенческими планами, то я бы не хотел в конце концов оказаться между двух стульев»¹⁰⁴.

Вполне возможно, что желание композитора обрести независимость было связано с пересмотром отношения к постоянной работе, которая избавила бы его от чередования приливов и отливов материального благополучия. Твердый бюджет мог сделать его менее уязвимым и для издателей. Как бы там ни было, но весной 1826 года он решился на шаг, которого до этого времени всячески избегал: подал прошение на имя императора о предоставлении ему вакантной — в связи с переводом на пенсию Сальери в марте 1824 года — должности придворного вице-капельмейстера. К заявлению Шуберт приложил свидетельство Сальери, составленное еще в 1819 году. Нет сомнений, что композитор рассчитывал получить поддержку советника по делам музыки при дворе графа Морица Дитрихштейна, который покровительствовал композитору. Однако через месяц после поступления прошения Дитрихштейн ушел с этого поста. Его заменил граф Харрах, который ради экономии государственных средств предложил поручить выполнение обязанностей вице-капельмейстера находившемуся уже в отставке Йозефу Вейглю. Таким путем расчетливый граф предполагал сэкономить на пенсии Вейгля 1000 флоринов. Император принял предложение Харраха, о чем было доведено до его сведения 24 января 1827 года.

По свидетельству Фердинанда Шуберта, Франц, узнав о постигшей его неудаче, сказал: «Раз им [вице-капельмейстером] стал такой достойный человек, как Вейгль, мне не остается ничего другого, как примириться с этим»¹⁰⁵. Так закончилась еще одна попытка Шуберта изменить столь упорно оберегавшейся им свободе.

Впрочем, намереваясь выполнять некие служебные обязанности, композитор отнюдь не собирался поступиться творческой независимостью. Об этом можно судить по его беседе с почитателем его музыки Й. Хауэром: «Недавно я принес придворному капельмейстеру Эйблеру мессу для исполнения в Придворной капелле, — поведал Шуберт Хау-

эру. — Услышав мое имя, Эйблер заявил, что он не знаком еще ни с одним моим сочинением. Когда я пришел через несколько недель, чтобы узнать о судьбе своего детища, Эйблер сказал, что месса хороша, но написана не в том стиле, какой любит император. Ну, я откланялся и подумал про себя: „Я не так счастлив, чтобы уметь писать в императорском стиле“»¹⁰⁶. О том, что можно было в какой-то мере пойти навстречу императору, у Шуберта даже не возникло мысли.

Еще раньше, чем пришел ответ от Харраха, Шуберт принял участие в испытании на должность второго капельмейстера театра Кернтнертор. Причина постигшей его в данном случае неудачи выглядит по-разному в описании разных очевидцев. Шиндлер пишет о том, что композитор решительно отказался изменить что-либо в слишком трудной для певицы арии, сочиненной им специально к этому дню, и, захлопнув с треском партитуру, взял ее под мышку и вышел быстрыми шагами¹⁰⁷. А. Хюттенбреннер, наоборот, отмечает, что певица была довольна, а получить место Шуберту «помешало не собственное упрямство, а просто интриги в театре»¹⁰⁸. Зонлейтнер, не оспаривая версии Шиндлера, считает, что композитор мог подчиняться лишь одному режиму работы, тому, который диктовало ему его дарование. А оно призывало его к рабочему столу по утрам. Таким образом «он не мог точно соблюдать часы репетиций, и механистичность этой работы досаждала ему»¹⁰⁹. Как бы там ни было, и эта последняя попытка Шуберта упорядочить свое материальное положение не дала результата.

И все же имя композитора хотя и очень медленно приобретало все большую известность и не только в Австрии, но и за ее пределами. Помимо появления ряда содержательных отзывов в венской и в зарубежной прессе, об этом свидетельствуют высказывания некоторых деятелей искусства. Кроме Анны Мильдер, проявившей столь интенсивный интерес к творчеству Шуберта, следует указать на немецкого писателя Жана Поля Рихтера и виднейшего швейцарского музыкального деятеля Ганса Георга Негели. «...В последний период жизни, — пишет племянник Жана Поля Р. О. Шпацир, — изнуренный в течение дня, вечерами он [Жан Поль] почти всегда с тоской требовал песен... Больше всего его захватывали строки из прекрасного произведения Шуберта на „Лесного царя“ Гёте: „Дитя, оглянися, младенец, ко мне“ и „Играя, летая, тебя усыплять“»¹¹⁰. Негели упоминал о фортепианных произведениях Шуберта в своих

лекциях о музыке, читанных в различных городах Германии в 1824 году, а в письме к Карлу Черни от 18 июня 1826 года признался, что решительно причисляет «фортепианного композитора Шуберта... к хорошим, даже превосходным. Первую часть его сонаты а-moll(...) я считаю капитальной вещью»¹¹¹. Негели намеревался включить произведения Шуберта в предполагаемый им для издания сборник фортепианных пьес различных авторов. Однако Шуберт запросил высокий гонорар, и это, видимо, отпугнуло издателя. Во всяком случае, ответа на письмо композитора к Негели не последовало.

Естественно, что наиболее веской среди откликов современников представляется оценка, которую дал творчеству Шуберта Бетховен. Как известно, достоверных свидетельств о встрече Шуберта с Бетховеном нет. Даже случай с преподаванием Шубертом своему великому собрату четырехручных вариаций ор.10 предстает у разных лиц в разном освещении. Вполне возможно, что они не общались из-за усиливающейся в связи с глухотой отчужденностью Бетховена. Такого мнения придерживается Шпаун: «Шуберт считал бы себя счастливым, если бы смог сблизиться с Бетховеном; но Бетховен в последние годы своей жизни был очень мрачен и неприступен»¹¹². Но деятельностью Шуберта великий композитор интересовался. Об этом говорит и отношение к посвященным ему Шубертом вариациям и неоднократное упоминание его имени в разговорных тетрадах. Незадолго до кончины Бетховена Антон Шиндлер познакомил его со значительным количеством песен Шуберта (около шестидесяти). «Великий мастер, не знавший до этого и пяти песен Шуберта, был поражен их количеством, — пишет Шиндлер, — и никак не хотел поверить в то, что Шуберт к этому времени [февраль 1827] создал уже более пятисот песен. Но если он был поражен их количеством, то в полное изумление его повергло их содержание. На протяжении многих дней он никак не мог расстаться с ними и ежедневно часами изучал „Монолог Ифигении“, „Границы человечества“, „Всемогущество“, „Молодую монахиню“, „Фиалку“, „Песни мельника“ и многое другое. С радостным воодушевлением он неоднократно повторял: „ Действительно, в Шуберте живет божья искра! — Если бы мне попались на глаза эти стихи, я бы тоже положил их на музыку! И так почти обо всех стихотворениях, сюжет, смысл и оригинальное претворение которых Шубертом он не уставал хвалить. (...) Короче говоря, уважение, которым проникся Бетховен

по отношению к таланту Шуберта, было столь велико, что он выразил желание познакомиться также с операми и фортепианными произведениями Шуберта: однако болезнь его настолько осложнилась, что он уже не смог осуществить свое намерение. Но он еще часто говорил о Шуберте и предсказывал, что этот композитор привлечет к себе внимание всего мира; он сожалел также, что не познакомился с его творчеством ранее»¹¹³. Судя по «Заметкам» Шпауна, отзыв Бетховена стал известен Шуберту и, конечно, доставил ему огромное удовлетворение. Нет сомнения, что бетховенское суждение должно было не только упрочить веру Шуберта в его творческие возможности, но и поддержать его в отстаивании позитивных идеалов, к утверждению которых каждый из композиторов шел, разумеется, своим путем.

Тем сильнее должно было потрясти Шуберта известие о кончине Бетховена, последовавшей 26 марта 1827 года. Незадолго до этого Шуберт закончил первую часть того произведения, которое с подлинно бетховенской суровостью и бескомпромиссностью отразило трагические противоречия окружающей действительности. В масштабах камерного вокального цикла «Зимний путь» Шуберт поднялся до концепционной значительности и монументальности, не уступающей бетховенским симфониям, отдав тем самым подлинную творческую дань своему преклонению перед композитором, чье искусство служило ему образцом на протяжении всей жизни.

Теперь, 29 марта 1827 года, он в числе других, провожающих останки гения, отдал последний долг своему кумиру. Вот как описывала венская газета «Sammler» похороны Бетховена: «С обеих сторон ряды факельщиков, среди которых находились... Шуберт... Все бы в черном, в перчатках того же цвета с развевающимся траурным крепом на левой руке, за исключением факельщиков, у которых зато были приколоты букеты из белых лилий, а факелы были обтянуты крепом»¹¹⁴. По сообщению Г. Брейнинга, достоверность которого находится, правда, под сомнением, Шуберт с друзьями — Рандхартингером и Лахнером — зашел после похорон в ресторан «Цур Мельгрубе», где поднял бокал за того из трех присутствовавших, кто последует за Бетховеном. Как известно, им оказался Шуберт.

К светлым, радостным событиям в жизни композитора на протяжении 1827 года следует безусловно отнести его поездку в Штирию. Весной этого года он получил приглашение из Граца (столицы Штирии) от высоко ценимой Бет-

ховеном пианистки-любительницы Марии Пахлер. Таким образом, он направлялся в Штирию с приятным сознанием встретить там людей, ценивших его искусство. Известности Шуберта в Граце не в малой степени содействовали два почитателя его таланта: один из его ближайших друзей, композитор и пианист Ансельм Хюттенбреннер и любитель музыки И. Б. Йенгер, переведенный в 1825 году из Граца в Вену, где он часто встречался с Шубертом. Именно с Йенгером Шуберт и посетил Грац в сентябре 1827 года.

Семья Пахлер сделала все от нее зависящее, чтобы достойным образом отметить приезд композитора в Грац. «Мой отец — адвокат доктор Карл Пахлер — приложил дар общественного деятеля, а моя мать — Мария, урожденная Кошак — все свои художнические данные, чтобы украсить пребывание в нашем доме столь благородного и вместе с тем столь скромного гостя, — писал много позже сын четы Пахлер Фауст. — Шуберт чувствовал себя возрожденным. Он получил массу прекрасных впечатлений и написал, еще будучи в Граце, ряд своих лучших песен, тексты для которых ему давала моя мать, обладавшая незаурядным поэтическим вкусом. Именно она привлекала, между прочим, его внимание к стихотворениям Лейтнера, к „Старо-шотландской балладе“ Гердера, к „Тайной любви“, автора которой (...) мне удалось установить лишь года четыре назад»¹¹⁵.

Вместе с А. Хюттенбреннером Шуберт побывал в оперном театре Граца, где в хорошем исполнении шла опера Мейербера «Крестоносцы в Египте». Шуберту опера не понравилась. После первого акта он сказал Хюттенбреннеру: «Я более не выдерживаю, выйдем вон!»¹¹⁶. В сентябре композитор принял участие в благотворительном концерте Штирийского музыкального союза, в программу которого были включены три его произведения: «Песня Норманна», женский хор и квартет для мужских голосов «Власть любви». Но больше всего музыка Шуберта звучала на вечерах в домах его штирийских почитателей.

Насколько глубокий след оставила у Шуберта поездка в Грац, видно по его письму к Марии Пахлер, отправленному три дня спустя после возвращения в Вену: «Уж теперь я чувствую, что в Граце мне было слишком хорошо и все еще никак не могу освоиться с Веной. Она, правда, довольно обширна, но зато в ней нет сердечности, откровенности, настоящих мыслей, разумных слов, а особенно душевных поступков. Толком не поймешь, умен ты или глуп, столько здесь болтают без разбора, а искренно веселятся здесь редко

или никогда. Правда, возможно, что я сам во многом виноват — я так медленно сближаюсь с людьми. В Граце я быстро понял, как можно общаться друг с другом безыскусственно и открыто и, наверное, еще больше проникся бы пониманием этого при более длительном пребывании. В особенности я никогда не забуду приветливый приют с его милой хозяйкой, с силачом Пахлеросом и маленьким Фаустом, где я провел такие приятные дни, каких давно уже не проводил»¹¹⁷. Двумя неделями позже Шуберт выслал Марии Пахлер обещанную им четырехручную пьесу для маленького Фауста («Детский марш»), которую мальчик должен был сыграть с матерью в день рождения отца.

Творческая активность композитора не ослабевает. Именно в осенние месяцы 1827 года он создает такие шедевры, как вторую часть «Зимнего пути», фортепианное трио Es-dur, Фантазию для скрипки и фортепиано C-dur (в ней использована тема песни «Привет»), вторую серию экспромтов. Кроме того, он пишет песни на слова Лейтнера и «Немецкую мессу» по заказу свободомыслящего профессора политехникума И. Ф. Неймана. Особенно много сил Шуберт отдал «Зимнему пути». «Многие думали и, может быть, думают еще и теперь, — отмечает в своих „Записках“ Шуман, — что Шуберт был бесчувственным парнем, которого ничто не трогает; но те, кто был с ним ближе знаком, знают, как глубоко захватывали его собственные творения и в каких муках он их рождал. Кто видел его хоть раз утром, когда он сочинял, горящий вдохновением и со сверкающими глазами, даже говоривший изменившимся голосом, подобный лунатику, тот никогда не забудет этого впечатления (...)». Днем он, правда, был другим; он был нежен и чувствителен, только он не любил высказывать свои чувства, а скрывал их в душе»¹¹⁸.

Новый, 1828 год был ознаменован выходом в свет первой части «Зимнего пути». Трагический смысл цикла помещал друзьям композитора сразу по достоинству оценить это произведение. Тем более знаменательным представляется исполнение первой песни цикла «Спокойно спи!» уже 10 января в Обществе любителей музыки. Исполнителем был преподаватель Венского университета Л. Тице, и ранее не раз выступавший в концертах Общества с произведениями Шуберта. Но еще показательнее были положительные отклики на цикл, исходившие от любителей музыки. Вот что, например, писала Мари Пратобевера своему жениху 22 ян-

варя 1828 года: «Наш маленький соловей (сестра Мари Франциска) поет действительно с душой, особенно самые новые песни Шуберта „Зимний путь“. (...)». Одна мне необычайно нравится, так что я должна написать ее для Вас: „Водный поток“

[следуют четыре строфы текста песни]

Музыка как раз так грустна, она вполне отвечает тексту и прекрасно звучит в пении, производя безграничное впечатление. Особенно в связи с прочими»¹¹⁹.

Признание, которое получили произведения Шуберта, по-прежнему ничего не меняло в условиях его существования. «Друзья и товарищи, в кругу которых Шуберт охотнее всего проводил время, не были в состоянии оказать ему серьезную поддержку, — вспоминает Бауэрнфельд, — проникнуть же в высшие круги и искать покровителей, которые могли бы помочь ему возвыситься, у него не было ни желания, ни умения. Поэтому неудивительно, что он не получил должности и что ни одна из его опер не была поставлена. Так он прожил всю свою жизнь в более чем посредственных условиях, а издатели, которые его достаточно прижимали и эксплуатировали, как и прежде, были и оставались его единственным пристанищем и источником существования»¹²⁰. Насколько беззастенчиво обирали издатели композитора, видно из рассказа Лахнера: «Однажды Лахнер предложил другу совершить небольшое путешествие в горы. Шуберт был не прочь принять его предложение, но сказал, что у него на это нет денег. „Где твои новые песни?“ — спросил Лахнер. Шуберт передал ему целую кипу превосходных песен. Лахнер отправился к одному из венских издателей, с которым был на короткой ноге, и предложил „бесчувственной маске“ эти замечательнейшие произведения. „Ах! На песни Шуберта нет спроса!“ — пожаловался издатель. Лахнер пытался убедить его в высоких художественных достоинствах песен. „Самое большее, что я могу предложить, — пятнадцать гульденов венской монетой!“ — сказал после долгих уговоров издатель. „Добавьте еще пять гульденов!“ — попросил Лахнер. „Никогда!“ — отрезал издатель. (...) Через пятнадцать лет после смерти Шуберта Лахнер вновь встретился с этим издателем, который хвалился тем, как хорошо расходятся транскрипции песен Шуберта, сделанные Листом. «Но я ведь и заплатил за них Листу целых пятьсот гульденов!»¹²¹ — воскликнул издатель.

Неудивительно, что от времени до времени Шубертом

овладевало отчаяние. В один из таких моментов он сравнил свое будущее с судьбой гётевского Арфиста, которому на старости лет пришлось обивать чужие пороги, выпрашивая кусок хлеба¹²². Вот тогда-то Бауэрнфельд и посоветовал Шуберту устроить концерт из собственных произведений, справедливо полагая, что ряд ежегодных концертов позволил бы композитору и обеспечить себя в какой-то мере материально, и создать популярность своим сочинениям, а главное, заставил бы издателей платить ему достойные гонорары.

Концерт состоялся 26 марта 1828 года по странному совпадению ровно через год после смерти Бетховена. Публика оказала восторженный прием исполненным в концерте произведениям. Удача в подлинном смысле слова окрылила Шуберта. «Главное — Шуберт нашел свою публику и был преисполнен бодрости»¹²³, — свидетельствует Бауэрнфельд, а это в условиях косной действительности не могло не укрепить в нем потребности сопротивляться превратностям судьбы. Последнее обстоятельство заслуживает того, чтобы быть подчеркнутым.

То глубокое разочарование, которое отчетливо проявлялось как в высказываниях, так и в произведениях композитора, дало повод к истолкованию последних лет его творческого пути, как бы исполненных мрачных предчувствий, чуть ли не готовности к смерти. Эта точка зрения должна быть решительно отвергнута. Обостренное восприятие Шубертом несовместимости идеала и реальной действительности означало, во-первых, большее, чем уподобление мира рожденных его фантазией образов личной судьбе художника, а, во-вторых, отнюдь не исчерпало содержания его искусства. Это убедительно подтверждается его творческой деятельностью в последний год жизни, когда наряду с песнями на тексты Гейне, частично Рельштаба, были созданы [или завершены] произведения, подобные Большой симфонии C-dur, Струнному квинтету C-dur, фортепианным сонатам A-dur и B-dur. Даже в сфере песни, где трагический аспект акцентировался им чаще и последовательнее, последним словом оказалась «Голубиная почта» — песня, если не открывающая новых горизонтов, то во всяком случае подтверждающая способность композитора видеть и светлые стороны жизни.

Нет! Ничто ни в замыслах, ни в высказываниях, ни в поведении Шуберта не предвещало близкой трагической развязки. Наоборот, он полон планов на будущее и не

только творческих. Как видно из письма Ф. Травегера от 19 мая 1828 года, композитор намеревался вновь посетить Гмунден, причем на этот раз хотел осуществить поездку за свой счет¹²⁴. Предполагал Шуберт навестить и гостеприимный Грац. Правда, финансовые затруднения заставили композитора отказаться от поездки.

Летом 1828 года ему удалось выбраться лишь на несколько дней в Баден, куда его вместе с Лахнером пригласил издатель «Wiener Zeitschrift für Kunst» И. Шик. Последнему пришла мысль вместе с композиторами посетить монастырь «Святой крест», чтобы послушать знаменитый монастырский орган. «Шуберт предложил (ради этого случая) сочинить четырехручные фуги, каковые и были закончены к полуночи обеими сторонами. На другой день, в шесть часов утра, мы выехали в „Святой крест“, где обе фуги были исполнены в присутствии нескольких настоятелей монастыря»¹²⁵, — рассказывает Лахнер. Второй раз Шуберт совершил экскурсию за пределы Вены ранней осенью; с братом Фердинандом они направились в Эйзенштадт, где Шуберт посетил могилу Йозефа Гайдна. Между тем самочувствие Шуберта было неважным. Оно-то и заставило его искать прибежища у Фердинанда, который в августе переехал в предместье.

В середине октября Шуберт получил обнадеживающее его письмо из Будапешта от Шиндлера, который подготовил почву для организации авторского концерта Шуберта в Будапеште и предлагал ему приехать уже в конце октября, чтобы заодно попасть и на премьеру оперы Лахнера «Порука» в Пештском немецком театре. «Поскольку Ваше имя здесь пользуется известностью, — писал Шиндлер, — мы хотим проделать с Вами следующую комбинацию, а именно: чтобы Вы решились дать здесь частный концерт, где будут исполняться главным образом только Ваши песни. Надеются на большой успех, а так как уже знают, что Ваша застенчивость и Ваша скромность не будут принимать большого участия в организации этого предприятия, то я сообщаю Вам, то Вы здесь найдете людей, которые Вас любезнейшим образом поддержат, как Вы ни тяжелы. Но Вы должны для этого тоже кое-что сделать, et quidem* — взять в Вене 5—6 писем в дворянских домах к таким же домам здесь. (...) Пусть это не будет

* А именно (лат.).

Вам в тягость, потому что с этим не связаны ни труд, ни ухаживания. Вы здесь сдадите эти письма, если мы найдем это нужным, и basta! Не следует отказываться от того, чтобы таким путем положить в карман несколько сот флоринов, а наряду с этим могут быть еще и другие выгоды. Итак, живей! Не надо долго судить и рядить! Вас поддержат хорошо и по мере сил. (...) Итак, с богом! Мы все ждем, что Вы будете действовать благоразумно и не будете строптивым...»¹²⁶

Казалось бы, на такое письмо нельзя было не ответить. Однако Шуберт не откликнулся. Объяснить это можно только возросшим недомоганием Шуберта. «В последний день октября, когда он хотел вечером поесть рыбы, попробовал первый кусочек, он вдруг бросил нож и вилку на блюдо, говоря, что находит эту пищу отвратительной и что ему кажется, будто он принял яд. С этого момента Шуберт почти ничего не ел и не пил, принимал лекарства. Он пытался найти облегчение, гуляя на свежем воздухе, и для этого совершил несколько прогулок. 3 ноября рано утром он сходил из Ней-Видена в Хернальс, чтобы услышать Латинский реквием, сочиненный его братом Фердинандом»¹²⁷.

Очевидно, Шуберт не предполагал, насколько серьезно его заболевание. Ведь еще 4 ноября он вместе со скрипачом и композитором Й. Ланцем был у известного теоретика С. Зехтера, с которым договорился об уроках контрапункта. Этот шаг Шуберта на исходе его творческого пути — лишнее свидетельство того, с какой требовательностью он относился к своей миссии художника. Автор ряда произведений, в которых использование полифонических приемов подтверждает, что и здесь он достиг подлинных высот, счел необходимым восполнить пробелы в своем образовании, обнаруженные им в результате изучения партитур генделевских ораторий. «Только теперь я вижу, чего мне не хватает, — сказал Шуберт, — но я хочу прилежно заниматься с Зехтером, чтобы наверстать упущенное»¹²⁸.

Если увлечение Генделем успело принести плоды, о чем свидетельствует кантата «Победная песня Мириам» и многие эпизоды последней мессы Es-dur, то занятия с Зехтером ограничились одним уроком. «На следующий раз господин Ланц явился один и сообщил, что Ф. Шуберт тяжело заболел и теперь он будет брать уроки без него»¹²⁹, — пишет Зехтер в кратком описании своей встречи с Шубертом.

Болезнь прогрессировала быстро. 11 ноября Шуберт

слег в постель. Опасно больной, он не испытывал, однако, болевых ощущений, а жаловался лишь на слабость. Временами он начинал бредить. В бреду он не переставая пел. В редкие минуты, когда он находился в сознании, он обращался к корректуре второй части «Зимнего пути». Сохранилось письмо Шуберта Шоберу, который так и не навещил больного, боясь заразиться: «Дорогой Шобер! Я болен. Уже 11 дней я ничего не ел и не пил и брожу, изнемогая и шатаюсь, от кресла к кровати и обратно. Меня лечит Ринна. Если я что-нибудь съем, то сейчас же должен отдать это обратно. Будь же так добр, помоги мне в этом отчаянном положении книгами для чтения. Купера я читал: „Последнего из моги-кан“, „Шпиона“, „Лоцмана“ и „Поселенцев“. Если у Тебя имеется что-нибудь из его произведений, то заклинаю Тебя оставить это для меня у К. Богнера в кофейне. Мой брат, сама добросовестность, передаст мне это самым добросовестным образом. Или что-нибудь другое. Твой друг Шуберт»¹³⁰. Письмо подтверждает, насколько далека была Шуберту мысль о смерти, и вместе с тем говорит о превосходной осведомленности композитора в литературе, в данном случае в творчестве Купера — американского писателя, чьи произведения как раз к этому времени приобрели популярность в Европе.

Несмотря на тяжелое состояние, Шуберт был полон творческих планов. Он делился ими с Лахнером и Бауэрнфельдом, уделяя особое внимание опере «Граф фон Глейхен», к работе над которой намеревался приступить сразу же после выздоровления. «Он уверял, что в его голове бродили совершенно новые гармонии и ритмы»¹³¹, — писал Бауэрнфельд.

Семнадцатого ноября к вечеру Шуберту стало хуже. Он бредил и больше не приходил в сознание. Шуберту казалось, что он лежит не в своей комнате. Лишь с трудом его удавалось удержать в постели. Вечером 18 ноября он подозревал своего брата и спросил его, как бы соблюдая тайну: „Что со мной?“ — Фердинанд ответил: „Дорогой Франц! Мы все озабочены тем, чтобы снова поднять тебя на ноги и доктор тоже уверяет, что скоро ты совсем поправишься; но ты должен терпеливо лежать в постели!“ Через несколько часов пришел врач, который убеждал его подобными же словами. Но Шуберт посмотрел пристально в глаза доктора, схватился слабой рукой за стену и сказал тихо и серьезно: „Здесь, здесь мой конец!“»¹³²

Он скончался 19 ноября в три часа дня. По словам



Могила Шуберта на Верингском кладбище

Шпауна, первого из друзей вошедшего в комнату покойного, «его приветливое неизменившееся лицо указывало на то, что он умер тихо и без борьбы»¹³³. Друзья были потрясены. «Вчера днем Шуберт умер, — записал в дневнике Бауэрнфельд. — В понедельник я еще с ним разговаривал, во вторник он бредил, в среду он был мертв. Он говорил еще со мной о нашей опере. Все это кажется мне сном. Честнейшая душа, вернейший друг! Я хотел бы, чтобы я лежал там вместо него. Но он покидает мир овсянным славой!»¹³⁴ «Ты знаешь, как я его любил, — писал Швинд Шоберу, — и Ты можешь себе представить, как мало я был подготовлен к мысли, что потеряю его. (...) Я плакал о нем как о брате, но теперь я рад, что он умер в своем величии и избавился от

своих горестей. Чем больше я теперь представляю себе, каким он был, тем яснее я вижу, как он страдал»¹³⁵. Именно Бауэрнфельд и Швинд совместно с Шобером приняли деятельное участие в организации сбора пожертвований на памятник Шуберту и исполнение реквиема его памяти. Пожалуй, наиболее точно выразил чувства ближайших друзей композитора соученик Шуберта по конвикту поэт Й. Кеннер. «Если бы жена и ребенок не доставляли мне не заслуженной мною радости, я охотно, не задумываясь, умер бы вместо Шуберта. Ведь он совершил бы своими руками нечто неповторимое, тогда как работы, которую я исполняю за день на службе, можно требовать от любого бездушного существа»¹³⁶.

Похороны Шуберта состоялись 21 ноября. Отпевание было совершено в церкви св. Йозефа в предместье Маргаретен. Согласно объявлению о смерти, предполагалось похоронить Шуберта на близлежащем кладбище. Однако Фердинанд, вспомнив о словах брата («Нет, неправда, Бетховен лежит не здесь»), сказанных им в полусознательном состоянии в ответ на уверения, что он по-прежнему находится в своей комнате, усмотрел в них желание Шуберта покоиться рядом с Бетховеном. Поэтому после панихиды в церкви св. Йозефа, где под управлением соборного капельмейстера Й. Б. Генсбахера была исполнена песня Шуберта «*Rach vobiscum*» с новым текстом Шобера и мотет Генсбахера, гроб был перенесен в церковь св. Лаврентия в Веринг. Здесь состоялась вторая панихида, во время которой были исполнены «*Miserere*», «*Libera me*» и немецкая погребальная песня, после чего гроб был опущен в могилу неподалеку от места захоронения Бетховена.

Дважды останки Шуберта подвергались эксгумации — в 1863 и в 1888 годах. Последний раз в связи с их захоронением на Центральном кладбище Вены рядом с могилой Бетховена, вблизи памятника Моцарту, могил Глюка, Брамса, Вольфа, Й. Штрауса и других крупных представителей австрийской музыкальной культуры.

23 декабря в Августинской придворной и приходской церкви в память Шуберта прозвучал реквием А. Хюттенбреннера. 30 января 1829 года в зале Общества любителей музыки состоялся концерт, половина сбора с которого пошла на сооружение памятника Шуберту. Концерт имел большой успех и был повторен 5 февраля того же года. В программу были впервые включены «Победная песнь Мариам» и две песни — «Голубиная почта» и «Приют» из

цикла «Лебединая песнь». Памятник на кладбище был установлен лишь в июле 1830 года. «Надгробный памятник прост — так прост, как его песни, — но в нем скрыто глубокое чувство, такое, какое было ему присуще», — писала о надгробии венская «Allgemeine musikalische Zeitung» 6 ноября 1830 года¹³⁷. Надпись на памятнике, сочиненная Грильпарцером и одобренная друзьями Шуберта:

**Музыка похоронила здесь богатое сокровище,
но еще более прекрасные надежды —**

неоднократно вызывала впоследствии нарекания; в ней усматривали недооценку того, что создал композитор за свою короткую жизнь. Представляется, что оснований для осуждения Грильпарцера нет. Надпись сосредоточена на мысли о преждевременности кончины Шуберта, преждевременности, с которой друзья композитора не могли никак примириться именно потому, что сознавали величие им совершенного. В то же время надо помнить о том, что многое из созданного Шубертом было попросту неизвестно даже ближайшим из его друзей. Это естественно заставляло их ожидать еще большего от неосуществленного будущего их гениального современника. Упрекать их в этом — значит не отдавать себе отчета в глубине отчаяния, которое способно охватить людей, внезапно теряющих любимого человека в самом расцвете лет и творческих сил. «Шуберт умер, и с ним умерло все, что у нас было самого светлого и прекрасного...»¹³⁸, погасла естественно и надежда услышать то, что могло и должно было вылиться из-под пера композитора. Вот об этом точно и верно говорила современникам Шуберта надпись Грильпарцера.

О черк третий

Вокальная лирика

Песня занимает в наследии Шуберта основное место, и не только потому, что она представлена шестьюстами с лишним произведениями. В песне наиболее наглядно, последовательно и убедительно раскрываются характерные особенности облика композитора, его творческого пути, его художественного формирования. Заинтересованность Шуберта в песне обусловлена романтическими предпосылками. Песня открывала простор характеристике внутреннего мира человека; через сближение с образцами народного искусства она приобретала демократический смысл; наконец, в тесной связи слова и музыки завоевывалась поэтическая осмысленность музыкального образа. Все это вместе взятое создавало особую выразительность шубертовского высказывания, определяло новаторскую глубину, содержательность и образную многогранность его произведений.

Благодаря Шуберту песня впервые в истории музыки стала равной по значению другим жанрам. Ее поэтическая основа отражает едва ли не всю историю австрийской и немецкой поэзии, включает и зарубежных авторов.

Естественно, что в разные периоды жизни Шуберта привлекают разные поэты. Одних он касается мимоходом, другим уделяет пристальное внимание, к третьим возвращается неоднократно. Наибольшей стойкостью отмечена привязанность Шуберта к поэзии Гёте, хотя по значительности музыкального воплощения с песнями на тексты великого немецкого поэта успешно соперничают произведения на слова других авторов, в первую очередь В. Мюллера,

И. Майрхофера, Г. Гейне. Особого упоминания заслуживает чуткое ощущение композитором индивидуальных черт творчества каждого поэта.

Именно в значении сокровищницы разнообразных жизненных впечатлений песни Шуберта и для него самого стали не только целью творчества, но и материалом для последующей обработки. Однако использование песни в инструментальном творчестве является для Шуберта лишь частным примером ее значения. В целом же влияние ее несравненно шире и глубже. Песня не как материал, а песенность как принцип — вот что существенно отличает Шуберта от его предшественников. В песенности коренятся все характерные особенности его инструментальных произведений.

К началу XIX века в немецкой и австрийской художественной культуре наметились ясно ощутимые предпосылки грядущего расцвета лирических жанров. В целом они были вызваны к жизни тем процессом демократизации, который охватил, особенно после 1750 года, все области идеологии. В музыке это привело к утверждению нового динамического принципа мышления в инструментальном творчестве, к раскрепощению оперы от условностей придворного спектакля, к установлению роли песни как важнейшего звена просветительской и воспитательной работы, которая представлялась передовым деятелям второй половины XVIII века столь существенной для достижения выдвинутых эпохой Просвещения идеалов. Хотя в пределах XVIII века песня еще не завоевала положения, равного другим ведущим жанрам, но в отличие от XVII и первой половины XVIII века за ней все определеннее закрепляется право на существование как полноправной отрасли профессионального искусства. Композиторы решительно изменяют взгляду на народную, точнее, крестьянскую песню как на искусство «низменное», взгляду, который, между прочим, достаточно определенно дает о себе знать в «Крестьянской кантате» И. С. Баха. «В профессиональной и народной музыке противопоставление города и деревни, образованного высшего и крестьянского низшего сословия нашло рельефное музыкальное выражение»¹, — пишет по этому поводу исследователь немецкой народной песни Й. Мюллер-Блаттау. Это разграничение распространялось и на обиходную бюргерскую песню. «Считалось, что обиходные песни теряли в художественности, если оседали в народе»².

Отдавая себе отчет в непримиримости данной позиции, нетрудно представить себе, каким резким сдвигом должна

была показаться деятельность Берлинской песенной школы, впервые заявившей о своем существовании 1 октября 1753 года выходом в свет тетради «Од и мелодий» И. Ф. Агриколы, Ф. Э. Баха, Ф. Бенды, К. Г. Грауна, Г. Краузе, К. Никельмана и Г. Ф. Телемана³. Инициатором сборника был музыкант-любитель, адвокат по профессии Г. Краузе. В предпосланном сборнику предуведомлении Краузе недвусмысленно обрисовал новаторскую цель, которую преследовали члены объединения. «Близость к народной песне — вот что представлялось ему [Краузе] первой заповедью. В музыке песни он усматривал средство, способное придать тексту крылья, в песенном же искусстве в целом — русло дальнейшего углубления и облагораживания общения между людьми, явление культуры, обеспечивающее связь всех сословий вопреки существующим между ними различиям»⁴. Последнее утверждение особенно показательно. Ведь оно диаметрально противоположно тенденции, господствовавшей у предшественников «берлинцев», и действительно может служить показателем коренного перелома в эстетических воззрениях эпохи.

Если старшее поколение композиторов Берлинской песенной школы еще во многих случаях отставало в творчестве от выдвинутых им эстетических идеалов, то младшее поколение, возглавляемое Иоганном Абрахамом Петером Шульцем, оказалось в их осуществлении и несравненно более последовательным и убедительным в художественном отношении. Кречмар отмечает три особенности второй Берлинской школы (к ней причисляются помимо Шульца: И. Андре, И. Фр. Рейхардт и К. Цельтер): «Она помогает утвердиться в правах новой поэзии (полным жизни, свежего чувства стихам представителей „Союза рощи“ вплоть до Гёте); в музыкальном отношении она опирается на подлинную старинную народную песню; и в-третьих, она устанавливает более тесный контакт песни и сферы возвышенного музыкального искусства своего времени»⁵. Конечно, эти черты проявляются по-разному в творчестве каждого из композиторов, принадлежащих к этому кругу. Так, Шульц придавал особое значение приближению к народно-песенному складу, достижению той самой «видимости знакомого» (*Schein des Bekannten*), которая способствовала распространению песни среди самых широких слоев слушателей. В рамках периодической структуры Шульц обнаруживает «удивительную верность толкования текста, его звуковой стороны, его склада и характера»⁶, то есть достигает того органичного

слияния поэтического и музыкального смысла, в котором согласно мнению всех авторитетов в области музыки и литературы этого времени усматривали существо песни как жанра. «„Песню недостаточно увидеть, ее надо услышать“, — подчеркивал Гердер», — пишет в своем труде Г. Шваб, потому что «суть песни в звучании, а не в изображении»⁷.

Наиболее же точно определил меру слияния поэзии и музыки в песне, пожалуй, Рейхардт, утверждавший, что «раз узнав мелодию, нельзя ее представить себе без слов, как, в свою очередь, и слова без мелодии»⁸. Именно так, кстати сказать, мыслил и Гёте стихотворения, включенные в его роман «Годы учения Вильгельма Мейстера», именно таким было их воплощение в «простых, доступных песнях Рейхардта»⁹, приложенных к первым изданиям романа. Отсюда следует, что и Рейхардт, подобно Шульцу, тоже придерживался данного принципа. Однако, сохраняя эту направленность как общую перспективу своего песенного творчества, Рейхардт допускал более субъективную трактовку поэтического прообраза, что придавало его музыке взволнованность и напряженность, не вмещавшиеся в рамки повествовательной уравновешенности высказывания Шульца. В то же время Рейхардт не всегда столь скрупулезно следовал замыслу поэта, чтобы не позволять себе вольности по отношению к тексту, например нарушения смыслового акцента. Скорее всего это было связано со стремлением композитора расширить рамки лирического отклика, подчеркнуть индивидуальную неповторимость отраженного в нем чувства, иначе говоря — перебросить мост от песни «в народном духе» к произведениям более сложного плана.

Поскольку дальнейшее развитие вокальной лирики подчинено именно данной тенденции, а ее влияние дает о себе знать и в творчестве других композиторов конца XVIII — начала XIX века (независимо от того, принадлежат ли они, как Цельтер и Андре, к Берлинской школе или же, как, например, Г. Неефе, относятся к ней по касательной) и отдать кому-либо из них предпочтение затруднительно¹⁰. Справедливее считать, что каждый из видных представителей вокальной лирики на рубеже XIX века внес свою лепту в становление этого жанра, подготовив почву для его расцвета в творчестве Шуберта. И конечно же нельзя ограничивать круг предшественников Шуберта лишь представителями Берлинской школы, хотя только она имеет право претендовать на значение ясно очерченного, прежде всего в эстетическом смысле, направления.

Знакомясь с произведениями, лежащими за пределами Берлинской школы, убеждаешься, что к творчеству Шуберта тянутся самые разнообразные нити, не всегда укладывающиеся, между прочим, в границы песенного жанра. Последнее особенно заметно на примере песен сквозного развития и никак не может быть отнесено за счет Берлинской школы, отдававшей предпочтение строфической структуре. За рамками исконных установок Берлинской школы лежит и все возрастающая роль фортепианного сопровождения. «Только начиная с песен Глюка и Неефе закладывается основа самостоятельного сопровождения»¹¹, — отмечает Э. М. Шнаппер. Окончательно же его роль определяется у Цумштега и венских композиторов: Н. Круфта, Й. Фуса, А. Тайбера. Впрочем, достаточно широко используют фортепиано Рейхардт и Цельтер, подтверждая тем самым, что композиторов неудержимо влекло в сторону углубления выразительных возможностей вокальной лирики.

Нельзя не упомянуть и о наметившейся еще в «Духовных одах и песнях» Ф. Э. Баха (1758) склонности подчинить песенному искусству и область философски окрашенных размышлений, что найдет ярчайшее воплощение в песнях на тексты Геллерта Бетховена, а в ином, более независимом от религиозных представлений виде вызовет к жизни лучшие образцы философской лирики Шуберта.

Итак, налицо все данные, позволяющие усмотреть в развитии песни на грани веков проявление стилистического перелома¹². Правда, черты его обнаруживаются далеко не прямолинейно. Поэтому не просто установить и линию преемственности, ведущую от XVIII века к Шуберту, тем более что его гениальное дарование позволяет ему то и дело опережать достижения, которые он стремится перенять у предшественников. Кроме того, Шуберт, обращаясь к наследию, вполне естественно руководствуется не историческими предпосылками, а живым впечатлением от творчества того или иного композитора.

В первую очередь на его пути оказался швабский композитор, друг Шиллера, создатель музыкальной баллады, Цумштег, песнями которого он увлекался еще в конвикте. Это единственный случай, когда воздействие предшественника подтверждается высказыванием Шуберта. Он признался Шпауну, заставшему его за пачкой песен Цумштега, что эти произведения «его глубоко захватывают» и что он «в состоянии целыми днями наслаждаться этими песнями»¹³. В



Иоганн Михаэль Фогль

Портрет маслом работы Л. Кунельвизера

какой-то мере обращение композитора к разным слоям истории художественной песни связано с параллельным воссозданием им истории австро-немецкой поэзии. Ведь оно обязывало Шуберта откликаться на стилистические особенности творчества привлечшего его внимание поэта, иначе говоря, искать опоры в современных последнему песнях композиторов. Уже с первых шагов на творческом поприще связь с традицией представлена у Шуберта в разных преломлениях, колеблющихся между подражанием предшественникам и смелым, новаторским переосмыслением их заветов.

Песня властно входит в жизнь композитора в ближайшие же по окончании конвикта годы. Если в 1813 году в перечне шубертовских произведений числится только девять песен, то в 1814 году их количество возрастает до двадцати трех, чтобы в 1815—1816 годах подняться до ста сорока четырех и ста сорока шести песен за год. Это время можно охаракте-

ризовать (следуя до известной степени П. Мису¹⁴) как период ученичества: оно отмечено стремлением композитора овладеть достижениями предшественников и наметить свой путь в работе над жанром песни. В потоке созданных в эти годы Шубертом произведений явно различимы две тенденции, восходящие к двойственному пониманию задач вокальной лирики еще авторами песен XVIII века. Последнее происходило из того разграничения возвышенно-героического и повседневно-бытового искусства, которое красной нитью проходит через историю музыкальной культуры этого века, достигая апогея в столкновении оперы-серия и оперы-буффа. В песне это столкновение обостряется еще и противопоставлением драматургического и лирического принципов воплощения.

Лирической песне отводилась в профессиональном творчестве композиторов XVIII века относительно скромная роль. Куплетная по форме, непритязательная по смыслу, она служила преимущественно заполнению досуга. Наметившееся, в частности, с появлением лирических стихотворений Гёте и Шиллера углубление ее содержания осуществлялось в рамках зависимости музыкального замысла от поэтического, хотя идеалом для современников представлялось полное слияние поэта и композитора. Даже в творчестве Цельтера и Рейхардта, заметно раздвинувших границы лирического высказывания, музыка призвана лишь оттенять замысел поэта. Именно такое взаимодействие слова и музыки очень образно очертил Гёте, обращаясь к Цельтеру: «Твои сочинения я воспринимаю как идентичные моим песням. Музыка уносит их ввысь подобно газу, проникающему в воздушный шар. У других композиторов я должен сперва уловить, как они подошли к песне, что они из нее сделали»¹⁵.

Высокие помыслы, философские раздумья, знаменательные события находили отражение в поэзии другого типа. И содержание, и его трактовка отмечены здесь отвлеченно-возвышенным характером; противопоставлялся мир необычных переживаний и поступков. Темы и образы заимствуются главным образом из античного искусства. Встречаются исторические и фантастические сюжеты. Особое значение приобретает жанр баллады, введенный в историю немецкой литературы поэтом Бюргером.

Баллада этого времени представляет собой, как правило, повествование о каком-либо из ряда вон выходящем событии. Естественно, что средства ее музыкального воплощения искали скорее в опере, чем в песне, только-только обрета-

шей самостоятельность. Этому способствовал как героический аспект содержания многих баллад, так и показательное для ее создателей стремление подчеркнуть действенные, драматические черты в развертывании сюжета. В отличие от куплетной лирической песни здесь применялась сквозная форма музыкального изложения, опирающаяся на свободную последовательность речитативных и ариозных эпизодов¹⁶. Такое непосредственное перенесение в песню оперно-кантатных принципов вступает, однако, в противоречие с самой сущностью песенного жанра. Вот почему дальнейшее развитие песни пойдет по пути преодоления воздействия оперы, в сторону создания новых лирических приемов многогранной характеристики образа.

Тем более интересно, что первые шаги Шуберта в области песни связаны с сочинением многочастных баллад и песен-монологов. Следуя примеру Цумштега, Шуберт пытается запечатлеть в музыке прежде всего текучесть поэтического содержания. Соответственно песни превращаются в цепь разнохарактерных отрывков, смена которых определяется, в сущности, иллюстративными соображениями. Музыка не столько раскрывает поэтический образ, сколько комментирует каждую строчку стихотворения. Следствием этого является совершенная импровизационность структуры и неровность воплощения отдельных эпизодов: яркие находки чередуются с явными заимствованиями, граничащими подчас с перепевом шаблонных, стертых оборотов.

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

Необузданность эмоционального порыва, свойственная искусству «Бури и натиска», требовала необычных, исключительных сюжетов и преувеличенной характеристики, что иной раз вовлекало художников в сферу своеобразного эмоционального натурализма. В музыке Шуберта это сказыва-

ется в тесной связи повышенной экспрессивности и картинности воплощения отдельных эпизодов, убедительность которых, правда, значительно превосходит созданное в этом плане Цумштегом. Примером может служить песня «Пловец»:

1 Allegro

[ab,] die Was ser, die sie hin -

- un - ter - schlang, die Cha -

- ryb - de jetzt brül - lend wie - der - gab

В том же плане характерны песни: «Отцеубийца», «Жалоба девушки» (в первой редакции) и «Погребальная фантазия». Отметим, что в этом стихийном сплетении наивной иллюстративности и эмоциональной приподнятости таится зерно той наглядности музыкальных образов Шуберта, которая станет показательнейшей чертой его зрелых песен. Но для того, чтобы эти зерна дали всходы, необходимо было найти путь к внутренней организованности высказывания, к превращению цепи эмоциональных вспышек в разгорающийся факел единого чувства.

Склад мелодики юношеских песен Шуберта преимуще-

ственно речитативный. Это связано с его стремлением подчеркнуть возвышенный характер содержания. С такой функцией речитатива композитор имел возможность познакомиться на примере героических опер Глюка, его современников и последователей, в том числе и своего учителя Сальери. Но отсутствие собранности в ранних образцах вокальной лирики Шуберта, стремительная смена оттенков душевных движений, калейдоскопичность разворачивания содержания неизбежно нарушали строгие контуры классического речитатива. Речитатив приближается в этих песнях скорее к мелодекламации, поскольку средоточием музыкальной выразительности оказывается не вокальная партия, а фортепианное сопровождение¹⁷. Партия голоса, даже в лирических разделах, как правило, лишена мелодической определенности; она возникает чаще всего как некий сколок аккомпанемента, вне поддержки которого оказывается бледной и беспомощной. Бесцветность мелодики является прямым следствием натуралистического подхода к характеристике переживаний. Не внутренняя психологическая углубленность чувства привлекает здесь внимание композитора, а внешняя импульсивность его проявления, допускающая по ассоциации использование звукоизобразительных приемов. Вот что делает неизбежным господство партии фортепиано над голосом и определяет отсутствие подлинной распевности. В таких моментах музыка ярко запечатлевает лишь исходную напряженность душевного движения, незамедлительно ослабевающую, поскольку возможность оправданной аналогии между чувством и изображением в этих условиях крайне ограничена. После этого не должно показаться удивительным, что Шуберту меньше всего удаются чисто лирические отступления.

Впрочем, нельзя оставлять без внимания то обстоятельство, что форма первых песен Шуберта в значительной степени предопределялась его обращением к лирико-эпическому жанру баллады. Драматургическая заостренность повествования, особенно ощутимая в балладах Шиллера, несомненно толкала композитора на путь непосредственного следования сюжету. Но то, что не нарушало единства стихотворения, неизбежно должно было нарушить единство песни. Песня не исключает показа образа в развитии, но она требует обобщения его под углом зрения единого в своей основе душевного движения. Оставляя широкий простор для проявления эпического и драматургического начала, она является по преимуществу жанром лирическим. Овладением

лирической природой этого жанра с попутной его драматизацией и демократизацией и определяется развитие песенного творчества Шуберта. Это осуществляется на основе преодоления разрыва между высоким и будничным в искусстве.

Пока же в пределах 1811—1814 годов Шуберт отдает явное предпочтение многочастным «монодиям», подчас даже тогда, когда поэтический прообраз вполне допускал строфическую структуру музыки (первая редакция песни «Жалоба девушки»). В большинстве случаев, правда, подобная дробность музыкального изложения диктовалась эпико-драматическим складом стихотворения, к которому как раз тяготел Шиллер-поэт, широко представленный в ранней лирике Шуберта.

Иным становится отклик Шуберта, когда в орбиту его внимания попадает творчество Фр. Маттисона (1814). Намного уступая Шиллеру в содержательности и художественной убедительности, поэзия Маттисона отмечена более ярко выраженным лирико-созерцательным оттенком; она ограничена относительно узким кругом настроений, преимущественно элегического порядка. Метко, хотя и пристрастно, охарактеризовал его поэзию Гёте, подчеркнув, сколь ненавистно ему «ноющее оплакивание потерянной любви» и «плаксивые» надгробные песни¹⁸. Тем не менее муза Маттисона имела значительный успех у композиторов, что в значительной степени объясняется его обращением к более повседневному сюжетам.

Песни Шуберта на тексты Маттисона интересны как первые попытки композитора опереться на песенность в собственном смысле слова. Мелодия обретает округлость, намечается интонационное единство, появляются признаки периодизации, контуры строфической структуры. Песенному характеру изложения способствует и гармонический план, в котором — в отличие от песен на тексты Шиллера — преобладают ясные функциональные отношения. Показательно стремление соблюсти единство начала и конца песни. Резко меняется соотношение голоса и сопровождения: ведущей становится вокальная линия.

Вместе с тем Шуберт не порывает окончательно с принципами, господствовавшими в «монодиях». Он пользуется сопоставлением песенных и речитативных эпизодов, чутко оттеняя тем самым промежуточный характер поэзии Маттисона: склонность поэта к передаче бесхитростных чувств простого человека, сдерживаемую, однако, его верностью

принципам «возвышенной» трактовки лирических сюжетов. Одним из примеров может служить песня «Вечер».

Ограниченность дарования Маттисона не позволила ему органически слить эти тенденции. Поэтому непосредственность нередко оборачивается у него чувствительностью, а углубленность — витиеватостью. Но для Шуберта стихи Маттисона явились источником важных завоеваний. Именно в песнях на его тексты дают о себе знать связи Шуберта с бытовым музицированием, в частности с городским романсом. Воздействие бытового прообраза позволяет Шуберту обнаружить путь к достижению лишенной романсовой экзальтированности лирической теплоты и проникновенности.

На этом пути композитор осуществит и ряд толкований лирики Гёте. Тем самым Шуберт обнаружит тонкое понимание глубинных истоков его творчества. Но он не связывает себя только передачей замысла поэта. В лучших песнях на тексты Гёте музыка Шуберта сообщает возвышенным образам стихотворений черты удивительной непосредственности, задушевности и горячности. Конгениальность композитора заключается не в повторении, а в претворении поэтического замысла. Можно сказать с уверенностью, что именно это обстоятельство послужило причиной недооценки поэтом песен Шуберта.

Если Гёте прошел мимо Шуберта, то для Шуберта поэзия Гёте оказалась в подлинном смысле слова магической силой, пробудившей в нем пламень гениальности. Стихи Гёте впервые открыли Шуберту глаза на возможность поэтизации простых, бесхитростных чувств. Глубина и широта содержания гётевской лирики открывала фантазии композитора безграничный простор. Вместе с тем она требовала вдумчивого, отвечающего индивидуальным особенностям каждого стихотворения отбора средств. Это и побуждало Шуберта искать иных, более совершенных путей сочетания простоты и возвышенности, чем это было в его песнях на тексты Маттисона. Свойственная им эмоциональная блёклость, однотонность должна была уступить место живому полнокровному раскрытию чувств. Степень совершенства, создаваемого композитором произведения, находится при этом в прямой зависимости от верности и глубины поэтической характеристики. Это убедительно подтверждается как сопоставлением песен на тексты Маттисона и Гёте, написанных в 1814 году, так и сравнением разных по художественному достоинству, хотя и созданных одновременно

песен на тексты Гёте, — «Гретхен за прялкой», «Ночная песня», «Утешение в слезах».

«Ночной песне» присуща некоторая бесцветность отклика Шуберта на поэтический текст; несмотря на куплетность изложения, здесь нет даже ясно очерченной песенной мелодики. Несравненно большей выразительности достигает композитор в песне «Утешение в слезах», где в соответствии с поэтическим замыслом Шуберт опирается на традицию бытового музицирования, на городскую песню-романс. В особенности это ощутимо во втором минорном разделе песни, хотя о прямых аналогиях с бытовым источником в данном случае говорить нельзя. Шуберт избегает акцентировать чувствительные черты содержания, верно улавливая в толковании Гёте преодоление сентиментальности сюжета. Безыскусственность выражения чувств — вот что кладется композитором в основу его трактовки гётевского текста. Одухотворенность замысла выявляется не в преувеличенной остроте эмоционального отклика, а в тонкой психологической нюансировке, осуществляемой преимущественно гармоническими средствами (хроматические обострения в первом, мажоро-минорные сопоставления во втором разделе песни). Однако добиться свободы и естественности Шуберту не удается и здесь. Помехой могла оказаться известная назидательность стихотворения Гёте, охладившая пыл композитора и обусловившая скованность его воплощения.

Впервые в совершенной форме огромные выразительные возможности песенного жанра обнаруживаются в «Гретхен за прялкой». Конечно, в этом следует усматривать не только заслугу Шуберта, но и Гёте, создавшего в этом стихотворении ярчайший образец индивидуализированного лирического высказывания. Ясность ситуации, определенность персонажа, простота и проникновенность обрисованных поэтом переживаний прямо-таки наталкивали композитора на новое решение песенного образа. Оно исходит из коренного переосмысления привычного дотоле соотношения поэзии и музыки¹⁹. Отныне музыка призывается не только дополнять, но уточнять и углублять поэтический образ. Романтическая взволнованность трактовки Шубертом образа Гретхен вскрывает многое, что лишь подразумевалось поэтом. Вместе с тем композитор сохраняет в своем толковании оттенок гётевской сдержанности, гармоничности, не допуская резкостей или излишеств в выражении чувства.

Новизна и смелость шубертовского решения лириче-

ского замысла сказываются в «Гретхен за прялкой» повсеместно, то есть касаются всех сторон произведения: мелодики, гармонии, формы, соотношения голоса и фортепиано. Но ведущее значение остается за мелодикой, выразительной и гибкой. Шуберт избегает оборотов, непосредственно восходящих к бытовому источнику, хотя весь склад произведения сродни народному, в частности городскому песнетворчеству. В основу мелодии положено четкое, лаконичное тематическое образование, которое определяет весь путь мелодического развития.

Начиная и завершая песню одним и тем же предложением, Шуберт заключает ее в замкнутые рамки, что позволяет подчеркнуть единство настроения. Глубокая, но затаенная печаль, усугубляемая воспоминаниями и мечтой о несбыточном счастье, — вот основной образ произведения. Его неотступность, навязчивость вызывает повторение исходного эпизода. Музыкальная заставка, дополненная (как и в начале) вторым предложением, приобретает тем самым значение припева, рефрена. В рефрене запечатлена трогательная наивность, простодушность облика Маргариты. Ее печаль далека от отчаяния. Она рождена в большей мере ощущением, чем осознанием своей обездоленности. Поэтому возникающий еще в рефрене порыв чувства отмечен в музыке чуть приметным оттенком просветленности (d-moll — гармонический C-dur), которая сохраняет значение на протяжении всей песни.

В создании элегической настроенности весьма существенна роль аккомпанемента. Он образует единый сквозной фон песни, в котором органически сливаются показ внешней приметы образа (жужжания веретена) и характеристика глубокой внутренней возбужденности, проникнутой при всей пылкости чувства ощущением неотвратимости свершившегося. Монотонная текучесть шестнадцатых, плавная, хотя и подчеркнутая пульсация восьмых на фоне выдержанного баса закрепляет это ощущение. Психологическая осмысленность аккомпанемента оттеняется с первых же тактов песни: ведь тема вокальной партии непосредственно вытекает из фортепианного вступления.

Рефрен придает песне черты строфической структуры, чему способствует сопутствующее рефрену выделение тональности d-moll. Но чередующиеся с рефреном разделы песни носят разработочный характер. Шуберт обогащает строфическую форму песни, развивая вторую часть куплета и повторяя первую, как рефрен. Интонационная и фактур-

ная преемственность позволяет превратить эти эпизоды в части единого целого. Но функция их все же противоположна рефрену. Они призваны выявить существенные сдвиги в состоянии действующего лица, обнажить значительный диапазон душевного движения. В сущности, все три отклонения равнозначны. Они отмечены активным развитием мелодии, сменой тональных красок, главным образом мажорных, и передают порыв чувств — скрытую силу неосуществимого стремления. Различны лишь степень напряженности и характер обнаружения его. Несмотря на то, что наиболее страстным порыв чувств оказывается в третьем, разработочном эпизоде, смысловая кульминация приходится на вторую волну нарастания.

С подлинной драматургической рельефностью обрисован здесь контраст мечты и действительности, определяющий развитие содержания песни. Кульминация строится на утверждении образа воспоминания, который обретает значение совершающегося, а не только совершившегося события. Почти что с зрительной наглядностью воссоздает Шуберт в музыке трепет, волнение и восторг первого признания. Средства, примененные композитором, просты и убедительны: преобладание мажора, восходящая секвенция (F—g—A—B) и, главное, прерывистость, декламационность изложения вокальной партии.

Граничащее с самозабвением погружение действующего лица в мир прошлого подчеркивается и нарушением непрерывной подвижности аккомпанемента. Возглас «Его поцелуй!» сопровождается выдержанными аккордами, что в сочетании с фермой на последней ноте служит ярким выражением восторженной отрешенности. Но в этой остановке заключен и иной смысл. Воспоминанию не дано стать явью. Порыв словно повисает в воздухе, подъем идентичен срыву.

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

Психологическая правдивость шубертовского воплощения «Гретхен за прялкой» рождается, следовательно, в сочетании сдержанности и внутреннего драматизма, в сплетении выразительного и изобразительного начал, в гибкости сле-

Morgen Mittwoch den 7. März 1821

in dem k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore
mit hoher Bewilligung,

eine große musikalische Akademie

mit Declamation und Gemäblde : Darstellungen

verbunden, gegeben werden.

Die einzelnen Gegenstände sind folgende:

Quelle Mitteilung:

Abstracts:

- [illegible]

9. Die Duettszene der Oper die Zaubergeige (la Clochette), von Desvignes
10. Eine Arie von Desvignes: Da ich einmal vor die Aere, gelungen von Dir länger, 2 f. Holzpfeife.
11. Die Straßenszene mit Erdbeeren von Melina, 1746, ein Gedicht, vortragen von Mad. Sophie Schöber, f. Holzpfeife.
12. Die Straßenszene, Gedicht von Meier, in Weiß singt von Franz Schöber, vortragen von den Paal, f. Holzpfeife, auf dem Pianoforte begleitet von den Herrn Hattenbrenner
13. Arien und Duos für das Violoncello von Herrnhart Komdt, gespielt von den Herrn Schaefer
14. Duos aus der Oper: Horacio, von Melina, in italienischer, gesungen von den Herren Schöber und Linke
15. Die Straßenszene, Gedicht über den Meier, Gedicht von Meier, für die Aere und vier Sackpfeifen, gespielt von den Herrn Schöber, vortragen von den Herren W. Meier, Pfeiffer, Linke, Winckel, Krümmel u. zwei Choristen.
16. Ein Tableau: Auer, nach Guido Rini, bearbeitet von den Leuten, einem Jüngel der f. Holzpfeife, aus den Händen Meier, Meier, Strauß, Herrnhart, Meier, Pfeiffer, Strauß u. alt, Anna Meier und anderen Spielern der Gesellschaft

Herr Kapellmeister Sproweg hat die Leitung dieser Akademie, und Herr Philipp von Studentrauch die Anordnung der Tableau übernommen.

Die Einnahme wird von der Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung ihrer wohlthätigen Zwecke verwendet.

Zusammenfassend:
 Sammtlichen Personen, welche mit der menschenfreundlichsten Bereitwilligkeit ihre Talente und Bemühungen gewidmet haben, wird hiermit der verbindlichste Dank abgeleistet.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich. Die Freibillette sind ohne Ausnahme unaltia. Die vorbereiteten Sige sind an der k. k. Hoftheater-Gasse, die Logen aber bei der Frau Oberst-Lieutnantin von Fürstberg, geb. Fürstin von Schwarzenberg, in der Himmelsstrasse, im Fürstenbergischen Hause No. 12, im 2. Stock zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

R. u. f. General-Intendant der k. k. Hoftheater, Wien

Афиша концерта в театре Кернтнертор 7 марта 1821 года

дования за деталями при цельности замысла. В этом русле и будет протекать дальнейшая эволюция песенного творчества композитора. Результаты скажутся не сразу. Но смелые и художественно значительные решения, подобные «Гретхен за прялкой», будут множиться с каждым годом.

Важная роль принадлежит работе Шуберта над куплетной песней. Куплетная форма решительно преобладает в песнях 1815—1816 годов, завершающих ученический период деятельности композитора. По количеству созданного — это наиболее продуктивные годы. Шуберт настойчиво испытывает свои силы во всех жанрах. Правда, многие сочи-

нения данного времени не более, чем эскизы, хотя каждый набросок представляет собой законченное целое. В отличие от других композиторов, прежде всего Бетховена, Шуберт почти не прибегал к черновикам. Если результат его не удовлетворял, он обращался к решению новой задачи, стараясь восполнить недостающее предшествующему произведению. Отсюда чередование в творчестве Шуберта (особенно в юношеские годы) менее и более значительных песен представляется вполне естественным.

Обратившись к куплетной песне, Шуберт никак не мог миновать богатого опыта своих предшественников, а это до поры до времени означало подчинение его высказывания традиционным творческим принципам. В поисках песенных текстов Шуберт широко использует стихотворное наследие незначительных поэтов (И. П. Уц, Л. Г. Козегартен, М. Клаудиус и другие), верно улавливая в их творчестве стремление к не отягощенному рефлексией, бесхитроственному песенному высказыванию. Правда, простота понимается ими, как правило, узко, преимущественно в плане поверхностного воспевания утех и радостей жизни. Но Шуберт со свойственной ему чуткостью выбирает из этой поэзии наиболее одухотворенные произведения. Соразмеряя свое воплощение с намерениями поэтов, он всегда сохраняет перспективу поэтического высказывания, а это означает, что в той или иной степени он оказывается в плену свойственной его прообразам ограниченности.

Больше свободы предоставляет Шуберту творчество Л. Н. К. Хёльти. Из всех поэтов XVIII века (кроме Гёте) Хёльти, пожалуй, дальше всех продвинулся на пути к преодолению разобщенности «высокого» и «будничного» искусства. В сближении с народно-песенными истоками он несомненно является провозвестником того органичного использования опыта народной песни, которое обнаруживается в немецкой поэзии к началу XIX века. Поэзии Хёльти свойственна и большая степень вживания в мир чувств и помыслов своего героя. Поэтому и в музыке Шуберта она находит живой одухотворенный отклик, хотя и не претендует на особую глубину и значительность воплощения.

С самой формой куплетной песни Шуберт осваивается быстро, тем более что во многих случаях он явно следует чужим образцам. Зависимость при этом настолько ощутима, что позволяет некоторым исследователям говорить о «стилистических копиях-подражаниях Моцарту или других копиях, отмеченных печатью галантной чувствительно-

сти»²⁰. Вряд ли есть необходимость столь резко подчеркивать в исканиях композитора его безоговорочную верность традиции, хотя для понимания его развития как художника обнаружение крепких преемственных связей с предшественниками имеет немаловажное значение. Ведь наряду с песнями, лишенными самобытности (Бауэр указывает на их близость ко второй Берлинской песенной школе), такими, как: «Все́м довольный», «Боги любви», «Радости детства», «Печаль любви», «Ухажер», «Любовник во всех обличиях», «Свадебная песня», «К Хлое» и другие, — встречаются немало произведений, в которых в большей или меньшей степени сказывается преодоление устоявшихся нормативов. Особенно интересно наблюдать, как композитор расширяет привычный круг выразительных средств, то прибегая к легкой нюансировке уже изведенного²¹, то сознательно используя сопоставление разных, хотя генетически и соприкасающихся, стилистических аспектов²², то совершенно неожиданно осмысливая по-новому подсказываемое ему традицией решения.

Безошибочное ощущение потенциальных возможностей, заложенных в поэтическом прообразе, позволяет Шуберту и в творчестве малоизвестных поэтов обнаруживать глубины, дотоле неведомые ни автору, ни читателям. К числу таких произведений, приобретших в трактовке композитора характер сосредоточенного раздумья, близкого в чем-то «Морской тиши» или «Ночной песне странника», принадлежит «Ночная песня» на текст Козегартена²³.

Показательнейшим примером плодотворности следования Шуберта опыту куплетной песни XVIII века является «Дикая роза». Она завоевала настолько большую популярность, что вошла в сокровищницу народных песен, где перестала даже ассоциироваться с именем ее автора. Такое значение она могла приобрести лишь в результате уникального по гармоничности слияния в ее облике наивной простоты фольклорного источника и отточенной изысканности, присущей лучшим образцам «чувствительной» лирики поэтов XVIII века. Остается абсолютно непонятным, как мог пройти мимо подобного воплощения идеала песни XVIII века Гёте, тем более что помимо верности этому идеалу Шуберт очень точно воссоздал замысел поэта, стремившегося к сближению — но не к срастанию! — с народной песней. Шуберт чутко улавливает намерение Гёте, внося в свою трактовку оттенки кокетливой прихотливости²⁴. Не чуждается композитор и иронии. Она ощущается в противо-



Иоганн Майрхофер

Копия с рисунка М. Швинда «Шубертиада у Йозефа Шпауна»

поставлении чувствительной кульминационной интонации и припева, где лирическое обращение (*pianissimo*) вдруг оборачивается грациозно-шаловливым завершением, шутливость которого подчеркивается ритмически заостренным его повторением в партии фортепиано.

Распространение «Дикой розы» в музыкальном быту — следствие растущего воздействия городской песенной культуры. Именно через такие песни постепенно закреплялись черты городского романса. Скрытая за изящной содержательностью чувствительность приобретает здесь преобладающее значение.

Как можно было уже убедиться на примере песни «К месяцу», Шуберт не оставляет без внимания этот жанр. Его элементы проникают прежде всего в мелодику. Она обретает более широкое дыхание, ее рельеф обостряется (скачки, хроматизмы), например в песне «У реки»:

2 Wehmütig

О, лей - тесь, ми - лы е на - пе - вы, заб - во - ньямо - ро -
при - мет вас! Вес - кой да не споют вас де - вы,

Но одновременно наблюдается и своеобразная мелодизация мелизматических оборотов. Из проходящих украшений они превращаются во внутренние осмысленные звенья распева, что способствует большей свободе, непосредственности передачи чувства (см. места, отмеченные скобкой):

Тенденция к распевности звеньев мелодии выступает и в песнях «К Миньоне» и «Вздохи»:

3а Etwas geschwind „К Миньоне“

Над ре - кой, над до - лом мчит - ся вне - бе -
соля - ца ко - лес - ни - ца,

3б Ziemlich geschwind „Вздохи“

Правда, в крайних проявлениях этого принципа (например, романс «Любимая Минна») непосредственность переходит уже в явную преувеличенность выражения. В подобных случаях легко обнаружить любопытнейшие переклички с русским бытовым «жестоким» романсом, что свидетельствует о смыкании пути развития городской народной песни в России и за рубежом. Возможно, что именно в общности глубинных интонационных корней романсовой лирики заложена одна из причин увлечения передовых представителей русской интеллигенции творчеством Шуберта и Шумана²⁵.

Несомненно одно: творческое переосмысление бытового романса повсеместно содействовало демократизации лирического высказывания композиторов. Оно сыграло существенную роль в преодолении искусственного разрыва между «возвышенными» и «будничными» произведениями. Лирическое толкование становится более углубленным, содержательным; героические, легендарные, фантастические сюжеты толкуются теплее, сердечнее. Интенсивность выявления новаторских черт творческого облика Шуберта при этом меняется от замысла к замыслу. Каждая песня — это, в сущности, особый вариант взаимодействия поэзии и музыки, где достижение художественного решения не всегда требует ярко выраженной самобытности авторского почерка.

Примером подобного скрытого обнаружения собственного лица Шуберта уже за пределами куплетной формы может служить песня «У могилы Ансельмо». Стихотворение Клаудиуса — типичный образец элегии XVIII века. Оттеня характер поэтического образа, Шуберт опирается преимущественно на музыкальный язык современников поэта. Но он ищет в нем такие возможности, которые позволили бы объединить черты возвышенной и обиходной лирики. Влияние песенного склада не препятствует использованию в мелодике приподнятых, декламационных оборотов. Вместе с тем Шуберт не чуждается и обновления выразительных средств; в исходной фразе песни очевидно влияние бытового романса:




Так созерцательно-сдержанная, достаточно стандартная по эмоциональному тону элегия Клаудиуса озаряется в

трактовке Шуберта ощутимым оттенком теплоты и сердечности.


Еще показательнее оплодотворение Шубертом текста Шиллера «Прощание Гектора». Диалогический склад стихотворения не мог не вызвать в сознании композитора аналогий с оперной сценой, в соответствии с этим Шуберт избрал форму сквозного многочастного изложения. Но по сравнению с ранними образцами он пользуется оперно-кантатными принципами несравненно организованнее. Осваиваемая им в общении с куплетной песней целостность воплощения отразилась на осуществлении сквозного замысла. Разграничивая разделы диалога и, в частности, обособляя реплики Андромахи и Гектора, он намечает некую единую интонационную перспективу. Она помогает избежать излишней детализации, а соответственно и иллюстративности. Вычленение интонационных связей позволяет уловить родственность, казалось бы, несопоставимых друг с другом мелодий*:

Langsam
5а Андромаха



Сно-ва Гек-торэ-бой в-дет кро- ва- вый, где А-хилл у-во-и-ча-и-гром-кой
сла-вой, в-честь Пат-рок-ла под-нял гроз-ный меч. и т.д.

5б Андромаха



Ах, не ви-деть жи-з-ни не-сча-ст-ли-вой, празд-но ля-жет меч-той си-рот-ли-вый,

Особенно интересна параллель между первой и второй репликой Андромахи. Ведь начало песни непосредственно смыкается со сферой бытового романса, тогда как второе обращение Андромахи к Гектору обнаруживает близость к Глюку²⁶. Впрочем, для слуха Шуберта и его современников первые две фразы Андромахи могли тоже прозвучать как родственные Глюку, в то время как для нас более очевидным представляется сходство с романсом, что в контексте шиллеровского замысла кажется не очень оправданным²⁷.

Упорная работа над песней в 1815—1816 годах порождает ряд совершенных образцов шубертовской лирики. Разные аспекты мыслей, чувства и действия приводятся

* Ради удобства сопоставления пример 5б транспонирован из d-moll в f-moll.

здесь к единой основе — к богатству духовного облика человека, то предающегося философским размышлениям, то внимающего преданиям старины, то в порыве чувств от полноты мироощущения утверждающего возможность героического преодоления смерти. В большинстве случаев поводом к созданию подобных произведений даёт композитору лирика Гёте. Реже самостоятельность Шуберта сказывается в песнях на тексты других поэтов. Здесь особого упоминания заслуживает песня «Скиталец» на текст малоизвестного автора Г. Ф. Шмидта.

«Скиталец» бесспорно принадлежит к лучшим страницам песенного наследия композитора. Обращение к этому стихотворению — следствие особой заинтересованности Шуберта в его содержании, посвященном излюбленной романтиками теме странствования. Типичен и аспект, в котором раскрывается данная тема: скитания вызваны неудовлетворенностью окружающим, мечтой о счастье и, увы, беспочвенностью порыва, эфемерностью идеала.

В сущности, Шмидт выдвигает в стихотворении — правда, достаточно туманно — основную проблему, волновавшую художников-романтиков, проблему столкновения мечты и действительности. Очевидно, это и определило глубину песни Шуберта, предвосхитившего в «Скитальце» развернутую трактовку этой темы в циклах. Ведь «Скиталец» представляет собой как бы эмбрион цикла; каждый оттенок стихотворения получает в музыке Шуберта завершённое воплощение, что приводит к чередованию контрастных эпизодов. Единство обеспечивается наличием повтора, а главное, возникающим уже здесь, в пределах одной песни, вариантным родством тематического материала, хотя и не обусловленным строгим соблюдением контуров самой темы:

6a Sehr langsam т. 16-18

О, где о . на, мо . я стра . на,

6б т. 19-22

твер . жу в пу . тя, - о, где о . на? Где о . на?

6в т. 22-24

Вес . ной по гро . от соле . до гут,



Интонационная близость принимает более непринужденную форму, характер мелодического рельефа песни меняется свободно, и это позволяет сопоставлять в единой цепи разные по смыслу звенья. Смелость и уверенность, с которой Шуберт устанавливает общность эпизодов, лаконично и точно воссоздающих оттенки душевного движения, и определяет значительность этого произведения. Черты распевности объединены с суровыми декламационными интонациями. Тем самым Шуберт вплотную подходит к созданию мелодического речитатива — органического сплава песенной и речевой выразительности, что ясно обнаруживается в центральном разделе песни, где речь идет о неизбежности тяжких испытаний («Весной не греет солнце тут»). Кстати, именно этот эпизод войдет впоследствии в качестве стержневой темы в фортепианную фантазию C-dur.

С особой силой, прямо как символ неосуществимости стремления, используется в «Скитальце» типично шубертовский прием внезапной смены одноименного мажора и минора. Проникнутый радостным ожиданием возглас: «О где же ты, край родимый мой?» — сразу никнет, обессиливает. Конфликт обнаруживается чисто лирически, не в столкновении, а в сопоставлении контрастов, что освещает противоречивость единого состояния как бы изнутри. После этого психологического перелома очень оправданно звучит эпизод, драматизирующий развитие, звучащий как попытка обрести мужество, способность к действию. Однако она оказывается бесплодной: поворот в минор, причем, как и в первом случае, не в виде окончательного утверждения, а в виде предвосхищения, предрешиения.

Типично романтический конфликт, обнаруживающийся в «Скитальце», — пока лишь повод для размышлений. Тем не менее здесь уже видно, что Шуберт стремится к широкому, разностороннему толкованию конфликта. Оставляя в силе умиротворенность конечного вывода, он обогащает пассивную созерцательность поэтического замысла чертами балладности. Четкая выпуклая характеристика разделов содержа-

ния содействует многогранности музыкального образа. В этом смысле разноликость «Скитальца» — яркий пример тяготения Шуберта к повествовательности высказывания, в том числе и лирического. Она обережет его от романтических излишеств и обусловит богатство отраженных в его искусстве впечатлений. Лучшие песни этого периода подтверждают этот вывод.

Удивительного сочетания сдержанности и проникновенности достигает Шуберт в трех песнях Арфиста из «Вильгельма Мейстера» Гёте, созданных в 1816 году. Нет сомнения, что стихотворения Гёте привлекли Шуберта прежде всего выражением глубочайшей обездоленности. Однако обездоленность персонажей романа Гёте имеет иной смысл, чем, предположим, обездоленность Гретхен в «Фаусте». Она обусловлена таинственным стечением обстоятельств, предопределяющих трагическую судьбу Миньоны и Арфиста. Отсюда их высказыванию присуща значительная доля смирения, а их облику в целом некая отрешенность, потусторонность.

Конечно, Шуберт менее всего озабочен соблюдением портретного сходства с персонажами «Вильгельма Мейстера». Но воплощая стихи Гёте как чистую лирику, он не прошел мимо тех черт поэтического образа, которые связывают его с содержанием романа. Именно на этой основе в его музыке к «Песням Арфиста» проступает и сдержанная пламенность чувства, и суровость трезвой, но смягченной печалью мысли, что в совокупности придает триптиху характер философски направленной элегии. Подобно песне «К месяцу» Шуберт опирается здесь на практику бытового романса, что вновь рельефнее всего сказывается в мелодическом и гармоническом облике кадансов, в частности в подчеркнутой роли секстаккорда шестой пониженной ступени. Но претворяет он воздействие романса намного опосредованнее, чему способствует, с одной стороны, значительное расширение гармонической перспективы, а с другой — обогащение мелодики декламационностью — прямое наследие возвышенных характеристик в опере XVIII века (в первую очередь Глюка).

Последнее обстоятельство дает несравненно больше оснований для обнаружения параллелей между песнями Арфиста и первой частью Сонаты *cis-moll* Бетховена, чем броская, но поверхностная реминисценция в песне «К месяцу». Не говоря о том, что в некоторых эпизодах первой песни триптиха возникает прямая фактурно-гармоническая ана-

логия сонате (ср.: такты 35—39 песни и такты 19—23 сонаты). Песни Арфиста безусловно близки к произведению Бетховена по смыслу: та же сфера сосредоточенного раздумья, плод удивительного для молодого композитора овладения жизненным опытом зрелого человека. В то же время песни Арфиста никак нельзя уподоблять сонате Бетховена. Высказывание Бетховена строже, Шуберта — теплее. Это находит отражение в обнаженности романсовых истоков у Шуберта и, наоборот, в подспудности их: проявления у Бетховена. Совершенно чужда автору «Лунной» резиньяция, в то время как она лежит в основе раздумий Арфиста, а в последней песне становится синонимом не только его обреченности, но и безграничной душевной усталости. В этом смысле есть основание говорить о нитях, протягивающихся от «Песен Арфиста» к песням последних лет жизни композитора вплоть до «Зимнего пути» и песен на тексты Гейне. Уместно упомянуть и о преемственности, связывающей «Песни Арфиста» 1816 года с «Песнями» из «Вильгельма Мейстера» 1826 года, что подтверждает существенную роль первых в завоевании Шубертом самобытности. Упорная работа над куплетной песней как в освоении опыта «песен в народном духе», так и в обращении к городскому романсу принесла уже в 1816 — 1817 годах весомые результаты.

Особое место среди песен этих лет занимает «Лесной царь». В сущности, это единственный пример художественного совершенного осмысления Шубертом жанра баллады. Вновь есть все основания указать на роль поэзии Гёте, активно стимулирующей воображение композитора. Текст Гёте неоднократно претворялся в музыке конца XVIII и начала XIX века. Действительно, «Лесной царь» является воплощением увлечения народно-песенными жанрами, свойственного ранним романтикам. Вместе с тем это произведение отмечено печатью периода «Бури и натиска» с его привязанностью к обостренным ситуациям и драматически напряженным коллизиям. Слышны в нем и отголоски идеалов классицизма, что способствует исключительной пластичности, взвешенности изложения.

В «Лесном царе» Гёте создает новый тип единства лирических эпических и драматических черт. Не величие минувших времен, не героические подвиги привлекают внимание поэта, а картина напряженного душевного состояния, облеченного воображением народа в форму сказочного повествования. Шуберт следует по пути Гёте. В «Лесном царе» он впервые до конца преодолевает разграниченность лири-

ческого и драматургического развертывания содержания, типичную для его юношеских песен. Как художник-романтик и музыкант он еще в большей степени, чем Гёте, акцентирует психологическую углубленность высказывания и при этом достигает такой силы драматической выразительности, которой в то время владел лишь один Бетховен. В балладе находит преломление бетховенский принцип целеустремленного развития. Непрерывно видоизменяясь, ее содержание приводит в концовке к качественному сдвигу — трагической развязке. Активность проявления чувства, емкость мысли, чеканность формы несомненно роднят Гёте с Бетховеном. Поэтому и сближение Шуберта с Бетховеном через творчество Гёте представляется вполне закономерным.

Сохраняя единство в показе общего фона ситуации (захватывающая дух стремительная скачка), Шуберт рельефно выделяет три основных персонажа стихотворения. Каждый из них обладает индивидуальным обликом. Проникнутому страхом, затем ужасом возгласу ребенка противопоставляются успокаивающие ответы отца. Исключительно метко воплощены слова Лесного царя, полные вкрадчивой ласки, манящей прелести. Шуберт избегает даже намека на толкование этого образа как явления сверхъестественного: характеристика Лесного царя, ощутимо опирающаяся на интонации народной песни, проникнута чисто земным чувством беспечной радости, лукавого веселья. За фантастикой ясно ощущается жизненная основа содержания. Показ трагической судьбы больного, преследуемого бредовыми видениями ребенка, — вот что находится в центре внимания композитора. Образ Лесного царя и его фантастического окружения играет важную, но побочную роль.

Многоплановость действия приводит к новаторской трактовке строфической формы — рондообразности, пронизанной сквозным развитием. Принцип повторности ярче всего проявляется в репликах ребенка. Его возгласы проходят в балладе трижды, выделяясь интонационной и гармонической экспрессивностью (малая нона по отношению к басу). Растущее напряжение передается путем последовательного повышения регистра и соответственно поступенного смещения тональностей (g, a, b). Сфера рефрена — средоточие драматической характеристики — включает также речь отца, его диалог с сыном.

Светлые мажорные реплики Лесного царя (B-dur, C-dur и Es-dur) выполняют роль эпизодов. Особенно существен переход от уговора, ласковых обещаний к угрозе в третьем

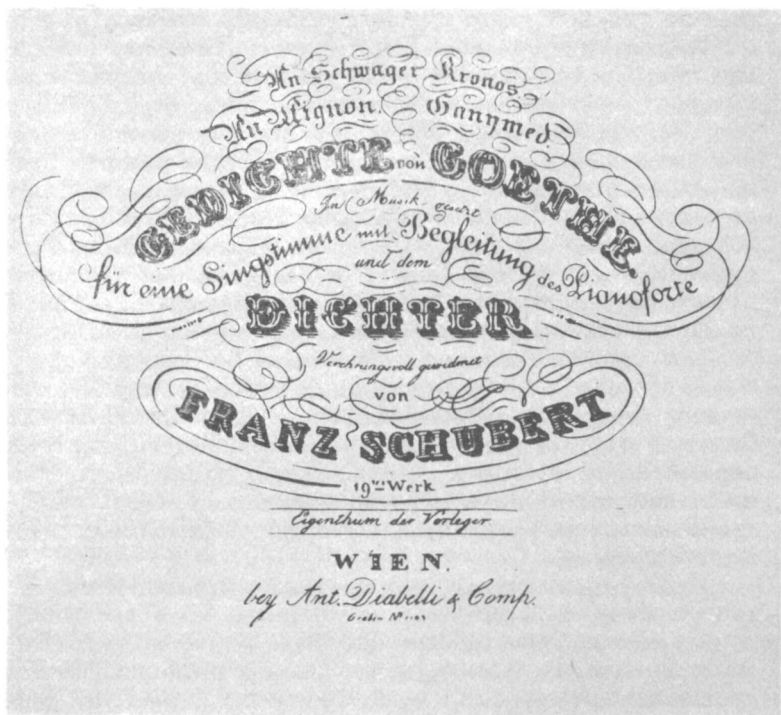
эпизоде. Приближение развязки отмечено резкой сменой тональности (сдвиг во вторую низкую ступень d-moll), что отчетливо выявляет властную уверенность последних слов Лесного царя.

Атмосфера нависшей над действующим лицом беды является ведущим стержнем баллады. Она ощущается в неустанно пульсирующем ритме аккомпанемента, в грозных раскатах фортепианной темы, в гармонических оборотах, оттеняющих тревожные предчувствия. Более устойчив образ отца, но и он включается в нарастание, ведущее к развязке.

Динамическая кульминация песни сосредоточена в последней строфе. Шуберт возвращается здесь к исходному тематическому материалу (см. вступление в первую строфу песни). Но это не простой повтор. Вбирая существенные черты основного музыкального образа, последняя строфа раскрывает их в новом аспекте. Она подводит итог развитию содержания и фиксирует исход события. Вслед за Гёте Шуберт разграничивает динамическую и смысловую кульминацию. Появление *As-dur*, врезающегося в сумрачную атмосферу *c-moll*, воспринимается как разрешение напряжения. Казалось бы, достижение всадником цели несет и развязку, тем более что на фразе: «Достиг двора» (в переводе Жуковского: «Ездок доскакал») — исчезает и образ скачки, и образ непогоды, и ощущение надвигающегося несчастья. Но это не конец песни. Вывод изложен в трех последних тактах — во внешне бесстрастном, но полном значительности речитативном послесловии. Такое сопоставление развертывающегося действия и конечного вывода является гениальной находкой и поэта и композитора.

«Лесной царь» представляется образцом сложной драматургии, своеобразным эталоном, где раскрытие душевного состояния органически сливается с показом действия. Отражение в песне бетховенского принципа развития приносит замечательные плоды. Результаты скажутся не только в прямом обогащении лирического жанра, но и в углублении проблематики шубертовского творчества в целом, в драматическом заострении его замыслов, вполне самостоятельных по решению, но несомненно вдохновленных опытом его великого современника. Под знаком воздействия Бетховена и соответственно борьбы за новаторское понимание задач песенного творчества и проходят следующие годы жизни Шуберта.

Период с 1817 по 1822 год отмечен настойчивым стремлением Шуберта утвердиться в самостоятельном преломле-



Песни на слова И. В. Гёте
Титульный лист

нии традиций. Он не просто осваивает изведенные пути, но все чаще добивается подчинения накопленного опыта своим целям и намерениям. Количество песен резко уменьшается. Причина кроется в более вдумчивом отношении композитора к стоящим перед ним задачам. Поиски завершенной и индивидуально отточенной формы предполагают большую выношенность замысла. Того же требует и растущая значительность содержания песен. В эти годы Шуберт нередко обращается к текстам философского склада, возвращается к теме сопротивления судьбе, борьбы человека со стихией.

Таким образом, на первый взгляд, он как будто бы вновь оказывается в русле искусства больших страстей и переживаний. Однако в его понимании возвышенной тематики обнаруживается существенный сдвиг. Стилистическая зави-

симость уступает место стилистической самобытности, хотя в некоторых произведениях еще ощущается непреодоление влияния. Следует подчеркнуть, что степень совершенства высказывания композитора во многом зависит от качества поэтического прообраза. Последнее особенно заметно в песнях, связанных с античными сюжетами, среди которых подлинно новаторскими оказываются в первую очередь песни на текст Гёте и Шиллера («Вознице Кроносу», «Ганимед», «Границы человечества», «Группа из Тартара», «Боги Греции»). Удача реже сопутствует при воплощении аналогичных по направленности, но более расплывчатых, туманных по смыслу стихотворений Майрхофера, творчество которого Шуберт именно в эти годы удостаивал особого внимания. Среди песен на слова Майрхофера следует выделить: «Песнь моряка Диоскурам», «Раскаявшийся Орест», «Рассерженная Диана», «Из „Города солнца“», «Мемнон». Не все они порождены интересом к античности, но во всех явственно проступает тяготение к миру идей и образов, столь интенсивно питавших мироощущение представителей классического искусства.

Шуберт был первым, кто не только отразил в музыке всю глубину замыслов Гёте и Шиллера, но и превзошел поэтов по силе непосредственного художественного воздействия музыки. Больше того, он как бы восполнил этими произведениями пробел в деятельности представителей венской классической школы, в частности Бетховена, причем на уровне, не уступающем самым смелым его творческим решениям. Можно сказать еще определеннее: эти песни образуют лирический аналог достижениям Бетховена в музыке инструментальной, а коли так: в них не столько важна близость к античным образам, сколько возвышенный строй выраженных посредством этих образов чувств и помыслов. Толкование Шубертом заветов античности, как и у Бетховена, шире античной темы, почему их выявление и распространяется далеко за пределы непосредственно связанных с ней произведений²⁸.

Очевидно, в таком понимании античности не могла не сохраниться доля той убежденности в осуществимость выдвинутых революционной действительностью идеалов, которая и породила интерес к греческим и римским прообразам не только в области искусства. Вспомним превосходную характеристику этого явления Марксом в работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»²⁹. В. Феттер справедливо пишет, что данные песни Шуберта «неотделимы от

духовной, политической и революционной атмосферы его времени» и «не имеют ничего общего ни с научными теориями, ни с романтическим бегством от действительности»³⁰.

Конечно, было бы опрометчиво проводить прямые параллели между помыслами представителей революционного классицизма и художниками романтического направления. Обнаруживая противоречия действительности, обнажая трагическое столкновение человека с судьбой, первые умели не поступаться целостным, гармоническим восприятием окружающего мира, что могло служить идеалом художникам следующего поколения, но уже не могло быть ими достигнуто. Касаясь вопроса о взаимодействии поэзии Шиллера и Гёте, с одной стороны, и музыки Шуберта — с другой, не следует забывать о том, что классикам были знакомы романтические нюансы содержания; что они, естественно, могли быть восприняты наследниками как олицетворение их чувств и мыслей. Но несмотря на это в системе классического мышления место таких нюансов было иным, чем у романтиков, хотя фантазия ранних романтиков и была изначально оплодотворена классическими образцами, что позволяло им глубоко проникнуть в замыслы предшественников и старших современников. Насколько широким был круг охватываемых этими песнями образов, можно установить даже по приведенному выше перечню. С полной очевидностью это раскрывается при ознакомлении с отдельными произведениями.

Близкими по смыслу, хотя и разными по характеру воплощения, являются «Прометей» и «Вознице Кроносу». Обращение Шуберта к образу Прометея тем более показательно, что он уже избирал его героем одного своего произведения — утерянной кантаты 1816 года. Не подлежит сомнению, что Прометей был для него таким же олицетворением тираноборческих стремлений, каким он был для Гёте в юности, для штюрмеров, для всего радикального крыла прогрессивных деятелей конца XVIII века. Соответственно в его толковании безраздельно господствует героический аспект. Форма монолога, в котором Прометей бросает вызов богам, способствует выявлению его мужественного, полного горделивой уверенности в своих силах облика. Но она же требует от композитора опоры на оперно-кантатные принципы, что в столь последовательно проведенном виде уже не было характерно для него, тем более в преддверии к зрелому периоду творчества.

Придерживаясь сквозного развития и речитативно-

ариозного склада, Шуберт естественно ориентируется на высокоценные им глюковские традиции. Это дает о себе знать настолько отчетливо, что позволяет проводить параллели с эпизодами из опер Глюка³¹. Правда, Шуберт не ограничивается следованием примеру Глюка, а обогащает его палитру новыми красками, в частности гармоническими. Привлекает внимание и «бетховенское» в развитии содержания. Несмотря на то, что «Прометей» состоит из последовательности четко расчлененных эпизодов (см. ферматы в конце каждого из них), в их чередовании ощущается «цепляемость», последовательное движение к конечному выводу — кульминации. Заключение несомненно венчает монолог, что в немалой степени зависит от его четкой жанровой природы (гимн-марш). Способствует единству воздействия и стилистическая цельность песни.

И все же произведению недостает образной обобщенности, обязательной для песни, даже если в ее замысле доминирует действенное, драматическое начало. В результате рядоположенность вступает в противоречие со сквозным развитием. Сказанное дает основание уподобить монолог высеченному гениальным резцом, но без оглядки, скульптурному эскизу.

Иное впечатление оставляет песня «Вознице Кроносу». Подобно «Прометею», она посвящена воспеванию деятельной несокрушимой силы человеческого духа, но в ином аспекте. Стержнем произведения является не гневное обличение несправедливости, а прославление стойкости человека, не только сопротивляющегося изменчивости, быстротечности и кратковременности жизни, но и не склоняющего голову перед смертью. Рельефность и наглядность найденного Шубертом образа — угловато-тяжеловесного, но неукротимого бега колесницы времени в сочетании со смелостью и размахом в передаче жажды жизни — позволяет ему вплотную приблизиться к монументальности и динамичности бетховенского масштаба. Не будет преувеличением усматривать в данном произведении своеобразное преломление черт бетховенских скерцо. Мифологический сюжет превращается под пером Шуберта в реалистически полнокровную, сочную картину героического самоутверждения человека.

Весь интонационный строй песни пронизан героикой. Развитие определяется двумя элементами: активной чеканной темой фортепианного сопровождения, вносящей в песню острую, непрерывную ритмическую пульсацию

($\frac{5}{8}$), и решительным фанфарным мотивом начала вокальной партии, воплощающим собранность, волевую напряженность.

Сходные по смыслу строки текста дают возможность Шуберту сочетать сквозное развитие с чертами строфической повторности, что сближает данное произведение с «Лесным царем» и заметно отличает его от «Прометея». Повторность подчеркивает тематическое течение исходных оборотов. Разрабатывая эти элементы, Шуберт достигает многообразия эпизодов в рамках целостного монолитного замысла. Так, стремясь воспроизвести дух величия мироздания, композитор пользуется ярким тональным сдвигом — из Es-dur в e-moll (fes-moll), что создает в музыке почти зримый эффект открывшихся взору поэта просторов вселенной. С такой же свободой и четкостью воплощает Шуберт и лирический эпизод, где образ скачки, отступая на задний план, приобретает постепенно облик грациозного вальса.

Народно-бытовая основа этого раздела песни очевидна. Но зависимость его от основного героического образа, несмотря на лирическую окраску, не теряется. Более того, именно данный эпизод как в тематическом, так и в тональном отношении (D-dur и F-dur) предвосхищает финал песни с его оптимистическим выводом. Трубный глас, возвещающий в заключении песни гордое презрение к смерти, возникает из преобразенных, фанфарно-заостренных интонаций этого раздела. Так, с исключительной последовательностью раскрывается композитором глубоко жизненная подоплека этого философского по замыслу произведения.

«Вознице Кроносу» наиболее убедительно раскрывает роль бетховенских традиций в песенном творчестве Шуберта. Во многом это зависит от наличия в концепции произведения двух наиболее типичных для Бетховена черт: утверждения героической идеи и неукоснительной целсустраемленности развития. Но как нельзя свести искусство Бетховена к этим двум признакам, так нельзя и ограничить ими его воздействие на Шуберта. Преломление бетховенского опыта в песнях Шуберта многогранно; а многогранно оно еще и потому, что, совершенствуя свое мастерство, композитор все больше уделяет внимание индивидуализации образа каждого произведения.

Эпическим размахом отмечена, например, песня «Группа из Тартара». Как отмечает Д. Фишер-Дискау, «передача ужасающей картины пребывания в Тартаре навечно привязанных к нему душ (...) указывает далеко вперед на Вагнера

и Вольфа и не имеет ничего общего с обычной песней даже шубертовского толка»³². Если и нельзя принять это утверждение полностью, то согласиться с его оценкой новаторства Шуберта есть все основания. Оно проявляется в удивительной гибкости декламационного интонирования, следующего за поэтической речью, но обогащенного чисто мелодическими оборотами, в естественности подчинения метроритмики стихотворения сквозному течению музыкальной мысли, в поразительной смелости гармонических средств, сочетающих тональную изменчивость и зыбкость с подчеркнутой функциональной завершенностью. Стержнем шубертовского замысла следует считать хроматическое движение, пронизывающее всю песню, и своеобразную оstinatность, простирающую отчетливо в первом разделе и завуалированную (в виде повтора мотива, однотонной ритмической пульсации) — во втором и третьем разделах:

7 *Sehr langsam*

Чул Как

плач ру - чья у

стало.

4

Скля. вно.



Совмещая эти приемы, композитор достигает убедительнейшей характеристики беспредельности мук, на которые обречены узники Тартара. Особую остроту эта характеристика приобретает на словах: «Мрак в глазах запавших, что вонзились взором в мост роковой», — где Шуберт использует одновременно комплекс мелодических линий в противодвижении, обостренных хроматизмами. Малые секунды придают изложению жесткость, что вполне закономерно ассоциируется с беспощадностью рока. Вслед за поэтом композитор подчеркивает объективную непреложность воссоздаваемого им в песне события, что и обуславливает господство в произведении эпического начала. Лишь в одном эпизоде Шуберт ощутимо обнажает лирический подтекст (такты 20—26 *Allegro*). Песенный склад данного предложения, завершающегося квинтовым распевом, придает ему значение лирической кульминации, затаенность которой (*pianissimo*) только усиливает ее воздействие.

По-иному, чем Шиллер, толкует Шуберт заключительные строки стихотворения. Обращаясь к вечности, над которой бессильно время (именно в этом заключен смысл последней строки), поэт безжалостно опровергает теплющуюся у страдальцев надежду. Для Шуберта вечность в данном контексте в несравненно большей степени ассоциируется с бесконечностью мироздания, нежели с трагической судьбой грешников. Вот откуда возникает торжественная, гимническая, поначалу даже ликующая трактовка этого образа в музыке. Перед взором композитора встает космический облик вселенной, олицетворяющей безграничность сил природы, лежащих по ту сторону добра и зла. Смены света и мрака, радости и горя, жизни и смерти предстают в этом аспекте как вполне закономерные.

Такое понимание концовки стихотворения ведет уже к Брукнеру, стилистически (аккордные фанфары *fortissimo*) Шуберт предваряет здесь Вагнера, а в перспективе всего

произведения подобный «прорыв» в сферу оптимистическую несомненно говорит о воздействии Бетховена. К Бетховену восходит и положенный в основу песни принцип развития единого тематического ядра, естественное следствие каждого — цельность и целеустремленность.

Взросшая способность Шуберта направлять «сквозное» изложение в русло характеристики единого душевного движения убедительно подтверждается песней «К смерти». Смерть, внушающая ужас, какой она обрисована у Ф. Шуберта, в музыке Шуберта отсутствует. Создаваемый композитором образ величественной, несокрушимой силы — плод философского постижения конечности всего живого. Такой ракурс позволяет примирить непримиримое и, миновав идею роковой обреченности, даже воспеть могущество смерти. Свидетельством такой направленности замысла является прежде всего мажорный строй песни. За исключением одного такта (13-го), откликающегося на мотив мольбы, просьбы в тексте, в произведении минора не встречается. Модуляционное движение от H-dur к C-dur, а затем к B-dur усугубляет ослепительность воздействия мажорного лада. Однако это отнюдь не равносильно просветленности содержания песни. Мажор не исключает, а, наоборот, подчеркивает трагическую основу концепции Шуберта, трезвость его понимания неотвратимости смерти и стоицизм ее принятия. Шуберт одинаково далек и от смирения, и от элегического сетования. Его покорность мужественна, что позволяет ему придать песне эпико-героические черты. Помимо господства мажора они отчетливо проступают в волевом складе мелодики, в настойчивой и мерной ритмической пульсации: в использовании (в частности, в первом разделе) тяжеловесных, «плотно сбитых» аккордов. Вместе с тем композитор не упускает из виду лирической природы стихотворения. Насыщенное в аккомпанементе хроматизмами нарастание (такты 13 — 17) убедительно запечатлевает порыв открытого, сердечного чувства, что служит одновременно и контрастом и подтверждением исходной строгости музыки.

Как можно было убедиться на примерах «Группы из Тартара» и «К смерти», композитор охотно прибегает к проведению через песню некоего ритмоинтонационного зерна. В этом приеме проявляется воздействие на песню принципов развития инструментальной, в первую очередь симфонической музыки. Возвышенный характер замысла, драматическая напряженность его воплощения, смелость, даже резкость используемых Шубертом средств делает вполне право-

мерной параллель с Бетховеном, памятуя и о том, что данный прием был известен уже Глюку и Моцарту.

Исходя каждый раз из конкретной задачи композитор индивидуализирует осмысление данного принципа. Так, если хроматический ход в «Группе из Тартара» олицетворяет в первую очередь остроту нечеловеческих страданий, то ритмическое *ostinato* в песне «К смерти» выявляет грозное, неумолимое постоянство небытия. В песне же «Мемнон» ритмоинтонация сигнала ассоциативно связана с таинственным звучанием разрушенной землетрясением статуи³³. Майрхофер, на чей текст написана песня, превращает это звучание в символ невозможности раскрыть всю меру скрытых в его груди страданий. Центр тяжести в песне Шуберта перемещается в сторону показа стойкости, способности принимать неизбежное как должное, а склад ее приближается к эпико-драматическому. Это позволяет ему преодолеть несомненную аффектированность воплощения Майрхофером страданий и раскрыть данный эпизод как отмеченное суровостью и величием столкновение с судьбой. Показательно, что основным средством характеристики здесь оказывается исходная звукоизобразительная ячейка, приобретающая обобщенный смысл, безусловно близкий к бетховенскому. Таким образом, тоска по несбыточному, определяющая замысел поэта, должна была отойти на задний план и уступить место исполненной достоинства, спокойной констатации неотвратимости разочарований. Не случайно заключение «Мемнона» перекликается с песней «К смерти». Мысль Шуберта придерживается здесь одного русла.

Это же русло, только углубленное философски, Шуберт избирает и в песне «Границы человечества». На первый взгляд может показаться, что в стихотворении Гёте занимает позицию, противоположную той, которую отстаивал в «Прометее», в какой-то мере в «Вознице Кроносу». Ведь независимо от богов, горделивому сознанию своей силы, мощи, нашедших столь яркое отражение в этих произведениях, в «Границах человечества» он противопоставляет утверждение ограниченности возможностей человека, кратковременности его существования, подвластности его воле богов. При ближайшем рассмотрении выясняется, однако, что эти точки зрения не столько противоречат одна другой, сколько расположены в разных не пересекающихся плоскостях. Миф о Прометее служит иносказательному воплощению тираноборческих идеалов: взаимоотношения богов и Прометея уподобляются взаимоотношению угнетателей и

угнетенных в человеческом обществе. Можно, следовательно, говорить о социальном аспекте толкования данного мифа. В «Вознице Кроносу» центр тяжести замысла переносится на нравственную проблему: сила духа вступает в единоборство со смертью. В «Границах человечества» господствует космический ракурс. Здесь судьба человека измеряется вечностью и понимается всего лишь как скромное звено в бесконечной цепи следующих друг за другом поколений. Однако это не равносильно низведению человека до роли безгласной игрушки в руках божественного произвола. Будучи частью вселенной, человек несет печать ее величия и способен, по мнению поэта, утвердить это величие своим существованием; но только на земле, не посягая на обитель богов. Поскольку же боги в трактовке Гёте олицетворяют беспредельность мироздания, такое ограничение представляется вполне закономерным. Оно отнюдь не лишает жизнь человека смысла, наоборот, требует от него достойного ее наполнения. Ибо в круговороте явлений каждому элементу уготовано свое место, своя миссия, которую следует выполнить достойно. Эквивалентом подобного равновесия, достигнутого поэтом в философской оценке границ человечества, у Шуберта становится стабильность музыкального образа. Отчетливее всего она сказывается в господствующем на протяжении всего произведения ритмоинтонационном и фактурном обороте:

8 Nicht ganz langsam

В час, ког-да с вы-со-ты гро-мо-

- вер-жец все-мо-гу-щей ру-кой

Его истоки несомненно восходят к траурному обряду, но благодаря преобладанию мажора в нем яснее проступают черты торжественности. Правда, торжественность эта лишена ярких красок. Плагальная последовательность, объединение одноименных мажора и минора, постоянная переменность функций (в частности, тоники и доминанты) придают оттенок сумрачности аскетичности, проникающей даже в динамические нарастания³⁴.

Очевидно, что незыблемость законов космоса, которые надлежало принимать такими, какие они есть, была для Шуберта синонимом безучастного отношения к изменчивости жизненного процесса, к подчиненной, но единственной действенной силе — человеку. Зато подчеркнутой четкостью отмечен эпизод, раскрывающий душевное движение смиренно склоняющегося перед необъятностью человека. Чисто песенного склада шестнадцатитакт служит воплощению бесхитростного, но исполненного горячности чувства. В нем ясно проступают черты гимнической восторженности, отдаленно напоминающие даже тему финала Девятой симфонии Бетховена.

Насколько важным представлялся Шуберту такой аспект раскрытия содержания, видно по тому, что он завершает произведение двукратным проведением второго четырехтакта лирического эпизода и только фортепианный отыгрыш возвращает слушателя в сферу констатации бесстрастного величия мироздания. Только человеку дано постичь величие и красоту природы, внести в молчание вселенной биение человеческого пульса, ощутить границу между горем и радостью, мраком и светом, жизнью и смертью. Утверждению этой мысли и служат в «Границах человечества» песенные принципы воплощения. Они ощущаются на протяжении всего произведения, не в последнюю очередь — в непривычном для философски нацеленного монолога тяготении к структурной симметрии. Как и в других песнях аналогичного содержания, композитор стремится здесь по возможности сблизить разные сферы высказывания, ввести их в русло единого лирического отклика, способного охватить все многообразие мыслей и чувств современника.

Однако, как будет видно из рассмотрения дальнейшего пути развития песенного творчества Шуберта, возможности сближения «искусства больших страстей и переживаний» с «искусством обиходным» имеют свои пределы. В этом коренится причина постепенного исчезновения из поля зре-

ния композитора в зрелые годы не только античных сюжетов, но и лирики таких гигантов поэзии, как Шиллер и Гёте. Их место занимают поэты-романтики, в первую очередь В. Мюллер и Г. Гейне. Но обращение к миру мыслей и чувств простого человека — героя поэзии Мюллера и Гейне — не исключало, а предполагало возможное толкование его образа. Лишь осознав глубину помыслов и богатство строя нового героя, можно было на его примере раскрыть конфликт передового человека эпохи с косностью окружающей его действительности. Познание сокровенного смысла творений классической поэзии и музыки способствовало созданию Шубертом философски значительной концепции. Поэтому без учета сложного процесса связи и размежевания с классиками, и прежде всего с Бетховеном, невозможно ни объяснить, ни оценить по достоинству эволюцию композитора в особенности в области инструментального творчества.

По мере приближения к зрелому периоду творчества, начало которого можно датировать 1820 годом, в понимании Шубертом значительного и возвышенного все сильнее акцентируется роль глубокого переживания. Новый идеал требовал все большего сближения музыкального образа с бытовой основой и всемерного углубления конфликтной психологической характеристики. Именно через отражение в душевном облике простого человека значительности его, на первый взгляд, будничных каждодневных помыслов через показ противоречивости его внутреннего мира, обостренной непримиримостью отношения к косной действительности, это новое решение приобретает возвышенный смысл. В отдельных случаях можно даже говорить о сохранении героических черт. Но господствующее значение (во всяком случае в песне) переходит к возвышенности чувств и мыслей, надежд и исканий, но не действия. Лирика подчиняет себе драму.

Стремление Шуберта сделать действующим лицом своего современника в его непосредственном, негероическом обличье ведет к расширению бытовой основы его творчества; все заметнее становятся связи с народно-песенным интонационным строем³⁵. Растущая самостоятельность композитора придает обращению к фольклорному источнику неповторимые черты. Особенно ощутимой становится та непринужденность, с которой Шуберт вводит интонации песен городских окраин, тесно смыкающихся с крестьянской народной песней. Одновременно крепнет роль вари-

ционно-строфической структуры, которая также коренится в бытовой песенной практике.

Трудно сказать, что явилось внешним толчком к расширению кругозора Шуберта в этом направлении. Любование простодушным, бесхитростным обликом обыденного человека сменяется показом его трагического столкновения с окружающим миром. Страницам, проникнутым глубочайшей скорбью, противопоставляются страницы, преисполненные ликующей радости и жизнеутверждения. Много внимания уделяется воспеванию природы, ее облагораживающего воздействия на человека.

Чрезвычайно любопытно проследить процесс оплодотворения песенностью произведений, восходящих к искусству высоких героических помыслов. Он присущ значительной части песен, связанных с данной сферой содержания. Так из рассмотренных выше — только в «Прометее» отсутствуют следы воздействия песенно-романсовых принципов; во всех остальных в той или иной степени обнаруживается тенденция сближения возвышенного с будничным на основе гибкого претворения народного песнетворчества. Одним из наиболее показательных в этом смысле примеров является песня «Рассерженная Диана». Автор текста Майрхофер увлечен античной мифологией. Но и для него обращение к античности — лишь способ обнаружения лирико-психологического содержания, выраженного в иносказательной форме. Поэтому шубертовское «отепление» мифологического образа не приводит к расхождению между текстом и музыкой, тем более что композитор не упускает из виду черты приподнятости, свойственные замыслу поэта.

Не только круг интонаций свидетельствует здесь о возросшем значении песенности, которая определяет структуру и характер развития музыкального образа. Песня «Рассерженная Диана» изложена в сквозной форме. Однако членение на несколько мелодически и тонально-завершенных разделов настолько ясно, что позволяет говорить о наличии в песне признаков куплетности. Куплетность дает о себе знать и в вариационных повторах, возникающих внутри разделов.

Но самым существенным проявлением песенности является вариантное родство разделов. Оно зиждется не на последовательной зависимости эпизодов друг от друга, а на свободном их сопоставлении, которое предполагает общность интонационной основы произведения. Все разделы песни «Рассерженная Диана», будучи вполне самостоятельными,

имеют один интонационный «ключ», благодаря чему органично дополняют друг друга:

5

9а *Feurig* г. 10-20

Сра за бѣзумна смѣхъ назида - мѣ, о
дочь не бес! От гнѣва иль ру - ми - ной, про - лѣст - нѣи ты.

9б т. 26-30

От гнѣва иль ру - ми - ной, про - лѣст - нѣи ты,

9в т. 38-42

что об - ня - жи - нѣи ты пред - ста - ла
загла ду, раз - вѣсь в прозрачных стру - нѣх, как на - я - да,

9г т. 79-83

но - бес - ѣмъ об - ра - твою для гнѣву, до - го ра - дость.

9д т. 111-120

и в смерт - нѣи час гла - за блю - бо - вѣю вѣд - ра - ют на те - бя, Днѣа - ва,

Сходство отдельных попевок, в частности кадансовых оборотов, подчёркивает единую направленность звеньев. В совокупности они подчинены одной задаче — многогранному воплощению переживания. Действие отодвинуто на задний план, хотя в решительном облике исходных интонаций песни и присутствует отголосок волевой активности, свойственный представлениям классиков о героях античной мифологии. Кроме того, черты события сохранены, пожалуй, еще в переходах между первым и вторым, третьим и четвертым эпизодами песни.

Песенность обретает теперь окончательно устойчивую

форму, ее признаки становятся основными, ведущими, то есть объединяют всю работу композитора в области вокальной лирики. Естественно, что проявления ее весьма разнообразны и не могут быть приведены к некоей схеме. Строфический принцип занимает все большее место, обнаруживая в трактовке Шуберта неизведанные возможности выражения. В сочетании лаконичной, простой песенной формы и значительного содержания и сказывается зрелое мастерство композитора.

Процесс кристаллизации песенных принципов в таком их значении происходит постепенно. Первую вершину образует «Прекрасная мельничиха» (1823); вторая связана с созданием цикла «Зимний путь» и песен на тексты Рельштаба и Гейне (1827—1828). Таким образом зрелый период творческой деятельности композитора охватывает около семи лет, в которые и входит большинство вершинных произведений, созданных им в других жанрах.

На первый взгляд песни этого периода свидетельствуют о сужении тематического кругозора Шуберта. Бытовые, сказочные, мифологические, исторические и философские сюжеты уступают место любовной лирике. Центр тяжести перемещается на характеристику психологического облика героя, верного высоким гуманистическим идеалам. Это не препятствует, однако, объективному показу конфликта личности и окружающей ее косной действительности. Следствием является драматическая заостренность лирического образа.

Возникающее как следствие личных невзгод разочарование заставляет Шуберта задумываться не только над своей судьбой. Отдельные высказывания композитора свидетельствуют о его способности к обобщениям, делающим честь философской проницательности его ума. Трудно предположить, чтобы прогрессивные взгляды Шуберта — человека и гражданина — не нашли отражения в его творчестве. Но обличительная направленность песен Шуберта таится как бы в глубине их психологического содержания. Масштабность высказывания, острота и значительность конфликта, точность и наглядность обрисовки разнообразных ситуаций необъятно расширяют пределы скромной лирической новеллы.

История любви молодого человека XIX века обретает значение подлинной трагедии, которая рельефно обнажает принципиальный разлад художника с действительностью, тем более что в показе трагической коллизии Шуберт не

останавливается перед утверждением обреченности своего героя («Зимний путь», песни на тексты Гейне). Вместе с тем он не склонен ограничиваться только таким выводом. Обреченность он понимает как необходимость, способную сломить, но не согнуть его героя. Суровая правда жизни не закрывает композитору пути к трезвому суждению. Вскрывая теневые стороны действительности, он умеет противопоставить им положительные, светлые черты. Природа, быт, сильные, цельные чувства простых людей позволяют ему сохранить оптимистическую перспективу, несмотря на тяжелые испытания. Больше того, оптимистическое русло им углубляется и расширяется. У представителя романтического искусства песня и должна была ярче откликнуться на личные неудачи художника, не говоря уже о том, что к этому располагала направленность поэзии, к которой обращался композитор.

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

Несмотря на редкую интенсивность воздействия на музыку Шуберта форм бытового музицирования, в его произведениях почти не встречается цитатного заимствования фольклорного материала. Близость определяется или наличием родственных народно-песенному источнику попевок, или же сходством с типом напева в целом вне совпадения мелодического рисунка³⁶. Этот прием приобретает главенствующее значение, и понятно почему. Сохраняя в очертаниях мелодии типичные народно-песенные признаки, он позволяет в каждом отдельном случае подчеркнуть неповторимую, индивидуальную особенность данного музыкального образа.

Именно в этой плоскости можно говорить о подобии мелодики цикла «Прекрасная мельничиха» и популярных песен Венцеля Мюллера. Но это никак не прямая зависимость, в которой упрекали Шуберта его друзья, и тем более

не подражание. Это творческое переосмысление, границы которого чрезвычайно широки. Оно допускает настолько разветвленные побеги, что уже недостаточно указывать на наличие вариационного подобию, а допустимо применить понятие вариационного симфонизма. Определяя внутреннюю связь далеких по внешнему облику тематических образований, этот тип развития создает предпосылки для свободного сопоставления разделов содержания. В рамках вокального цикла на этой основе возникает тематическое единство существенно отличающихся друг от друга, замкнутых в себе песен; в инструментальных произведениях появляется нарушение классических норм разработки, обилие тематических отступлений, которые способствуют внедрению в музыкальный замысел сюжетно-поэтических представлений. Так вокальная лирика Шуберта не только определяет направление дальнейшего развития песни, но и предвосхищает в чем-то программный, вернее, поэзный симфонизм XIX века.

В гибком владении вариационно-симфоническим принципом заложен и секрет обогащения Шубертом исходного народно-песенного образа. Наивысшего выражения это владение находит в вариационно-строфической песне последних лет, где глубина замысла, строгость, лаконичность и простота высказывания достигает предела.

В этих условиях народность песен Шуберта приобретает более глубокое значение, далеко выходящее за пределы прямых аналогий с фольклорной основой творчества. Решающим здесь оказывается драматизация завоеванного в теснейшем соприкосновении с интонационной сферой народной песни демократического музыкального образа. Конфликтность содержания позволяет Шуберту выйти за пределы наивного простодушия той части народно-песенного творчества, которая оказала особое влияние на поэтов и композиторов венских предместий. Любование природой, радостное приятие жизни, изредка овеванное элегическими настроениями, составляет основное содержание народно-песенной струи, оплодотворившей воображение Шуберта. Вот откуда возникает идиллический, безмятежно просветленный характер основных черт создаваемого Шубертом в эти годы образа современника.

Ощутимее всего это дает о себе знать в концепции его первого цикла, где примиренность концовки ведет к перемещению центра тяжести с трагического на элегическое начало. Вместе с тем именно «Прекрасная мельничиха» благо-

даря непосредственной близости к народно-песенным истокам ярко демонстрирует то новое, неповторимое, что вносит композитор в трактовку излюбленного народом образа странствующего подмастерья.

Автор текста «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути» выдающийся поэт-романтик Вильгельм Мюллер плодотворно использовал опыт народного искусства. Большинство его стихотворений написано в песенной форме и по кругу образов непосредственно смыкается с народной лирикой. Но поэт далек от простого подражания народной песне. Прав Гейне, отметивший, что Мюллер глубже, чем другие поэты, «понял существо старинных песенных форм и поэтому не нуждался в том, чтобы копировать их внешнюю сторону»³⁷. Именно в этом плане Мюллер несомненно оказал воздействие и на самого Гейне.

Самобытность дарования подсказала Мюллеру обращение к циклической форме, превращающей последовательность стихотворений во взаимосвязанные эпизоды своеобразной лирической новеллы, повествующей о зарождении, расцвете и крушении любовных надежд юноши-мельника. Лирическое содержание приобрело тем самым драматургическую перспективу, то есть стало выражением некоего, пусть скрытого, действия.

Незамысловатость сюжета давала широкий простор для психологической характеристики. Незатейливая душевная драма молодого мельника давала богатый материал для создания рельефной картины человеческих переживаний. Правдивый, глубоко прочувствованный показ душевных движений позволял выйти за рамки любовного сюжета. Это в равной мере относится как к стихам Мюллера, так и к музыке Шуберта. Различие между поэтом и композитором коренится не в существе замысла, а в его претворении. Гениальное дарование Шуберта позволяет ему придать своему воплощению такую яркость, убедительность и художественную завершенность, которые были недоступны Мюллеру.

Помимо сюжетной канвы, обуславливающей наличие экспозиции, завязки, кульминации, развязки и эпилога, драматургия цикла определяется собственно музыкальной логикой развития, многоплановостью музыкального раскрытия содержания. Она обусловлена отбором интонаций, их ладовой организацией, разнообразным использованием песенной формы (вариационного принципа развития).



Вильгельм Мюллер

В полном соответствии с поэтическим замыслом Шуберт прежде всего подчеркивает наивную непосредственность душевного облика своего героя. Это осуществляется в обращении композитора к определенному кругу народно-песенных интонаций, связанных с практикой «Jödeln», — напевов, воспроизводящих в различных оттенках наивно-безмятежное, радостное чувство жизни³⁸. Музыкальный язык «Прекрасной мельничихи» пронизан этими яркими, броскими оборотами, образующими ходы по аккордовым тонам тоники и доминанты. Они дают богатый материал для характеристики доверчивого, открытого в своих чувствах юноши, каким он выступает в первой половине произведения.

Далее равновесие внутреннего мира героя нарушается, чувства его обостряются, приобретают сложный, конфликтный характер. Это обязывало композитора расширить выразительные средства. Переосмысливая привычный склад народно-песенной мелодики, он насыщает ее декламацион-

ными элементами. Происходит это по-разному в зависимости от конкретного содержания каждой песни. Но в каком бы виде ни давали о себе знать речевые интонации, они ведут к психологическому углублению образа, к драматизации содержания цикла в целом, к раскрытию в нем внутреннего конфликта.

Декламационное начало не нарушает, однако, целостности музыкального образа. Оно не противопоставляется народно-песенной основе, как это имело место в юношеских произведениях, а органически вытекает из нее.

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

Каждая тональность наделена в цикле определенным смыслом. Так, B-dur встречается в песнях, непосредственно не связанных с развитием сюжета. Это или вводные разделы восходящего и нисходящего действия («В путь», «Зеленая лента на лютне»), посвященные характеристике не омраченного предчувствием беспечного душевного состояния героя, или же эпизоды, олицетворяющие романтическое раздумье в зените счастья («Пауза»).

Тональность A-dur можно назвать тональностью любовного влечения³⁹. В этой тональной сфере Шуберт раскрывает искренность, постоянство мельника, поэзию его любви к мельничихе. Тональность G-dur служит для воплощения образов природы, прежде всего — ручья. За тональностью G-dur закреплен круг эмоций, обусловленных ощущением полнокровности, неисчерпаемости жизненных сил природы. Но именно поэтому G-dur не совпадает с вершиной оптимистического высказывания героя. Жизнеутверждение в природе — это незаинтересованное жизнеутверждение. Пока юноша связывает свою судьбу с природой, его оптимизм укладывается в эти рамки. Но вот он достигает цели. Его мечта осуществилась. G-dur уступает место B-dur — тональности ликующего, восторженного признания. Во второй части цикла G-dur появляется уже в сочетании с g-moll. Это связано с попыткой возвращения героя в лоно безмятежного, оптимистического восприятия природы. Однако возвра-

щение это обманчиво: g-moll остается ведущей тональностью и характеризует разочарование мельника в своей мечте.

Воплощению скорби служит тональность h-moll. В чистом виде она проходит в песне «Любимый цвет», где композитор рисует облик человека, подавленного горем. Сопоставление h-moll и H-dur в песне «Злой цвет» передает наигранную бодрость, которая должна скрыть отчаяние героя.

Полная обездоленность действующего лица, исчезновение надежды и последних попыток протеста олицетворяется тональностью e-moll («Засохшие цветы»).

Заключительная песня цикла изложена в E-dur. Эта тональность связана с показом природы как всепримиряющего начала⁴⁰.

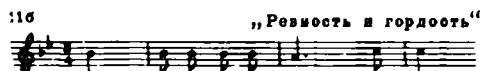
Таким образом можно говорить о последовательно выраженной в цикле тональной драматургии⁴¹, смысловая организованность которой бесспорна. Соотношение мажора и минора в отдельных песнях и в развитии содержания всего цикла, роль отдельных тональностей, замена одних тональностей другими — все естественно вытекает из основного замысла. Тональные сдвиги в пределах одной песни тоже подчинены логике развития содержания. Шуберт использует здесь разнообразнейшие формы тематической организации материала. Поскольку в центре внимания композитора находится показ состояния, он исходит из куплетной песенной формы, расширяя, усложняя ее в соответствии с обликом отображаемого душевного движения. В сочетании с соответствующим интонационным материалом и модуляционным смещением это создает то богатство типов состояния, которое позволяет превратить цепь песен во взаимосвязанную драматургически обусловленную последовательность.

Единство создается внутренним тематическим родством всех песен цикла. Связь эта, однако, в противоположность бетховенскому производному контрасту наглядно не обнаруживается. Она возникает как результат скрытой вариантной зависимости друг от друга отдельных звеньев. Тематический стержень стоит как бы за произведением, обеспечивая возможность гибкого отображения отдельных состояний, чередующихся, на первый взгляд, совершенно свободно. Ведущее значение в соблюдении такого замаскированного единства имеет сходство мелодий по типу изложения при свободном интонационном варьировании. В ряде песен Шуберт опирается на стойкие интонационные обороты. Варианты их, как правило, основаны на мотивах-заставках:

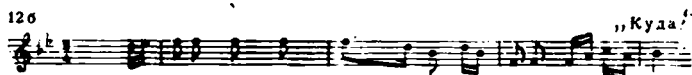


То же самое в песнях «Благодарность ручью», «Колыбельная песня ручья» и «Нетерпение», «Стой!», «Пауза».

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



Чаше же вступает в права принцип свободного интонационного подобию, связывая между собой песни, тематически самостоятельные, даже контрастные*:



* Для удобства сопоставления в В-dur транспонированы: из G-dur пример 12б, из H-dur пример 12г, из D-dur пример 12д, из A-dur пример 12е.



Таким образом, многоликое разворачивание содержания зиждется на разработке характерных народно-песенных приемов.

Циклы Шуберта являются произведениями монологического склада. Это определяется их лирической тенденцией и общей романтической направленностью творчества композитора. Монологичность подчеркивает преемственную связь песен. Переходя из песни в песню, образ героя приобретает все новые способствующие его углублению приметы. Отсутствие рамок строгой тематической зависимости открывает широкий простор следованию композитора за всеми перипетиями душевной драмы героя. Она проходит перед нами в веренице состояний, то бесхитростно-наивных, то психологически усложненных, раскрывающих то единство, то, напротив, противоречивость, конфликтность эмоционального порыва. С удивительной непринужденностью и вместе с тем предельной точностью сочетается в этой смене верность народно-песенной основе замысла со смелостью индивидуального, авторского прочтения. Ограничивается ли Шуберт только легким штрихом или обильно вводит в свою палитру новые краски, в его подходе к фольклору и к поэзии Мюллера не ощущается ни натянутости, ни обособленности, ни преднамеренной стилизации.

«Прекрасная мельничиха» дает богатый материал для наблюдений в этом плане. Здесь ярче, чем где бы то ни было, обнаруживаются коренные связи Шуберта с народной песней. Достаточно сказать, что из двадцати песен цикла — восемь написано в простой куплетной форме, и это позволяет подчеркнуть неискренность, цельность чувств мельника. Но и в более сложных, психологически обостренных эпизодах душевной жизни героя Шуберт сохраняет ощутимый отголосок естественности и непосредственности переживания. Остановимся на нескольких примерах разного проявления этого единства.

Первая песня «В путь» служит введением к циклу. Она знакомит нас с обликом героя, свободного от предчувствия грядущих жизненных осложнений. Им владеет одна мысль — о прелести странствования. В безмятежном отношении к жизни, в наивной непосредственности представленный и заключается обаяние облика мельника. Цельность образа естественно сочетается с куплетной формой песни.

Шуберт не ограничивается только повторением сказанного поэтом. Он дает ощутить слушателю целеустремленность движения. На словах: «Плохой тот мельник должен быть, кто век свой дома хочет жить» — появляется новое мотивное образование, расширяющее основу песни. Ощущению сдвига способствует и сопровождающее этот оборот модуляционное отклонение.

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

Чуткость Шуберта в отношении деталей содержания приводит не только к разному решению сходных задач, но и содействует более пластичному четкому раскрытию замысла, чем у поэта. Примером может служить песня «Утренний привет». Единство настроения оправдывает и в данном случае использование куплетной формы. Общий тонус песни мечтательно-просветленный, пожалуй, еще более раздумчивый, чем у поэта. Но вот на словах: «Ужель я слишком дерзок был? Ужель мой взгляд тебя смутил?» — возникает отклонение, приоткрывающее завесу над истинным душевным состоянием действующего лица. Тоскливое безотчетное сомнение охватывает исподволь сознание юноши. Музыка незамедлительно откликается на эти чувства. Речитативные интонации, ладовая модуляция, захватывающая сферу минорной субдоминанты, гармоническая секвенция помогают рельефно оттенить этот сдвиг. Четырехкратное проведение этого эпизода в музыке, последний раз на слова: «Вот жаворонок песнь поет и с чистым сердцем к нам зовет» — позволяет Шуберту оттенить очень важную для дальнейшего развития мысль о тесной связи любви и горя. Тем самым оброненный поэтом намек обретает более определенный смысл.

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

Обратимся к песне «Злой цвет» — она находится на самом пороге развязки драмы мельника. В ней ощущение глубочайшего горя сливается с последней отчаянной попыткой сбросить ярмо губельного, давящего юношу чувства. При яркости воплощения Мюллером конфликтного харак-

тера переживаний стихотворению недостает ясности конечного вывода. Правда, мельник у поэта уходит с пути мельничихи, но взглянуть прямо в лицо судьбе он не в состоянии. Хотя надежды его и беспочвенны, отрешиться от них он не может. Шуберт соблюдает этот смысл стихотворения, но углубляет его, больше подчеркивая обманчивость надежд героя. Это неизбежно ведет к обостренному раскрытию конфликтности его душевного состояния. Резкое столкновение мажора и минора (при конечном утверждении минора), рельефность интонационного контраста, тональная многоликость, динамические подъемы и спады позволяют Шуберту ярко выявить предельную возбужденность действующего лица. Очень существенно сплетение интонаций типа «Jodeln» и мелодико-речитативной распевности. Бодрые, мужественные интонации воспринимаются не столько как вызов судьбе, сколько как попытка отчаявшегося человека замаскировать свое состояние. Особое значение придает композитор третьей строфе стихотворения. Отказываясь от допустимого толкования этих слов как протеста или обвинения, которое герой бросает в лицо судьбе, Шуберт показывает страдальческий облик юноши. На музыке этой строфы как бы лежит печать усталости, изможденности.

Характеристика крайнего смятения чувств героя требует от композитора не только сопоставления разных интонационных сфер, но и их переосмысления. Наиболее показательно и в этом плане воплощение слов: «Со лба зеленый обруч ты сними, скорей сними». Опираясь на минорный вариант исходной фразы песни, Шуберт ярко воссоздает вспышку боли, тоски, тщетно скрывааемых под личиной бодрости и мужественности.

Исключительная интонационная гибкость, способность Шуберта разграничивать, чередовать, противопоставлять тематический материал в рамках единого замысла с особой силой сказывается в песнях, где необходимость членения предусмотрена развитием поэтического образа, например в песне «Моя!». Опираясь на намеченную в тексте смену радостного, безграничного ликования сосредоточенным раздумьем, Шуберт переходит от мелодики типа «Jödeln», построенной на повторении кратких аккордовых мотивов, к более широкому напеву декламационно-ариозного склада. Параллельно происходит и смена тональностей. D-dur переходит в B-dur. Раздумье не нарушает светлого колорита песни. Но характер чувства меняется существенно. Модуляция в

g-moll и тональная неопределенность трактовки слов: «Ах, понять не всем дано то, чем сердце мое полно» — подчеркивает оттенок неуверенности.

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

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

Роль «Паузы» как лирического отступления не исключает ее связи с основной сюжетной линией цикла. Шуберт подчеркивает эту зависимость, устанавливая черты преемственности между средней частью песни «Моя!» и «Паузой». Песня «Пауза» играет роль внутреннего поворота действия. В ее основу положена тема фортепианного вступления — наигрыш лютни, придающий музыкальному образу черты наглядности. Но, конечно, значение этой темы несравненно шире простого звукоподражания. Совместно с вокальным вариантом она служит характеристикой радости на грани упадка сил, которая возникает как реакция после ликующего подъема в песне «Моя!». Переведенная в минор, эта тема приобретает скорбный смысл, уживающийся с мечтательной просветленностью. Песня включает и резкие всплески чувства, проникнутые драматизмом. Учитывая стихотворный контекст, можно утверждать, что эти сдвиги призваны оттенить мысль о трагическом столкновении героя с действительностью. Это особенно ясно видно на примере воплощения слов: «Мне станет так страшно, вздрогну

неволею я». Переход в *c-moll*, *crescendo*, «ломаный» разбег мелодической линии до диссонирующего *f* — все это превращает эту реплику в своего рода возглас отчаяния.

Такого понимания этих слов мы не найдем у поэта. Мюллер лишь позволяет предполагать подобную трактовку. В сущности, в «Паузе» Шуберт уже предвосхищает возможности многогранной и лаконичной характеристики сложного состояния, которые окончательно определяются в песнях последних лет его жизни. Чем свободнее следует композитор изгибам душевного движения, тем строже и рельефнее вырисовываются общие контуры замысла. Вариационная и вариантная зависимость связывает воедино все интонационные отклонения, черты строфичности подчеркивают целостность изложения, наличие стойкого лейтмотива (в данном случае темы лютни) оправдывает самые смелые тональные сопоставления. Им принадлежит значительнейшая роль в создании многоликости музыкального образа. Укажем, к примеру, на выразительную смену тональной окраски на словах: «Зачем лютню свою я лентой обвил?» После наметившегося в упомянутом выше возгласе перехода в *c-moll* появление *As-dur* не представляется уже таким внезапным. Но по сравнению с основной тональностью песни — *B-dur* этот сдвиг воспринимается как заметное омрачение колорита, что тонко передает возникающее у действующего лица предчувствие грядущей беды. Оно закрепляется минорным вариантом лейтмотива, который появляется сразу же вслед за словами «Часто слышится в струнах жалобный стон». Это показатель душевной неустойчивости героя и одновременно свидетельство смкости выразительного приема, охватывающего посредством одного лейтмотива разные стороны образа. Такая двойственность содержания песни подтверждает ее переломное значение в цикле.

Как уже было сказано, в «Прекрасной мельничихе» большое место отведено простой куплетной песне. При всем различии содержания эти песни преследуют одну цель — подчеркнуть цельность, эмоциональную однозначность душевного движения. В таком значении куплетная песня больше подходила для восходящего действия. Действительно, три песни, характеризующие попытку мельника завоевать любовь мельничихи: «Нетерпение», «Утренний привет» и «Цветы мельника», изложены в куплетной форме. Они следуют непосредственно одна за другой, раскрывая в разных аспектах наивно-мечтательный облик юноши. Их непосредственным предвестником является вступительная песня

цикла «В путь» — законченное выражение безмятежной бодрости. В нисходящем действии аналогичную функцию выполняет песня «Зеленая лента на лютне» — последний отголосок доверчивой открытости чувств героя. Ее появление между «Паузой» и «Охотником» чрезвычайно заостряет контраст восходящего и нисходящего действия. «Охотник» и «Любимый цвет» — две куплетные песни нисходящего действия по сосредоточенности выражения одного чувства превосходят все остальные куплетные песни цикла. Но поглощенность одной мыслью при всей психологической достоверности и драматической напряженности не позволяет превратить эти песни в стержневые драматургические звенья.

Выход за пределы куплетности вносит в лирическую замкнутость драматургическую контрастность. Происходит это разными путями и с разной остротой противопоставления. Ряд песен занимает промежуточное место. К ним в первую очередь относятся такие, где показ единого состояния обогащается заметными, но в целом все же проходящими отклонениями. Это «Куда?», «Стой!», «Благодарность ручью». Они сосредоточены в начале восходящего действия цикла. Линия сюжетного развития здесь только намечается. Русло основного конфликта еще не определилось. Отсюда течучесть волнующих героя чувств и мыслей. Преобладает радостное, жизнеутверждающее начало. Но затрагиваются и теневые стороны впервые в песне «Куда», затем в песне «Благодарность ручью». Эта песня знаменует переход от введения к завязке. Перед мельником возникает образ прекрасной мельничихи, уже окрашенный ощущением недостижимости пленившей его мечты.

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

В нисходящем действии песни этого типа сгруппированы в конце. Это «Злой цвет», «Засохшие цветы» и «Мельник и ручей». Принцип контрастного развития выражен в них, пожалуй, ярче, чем в песнях восходящего действия. Ведь на первом плане в них стоит трагедия мельника, хотя параллельно подготавливается предусмотренное и поэтом и композитором умиротворенное разрешение конфликта. Так, в

песне «Засохшие цветы» контрастные стороны уже почти равнозначны. В песне «Мельник и ручей» происходит преодоление трагической остроты ситуации. Закрепляется этот перелом в песне «Колыбельная песня ручья», выполняющей роль эпилога цикла. Она вновь в строгой куплетной форме. Таким образом, исчезновение конфликта, элегическое примирение с неизбежностью находит выражение и в форме произведения.

Поскольку столкновение с действительностью проявляется в цикле прежде всего во внутреннем конфликте героя, то воплощение узловых моментов сюжета требует сложного, «сквозного» развертывания. Душевное движение раскрывается в гибкой смене контрастирующих оттенков. В «Прекрасную мельничиху» включены три песни этого типа: «Праздничный вечер», «Пауза» и «Ревность и гордость»; они действительно являются узловыми эпизодами. В «Праздничном вечере» — завязка действия; впервые во всей непосредственности чувства раскрывается облик безнадежно влюбленного юноши. «Ревность и гордость» сосредоточивает показ перелома в настоящем действии; мельник окончательно убеждается в том, что кратковременному счастьем пришел конец. «Пауза» — внутренняя кульминация цикла, подтверждающая его романтическую природу. Только художник-романтик мог придать лирическому отступлению столь важное значение.

Правдивость психологических музыкальных характеристик шубертовского цикла усиливается благодаря конкретной образности и активной роли сопровождающего фона. В «Прекрасной мельничихе» таким фоном служит журчание ручья. Оно воплощено многообразно, но во всех случаях ручей остается для композитора голосом живой, но неодушевленной природы. Это находит отражение в отборе определенных выразительных средств. Гармоническая фигуративность изложения при ритмической плавности и закругленности создает ощущение замкнутости, завершенности характеристики. Отсутствие самостоятельного мелодического рельефа лишает ее одухотворенности. Так, психологически рельефная обрисовка переживания обогащается жизненно наглядным показом ситуации.

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

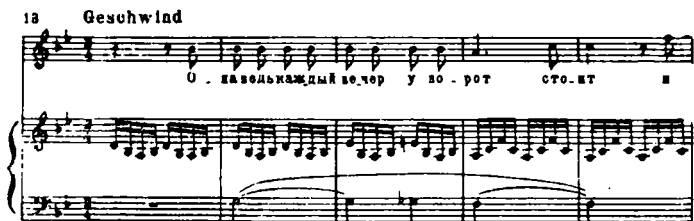
Поскольку цикл как «исповедь души» сосредоточен на

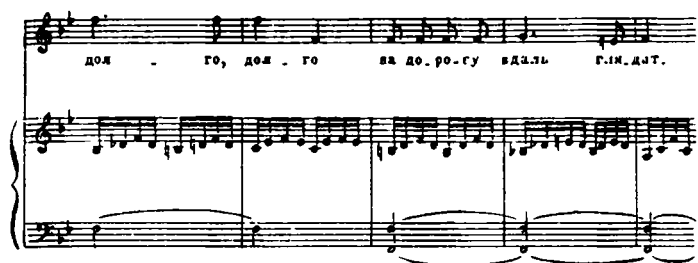
лирическом показе основного героя, побочные персонажи очерчены Шубертом косвенно, сквозь призму эмоций киноши-мельника. Ярким примером такой характеристики является песня «Охотник». Она представляет собой обращение героя к сопернику. Охотник как действующее лицо в ней отсутствует. Но контуры этого образа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

Большей самостоятельностью отмечены образы побочных персонажей в песнях «Ревность и гордость» и «Праздничный вечер». Говоря о другом лице, герой цикла перевоплощается настолько, что на какое-то мгновение усваивает язык, «повадку» побочного персонажа. Так, упоминание об охотнике: «Когда охотник в поздний час идет домой» в песне «Ревность и гордость» — сопровождается интонациями охотничьего рога (B-dur), создающими недвусмысленную характеристику удачливого соперника мельника. В песне «Праздничный вечер» отражена спокойная рассудительная речь мастера.

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

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





Подобное, почти драматургическое выделение персонажей не нарушает единства лирического содержания, а еще ярче подчеркивает глубину переживаний героя. Наряду с обрисовкой фона одновременно оно придает монологичности ту долю трезвости, которая избавляет композитора от субъективизации воплощения.

Трактовка темы неудовлетворенности в цикле — романтическая. Сюжетно она ограничена рамками любовной драмы. Но она не исчерпывается одним показом несчастной любви героя или личных невзгод поэта и композитора. Смысл темы и глубже и шире — в неосуществимости стремлений простого человека к счастью. На этой почве закономерно возникает трагическая ветвь музыки Шуберта.

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

может быть и речи. По существу, «Зимний путь» — это сплошное нисходящее действие, где порядок последовательного включения номеров теряет господствующее значение. Песни расположены как бы по кругу с центра и посвящены утверждению мысли о трагической обреченности героя. В этом смысле это действительно цикл «ужасных песен», как назвал это произведение сам Шуберт⁴².

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

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

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

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

углубляет Шуберт характеристику внутреннего облика человека, тем большее значение приобретает в его творчестве показ объективного фона. Психологизация образа никогда не приводит у Шуберта к замыканию внутри мира переживаний, что способствует реалистической трезвости воплощения даже наиболее трагических эпизодов цикла.

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

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

В гармоническом языке «Зимнего пути» также сказывается процесс драматизации песни. Усложняется и становится

более характеристичным фони́зм гармоний: используются альтерированные септаккорды («Весенний сон»), увеличенное трезвучие («Блуждающий огонек», «Ворон»), расширяется круг тональностей, вовлекаемых в сферу основного лада, усиливается роль переменных функций. Растет значение терцовых и секундовых сдвигов, мажоро-минорных сопоставлений. Функциональная логика гармонического развития выявляется в песнях последних лет с особой силой.

Модуляционный план играет не последнюю роль в создании волевого оттенка, присущего музыке зрелого Шуберта. В сочетании со строгой линией мелодического речитатива он позволяет композитору наполнить лирические образы суровой напряженностью.

Стремление Шуберта к максимальной собранности и лаконичности выражения приводит к преобладанию в цикле усложненной вариационно-строфической формы. Следовательно, и в структуре песен мы сталкиваемся с типичным для творчества Шуберта последних лет сочетанием строгости и свободы изложения. Предваряя дальнейшее, отметим, что к концу цикла значение строгой формы возрастает. Чем яснее вырисовывается неизбежность трагической развязки, тем меньше отклонений возникает в душевном состоянии действующего лица.

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

Еще сложнее обстоит дело с песнями «Весенний сон» и «Почта», которые по признаку буквальной повторности разделов относятся, казалось бы, к куплетной форме. Но развитие мысли внутри куплета приводит к качественному сдвигу — противопоставлению. Получается своеобразное сочетание куплетности и контрастности, в таком виде вообще не встречавшееся в «Прекрасной мельничихе». Очевидно, отсутствие простой куплетности в «Зимнем пути»

находится в прямой связи с углублением драматического конфликта.

Можно наметить две основные разновидности формы песен «Зимнего пути». Первая — собственно строфическая; для нее характерно сохранение основного образа на всем протяжении (песни «Спокойно спи», «Постоялый двор», «Бодрость», «Шарманщик»). Вторая разновидность с более глубоким изменением материала в процессе развития. Здесь контуры строфичности менее ощутимы. Контрасты обостряются (см., например, «Липа»), однако коренного противоречия обычно не возникает: контрастные образы находятся в вариантной зависимости один от другого. В цикле «Зимний путь» этой разновидности принадлежит ведущее место — лишнее доказательство значения, которое приобретает в этом произведении противоречивость состояний.

Вдумчивое отношение Шуберта к поэтическому тексту, рассмотрение им каждого стихотворения как самостоятельного звена в развитии содержания определяет неповторимость облика каждой песни. Следовательно, и использование формы варьированной строфы носит в каждом отдельном случае иной характер.

Цикл открывается песней «Спокойно спи». Она сразу вводит слушателя в центр событий. Драма уже свершилась. Обманутый в своих надеждах юноша начинает странствие, которое окончательно убедит его в бесплодности надежд. Песня «Спокойно спи» — это последнее прощание чувству, которое так долго держало его в сладком, но иллюзорном плену. Поэтому при всей элегичности настроения оно не омрачено ни иронией, ни негодованием, ни отчаянием. Это и послужило основанием для Шуберта избрать строгую строфическую форму, где отклонения в содержании отмечены только сменой минорного варианта мажорным. Обратный сдвиг — из D-dur в d-moll в завершающих тактах песни восстанавливает ее общий элегически-повествовательный тон.

Немаловажна в создании сдержанности высказывания чувств роль фортепианного сопровождения. В нем господствует равномерное скандированное движение, вызывающее представление о размеренной поступи. Наличие подобного фона на протяжении всей песни в сочетании с напевной, по преимуществу мелодической линией, не допускает существенных обострений; лишь выделенные акцентами секундовые попевки в аккомпанементе оповещают о грядущей драматической напряженности. Песня «Спокойно спи» это как

бы прощание на ходу, в пути. Образ страдающего влюбленного сливается с образом бредущего странника, что придает изложению характер спокойной текучести.

Модуляционный план песни отличается ясностью и простотой очертаний, что также находится в связи с наивной непосредственностью ее эмоционального строя. Отсвет этих свойств душевного облика героя сохраняется на протяжении всего цикла. Но обнаружение теневых сторон жизни закономерно вносит в психологическое состояние все больше противоречивости и конфликтности.

Особого внимания заслуживает необычайно возросшая, по сравнению даже с лучшими песнями предыдущих лет, способность композитора оттенять детали содержания. Как правило, Шуберт заключает песни «Зимнего пути» в оправу из фортепианного вступления и заключения, которые определяют основные контуры образа. Если текст дает основание для изобразительной характеристики, то композитор использует это с первых же тактов вступления. Тем самым психологический образ сразу же обретает осязаемые очертания⁴³.

В песне «Застывшие слезы» подобная осязаемость музыкального образа возникает на основе первой же строчки текста. Представление о падающих застывших каплях рождает подчеркнутое staccato фортепианного сопровождения с звенящим отголоском на второй доле такта. На этом фоне, срастаясь с ним, проходит певучая песенная тема — воплощение проникновенной жалобы. И в этой жалобе нет отчаяния. Пока льются слезы, человек еще живет всей силой души, или, как это поэтично выражено Мюллером, «мне странно, что не тает кругом весь снег и лед». Такое расширение пределов надежды уязвленного жизнью человека свидетельствует о значительном углублении понимания трагического авторами цикла. Неосуществимость мечты глубоко ранит сердце, но неизлечимой эта рана становится лишь тогда, когда недуг парализует веру в жизнь. Именно тут наступает внутреннее оцепенение, которое вот-вот готово перейти в полное бесчувствие. В таком состоянии поток слез представляется облегчающим душу исходом, который, однако, не наступает.

Подобное толкование страданий действующего лица цикла, конечно, далеко выходит за рамки любовной драмы. Образы лирической новеллы становятся олицетворением жизненной судьбы целого поколения; зимний пейзаж — символом грозящего этому поколению духовного омертве-

ния. Такой подтекст достаточно ощутимо намечен уже Мюллером. Внешне это обнаруживается в наличии значительного числа стихотворений, где ни слова не говорится о любовной драме, зато представлены мотивы социально-критические («В деревне», «Бодрость»). Этот момент подхватывает композитор. С огромной силой художественного и философского обобщения Шуберт ставит проблему столкновения с действительностью. Распространенность, популярность исходного лирического образа чрезвычайно облегчает задачу. В то же время она делает особенно очевидной новизну и смелость решения замысла. Естественность и проникновенность органически сливаются со сдержанностью, суровостью. Печаль рождает скорбь, отчаяние — гнев. Ощущение гнета, скованности все усиливается. Параллельно растет и ширится непоколебимая убежденность в нетерпимости создавшегося положения. Несмотря на мрачный вывод и на отсутствие ясной направленности протеста, цикл в целом звучит как вызов, как меткое, хотя и иносказательное обличение кардинального порока окружавшей композитора действительности. Неудивительно, что он мог сбить с толку даже ближайших друзей Шуберта.

В свете такого понимания идеи «Зимнего пути» яснее вырисовываются и некоторые особенности драматургии цикла. Контрасты обнажаются раньше и резче, чем в «Прекрасной мельничихе». Большая противоречивость содержания влечет за собой более сложное соотношение конфликтных сторон. Акценты смещаются. Именно так следует рассматривать видоизменившееся соотношение мажора и минора, примером чего может служить и песня «Застывшие слезы». Героя Шуберта ожидают более значительные потрясения, чем несчастная любовь. Это позволяет внести светлые блики в характеристику печали, придав упоминанию о потоке слез оттенок надежды. Сохраняя в этом разделе песни (восьмая строфа текста и ее повторение) основной облик строфы, композитор необычайно выпукло оттеняет смысл отдельных строк. Особого внимания заслуживает переход из *As-dur* в *Ges-dur*. Соблюдает Шуберт и оттенок предположительности этой мысли — понимание неосуществимости такого исхода. Этому служит резкий возглас в конце песни, обнажающий боль и гнев, скрытые за сдержанностью высказывания.

Упоминание о застывших («*estarrt*»), превратившихся в лед слезах порождает графическую обогащенность аккомпанемента. Декламационность вокальной партии, сменяющая

плавное течение мелодики первой строфы, убедительно фиксирует и тревожные предчувствия надвигающейся беды, и внутренний протест, ощутимый уже в преддверии конфликта. Непринужденно вводятся речитативные интонации, не нарушая цельности мелодической линии. Это и есть тот мелодико-речитативный стиль изложения, который сливает воедино выразительность музыкального и речевого произведения. Перемещая опору на доминанту, Шуберт вносит оригинальный ладовый колорит. Тяготение в *c* выявляет роль венгерского лада: *c—des—e—f—g—as—h—c* и гармонического до мажора (*c* пониженной второй ступенью), опора на *es* — венгерского лада: *es—fes—g—as—b—ces—d—es* и гармонического *Es-dur* с пониженной второй ступенью.

Дальнейшее углубление противопоставления внешней скованности и внутренней горячности чувства наблюдается в песне «У ручья», отмеченной большей контрастностью разделов. Песня включает три звена: картину безмолвного скованного потока, сливающуюся с выражением подавленного чувства, краткое воспоминание о безвозвратно ушедшем счастье и обнаружение таящегося под маской сдержанности порыва, вызывающего аналогию со скрытой стремительностью замерзшей реки. Подобная ступенчатость в разворачивании сюжета песни требовала не только большей свободы в применении строфической формы, но и соблюдения перспективы сквозного развития. В полном соответствии с поэтическим замыслом композитор сочетает в этой песне черты строфичности с трехчастью, сближает вариантный и разработочный принцип, широко используя в этих целях самостоятельность фортепианной и вокальной партий. Вновь бросается в глаза удивительная сдержанность высказывания. Тем самым выделяются краткие побеги чистой распевности, обнажающие непосредственную природу чувства.

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

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

Упоминание о возлюбленной, о близком, но минувшем счастье вызывает заметный сдвиг в развитии музыкального образа. Минор сменяется мажором. Ритмический пульс становится чаще. Сопровождение теснее срастается с вокальной партией, которая также обретает более импульсивный характер.

Казалось бы, все это должно превратить данный эпизод в совершенно самостоятельный раздел песни. На самом же деле он крепкими нитями связан с предшествующими строфами, прежде всего тонально, поскольку одноименный мажор и минор служит у Шуберта столько же средством контраста, сколько и средством связи. В фактуре аккомпанемента обнаруживается прямая зависимость от изначального изложения. Только что графически четкий костяк заполнен дробным аккордным движением. Прообразом его оказывается такт, связывающий первую со второй и вторую с третьей строфой.

Наибольшей новизной отмечена мелодика этого раздела. Она действительно несет в себе иное содержание. Но и в ней можно установить черты вариантной зависимости от первоначального материала и элементы его разработки. Это обогащает возможности развития образа и сближает вокальное творчество Шуберта с инструментальным, создавая прочную основу для очень важного взаимодействия принципов песенного и инструментального симфонизма.

Очень тонко, в полном соответствии с иллюзорностью просветления сохранены в этом разделе отголоски минорного лада (особенно очевидно в седьмом такте), что тоже

способствует органическому срастанию этой сферы с исходным смыслом песни.

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

Удивительна сила образной наглядности этого кульминационного момента песни. Соблюдение контуров строфы поручается фортепиано. Оно словно принимает на себя смысловую нагрузку первой строфы. Звучащие на фоне аккомпанемента декламационные интонации голоса служат выражению рвущегося наружу волнения. Функции голоса и сопровождения не только противопоставляются, но в чем-то и сливаются. Отголоски порыва включаются и в фортепианную партию. Столкновение этих начал создает драматическую конфликтность заключения песни. Так свободное и в то же время целенаправленное использование варьированной строфичности способствует динамичному показу состояния. Возможность превращения песни в средоточие конфликта расширяется. Выявление его становится все более емким и лаконичным. Скупость внешнего проявления чувства сочетается с огромной внутренней наполненностью. Каждый штрих приобретает особую вескость. Именно этим путем закрепляется в песне Шуберта новый тип лирической возвышенности, где задушевность и непосредственность служат отражению коренной проблемы бытия, соотношения права на счастье и фактической обездоленности простого человека.

Вывод, к которому приходит — вслед за поэтом — Шуберт, лишен просвета. Но безысходность не равна в данном случае неизбежности. Суровая правдивость, с которой композитор обнажает противоречия действительности, свидетельствует о скрытой способности к сопротивлению. Горечь разочарования способствует возмужанию его как человека и художника. Поэтому главным для Шуберта в «Зимнем пути» оказывается не отрицание смысла жизни, а невозможность осуществления героем своего жизненного предназначения. А это далеко не одно и то же. Недостижимость идеала не означает еще отказа от него. Более того.

Взгляд на страдание как на источник жизненной умудренности приводит в отдельных песнях цикла к своеобразному просветлению.

Яркий пример такого толкования скорбного эпизода содержит одна из наиболее драматичных песен цикла «Последняя надежда». Ладовая двойственность (гармонический мажор, обилие минорных оборотов при общей тональности Es-dur) и тональная завуалированность песни подчеркивает ее внутреннюю неустойчивость, конфликтность содержания. Тревоги и смятения исполнен исходный музыкальный образ. В основу его положен острый мотив фортепианного вступления staccatto, основанного на гармонии уменьшенного септаккорда. Очевидно, поводом к его возникновению послужило содержащееся в тексте упоминание о ветре, играющем осенними листьями. Но содержание песни не укладывается в образ непогоды. Импульсивность эмоционального излияния, оправдывающая подобную аналогию, сочетается со стремлением к философскому обобщению. В результате музыкальный образ песни претерпевает значительные изменения. Вновь есть основание говорить о сквозном последовательном развитии. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что песня основана на очень свободном преломлении принципа вариационной строфичности. Роль стержня сохраняется за партией фортепиано, тематически объединяющей разные разделы песни. На этой основе в голосе возникают различные варианты основного материала. Опять, как в песне «У ручья» или в «Липе», вариантность сливается с элементами разработки, что сообщает смене эпизодов драматургическую контрастность. Но даже в наиболее далеком отступлении от первоначального склада музыкальной строфы (таким является кульминация песни) можно обнаружить первоначальные интонационные черты:



Господство мажора, иной ритм, иной характер мелодического рисунка делают их почти не приметными. Но стоит только вернуть мелодии ее ладовую неопределенность и придать ей ритм фортепианного вступления, как связи эти обнаруживаются достаточно очевидно:



Впрочем, лучше всего наличие единого интонационного подтекста подтверждается естественностью, с которой в фортепианном отыгрыше возвращается материал вступления.

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

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

Средоточием такого раскрытия образа является кульминация песни «Последняя надежда». Скорбный вывод облечен здесь в форму, исполненную достоинства и благородства. Рельефность воспроизведения «удара судьбы» на основе звукоизобразительного начала создает достаточную предпосылку для драматизации всего заключения. Однако смысл драматического нарастания не исчерпывается в данном случае эмоциональным порывом. В контрасте обнаженно-непосредственного и сдержанно-возвышенного проявления чувства рождается более углубленное толкование конфликта. Наряду с горестным сознанием неосуществимости надежды оно утверждает непреходящую одухотворенность, красоту и нравственную силу помыслов страдающего человека. В этом и обнаруживается подлинная трагичность замысла Шуберта.

Трагический вывод, даже при неразрешимости коллизии, он должен служить совершенствованию человека, «очищению» его отношения к действительности от окалина беспросветного отчаяния. Такой и предстает в музыке Шуберта завершенная строка стихотворения. Сочетая функцию кульминации, разрядки и итогового обобщения, она приобретает

значение сдвига, переосмысливающего исходный облик душевного движения. Но разрыва в состоянии не наблюдается. Гибкость разграничения растет параллельно целеустремленности и единству, создавая неизведанные возможности углубления целостного лирического образа.

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

Среди мажорных песен цикла «Весенний сон» в наибольшей степени связан с олицетворением наивного, открытого, светлого чувства, близкого к бесхитростной лирике начальных песен «Прекрасной мельничихи». Как и в первом цикле, Шуберт исходит здесь из практики непритязательного бытового музицирования, тесно соприкасающегося с народным творчеством. Черты очевидной преемственности не наносят ущерба самобытности высказывания. Мелодика первого раздела песни насыщена интенсивной распевностью, обусловленной в значительной мере сопоставлением опевания опорных звуков и движения по интервалам: кварты и, в частности, сексты. Достигаемые при этом Шубертом гибкость и пластичность, как правило, не свойственны бытовым образам. Тонкая мелодико-гармоническая нюансировка (неприготовленное задержание на второй ступени *As-dur*, сопровождаемое аккордом шестой), излюбленный Шубертом ход через повышенную квинту к сексте, предполагающий возможность отклонения в параллельный минор, усиливает своеобразие напева.

Видению по-юношески восторженного счастья противопоставляется во втором эпизоде песни образ жестокой, безрадостной яви. Меняются средства воплощения. Распевность уступает место прерывистой, скандированной декламационности. Восходящая секвенция (интонационно она связана с секундовой попевкой из первого раздела) приводит к кульминации — драматически напряженному возгласу: «И ворон на крыше кричал». Его обостренность усугубляется повтором с чрезвычайно выразительной заменой интервала примы октавой, а секунды ноной. Той же цели служат

дифференцированная во всем разделе (потактно) динамика и усложненная гармония. Последняя рождена звукоизобразительными ассоциациями, но смысл ее несравненно шире и глубже.

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

Подобная двуплановость содержания требует специфических выразительных приемов. К ним относится ладовая переменность (A-dur — a-moll), акцентирование субдоминантовой сферы (отклонение в D-dur, «вторжение» четвертой гармонической ступени в A-dur), своего рода «оцепенелость» аккомпанемента, ритмическая размеренность которого подчеркнута звонкостью слабых долей такта. Вокальная линия тоже отмечена меньшей мелодической щедростью, чем в первом разделе песни, хотя и связана с ним вариантным родством. В значительной части она состоит из модификаций одного оборота, и это создает ощущение поглощенности одной мыслью, одним чувством. Омраченность переживания рельефно фиксируется автентическим кадансом a-moll. Однако завершение раздела звучанием «пустых» октав на тонике в партии фортепиано оставляет простор для перехода в мажор (начало второй строфы) или закрепления минора (конец песни). Горестное недоумение — вот итог, к которому приходит композитор. Оно обнажает незащищенность действующего лица, вызывающую в слушателе большее сочувствие, чем драматическая коллизия второго эпизода.

Наивысшей степени интенсивности в воплощении обездоленности Шуберт достигает в песне «Шарманщик». Точно найденная деталь — назойливое звучание шарманки (вернее, колесной лиры) придает музыкальному образу почти осязаемую наглядность. Вместе с тем в своем монотонном постоянстве она служит выражению той душевной усталости, которая стоит на грани полного равнодушия человека к собственной судьбе. Эту же задачу выполняет гармония, сведенная к наискупейшему кадансовому обороту (доминант-

септаккорд — тоника на остинатной основе с непривычным разрешением *h* в *e*). В мелодии тоже нетрудно обнаружить черты, способствующие воплощению скованности, подавленности состояния. Сюда относится отчетливо пропускающая в напеве приверженность к стабильной интонационной формуле:



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

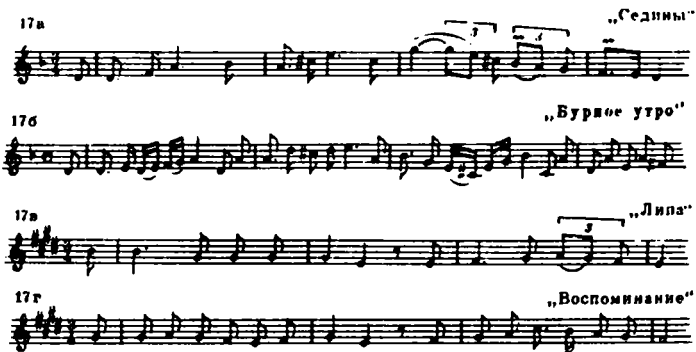
Внутренней замкнутости, нерушимости смысла мелодического периода содействует и своеобразная уравновешенность структуры: констатирующему характеру первого предложения противопоставляется интонация обращения, возгласа во втором; третье предложение с его симметрией поступенного разбега и ниспадения вбирает энергию предшествующего движения и нейтрализует ее.

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

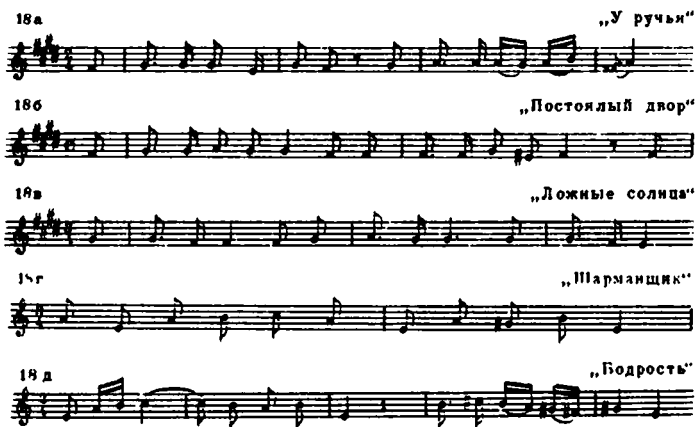
Меняется и характер применения Шубертом принципа вариантного соотношения тем. Близкое интонационное подобие не является уже основной формой тематической связи.

Зато большое значение приобретает сочетание вариации со свободной тематической разработкой. Взаимозависимость тем, если их сопоставить по вертикали, становится слабее. Согласованность ощущается только в опорных точках*:

* Ради удобства сопоставления песня «Седины» транспонирована из *c-moll* в *d-moll*, а «Воспоминание» из *G-dur* в *E-dur*.



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



Так внутри «Зимнего пути» возникает своеобразная форма производного тематического контраста. Несомненно, что в создании цельности цикла этой форме принадлежит основная роль, а возможность ее появления в условиях господства вариантных соотношений — следствие единого генезиса мотивно-тематического и вариационно-вариантного принципов развития.

* В E-dur транспонированы песни «Постоялый двор» из E-dur и «Ложные солнца» из A-dur; в a-moll — «Бодрость» — из g-moll.

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

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

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

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

ственно меняется и соотношение тональностей. Оно менее наглядно, чем в «Прекрасной мельничихе»⁴⁴. В частности, это касается логики последовательного развития, ясно ощутимого в «Прекрасной мельничихе». Тональный план «Зимнего пути» подчинен более сложным закономерностям. К ним следует отнести свободное использование принципа симметрии⁴⁵ и опору на два противостоящих друг другу тональных центра (a-moll—A-dur и c-moll⁴⁶). Сопряжение тональностей осуществляется при этом непривычным путем, прежде всего через срастание одноименного мажора и минора, а также через вовлечение в систему тональных арок модуляционных сдвигов, возникающих внутри песен. Кроме того, обращение Шуберта к той или иной тональности диктуется не только логикой развития цикла как музыкального организма, но и достаточно стойкой определенностью образного восприятия отдельных тональностей.

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

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

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

Центральное место среди минорных тональностей цикла занимает c-moll («Оцепенение», «Отдых», «Ворон», «Сидяны»), которая связана с патетической взволнованностью,

острым ощущением недостижимости идеала, но она еще далекая от осознания незыблемости трагического итога.

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

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

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

В заключение необходимо упомянуть о роли d-moll — исходной тональности «Зимнего пути». По колориту d-moll приближается к g-moll. Но d-moll песен «Зимнего пути» («Спокойно спи», «Бурное утро») носит более повествовательный характер. Образ одинокого путника не отмечен здесь той обостренностью чувства, которая ощущается в разделах цикла, написанных в g-moll и с-moll.

В целом цикл «Зимний путь» представляется дальнейшим шагом вперед по пути углубления содержания и обогащения средств выражения. Язык композитора выигрывает в точности и лаконичности, образы становятся сложнее и значительнее. Обострившееся чувство конфликта художника

позволяет ему подняться в «Зимнем пути» до уровня трагической концепции.

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

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

Циклом «Зимний путь» не завершается деятельность Шуберта в области песни. После смерти композитора среди его рукописей находят ряд замечательных песен, созданных в последние полтора года его жизни. Это семь песен на тексты известного в то время немецкого поэта Л. Рельштаба (август (?) 1828), шесть песен на тексты гениального современника Шуберта Г. Гейне (январь—август 1828), звезда которого еще только-только поднялась над горизонтом немецкой поэзии, и последняя из сочиненных Шубертом песен «Голубиная почта» на текст И. Г. Зейдля (октябрь 1828). Издатели произвольно объединили эти песни в один сборник, снабдив его типичным для эпохи чувствительного бюргерского романса заголовком «Лебединая песня».

Да, по трагическому стечению обстоятельств эти произведения действительно оказались «лебединой песней» композитора. Но это отнюдь не значит, что входящие в сборник песни создавались Шубертом в предчувствии близкой кончины. Конечно, никто не пройдет мимо трагического содержания большинства песен на тексты Гейне. Но было бы близоруко усматривать в этом только следы личных невзгод автора. Тема трагического разлада с действительностью возникла у Шуберта уже давно и никогда не ограничивалась

рамками субъективной оценки действительности. Так и в данном случае стихи Гейне оказываются поводом к раскрытию глубокого конфликта с действительностью. В этом смысле Шуберт пошел даже дальше поэта, всемерно подчеркнув скрытую значительность, «объемность» его лирической исповеди.

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

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

Принципиальное значение «встречи» Шуберта с Гейне чрезвычайно велико. Обращение к лирике Гейне сыграло в творческой жизни Шуберта такую же роль, как в свое время обращение к поэзии Гёте. Углубляя в песнях на стихи Гейне трагическую тему, намеченную в циклах на текст Мюллера, Шуберт придает своему высказыванию самостоятельное осмысление и стилистическое значение. Происходя от «Зимнего пути», будучи теснейшим образом связанными с циклом, песни на тексты Гейне являются вместе с тем новой ступенью в творческом развитии Шуберта. В этом несомненно сыграла огромную роль гениальная убедительность, сила и рельефность поэзии Гейне.

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

Второе, что роднит Шуберта и Гейне, — это органическая связь с народной песней. Как и Шуберт, Гейне далек от подражания народному искусству. Но зато он умеет глубоко проникнуть в святая святых народной песни, умеет найти путь к самым затаенным струнам немецкой народной

поэзии. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить гениальное претворение поэтом старинного народного предания о русалке Лорелее. Стихотворение Гейне звучит как народная песня и живет в народе как фольклорное достояние.

Наконец, третья особенность творчества Гейне, может быть наиболее важная для понимания песен Шуберта на его тексты, — это глубокая перспектива, которая открывается за образами поэта. Стихотворения Гейне богаты подтекстом, подчас, может быть, и не осозанным до конца самим поэтом. Обнаружение этого подтекста, далеко выводящего смысл стихотворения за пределы любовной лирики, и становится истинной целью композитора. Любовная драма оказывается в такой трактовке только поводом к раскрытию более существенных сторон конфликта с окружающим миром. В образе покинутого обездоленного возлюбленного перед слушателем предстает человек, страдающий от несправедливости жизненного уклада в целом. Так любовная лирика сближается с лирикой гражданственной, лирикой социального протеста. И это перевоплощение является в основном заслугой Шуберта, так как в стихотворениях Гейне, за исключением «Атланта», такая возможность только предполагается, но не осуществляется.

В песне «Атлант» («Der Atlas»), используя мифологический образ великана, обреченного вечно нести груз земли, Гейне иносказательно обрисовывает участь передового художника своего времени, который стремится к счастью, но обнаруживает вокруг себя только горе и страдание.

В своем воплощении этого текста Шуберт опирается на опыт работы над исходными стихотворениями Гёте, Шиллера и Майрхофера. «Атлант» скорее драматический монолог ариозного склада, чем песня в собственном смысле слова. С песнями ее связывает цельность замысла и закругленность формы, которая, как это часто встречается в зрелых произведениях Шуберта, представляет собой трехчастное замкнутое построение.

Мелодия песни, характер сопровождения (в частности, тремолирующий фон начала и конца произведения), соотношение вокальной и фортепианной партий напоминают речитатив с аккомпанементом — излюбленную форму характеристики возвышенных чувств и драматических ситуаций в опере классиков. Так на вершине творческого пути Шуберта еще раз обнаруживается преемственность, связывающая его с классической школой. Подчиненная новаторским замы-



Генрих Гейне

слам композитора, она становится источником обогащения выразительности его искусства. Романтическая проникновенность сочетается с классической взвешенностью, что способствует строгости, внушительности создаваемых композитором образов. В какой-то мере Шуберт прокладывает здесь путь к героическим образам Листа, Вагнера.

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

В «Атланте» смена *g-moll*—*H-dur* сопровождается видоизменением мелодического облика, что вытекает из желания композитора подчеркнуть героические черты образа

(«Не сам ли ты, гордец, того желал!»). В изначальном показе основной тональности композитором допускается возможность такого смещения. Ведь квартсекстаккорд увеличенного трезвучия третьей ступени *g-moll* предполагает возможность разрешения в *h-moll* — одноименный минор тональности среднего раздела, к которому, кстати, и приводит сперва осуществляемая композитором модуляция. Так, смелое тональное сопоставление оказывается обоснованным внутренними функциональными закономерностями, что является одной из характернейших стилистических особенностей зрелых произведений Шуберта.

На таком же обогащенном представлении о ладовой зависимости построена и песня «Ее портрет», имеющая в отличие от «Атланта» сугубо камерный облик. Она отличается необычной даже для Шуберта сдержанностью, значительностью каждой скупой детали. Мелодическая линия песни рождается, по существу, из опевания основного устоя *b*. Стойкость мелодического центра в сочетании с напевной декламационностью мелодики создает ощущение особой сосредоточенности, поглощенности одной мыслью, одним чувством. Этому всемерно содействует сопровождение, в основу которого положено графически четкое воспроизведение вокальной партии. Смена унисона и хоральных аккордовых последовательностей усугубляет сдержанность изложения. В этих условиях самое незаметное отклонение приобретает важное значение. Это относится к «игре» одноименного минора и мажора в первой и последней строфе песни. В первом случае оно, можно сказать, исчерпывающе доносит до слушателя «чудо» оживления портрета («И лик любимый ожил, тайной мечтою согрет»); во втором — раскрывает, минуя какую бы то ни было патетику, — невозможность утраты.

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

Скорбный смысл раздумья не исчезает таким образом из поля зрения; в полной согласованности с текстом мажорное отступление служит воплощению желанного, но недостижи-

мого. Очень тонко композитор оттеняет этот нюанс отголоском наигрыша охотничьего рога, что вызывает ощущение отдаленности.

Песня «Рыбачка» представляется разрядкой трагического настроения, преобладающего в песнях на тексты Гейне. В этом произведении совершенно отчетливо обнаруживается связь с фольклором. Основанием этому послужила органическая близость стихотворения Гейне народно-песенным образцам. И интонационно, и ритмически, и по фактуре, и с точки зрения формы «Рыбачка» обнаруживает эту зависимость. Субъективно-психологическое начало уступает в этой песне место объективно-повествовательной лирике. Песня написана в жанре баркаролы, отсюда ее простой аккордовый склад, мягко пульсирующий ритм. Мелодия пронизана народно-песенными оборотами, форма носит строго куплетный характер. «Рыбачка» представляет интерес не только в плане контраста с остальными песнями, но и потому, что отголосок эпической сдержанности входит ощутимым призывком в другие песни.

В ином виде выступает строгая аккордовая фактура в песне «Город». В соответствии с грозной застылостью образа, олицетворяющего скорбную неизбежность и необратимость свершившегося, аккордовый склад сопровождения сродни здесь хору низких медных инструментов и напоминает о жанре траурного марша. Вполне естественно возникает сравнение с издавна укоренившимся в быту зарубежных городов обычаем извещать о траурных и радостных событиях хоралом или фанфарами в исполнении городских «башенных» музыкантов. Отзвуки такой музыки, вошедшей в обиход широких кругов городского населения, существенно определяют, на наш взгляд, строй песни Шуберта.

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

Декламационно-повествовательный характер мелодики, которая в средней части песни целиком подчиняется неустой-

чивому однообразию аккомпанеента, всемерно подчеркивает внутреннюю надломленность, опустошенность. Только в заключительной фразе возникает отголосок порыва, который сразу же уступает место закрепляющему ощущение застылости отыгрышу фортепиано.

Песня «Город» — яркий пример того, что глубоко трагедийное содержание далеко не всегда нуждается в обостренно-драматизированном воплощении. В данном случае горение чувства не рождает яркого пламени. Но интенсивность переживания, его накал не становятся от этого меньше. Содержание песни никак не может быть ограничено только скорбью автора о потерянной любви. В мрачных очертаниях встающего над неподвижным зеркалом вод города перед внутренним взором композитора возникает собирательный образ разбитых иллюзий и неизгладимых утрат, постигших его и ему подобных в жизни.

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

Смена характера изложения возникает первоначально, казалось бы, из внешних побуждений. Но, порожденная изобразительными ассоциациями, она призвана приоткрыть завесу над глубокой раздвоенностью душевного движения. Это подтверждается второй строфой песни, где драматизация музыкального образа связывается с мучительными переживаниями героя. Этот раздел строфы контрастен первому периоду. Тремолирующее оркестрового характера сопровождение, модуляционный сдвиг в гармонии (c-moll—d-moll—C-dur), прерывистая речитативного склада мелодическая линия — все направлено к воплощению тревоги и возбужденности. Но только на короткое мгновение компо-

зитор дает волю безудержному эмоциональному порыву. Затем он возвращается к сдержанному повествованию. Только слабые отголоски одноименного минора (пониженная шестая — во второй строфе), намек на отклонение в d-moll да мелодическое задержание напоминают о скрытом волнении, о душевном надрыве.

Какого эмоционального размаха может достичь при этом характеристика душевного движения, видно на примере последней гейновской песни — «Двойник». Песня изложена в строгой вариационно-строфической форме, в основу которой положена оstinатная тема фортепианной партии. Ее аккордовый склад, ритмическая монотонность и мелодическая размеренность вызывают представление о траурно-погребальных песнопениях типа средневековой секвенции *Dies irae*. Соответственно фактура сопровождения напоминает органное звучание или же вновь хор медных духовых (тромбонов). Со всей отчетливостью зафиксирован в этой теме образ роковой неизбежности, образ непреодолимого препятствия, встающего на пути человека. Настойчивое утверждение основной мысли, напряженность которой усиливается по мере вариационных ее проведений, действительно отвечало замыслу Шуберта, стремившегося подчеркнуть неотвратимость трагического выхода⁴⁷.

Однако удовлетвориться только выражением характеристики безысходности Шуберт, конечно, не мог. Трагическое величие образа могло родиться только в раскрытии конфликта, сопротивления. Так оно предполагалось и поэтом. На фоне неизменного сопровождения в вокальной партии постепенно возникает выражение протеста, негодования. Это приводит в последней строфе песни к нарушению оstinатного характера аккомпанемента. Вокальная линия словно подчиняет аккомпанемент своему влиянию, увлекает его в сторону расширения выразительных функций.

Насыщенное мрачным драматизмом и волевой силой, нарастание внезапно разрешается лирической концовкой, убедительно раскрывающей неуываеваемость подлинного большого чувства. Мажорное завершение, возникающее в последних тактах песни, — не просто свидетельство смирения перед величием судьбы, а глубоко прочувствованное утверждение оптимистической осмысленности жизненных процессов даже в том случае, если они протекают трагически⁴⁸.

Музыкальное развитие в «Двойнике» — пример глубокого качественного изменения образа в соответствии с

нарастающей напряженностью текста. Можно проследить три стадии мелодической характеристики, отмеченные существенными вариантами в гармонической формуле оstinato-сопровождения. Эти стадии совпадают со строфами стихотворения. Первые две ознаменованы двукратным повторением в их пределах одного музыкального построения (куплета), третья — сокращена по объему, но зато представляет собой единый развернутый музыкальный куплет. Мелодия основана на декламационно-речевых оборотах; в ней упорно опеваются устой *fis* — квинта лада. Во втором разделе диапазон расширяется до децимы, с захватом в кульминации еще и верхнего *g*, сопровождаемого резким сдвигом в гармонии (альтерированный терцквартаккорд). Интонации приобретают обостренный экспрессивный характер.

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

«Двойник» явился кульминацией и итогом развития трагической темы в творчестве Шуберта ⁴⁹.

Однако мир для Шуберта и в последние годы жизни, когда трагические образы заняли такое большое место в его искусстве, отнюдь не был ограничен лишь теневыми своими сторонами. Смена душевных движений, то наивно-безмятежных, то элегически просветленных, то раздумчивых, то страстных, то радостных, то окрашенных в драматические тона, но в целом олицетворяющих неистощимую силу жизни, — вот что привлекает композитора. Свидетельством тому являются песни на тексты Рельштаба.

Кажется, будто Шуберт сознательно стремился в этих произведениях в противовес циклу «Зимний путь» и гейновским песням еще раз откликнуться на все богатство жизненных впечатлений. Кроме того, эти песни иллюстрируют примечательный факт творческого использования Шубертом в

зрелые годы некоторых стилистических принципов его юношеских произведений.

Гибкость Шуберта в этом смысле представляет тем больший интерес, что дает о себе знать в песнях на тексты одного поэта — факт, свидетельствующий как об огромном росте мастерства композитора, так и о достоинствах поэзии Рельштаба. Поэтическое воображение Рельштаба отмечено завидной разносторонностью. Он легко воспламеняется примером более крупных художников, отчего в его стихотворениях можно часто натолкнуться если не на прямое подражание, то во всяком случае на сильные отголоски творчества поэтов разных направлений.

Так, в первом стихотворении «Вестник любви» он явно идет по пути Вильгельма Мюллера; во втором «Предчувствие война» ощутимо влияние баллад Гердера, частично Шиллера; в четвертой песне — популярнейшей «Серенаде» — слышны отзвуки юношеской лирики Гёте, в то время как в шестой, «На чужбине», можно говорить о воздействии философских стихотворений последнего. Одним словом, последовательность стихотворений Рельштаба открывала перед композитором широкие перспективы отображения разных явлений в различных ракурсах.

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

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

Тем сильнее ощущается контраст этого произведения с песней «Предчувствие война». Уже заглавие стихотворения говорит об иной направленности содержания. Скорбный ход рассуждений война допускает толкование стихотворения в трагическом плане. Исходный и конечный образ песни (она обрамлена одним тематическим материалом) выражает суровую сосредоточенность состояния действующего лица. Первый раздел песни и заключительные ее такты носят характер патетически напряженного повествования. Показательно, что Шуберт избирает в качестве основной тональности песни c-moll. Строгая сдержанность мелодии и сопровождения в характере траурного марша олицетворяет трагическое начало песни. Оно ярко оттенено конкретными эпизодами, чутко выявляющими смену душевных состояний. Здесь и воспоминание о счастье с любимой (эпизод «Еще недавно мирным сном любил забыться я»), и тревожный порыв тоски (тонально неустойчивый эпизод c-moll—a-moll с рефреном прощания — «Любовь моя, навек прощай, свиданья вновь не жди»).

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

Примечательна форма песни. Стремясь выявить процесс душевного движения и подчеркнуть черты, сближающие это стихотворение с балладой, Шуберт, в сущности, возвращается к приему свободной последовательности по смыслу и характеру эпизодов. Оправданием такому чередованию служит изменчивость стихотворного образа. Иными словами,

Шуберт возрождает здесь принцип изложения, свойственный его юношеским песням, правда со значительными коррективами.

Он совершенно избегает эмоциональной преувеличенности, натуралистической достоверности высказывания и достигает внутренней координации разделов, заключая их в рамки повтора начального тематического образования.

За «Предчувствием война» следует песня «Весенние мечты», где интонационная близость бесхитростным народным мелодиям подкрепляется четким куплетным построением. Мастерство композитора сказывается преимущественно в тонкости тонально-гармонической структуры песни, в умении сочетать предельную ясность и простоту с непринужденностью и богатством гибких модуляций и отклонений⁵⁰.

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

Тонкая гармоническая нюансировка (колебания между параллельным и одноименным минором и мажором) создает лирическую наполненность душевного движения. Созерцательно-мечтательный в своей основе образ углубляется. В нем намечается даже известное развитие, свидетельством чего является легкая драматизация заключительного куплета песни и завершение ее в мажоре, что подчеркивает просветленность состояния.

Песня «Приют» — резкое переключение в совершенно другую смысловую сферу. В образах бури поэт и композитор иносказательно воплощают тему мятежной личности, ее конфликта с действительностью. Черты непокорности, строптивости, составляющие основу содержания песни, тесно переплетаются с выражением глубокой скорби, острого ощущения невозвратимости утраченных счастья и покоя. Уже фортепианное вступление таит в себе этот контраст мужественной силы сопротивления и трогательной

покорности обстоятельствам. Активная напористость триольного сопровождения сочетается с ниспадающим мелодическим движением, которое, завершая песню, послужит выражению усталости, бессилия перед судьбой. Но вывод этот потому и звучит так убедительно, что возникает в результате энергичного проявления в музыке протеста, сопротивления.

В этом смысле Шуберт несомненно намного опережает поэта. Не столько с потоком слез («Тайно и горько так слезы идут») и неизбывной болью («Как скалы там неподвижно стоят») ассоциируется в его представлении разбушевавшаяся стихия, сколько с беспощадными жизненными коллизиями, которым человек обязан оказать и оказывает противодействие. При таком подходе к стихотворению совершенно естественным представляется сближение «Приюта» с теми произведениями Шуберта, где композитор уже осуществлял подобную действенную характеристику переживаний. «Приют» связан крепкими нитями с «Лесным царем», в какой-то степени — с песней «Вознице Кроносу», одним словом, с произведениями, в которых с огромной силой дает о себе знать воздействие бетховенской драматургии.

Действительно, разве не бетховенским дыханием овевает строгая, броская, полная выражения решимости мелодическая линия песни, ее ясная, функционально подчеркнутая гармония, стремительность разворачивания музыкального образа. Шубертовским достоянием является, как и в «Лесном царе», перенесение симфонического опыта Бетховена в область песни, обобщенная наглядность характеристики поэтического содержания, наконец — перемещение центра тяжести на показ психологического конфликта. Особенность «Приюта», по сравнению с гётевскими песнями, проступает главным образом в характере конечного вывода. Лирическое смягчение драматической напряженности свидетельствует не только об ином понимании столкновения с действительностью, но и об овладении новыми приемами психологической характеристики, когда одного штриха, одного намека оказывается достаточно, чтобы обнаружить глубокую противоречивость душевного движения. Вместе с тем преемственная зависимость от песен на тексты Гёте настолько сильна, что порождает параллелизм средств выражения. Как и в «Лесном царе», грозная неизбежность события передается с помощью остиной ритмической пульсации сопровождения. Можно говорить о подобии фактуры и



Страница из цикла «Зимний путь»

Автограф

гармонических сопоставлений. Отметим сходное по воздействию, хотя и не идентичное по средствам, воплощение кульминационного возгласа в заключительной строфе песни. Он выделен минорным трезвучием шестой ступени в с-moll (так называемая Шубертова шестая), что подчеркивает краску, мрачную и суровую. В «Лесном царе» внезапный гармонический сдвиг обусловлен проблеском надежды («Ездок доскакал»), в «Приюте» он оттеняет неопреодолимость препятствия.

В ином аспекте тема жизненных испытаний предстает в песне «На чужбине». Стихотворению Рельштаба несомненно присущи черты гражданственной лирики. Образ изгнанника, покинувшего против воли родные места, подсказан поэту реальными фактами окружающей действительности. Проявление чувства в песне «На чужбине» более сдержанное, чем в «Приюте». Это в большей степени отклик на уже свершившееся, чем на свершающееся. Последнее подчеркивается как повествовательным характером изложения, лишь постепенно обретающем в мелодических контурах размах и напря-

женность, так и возвращением в конце всех строф нисходящей мелодической фразы, которая вновь и вновь обнажает внутреннюю скованность.

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

Драматургически песня «На чужбине» складывается из двух контрастных разделов. Первый раздел *h-moll* (первые две строфы), говорящий о горестях изгнанничества, изложен в характере траурного гимна-марша (в начальной фразе голоса обнаруживается связь со «Скитальцем»). Во втором — *H-dur* — *h-moll*, — включающем тоже две музыкальные строфы, но уже с повторением текста, передан порыв лирических чувств героя, мысленно возвращающегося в прошлое. Сохраняя отголосок скорбного настроения, определяющего существо содержания песни, Шуберт раскрывает глубочайшее стремление к счастью.

Вновь мы сталкиваемся с характеристикой не только переживаний героя, но и образов внешнего мира, содержащихся в тексте. Упоминание о шелесте ветра, о плеске волн, о стремительном скольжении солнечных лучей рождает колеблющуюся фактуру аккомпанемента, которая органически сливается с мажорным вариантом напева. Отголоски минора позволяют сохранить связь с предшествующими строфами и откликнуться на соответствующие детали текста. Сохранив субъективно-лирическую природу высказывания поэта, композитор привносит в него черты объективной оценки — как бы суждение со стороны. Это открывало доступ к рельефному показу слабо разграниченных у Рельштаба оттенков содержания и одновременно способствовало углублению смысла песни в целом. Намеченный в первой строфе стихотворения трагический образ изгнанника теряет в дальнейшем у поэта и величие, и определенность, превращаясь в вялый и даже сентиментальный образ обманутого возлюбленного. Этого Шуберт избегает. Величая сосредоточенность соблюдается им на протяжении всей песни, позволяя подчинить разные фазы содержания единому замыслу.

Процесс переосмысления поэтического образа естественно находит выражение в отборе соответствующих выразительных средств. Отличительной чертой «Прию-

та», — а вслед за ним в еще большей степени «На чужбине», — является еще более тесное сплетение романсных, ариозно-декламационных и песенных истоков мелодики. При общей тенденции зрелого песенного стиля композитора к слитному проявлению этих воздействий соотношение элементов может меняться.

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

Чеканности, вескости раскрытия замысла содействует и возросшая сконцентрированность гармонического языка. В песне «На чужбине» следует обратить внимание и на отголоски хорового склада. Они рождены стремлением ослабить субъективно-лирическую направленность образа.

Последняя песня «Отъезд»⁵¹ еще раз подтверждает удивительную широту творческого кругозора композитора. Перед слушателем возникает жанрово-бытовой образ, акцент перенесен на передачу события. Лирическая одухотворенность, тонкая психологическая нюансировка отступает на задний план. Шуберт в первую очередь запечатлевает то, что предстает перед ним как перед наблюдателем со стороны, осуществляя это с удивительной яркостью, точностью и живостью. Композитора прежде всего привлекает образ движения, оживленного и неторопливого, размеренного и вместе с тем угловатого. В сочетании с текстом этот образ приобретает определенный смысл, ассоциируясь с представлением о роковом беге коня, несущего всадника. Мажорный колорит, сочетание в мелодической линии прихотливости и уравновешенности придают песне бодрый, безмятежный облик, чему в немалой степени содействует твердая опора Шуберта на народно-песенные интонации в их близком бытовом проявлении. Сценка из жизни в ее уловимых с внешней стороны очертаниях — вот что прежде всего интересует композитора. Эмоциональная основа не теряет, конечно, своего значения, но предстает в ином освещении. Этим объясняется, что на этот раз Шуберт почти минует содержащийся в тексте поэта намек на противоречивость состояния героя, отсюда — многократная повторность куплетов: шесть с тональными вариантами. Только чуть приметный сдвиг в сферу минора свидетель-

ствуем о том, что композитор не прошел мимо этих оттенков душевного движения. Но эти отклонения не в состоянии нарушить единство образа.

Песнями для голоса с сопровождением фортепиано не ограничивается обращение Шуберта к вокальному творчеству. Его привлекают и вокальные ансамбли, хоры, вокально-симфонические произведения. Среди них монументальный жанр: месса, оратория «Лазарь», сохранившаяся в отрывках, одночастная кантата «Победная песня Мириам» и наиболее близкие к его песенному творчеству ансамбли и хоры для мужских голосов (сорок шесть хоров), для женских (шесть) и для смешанного состава (девятнадцать). Но все эти области творчества требуют специального освещения и поэтому не входят в содержание настоящих очерков.

О черк четвертый

Фортепианные сочинения в их связях с бытовым музицированием

Рассмотрение инструментального творчества Шуберта — задача очень сложная вследствие жанровой многоликости наследия композитора, включающего, можно сказать, все существовавшие в то время ее разновидности. Здесь сочинения для фортепиано в две и в четыре руки, разного типа ансамбли (для скрипки и фортепиано, арпеджиона и фортепиано, струнные и фортепианные трио, струнный и фортепианный квинтет, струнные квартеты, октет), произведения для оркестра (увертюры и симфонии). Танцы, чисто прикладного склада (лендлеры, вальсы, экосезы, галопы), соседствуют с предназначенными для любительского музицирования пьесами для фортепиано в четыре руки (марши, полонезы, вариации, дивертисменты, увертюры), сонатами в две и четыре руки, фантазиями, камерными ансамблями — симфониями.

И это обилие инструментальных сочинений заставляет пересмотреть сложившиеся в XIX веке представления о Шуберте как о преимущественно вокальном композиторе, тем более что он начал творческую деятельность с инструментальных сочинений. Наряду с фантазиями для фортепиано в четыре руки и вариациями для фортепиано, о которых упоминалось выше в воспоминаниях Шпауна, указывается на создание мальчиком ряда менуэтов, вызвавших восхищение знатоков¹. К сожалению, эти менуэты затерялись или, возможно, были уничтожены, как и многие другие ранние пробы шубертовского пера.

Если Фантазия при всем своем несовершенстве свиде-

тельствует о рано пробудившемся у Шуберта стремлении к самостоятельности, обусловленном, возможно, сходными исканиями в песне этих лет², то обращение композитора к жанрам танцевальной музыки обнажает его связи с традициями венской классической школы, как известно, широко опиравшейся на танцевальные истоки и, в частности, развившей и опозитизировавшей жанр менуэта. Бытовая песня, с одной стороны, и танец — с другой, разумеется, в характерном для Шуберта преломлении (то есть с предпочтением вальса, экосеза, галопа менуэту и гавоту), прочно войдут в творческое сознание композитора и обеспечат ему наряду с отголосками других форм бытового музицирования тот удивительный сплав лирической проникновенности и объективной трезвости высказывания, который определяет особое промежуточное положение его искусства на стыке классицизма и романтизма.

Нет сомнения, что воздействие песенного начала оказалось для творчества Шуберта решающим. Но это отнюдь не равносильно прямому отражению закономерностей вокальной лирики в инструментальном творчестве композитора. Даже в жанре инструментальной миниатюры, в экспромтах и музыкальных моментах песенность проявляется в сочетании с традициями классической двух-и трехчастной формы.

По отношению же к истокам танцевальным непосредственное влияние бытовых прообразов дает о себе знать даже более ощутимо, чем в песне, что восходит к прикладному генезису соответствующих инструментальных произведений композитора. Ведь именно в них рельефнее всего обнаруживаются связи с фольклором вплоть до несвойственного Шуберту в других областях творчества цитирования народно-танцевальных мелодий.

Как в ранних, так и в поздних танцевальных опусах композитора можно обнаружить номера, воссоздающие облик народного лендлера в его первозданном виде. В первом же опубликованном Шубертом сборнике ор. 9-а финальными являются два танца, отмеченные характерными чертами сельского лендлера³. В мелодике очевидна связь с напевами «Jodeln», в гармонии господствует потактовая смена тоники и доминанты, определяющая и интонационный остов мелодики. Типична и структура: два восьмитактовых периода повторного строения с секвентноподобным соотношением звеньев.

Появление таких номеров в сборнике, озаглавленном «Вальсы», свидетельствует о том, что в практике музициро-

вания того времени не существовало четкого разграничения вальса и лендлера, лендлера и немецкого танца. В условиях характерного для Шуберта переосмысления прикладных танцевальных пьес в лирические миниатюры дифференциация разновидностей вальса естественно еще более затрудняется. К какой из них следует, например, отнести исполненный затаенной печали распевный танец № 3 из тетради «Семнадцать немецких танцев», из которых в довершение всего последний назван композитором «Allemanda»? Ответить на этот вопрос однозначно невозможно, тем более что лиричность высказывания оттесняет танцевальную первооснову на задний план.

И тем не менее последняя не исчезла из памяти слушателей, вернее тех, кто продолжал кружиться под эту музыку, открывающую чуткому уху просторы глубокого душевного движения. Да композитор и не ставил себе целью отрешиться от связей с бытовым прообразом. С скромные рамки фольклорного высказывания сохраняются. Даже утяжеленный по сравнению с обычной формулой танца ритм ♩ ♩ восходит к раннему типу венского вальса — Langaus.

Конечно, современники Шуберта, веселившиеся под нескончаемый поток рождавшихся под пальцами композитора наигрышей, улавливали их отличие от поделок рядовых поставщиков подобного «товара», но вряд ли оценивали их художественное совершенство по достоинству. Для большинства из них шубертовские танцы оставались лишь основой для развлечения. Не приходится сомневаться, что нередко таких слушателей коробили и «изломы» фантазии композитора, и они удивлялись его «излишества», подобно рецензентам многих его произведений. Можно предположить, что свобода толкования жанра ставила в тупик и издателей, и, хотя последние охотнее публиковали танцы Шуберта, чем любые другие произведения композитора, далеко не все из созданного им в этой области получило их одобрение⁴.

Музыка Шуберта требует внимательнейшего вслушивания, недостижимого в рамках прикладного музицирования. Нет ничего удивительного, что ее истинные достоинства обнаруживались тогда, когда она оторвалась от своего первоначального предназначения и стала объектом чисто музыкального восприятия. Тогда-то и выяснилось, что в какой-то мере ее следует считать кузницей фортепианного стиля Шуберта, поскольку она открыла ему возможность экспери-

ментировать на почве, почти не взрыхленной деятельностью его предшественников. Насколько это оказалось существенным для формирования его самобытности за пределами танцевальных жанров, видно на примере тех частей его ранних сонат, которые занимают место скерцо и куда раньше всего проникают ритмоинтонации новых танцев, а с ними и испробованные композитором вне «стеснительных» рамок классических традиций прозрения в области гармонии, тембра, фактуры. Нельзя не поразиться непринужденности, с которой Шуберт сочетает заимствованное из практики народного музицирования с прихотливым полетом своего воображения. В этих скромных рамках, ограниченных нередко шестнадцатью тактами, он создает подлинные поэмы, отражающие самые разнообразные оттенки душевных движений. Здесь и взлелеянные «в меланхолических мечтаниях и жалобах» вальсы ор. 18 № 5 и № 6, в которых Б. В. Асафьев усматривал прообраз «Вальса-фантазии» Глинки⁵, и восходящий к деревенским танцам — прыгунцам задорно-грубоватый «Немецкий танец» ор. 33 № 1, и торжественно приподнятые, словно рожденные атмосферой праздничных балов, «Благородные вальсы» ор. 77.

Приемы, которыми достигается столь многогранная характеристика, представляют собой удивительный сплав простоты и изобретательности. Особое значение приобретает гармония, в которой важную роль играет сопоставление одноименного мажора и минора. Шуберт гибко варьирует смысл подобных сопоставлений, в чем легко убедиться, сравнив вальс ор. 18 № 6 с заключительным номером ор. 9—b. Если в первом вальсе Шуберт ограничивается сменой минора мажором, то во втором случае переход из мажора в минор приводит к модуляционному отклонению, окрашивающему мягкую распевность первого предложения в суровые тона:



Но не всегда в основе подмены минора мажором (или наоборот) следует усматривать срастание одноименных ладов. Она может иметь целью создание контраста, подчас явно колористического плана. Думается, что именно таков

смысл появления мажора вместо ожидаемого минорного продолжения в третьем (см. второй раздел) из «Благородных вальсов», вызывающее ощущение внезапного озарения и одновременно большей прозрачности звучания, чему способствует и переход от *piano* к *pianissimo*. Сходное впечатление оставляет и возвращение в исходную тональность C-dur, но с обратным динамическим знаменателем — *fortissimo*, подчеркивающим вескость, грузность аккордовых вертикалей⁶.

Сказанное о роли гармонии, разумеется, ни в коей мере не умаляет значения мелодического начала, столь щедро обнаруживающегося в произведениях Шуберта. Танцевальная природа жанра подчас определяет специфические особенности мелодики вальсов, почти зримо откликающейся на движение. Рельефная ритмическая расчлененность, склонность к соблюдению положенной в основу всего танца (или его раздела) ритмоинтонационной ячейки, создание акцента как чисто ритмическими средствами, так и выделением соответствующей метрической доли диссонирующим мелодическим оборотом — вот суммарный перечень служащих этой цели приемов. Но обаяние задушевности, лирической одухотворенности, излучаемое танцами Шуберта, не могло бы быть достигнуто без влияния песенности, и нет никакой возможности охватить сколько-нибудь полно встречающиеся в вальсах нюансы симбиоза песенных и танцевальных черт. Ограничимся лишь несколькими ссылками, относящимися как раз к тем примерам, которые при кажущейся элементарности обладают завидным выразительным потенциалом.

Уже в первом вальсе ор. 9-а есть основания говорить о песенном росчерке, завершающем чисто танцевальный первый период. Наоборот, во втором вальсе этого опуса (так называемый «Траурный вальс», завоевавший широкую популярность и долгое время приписывавшийся Бетховену) ясно ощущается распевность. Пятый вальс начинается с песенной, — не только по мелодике, но и по фактуре, — фразы, за которой следует танцевальный оборот с характерной паузой, придающей ему отрывистость. Второй период весь пронизан танцевальностью. Зато в восьмом вальсе при фактуре близкой к пятому доминирует песенное дыхание, определяющее и большую спаянность, текучесть развертывания формы.

Своеобразное равновесие песенного и танцевального начала наблюдается в номере десятом ор. 33. Гибкий распев мелодии как бы парит над чеканным, «скандированным» вальсовым сопровождением. Лишь в некоторых заключи-



«Траурный вальс»

Автограф

тельных оборотах (такты 7, 11, 23) преимущество остается за танцевальностью. В целом же вальсовость настолько насыщается лирической проникновенностью, что становится руслом выразительнейшей психологической характеристики.

Вместе с тем опора на жанр выполняет здесь роль, в какой-то степени аналогичную тем элементам изобразительности, которые воссоздают «обстоятельства действия» в фортепианных сопровождениях песен Шуберта. Невольно возникает сравнение с мазурками Шопена, который, имея в виду объективный подтекст своих лирических миниатюр, именовал их «образками», то есть «картинками». Очевидно, традиция подобной, отнюдь не изобразительной в своей сущности «картинности», восходящей к танцу и, в частности, к вальсу, была подхвачена наследниками Шуберта и привела к широкому и глубокому претворению опыта бытового музицирования в рамках замысла, далеко выходящего за пределы прикладного искусства.

Насколько интенсивным — длящимся и настойчивым, даже навязчивым по смыслу — может стать неоднократный

повтор одного интервала, свидетельствует пятнадцатый из «Немецких танцев» ор. 33. Остинатность мелодического оборота придает ему характер напряженного зова. Напряженность его усиливается с появлением во втором разделе подголоска. Разрядка наступает в момент кульминации, устанавливающей примат движения жеста. Использование подголоска как своего рода варианта-дубля основного материала прочно войдет в арсенал выразительных средств инструментальной музыки. Может быть, именно в силу этого в вальсах, отличающихся крайним лаконизмом, этот прием почти не встречается. Краткость высказывания определила здесь законченность, уравновешенность формы, совершенно обязательную для прикладной музыки.

Вполне естественно, что Шуберт исходит из узаконенных опытом народной музыки первичных структур. Период повторного строения типа «вопрос — ответ», соотношение материала, сопоставление контрастных периодов, простая двухчастная форма представлены в его танцах широко. Вместе с тем он всемерно обогащает традиции народного музицирования, опираясь прежде всего на вариационно-вариантное преобразование материала. Проявление мотивно-тематической разработочности носит здесь еще эмбриональный характер. Чаще всего оно связано с секвентным проведением материала. Но иногда уже можно говорить о ростках той самой «расчлененной мотивной работы», которая так точно определяется немецким термином *durchbrochene Arbeit*.

Вариантную близость обнаружить легче. Подчас она зиждется на принципе вариационного подобия (дубль), о котором шла речь при рассмотрении песенного творчества. В таком виде она отчетливо проступает в десятом вальсе из ор. 9.

Наличие подобия и одновременного вариантного развертывания, основанного на одном мелодическом обороте, наблюдается в вальсе № 8 ор. 9. Вместе с тем встречается в нем и секвенция — примета продолженного развития. В качестве примера наглядного взаимопроникновения контрастного, вариантного и мотивно-тематического принципа можно сослаться на первый из «Благородных вальсов». Его второе предложение, казалось бы, призвано по контрасту дополнить первое, то есть стать звеном вопроса-ответной структуры периода. Но оно основано на развитии второго мотива первой фразы произведения, иначе говоря, несет элемент разработочности. Третье предложение использует

тот же материал, но в измененном виде, и вполне может быть трактовано как вариант второго. Наконец, последнее, очевидно, представляет собой тонально варьированное переизложение первого.

Подобная «множественная» трактовка принципов развертывания материала встречается в вальсах достаточно часто. Установить последовательность завоевания композитором зрелости в этом плане трудно, если не невозможно. Ведь даже такой признак, как развернутость высказывания, в частности обращение к сложной трехчастной форме, основанной на контрасте повторяющегося основного раздела в трио, не может быть с полной уверенностью отнесено к поздним достижениям автора.

Остается осветить вопрос взаимосвязи объединенных Шубертом в отдельные опусы вальсов и экосезов. Искать в тетрадах танцев композитора сквозной нацеленности развития, последовательной или рассредоточенной преемственности номеров, ясно выявленного тематического родства, пожалуй, не приходится. Тем не менее намеки на целостность замысла в некоторых случаях уловить можно. Допустимо иногда настаивать и на заключительном значении завершающих номеров, выполняющих функцию рассеивания или, наоборот, закрепления, подытоживания. И это несмотря на то, что сборники составлялись Шубертом чаще из танцев, сочиненных в разные годы, а некоторые тетради, появившиеся в печати отдельно, в рукописях объединены в одно целое.

Экосезы, сопутствующие вальсам (исключение — ор. 49, изданный вместе с галопом), подчиняются тем же закономерностям. Размеры их архисжаты: восемь или шестнадцать тактов. Очевидно, экосез не вызывал у композитора потребности в поэтизации жанра, которая возникала при соприкосновении с вальсом. Да и распространение экосеза в быту и в художественной практике не могло идти ни в какое сравнение с вальсом. Тем не менее шубертовский почерк дает о себе знать и здесь, в первую очередь в гармонии. В качестве примера сошлемся на экосез ор. 18 № 7, где внезапное включение альтерированной субдоминанты позволяет композитору осуществить молниеносную модуляцию из H-dur в C-dur.

Наряду с вальсом Шуберт охотно погружался и в сферу марша, получившего широкое распространение в XIX веке. Марши Шуберта, подавляющее большинство которых написано для фортепиано в четыре руки, обнаруживают близость

к бытовым прообразами в несколько ином плане, чем это имеет место в вальсах. Они не связаны непосредственно ни с походными, ни с торжественными маршами, рассчитанными на исполнение духовыми оркестрами, чаще всего на воздухе, то есть лишены прикладного значения. Вместе с тем они достаточно ощутимо отражают бытовую природу жанра, перенося ее, однако, из условий строевой парадной воинской службы в условия любительских занятий музыкой. Именно это обстоятельство позволило Шуману усмотреть в шубертовских маршах образ австрийского ополчения, шагающего под звуки волынок с окороками и колбасами на штыках⁷. Разумеется, Шуман не думал сводить смысл маршей Шуберта к этой картине. Очевидно, он стремился подчеркнуть ею, с одной стороны, связь этих произведений с воинским обиходом, а с другой — их решительное несоответствие последнему; ведь даже намек на описанную им вольность поведения ополченцев должен был заставить ужаснуться любого сторонника жесточайшей дисциплины, господствовавшей в австрийской армии⁸.

Содержание маршей несомненно более однозначно, чем содержание танцев. Им чужда та тонкая психологическая нюансировка, которая заставляет совершенно забыть о прикладном происхождении многих вальсов и превращает их в лирические миниатюры. Зато в маршах всегда ощущается целеустремленность движения. Шуберт находит пути многогранного преломления подобной смысловой направленности. И в данном жанре он с помощью песенности создает необходимые для углубления перспективы островки выразительности. Как правило, они сосредоточены в трио, которые по закону трехчастной репризной формы составляют естественный контраст собственно маршу. Но иногда они возникают и в основных разделах произведений, что связано со стремлением придать этим разделам разработочный характер. Последнее, в свою очередь, обусловлено большей масштабностью замыслов композитора, чем это имело место в танцах. Масштабность эта такова, что в ряде случаев порождает сближение с формой сонатного *allegro*, расширяя тем самым возможности переосмысления бытового прообраза, а следовательно, и уровень художественного совершенства высказывания.

Значение маршей как выдающихся достижений Шуберта улавливали уже некоторые из его современников. Так, Шесть маршей ор. 40 Шпаун относил к лучшим сочинениям Шуберта⁹. В один ряд с ними имеют основания быть постав-

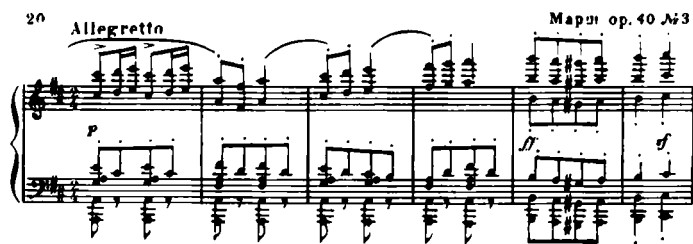
ленными: Первый героический марш ор. 27, два «Характерных марша» ор. 121 и безусловно «Военный марш» ор. 51 № 1. Не случайно он стал одним из наиболее популярных произведений композитора; из миниатюр с его известностью может соперничать лишь «Музыкальный момент» ор. 94 № 3.

Подобно некоторым вальсам, марш написан в сложной трехчастной форме с трио в качестве среднего раздела. Вновь можно констатировать, что элементы разработки (мотивного дробления) тесно связаны с вариантным изменением тематического материала. Ведь за первыми тактами среднего раздела, где использовано мотивное образование, встречающееся еще во вступительных тактах марша, следует смягченный минором и проходящими хроматизмами вариант первой фразы первого периода. Именно последовательность неоднократно повторенного (оттененного *sforzato*) краткого, но концентрирующего заложенную в тематизме энергию, оборота и более широкого, даже распетого варианта основного материала создает контраст, способствующий развитию образа. Конечно, немаловажная роль принадлежит здесь секвенции и соответственно модуляции. Смена динамики усиливает выпуклость контрастных эпизодов.

Трио основано на сходном контрасте, но выявленном менее рельефно. Ведущим мелодическим зерном в нем оказывается повтор одного звука, служащий (несмотря на *piano*) интенсивному накоплению мелодической энергии. Она выливается в распевную фразу, восходящую к исходному материалу марша. Таким образом устанавливается преемственность трио и первой части Марша и одновременно подчеркивается иная осмысленность первого ¹⁰.

Можно сказать, что у «Военного марша» был прототип — третий номер из ор. 40, столь высоко оцененный Шпауном. В нем несомненно живет энергия того же быстрого, порывистого движения, есть точки соприкосновения в ритмоинтонационном облике, не говоря уже о размере и тональности. Но в этом произведении сделан еще шаг в сторону от строевого марша. Помимо ускоренного привольного темпа маршу ор. 40 № 3 свойственна внезапность возникновения мелодических оборотов и гармонических последований, изменений фактуры. Все это не только вносит в содержание обилие оттенков, но и придает ему юмористический характер, явно несовместимый даже с самым условным представлением о военном марше. Неожиданность угото-

вана слушателю уже в самом начале сочинения, когда решительно введенный h-moll (основная тональность марша) при вступлении темы оборачивается тональностью D-dur. И дальше все строится на внезапных сопоставлениях, к которым следует отнести и использование неоднократного повтора одного звена, что создает эффект непредусмотренного заранее торможения развития. Он возникает при появлении, явно вразрез теме (после piano — fortissimo), дерзкого унисонного мотива:



Последний служит переходу в Fis-dur, после чего и следует его пятикратное видоизмененное переизложение. В несколько ином варианте этот прием предстает в заключительном эпизоде первого раздела. Прерванный каданс, выделенный фанфарным звучанием forte с последующим автентическим разрешением на piano, вызывает впечатление неоправдавшего себя усилия. Следствием его является возрастание мужественности, активности высказывания во втором разделе. Это особенно ясно ощущается в начале раздела, чему способствует неоднократно закрепленный автентическим кадансом сдвиг сперва в G-dur (после fis-moll), затем в B-dur. Можно подумать, что этот эпизод станет источником драматизации развития. Однако дальнейшее течение мысли композитора, вновь отмеченное повтором одного мелодического звена (в разном динамическом и фактурном облачении), говорит о том, что стержень замысла не изменился, хотя некоторые приметы драматизации изложения все же могут быть выделены (в частности, роль уменьшенных септаккордов, отсутствующих в первом разделе).

Учитывая данное обстоятельство, а также несомненный разработочный характер второго раздела, можно обнаружить в марше черты сонатного allegro, тем более что между экспозицией и репризой наблюдается тональное соподчинение.

Трио более едино по настроению и отличается более легким, изящным складом, в чем не малую роль играет выдержанное почти на протяжении всего произведения прозрачное staccato аккомпанемента. В сочетании с другими компонентами оно придает музыкальному образу оттенок шутилой важности, что удачно дополняет порывистость, угловатость марша. Напоминает о последней начало второй части трио, да еще модуляционные сдвиги в репризе основного материала трио (H-dur — cis-moll; cis-moll — D-dur), придающие ей динамизированный характер.

Совсем иной смысл композитор вложил во второй марш данного опуса. Очень лаконичный, он исполнен активного волеизъявления, мятежной напряженности. Их воплощение основано на ритмически, интонационно и фактурно очень четком мотиве, которого композитор придерживается на протяжении всего произведения. Немаловажную роль в стремительности развертывания музыки при относительно сдержанном темпе (*Allegro ma non troppo*) играет подчеркнутая диалогичность изложения: партия баса, имитируя ритмически высокие голоса, подхлестывает движение. Как всегда, композитор щедр на нюансы, и не только динамические. Так, концовке первого раздела марша присущ оттенок простодушной покорности, что следует отнести преимущественно за счет интонационной, а не динамической модификации. Это подтверждается во втором разделе предварением аналогичного мелодического оборота (перед репризой) хроматическими «страдальческими» интонациями. Будучи введены в репризу (*fortissimo*), они превращают ее в кульминацию, вскрывающую остроконфликтную природу породившей произведение мятежности. В пределах краткого высказывания раскрывается таким образом картина достаточно сложного душевного движения, далеко выходящая за пределы марша как бытового жанра.

Как бы стремясь восстановить утраченное в этом смысле равновесие, Шуберт возвращается в трио к наивной неприязнительности бытовых прообразов¹¹. Разумеется, искать у Шуберта верности прообразу не приходится. Незначительные интонационные, ритмические и гармонические отклонения выдают руку мастера и вносят в его наивность блески неповторимого совершенства.

Еще один аспект содержания раскрывается в первом марше ор. 27. Он вполне оправдывает подзаголовок «Героические марши», который дал этому опусу композитор. Квартетный унисонный зачин на *fortissimo* сообщает всему

дальнейшему изложению характер мужественной убежденности и горделивой независимости. Усиливает это впечатление линейность голосоведения, которая придает маршевой поступи особую четкость, собранность, а рождающемуся на этой основе образу — суровую сосредоточенность. В отличие от рассмотренных, этот марш лишен ощутимых контрастов; по смыслу он монолитен.

В трио поражает удивительный, добавим, чисто шубертовский сплав маршевой упругости и напевности. Композитор сохраняет ритмический костяк первой части, но лишает его чеканности. Текучесть вновь (как и в трио «Военного марша») возникает из повтора одного звука. Плавность мелодического движения оттеняется почти остигнутым характером сопровождения. Постоянство и непрерывность его рисунка смягчает даже реминисценции активности, ощутимо дающие о себе знать во втором разделе трио, и это несмотря на то, что последние нарушают стабильность аккомпанемента.

Композитор имел все основания выделить два марша ор. 127 названием «Характерные». Это позволяло в какой-то мере оправдать причисление этих пьес к жанру марша, с которым у них по сути нет ничего общего. Можно предположить, что, будь на месте Шуберта Шуман, он озаглавил бы эти произведения «Фантастическими пьесами» — столько в их замысле непривычной, свободной игры воображения. Можно обнаружить еще один источник, более близкий к облику этих пьес, чем марш, — тарантеллу, ритмоинтонационное воздействие которой оплодотворило, как мы убедимся позже, не одно произведение Шуберта. Но композитор по каким-то причинам, скорее всего в виду чуждости данного танца бытовому обиходу австрийской культуры, опускает ссылку на прообраз.

Подобно «Героическому маршу» ор. 27 № 1, «Характерный марш» ор. 121 № 1 отмечен цельностью образа, только масштабы его развертывания несравненно крупнее. Это дает основание говорить о сквозном развитии, в процессе которого тематический материал подвергается разработке. Его облик меняется, что приближает форму «Марша» к сонатному *allegro*. Вот некоторые этапы его преобразования:





О сонатности свидетельствует и наличие побочной партии, родственной главной, но выделенной тонально с соответствующим соподчинением в репризе.

В трио «пружинистость» ритма тарантеллы ослабевает: сплошная пульсация восьмых совмещается с чередованием четверти и восьмой. Смягчаются тональные и динамические контуры. Модуляционные сдвиги более размыты. Мелодическая линия, сохраняя интонационную преемственность с маршем, теряет порывистость. Имитационное проведение тематического материала в начале второго раздела трио в сочетании с тональной неустойчивостью придает изложению колеблющийся характер; высказываемая мысль как бы берется под сомнение и подвергается обсуждению. Тень неуверенности распространяется и на заключение трио, представляющее собой вариант начала, но с преобладанием минорной окраски, в частности в конце. Склонность Шуберта к линейному письму дает о себе знать и в марше. Но там она проявляется подспудно, порождая терпкие диссонансы (см. такты 53, 55, 57, 59), возникающие не как гармонический фактор, а как результат противодвижения терциям двух мелодических пластов.

Не остался Шуберт в стороне и от распространившегося по всей Европе увлечения жанрами польского музыкального быта. Об этом свидетельствуют два сборника полонезов для фортепиано в четыре руки ор. 61 и 75. Подобно маршам, они лишены прикладного значения и предназначены для домашнего музицирования. Впрочем, следы бытового происхождения в них очевиднее, чем в некоторых маршах, что прежде всего сказывается в приверженности композитора (правда, не без исключения) характерному ритму:



Прообразом Шуберту несомненно служит праздничный,



«Шубертиада у Йозефа Шпоуна»

Рисунок сепией М. Швинда

торжественный полонез, которым открывались балы в шляхетских домах и откуда он перекочевал в XIX веке в бюргерские салоны и открытые для доступа народа танцевальные площадки. Но в шубертовских полонезах можно обнаружить и воздействие народной ветви этого танца, отмеченной более безыскусственным складом, смыкающейся (как и мазурка в ее фольклорном варианте) с песней. Именно такой лирический рельеф свойствен большинству трио. Кроме того, следует помнить о том, что горделивая поступь бального полонеза отражала не только спесивую повадку родовитого дворянства, но и ассоциировалась с представлением о величии Польши. В таком аспекте полонез мог служить символом утраченного героического прошлого народа. Памятуя о том, что подобная функция отчетливо обнаружится в обращении Шуберта к венгерскому фольклору, можно предположить, что в какой-то мере его интерес к полонезам был вызван и данной причиной. Это тем более вероятно, что и по характеру и по художественным достоинствам полонезы Шуберта намного отличаются от бальных, приближаясь к пониманию данного жанра Шопеном как по линии воплощения «родного изящества, текучего фортепианного письма»¹², так и в плане утверждения героического идеала, что в условиях того времени представляется особо знаменательным.

Претворение обиходных танцевальных жанров на уровне прикладного и «домашнего» музицирования явилось важной предпосылкой для дальнейших высказываний композитора в рамках более сложных замыслов. В ряде случаев оригинальность его концепции, очевидно, вытекала из опоры на фольклорный источник. К таким сочинениям относятся «Дивертисменты» ор. 63 и ор. 54. Если в первом случае Шуберт как бы раздвигает рамки сложной трехчастной формы до контрастной сопряженности разделов сонатного *allegro*, создавая любопытный гибрид жанровой устойчивости образов и динамической устремленности содержания, то во втором, отталкиваясь от присущего стилю «вербункош» смыкания песенного и танцевального начал, он создает феерическую смену вариантных преобразований основного материала, организованного в крайних частях трехчастного цикла по принципу рондо.

В противоположность «Дивертисменту» ор. 63, где доминирует стихия марша, в «Дивертисменте» ор. 54 можно говорить о своеобразной триаде стержневых образов: рефрен первой части — в основе песенный; вторая часть — краткое интермеццо — носит маршевый характер; рефрен третьей части финала — стремительный чардаш. Но, как и можно было ожидать от произведения, во многом обязанного традициям прикладного инструментального музицирования, в «Венгерском дивертисменте» преобладает стихия движения; вернее даже будет сказать, что она заполняет его и настолько, что при известных условиях может вызвать впечатление однообразия¹³.

Крайне любопытно, что в «Венгерском дивертисменте» проступают параллели к воссозданию атмосферы Востока русскими классиками, в частности Бородиным в «Половецких плясках». Можно с уверенностью сказать, что как у Бородина, так и у других русских композиторов, обращавшихся к этому кругу образов, господствовало достаточно вольное представление об этнографической достоверности, выдаваемой ими за восточную музыку. Но художественная убедительность трактовки ими данной темы была настолько велика, что превращала эту тему в органичное достояние интонационного кругозора слушателя, сохраняя в силе, хотя и в условной форме, неповторимую оригинальность, почвенность ее исходного облика.

«Венгерский дивертисмент» находится в этом же русле творческих исканий, только с тем отличием, что смысл «экзотики» у Шуберта конкретизирован, то есть сосредоточен

на воспроизведении форм музицирования определенной национальной культуры, хорошо знакомой по личным впечатлениям и ему и тем, к кому он обращался. То, что он при этом не соблюдал строго рамок данной культуры и даже нарушал ее закономерности, не может служить основным, а тем более единственным критерием оценки достоинств или недостатков произведения. Более того, опыт русских композиторов позволяет предположить, что широта кругозора обеспечила (разумеется, при наличии соответствующих творческих данных) возможность обогащения типовых стилистических норм «вербункоша» как индивидуальной манерой письма автора, так и ставшими в полном смысле слова его достоянием выразительными приемами и средствами бытового музицирования в его значении обобщающего опыт многонационального фольклора страны¹⁴. «Чуждая» композитору область «вербункоша» раскрепостила его фантазию и превратила «Венгерский дивертисмент» в уникальный и по содержанию и по форме пример претворения жанрового начала.

По непосредственности, свежести и многогранности высказывания он намного превосходит «Дивертисмент» ор. 63, хотя в его основу положен материал стилистически близкой композитору культуры¹⁵. Никак нельзя отказать темам ор. 63 в выразительности. Суровый склад первой, простодушность второй создают, казалось бы, все основания для богатого оттенками развития, тем более что в данном произведении Шуберт придерживается формы сонатного *allegro*. Однако ощущения целеустремленности, сквозного развертывания, обязательного и в случаях относительной обособленности образных сфер, здесь не возникает. В «Венгерском дивертисменте» опора на сонатное *allegro* отсутствует. Между тем сквозная нацеленность развития не только не выпадает из поля зрения Шуберта, но получает даже более убедительное, чем в дивертисменте ор. 63, претворение, разумеется, в направлении, существенно отличающемся от сонатно-симфонического. Стержнем композиции оказывается неоднократное утверждение исходного образа как в масштабах произведения в целом, так и в рамках его разделов, не говоря уже о двукратном (*da capo*) проведении ряда эпизодов. Соответственно в форме слиты черты трехчастности, трех- пятичастности и рондо. Наличие интонационных переключек (в пределах отдельных частей и между частями) подчеркивает постоянство избранного композитором объекта воплощения, чему ни в малой степени способствует и

приверженность Шуберта к единой ритмической формуле. Настойчивое подтверждение того или иного положения соседствует в «Венгерском дивертисменте» с завидной привольностью отклонений, свидетельствующих о множественности отраженных в цикле впечатлений. Эта множественность не случайна, не импровизационна, а упорядочена и по своему нацелена. Она возникает в результате все ширящегося, в частности в финале, использования Шубертом принципа вариантного преобразования тематического материала. Раздвигая границы вариантного родства, композитор достигает контрастности, равносильной полному жанровому обновлению. Определенность возникающих при этом ассоциаций обнажает присутствие в замысле программного подтекста, лишенного иллюстративной навязчивости, но усиливающего рельефность воплощения. Наглядность таких эпизодов открывает путь к постижению содержания всего произведения — развернутой фрески из жизни народа, где пестрой чередой проходят опозитизированные гением художника картины быта. И напрасно Лист сетует на отступления Шуберта от венгерского фольклора¹⁶. Именно эти отступления придают произведению неповторимое очарование. Здесь фантазия композитора порождает все более смелые побегі через «нанизывание» замкнутых звеньев, подобных смене мотивов в сложном орнаменте и подчиняющихся возникающим через определенные промежутки центральным «медальонам». Только в «орнаменте» Шуберта нет ни устойчивой повторности, ни бесконечной (в принципе) текучести. Он устремлен в определенную, не побоимся сказать, сюжетную сторону. Каковы же очертания этого «сюжета»? Чтобы ответить на вопрос, необходимо представить себе последовательный ход развития «Дивертисмента».

Уже в теме, явившейся поводом и источником произведения, заложены два элемента, определяющие его содержание: окрашенная в элегические тона раздумчивость и решительность утвердительною, не терпящего возражения жеста:





Возможность их слияния в одном образе обусловлена его эпическим смыслом, обобщающим печали и радости венгерского народа. В аспекте прошлого ведущей оказывается идея мужественного, нередко героического сопротивления испытаниям, позволяющего в любых ситуациях сохранить стойкость и присутствие духа. Эта идея была особенно остро прочувствована профессионалами музыкантами и нашла соответствующее отражение в творчестве Бетховена, Берлиоза, Листа, в частности Шуберта, именно в значении, стимулирующем свободолобивые тенденции общественного сознания.

Правда, в «Венгерском дивертисменте» она предстает в смягченном, вернее рассредоточенном виде, за счет иных оттенков душевных движений, нашедших отражение в «вербункоше». Это в первую очередь праздничность в ее более беспечном грациозном и шутовском преломлении, но также и сумрачность, тревожность, приобретающая в отдельных моментах характер драматической напряженности. Тем не менее эпическое начало проступает в «Дивертисменте» вполне отчетливо. Помимо вескости, спокойной и горделивой уверенности, которыми отмечены отдельные эпизоды, оно дает о себе знать в оркестровом складе изложения*.

* Весьма показательны в этом отношении чисто скрипичные каденции, несомненно навеянные виртуозным исполнением солистов венгро-цыганских инструментальных ансамблей.

Возможно, что первая часть представлялась Шуберту как своего рода сказ о былом, доносимый слушателю со стороны в традиционном инструментальном звучании данность. Она вызвана к жизни подхваченной композитором песней и развивает присущую ей образную двуплановость, причем преимущество принадлежит волевому импульсу, хотя лирический аспект отнюдь не выпадает из поля зрения автора. Больше того, пожалуй, именно ему произведение обязано тончайшей нюансировкой, проявляющейся на всех уровнях: тематическом, ладовом, динамическом. Нетрудно убедиться, сколь крепкими нитями тематизм цикла связан с исходным песенным предложением, особенно в первой части, где его контуры — обыгрывание доминанты (или тоники) лада, нисходящее (соответственно восходящее) поступенное движение обнаруживается повсюду. Будучи превосходным примером вариантной мелодической модификации, первая часть может служить и образцом многогранности ладового мышления Шуберта. Сочетая разные виды ладов и ладовых наклонов, композитор создает своеобразную мелодическую текучесть, изобилующую непривычными (разумеется, по тому времени) оттенками¹⁷.

Нельзя не остановиться и на тональном плане части в целом. Он способствует остроте подачи вариантных преобразований, подчеркивая их контрастность (см., например, раздел *h-moll* первого эпизода формы), и одновременно направляет их в единое русло возрастающей функциональной сопряженности, что ощутимо динамизирует развитие (соотношение *g-moll* — *G-dur* рефрена и *Es-dur* первого эпизода уступит место во втором эпизоде соотношению *g-moll* — *G-dur* — *B-dur*).

Вторая часть — лаконичный марш — отмечена сочетанием настороженности и затаенности. Энергия движения скрыта приглушенной динамикой (*pianissimo*, *piano*), лишь в некоторых местах нарушаемой *forte* (преимущественно внезапно). И по жанру, и по интонационному облику (особенно в трио) эта часть обнаруживает мало точек соприкосновения с «вербункошем»: к ним можно отнести известную прихотливость ритмики и резкость смены *piano* и *forte*. Но и ей присуща повествовательная направленность, правда, уже лишенная эпического подтекста, присутствовавшего в первой части. В марше в свои права вступает сегодняшний день, а с сегодняшним днем и ощущение его противоречий. Отсюда и возникает та напряженность чувства, которая в кратком интермеццо позволяет усмотреть один из драматич-

нейших моментов цикла, впечатляющий именно своей приглушенностью. Немалую роль в интенсивности его воздействия играет возникающий во втором периоде марша «виолончельный» подголосок. От него исходит лирическая горячность, обнажающая субъективно-психологическую перспективу замысла.

По форме финал подобен первой части. В нем тоже сплетаются черты трех- пятичастности и рондо. Но наполнение сходной схемы иное. Прежде всего это определяется характером рефрена. Его стремительность подчеркивается не столько относительно умеренным темпом (*Allegretto*), сколько напористостью мелодического рисунка, интонационно преодолевающего инерцию повтора и обостренного ритмически. Вновь вступает в свои права стихия «вербункоша», но на этот раз подчиняясь намерению автора сблизить повествовательность с действенностью. Слушатель словно вовлекается в круговорот событий, становясь сам в какой-то мере его участником. Возрастает образная контрастность эпизодов, а с ней и диапазон изменчивости тематического материала.

Конечно, и здесь можно обнаружить проявления вариантной зависимости от песни, пробудившей фантазию композитора. Но связи становятся более гибкими, преемственность менее наглядной. Возникает соблазн усматривать в некоторых преобразованиях темы проявление уже не вариантного, а производно-тематического развития, правда с той оговоркой, что звенья последнего лишены строгой логической последовательности. Чередование их тем не менее устремлено в определенную сторону, в сторону завоевания большего жанрового разнообразия, что в контексте способствует динамизации содержания. Стихия танца уже в первом эпизоде испытывает явное воздействие маршевости, восходящей интонационно к средней части цикла. Маршевость в свою очередь сплетается с отголосками песни, элегический смысл которой здесь естественно завуалирован. Во втором эпизоде, где мысль композитора течет особенно привольно, размыкая рамки формы, обороты секундового «зачина» песни служат заметным противовесом возрастающей порывистости изложения. Особое место в замысле произведения принадлежит среднему разделу второго эпизода. Он выделен Шубертом уже тонально: B-dur обрамляющих разделов противопоставляется fis-moll, вбирающему отклонения в C-dur, D-dur, h-moll. Хотя в первом предложении и можно обнаружить влияние танцевальности, не исчезающее на протяже-

нии всего раздела, его смысл настолько тревожен, даже грозен (в этом плане важна роль учащенно пульсирующего органного пункта *cis*, тремоло, четырехкратного акцентированного повтора созвучия *a-cis*), что он воспринимается как внезапное отступление от основной «сюжетной» линии, как вторжение в опоэтизированную картину народного праздника (пример 23а) фантастического балладного элемента (пример 23б):

23а Allegretto Финал

23б

и т. д.

Еще большим отступлением представляется появление в следующем предложении чисто хорального склада, переосмысливаемого в третьем предложении в гимнический. Если бы не подчеркнутая балладным обрамлением и тональной окраской обособленность данного раздела, то позволительно было бы предположить, что перед слухом художника предстали звуки органа, льющиеся из выходящих на площадь, где шумит и волнуется праздничная толпа, дверей хра-

ма. Подобное толкование данного образа отнюдь не произвольно. На него наталкивает четкая жанровая рельефность средств и приемов воплощения.

Содержание дивертисмента шире проступающей в нем сюжетной канвы. Поэтому и предлагаемую нами трактовку нельзя не считать условной, хотя она находит подтверждение в особенностях высказывания на всех этапах становления замысла. Музыка Шуберта, тесно связанная с бытовым источником и зримой наглядностью, обладает своими, чисто музыкальными содержательными закономерностями. И крайне симптоматично для природы мышления композитора, что это неуловимое музыкальное своеобразие проявляется в наиболее выпуклой по своей образной конкретности, драматической напряженности и драматургической контрастности в разделе, к тому же претендующем на значение кульминации. Правда, определить ее место в форме, где столь важную роль играет концентрический принцип, не легко, но во всяком случае очевидно, что повторы в финале и, в частности, возвращение рефрена перед кодой не восстанавливают полностью нарушенного вторым эпизодом равновесия. Требуется досказывание, осуществляемое кодой, причем в направлении, усиливающем сюжетную определенность замысла. «Уплотняя» все больше кадансовую формулу мелодически и гармонически, Шуберт добивается эффекта истаивания, затухания движения, ассоциирующегося с постепенным исчезновением из поля зрения привлекавшей его внимание картины праздника. Ощущению окончательного разрешения во многом способствует утверждение G-dur, встречавшееся неоднократно на протяжении произведения, но нигде не носившее столь умиротворенного характера. Вместе с тем в двух первых предложениях коды важная роль принадлежит мажорному варианту венгерского лада G, что в сочетании с нисходящей по полутонам мелодической линией, в которой каждая ступень подчеркнута повтором и опеванием, служит соблюдению элегического оттенка, роднящего заключение дивертисмента с его началом. Это лишний раз выявляет рожденную духом народного прообраза тесную связь песни и танца в ее различных, акцентирующих то лирическую, то эпическую, то действительно драматическую сторону градациях*.

* Следует отметить, что именно кода дивертисмента оказала воздействие на Бородина, в чем можно убедиться, обратившись к музыке его «Половецких плясок».



Франц Шуберт
Акварель В. А. Ридера, 1825 год

В дивертисментах ор. 54 и 63, как и в вальсах, полонезах, маршах, Шуберт следует вполне определенному жанровому прообразу, неукоснительно соблюдая при всей поэтизации последнего его характерные бытовые очертания. В большинстве же инструментальных произведений влияние бытового музицирования сказывается более завуалированно. Здесь для композитора прообразом оказалась его песня. Именно в этом русле формируется его интерес к инструментальной миниатюре, который приносит зрелые плоды лишь в последние годы его деятельности.

Принимая во внимание роль песни и шире — песенности в возникновении инструментальной миниатюры как обособленного жанра, отнюдь не следует сводить генезис последнего к данному источнику. Как нельзя представить себе рождение песни вне ее связи со словом, так нельзя представить себе и вне ее воздействия развитие укоренившихся в быту форм инструментального музицирования, в первую очередь танцев. Конечно, линия преемственности и здесь не является прямой. Она включает все те промежуточные стадии, которые определяли путь становления инструментальной музыки, в том числе и плодотворное скрещивание достижений инструментального и оперного творчества, позволяющее обнаружить родственные узы между арией *da capo* трехчастной репризной формой и сонатным *allegro*. Таким образом, создаются достаточные предпосылки для того, чтобы избежать непосредственной аналогии как с песнями и танцами самого Шуберта, так и с фортепианными миниатюрами его предшественников, в частности Бетховена.

Существенное значение имеет то, что в некоторых миниатюрах Шуберт свободно смешивает признаки разных жанров. Так в первом «Музыкальном моменте» (C-dur) можно обнаружить воздействие инструментального наигрыша — зова, маршевости и песенности. Осторожно смещая жанровые акценты, композитор достигает изменчивости стабильного в своей основе образа. Доминирует созерцательная настроенность, объединяющая в одном аспекте вслушивание в окружающий мир и в себя. Пространственная перспектива, порожденная преобладанием в крайних разделах интонаций зова, сливается с романтическим представлением о далекой желанной мечте. Именно ее присутствием в образном контексте произведения и обусловлены динамические взлеты, ассоциирующиеся сперва с шествием (такты 4—8), затем — с напряженными возгласами (такты 13—16, утверждение доминанты *e-moll*). Однако они не только не нарушают уравновешенности смысла, а, наоборот, подчеркивают ее, усиливая по контрасту просветленность обрисованного автором состояния.

Стремясь к лаконичности воплощения, Шуберт не избегает пространности, позволяющей углубить значимость некоторых важных деталей. Показательно в этом отношении настойчивое повторение попевки *g—e* перед репризой первого раздела. Присущая ей в эпизоде *e-moll* острота «гаснет» на глазах у слушателя. Ее функция из мелодической становится фоновой, динамизируя тем самым вступление основ-

ного мотива, который именно в силу этого проводится здесь не один, а два раза. Так обстоятельность изложения не всегда является препятствием к развитию. Неторопливость открывает простор и колористической фантазии Шуберта, вернее, чуткости его ощущения тембрового разнообразия фортепиано. Наряду с жанровой многоликостью первый «Музыкальный момент» отмечен и фактурным разнообразием. Прозрачному движению мелодически обнаженной линии и staccato аккордовых последовательностей крайних разделов противостоит «плотное», восходящее к практике хорового пения аккордовое звучание в среднем. Этому соответствует и песенная природа тематического материала. Шуберт создает здесь инструментальный вариант жанрового прообраза, обогащенный прежде всего наличием фона. Еще в первом периоде средней части он приобретает устойчивое значение, не только сообщая изложению вескость, монументальность (несмотря на преобладание *pianissimo*), но и способствуя впечатлению «объемности» музыкального образа (значительна в этом роль органного пункта, намечающегося в тактах 1—2, 5—6, 22—23, 26—27 и эхообразные регистровые смещения в тактах 10, 12). В целом второй раздел дополняет первый, заметно усиливая объективную нацеленность высказывания.

Во втором «Музыкальном моменте» (*As-dur*) наблюдается обратное соотношение компонентов. Здесь большая объективность присуща первому разделу, который и тематически и фактурно восходит к хоровой песне, в то время как второй явно отмечен печатью романсовости и по складу и характеру предвосхищает «Песню гондольера» из «Песен без слов» Мендельсона. Несмотря на общность жанровых истоков, Шуберт акцентирует контрастность сопоставляемых разделов. Обостряя контрастность, он сохраняет некоторые существенные точки соприкосновения. Они не лежат на поверхности и обнаруживаются главным образом в тенденции сквозного развития, смыкающей разделы произведения, несмотря на их явную обособленность.

Однако без определенных предпосылок подобная тенденция не могла бы вообще возникнуть. К ним в первую очередь относится эмоциональная неустойчивость, казалось бы очень цельного, уравновешенного исходного образа. Шуберт продолжает здесь линию, так ярко намеченную им в «Прекрасной мельничихе», а именно — в отстоявшуюся объективную атмосферу народно-песенного высказывания он вносит черты субъективной углубленности. Безыскус-

ственность на чисто шубертовский лад сочетается с утонченностью, безмятежность — с меланхолией. Типичной для Шуберта является сдержанность в проявлении чувства. Она нарушается всего один раз — при возвращении второго раздела. Во всех остальных случаях обогащение бытового образа происходит за счет гармонических нюансов и связанных с ними вариантных преобразований тематического материала. В большей степени им подвержен первый раздел. Видимо, композитору представлялось более уместным колебать стабильность светлого, чем концентрировать и без того очевидную весомость элегического начала. На протяжении всего произведения сохраняется мечтательная настроенность, разделы сменяются «акварельной» мягкостью.

Нельзя не остановиться и на прозрачности фортепианной фактуры Шуберта. Она сводится не только к чуткому использованию соотношения ведущей мелодической линии и «гитарного» аккомпанемента, в котором выделяется staccato басовой опоры, но и к эффекту аккордовых вертикалей, к созданию впечатления разнотембровости («сигнальная» попевка на фоне хорового четырех- и двухголосия в завершении второго и третьего проведения первой темы). Все это доходит до слуха благодаря приглушенной динамике, которая заставляет исполнителя добиваться певучего туше, ценимого Шубертом чрезвычайно высоко. Став на этот путь, пианист найдет дорогу и к певучему исполнению forte. Таким образом, влияние песенных принципов сказывается не только в лирической углубленности содержания и замкнутости формы, но и в кантиленности всех элементов фактуры*. Подобное отношение к фортепиано дает о себе знать и в пьесах, связанных с танцевальными прообразами, в чем можно было убедиться еще при рассмотрении вальсов Шуберта.

Совершеннейшим образом такого владения фортепиано следует признать третий «Музыкальный момент» (f-moll). Вновь поражает непритязательность замысла, восходящего в какой-то мере к экосезам. Вместе с тем танцевальная основа начисто лишена здесь прикладного значения. Она вовлечена в сквозное, безостановочное движение, нацеленное на достаточно развернутую кодую. Поскольку в коде есть

* Это не могло не восприниматься как прямой вызов пышно расцветавшему во времена Шуберта столь же блестящему, сколь и поверхностному искусству большинства концертирующих пианистов-виртуозов.

элементы, обновляющие и подытоживающие течение мысли автора, можно утверждать, что содержание пьесы отмечено действенностью, отражает нечто свершающееся. Размеренная пульсация восьмых в партии левой руки, сочетаясь с ритмической заостренностью мелодики и почти сплошь приглушенной динамикой (один раз *forte* на пятьдесят четыре такта), вносит в изложение оттенок одновременно и настороженности и непреклонности. Бег времени словно неотвратимо втягивает и композитора, и исполнителя, и слушателя. Как это часто бывает у Шуберта, минимум средств служит воплощению значительного смысла. Уловить этот смысл и донести его до слушателя — задача нелегкая. Ее решение зависит от того, в какой мере исполнителю удастся прочертить линию, ведущую от скрытой напряженности основного текста произведения к ее разрядке в коде. Трудность этого перехода в том, что он последовательно идет *diminuendo* от *pianissimo* через *piano* *pianissimo* к заключительному *perdendosi*. Постепенное истаивание звучности усугубляет ощущение событийности, чему способствует и обнажаемая композитором интонационно и гармонически конфликтность. Не будет преувеличением утверждать, что одухотворенность данной пьесы во многом определяется кодой. Ведь именно в ней сосредоточена смысловая кульминация, подводящая развитие лирический итог, убедительность которого определяется не яркостью и броскостью, а устойчивостью динамически почти сведенного на нет конечного вывода.

В отличие от первых трех «Музыкальных моментов» четвертый (*cis-moll*) не обнаруживает столь очевидной жанровой обусловленности. Можно сказать, что автор соприкасается здесь с практикой прелюдирования, которая нашла достаточно широкое отражение в фортепианном творчестве на протяжении второй половины XVIII и начала XIX века и в этом смысле потеряла ко времени Шуберта свою жанровую определенность.

Правда, учитывая место, которое прелюдия обретет в творчестве Шопена, можно считать, что данным произведением Шуберт в какой-то мере намечает путь к новому толкованию этого жанра. Но, во-первых, в своих прелюдиях Шопен отнюдь не ограничивается «фигурационным» изложением, и, во-вторых, именно в данном произведении Шуберт пользуется приемом достаточно резкого образного противопоставления, что в целом не характерно для прелюдии, тем более как явления романтического искусства. Следовательно, сходство с прелюдией приходится свести к

внешнему подобию склада письма и к единству смысловой устремленности обрамляющих разделов.

Средний раздел в жанровом отношении более определен. В нем ясно дают о себе знать приметы танца «вприскок» с характерным синкопированным выделением второй восьмой¹⁸. Шуберт строго придерживается избранной для разделов «Музыкального момента» ритмической формулы, что и обуславливает их четкое разграничение. Оно распространяется и на мелодию, и на гармонию, и на структуру, определяя более субъективный характер высказывания в первой и третьей части произведения и более объективный, повествовательный — во второй. Впрочем, обращаясь к воплощению душевной возбужденности, композитор сообщает изложению максимально сдержанный характер. Исповедь ведется как бы вполголоса, чем достигается ее особая доверительность и проникновенность. Немалую роль в своеобразной эмоциональной завуалированности высказывания играет «растворение» мелодии в ровном потоке шестнадцатых, хотя самостоятельность мелодического рисунка не исчезает из поля зрения автора полностью.

В структуре велика роль повторности. Оживлению эмоционального строя служит гармоническая нюансировка, основанная на утверждении элементарной кадансовой формулы, но с осложненной мажоро-минорной переменностью в тональном аспекте¹⁹. Известную терпкость придают звучанию неаккордовые звуки на сильных долях (например, в тактах 29 и 31). Динамически средний раздел не отличается от крайних, что не умаляет его контрастности. Наоборот, создается впечатление, что вторая часть призвана не только умерить порывистость первой, но и открыть доступ в иную сферу содержания. Об этом свидетельствует выделенная паузой и фермой цезура, прерывающая завершение первой части на полуслове. Напрашивается сравнение с внезапно всплывающим в сознании воспоминанием о чем-то близком сердцу, но далеком по времени. Такую направленность подтверждает и краткая кода. Мгновенная смена светлого облика сумрачным приобретает в ней значение типичного для романтики символа неосуществимости, что утверждает композитором — и это в высшей степени показательно для Шуберта — без оттенка навязчивости, простой констатацией противоречия.

Пятый «Музыкальный момент» (f-moll) отличается волевым активным характером. В основу его положена ритмоинтонация быстрого марша, пружинистость которой под-

черкнута темпом (*Allegro vivace*) и штрихом *staccato*. Импульсивность музыки возрастает благодаря сквозной нацеленности развития мотивно-тематической разработки. Все это вызывает естественные аналогии с миром образов Бетховена. Но при ближайшем рассмотрении нетрудно убедиться в том, что путь Шуберта к родственному Бетховену выводу иной, почему и сам вывод, и замысел произведения оказываются вполне самостоятельными. Динамика шубертовской пьесы обусловлена постоянной сменой взлетов и спадов. Конфликт раскрывается не столько в единоборстве, сколько в сопоставлении движущих им сил. Особенно ясно это дает о себе знать в средней, «разработочной» части, накладывает свою печать и на коду. Последнее тем более примечательно, что в коде Шуберт приходит к мажору, то есть явно склоняется к тому, чтобы разрешить очерчиваемую произведением коллизию. По сути же она так и остается неразрешенной, хотя просветленность завершения несомненно снимает мятежность порыва. Правда, в поле зрения автора сохраняется настойчивое намерение утвердиться на позитивной позиции. Этому служит учащающееся к концу вторжение аккордов. Но в контексте, будучи предварено, оно оставляет всего лишь впечатление жеста, лишённого однозначной безповоротной убедительности. Искомое преодоления не наступает.

Наиболее сложное душевное движение раскрывается композитором, пожалуй, в последнем «Музыкальном моменте» (*As-dur*). В своих исходных чертах он в чем-то близок ко второму: тот же жанровый прообраз (хоровая песня), правда в более свободном, индивидуализированном его преломлении; и здесь преобладает мечтательно-созерцательная настроенность. С первых же тактов пьесы эта настроенность несет печать настороженности, словно у автора возникает вопрос, на который он не ожидает ответа. Исходная интонация отмечена оттенком нерешительности, что находит отражение в первую очередь в ее гармоническом облике (септаккорд четвертой ступени — квинтсекстаккорд второй) и в ритмической структуре (создаваемая паузами прерывистость). Зыбкость состояния и далее будет олицетворяться этими приемами, усугубляясь за счет модуляционных отклонений, опирающихся на «игру» одноименного мажора и минора и двуликость альтерированной субдоминанты. Вместе с тем в высказывании Шуберта отчетливо проступает тенденция соблюдения душевного равновесия. В этом отношении показательны приближающиеся к объективному

складу хоровой песни завершения первого и второго предложений первого периода и особенно прорыв светлого восторженного начала в эпизоде E-dur. Можно даже сказать, что данный эпизод является кульминационным проявлением позитивного смысла произведения. Впрочем, это совсем не равносильно его однозначности. Недаром его утверждение смягчено двукратным повторением оборота, обостренного альтерированной субдоминантой и уменьшенным вводным септаккордом, не говоря уже о приглушенной динамике. Завуалированность вывода присуща и указанным заключениям первого периода. Там оно достигается наложением доминанты на тонику, что создает напоминающий ключевую интонацию эффект задержания, ослабляющий активность разрешения.

Действительно, есть все основания усматривать в колебаниях чувства квинтэссенцию замысла композитора. Если на протяжении произведения эти колебания порождают разветвленную смену смежных оттенков, то в коде они выливаются в неожиданное и тем более острое противопоставление совершенно шумановского взрыва энергии и сурового, омраченного минором, односложного окончания. В гармонии здесь обыгрывается то самое сцепление сферы As и A, которое обуславливает появление в среднем разделе эпизода E-dur. Тем самым находит подтверждение толкование последнего как кульминационного эпизода. Но если в среднем разделе модуляционный сдвиг воспринимался как своего рода озарение, исподволь оживляющее раздумчивое течение мысли, то здесь он служит резкому обнажению контраста, восходящего все к тому же источнику — ощущению неразрешимости жизненных коллизий. Но Шуберту чуждо замечание подчеркивать значение такого вывода. Для него он лишь предпосылка того богатства оттенков душевной жизни, которое отражено в данном произведении и составляет его истинное содержание. Обретение позитивного идеала в щедрости душевного склада современника, в стойкости, возвышенности его духовного облика — вот куда направлены искания композитора. Именно поэтому в шести «Музыкальных моментах» нет места характеристике отчаяния, именно поэтому в последнем из них композитор уделяет особое внимание трио, явно придавая его спокойному уравновешенному облику значение противовеса смысловой неустойчивости крайних разделов.

Заканчивая рассмотрение «Музыкальных моментов», хотелось бы остановиться еще на двух вопросах. Свобода смы-

словых отклонений, с особой отчетливостью проявляющаяся в последней пьесе, позволяет убедиться в том, что следование нюансам душевного состояния в инструментальной музыке может не только не уступать, но и превосходить по гибкости отображение, вытекающее из взаимодействия музыки и слова. Представляется, что именно этим обстоятельством объясняется многогранная структура произведений, опирающаяся на некий стереотип трехчастности, но совершенно далекая от схематичности. Не менее существенно и отсутствие прямых параллелей с песнями. Подобие строфичности встречается всего лишь раз (еще одно напоминание о необходимости соблюдать осторожность, когда речь заходит о взаимодействии песенных и инструментальных принципов «зложения!»).

Второй вопрос касается возможности рассматривать ор. 94 как цикл. В пользу такого предположения говорит соотносимость канальностей, образующих своеобразную концентрическую последовательность ($As-f-cis=des-f-As$), предваряемую $C-dur$, и возрастающее значение в содержании пьес конфликтного начала. Правда, в соответствии с лирической природой замысла это обнаруживается исподволь, приводя только в пятом «Музыкальном моменте» к ощутимой драматизации. В шестом наблюдается не столько обострение, сколько углубление и дифференциация отклика, что подводит некий итог развитию, но не несет в себе обязанности конечного вывода. Точнее, порядок, предусмотренный композитором, целенаправлен, но не в той мере, чтобы не допускать самостоятельного существования каждой из пьес. Ни одна из них не требует продолжения; как известно, они часто исполняются независимо одна от другой. Вместе с тем при исполнении опуса полностью необходимо придерживаться намеченной автором последовательности, логически детерминированной, хотя и отличающейся большей свободой, чем это свойственно сонатно-симфоническому циклу.

«Экспромты» Шуберта отличаются большими масштабами, а развитие их подчинено в первую очередь закономерностям пребывания в пределах одного состояния. Композитор охотно обращается к вариантному преобразованию материала, превосходным примером чему может служить первый экспромт ($c-moll$).

Опираясь на трех- пятичастную форму, Шуберт сообщает ей такую текучесть, что она воспринимается как сквозная, хотя движущим началом развития является вариантное пере-

осмысление стабильного в своей основе тематизма. Так создается чисто шубертовская перспектива изменчивости образа, сочетающая как бы два измерения: одно направлено на соблюдение лирической целостности содержания, другое — на его последовательное развертывание в смене вытекающих друг из друга звеньев. Первое представлено повторами, образующими костяк формы; второе — отклонениями, или дополняющими знакомое новыми штрихами, или же открывающими доступ в неизведанное, хотя и связанное преемственно с уже отзвучавшим. В результате возникает ощущение вращения вокруг некоего смыслового стержня. Каждый «виток» углубляет представление об этом стержне и вместе с тем подтверждает его постоянство.

Песенно-повествовательный склад сочинения совмещается с маршевой, что придает образу заметную долю объективности, теряющую, впрочем, на протяжении произведения в удельном весе.

Уже во втором разделе формы песенность приобретает характер романсовой распевности, определяющей и фактуру сопровождения (ломаные триоли). Маршевая же поступь совершенно исчезает из поля зрения. Светлеет тональный колорит, чему содействует преобладание мажора, в частности в узловых точках структуры (кадансы в As, Ces и As-dur). Вместе с тем в тональном плане сохраняются ощутимые следы минора (переход из As-dur в Ces-dur осуществляется через гармоническую субдоминанту As-dur (des-moll), что придает звучанию мажора особую мягкость. Она рождает безмятежное, даже изящно-игривое (имитационная переключка голосов) завершение второго раздела, далеко уводящее от элегической сосредоточенности начала экспромта. Второе проведение основного материала окрашено в тревожные тона. Настойчивая ритмическая пульсация (она близка к аналогичному остигатному фону в «Лесном царе») в сочетании с хроматическим движением баса, подчеркнутым еще при его появлении *sforzando* на каждой четверти такта (несколько позже — и фанфарными возгласами), создает драматическое нарастание, приближающееся к героическому волеизъявлению. Однако последнему не удастся выйти за пределы призыва. Возвращение к материалу второго раздела происходит в ином, отмеченном большей эмоциональной взволнованностью, преломлении. Вполне закономерно здесь доминирует минор, а весь склад письма носит более подвижный характер. Особенно существенна роль опаздывающего баса. В кульминации раздела она приведет

к рельефному противопоставлению мелодии и сопровождения, правда с изменением их положения по тесситуре (мелодия уйдет в бас, сопровождение же сосредоточится в аккордовых вертикалях правой руки), что придает эпизоду особую внушительность. Вторично композитор достигает воплощения напряженного эмоционального порыва с тем, чтобы вновь переключить его в область соприкосновения просветленной печали и ничем не омраченной безмятежности. Ее ответ ощутим в завершающем разделе произведения, разумеется не без того, чтобы быть отягощенным скорбными нотками. Исходное тематическое образование звучит здесь впервые в мажоре. Это позволяет Шуберту, сохраняя внешнюю непритязательность высказывания, подчеркнуть глубокую внутреннюю противоречивость созданного им образа. Ее суть заключена не столько в конфликте, сколько в срастании контрастов, что с полной очевидностью обнаруживается в коде, устанавливающей то самое неустойчивое равновесие, которое является и стержнем, и итогом шубертовского замысла.

Лирическая проникновенность — неотъемлемое свойство шубертовского высказывания. Но в Первом экспромте она получает наиболее разветвленное драматургически преломление. Это касается не только широты диапазона эмоциональных оттенков, но и их последовательного преобразования. Сказанное, разумеется, не означает, что аналогичные черты не свойственны остальным экспромтам. Но выступают они не в столь многогранно дифференцированном виде. Во второй и в четвертой пьесе ор. 90 это связано со стремлением композитора достичь большей рельефности контрастов, ради чего он в какой-то мере приносит в жертву сквозную перспективу; в Третьем экспромте (*Ges-dur*) — наиболее совершенной дани Шуберта только что народившемуся жанру романтического ноктюрна — напротив, все подчинено соблюдению образного единства.

Погруженность в сферу возвышенного созерцания, вобравшего и ощущение извечной близости человека к природе, преклонение перед ней и растворение в ней как вечном источнике жизни — вот что составляет пафос данного произведения. Он диктует композитору непривычные по тому времени средства воплощения: величавую неторопливость метроритмической структуры, обращение к редким тональностям (*Ges* и *Ces-dur*, *es* и *as-moll*), отличающимся сочетанием густоты и мягкости колорита, плавную, замкнутую в себе текучесть сопровождения, на которую накладывается

широко распетая мелодия. Ее простота и задушевность и вместе с тем появление оборотов напряженных, можно даже сказать — исполненных страстности (например, движение по малому нонаккорду, образующее в диалогическом сопряжении голосов интервал тритона), наличие гармонических сдвигов, отражающих тончайшие эмоциональные градации, свидетельствуют о том, что Шуберт не представляет себе обращение к возвышенным чувствам вне связи с личной судьбой субъекта. Больше того, именно сопоставление двух аспектов — объективного и субъективного — позволяет ему вновь обнажить, только теперь с большей долей уравнишенности, столь характерную для романтического мироощущения тему томления (*Sehnsucht*). Ей-то и посвящена средняя часть произведения, вносящая в сочинение пламенность возгорающего и тут же гаснущего порыва. Его настойчивость подчеркивается двукратным проведением сходных эпизодов, к тому же дважды повторяющих одну фразу, и тем своеобразным оттенком робости, которым отмечено предвещающее второй из этих эпизодов утверждение. Показательно, что этот оттенок свойствен и заключительному разделу произведения. Тем самым и в этом экспромте создается сквозная нацеленность, подтверждающая двойственность замысла.

Если в охарактеризованных произведениях можно было с достаточным основанием говорить о песне как жанровом прообразе, то во втором и четвертом экспромтах этот источник уступает место более общему родовому признаку — зависимости от скерцозных, полетных форм движения. Полетность Второго экспромта (*Es-dur*), хотя и подчинена трехчастной структуре, проходит как бы на одном дыхании, имеющем свои подъемы и спады, свои ускорения и замедления, но не знающем передышек. Возникает ощущение опьяненности движением, чему в не малой степени способствует завуалированность мелодических контуров. Однако этот круговорот отнюдь не бесцелен. Нарушение структурного единообразия (сокращение масштаба формообразующих ячеек), типично шубертовское «истаивание» развития перед репризой первого раздела, наконец, внезапное вторжение связки-перехода ко второму разделу — все это создает определенную смысловую направленность от беспечно-шаловливой радости, разлитой в первом периоде, к овеянной печалью заключительному эпизоду. Второй раздел приносит внезапный контраст. Он запечатлен в мелодии, в гармонии (*es-moll* уступает место *h-moll*), в фактуре. Насколько

облику первого раздела была свойственна текучесть, настолько во втором преобладает расчлененность, скандированность изложения, подчеркиваемая акцентами, приходящимися не только на первую, но и на вторую доли такта. В то же время нельзя не обратить внимания на то, что синкопированный ритм дает о себе знать (правда, не в броском виде) уже в первом разделе. Возникает преемственная нить, захватывающая в известной мере и мелодику (далекие, но все же ощутимые параллели линии баса первого раздела и верхнего голоса второго). Впрочем, Шуберта интересует не совместимость воплощаемых им образных сфер, а, наоборот, их противопоставление и вытекающие из него последствия. А последствия обнажения противоречия на этот раз иные, чем в смежных произведениях. С одной стороны, очевидно утверждается правомочность вызова судьбе, сопротивления невзгодам, с другой — неразрешимость конфликта. Представляется, что именно двойственностью вывода кода (сокращенный вариант среднего раздела) обязана смелым сопоставлением основных тональностей экспромта: *h-moll* и *es-moll*, причем последняя выступает как опровержение исходной тональности произведения — *Es-dur*. Показательна и роль «упрямого» и вместе с тем бессильного плагального каданса.

Четвертый экспромт (*As-dur*) тоже в основе пронизан скерцозностью, не только безмятежной, но и предельно простодушной. Соответственно элементарны и используемые композитором средства. Снова и снова возвращается Шуберт к простейшей кадансовой формуле, то в чисто гармоническом обличье, то снабжая ее мелодическим рельефом, тоже лишенным притязательности. Но именно в этой непритязательности и заложена покоряющая прелесть созданного композитором образа, столь же доступного, сколь и необъяснимого. Подобные озарения встречаются у Шуберта намного чаще, чем у других великих композиторов, а ни у кого больше не обнаруживается так ясно великое таинство творческого акта, его способность опозитизировать самые что ни на есть повседневные явления.

Именно таков след, оставляемый данным экспромтом. Однако доминанта его содержания не исчерпывает его смысла. Прежде всего, начало крайних разделов проходит в миноре; затем скерцозность то и дело уступает место кратким лирическим отступлениям, своего рода увещаниям, нарушающим текучесть изложения. В полную силу они прозвучат в трио, где соответственно обретут напряженный,

даже мятежный характер. Закономерно, что в трио скажется и влияние романсовости. Таким образом, и в данном случае Шуберт не минует конфликтной проблематики, нейтрализуя, однако, ее проявление, во-первых, более равномерным распределением контрастов и, во-вторых, длящимся пребыванием в атмосфере наивной упоенности жизнью. Если искать в ор. 90 подобие цикличности, то в такой направленности четвертого экспромта можно усмотреть признак «рассеивающего» финала, вполне уместного в аспекте характерного для всех пьес колебания между радостью и сомнением.

Вторая тетрадь экспромтов, опубликованная посмертно под ор. 142, и сейчас вызывает предположение о скрытой цикличности, связанной, во-первых, с непривычной масштабностью первой и четвертой пьесы и, во-вторых, с наличием между пьесами тональных соотношений, часто встречающихся в сонатно-симфонических циклах (f-moll, As-dur, B-dur, f-moll). В пользу такого предположения говорит известное воздействие на структуру первого экспромта принципов сонатного *allegro*, тем более показательное, что сходное преломление этих принципов, включающее разработку в рамки экспозиции и репризы и тем самым сближающее сонатное *allegro* с двухчастным строфическим построением, встречается в инструментальных циклах Шуберта не раз. Тем не менее вряд ли стоит настаивать на данном предположении, хотя по аналогии с вокальными циклами возможно представить себе существование инструментального цикла, основанного на более свободном типе связи входящих в него пьес. Как бы там ни было, но каждый экспромт ор. 142 замкнут по смыслу и допускает его изолированное рассмотрение и исполнение.

Особенностью Первого экспромта (f-moll) является преобладание в нем сквозного развития, действительно обнаруживающего родственность сонатному. Это сказывается в наличии ясно очерченных контрастных образов и в их производно-тематической связи. Лирическое высказывание приобретает таким путем действенно-драматический характер. По разноплановости затронутых при этом смысловых оттенков оно напоминает Первый экспромт ор. 90. Однако если в ор. 90 № 1 осуществление замысла определялось возобновлением в разных ракурсах основного тематического материала, то в Первом экспромте ор. 142 доминирует принцип непрерывного целеустремленного развертывания. Правда, здесь тоже можно говорить об исходной смысловой заявке, определяющей идею произведения. Она сосредоточена в

основной теме-периоде повторного строения и характеризует одновременно и активное волевое усилие, и набегашую тень сомнения.

В облике первого элемента слиты воедино бетховенская импульсивность и величая импозантность староклассического стиля, видимо, восходящая к интенсивным занятиям Шуберта в последние годы жизни творчеством Баха и Генделя. Что же касается второго элемента, то в нем без труда можно найти романсовые обороты (см. секстовую попевку при втором его проведении)²⁰ — естественную дань романтической выразительности. Наличие такого противопоставления вновь свидетельствует о постоянстве волнующей композитора коллизии. Показательно, что, будучи столь определенно обрисован в начале произведения, данный тезис получает в дальнейшем лишь частичное развитие. Уже в связующей партии каждый из элементов в значительной мере обособляется. Активность главной партии растворяется сперва в беспокойной текучести фигурационного движения (и фактурой и интонационно она вызывает ассоциации с главной партией симфонии *h-moll*) с тем, чтобы вновь возродиться уже в качестве доминирующего начала в вычленном из данного движения энергичном мотиве. Кульминационного значения он достигает перед появлением побочной, которая своим возникновением обязана тоже данному мотиву. Таким образом, связующая оказывается ареной наиболее интенсивного мотивно-тематического развития. Намеченная в ней действенная перспектива развертывания содержания в следующих двух разделах экспромта²¹ уступает место медлительному лирическому изживанию. Оно не столько продолжает высказанное в рамках главной и связующей партии, сколько дополняет его по принципу контраста, отстраняющего заложенную в предыдущем конфликтность. Оба раздела устойчивы и по смыслу, и по форме.

Побочная представляет собой трехкратное варьированное (по тесситуре и фактуре) проведение песенного по характеру построения, вновь обнаруживающего родство с гимническими образцами народной хоровой лирики. Его замкнутость подчеркивается истаивающим кадансовым оборотом. Следующий раздел тоже основан на повторе, на этот раз, правда, расширенном. Переключка высоких и низких голосов на фоне мерного движения шестнадцатыми вызывает, с одной стороны, пространственно-пейзажные ассоциации, а с другой — ощущение настороженности, соприкосновения с областью загадочного, балладного. Если первые

сохраняются на протяжении всего раздела, то налет таинственности к концу раздела исчезает, растворяясь в умиротворенности неоднократно повторяемого мажорного каданса. Оба контрастных раздела главной и связующей партии связаны с предшествующей интонационной преемственностью, то есть в какой-то мере зиждятся на бетховенском принципе, претворенном, однако, в диаметрально противоположном Бетховену плане. Конфликт не обостряется, а рассеивается. Поэтому возвращение начального тезиса в репризе воспринимается как констатация непреодолимости конфликта, что находит подтверждение в коде, представляющей собой третье проведение того же материала, обостренное скорбной напряженностью заключительного каданса (столкновение нижнего и верхнего вводного тона в нонаккорде).

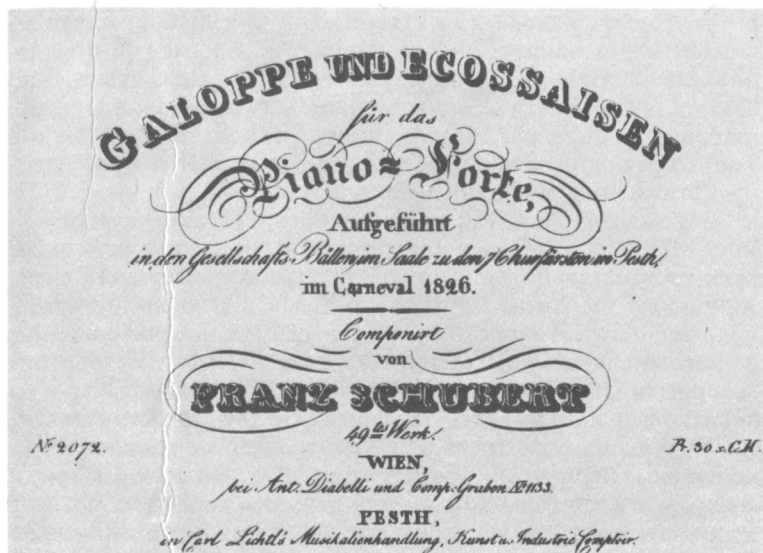
Второй и Третий экспромты ор. 142 (As-dur и B-dur) написаны в отстоявшихся еще у предшественников Шуберта формах: сложной трехчастной (с контрастной серединой) и вариационной. В том и в другом композитор обращается к тематическому материалу, уже встречавшемуся в его произведениях. Во Втором экспромте он использует тему медленной части Четвертой симфонии, видоизменяя ее облик (*Allegretto* вместо *Andante*, трехдольный размер вместо двухдольного). Введение синкопированного оборота придает теме своеобразную эластичность, пружинистость. Особое значение данный оборот приобретает в среднем эпизоде основной части экспромта, где его чеканному облику противопоставляется ритмически расширенное, мелодически распетое завершение, придающее спокойному, ровному течению мысли оттенок смятения. В создании его немаловажную роль играет гармоническая нюансировка с характерным для Шуберта использованием альтерированной субдоминанты (сперва *des-moll*, который превращается в гармоническую субдоминанту As-dur). В трио движение становится более мягким, текучим. Мелодия сливается с аккомпанементом, лишь частично сохраняя функцию тематического рельефа. В ее очертаниях можно, пожалуй, уловить некое подобие мелодическому контуру основного раздела. Не исчезает из поля зрения композитора и синкопа. Но она передается левой руке и, выполняя преимущественно роль остигатного устоя (As), скорее сдерживает, чем «подстегивает» развитие. В целом на трио лежит печать большей сосредоточенности, раздумчивости, о чем говорит и появление одноименного минора и отклонение в тональность низкой шестой. Острого

противопоставления основному разделу не образуется, почему при его возвращении не возникает никаких разночтений, кроме двукратного дополнительного повторения заключительного кадансового оборота.

Тема Третьего экспромта встречалась в произведениях Шуберта уже трижды и каждый раз с известными изменениями. Привязанность к ней композитора, помимо ее податливости к вариантным преобразованиям, коренилась, видимо, в ее ритмическом облике, крайне типичном для Шуберта²². В пяти вариациях, из которых складывается экспромт, Шуберт отдает дань виртуозному началу — и в филигранно узорчатом, и в его монументальном (октавы, аккорды) преломлении. Вместе с тем он стремится насытить изложение певучестью, придавая ей в минорной вариации № 3 даже преувеличенно патетический характер. Возникающая вследствие этого известная разноплановость сглаживается скромной песенной концовкой, где Шуберт вновь использует хоровой склад, сочетая его с чисто фортепианным приемом смены регистров, что создает эффект замирания и вместе с тем просветления звучности.

Четвертый экспромт (f-moll), как и Первый, отличается значительными масштабами и в этом смысле может действительно играть роль финала циклического произведения. По образному строю, восходящему к бытовому танцевальному источнику (стиль «вербункош»), он близок к традициям «рассеивающих» финалов венских классиков, которые охотно подхватываются Шубертом. Вместе с тем ему присущи вполне самобытные черты. Пожалуй, наиболее показательной является свобода развертывания материала, проявляющаяся с почти импровизационной непринужденностью в среднем разделе сложной трехчастной формы.

Сохраняя стремительную живость, свойственную облику первой части (Allegretto, но на $\frac{3}{8}$), Шуберт отходит от четкой жанровой характерности и в ряде эпизодов средней части отдает предпочтение общим формам движения. Очертания танца, хотя и не выпадают из поля зрения композитора, но теряют господствующее положение; исчезает и отчетливо проступающий в первой части венгерский колорит. Создается ощущение, что чем дальше, тем больше композитор оказывается во власти прихотливо-произвольной игры воображения, смысл которой сводится лишь к изменчивости порождаемых ею оттенков. Естественно, что на этом пути фантазия достаточно быстро исчерпывает свои возможности, в том числе и колористические (внезапная смена As-



Галопы и экосезы
Автограф титульного листа

dur — A-dur и наоборот; особенно же мелодическая модуляция из as-moll в A-dur). Ее гаснущая интенсивность с удивительной наглядностью запечатлена в последовательности сокращающихся по продолжительности (девять, шесть и три такта) и словно повисающих в воздухе по смыслу (остановка на уменьшенном септаккорде с отзвуками танцевального ритма, затем — генеральная пауза) фраз. Лишь постепенное возвращение исходной ритмоинтонации (двенадцатитактовый предыкт) оправдывает появление репризы. Реприза представляет собой буквальное повторение первой части. Зато кода вносит новое. Она сохраняет ритмические контуры начального материала, но почти начисто лишает их мелодической определенности. Мелодия растворяется в равнодольном, но остром движении аккордовых интервалов (staccato), располагающихся поверх тяжеловесной педали басовых голосов. Важное значение приобретает тембр, смена бликов которого достигается сопоставлением регистров или чуть приметными гармоническими нюансами, играющими в данном случае чисто колористическую роль.

Не преувеличивая, можно утверждать, что Шуберт предвосхищает здесь палитру импрессионистов, преследуя, правда, иную цель. Ведь его интересует не воссоздание чувственно яркой красочности окружающего мира, а воплощение лишенных определенности, почти призрачных видений. Только отчаянным усилием ему удастся прервать порожденную этими видениями оцепенелость.

Заключительное *Più presto*, вторгающееся после *pianissimo*, *diminuendo* и двух тактов паузы, обнажает всю энергию, потенциально присущую его замыслу, переводя ее из жанрового аспекта в план обобщенной характеристики напряженного, гневного протеста. Подобное завершение, подытоживающее на новом уровне смысл Четвертого экспромта, может рассматриваться и как некий вывод из последовательности всех номеров ор. 142. Действительно, есть основание усмотреть в нем нечто общее с начальным (и конечным) периодом Первого экспромта. Но если в Первом экспромте решительность сочетается с неуверенностью, то в коде Четвертого волеизъявление однозначно по смыслу, и это воспринимается как существенный сдвиг в освещении коллизии. Неожиданность появления данного сдвига усиливает весомость его воздействия. Правда, разрешения коллизии не наступает. Но отношение к ней автора выявляется с полной определенностью.

Если не следует преувеличивать значение подобных параллелей с циклическими произведениями, то нет и оснований проходить мимо стремления Шуберта расширить таким путем границы миниатюры. Оно вполне совпадает с общей тенденцией романтизма к углубленному отражению мира душевной жизни человека. Но нельзя также забывать и о том, что акцент на лирическом высказывании существенно отразился на концепции циклов, в частности инструментальных. Короче говоря, не увлекаясь аналогиями, необходимо держать в поле зрения возможность соприкосновения циклических и нециклических замыслов, памятуя о том, в какое сложное соотношение у Шуберта вступают лирический, драматический и эпический ракурсы отражения действительности, в первую очередь, разумеется, в крупных многочастных произведениях.

О черк пятый

Путь к мастерству в ранних камерно-инструментальных жанрах и симфонических циклах

Выше уже шла речь о том, что первыми из дошедших до потомков произведений Шуберта оказались Фантазии для фортепиано в четыре руки. Любопытно, что, не успев еще приложить руку к созданию вокальных монодий, где господствует принцип следования за перипетиями зафиксированного в поэтическом прообразе сюжета, композитор уже испробовал этот принцип в инструментальных сочинениях, лишенных сюжетных предпосылок. Очевидно, это было вызвано неискушенностью подростка Шуберта, вынужденного ограничиться эмпирическим нанизыванием отдельных впечатлений. Характерной особенностью Фантазий и является использование оркестровых эффектов, что свидетельствует о более близком знакомстве начинающего композитора с оркестровым, чем с фортепианным письмом. Несколько позже, в первых фортепианных сонатах даст о себе знать и воздействие струнного квартета.

Таким образом практический опыт исполнителя квартетов (семейный ансамбль) и оркестровых произведений (оркестр конвикта) сыграл немаловажную роль в выработке профессиональных навыков в этих областях инструментальной музыки. Овладение же «секретами» фортепианного письма отняло у Шуберта больше времени и больше сил и потому, что, владея достаточно свободно фортепиано и обнаруживая прежде всего превосходное туше, Шуберт никогда не чувствовал себя полновластным хозяином этого инструмента; об этом свидетельствует его боязнь выступать в качестве пианиста на открытых концертах. Кроме того, немало

трудностей ему доставляла и необходимость размежевания с Бетховеном, сковывающее воздействие которого он, видимо, особо ощущал в области сонатного творчества. Иначе трудно объяснить ту неуверенность, которую испытывал Шуберт при продвижении на этом пути; не случайным было обилие неоконченных фортепианных произведений. К созданию фортепианных сонат Шуберт приступает лишь в 1815 году, уже имея в портфеле девять струнных квартетов и две симфонии. Если же судить о достижениях Шуберта в сонатном творчестве по законченным произведениям, то первой завершенной сонате E-dur (в пяти частях), сочиненной в августе 1816 года, предшествуют два квартета, две симфонии и три сонатины для скрипки и фортепиано op. 137. Следовательно, чтобы представить себе картину овладения Шубертом доставшимися ему в наследство от классиков разнообразиями сонатно-симфонического жанра, следует в первую очередь обратиться к квартетам.

Первые его шаги на квартетном поприще относятся к 1811 году. Они отмечены той же незрелостью мысли и формы, что и ранние фантазии.

Любопытно, что именно на заре деятельности Шуберт пытается опереться на полифонию, которая в дальнейшем хотя и займет в его творчестве определенное место, но редко будет выступать в качестве ведущего начала¹. Очевидно, композитор искал в полифонии образцы логической организации музыкальной мысли, открывавшей ему путь к овладению тематическими формами. Конечно, в юношеских квартетах ее ростки достаточно примитивны и не выходят за пределы школьной канонической имитации.

Можно предположить, что и нечеткость разграничения квартетной фактуры от оркестровой восходит тоже к влиянию инструментальной музыки прошлого, где еще не существовало ясного деления на ансамбли разного типа. Вместе с тем преобладание в музыке второй половины XVIII века гомофонии усилило склонность композиторов к «плотному» оркестровому звучанию (*tutti* вместо *solo*), заметно принизив на первых порах самостоятельность голосоведения. Следовательно, сближение первых квартетов Шуберта с симфонической литературой тоже отражает историческую закономерность развития квартетного жанра в целом.

Разумеется, и образный строй этих произведений подчинен подобным связям. В квартетах 1812—1813 годов (с-moll, B-dur, C-dur, B-dur) он во многом уступает сочинениям даже второстепенных мастеров XVIII и начала XIX века. Господ-

ствуется беглая эскизная зарисовка впечатлений, сделанная к тому же неуверенным пером. Можно сказать, что содержание этой музыки исчерпывается ее предназначением.

Наряду с этим Шуберт с первых же шагов пытается сделать крупную форму средоточием значительных чувств и мыслей. Появляются подчеркнуто патетические интонации (начало Первого квартета, разработка первой части Третьего квартета), красочно-динамическое использование гармонии и чисто оркестровый прием тремоло. При отсутствии подлинной тематической разработки все это служит характеристике эмоциональных взлетов и спадов, передаче подчас сильного, но смутного волнения, а не развитию мысли. Возникает параллель между ранними квартетами и первыми песнями композитора, где эмоциональная необузданность тоже (только в более ярко выраженной форме) берет верх над сосредоточенностью и логичностью изложения. На основе такого подхода рождаются характерные для Шуберта особенности гармонического языка: склонность к сопоставлению одноименного мажора и минора, терцовые сдвиги, акцент на субдоминантовых связях, обострение переменных функций. Именно эти приемы, развитые и углубленные, станут в дальнейшем важнейшим средством психологизации шубертовского воплощения.

Если в квартетах 1812—1813 годов ощутимо дает о себе знать неуверенность, скованность, робость начинающего путь мастера, то в последующей серии квартетов (1813—1815) его почерк становится более твердым, контуры произведений обретают большую цельность и законченность, выявляется образец, которому следует молодой автор, — инструментальная музыка Моцарта². Моцартовский дух сказывается в сочинениях Шуберта подчас как бы сквозь дымку, сливаясь с отголосками творчества более скромных представителей венской школы, а главное, перемежаясь с чисто шубертовскими находками.

Если воздействие Моцарта объясняется важным значением лирических тенденций в творчестве обоих композиторов, то преемственные связи с Гайдном возникают на иной почве. Гайдн должен был привлечь Шуберта как ярко выраженный представитель австрийской музыкальной культуры. Поэтому гайдновское влияние обнаруживается не столько в характере и в развитии, сколько в их близости к бытовой основе. Очевиднее всего это дает о себе знать в тех разделах, где жанровая струя и по замыслу Шуберта доминирует над лирической, то есть в менуэтах и в финалах. Но все же

направленность гайдновского творчества, нередко склоняющегося к объективному бытописательству, должна была оказаться менее родственной Шуберту, чем более субъективное психологически заостренное искусство Моцарта.

Встречаются порой в ранних квартетах Шуберта и отголоски творчества Бетховена. Это или навеянные памятью обороты, услышанные и подхваченные Шубертом скорее по инерции, чем из стремления уподобиться старшему современнику, или же отзвуки той патетики ранних произведений Бетховена, которая шла навстречу повышенной эмоциональной возбудимости юного автора. Иными словами, Шуберт встречается с Бетховеном в русле тенденций «Бури и натиска», но пока еще вне намерения обогатить свой кругозор принципами конфликтной драматургии.

Вместе с тем самостоятельность высказывания в отдельных сочинениях ощутима столь ясно, что не позволяет видеть в них лишь черновики грядущих достижений композитора. В большинстве своем квартеты 1813—1815 годов обладают достаточной художественной убедительностью и способны даже в наши дни привлечь внимание исполнителей. В них закрепляется четырехчастное строение цикла, которого Шуберт будет неуклонно придерживаться в квартетах и симфониях. Последование частей тоже отвечает классическим нормам: сонатное *allegro*, медленная часть, менуэт и рондо-образный (иногда с элементами сонатности) финал³. Завоевание новых средств происходит у Шуберта исподволь, незаметно, мягче, чем у Бетховена, хотя созревает Шуберт быстрее не только Бетховена, но и Гайдна. Часто встречаются аналогии с Моцартом. Так, в Пятом квартете (B-dur, 1813 заметно воздействие Симфонии g-moll, особенно в разработке первой части. Сходство ощущается в тематизме и в имитационном проведении материала. По-моцартовски звучат и хроматические обострения. В финале же можно уловить связь с *Rondo alla turca*. Правда, мелодически финал скорее ближе к Гайдну. Но это не нарушает цельности впечатления, а наоборот, подчеркивает свободу претворения Шубертом опыта предшественников. Типично моцартовские обороты встречаются и в Шестом квартете (D-dur, 1813) — в связующей партии и в коде первой части, а также в Седьмом квартете (D-dur, 1814) — в связующей партии первой части и в финале.

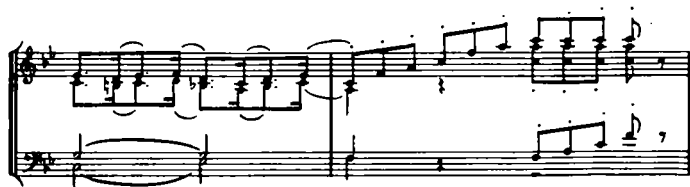
Но взаимодействие классических образцов неизменно идет у композитора рука об руку с проявлением ростков нового, шубертовского толкования замысла. Это связано со

все усиливающимся вниманием к внутреннему миру простого человека, со стремлением бережно и любовно воплотить скромные по облику, но богатые по содержанию мысли и чувства. На первых порах создаваемые Шубертом образы пленяют больше проникновенностью и задушевностью, чем силой страстности выражения. Это и придает им подчас вполне независимый от заветов классиков облик. Средоточием подобных озарений оказываются чаще первые части. Так, в главных темах квартетов D-dur (1813 и 1814) показательно тяготение к уравновешенной структуре: доминирует принцип повтора или вариационного обыгрывания основного зерна, и это способствует мягкости, распевности мелодии, утверждает единство, незыблемость основного настроения.

Соответственно на первый план выступает неторопливость, пространность изложения мысли, которая в дальнейшем станет одним из характерных признаков драматургии Шуберта. Показателем самобытности становится и постепенно рождающийся принцип смены и сопоставления эпизодов, господствующий над их производной связью друг с другом. Особое внимание композитора привлекает такое преображение состояния, когда при разности оттенков сохраняется единство его эмоциональной основы. Так возникает близость по подобию, допускающая в пределах единого душевного движения достаточно широкий круг отклонений. В экспозиции это проявляется в соотношении главной и побочной партии, образующих как бы разные проекции одного чувства. В Квартетах D-dur колебания оттенков незначительны. Намного четче они выступают в Квартете 1813 года B-dur:

24a Allegro 1-я часть

246 Allegro



Тонкая градация эмоций в соотношении основных образов экспозиции естественно ведет к созданию специфического типа разработки — еще в пределах экспозиции. Расширенная характеристика единого состояния требует углубления в детали еще до наступления собственно разработки. Последняя же получает иной смысл по сравнению с классической. Динамика развития обусловлена большей частью сменой напряжения в проявлении чувства, реже — рождением новых образов, совсем редко — столкновением контрастных по смыслу сфер содержания. Это сказывается как на тематическом материале, так и на структуре части в целом. Так, в первом из квартетов D-dur дважды воспроизведена последовательность главной, побочной партий, разработки и заключения (реприза в традиционном ее значении отсутствует). Во Втором квартете D-dur сонатное *allegro* обретает черты вариационной строфичности благодаря наличию второй разработки, предваряемой ложной репризой, и свободному толкованию собственно репризы, тематическая стабильность которой вырисовывается лишь к концу первой части.

Разумеется, Шуберт и не мыслил ограничить себя только принципами структуры, вытекающими из песни. Вариационные приемы развертывания взаимодействуют у него с принципами тематической, точнее, мотивной разработки. Наибольшей самостоятельностью в этом отношении отмечен Квартет B-dur op. 168 (1814)⁴.

Привязанность, которую Шуберт с первых творческих шагов питал к лирическому высказыванию, неизбежно вела его к отражению противоречивости душевного строя современника. В квартетах это сказалось в тех отголосках «смятенности чувств», которые ощутимо нарушают традиционную кондицию жанра. Его Квартет g-moll (1815), очевидно, написан по образу и подобию Симфоний g-moll Моцарта. Однако в данном случае показательны не столько преемственность этих произведений, сколько обнаруживающиеся в них различия. Шубертовскому квартету явно недостает психологической сосредоточенности, свойственной симфо-

нии Моцарта. Он пытается здесь высечь и лирическую искру из темы более близкой к Гайдну (его Симфония с-moll, № 95) или же к раннему Бетховену:



Ввести же ее в качестве конфликтного узла в лирическую концепцию, как это нередко будет в последующих его произведениях, молодому Шуберту было еще не под силу⁵.

Борясь за самобытность, Шуберт был вынужден пройти стадию последовательного подражания своим предшественникам. Это отчетливо выступает в квартетах Es-dur и E-dur op. 125⁶. Развитие в обоих квартетах несет печать схематичности, верность основному мелодическому образу оборачивается назойливостью, однотонностью. Темам, в частности в Квартете E-dur, недостает рельефности, пластичности. Более плодотворной представляется попытка Шуберта установить тематическую преемственность частей цикла в Квартете Es-dur, чему несомненно способствует жанровое своеобразие каждой части. Но и в данном случае общность понимается слишком прямолинейно и узко — как внешнее совпадение начального обращения «заставки»:



Стройность и спаянность достигаются таким образом в квартетах ор. 125 ценой потери романтической свежести и непосредственности выражения. Так на пути к творческой зрелости Шуберт создает произведения в большей степени ученические, чем его ранние опыты в данном жанре.

Естественность сочетания как в юношеских квартетах, так и в симфониях классических традиций с новыми веяниями была обусловлена не только дарованием Шуберта, но и его интенсивным общением во время пребывания в конvikте с оркестровой литературой. Какими бы неровными ни были художественные достижения коллектива учащихся конвикта, исполнение чуть ли не каждый вечер оркестровых произведений вплоть до двух первых симфоний Бетховена должно было сыграть существенную роль в формировании Шуберта-симфониста⁷.

В симфониях Шуберт начинает «атаку» позиций классиков с сонатного *allegro*. Это отнюдь не означает, что в других частях отсутствует какое бы то ни было проявление шубертовского своеобразия. Но в целом высказывание композитора в них более традиционно и не несет следов той разнонаправленности, которые так ощутимо сказываются в первых и в какой-то мере в последних частях. Особенно это относится к медленным частям, где даже наличие шубертовских откровений* не вызывает ощущения резкого нарушения, поскольку пока что не входит в конфликт с тем, что было привычно его предшественникам.

Подобно многим симфониям Гайдна, Моцарта и ранним (Первая и Вторая) Бетховена, Шуберт предваряет первые части юношеских симфоний (кроме Пятой) медленным вступлением. Уже в этих разделах, несмотря на явную зависимость от классических образцов, сказывающуюся в обращении к отстоявшимся средствам и в создании атмосферы торжественности, величавости (в первую очередь здесь должна идти речь о первых трех симфониях), проступает склонность Шуберта к тому, чтобы смягчить активную, действенную направленность классического симфонизма. Терштаппен усматривает сущность данной тенденции в ослаблении функции доминантового предыкта, вводящего в *Allegro*. Развертывание предыкта как бы тормозится, приобретая черты лирического изживания, что подчеркивается гармонически (обыгрывание доминанты, снижающее ее предыктовую

* Сколь это ни удивительно, они еще встречаются редко.

напряженность, особенно ощутимо в Первой симфонии), динамически (*decrecendo*) и темброво (роль деревянных духовых). Последние два приема разграничивают вступления симфоний на два раздела, олицетворяя двойственность преследуемой композитором цели.

Менее четко, но более гибко и последовательно эта двойственность дает о себе знать в *Allegro*. Поступательная энергия, свойственная раскрытию содержания у классиков, вступает в своеобразное единоборство со стремлением к расчленению изложения на обособленные эпизоды. Поскольку материалом служат, как правило, традиционные, а часто и явно заимствованные образования, подобные нарушения закономерностей классической драматургии не бросаются в глаза. Лирическая или повествовательная пространность высказывания лишь просвечивает сквозь воспринятую у предшественников активную, пружинистую текучесть, которой Шуберт овладевает с поразительной легкостью. Тем не менее именно способность Шуберта с первых же шагов на симфоническом поприще найти путь внедрения свойственных природе его дарования принципов в доставшееся ему по наследству русло инструментальной музыки и придает его явно традиционным произведениям черты неповторимости⁸. Самое удивительное, что это обновление композитор осуществляет в прямой связи с искусством классиков, можно даже сказать, почти копируя их мысли. Так, побочная партия *Allegro vivace* Первой симфонии представляет собой вариант второй темы из финала Симфонии Бетховена *Es-dur*; главная же партия Второй симфонии близка к теме увертюры «Творения Прометея».

Ареной проявления шубертовской самостоятельности оказывается не интонационная сторона высказывания, а характер становления формы, запечатленный в структурных закономерностях. «У Шуберта меньшее значение имеют вычленение и столкновение кратких контрастных тематических элементов, — пишет И. Лаврентьева. — Сами темы широко развернуты и замкнуты; даже в развивающих частях формы появляются сравнительно законченные и протяженные песенные построения, в отличие от разработок венских классиков, где тема „дробится“ на отдельные краткие мотивы»⁹. Этот вывод в основных чертах совпадает с характеристикой ранних симфоний Шуберта Терштаппеном. Только последний больше подчеркивает попытки композитора сохранить верность четырехтактовому членению тематического материала и его сквозной доминантовой нацеленно-

сти. Вместе с тем Терштаппен указывает на сходство построения тематического материала у Шуберта с формой бар (две строфы — припев), что несомненно может рассматриваться как результат внедрения в симфонический метод композитора песенных принципов. Правда, это не равносильно прямому влиянию песенного творчества, поскольку структура а-а-в отнюдь не является в лирике Шуберта ведущей. Показательным примером следует считать наличие подобной формы в изложении главной партии *Allegro vivace* Второй симфонии, где она прилагается к материалу и интонационно, и структурно находящемуся в непосредственной зависимости от Бетховена. Конечно, в данной параллели есть своя условность. В отличие от формы бар припев в теме симфонии не замкнут (модуляция из B-dur в c-moll), следовательно, подчинен чисто классической устремленности развития, но в этом как раз и сказывается свойственная шубертовскому методу двуликость, не говоря уже о том, что простое уподобление симфонии песне означало бы полное изничтожение первой как жанра.

Кроме тяготения к песенному складу мелодики (оно проявилось у Шуберта далеко не так спонтанно, как можно было ожидать) большое значение в разворачивании материала приобретает неторопливость изложения, привязанность к повторам, последовательность протяженных и одновременно закругленных эпизодов. Именно такой облик присущ побочной партии первой части Первой симфонии, отличительной особенностью которой является не песенное, а танцевальное происхождение ее темы:



Однако оно не превращает ее в песню. Несравненно важнее в контексте расширение сферы побочной. Возникновение в процессе этого расширения элементов мотивно-тематического развития (цепочки секвенций, обыгрывание вычлененного из секвенции путем обращения мелодического оборота) служит отнюдь не сосредоточению энергии, а наоборот, ее «распылению». В конечном итоге, несмотря на отклонения, и гармонически сфера побочной определяется очевидным предпочтением тональности доминанты. Показательно, что как раз тот ее раздел, который в наибольшей мере приближается к разработке (перемежа-

ющиеся реплики духовых), представляет собой замедленную подготовку вступления A-dur, то есть олицетворяет тенденцию пребывания в пределах одного оттенка душевного состояния. Еще в большей степени эта черта присуща заключительной партии. Достаточно указать на то, что она начинается с повтора последовательности секвенций. Вносимые далее изменения (отклонение в cis-moll), направленные на то, чтобы создать ощущение подытоживающего завершения, не в состоянии преодолеть инерцию повтора, а это естественно нарушает и структурные, и смысловые пропорции.

Песенная природа тематизма побочной партии несравненно нагляднее выявлена в первой части Второй симфонии. Шуберт не сразу пришел к ее распевному облику, который создавал необходимый контраст, обеспечивавший возможность ее обрамления проведением материала главной партии в качестве заключительной. Нет сомнения, что появление главной партии в конце экспозиции заметно ослабляет сквозную направленность развития. Ведь если отступать от тонального плана (T—SD—D), то вполне допустимо провести параллель между экспозицией симфонии и арией da capo, то есть установить в замысле Шуберта тяготение к замкнутости формы и содержания. Но наличие такой тенденции показательно, тем более что ее действие можно проследить на протяжении всего Allegro. Ведь если принять во внимание чередование материала главной и побочной, включая и разработку и репризу, то можно установить взаимоуравновешивающую очередность его появления, то есть вспомнить о форме рондо с тонально изменчивым рефреном, тоже восходящим к староклассическим традициям.

Существенные отличия касаются характера и склада разработки, где, опираясь на мотив, извлеченный из каданса экспозиции, Шуберт обращается к принципу производно-тематического развития. В сопровождение вплетается побег главной партии, вступающей в имитационное соотношение с новым материалом. А в проведении этого материала Шуберт опирается на канон, что наводит на мысль о симфонии Моцарта «Юпитер» как о вполне реальном прообразе¹⁰. По духу новая тема сохраняет общность с певучим обликом побочной, что подчеркивается и ее ниспадающей мелодически и истаивающей динамически концовкой (типичный для Шуберта и в дальнейшем переход к репризе через *pianissimo* и *diminuendo*). Следовательно, в разработке сочетаются признаки лирического постоянства и активного поступательного движения. Об этом же свидетельствует и столь

очевидно тяготеющий к структурной изолированности раздел побочной.

Недостаточно (как это делает Терштаппен¹¹) установить здесь использование композитором широко развернутой Barform. Необходимо иметь в виду, что предполагаемый «припев» данного построения носит разработочный характер и в отличие от собственно побочной партии основан на материале главной, следовательно, и по смыслу нарушает замкнутые пределы песенной формы.

Аналогичная картина наблюдалась и в Первой симфонии. Видимо, только менее отчетливо выраженный песенный склад ее побочной партии, слишком очевидно ассоциирующийся с финалом «Героической» Бетховена, не позволил Терштаппену приложить к ней те же структурные мерки. Во всяком случае оба примера говорят о том, что параллели с песней требуют осторожного подхода. Иначе легко пройти мимо того симбиоза песенных и симфонических традиций, который в разных соотношениях определяет своеобразие Шуберта — автора инструментальных циклов и не только в ранних симфониях.

Интересный материал для определения самобытных черт сонатно-симфонического мышления Шуберта дают и финалы юношеских симфоний. Примыкая к традиции «рассеивающих» финалов классиков, Шуберт уже в первых двух симфониях отклоняется от предначертанного его предшественниками русла. Прежде всего, в финалах (как и в первых частях) дает о себе знать склонность к обстоятельности изложения. В Первой симфонии она приводит к весьма расширенному толкованию функции побочной. Ее переизложение в F-dur с дальнейшим переходом в f-moll и d-moll, как и предваряющий весь этот раздел своего рода минорный преддыкт, придающий начальному мотиву побочной щемящий оттенок*, сообщают ей лирическую весомость, несколько неожиданную в бесхитростно-игровом финале. Значение данного эпизода тем более ощутимо, что он заменяет разработку.

Во Второй симфонии пространность высказывания сказывается в ином — в приверженности композитора к главной партии, что, как и в первой части, усиливает замкнутость экспозиции (главная партия выполняет роль заключительной). Тем не менее развитие в финале отличается большей

* Следует обратить внимание на тонкую тембровую нюансировку: флейта и фагот на фоне выдержанной педали струнных.

импульсивностью, что следует отнести прежде всего за счет положенной в его основу энергичной ритмоинтонации. Ее пульсация ощутима повсеместно, хотя исконный ее облик нередко скрадывается ровным движением*. Вместе с тем данная ритмическая ячейка связана с подвижным бытовым маршем. В финале Второй симфонии можно усмотреть некое предвосхищение той остроты и рельефности восприятия бытовых впечатлений, которое с такой силой скажется в зрелых произведениях композитора (в финале Фортепианной сонаты B-dur, в финале Большой симфонии C-dur) и станет важным источником широты, достоверности и доходчивости его отражения окружающей жизни. В тематизме финала просматривается еще одна особенность, приближающая его к достижениям более позднего времени. В мелодии главной партии можно уловить близость к народной песне в том ее виде, который нашел отражение в цикле «Прекрасная мельничиха»** . Возможно, что именно проникновению в самую суть мелодики крестьянской народной песни обязан финал и своеобразной терпкостью гармонических наложений, ощутимо сказывающейся в среднем разделе.

Нельзя пройти и мимо своеобразия тонального плана финала, особенно если учесть, что в первой части композитор использует нарушающее традиции начало репризы в тональности субдоминанты. Соблюдая в финале классические нормы по отношению к главной партии, Шуберт отступает от них в отношении побочной. Особо следует отметить ее минорное проведение в репризе. Потребность в нем могла возникнуть как результат напряжения в разработке. Финал не только не уступает первой части по драматичности, но, пожалуй, и превосходит ее, что несколько меняет его положение в цикле. Конечно, вряд ли стоит настаивать на его подытоживающем значении: концепция симфонии в целом не дает повода к подобному толкованию финала. Но нельзя усмотреть в нем и только «рассеивающую» нацеленность. Правильнее будет сказать, что оба предназначения в нем уравновешены.

Из медленных частей предпочтения заслуживает Andante

* Здесь есть основание говорить об обращении Шуберта к тому самому ритму, который в менее стремительном темпе будет признан исследователями «персональным» ритмом композитора.

** Речь идет, разумеется, не о совпадении, а лишь о подобии. Но даже в таком «эмбриональном» виде подобное предвосхищение окрашивает музыку Шуберта в непривычные для классиков тона.

Первой симфонии, отмеченное воздействием романса; из менуэтов — менуэт Второй симфонии, отличающийся неожиданной взрывчатостью, что отразилось и на его непривычном тональном облике (с-moll при основной тональности симфонии В-dur).

Стремление Шуберта найти органичное сочетание завоеваний классического симфонизма и соответствующей природе его дарования лирико-повествовательной направленности высказывания приносит в Третьей симфонии иные плоды, чем в первых двух. Ее отличительной особенностью оказывается собранность изложения и более тесная взаимообусловленность частей цикла. В этом сыграли роль более широкий кругозор и большой опыт практического владения оркестровым письмом. Немалое значение имело и соблюдение в архитектонике Третьей симфонии принципа контраста, чему в первой части служит органичное введение материала вступления в экспозицию и расширенное его использование в репризе. Возникает противопоставление легкой пружинистой подвижности главной партии с присущим ей любопытным сочетанием фанфарности и полетности и массивного волевого росчерка, свойственного варианту темы вступления. Наличие материала вступления позволяет не менять в побочной партии характера движения главной партии и сохранить таким образом преемственность развития. Существенно, что на этот раз в сфере побочной отсутствуют какие бы то ни было приметы лирической распевности, а поскольку нет в замысле композитора и тенденции к обособлению разделов, то развитие сонатного *allegro* протекает классически целеустремленно. Единственное, в чем Шуберт остается верен испробованным в предыдущих симфониях отклонениям от классических норм, — это истаявающий переход к репризе, что подчеркивается и минорной нацеленностью вывода в основную тональность.

В Третьей симфонии более органично связаны между собой первая и вторая части. Между ними наличествует некое образное подобие, которое сказывается в соблюдении и во второй части следов подвижности, как правило, несвойственной медленным частям. Этому способствует и темп (*Allegretto*), и штрих (*staccato*), что особенно ощутимо в крайних разделах. Отступление от лирической распевности во второй части симфонии представляется вполне осознанным актом, подтверждающим преднамеренность следования композитора в данном произведении классическим образцам.

Разумеется, Шуберт далек от слепого подражания. Помимо ориентации на песню*, что порождает и в пределах второй части островки чисто шубертовской созерцательности (с выразительнейшим использованием солирующих деревянных), композитор черпает вдохновение и в опере Россини. Важно, что это влияние не исчерпывается заимствованием. Ведь Шуберт совершенно непринужденно вписывает подхваченное у Россини в поток симфонического развития, в какие-то моменты обнаруживая даже близость к, казалось бы, никак несовместимому с воздействием Россини почерку Бетховена в Седьмой симфонии.

Почвой для объединения столь разнонаправленных источников вдохновения оказывается потребность в создании образа безостановочного движения отраженного в финале симфонии. Пока что оно привлекает Шуберта только своей импульсивностью, стремительностью; композитор не задумывается еще над причинами, диктующими художнику столь напряженную интенсивность высказывания. В этих условиях у него нет оснований отделять Россини от Бетховена, тем более что соприкосновение с последним носит совершенно мимолетный характер. Нет у него необходимости искать между и между собой и Россини. Ведь в Россини его привлекает не просто россиниевское, но и свое. Другой вопрос, что на данном этапе это свое еще готово поддаться обаянию броскости и щедрости фантазии более зрелого художника. Поэтому сводить финал к воспроизведению блестящего оркестрового стиля Россини, как это делает М. Кэрнер¹³, оснований нет, тем более что в перспективе дальнейшего становления инструментальной музыки Шуберта подобным финалам будет принадлежать важная роль. Правда, от увлечения итальянскими прообразами останется по сути лишь ритмическая формула тарантеллы. Однако смысл — передача непрестанно пульсирующего тока жизни — не только сохранится, но и приобретет философскую нацеленность, станет символом неистощимости жизненных процессов. Эмбрионы такого толкования присутствуют и в финале Третьей симфонии¹⁴.

В литературе о Шуберте стало обязательным, обращаясь к Четвертой симфонии, сравнивать ее с Пятой Бетховена, конечно в ущерб первой. Кстати, повод к сравнению дал сам Шуберт, назвав симфонию «Трагическая» и тем самым под-

* Стоит отметить, что сначала Шуберт в среднем разделе первой части Второй симфонии опирался на иной песенный материал¹².

черкнув свое стремление откликнуться на излюбленную классиками сферу содержания. Представляется, однако, что в толковании данного замысла Шуберт оказывается ближе к представителям венской классической школы XVIII века, чем к Бетховену с его масштабной, обусловленной широкой общественной перспективой трактовкой героики. В. Дж. Конен указывает следующие источники, оказавшие воздействие на Шуберта: увертюра к «Орфею» Глюка, увертюра к «Медее» Керубини, квартет с-moll op. 18 и «Патетическая» соната Бетховена, причем влияние этих произведений ощущается, по мнению исследователя, по линии интонационной¹⁵:

28a *Allegro vivace* V-all Шуберт. Симфония с-moll, 1-я часть



28б *Un poco lento* Глюк. Ария Орфея



28в *Allegro ma non tanto* V-no I Бетховен. Квартет с-moll op.18, 1-я часть



Соглашаясь с В. Дж. Конен, подчеркнем, что напрашивается сравнение Четвертой симфонии также с «Лондонской симфонией» с-moll Гайдна. Концепционно параллели с данной симфонией кажутся несравненно более уместными, чем с Пятой Бетховена. Они позволяют и более трезво оценить достижения Шуберта. Больше того, бетховенские реминисценции в свете следования гайдновским традициям оказываются неким продвижением вперед как в сторону акцентирования субъективного начала в духе квартета Бетховена, так — и это еще важнее — и в сторону нащупывания русла лирико-драматического высказывания, то есть той сферы,

которая приобретает столь существенное значение в инструментальном творчестве Шуберта.

Порыв, владеющий композитором на протяжении первой части симфонии, обнаруживает родственность не только с Бетховеном (Квартет *op. 18 № 4*), но и с Моцартом (все та же Симфония *g-moll*, влияние которой до сих пор сказывалось преимущественно в области квартета). В пользу бетховенского влияния говорит производная зависимость тематических образований, прослеживаемая между вступлением и главной партией (малая секста как интонационный стержень), между связующей и побочной партией (предварение побочной в партии первой флейты в тактах 18—19, 19—20). Но соотношение главной и побочной здесь не бетховенское, потому что побочная в большей мере продолжает изложенное в главной, чем контрастирует с ней. Более контрастна по отношению к главной связующая, отмеченная волевым характером, который отражается и на достаточно развернутом эпизоде, служащем переходом к заключительной. Стремление придать этому эпизоду разработочный склад вступает в некое противоречие с приемом переизложения «параллельного проведения»¹⁶. Терштаппен усматривает в этом приеме тенденцию обособления побочной партии, нарушающую сквозную направленность развития¹⁷, с чем можно согласиться, не забывая, однако, о том, что тематический облик данного эпизода достаточно энергичен.

Больше оснований для обнаружения лирико-драматического подтекста шубертовского замысла дает предварение разработки и сама разработка. Первое представляет собой совершенно неожиданное лирическое отступление, облажающее, несмотря на краткость (два такта!), роль элегического в образном строе произведения. Ему противопоставляется в начале разработки не менее рельефное воплощение решимости, активности. Показательно, что композитор использует здесь унисон, подчеркивающий упрямую настойчивость мелодического движения. Если добавить к этим двум фразам и кадансовую формулу, порученную фаготам и кларнетам, вводящую в переизложение главной партии в *b-moll*, то неизбежен вывод, что именно здесь сосредоточена смысловая кульминация части. Разграничивая элегическое и волевое, Шуберт облажает противоречивость (*Allegro*), основанного на сочетании этих начал. Драматическая коллизия вскрывается с помощью простого сопоставления, а это означает, что композитор в данном произведении становится на путь той самой драматургии антитез, которая станет отличительной

особенностью романтического метода и принесет совершенные плоды уже в зрелых произведениях автора.

На данном этапе Шуберт удовлетворяется лишь робким применением принципа сопоставления — и отсюда относительная аморфность разработки. После двукратного повтора главной партии следует собственно разработочный раздел, в котором техника дробления темы на мотивы служит не концентрации напряжения, а, наоборот, его постепенному спаду.

Реприза начинается в тональности минорной доминанты и соответственно по логике развертывания идентична экспозиции. Новым по сравнению с экспозицией является завершение ее в мажоре. Параллели, которые напрашиваются в данном случае, это Струнный квинтет *g-moll* Моцарта и уже упомянутая Симфония *c-moll* Гайдна. В таком сопоставлении замысел Шуберта представляется вполне оправданным. Ведь в концепции и Гайдна, и Моцарта нет той обостренной непримиримой конфликтности, которая лишает основания заключительное просветление, как только прикладываешь к произведению бетховенскую мерку.

Уязвимые места Четвертой симфонии сосредоточены в финале. По образному строю он повторяет первую часть. Такое решение возможно, но при условии, если финал не уступает первой части ни по содержанию, ни по форме. Финал Четвертой этому требованию не отвечает. Ему явно недостает собранности, хотя, может быть, именно это вынуждает автора изыскать необычные средства выражения, скрадывая неупорядоченный бег модуляционными отклонениями. Они тесно связаны с секвенционным движением, в значительной мере подменяющем мотивно-тематическую работу, и с повторами. Здесь в первую очередь следует иметь в виду параллельное проведение тематического материала, представленное в разработке. В рамках действенной драматургии классического типа, к которой несомненно примыкает Шуберт в Четвертой симфонии, оно замедляет ход событий, создает чередование более или менее обособленных пластов¹⁸. Задерживают развитие и неоднократные возвращения одного и того же материала. Так, на повторах (и в малом и в большом) строится вся главная партия. Велико их значение и в побочной. Принцип повтора распространяется на весь финал в целом. Это снижает эффективность следования композитора классическим образцам и обуславливает значительно меньшую убедительность воздействия финала по сравнению с *Allegro vivace*.

Обе средние части (*Andante As-dur* и менуэт *c-moll*) написаны в русле классических традиций с привнесением шубертовских черт. По сосредоточенной уравновешенности отражаемого ею чувства тема первого раздела близка к темам медленных частей фортепианных сонат Бетховена. Второй раздел контрастирует с первым. Интонационно он связан с главной партией первой части, соприкасаясь с ней и по смыслу. Но в соответствии с лирической природой замысла *Andante* Шуберт подчеркивает здесь постепенность изживания чувства, выделяя и обыгрывая содержащийся в теме краткий мотив вздоха. Используя смелую гармоническую нюансировку, обостренную внеаккордовыми звуками*, а также тонко дифференцируя оркестровую звучность (переключки деревянных на фоне пульсирующего движения шестнадцатыми у струнных), он воссоздает облик колеблющегося между просветленностью и элегической затуманенностью душевного движения. Изначальная контрастность второго раздела по отношению к первому сглаживается, и это позволяет композитору в последнем проведении основного материала опереться на фактуру второго раздела, подчеркнув тем самым лишний раз их общность.

Менуэт выделяется бетховенскими переборами ритма ($\frac{3}{4}$ в рамках трехдольного метра) и хроматической неустойчивостью мелодического рисунка. В трио обнаруживается переключки с начальной попевкой главной партии первой части, что подтверждает наличие у Шуберта поползновений к созданию тематического единства всего цикла.

В отношении Пятой симфонии Шуберта между исследователями творчества не возникает никаких разногласий. Все единодушно считают ее лучшей среди юношеских произведений. С поразительной непринужденностью удалось композитору связать воедино деятельную подвижность классического инструментального мышления и лирическую мягкость, проникновенность нового романтического мироощущения. В отличие от предшествующих симфоний, в ней отсутствуют параллели с бетховенским творчеством. Видимо, шестое чувство подсказало Шуберту, что масштабность бетховенских коллизий ему не по плечу. Но и ориентируясь на Моцарта, причем на совершенно конкретный образец — Симфонию *g-moll*, он избегает моцартовского напряженно драматического аспекта, а ставит себе более скромную

* Особенно выразительна последовательность уменьшенных септаккордов, подводящая к возвращению первого раздела.

задачу следования Моцарту по пути света и радости. «За шубертовской симфонией {...} стоит личность совершенно иного склада. У Моцарта дает о себе частично знать отпечаток болезненно удрученного состояния, у Шуберта доминирует воплощение неомраченной сколько-нибудь значительной тенью радостности»¹⁹. Просветленность замысла определила выбор тональности B-dur и обращение к сокращенному составу оркестра*. Она же обусловила и облик тематического материала, интонационно контрастного, но родственного по образному смыслу. Первая тема несколько более импульсивна, чему способствует ее имитационное изложение. В целом же обе темы отличаются уравновешенностью, что вполне согласуется с неконфликтной концепцией произведения.

В контурах тематического материала, особенно главной партии, нетрудно уловить очертания типовой мелодической формулы австрийского и немецкого фольклора, в основе которой лежит замкнутая кадансовая последовательность. Недаром главная партия обнаруживает некую общность с тематизмом «Волшебной флейты» Моцарта (разумеется, в инструментальном его преломлении), восходящим к тем же истокам, а главное, имеющим аналогичный смысловой эквивалент. Отсюда становится ясным, что облегченность замысла не равносильна отсутствию в нем углубленной перспективы. Только глубина содержания измеряется в данном случае не столько обнажением противоречий, сколько утверждением не отягощенного рефлексией ясного, стройного взгляда на жизнь.

Конечно, Шуберт не избегает драматизации содержания, иначе он нарушил бы законы классического симфонизма, которым следует здесь с такой естественностью. И в полном соответствии с классическими нормами драматизации ареной ее оказывается разработка. Опираясь на опыт своих же симфоний, Шуберт начинает ее с материала вступительных тактов, на который накладывается вычлененный из главной партии и ритмически измененный мотив, использованный уже в заключительной партии. Он становится источником энергичного нарастания, в котором принимают участие еще два мотива, отдаленно производные главной (нисходящая секунда в верхнем голосе) и побочной партии (восходящее движение, усложненное ритмическим рисунком, связанным с

* Одна флейта, по два гобоя и фагота, две валторны и струнный квинтет.

развитием главной партии). Есть все основания видеть в их вступлении проявление разнонаправленных тенденций, что, казалось бы, должно было служить обострению коллизии. Такое обострение безусловно наличествует, но вызывается оно, вопреки ожиданию, не столкновением противопоставленных тематических элементов, а возрастающим господством первого (нисходящей секунды) над вторым. Преобладающая роль первого элемента темы определяется с первой же фразы данного эпизода, что он оказывается интонационной вершиной двутакта, образуя подчеркнутое акцентом задержание на сильной доле такта. Это интонационное зерно постепенно вытесняет (может быть, даже лучше будет сказать поглощает) восходящий ход нижнего голоса, приводя к типичному для Шуберта замирающему предыкту перед репризой. Его зыбкость оттеняется чередованием тембров (струнные, деревянные) и сменой фригийского (шестая низкая — доминанта) и прерванного оборота (доминанта — шестая низкая).

Таким образом, разработка, соприкасаясь с классическими традициями по методу и целеустремленной логике развития, значительно отступает от них по смыслу; она направлена не в сторону утверждения активного волевого начала, а в сторону его смягчения. И хотя жизнерадостный тонус в репризе восстанавливается, итог разработки накладывает свою печать на авторскую концепцию, сообщая ей атипичные для классики черты.

Сходный путь проникновения характерных для Шуберта примет в классический в основе замысел наблюдается и в остальных частях цикла. Выделяется своей близостью к Моцарту менуэт, и интонационно и по смыслу родственный менуэту из Симфонии g-moll. Но само использование минора в танцевальной по происхождению части мажорной симфонии должно считать новаторским вкладом Шуберта. Тематизм финала (*Allegro vivace*, B-dur), в частности проказливый характер его первой темы, вызывает ассоциации с творчеством Гайдна. Однако неожиданное вторжение в связующей драматически заостренного, мятежного материала вновь напоминает Моцарта. Вместе с тем замкнутость структуры главной партии (ее трехчастность), обращение в изложении побочной к *Barform*, элегический оттенок, овладевающий «припевом» побочной, черты распевности, проступающие в разработке, свидетельствуют о самобытности Шуберта.

На этом пути, предполагающем подчинение романтических побегов воображения вошедшим в плоть и кровь ком-

позитора традициям, ожидать дальнейшего продвижения было нельзя. Не в этом ли следует искать объяснения тому, что Шуберт на ближайшие полтора года оставляет работу над симфониями и обращается к области, где он только-только начал нащупывать почву под ногами, — к фортепианной сонате? Поскольку несколько ранее он перестал заниматься и квартетами, возникает предположение, что ему важно было отключиться от областей, верность традициям которых была обусловлена самим ходом его музыкального воспитания, и обратиться к такому жанру, который в силу недостаточного с ним знакомства открывал больше простора для творческого экспериментирования.

В фортепианных сонатах Шуберта подражание чередуется со смелыми, в отдельных случаях уникальными, прозрениями. Завершенные произведения стоят здесь рядом с неоконченными. И тем не менее именно в жанре фортепианной сонаты Шуберт впервые достигает такого соотношения традиционных и новаторских компонентов, что впитанное у классиков входит без остатка в романтическую образную систему. Примером могут служить Сонаты оп. 164 и оп. 147.

Если в симфониях ростки нового давали о себе знать преимущественно в структуре, то в фортепианных сонатах они распространяются и на мелодику. В этом отношении сонаты обнаруживают сходство с ранними квартетами, хотя источник оплодотворения мелодической фантазии композитора в сонатах шире.

Уже в Первой сонате (E-dur; не окончена) встречаются отзвуки столь далекого от камерной музыки жанра, как опера (побочная партия первой части). Аналогичные параллели ощутимы и в первой законченной пятичастной сонате E-dur: в первом скерцо (вторая тема) и особенно в финале. Заслуживает внимания, что эти реминисценции восходят не к опере XVIII века, а являются отголоском современных Шуберту произведений. Именно в силу того, что соната — жанр еще не отстоявшийся в сознании композитора, в нее проникают самые разные впечатления. Натиск подобных впечатлений настолько интенсивен, а ориентация в особенностях фортепианной сонаты еще настолько несовершенна, что Шуберт на первых порах не способен произвести необходимый отбор средств и приемов воплощения и нередко удовлетворяется некритическим смешением стилевых признаков. Помимо опоры на оперу и следования бетховенским

образцам²⁰, Шуберт поддается и соблазну, исходящему от блестящей виртуозной фортепианной литературы. Так, во Второй сонате (C-dur; не завершена) встречаются пассажи шестнадцатыми, напоминающие Клементи. Впрочем, эти семена не дали в творчестве Шуберта сколько-нибудь значительных всходов: слишком чужда была творческой натуре композитора погоня за внешним эффектом. Поэтому, усваивая нечто от данной манеры, Шуберт, как правило, создает «нечто большее, чем модную игру эффектов»²¹. Позже Шуберт сам недвусмысленно выскажет негативное отношение к голой виртуозности²². Но пока что открытая юношеская восприимчивость не противится самым разным впечатлениям.

В возникающей таким путем мозаике встречаются и подлинные находки. В трио из менуэта Первой сонаты, например, Шуберт, опережая и себя, и своих младших современников, предвосхищает палитру гармонических красок Вагнера («Лоэнгрин»). В трио из менуэта Второй сонаты, соприкасающемся по облику с Вальсом op. 127 № 4, свежесть гармонических оборотов определяется прежде всего тонким использованием органного пункта: в первом предложении он расположен в верхнем голосе сопровождения, во втором дважды перемещается из верхнего в нижний, что позволяет сохранить его в условиях секвенционной модуляционной последовательности (D-dur, e-moll, fis-moll). В трио менуэта Третьей сонаты привлекает внимание чередование мажора и минора, осуществляемое к тому же в чисто мелодической форме (унисон), и цепочка секвенций (d-moll, B-dur, g-moll), завершающаяся подменой минора мажором с последующим переходом в D-dur через двойную доминанту. Но и за пределами трио во всех трех сонатах можно обнаружить обороты, выходящие за рамки традиций. Так, в переизложении начального предложения главной партии в связующей Allegro ma non troppo Первой сонаты сперва в cis-moll, затем в A-dur ощущается пристрастие молодого композитора к колористическим эффектам. Своеобразное аккордовое «расцветивание» органного пункта в манере, свойственной зрелому фортепианному стилю Шуберта, наблюдается в Andante Второй сонаты, острыми перечениями изобилует средний раздел Scherzo con trio Третьей сонаты, оригинален унисонный «зачин» первого скерцо этой же сонаты с двумя смежными тритоновыми ходами (e—ais, cis—fisis).

В общем, ростки нового пробиваются исподволь повсеместно, причудливо совмещаясь не только с верностью нор-

мам классического стиля, но и с прямым подражанием. Насколько неуверенно чувствовал себя композитор в рамках данного жанра, видно, во-первых, по обилию неоконченных сонат, во-вторых, по полярности крайних точек его стилистической амплитуды. Ведь вполне самостоятельные сонаты ор. 164 и ор. 147 соседствуют по времени создания с такими произведениями, как совершенно безликая Соната As-dur или же с явно ориентирующейся на образцы Моцарта и Бетховена Сонатой Es-dur ор. 122.

Соната a-moll ор. 164, толчок к созданию которой дала по всей видимости первая часть Сонаты ор. 90 Бетховена, несет «печать подлинной новизны — новой, хотя во многих деталях и незрелой органичности»²³. Шуберт ставит и решает здесь совершенно новую задачу воплощения романтического порыва, направленного не столько в сторону характеристики субъективного душевного движения, сколько в сторону драматического балладного действия. Соответственно рельефно осязаемый в произведении лирико-психологический подтекст получает объективную повествовательную перспективу. В значительной степени это обусловлено складом основного тематического материала, интонационно и метроритмически соприкасающегося с распространенной народно-песенной формулой²⁴, но зависит и от особенности драматургии. Несмотря на наличие ясно отчлененной, лирической в своей основе побочной партии, лирическое начало все время (имеется в виду первая часть) оттесняется на задний план, уступая место активным, действенным или же танцевальным элементам.

Правда, сами эти элементы не укладываются в рамки последовательного целеустремленного мотивно-тематического развития, а подчиняются более свободному процессу развертывания. Так возникает своеобразное единоборство эмоциональной взрывчатости высказывания, напоминающей о движении «Бури и натиска», и стремления к его сдерживанию и лаконичности. Если первая находит отражение в насыщенном напряжением взлете первых трех тактов основной темы (ее интонационный росчерк прослеживается на протяжении всего *Allegro ma non troppo*) и во вторжениях ее мелодических побегов в побочную и в разработку, то второе вызывает к жизни обилие повторов отдельных звеньев. Функция повторов двоякая: они служат сосредоточению энергии и обуздывают эмоциональный пыл, что позволяет сочетать нарастание с последующим динамическим спадом при переходе к побочной партии. Хотя цезура перед

вступлением побочной подчеркивает ее значимость, а завершающий каданс достаточно четко обрисовывает ее границы, по смыслу она достаточно неустойчива.

С большей определенностью лирическая струя дает о себе знать в разработке, порождая новую песенного склада тему (ее корни заложены в заключительной партии). Но и эта тема подвергается преобразованию: обретая контуры вальса, она вновь переводит внимание на характеристику движения. Если в процессе развертывания первой части на долю лирического изживания приходится не так уже много места, то в аспекте замысла *Allegro* в целом типичная для лирики целостность, замкнутость образа сказывается в возвращении в коде к исходному тематическому материалу. Его сопоставление с затухающим элегическим оборотом обнажает неизменность положенной в основу произведения проблематики. Сочетание действенной драматургии лирико-психологического плана порождено характерной для романтиков двойственностью мироощущения, разладом между мечтой и действительностью.

Вторая часть Сонаты (*Allegretto quasi Andantino*) тоже несет печать самобытности. И ее нельзя отнести к чисто лирическим произведениям. Уже в первой теме плавная распевность сочетается с четкой, хотя и не навязчивой метроритмической размеренностью изложения («гитарное» *staccato* восьмых), что вносит в музыкальный образ черты поступи, наглядность объективного движения*. В первом эпизоде *Allegretto* песенность совсем исчезает, фактура приобретает струящийся характер. Второй эпизод, интонационно связанный с рефреном, по складу приближается к маршу. При переходе к рефрену возникает краткое драматическое отступление, служащее лирико-психологической кульминацией; здесь обнаруживается тревожная нота, которая звучит в подтексте даже наиболее светлых страниц произведения.

В финале создается подобие сдвоенной экспозиции с обращенным тональным развитием. Введение данной формы²⁵ продиктовано стремлением композитора подчеркнуть постоянство смысла произведения, особенно необходимое при прихотливой смене тематического материала. В этом плане сдвоенная экспозиция может быть уподоблена строфе в песне.

Конфликтность замысла финала, выявляемая основной

* Не случайно Шуберт вернется к данной теме в сонате A-dur 1828 года в качестве темы заключительного Рондо.

темой (в ней Шуберт подхватывает противопоставление драматически напряженного и элегического начал, содержащегося в коде первой части), не реализуется в процессе развития. Если она и не отстраняется совсем, то во всяком случае отступает на второй план. На первом же оказываются образы, навеянные жизнерадостными танцевальными впечатлениями и обогащенные задушевым лиризмом. Особенно показательна в этом отношении тема D-dur (побочная по положению в экспозиции), в которой ритм вальса сочетается с песенной округлостью мелодики. Именно в ее пределах сказывается столь характерное для Шуберта внимание к деталям душевного движения, порождающее неоднократный повтор одного оборота, что в контексте создает ощущение неизбежности созерцания, смещающего все привычные представления о времени и пространстве. Ничего подобного искусство классиков не знало и знать не могло, ибо, как верно говорит Кёльч, здесь вступает в права такая «непосредственность и непринужденность музицирования, которая просто не признает логически предопределенного в смысле привычных закономерностей формы и заставляет забыть с ним и слушателя»²⁶.

Соната H-dur, последняя из созданных в столь знаменательном для данного жанра 1817 году, также имеет основания претендовать на значение самобытной страницы в творчестве молодого композитора. И в данном произведении преобладает не лирический настрой. Шуберт начинает Сонату с активного волеутверждения, которое сохранит свое значение не только на протяжении первой части. Созданный композитором образ отмечен героическим оттенком, но ведущей роли в развитии содержания он не обретает. Не возвращаясь к нему в экспозиции, автор строит ее на смене разнохарактерных по внешнему и внутреннему облику тематических пластов. Побочная партия переводит содержание Сонаты в иную плоскость. Она пронизана маршевым движением, но отнюдь не в его героическом преломлении, а в том самом бытовом варианте, который нашел отражение в четырехручных фортепианных произведениях Шуберта. На этот раз он опирается не на образец австрийского или венгерского обиходного марша, а на опыт создателей оперы, где марш и маршевая песня заняли к тому времени прочное место. Правда, сохраняя интонационную броскость, можно даже сказать нередко свойственную оперному маршу навязчивость, композитор смягчает ее проявление, излагая побочную динамически приглушенно (сперва

piano с ремаркой *dolce*, а затем и *pianissimo*). В побочной партии обнаруживаются следы воздействия главной партии (вторая фраза побочной совпадает с началом модулирующего раздела главной). Но это подобие не имеет ничего общего с производно-тематическим контрастом, а потому не является последовательно логической связью действенного развития.

Заключительная партия тоже обособлена и по складу, и по смыслу. Тематически она вытекает из побочной, но маршевое начало вуалируется в ней сперва аккомпанементом, приобретающим характер «журчащего» фона (вспомним «Прекрасную мельничиху»), а затем и появлением песенных оборотов. Настойчивое кадансирование на этих оборотах создает ощущение полной разрядки, умиротворения.

В разработке композитор придерживается основного активного зерна первой темы. Но его волевой оттенок, отчетливо проступающий в первом проведении темы *h-moll*, в ближайших же тактах улетучивается. Чередование аккордовых вертикалей, освобожденных от характерного мелодического разбега, приобретает колористический характер. Шуберту доставляет радость вслушиваться в смену красок и регистров, в сопоставление полнозвучных аккордов и разбросанных по клавиатуре нот, и эта радость на сей раз действительно сродни грядущему поколению импрессионистов. Но как у них, так и у Шуберта она приостанавливает активное течение мысли созидающей, подменяя ее утонченным, но пассивным созерцанием переливов чувств. Лишь в конце разработки композитор обретает большую образную определенность, возвращаясь в сферу ноктурна.

Решение разработки нельзя не признать исключительно смелым, далеко отступающим от классических образцов. Обрамляя разработку идентичными по смыслу разделами, Шуберт создает уравновешенную композицию, в которой средняя часть играет роль контрастного отступления, не нарушающего, однако, дважды подтвержденный и экспозицией и репризой вывод. Сонатная форма тем самым сближается с трехчастной, а это обстоятельство усиливает лирический смысл концепции, хотя в ее осуществлении преобладающее значение имеет повествовательное начало.

Можно согласиться с Кёльчем, устанавливающим связи между второй частью (*Andante E-dur*) и *Adagio* из Сонаты Бетховена *op. 2 № 3*²⁷. И сходство обнаруживается здесь не в каких-то интонационных совпадениях, а по общему складу и духу, по мерности изложения и возвышенности

мысли, близкой к Бетховену. Вместе с тем как раз в крайних разделах, — а именно в них ощущается подобие Бетховену, — Шуберт дает волю чисто романтическим побегам воображения, что сказывается прежде всего в модуляционных отклонениях (такты 23—25, особенно 70—76), вызывающих и расширение формы, а также в насыщенности фактуры (такты 9—14 и соответствующие им при повторении первого раздела). Нельзя пройти и мимо коды, где мелодические фразы вступают в противоречие с метрической основой, придавая изложению свободу и гибкость.

По-шубертовски непосредственно и одновременно свежо преломлены в скерцо (*Allegretto*, G-dur) впечатления от бытовых танцев — лендлера и вальса. Нарушая привычную для народных образцов квадратность структуры, избегая метрического единообразия, используя прозрачную фактуру, звонкость унисонов и движения в дециму в верхнем регистре, композитор придает изложению и полетность, и остроту. Необходимо отметить и типичное для зрелого Шуберта соотношение тональностей разделов скерцо: G-dur — B-dur.

Но подлинной вершиной проявления самостоятельности композитора оказывается финал (*Allegretto giusto*, H-dur). К живости и подвижности, характеризующих скерцо, здесь добавляется многоликость образов и блески подлинно народного в грубоватой прямолинейности юмора. Юмористические эффекты Шуберт находит на пути, предначертанном Гайдном. Основным приемом ему служит внезапная смена тематического материала, характера движения (такты 13—16 и далее), чередование разных тематических пластов, сопровождаемое сменой динамики (такты 80—89 и далее), наконец, легкий, лишенный глубокомысленности, облик тем. По смыслу они близки друг к другу и, хотя интонационно в достаточной мере разграничены, восходят по существу к одному мелодическому типу. Ни конфликта, ни единоборства между ними не возникает. Они без труда укладываются в рамки свободно толкуемой сонатной формы, образуя пеструю вереницу обособленных и вместе с тем цепляющихся одно за другое звеньев. Разработка основана на новом материале, и, хотя главенствующая в ней тема по характеру ничем не отличается от остального тематического материала, она становится средоточием лирических нюансов²⁸. В целом Соната H-dur антипод Сонаты a-moll, хотя некоторые особенности (живость, стремительность финала) свойственны и тому и другому произведению. В совокупности же они свидетельствуют о широте кругозора композито-

ра, тем более показательной, что специфически шубертовская черта — склонность к лиризму — сказывается в них пока что далеко не во всю силу.

В незавершенной Сонате *f-moll* преобладает лирико-драматический ракурс²⁹. В этом плане она даже превосходит более поздние опусы композитора, написанные в том же ключе. Ведь в ней дает о себе знать необузданность душевного движения, свойственная в большей степени следующему за Шубертом поколению романтиков, в частности такому его представителю, как Шуман. Горячность владеющих композитором чувств настолько велика, что не оставляет в этом произведении места медленной части. Не менее необычны средства и приемы воплощения, направленные всюду, но особенно же интенсивно в первой части, на создание атмосферы неумного мятежного порыва. Гениальные, гармонические, мелодические и фактурные находки композитора («шопеновский» эпизод, *Ges-dur*), предваряющее Шумана и Брамса движение триолями, слигованными, как восьмые (такты 51, 60—61), не могут скрыть от придирчивого слуха отсутствия в буйном разлив фантазии целеустремленности.

На двух остальных частях тоже лежит печать своеобразной эмоциональной «невоздержанности». Но поскольку они решены в форме, не связанной со сложной сонатной драматургией, Шуберту здесь легче удастся обрести узду для своего воображения; особенно это относится к скерцо. В целом же к Сонате вполне приложима характеристика Кёльча, отмечающего беспрецедентность «столь импульсивного непосредственного порыва новаторской творческой сути»³⁰ для всего инструментального искусства Шуберта.

Сонаты *op.* 164 и 147, неоконченная Соната *f-moll* достаточно ясно говорят о том, что годы ученичества Шуберта (понимать под этим главным образом нужно следование классическим образцам) приходят к концу. На их исходе стоят два произведения, в которых очевидное обращение композитора к опыту предшественников приносит неожиданные плоды. Это Шестая симфония *C-dur* (февраль 1818 года) и Соната для фортепиано в четыре руки *B-dur* (летом того же года).

В Шестой симфонии Шуберт возвращается к полному составу оркестра первых симфоний. Возросшее мастерство оркестратора дает о себе знать в гибком сплетении деревянных духовых и струнных. Нельзя отказать композитору и в самобытности концепции. Но направление, в котором

Шуберт ищет и обретает в данном случае самостоятельность, не является магистральным в его творческом созревании.

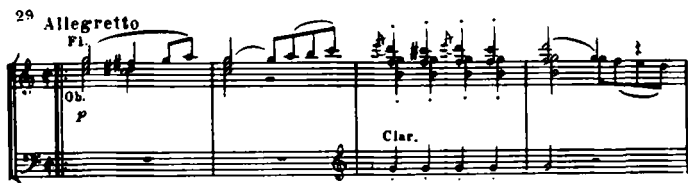
Конечно, если искать в Шестой симфонии признаки зрелого инструментального творчества композитора, то обнаружить их можно лишь в двух и то крайне общих приметах: в жизнерадостном тоне и пространности высказывания. Обе черты заставляют вспомнить Большую симфонию С-dur, конечно с существенной оговоркой, касающейся несравненного превосходства ее над Шестой по глубине и монументальности замысла. В Шестой симфонии композитор соприкоснулся, причем уже вплотную, с интонационным слоем, олицетворявшим более широкий круг форм бытового музицирования, чем это было свойственно классикам. Речь идет о характере вошедших в обиход шубертовского поколения интонаций, вобравших помимо отголосков песен, звучавших на улицах Вены и в ее пригородах маршей и вальсов, отзвуки полюбившихся слушателю, легко ложившихся на слух оперных мелодий.

В Шестой симфонии этот достаточно пестрый конгломерат впечатлений еще не приводится к единому знаменателю. Каждая часть обнаруживает опору композитора на разные жанры (бытовые, профессиональные). Известная пестрота присуща и облику отдельных частей, поскольку их содержание и форма в большей мере диктуются особенностями положенного в их основу жанра, чем обобщенными принципами симфонического развития. Соответственно и ведущее значение приобретает броскость, яркость образов, а не их роль в сложном драматургическом целом. Развитие лишается углубленной перспективы, и это несмотря на использование приема мотивно-тематической разработки (в первой части) и наличия рельефного тематического контраста (особенно в финале). Резец художника словно скользит по поверхности материала, не подвергая последний деформации, преобразованию, а лишь слегка видоизменяя, варьируя его контуры (именно так обстоит дело в первой части), или же членит звуковой поток на разные пласты, что вносит в изложение разнообразие, но тоже не создает целенаправленности. В целом Шестая симфония свидетельствует о непринужденности владения средствами воплощения, и нельзя не признать за ней заметного вклада в творческую биографию Шуберта-симфониста.

Уже вступление дает представление о «миролюбивой» позиции композитора в отношении противоречий действи-

тельности. Величественный «портал» Adagio никак не влияет на ход развития вступления. Заложенная в нем энергия тут же гаснет, уступая место мягкому, исполненному созерцательности обыгрыванию «парящей» (Терштаппен) ритмической фигуры.

В качестве тематического материала Allegro Шуберт использует ритмоинтонации марша, образующие краткое, уравновешенное по смыслу и форме построение:



В развитии темы Allegro Шуберт настойчиво использует одни и те же обороты. В побочной он вновь обращается к трехчастной структуре типа бар, причем в ее рефрене и далее — в заключительной партии, основное значение приобретает как раз завершающий «росчерк» темы. Его неоднократные повторы, преимущественно в разных тональных и тембровых вариантах, способствуют образной стабильности, но уже без того шутивого оттенка, который был свойствен данной фразе в рамках «строф» побочной. Больше того, к концу экспозиции все ощутимее становится настроение созерцательности. Этому впечатлению особенно содействует лишенный подвижности «волыночный» эпизод на органном пункте тонической квинты (такты 111—119). Да и завершающее экспозицию дважды повторенное имитационное проведение извлеченного из данного эпизода мотива (такты 133—143) не вызывает потребности в продолжении развития.

Вторая часть симфонии, несколько «старомодная» (определение Гольдшмидта), в структурной размеренности и интонационной «манерности» первого и третьего разделов несомненно несет печать галантного музицирования XVIII века. Оно сохранилось в быту шубертовского времени и не нуждалось еще в возвращении к жизни через стилизацию. В этом смысле данная часть вполне укладывается в «бытовые» рамки замысла композитора, тем более что во втором разделе Шуберт не ограничивается следованием прообразу, а обновляет изложение за счет введения в него драматических акцентов, отсутствующих в первой части.

Скерцо (Шуберт использует здесь обозначение «Скерцо» впервые) находится в русле бетховенских традиций. Его мелодический рисунок и метроритмическая структура близки к скерцо Седьмой симфонии Бетховена, о котором напоминает также и грубоватая сила воплощения. Шуберт отдает в нем дань не столько быту, сколько уже ставшей в то время достоянием слушательского кругозора творческой традиции своего великого современника. Правда, он обращается к тому кругу образов, который тоже был вызван к жизни бытовыми впечатлениями. В этом смысле Скерцо вполне можно рассматривать как скроенный по классической мерке аналог финалу, где решается та же задача, но на материале форм бытового музицирования нового времени, доходивших и до слуха Бетховена, но не нашедших в его творчестве столь непосредственного выражения³¹. Чисто шубертовские находки сосредоточены в тональном плане скерцо*.

Три темы определяют развитие финала. Все они направлены в сторону утверждения радостного, полнокровного восприятия жизни. Их сферы по сути дела не скрещиваются, а следуют одна за другой. Такое чередование не вызывает потребности в драматическом обострении. Намек на него появляется один раз и то лишь для того, чтобы открыть простор для более длительного обыгрывания, а заодно и некоторого видоизменения третьей темы, обнаруживающей зависимость от породившего ее источника — оперы Россини. Остальные темы, хотя тоже жанрово определены, но не поддаются возведению к конкретному прообразу. Первая несомненно связана с танцем:



Но интонационно в ней просвечивает некоторая общность с отмеченной дерзостным задором песней XVII века «Ах, мой милый Августин». Вторая тема, открывающаяся фанфарным «зачином», носит отчетливо выраженный маршевый характер. Непритязательностью она напоминает некоторые марши Шуберта и, подобно первой теме, проходит *pianissimo*. После двукратного изложения появля-

* Наиболее ярким примером может служить буквально ослепляющий переход из *As-dur* (через *des-moll*, приравниваемый к *cis-moll*) в *A-dur* в среднем эпизоде скерцо.

ется третья тема. Черты маршевости сочетаются в ней с распевностью («дыханье» мелодии распределяется по четырехтактам). В мягкости мелодического рисунка, усугубляемой движением в терцию, ощущается воздействие кантиленности итальянской народной песни (возникают отдельные ассоциации с темой из «Итальянского каприччио» Чайковского).

С возвращением первой темы начинается реприза. Меняется тональный план, инструментовка и добавляется кода, обобщающая в настойчивом повторе варьируемой кадансовой формулы праздничную нацеленность как финала, так и всей симфонии.

Соната для фортепиано в 4 руки В-dur op. 30 показывает, насколько органично сливались в сознании Шуберта классическая и романтическая направленность мышления. Можно сказать, что в данном произведении — особенно это относится к первой части — раскрывается сам процесс, сам творческий механизм романтического переосмысления классического наследия. В данном случае на пути переосмысления не встанет никаких препятствий, что позволяет сослаться на эту Сонату, как на пример той самой эволюционности смены классицизма романтизмом, которая отличает развитие музыкального искусства начала XIX века от развития литературы.

В отличие от ранних симфоний, в четырехручной сонате Шуберт достигает такой свободы владения как классическими, так и романтическими средствами, которая допускает не только их единовременное сосуществование, но и их полное размежевание, не нарушающее, однако, ни смысловой, ни стилистической логики развития. Словно намеренно вызывая к недоумению, а может быть, даже критическому суждению слушателя, Шуберт начинает сонату с каденциеподобного (в духе изысканной виртуозности конца XVIII века) пассажа, вливающегося в тему совершенно моцартовского склада. Подвижность в ней сочетается с певучестью, определенность, уверенность мелодического рисунка с мягкостью, округлостью. По-моцартовски проникновенны окончания фраз, выделенные неприготовленными задержаниями и соответственно женскими окончаниями. Нельзя не упомянуть и использования хроматических обострений, в том числе легкого касания одноименного минора в последнем такте темы.

В связующей партии, отмеченной утверждением волевого начала, Шуберт остается в рамках стиля XVIII века; ведь и внезапно омрачающая смена мажорного наклонения

на минорное отнюдь не является приемом, незнакомым его предшественникам. Романтический колорит впервые проступает в побочной партии, и решающая роль в его выявлении принадлежит гармонии и обновлению жанровой природы тематизма. Действительно, смене F-dur на Des-dur побочной можно найти параллели в музыке классиков.

Не вступает в противоречие с классическими нормами и склад побочной партии, хотя она уже не содержит следов галантного изящества. Допустимо, правда, усматривать отдаленное предвидение романтического тематизма в предвосхищении валторновых ходов. Но откровенно ощутимым романтический образный строй становится лишь в момент появления вальсовых ритмоинтонаций, за которыми следует напряженное секвенционное модуляционное развитие, уже полностью переводящее в сферу романтической выразительности.

Заключительная партия продолжает эту же линию, но в более светлом звучании. Мелодически и структурно она близка к песне и отличается более уравновешенным характером, чем побочная. Но отголоски порывистости присущи и ей, что вновь находит отражение в ее гармоническом облике*. Завершающий раздел заключительной, можно сказать, нейтрален по стилю, то есть допускает как возвращение к началу экспозиции, так и углубление романтической перспективы.

Последнее активно осуществляется в разработке, изобилующей смелыми модуляционными сдвигами и значительным переосмыслением тематизма. В основу здесь положен материал связующей, который с появлением вальсового ритма совершенно лишается танцевального смысла и аккумулирует стремительность развития. В разработку входят элементы побочной и даже главной партии, правда в сильно преображенном виде.

Важнейшую роль в разработке играет непрерывное модуляционное развитие. Именно оно придает развертыванию содержания динамичность и текучесть, что достигается преимущественно секвентными последовательностями и щедрым использованием энгармонизма уменьшенного септаккорда. В результате образный смысл приобретает непривычные для классики черты: это прежде всего чередование эмо-

* Помимо отклонения в тональность второй ступени яркое впечатление оставляет появление побочной доминанты g-moll вместо ожидаемого разрешения первого предложения в F-dur.

циональных взлетов и спадов, отраженное в частой смене динамических оттенков. Еще показательнее сама направленность душевного движения, особенно в начальной и заключительной стадии разработки. В первом случае оно отмечено настороженностью, ассоциирующей с вслушиванием в природу, чему способствует наложение на стойкий фон звонких, словно распространяющихся в пространстве, интонаций зова (пример 31 а); во втором — пылкой восторженностью, приобретающей (при переходе из A-dur в h-moll) самозабвенный характер (пример 31 б):

Allegro moderato

31а

pp

cresc.

cresc.

Allegro moderato

31б

p

cresc.



Неудивительно, что подобное состояние требует длительного изживания, чему и служит заключительный раздел разработки — достаточно протяжный доминантовый преддыкт к репризе. Вновь нельзя не отметить удивительной естественности перехода от романтического к классическому. Было бы несправедливо не упомянуть и о среднем эпизоде разработки, где одна за другой следуют две волны нарастания, которые, казалось бы, должны привести к драматической кульминации, а приводят к внезапному спаду напряжения, подчеркивающему глубоко лирический, поначалу затаенный, возникающий вслед за спадом восторженный порыв. Реприза не отличается от экспозиции, что при наличии столь значительной по смыслу разработки представляется вполне оправданным.

В последующих частях сонаты *Andante con moto* и *Allegretto* Шуберт возвращается к принципу более или менее осязаемого «расцветивания» устоявшихся приемов воплощения. Классическое и романтическое вновь выступает в слитном виде, причем не всегда можно установить, какому из начал композитор отдает предпочтение. Так, за непритязательной песенностью первого раздела *Andante*, элегический характер которого оттеняется проходящими хроматизмами и «игрой» мажора и минора, проступает чисто классическая соразмерность, уравновешенность склада, чему способствует также квартетная фактура.

В *Allegretto* классические черты ощущаются еще отчетливее, что сказывается прежде всего в тематизме. Так, весьма

своеобразен эпизод, сочетающий броскость, даже бравурность концертного вальса с легкостью, грациозностью танцевальной миниатюры. Функция части — как это часто бывает у классиков — «рассеивающая», но с характерным уже для Шуберта завершением *piano* и на этот раз без подытоживающего *forte* заключительных аккордов.

У порога творческой зрелости Шуберта расположены три произведения, каждое из которых по-своему характерно для композитора. Прежде всего следует назвать Фортепианную сонату A-dur op. 120, в которой впервые сказывается определяющее замысел влияние песенности. Это следует понимать не только как использование песенной мелодики и песенных принципов развертывания материала, но главным образом в плане ведущего значения лирической образности, дотоле не выступавшей столь рельефно в рамках сонатного *allegro*.

Сходные черты, но обогащенные вовлечением в содержание более широкого круга впечатлений, связанных, в частности, с природой, с картинами быта, свойственны и Фортепианному квинтету A-dur op. 114. В нем тоже отчетливо проступает воздействие песенности, но в большей степени подчиненной текучести инструментального развития. Особое место в концепции квинтета принадлежит вариациям на тему песни «Форель», откуда и название произведения — квинтет «Форель». Это первый пример обращения композитора к материалу своей же песни в инструментальном сочинении. Её изящный облик и безмятежность запечатленного в ней настроения несомненно наложили печать свежести, жизнерадостности и подвижности на все произведение в целом.

От Сонаты и Квинтета решительно отличается концепция первой части неоконченного квартета (декабрь 1820 года). Здесь впервые в инструментальной музыке Шуберта во весь рост встает тема непреодолимого разлада с действительностью. Можно предположить, что интуиция автора оказалась здесь впереди осмысления им подлинного положения прогрессивного человека его времени в условиях реакционного общественного строя и что это и заставило его отказаться от завершения произведения*.

Соната и Квинтет, с одной стороны, и Квартет — с другой, обрисовывают ту многоликость Шуберта, которая так верно была подмечена Бауэрнфельдом, усмотревшем в

* Правда, в рукописях композитора сохранились наброски второй части Квартета.

своем друге личность, подверженную неразрешимым сомнениям и способную вместе с тем к позитивной оценке окружающего мира. Гибкость Шуберта проявляется еще и в том, что он свободно пользуется разными ракурсами раскрытия содержания — лирическим, драматическим и эпическим.

В Сонате A-dur господствует лирическое начало. Это находит выражение прежде всего в характере тематизма. Главная партия — а именно она определяет облик сонатного *allegro* — песенно развернута и одновременно структурно замкнута. Побочная не обладает четким мелодическим рельефом, и функция ее проходящая, что тоже способствует лирической цельности высказывания. Большей определенностью обладает заключительная партия. Несмотря на звучание *pianissimo* (и даже *piano pianissimo*), в ней четко проступает ритмоинтонация размеренной поступи, излюбленная ритмоинтонация Шуберта. Зарождается она еще в связующей партии, обретает настойчивый смысл в разработочном эпизоде, расположенном между связующей и побочной, и окончательно кристаллизуется в последней. Хотя между главной и заключительной партиями не возникает конфликтного соотношения, а драматическая кульминация, сосредоточенная в разработке, лишь очень отдаленно связана с основным тематическим материалом, именно контраст открытой сердечности песенного высказывания и сдержанной суровости скандированного изложения образует внутреннюю пружину драматургии первой части. Столкновение остается как бы в подтексте; оно подразумевается, но не осуществляется. Как мертвая зыбь оно таится в глубине замысла, создавая скрытое напряжение, лишь изредка дающее о себе знать на поверхности (к таким моментам и относятся как раз разработочные эпизоды экспозиции и репризы). Далекие отголоски его слышны и в коде, само появление которой вызвано стремлением закрепить значение исходного образа.

Естественно, что в таком замысле привычные контуры сонатного *allegro* существенно меняются. Отдельные эпизоды не столько вытекают один из другого, сколько следуют друг за другом. Логика непрерывного сквозного развития уступает место логике сопоставления. Важная роль принадлежит варьированной повторности, в чем легче всего убедиться на примере разработки, где вариант главной, а затем заключительной партии обрамляет неожиданное импровизационного склада драматическое нарастание, заставляя и в нем усмотреть некое подобие разработочного отступления экспозиции³².

Вторая часть на свой лад продолжает намеченное в *Allegro moderato* сопоставление двух интонационных сфер — скандированности и распевности, но в большей степени сближает их друг с другом. Осуществляется это на основе подмены отголосков маршевого движения отзвуками менуэта, метроритмическая основа которого более плавная и легче сливается с песенной протяженностью³³. Элегической затаенностью чувства отмечена вторая тема, представляющая собой развернутый вариант первой. В ней отчетливо ощущается родственность с бытовым романсом, в частности в кадансовом обороте (такты 22 и 25). В преддверии возвращения к варьированному изложению первого материала во второй теме появляются скорбные, щемящие обороты*; отзвук их слышен при переходе к репризе. Однако в целом их роль преходяща. Они призваны лишь подчеркнуть типично романтический характер замысла части, светлого в своей основе, но не избавленного от сомнения. Такому замыслу вполне отвечает форма *Andante* — разновидность двойной трехчастной формы, где контраст осуществляется в вариантном преобразовании тем, что способствует переливчатости образов. В развитии части можно уловить и приметы сонатного *allegro*, если принять во внимание наличие тонального отношения в проведении первой и второй темы (*D-dur* — *fis-moll*, *D-dur* — *d-moll/dur*). Здесь они служат не обострению контраста, а, наоборот, утверждению единства содержания.

Финал (*Allegro*) отличается радужной безмятежностью. Такой характер придает ему в первую очередь танцевальный склад тем, наделенных к тому же внутренней интонационной уравновешенностью: обыгрывание тонических устоев и повторы мелодических оборотов создают эффект подтверждения, усиливающий стабильность смысла. Особенно показательна в этом отношении побочная партия, в которой происходит превращение невальсовой, даже несколько угловатой по началу темы в изящный вальс.

Конечно, удовлетвориться таким ходом развития Шуберт не мог. Поэтому уже в связующей партии он прибегает к динамическим обострениям, расширяющим образную перспективу. Перемещая тему в нижний регистр, композитор сообщает ей энергичность, вызывающую к жизни напряженное нарастание, закрепленное звучанием аккордовых верти-

* Они связаны с применением задержаний и альтераций в септ-аккордах второй и четвертой ступеней.

калей sforzando. Но предназначение этих «взрывов» отнюдь не в драматизации высказывания. Напротив, они призваны по контрасту еще сильнее выявить жизнерадостный облик содержания финала. Это подтверждается «рассредоточенностью» разработки, в которой большую роль играют тематически нейтральные пассажи.

Нет сомнения, что замысел Квинтета A-dur имеет точки соприкосновения с замыслом Сонаты A-dur. Оба произведения несут отзвуки пребывания Шуберта в Верхней Австрии, где композитор провел с Фоглем лето 1819 года. Неудивительно, что в созданных под впечатлением пребывания в Штейре и Линце сочинениях доминируют светлые, радостные образы. Еще в большей степени, чем Соната, Квинтет стал средоточием пылкого жизнеутверждения. В этом отношении он является своего рода инструментальным собратом первой части цикла «Прекрасная мельничиха», особенно песни «Нетерпение», с тем отличием, однако, что содержание цикла имеет более субъективную направленность.

Показательно в этом плане совпадение тональностей. Юношески восторженный расцвет чувства в Квинтете связывается, как и в песне «Нетерпение», с представлением о цветении природы; отсюда и обращение к A-dur. Наиболее развернутому показу избранного автором круга образов служат крайние части этого пятичастного произведения. Обращение к пятичастному циклу в сочетании с ощутимой ориентацией Шуберта на бытовые прообразы свидетельствует о преемственных связях Квинтета с формами любительского музицирования, представленными, в частности, его ранними квартетами. Но Квинтет намного их превосходит как требованиями, предъявляемыми к исполнителям, так и глубиной содержания. Поэтизация природы и одухотворенная характеристика душевных движений придают данному произведению совершенно неповторимые черты и ставят его в один ряд с зрелыми порождениями гениального композитора.

С особой наглядностью эти стороны замысла проявляются в первой части (*Allegro vivace*), написанной в сонатной форме. Присущая ей динамизация сочетается с песенностью тематизма. Вариантная связь всех тематических образований позволяет оттенить нюансы содержания и сохранить вместе с тем необходимую целостность высказывания при воссоздании простодушного, лишенного конфликтности душевного порыва. Нельзя в этой связи пройти и мимо роли смелых тональных сдвигов, создающих красочную смену оттенков,

и частого использования динамических контрастов, усиливающих рельефность изложения. Экспозиция первой части проходит на одном дыхании и обнаруживает цепляемость в чередовании тематического материала, не уступающую той, которая столь характерна для бетховенского принципа производно-тематической зависимости партии³⁴. Но качество этой цепляемости здесь иное. Исходное тематическое зерно порождает варианты тематические образования с той же естественностью, что и ствол дерева порождает побеги. Живость и импульсивность воплощения основной мысли произведения — ликующего утверждения радости бытия — объединяются с изяществом музыкальной речи. С особенной интенсивностью последняя дает о себе знать в партии фортепиано, отмеченной не только прозрачностью фактуры, но и в подлинном смысле — графичностью рисунка. Особенно привлекает Шуберта звонкость унисонов в верхнем регистре инструмента. Увлечение ею сохранится и в дальнейших фортепианных ансамблях композитора.

Наибольший контраст возникает в экспозиции благодаря минорному проведению первой темы побочной партии (e-moll). Это характерный пример лирического отступления, задача которого оттенить чуткость душевного строя героя Шуберта. Куда может увлечь композитора подобное лирическое отступление, видно из ощутимых в данном эпизоде переключек с песней «Жалоба девушки». В разработке доминирует материал главной партии, вернее ее исходная попевка. Подтверждается основной смысл темы — ее активная увлеченность, стремительность. Но поскольку размах темы ширится, она выигрывает в вескости, становится более мужественной. Параллельно растет роль тональных смещений. Они вносят в разработку красочные блики, служат выявлению психологических нюансов. Тональным сдвигам сопутствует преобразование тематического материала, которое не приводит к новому качеству, а раскрывает новые грани нерушимого образа.

Реприза почти не отличается от экспозиции. Она совпадает с ней и по тональному плану, поскольку направлена от субдоминанты к тонике. Подобное отступление от классической традиции диктуется особенностями концепции произведения, в которой важно было всеми средствами подчеркнуть постоянство смысла. Выявлению «изменчивой неизменности» смысла подчинено изложение и остальных частей цикла. В вариациях это вытекает из природы жанра, в скерцо — тоже обусловлено существом трехчастной формы.

Данная закономерность действует и в более развернутых и многоплановых частях — в финале и особенно в *Andante*. В обоих случаях Шуберт использует сдвоенную экспозицию, к которой будет обращаться и позже. В финале благодаря двукратному повтору первой экспозиции приметы сонатного *allegro* сливаются с чертами рондо. В *Andante* привлекает внимание свободная последовательность тем, обогащаемая при повторе непривычным соотношением тональностей³⁵.

Очевидно, что композитор придавал *Andante* особое, отличное от остальных частей значение. Об этом свидетельствует подчеркнуто скорбный характер среднего минорного эпизода части. В нем удивительнейшим образом сочетаются отзвуки итальянских баркарол (терцовое и секстовое двухголосие, гитарный аккомпанемент) и суровая сосредоточенность интонирования, предвосхищающая зрелые песни композитора. Вместе с тем все три эпизода *Andante* настолько свободны по отношению один к другому, что производят впечатление беглых зарисовок наплывающих чередой образов. Повтор экспозиции дает возможность закрепить ощущение преднамеренности такого свободного следования разделов, а тональное обрамление (F-dur в начале и в конце части) выявляет законченность замысла части.

В финале с непривычной даже для Шуберта наглядностью проявляется связь с фольклором, фольклором крестьянским, ясно выраженного танцевального склада. Композитор совершенно непринужденно сплетает ритмоинтонации славянского, венгерского и австрийского происхождения. С первых же тактов рельефно выявляется жанровая природа образа, этому способствует не только повтор мелодической формулы, но и стойкое звучание в басу квинты лада. Примечательны модуляционные сдвиги в тональность второй ступени, а затем — седьмой низкой. Хотя господствующее значение принадлежит первой теме*, композитор находит достаточно многогранные пути ее преобразования.

Замысел первой части неоконченного Квартета *c-moll* диаметрально противоположен и Фортепианному квинтету, и Сонате. Основной особенностью драматургии квартета является сочетание в нем лирической замкнутости и драматически действенной изменчивости содержания. Невольно воз-

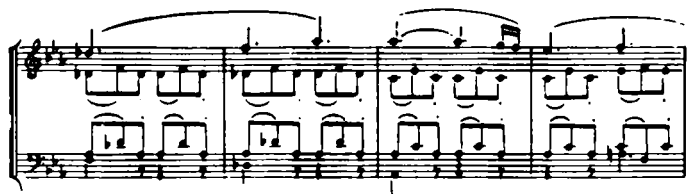
* В следующем за второй темой разделе она сперва приобретает тревожный оттенок, а затем вдруг сближается с популярнейшей немецкой застольной песенкой, сохранившейся в быту даже в XX столетии, — «O Susanna, o Susanna, ist das Leben doch so schön!»

никает аналогия с песенным творчеством композитора. Ведь подобно многим песням, Шуберт заключает *Allegro assai* в рамки идентичных по смыслу «прелюдии» и «постлюдии», подчеркивая тем самым неизменность исходного музыкального образа:



Но на этом сходство композитора кончается. В отличие от песен данный образ не является ни единственным, ни даже ведущим в произведении. Ему противопоставляется другой, в чередовании, а затем в смыкании с которым Шубертом осуществляется развертывание содержания:





Драматургическая направленность этого разворачивания необычна. Она определяется не обострением, как у венских классиков, а спадом напряженности. Резкий поначалу контраст между проникнутой тревогой и возбужденностью угловато-навязчивой главной и светлой, мелодически щедрой побочной партией все более и более сглаживается, приводя к преобладанию мягкого лирического колорита. В основе такого преобразования лежит устранение конфликта, а не его преодоление. Это подтверждается соотношением тем в процессе развития. Оспаривая друг у друга первенство, они не столько сталкиваются, сколько сосуществуют. Правда, предпочтение Шуберт отдает побочной партии, в известном отношении даже подчиняя ей главную. И все же драматургическое существо определяется не этим взаимодействием, а обособленностью основных образов.

Соприкосновение с конфликтной драматургией Бетховена приводит таким путем к совершенно самостоятельному оригинальному ее преломлению, что отразится и на судьбе дальнейших инструментальных произведений Шуберта, в которых линия преемственности будет проявляться с разной степенью интенсивности. Но нигде она не перейдет в совпадение творческих принципов, а, напротив, всюду будет выявлять самобытность шубертовских достижений.

О черк шестой

Циклические инструментальные сочинения периода зрелости

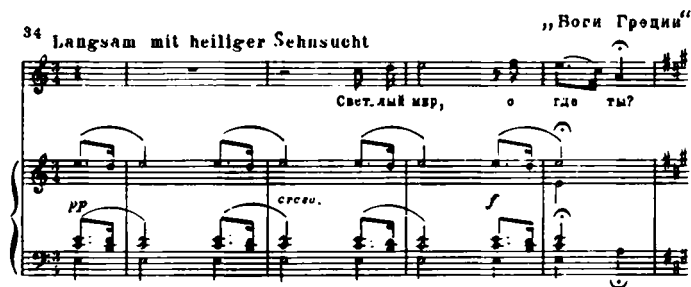
Если пытаться определить смысловую направленность зрелых инструментальных циклов Шуберта, то контуры основных характерных для него концепций: лирико-психологический, героико-драматический и эпический — с наибольшей четкостью проступают в струнных ансамблях и в симфониях. Фортепианные сонаты и ансамбли с фортепиано занимают в этом плане промежуточное место. Поскольку диапазон замыслов композитора рельефнее всего очерчен его симфониями, есть основание начать характеристику его вершинных произведений в области инструментального творчества со струнных ансамблей, затем коснуться фортепианных ансамблей и сонат и завершить обзор симфониями *h-moll* и *C-dur*.

Кажется удивительным, что композитору, владевшему уже к этому времени в области вокальной лирики многограннейшими возможностями раскрытия лирико-драматических образов, понадобился достаточно длительный «разбег», чтобы найти удовлетворившее его воплощение содержания в инструментальных циклах. Но если вспомнить о том, насколько мало лирика как стержень концепции была освоена в творчестве мастеров венской классической школы и насколько опыт сочинения песен не предусматривал возможностей, открывавшихся композитору при сочинении циклических инструментальных произведений, то становится понятным, сколь трудная задача стояла перед Шубертом; сложность ее углублялась необходимостью избегать прямого воздействия старшего современника — Бетховена.

Кроме того, как видно на примере Квартета с-молл и особенно «Неоконченной симфонии», Шуберт сам еще страшился поверить в тот путь, который ему подсказывало воображение. Поэтому законченность решения лирико-драматического замысла в Квартете а-молл оп. 29 № 1 следует считать важной всхвой в осознании композитором весомости своих новаторских открытий.

В концепции Квартета отсутствует подчеркнутая двуплановость, определявшая замысел *Allegro assai* Квартета с-молл. Его содержание подчинено выявлению единого, хотя внутренне и противоречивого душевного процесса. Существенной особенностью Квартета является зависимость от песенного творчества композитора: она проявляется прежде всего в интонационном родстве третьей части (менуэт) и песни «Боги Греции».

Трудно установить, в какой степени сознательно возникла эта связь, но наличие смысловой преемственности между ними совершенно очевидно. Тема менуэта оказывается чем-то вроде скрытого эпиграфа ко всему произведению (правда, он имеет различное отношение к разным частям). Такое смешение функций частей, как будто нарушающее логику развития содержания, восходит также к песенной, в частности циклической драматургии, где господствует (очевиднее всего в «Зимнем пути») не столько причинно-следственная связь эпизодов, сколько свободное их чередование, многократно и многолико подтверждающее основную мысль произведения. Идейной основой замысла Квартета становится ясно намеченное в песне противопоставление мечты и действительности. Это противопоставление находит выражение как в мелодической, так и в ладовой контрастности эпизодов песни:





Но в песне за элегическим возгласом (сетование о минувшем) следует просветленный образ утерянного счастья, преобладает лирико-созерцательная настроенность, характер как бы тонкой, но беглой зарисовки карандашом. Иначе в Квартете, где масштабность жанра требовала развернутого, обогащенного раскрытия идеи. Шуберт основывается здесь на двух существенных особенностях песни: на лирической сердечности выражения чувства и на элегически-смягченной трактовке конфликта, сосредоточенной в большей степени на характеристике томления, душевного смятения, чем резкого столкновения с окружающим миром. Верность этим качествам и заставляет его изыскивать пути воплощения образа в Квартете, существенно отличающиеся от традиционных.

Из всех зрелых камерных ансамблей Шуберта в Квартете а-топII наиболее песенная первая часть. По складу она близка к песне «Гретхен за прялкой» и так же отмечена сочетанием печали и робкой надежды. Эти оттенки душевного состояния, наиболее характерные для всего Квартета, роднят его с жанром элегии.

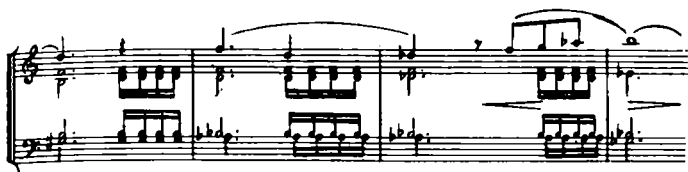
В отличие от классического сонатного *allegro*, первой части Квартета свойственна стабильность смысла: развитие происходит словно по кругу, возвращаясь к исходному образу. Главная партия проходит четыре раза, и это уподобляет ее рефрену. В процессе развития преобладает материал главной партии, и это служит развернутому показу психологической коллизии, то есть конфликту единого образа. Тем самым в обиход инструментальной музыки прочно вводится лирико-драматический аспект, что является одним из главных завоеваний романтизма. Осуществление подобного замысла во многом зависит от преодоления слишком тесных для инструментального высказывания рамок песенной замкнутости. Важное значение при этом имеют искусно используемые Шубертом приемы мотивно-тематической

разработки. Именно они создают контраст, возмещая его отсутствие между главной и побочной партиями. Выделяется в этом плане роль связующей части. Ей присущи черты волевой собранности, мужественного порыва. Еще очевиднее они проступают в разработке, где ради динамического нарастания композитор объединяет элементы главной, побочной и связующей:

Allegro ma non troppo

35

The musical score consists of five systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. Measure numbers 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated at the beginning of the first five systems respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 35-36) starts with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 37-38) includes a section for the horn (Hr. Va.) and features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 39-40) also features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 41-42) includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fifth system (measures 43-44) includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The score is a development section, showing the transformation of themes from previous sections.



В этих эпизодах, особенно во втором, несомненно видны следы бетховенского воздействия. Однако драматические обострения приводят у него к результату, проистекающему из романтической концепции. В первом случае (связующая партия) порыв порождает ряд ярких, но гаснущих вспышек; во втором он приводит к внезапному срыву, чрезвычайно убедительно фиксирующему тщетность стремлений героя. Подобный перелом на кульминации с последующим протяженным спадом напряжения позволяет слушателю стать соучастником постепенного «прозрения» мечтателя, унесшегося в мир неосуществимого. Первая часть завершается проведением главной партии, и это подтверждает, что основное настроение — элегическое. Элегическая жалоба Квартета а-молл сопоставляется с вспышкой решимости, чем создается предпосылка для дальнейшего развития.

Для структуры цикла в целом существенна тематическая преемственность между частями. Это относится к эмбрионам тематического материала, но тем не менее связи вполне уловимы. Три части объединены прежде всего опорой на звук *e*, который играет роль тематического устоя. Существенна функция нисходящей терции *e—с* и следующих за ней ходов *с—a*, *с—h*. Кроме того, Шуберт использует и рожденное закономерностями вариационно-вариантного развития сходство по подобию. В таких случаях интонационное родство не обязательно, как это видно, например, на соотношении второй темы финала и главной партии первой части:



Andante Квартета а-молл — первый образец стилистически самобытного решения второй части в струнных ансамблях. Тема Andante встречается у Шуберта неоднократно: она заимствована из третьего антракта музыки к пьесе «Розамунда», использована с некоторыми изменениями в

Экспромте В-dur для фортепиано, она, наконец, родственна мелодии «Колыбельной» (ор. 105, № 2). Ей присущ характер открытого простодушного народно-песенного высказывания. Соответственно субъективно-лирическая взволнованность уступает в ней место неторопливой повествовательности.

Такой тип изложения является вторым важным руслом шубертовского инструментального творчества. В *Andante* в соответствии с задачей, поставленной композитором, этот тип изложения обнаруживает явные связи с песней. Но Шуберт осмысливает его в иных аспектах. Так образуется форма, оригинально сочетающая приметы строфического и сонатного построения¹. Но в отличие от первой части, где костяком формообразования является сонатность, здесь преобладает строфический принцип. Наличие разработочного эпизода во второй варьированной строфе обнажает таящееся под оболочкой безмятежной умиротворенности брожение чувств. Оно прорывается наружу внезапно и с силой, превосходящей, пожалуй, все остальные случаи проявления конфликтности в Квартете. Таким образом именно *Andante* выявляет тот внутренний разлад, который лежит в основе содержания Квартета. В *Andante* в центре внимания композитора оказывается не протест против обездоленности героя, а сама его обездоленность. Красота и тонкость, мягкость и сердечность душевного облика современника — вот что привлекает Шуберта в первую очередь. Естественно, что это ведет к преобладанию в музыке элегического и созерцательно-просветленного тона. С полным основанием можно сказать, что смысл Квартета определяется чистотой и глубиной чувств и помыслов героя, но не их страстностью и силой.

С наибольшей очевидностью это дает о себе знать в менуэте, где впервые разграничиваются две сферы содержания квартета: сфера робкой, затаенной мечты, то расцветающей, то угасающей, и сфера идиллического воспоминания*. Третья часть проникнута удивительной нежностью и задушевностью. От менуэта сохраняется лишь легкость и изящество очертаний. Танцевальная же поступь вырисовывается лишь в отдельных местах, приближаясь к лендлеру или вальсу. На всей части (кроме трио) лежит печать нерешительности, недосказанности, что определяется главным образом коле-

* Именно здесь обнаруживаются преемственные связи с песней «Боги Греции»: идиллическое трио явно восходит к навеянным четверостишием Шиллера представлениям об «обетованной земле» греческой мифологии.

блуждающим обликом гармонии. Показательно, что там, где мелодия приобретает черты широкой распевности, гармония особенно склоняется к тональной незавершенности. Трио образует заметный контраст. Тональной зыбкости крайних разделов части противопоставляется ясность, устойчивость гармонии. Но это контраст не в размахе эмоции, а скорее в колорите. По эмоциональному тону трио находится на уровне первого раздела менуэта. Ведь подобно крайним разделам трио свойственна приглушенность высказываний, рожденная в одном случае неуверенностью, в другом — пониманием недостижимости радости и света. Следовательно, композитор только расширяет, подробнее выписывает заложенное в песне, но не выходит за рамки сопоставления контрастных сторон ее содержания.

Финал (*Allegro moderato*, A-dur) углубляет контрасты предшествующих частей, особенно менуэта. В нем рельефнее проступает двойственность облика Шуберта, то сосуществование жизнелюбия и меланхолии, о котором не раз упоминали друзья композитора. Размежевывая эти стороны сильнее, чем в третьей части, Шуберт вместе с тем повышает удельный вес каждой из них. Основной материал финала, преемственно связанный с трио менуэта, близок к танцевальным прообразами. Особую упругость темы определяет воздействие на нее венгерского фольклора. Однако ее жанровый облик, отсутствие целеустремленного развития и уравновешенность, сдержанность динамики (финал начинается *pianissimo*) мешают приобрести этому образу значение оптимистического вывода в отношении всего Квартета. Это подтверждается дальнейшим развитием, в частности появлением побочной партии. Хотя она и отмечена большей упругостью и энергией (этому способствует стойкий пунктирный ритм), но направлена в иную сторону, в сторону показа неразрешимости конфликта. Не случайно побочная партия интонационно смыкается с песнями «нисходящего действия» цикла «Прекрасная мельничиха», например с песней «Злой цвет» (оригинальная тональность песни H-dur):

37a *Allegro moderato* Побочная партия финала



37b *Ziemlich geschwind* „Злой цвет“



37c 37d Злой цвет, какой ты злой! Разбилось в мечты, в день

Напомним и о ее подобии тематическому материалу первой части. Тем самым значение побочной партии возрастает, хотя и не в такой мере, чтобы войти в столкновение с главной. Противоречие не столько обнажается, сколько констатируется, что полностью отвечает двуплановой концепции как финала, так и Квартета в целом. Финал закономерно уступает первой части в драматизме, но зато приобретает более широкое, выходящее за рамки психологического процесса значение².

Последовательность создания Квартетов d-moll и G-dur уточнена относительно недавно. набросок Квартета d-moll, найденный только в 1901 году, относится к марту 1824 года, то есть как раз к тому времени, когда композитор находился в состоянии душевной депрессии. Завершение Квартета приходится на 1826 год. Но разочарование, охватившее Шуберта, не только не подорвало его духовных сил, но способствовало его возмужанию как человека и гражданина. В его творчестве все сильнее начинает звучать нота протеста, обличения, все чаще дает о себе знать тема протеста борьбы, рождая образы, проникнутые драматическим напряжением и трагической суровостью. В области песни, как мы видели, это с наибольшей яркостью сказалось в «Зимнем пути»; в симфоническом творчестве — в «Неоконченной симфонии»; в камерной музыке — в Квартете d-moll.

Подобно Фортепианному квинтету, Квартет d-moll получил не зависящий от воли композитора подзаголовок: «Смерть и девушка»: песню с таким названием Шуберт использовал во второй части. Определить, в какой степени эту песню допустимо считать источником замысла Квартета, трудно (установить тематическое воздействие песни на квартет в целом не представляется возможным). Следовательно, роль второй части Квартета d-moll оказывается иной, чем роль менуэта в Квартете a-moll. Она не может быть уподоблена внутреннему эпиграфу, как это было в отношении песни «Боги Греции». Тем не менее появление песни «Смерть и девушка» в Квартете d-moll симптоматично. Можно с уверенностью утверждать, что Шуберт здесь вплотную подходит к решению вопроса о смысле жизни. «Быть или не быть?» или вернее: «Как быть?» — вот такая проблема лежит в основе Квартета d-moll.

Песня «Смерть и девушка» очерчивает одну сторону данной проблемы — величественную, суровую и... пассивную, подчиненную мысли о конечности всего живого. Однако в Квартете господствует начало активное, протестующее. В

сопоставлении таких контрастов рождается драматический характер Квартета, находящий выражение как в напряженности высказывания, так и в острой конфликтности содержания, выявляемой к тому же более целеустремленно, чем в большинстве инструментальных произведений 1820-х годов.

Естественно, что в замысле, средствах воплощения этот Квартет обнаруживает много точек соприкосновения с Бетховеном. Наиболее отчетливо это дает о себе знать в первой части. Но и во всем цикле, в логике смены частей, каждая из которых является определенной ступенью в строго организованном процессе развития, обнаруживается близость к Бетховену.

Основной образ Allegro несет печать мужественного вызова судьбе, готовности сопротивляться всем ее превратностям. Не случайно краткий волевой мотив, открывающий главную партию, родствен «мотиву судьбы» из Пятой симфонии Бетховена. Однако, оказавшись в русле бетховенских идей, Шуберт с первых же шагов отступает от своего прообраза. Утверждение основной мысли происходит с меньшей, чем у Бетховена, убежденностью. Создавая цепь динамических подъемов и спадов (*fortissimo* — *pianissimo*, *crescendo* — *piano*), используя прерванные обороты и внезапные тонально-ладовые сдвиги, Шуберт создает ощущение неуловимой изменчивости, недосказанности, типичное для романтического мировосприятия. Частые переломы существенно определяют драматургию как Allegro, так и всего Квартета. Но это только одна линия конфликта. Другая возникает в результате развития второго образа, запечатленного в побочной партии. Поначалу он олицетворяет мир светлых, безмятежных чувств, проникнутых верой в жизнь. В этой теме распевность сочетается с маршевостью, что придает ей черты легкости, подвижности³. Но непритязательность побочной партии не мешает Шуберту подчеркнуть тонкую одухотворенность выраженного в музыке чувства.

Казалось бы, в противопоставлении здесь главной и побочной партий нет ничего непривычного; оно мало чем отличается от узаконенного в произведениях классиков. Новаторство Шуберта обнаруживается в той роли, которую он придает каждой из тем в процессе дальнейшего развития. Не контраст между главной и побочной партией является в данном случае основным стимулом драматизации, а обнажение конфликта внутри каждой из образных сфер. При всем различии смысла главной и побочной партий их развитие имеет одну цель: показать, что в условиях враждебной чело-

веку действительности в одинаковой мере шатки как героические усилия, так и тем более идиллические мечты. Более цельным и веским является первый узел противоречий, связанный с характеристикой героической устремленности замысла. Он определяет лицо произведения, его основную идею. Но для драматургии первой части, для создания сложных перипетий ее развертывания роль второго узла значительнее. Естественным следствием этого является перемещение акцента как в экспозиции, так и в еще большей мере в разработке, с главной партии на побочную. Это уже шубертовское решение близкого Бетховену замысла. Несмотря на всю драматическую внушительность главной партии, перспектива ее развития ограничена, а смысл относительно стабилен (проявлению воли у Шуберта всегда суждено остаться лишь призывом к действию, но не преодолением препятствий). По-иному складывается «судьба» побочной партии, дающей основной материал для раскрытия конфликта. Намеченный еще в экспозиции, он находит развернутое воплощение в разработке. Спады и вспышки энергии противопоставляются здесь резче; вкрапление мужественных интонаций главной партии, сплетаясь с оборотами побочной, обнажает непреодолимую противоречивость душевного движения. Наивысшей остроты ее проявление достигает в кульминации разработки. Имитационно-стреттное проведение этого эпизода *fortissimo* на болезненно искаженных интонациях побочной (основанных на уменьшенном септаккорде) создает впечатление последнего отчаянного и бесплодного порыва:





Так полностью опровергается идиллический смысл побочной партии, и возвращение главной становится насущно необходимым. Главная партия излагается в репризе сразу же во втором кульминационном варианте, что вполне оправдано. Обращает на себя внимание чисто бетховенский подход к репризе (длительное *crescendo* с мотивами-предвестниками). Ведь после свершившегося в разработке прежде всего необходимо подтвердить непоколебимость основного тезиса *Allegro*. В целом же реприза не отличается от экспозиции. Краткость репризы компенсируется, как это часто бывает у Шуберта, кодой, где безраздельно господствует материал главной партии и выявляется ее окончательный смысл. Кода слагается из трех ясно очерченных звеньев. Первое звено пронизано оцепенелостью, затаенной настороженностью, которая нарушается резким диссонирующим аккордом *piano*, как будто автор внезапно приподнимает завесу над непреодолимыми препятствиями, стоящими на пути его героя. Во втором звене (*più mosso*), заимствованном из экспозиции главной партии (в репризе оно отсутствует), сосредоточен максимум активно-поступательной энергии, заложенной в первом образе: оно служит выражением непреклонной воли к сопротивлению. Типично бетховенский каданс звучит как безоговорочное завершение части. Однако Шуберт не в состоянии здесь остановиться. Кода имеет послесловие, в высшей степени показательное для композитора, отдающего себе отчет в недостижимости желанной цели. Но скорбя об этом, он вместе с тем понимает неотвратимость такого исхода. Вот почему итоговый вывод первой части лишен надломленности. Наоборот, заключение части отмечено суровой сдержанностью.

Завершающий раздел коды предвещает появление вариаций на тему «Смерть и девушка» (*Andante con moto g-moll*). Сумрачная сосредоточенность мелодии, в инструментальном варианте лишенной даже намека на порывистость, убедительно рисует состояние покорности, готовности принять

предназначенный судьбой жребий. Показательно, что Шуберт использует в Квартете только часть тематического материала песни, связанной с образом смерти. Если бы не движение *alla breve*, то в теме вариаций отчетливо проступили бы черты хоральности*. Она подчеркивает убежденность, внутреннюю цельность обрисованного темой чувства. Существенная роль в создании ее умиротворенного характера принадлежит мажорным отклонениям в B-dur и в F#-dur, а также завершению ее в одноименном мажоре, что создает ощущение согретого душевной теплотой просветления. Круг вариаций в какой-то мере возвращает слушателя к запечатленному в Allegro, но в ином освещении. Это не последовательное развертывание событий, а как бы цепь воспоминаний в рамках устойчивого в основе состояния. Композитор вновь воссоздает контрастные стороны душевной жизни героя, но менее собранно, чем в Allegro. Зато в соответствии с песенной сущностью Andante усилена лирическая выразительность; ею пронизаны все вариации. Исполненная робкой надежды мольба (первая вариация) сменяется взволнованным повествованием о печалях человеческих (вторая вариация). Дух мятежности и протеста, столь характерный для первой части, возникает в третьей вариации. Четвертая мажорная озарена ровным, струящимся светом и девственным покоем. В пятой осуществляется постепенное возвращение к исходному облику темы; в ней возникает внутренний контраст, что связано с возрождением на какое-то мгновение основного образа Allegro. Резко меняется мелодический и ритмический контур темы (хроматизм, синкопы), что, сближая ее с Allegro, подчеркивает противоположный ему вывод второй части. Последний закрепляется возвращением заключительного предложения темы в характерном для нее хоральном облике, но с отголоском замирающей тревоги, оттеняемый пульсирующим звуком *e* у альты. Окончательно душевное равновесие достигается в постепенном истаянии темы в кадансе (G-dur); все тревожения, сомнения и страдания остались позади, наступило полное примирение с неизбежностью.

Противоположным смыслом проникнуто скерцо (Allegro molto, d-moll), где вновь дает о себе знать волевое оптимистическое начало. От первой части скерцо отличается безого-

* Типичный для хора строгий аккордовый склад ощущается уже в конце первой части. Только там его истинная природа была скрыта более оживленным ритмом и независимостью мелодических ответвлений.

ворочным утверждением целесообразности сопротивления. Вот почему оно так близко Бетховену как интонационно (вспоминается скерцо Девятой симфонии), так и упругостью развертывания и предельным лаконизмом формы. Мажорное трио с его ясной жанровой природой подчеркивает народно-танцевальную основу замысла, не нарушая цельности скерцо. Родственность трио крайним разделам устанавливается благодаря сохранению на всем протяжении скерцо характерной для него активной ритмоинтонации. В третьей части сильнее ощущаются интонационные связи с другими частями Квартета. Они тоже не лежат на поверхности, а обнаруживаются в совпадении оборотов-зерен, измененных мелодически и ритмически.

В финале (*Presto, d-moll*) Шуберт еще раз возвращается к обрисовке сложных перипетий жизненного процесса. Основное отличие финала от других быстрых частей Квартета заключается в его непривычной стремительности, подвижности, полетности. Словно композитору важно прежде всего отразить неумную текучесть, безостановочный круговорот явлений. Воспроизведение этой неистощимой, таинственной и в какой-то мере уже неподвластной человеку жизненной энергии составляет пафос этой части. Что бы ни происходило в жизни, что бы ни подстерегало человека на его пути, остановить бег времени невозможно. В таком движении, где доминирует одна настроенность, одно движение, не может быть речи об остром драматургическом конфликте, хотя контрасты между темами и внутри партий не исключаются. Так, в отличие от главной партии, олицетворяющей как бы стремительный бег времени, побочная — во всяком случае, в своем первоначальном виде — отмечена большей весомостью, властной уверенностью; заключительная партия, напротив, хрупка и прозрачна; она воплощает замирающее душевное движение, в котором отголосок исчезнувшей печали сливается с гаснущей улыбкой.

Форма финала — соната без разработки, но с разработочным эпизодом, в который перерастает связующая в репризе. Снова, таким образом, наблюдается воздействие на инструментальную музыку песенно-строфических принципов. Хотя финал не направлен на преодоление конфликта и не несет действенно-динамического содержания, ему нельзя отказать в значении смыслового итога всего произведения. Помимо интонационного соприкосновения главных партий четвертой и первой частей, главной партии финала и основной темы скерцо, наконец, побочной партии финала и глав-

ной партии *Allegro* существуют еще и образные связи. Например, в неуклонном облике основной темы финала воссоздается (правда, в менее властном виде) деятельное, волевое начало, свойственное первой и третьей частям. Смысловая «перекличка» возникает и между заключительной партией и завершением *Andante con moto* (просветление элегического колорита путем смены минора одноименным мажором).

Значение финала как завершающей фазы сквозного раскрытия содержания заставило Шуберта и в этой части обратиться к тематизму обобщенного склада. Стремясь воспроизвести в финале объективный смысл происходящего, в качестве основы Шуберт избирает освященный вековой традицией образец — тарантеллу. Она вполне отвечала его намерению создать образ неугомонного вихревого движения. В отличие от Квартета G-dur тарантелла определяет здесь лишь темп и ритм, но не мелодику *Presto*. Причина ясна: философская направленность замысла не оставляла простора для жанрово-бытовой характеристики, хотя и не исключала ее использования в качестве вспомогательного средства выражения.

Концовка финала, на первый взгляд, — всего лишь броское, эффектное завершение части на материале, связывающем главную партию с побочной, на самом деле имеет более глубокий смысл. Она способствует упрочению элементов, которые, нарушая на протяжении финала типичную для тарантеллы непрерывную текучесть, выделяли мысль о необходимости борьбы. Здесь они выступают в конденсированном виде, приобретая благодаря мажору почти торжествующий характер. Лишь последние такты, укрепляющие основную тональность, возвращают слушателя в сферу бурных непреодолимых коллизий. Так соприкосновение с кругом бетховенских идей порождает шубертовский вариант героико-драматической концепции, во многом приближающийся к бетховенскому решению, но не идентичный ему.

Квартет G-dur op. 161 Шуберт создал также в 1826 году. В нем композитор обращается еще к одному ракурсу освещения действительности — эпико-драматическому. Следовательно, данное произведение (подобно Большой симфонии C-dur) открывает в области инструментальной музыки новую жанровую ее разновидность⁴.

Повествовательность обеспечивает содержанию произведения большую (по сравнению с предшествующими квартетами) объективность. Непосредственным предметом отображения является легендарное прошлое. Но обращение компо-

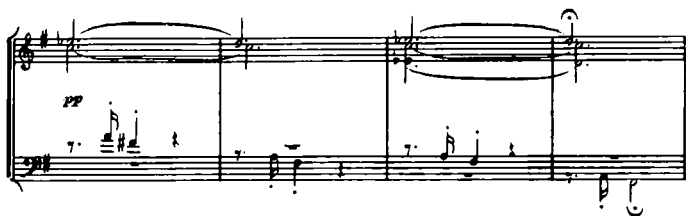
зителя к прошлому носит не ретроспективный характер, а нацелено на изменение современного Шуберту уклада жизни. Крайне существенно, что выдвигаемый Шубертом идеал соприкасается со сферой героического, запечатлевает потребность в подвиге. Ведь это усиливает вескость позитивного вывода, заложенного в концепции Квартета.

Привлечение в орбиту содержания произведения исторических явлений создает известную «зыбкость» музыки. Она сказывается не в расплывчатости содержания, а в закономерной неустойчивости образов-видений, ясных по облику, но отдаленных от действительности. Все части Квартета, очень разные по смыслу, словно окутаны дымкой недоговоренности, неуловимости, приглушенности. И это несмотря на то, что Квартету никак нельзя отказать в наличии динамических контрастов, но они лишены остроты, присущей Квартету *a-moll* и особенно Квартету *d-moll*. Прошлому не дано подменить настоящее, поэтому подлинная борьба мечты и действительности не возникает. Тема произведения раскрывается скорее вширь, чем вглубь. При этом части Квартета лишь минимально обнаруживают зависимость одна от другой. Развитие содержания протекает скорее по кругу, чем по прямой, раскрывая разные аспекты одного и того же.

Наиболее динамичной, хотя не самой контрастной, является первая часть. Она проходит под знаком героического «миража», вызывающего к жизни образы славного прошлого. Тематический материал отмечен оттенком горделивой решительности, которая в отдельных моментах приобретает характер волевого усилия:

39a *Allegro molto moderato*





396 *Allegro molto moderato*



На протяжении *Allegro* композитор опирается на сопоставление одноименных мажора и минора, преимущественно в виде «срастания» наклонений, что связано с неустойчивой природой единого образа. В рамках главной партии этому способствует опора на гармонические секвенции, в рамках побочной — акцентирование переменности параллельных тональностей (D-dur маскируется тональностью h-moll, частично e-moll)*. Только в кадансах тематические разделы экспозиции первой части обретают тональную определенность. В этих концовках обнаруживаются и единые корни тематизма *Allegro*. Ведь все три раздела экспозиции отме-

* Эти средства находят применение и в других частях квартета. Особенно существенно возвращение к двойной проекции лада G в финале и сложная переменность основного раздела *Andante*.

чны подчеркнуто синкопированным мужественным завершением, основу которого образует динамически усиленная ритмоформула побочной партии. Вполне допустимо видеть в этих кадансах проявление оптимистической тенденции, которую композитор стремился вложить в свое обращение к былому. Подтверждением тому является ощутимая опора Шуберта на ритмоинтонации медлительных интрад и праздничных шествий, распространенных в инструментальном творчестве композиторов XVII—XVIII веков⁵. Но они не обретают в Квартете силы окончательного вывода, равно как и несущая их кадансовая формула не становится заключением части. Эти кадансовые образования обуславливают родство мелодически самостоятельных партий, что очень важно, когда тематическое развитие отступает на задний план перед вариационно-вариантным изложением материала, а образ, подвергаясь разным преломлениям, остается по существу неизменным. Особенно показательна в этом смысле разработка, которая ближе к обогащенному вариантно повтору главной и связующей партий, чем к коренному их перевоплощению.

Ослабление целеустремленности в развертывании содержания позволяет автору сообщать отдельным эпизодам непривычную для классиков обстоятельность. Так, побочной партии первой части Шуберт придает значение изолированного раздела, своего рода «произведения в произведении»⁶. Вместе с тем она не образует по отношению к главной решительного контраста. Это как бы разговор на ту же тему, протекающий в иной плоскости и предполагающий возвращение к основной мысли. Настойчивость, даже навязчивость утверждения некоего тезиса сочетается в побочной с внутренней связанностью, приглушенностью звучания. Содержащиеся в ней намеки на протест только подчеркивают эту скованность, так как в сущности никуда не направлены. Они в большей степени сродни тем мятежным образам, которые возникают в сфере фантастической (вспомним, например, танец фурий в «Орфее» Глюка).

Оттенок фантастичности в еще большей мере присущ разработке, где вариантное проведение материала главной и связующей обретают черты таинственной настороженности. Преобладание в первой части эпического начала — быть может, с оттенком сказочности — не подавляет лирическую тенденцию, составляющую подлинную стихию шубертовского дарования. Правда, здесь она заметно отступает на задний план. Но исчезая совсем, лирическая струя все же

оказывает воздействие на драматургию Квартета. В этом отношении показателен переход к репризе, где в подчеркнуто индивидуализированном виде дается обрисовка чувств «героя». После по-бетховенски напряженного эпизода* внезапно на динамическом спаде у первой скрипки возникает распевная мелодия, ассоциирующаяся с ощущением бессилия перед лицом жестокой действительности. Шуберт не в состоянии уйти от правды жизни, подменить действительность иллюзией, как бы ни нуждалось человечество в облагораживающем воздействии подобных представлений. Насколько велика роль этого обнажения элегического подтекста, видно на примере репризы, которая, смыкаясь с разработкой, перенимает у нее и динамическую приглушенность, и ведущее значение минорного наклонения, и мелодическую распевность. Итог первой части подводит кода. С достойным Бетховена лаконизмом Шуберт запечатлевает в ней необузданность эмоционального порыва со скованностью незавершенного жеста. Шуберт показывает правомочность героических помыслов, даже когда они неосуществимы. В таком контексте героическая тематика закономерно получает эпическую проекцию.

Вторая часть Квартета G-dur (Andante un poco moto, e-moll) служит контрастом к первой и одновременно дополняет ее. В ней господствует лирика, но ощутимо и влияние повествовательности. Вновь композитор обращается к настоящему сквозь призму прошлого. Это своего рода романс-баллада, где прошлое и настоящее сливаются воедино в рассказе о несбыточной мечте многих поколений. По существу это элегия, но посвящена она не оплакиванию утраченного, а воспеванию душевной стойкости и нравственной красоты веками обездоленного человека. Удивительно чутко оттеняет Шуберт двойственную природу этого образа: непосредственность, сердечность отраженной эмоции и блеклость, завуалированность ее проявления как отзвука былого. Широкая распевность мелодии сочетается со своеобразной ее связанностью. Так, мелодическое напряжение, вызванное ходом на «воздушную» септиму, словно гаснет, не получая разрешения. В значительной степени это зависит от вескости устоя *h*. Но сам опорный звук не является устойчивым, поскольку подчинен закону ладовой переменности:

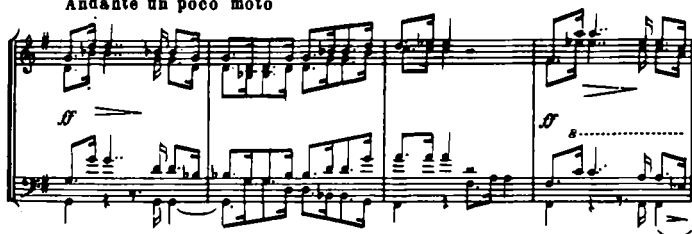
* В его основе лежит с размахом претворенный материал связующей партии.

Andante un poco moto



Второй образ Andante резко контрастен:

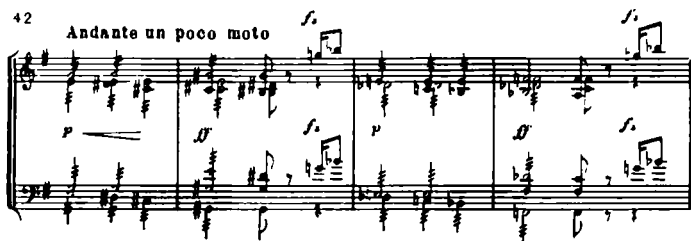
Andante un poco moto



В нем композитор вновь пытается увлечь современника героическим идеалом. Таким образом Andante подчинено той же теме, что и Allegro, только в ином аспекте. Героический образ здесь наделяется более определенно национальными чертами. Он пронизан героической патетикой стиля «вербункош». Очевидно, в общении Шуберта с этим интонационным слоем сыграло роль его пребывание в Венгрии. Через это сближение с демократическими народными истоками* возникли возможности столь непосредственно слить свой голос с голосом народа и его языком⁷. В таком контексте искусство Шуберта не могло не приобрести ярко выраженной актуальной направленности, той самой, которой было наде-

* Речь идет о том интонационном пласте, который в музыкальном быту находился тогда на поверхности венгерско-цыганском.

лено искусство народных певцов-рапсодов, в живой форме сочетающее отзвуки седой старины и приметы сегодняшнего дня. Допустимость такого толкования смысла второго образа вытекает из его обособленности по отношению к первому образу *Andante* и к ведущему образу *Allegro*, хотя с последним его связывает общность ритмоинтонационная. Светлая печаль лирического воспоминания уступает место предельно напряженному протесту. Несмотря на отпечаток легендарности, данный эпизод совершенно лишен того оттенка неустойчивости, который был свойствен проявлению героического начала в первой части. Уверенно и властно утверждает здесь композитор необходимость подвига. Это уже не мираж, а активная попытка шагнуть из сферы мечты в область действительности. Неудивительно, что второй образ *Andante* становится кульминацией в раскрытии конфликтности содержания Квартета. С беспощадной правдивостью сталкивает Шуберт окрыленную надежду и жестокую реальность. Срачивая разные временные плоскости, он достигает предельной выпуклости показа несоответствия мечты и действительности. Героическая устремленность, так уверенно обрисованная композитором, буквально поглощается зловещей, неумолимой силой. Средства воплощения предваряют здесь цикл «Зимний путь», где трагическая коллизия героя с окружающим миром решается в плане злободневном. Речь идет об интонационной и образной близости к песне «Одиночество», завершающей первую часть цикла, в частности воплощению слов: «О как кругом все тихо, о как вся даль светла!». Но в Квартете крах иллюзий выражен с еще большей силой. Сохраняя (в виде пронзительного и одновременно беспомощного возгласа *g—b*) след тоники *g-moll*, Шуберт «дерзко» накладывает на него модуляционное смещение в *cis-moll*, а затем в *b-moll*. В совокупности с чисто оркестровым эффектом *crescendo* (от *pianissimo* до *fortissimo*) и тремоло («флейтовое» *g—b* в партиях скрипки и альта) это создает ощущение полной катастрофы⁸:



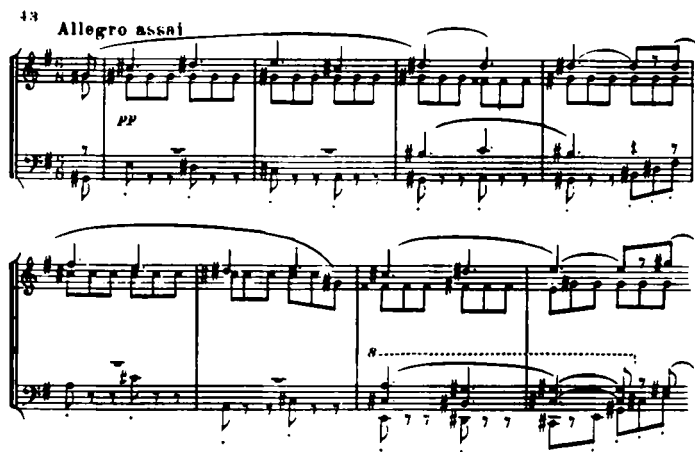
Как внутри второго раздела *Andante*, так и в соотношении первого и второго образа, с огромной силой обнаруживается экспрессивность обнаженного приема сопоставления. Оказывается, что в определенных случаях драматургия сопоставления таит выразительнейшие возможности драматизации. Скрещивая таким путем, казалось бы, несовместимые точки зрения, Шуберт насыщает *Andante* напряжением, намного превосходящим не только остальные части Квартета, но и привычные в этом смысле масштабы медленных частей цикла. Происходит знаменательное перемещение акцента, отвечающее и лирическому складу дарования композитора, и чисто романтической приверженности к психологизации высказывания. Но эпическая перспектива при этом не нарушается. Оттенок легендарности, присущий содержанию *Andante*, укрупняет пропорции, делает лирические образы более объемными, внушительными. Лирическая одухотворенность, ничего не теряя в задушевности, заметно объективизируется, что приближает композитора к намеченной им самим цели — созданию «большой симфонии»⁹. Это приводит не только к расширению масштаба, а прежде всего (это видно на примере Симфонии *C-dur*) к завоеванию позитивной концепции, к отстаиванию непреходящих ценностей, позволяющих не терять веру в идеалы, вопреки непреодолимости препятствий. Вот почему Шуберт не склонен придавать в концепции Квартета отчетливо проступающему во втором образе *Andante* трагическому смыслу ведущее значение. Да и в пределах второй части трагический раздел является вторжением в стойкое в своей основе русло.

Все три проведения второго образа едины по облику. Меняется лишь тональная окраска. В первом проведении дают о себе знать, хотя и не очень приметные, характерные сдвиги. Его контуры становятся более подвижными. Во втором — это служит углублению скорбного оттенка; в дальнейшем автор стремится придать теме светлый, даже оптимистический облик. Об этом говорит возросшая роль мажора; о том же свидетельствует значение, которое Шуберт придает второму периоду первой темы, превращая его в самостоятельный эпизод, выделяющий мысль о надежде, подспудно живущей в сознании. Наивная проникновенность лирической концовки *Andante* — пример типично шубертовского завершения, когда отголоски обездоленности и надежды сливаются воедино, отчего щемит в груди и теплеет на сердце. Очевидно, этот прием имеет параллели в вокальной лирике, возможно даже восходит к ней¹⁰.

Драматургия сопоставления находит в Квартете G-dur отражение не только в пределах частей, но и в соотношении первой и второй — третьей и четвертой частей цикла. Если Allegro и Andante сближались на основе внутренней конфликтности, то скерцо и финал объединены большей «описательностью», объективностью изложения.

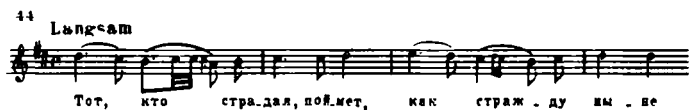
В скерцо острота и четкость мелодического рисунка сочетаются с призрачно неуловимой стремительностью движения. Возникает ощущение таинственности, фантастичности, родственное сказочным образам. Сказка — тоже форма обращения к прошлому. В этом смысле скерцо естественно укладывается в концепцию Квартета. Трио в духе непритязательного лендлера вносит и необходимую разрядку, предвосхищая в известной мере народно-жанровый склад финала.

В финале Шуберт вновь обращается к танцу, но уже не к лендлеру, а к тарантелле, стремясь запечатлеть неумную текучесть жизненного процесса:



Вместе с тем упрямая безостановочность тарантеллы позволяет превратить ее в символ быстротечности свершающегося; в водовороте событий человек не успевает дать волю субъективному излиянию. В таком аспекте художнику легко выявить объективную природу отображаемых явлений, что с очевидностью дает о себе знать у Шуберта. Однако романтический склад его мировосприятия не позволяет ему прочно утвердиться на этой позиции. Подобно первой части, об этом говорит смешение одноименных мажора

и минора, значительное число минорных отступлений, и главное — появление лирико-драматического эпизода, приостанавливающего неудержимый бег тарантеллы. Его особая роль подчеркнута мелодически, ладово, структурно. Мелодически этот раздел представляет собой кратковременный, но яркий расцвет кантиленности, средоточие типично шубертовской песенной выразительности. Сочетание льющейся задушевной мелодии и остигатного пульсирующего фона *pianissimo* словно приоткрывает завесу над сокровенной думой автора. Неутомимая смена впечатлений не в состоянии заглушить укоренившуюся в его сердце тоску, глубокую и непреодолимую неудовлетворенность. Не случайно этот эпизод интонационно близок к последней редакции «Песни Миньоны» (дуэт Арфиста и Миньоны), в которой обездоленность персонажей романа Гёте толкуется Шубертом трагически:



Даже беглое предвосхищение дуэта показательно. Важное значение имеет ладотональное обособление этого раздела. Он излагается в *cis-moll* — тональности, резко контрастной основной. Кроме того, он тонально устойчив, в то время как смежные разделы отмечены цепью модуляционных сдвигов. Изолирован он и в структурном отношении, поскольку появляется лишь один раз*. Необычайная чуткость Шуберта к вариационно-вариантным возможностям развития позволяет ему извлечь из одного ствола целую поросль тематических побегов, как подтверждающих, так и оспаривающих основную мысль. Создается та самая «переливчатость», которая, не посягая на преобладание жизнеутверждающего начала, не дает вместе с тем ему восторжествовать полностью.

Финал посвящен поэтизации быта без привнесения каких бы то ни было легендарных или сказочных представлений. Таким путем в процессе развития содержания произведения осуществляется переход от легендарно-эпического через сказочно-фантастический к жанрово-повествовательному

* Это не исключает наличия тематических нитей, связывающих его с первой, второй и главным образом — третьей темой.

ракурсу. Вновь композитор стремится найти равнодействующую романтической и классической направленности высказывания и опять на свой, присущий только данному произведению лад. В целом доминирует, конечно, романтическая перспектива. Возможно, что именно это в сочетании с непривычностью замысла внесло свою лепту в меньшую популярность данного Квартета по сравнению с Квартетами a-moll и d-moll.

Интерес Шуберта к эпическим образам, сказавшийся в ряде зрелых инструментальных произведений, породил и последнее его сочинение для струнного ансамбля — Квинтет C-dur (с двумя виолончелями) op. 163. Квинтет во многом связан с Большой симфонией C-dur, по-своему отражая стремление композитора к оптимистической трезвости, широте и масштабности высказывания. Но в соответствии с особенностями жанра содержание Квинтета лишено монументальности, присущей симфонии. Зато оно выигрывает в мягкости и задушевности. Замысел Квинтета вырос из безграничного преклонения автора перед красотой и одухотворенностью жизни. Только в Квинтете Шуберт чаще отдает дань мечтательной зачарованности, склонности к длительному пребыванию в этом состоянии. Можно сказать, что концепция Квинтета сродни классической идиллии с ее тенденцией к воплощению уравниловки жизненного процесса; основные образы произведения лишены драматической заостренности, контрасты в развитии содержания встречаются реже.

В Квинтете, с одной стороны, обнаруживается воздействие классического тематизма, с другой — находит отражение романтическая направленность содержания. С классическими традициями связана главная тема первой части и ее развитие, а также тематизм скерцо, основная тема которого безусловно является порождением бетховенского понимания этого жанра. От романтизма идет отсутствие в первой части конфликта между главной и побочной партиями, несостоятельность утверждения волевого импульса в разработке, погруженность в созерцательное состояние основного образа второй части — Adagio с его широкой, неторопливо развивающейся, задумчивой по эмоциональному строю мелодической линией. Все содержание Adagio в целом вызывает ассоциации с ноктюрном, сближая «видимое» и «слышимое» и создавая одновременно и слуховую и зрительную перспективу. Внезапное «смятение чувств», ворвавшееся в среднем разделе этой части, не становится определяющим

для концепции этого сочинения в целом. Романтический характер музыки проявляется и в скерцо — в претворении в нем опыта австрийской бытовой музыки (вальс в среднем разделе) и в обогащении внеаккордовыми тонами гармонии. Шуберт выступает в этом последнем как провозвестник симфонизма второй половины XIX века, в первую очередь симфонизма Брукнера. Подобно квартетам, в Квинтете мы встречаем явное интонационное сходство с песенным творчеством, например общность интонаций трио с песней «Скиталец». В характере танцевально-бытовом, отстраненном от драматических коллизий, написан и финал квинтета.

В отличие от струнных ансамблей, симфоний и фортепианных сонат, которым Шуберт уделяет внимание на протяжении всей творческой жизни, ансамбли с участием фортепиано возникают спорадически, не будучи связаны с устойчивым интересом композитора к этой разновидности инструментальных произведений. В ряде случаев появление подобных ансамблей диктуется желанием Шуберта угодить кому-то из исполнителей. Так были, например, сочинены «Блестящее рондо» для скрипки с фортепиано оп. 70 или «Фантазия» для скрипки и фортепиано оп. 159, написанные, почти вне сомнений, в расчете на их исполнение Йозефом Славиком. Можно предположить, что и создание двух фортепианных трио в конце 1827 года (оп. 99 и 100) и было инспирировано наличием рядом с Шубертом таких превосходных исполнителей, как И. Шуппанциг, Й. Линке и К. М. Боклет. О почине, исходившем от С. Паумгартнера и давшем толчок к сочинению квинтета «Форель», речь уже шла. Есть основание думать, что и некоторые другие произведения были созданы по сходным поводам. Так, облегченный склад письма трех сонатин для скрипки и фортепиано оп. 137 1816 года (композитор назвал их сонатами) явно свидетельствует о том, что они предназначались для лица с относительно скромными исполнительскими возможностями.

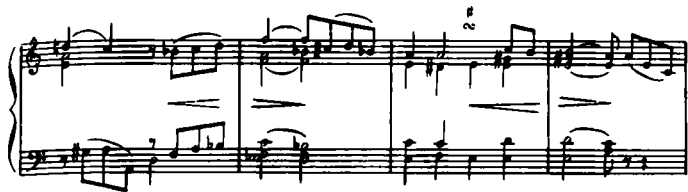
Создание развернутой Сонаты для скрипки и фортепиано, казалось бы, должно было предоставить Шуберту в этом плане еще большие возможности. Представляется, однако, что в написанном полтора года спустя «Дуэте для скрипки и фортепиано» подобная законченность отсутствует. Шуберту словно недостает здесь убежденности в том, что данное высказывание необходимо, обязательно, больше того — неизбежно. Соответственно оно проигрывает в убедительности, и это несмотря на то, что мысль автора «Дуэта» возму-

жала, а почерк окреп. Это достаточно ощутимо дает о себе знать и в первой части, и в финале произведения; в финале даже в большей степени, поскольку из всех частей только эта отмечена и авторской увлеченностью, и целеустремленностью замысла.

Только через семь лет после «Дуэта» Шуберт вновь обращается к ансамблю с фортепиано. И опять волей случая. В 1823 году венский инструментальный мастер Георг Штауфер создал своего рода смычковую гитару (арпеджионе). Она имела шесть струн, настроенных подобно старинным виолам следующим образом: *E—A—d—g—h—e*. Среди участников музыкальных вечеров в доме Зонлейтнера, где был впервые исполнен ряд произведений Шуберта, находился и гитарист Винценц Шустер. Возможно, что он и обратил внимание композитора на арпеджионе.

Отличительной особенностью этого произведения является его непосредственная связь с бытовым романсом. Нигде больше (даже в песне) композитор не соприкасается столь тесно с кругом порожденных городским романсом образов, не отдается во власть того сочетания задушевности и чувствительности, которое излучает это искусство, достигающее покоряющей силы воздействия и одновременно близкое к тому, чтобы удовлетвориться шаблоном и тривиальностью. Но Шуберт словно не замечает этой опасности. Не в пример некоторым песням, где композитор попадает под власть стереотипных «жестоких» интонаций, здесь он обнажает в заимствованном из бытового источника позитивные черты: искренность, естественность, открытость чувства, умножая их воздействие силой присущей ему поэтической одухотворенности и художественной законченности. Непринужденность высказывания сочетается в Сонате для арпеджионе с редким, даже для Шуберта, изяществом, что сообщает изложению легкость, привольность, оберегающую композитора от преувеличенной эмоциональности и позволяющую ему сохранить в показе лирического по преимуществу содержания необходимую долю объективности:





Песенные принципы проявляются не только в опоре на соответствующий круг интонаций, но и в манере подачи тематического материала, и в характере его развития. Первое проведение главной партии — типичное вступление к романсу*. Его переизложение у солирующего арпеджионе в сопровождении фортепиано — не менее типичный образец вокального письма.

Чрезвычайно характерно расширение главной партии, к которому прибегает Шуберт. Мелодию широкого дыхания он дополняет более подвижными оборотами, тоже входящими в арсенал выразительных средств бытового романса, но соприкасающимися с танцем. Заложенное в этих интонациях активное начало и станет источником побочной партии, но в отличие от классиков партии изолированы одна от другой.

Побочной партии свойственна полетность и некоторая доля капризности. Допустимо сказать, что на ней лежит легкий отсвет той виртуозности, которая именно в таком отточенном, грациозном виде складывалась еще у Моцарта, нашла отражение у Гуммеля и Вебера и затем — уже в огрубленном виде — перешла в салонный пианизм 20—30-х годов XIX века. Побочная создает контраст к главной, но она не столько противопоставляется ей, сколько служит дополнением.

Разработка начинается с мажорного переизложения главной партии, которая затем уступает место материалу побочной. В его использовании доминирует сперва вариантное переосмысление, на смену которому приходит мотивно-тематическое развитие. Сочетаясь с интенсивным модулированием (f-moll, des-moll = cis-moll, d-moll, a-moll), нацеленным на доминанту a-moll, оно служит созданию драматической кульминации, обнажающей типично шубертовскую коллизию неосуществимого порыва. Последняя вызывает по-

* Невольно вспоминается совпадающая с ним по складу интерлюдия в романсе Глинки «Сомнение».

требность в гасящей напряжении связке, которая приводит к репризе. Реприза не приносит существенных изменений. Новым словом по сравнению с экспозицией является кода. Возвращение в коде материала заключения главной партии в более сдержанном, робком обличье усиливает ощущение чистоты и вместе с тем беззащитности обрисованного композитором строя чувств.

Продолжением этой линии, но в аспекте большей самоуглубленности, монологичности является Adagio. Ему присущ сдержанный, созерцательный и в целом просветленный характер. Выразительность части во многом зависит от тонкой ладовой нюансировки. Стойко придерживаясь основной тональности — E-dur, Шуберт расширяет ее амплитуду сращиванием с e-moll и вовлечением в модуляционное развитие параллельных ладов (cis-moll, Cis-dur, G-dur). Особого упоминания заслуживает форма Adagio. Она объединяет черты замкнутости (строфичности) и сквозного изложения. Завершением разделов формы кадансом в основной тональности композитор подчеркивает стабильность содержания части. Вместе с тем сдвиги в процессе ее разворачивания настолько значительны, что можно говорить о последовательном драматургическом переосмыслении исходного образа. В нем словно исподволь зреет предвидение тяжких невзгод. Это не приводит к эмоциональному взрыву, а порождает скорбное послесловие, отмеченное глубочайшей внутренней интенсивностью чувства. Такие подытоживающие распевные заключения не редки в зрелых песнях композитора («Двойник», «Шарманщик», «Приют», «Последняя надежда»). Появление же подобного эпизода в Сонате для арпеджионе — свидетельство значительности концепции данного произведения и одновременно важнейшей роли Adagio в раскрытии авторского замысла*.

Финал сонаты (Allegretto, A-dur) основан на танцевальном материале и примыкает к типу рассеивающих завершений циклической формы. Он написан в форме рондо (A — B — A — C — B — A), но с тональным сопряжением первого и третьего эпизодов (B), что позволяет говорить об отпечатке сонатных закономерностей. Существеннее, что во втором эпизоде (C) намечается драматизация содержания части, возвращающая слушателя к образной сфере главной партии

* Кстати, рукопись Сонаты отличается особой тщательностью фиксации текста, что говорит о любовном отношении композитора к своему детищу.

Allegro moderato и к заключению *Adagio*. Соответственно данный раздел приобретает некую долю разработочной функции, а это позволяет утверждать, что финал имеет и подытоживающее значение. Такая нацеленность финала подтверждается и наличием точек соприкосновения между тематизмом эпизода В и побочной партией первой части. Вместе с тем не следует преуменьшать значение в замысле *Allegretto* «раскрепощающей» тенденции. С особой образной наглядностью она проступает в эпизоде С, где композитор обращается к интонациям Jodeln, очень точно воссоздающих восторженность душевного состояния. Сопоставление данного материала с реминисценцией из первой части усиливает рельефность контраста, а соответственно и драматургическое значение данного эпизода.

Вершиной достижений Шуберта в жанре камерных ансамблей с фортепиано являются два трио, созданные в 1827 году. Хотя их возникновение, видимо, тоже обязано prevailing обстоятельствам, они более органично укладываются в общую перспективу развития творчества композитора. Оба ансамбля как бы противостоят погружению композитора в мир скорби и отчаяния. Создание Трио В-dur, видимо, предшествовало работе Шуберта над первой частью «Зимнего пути», Трио же Es-dur возникло после завершения второй части вокального цикла в ноябре 1827 года.

Трио В-dur принадлежит к числу наиболее светлых произведений Шуберта. Его отличительной чертой является бьющая через край жизнерадостность при удивительной непосредственности и цельности высказывания¹¹. В Трио композитор далек от того, чтобы вызывать к героической доблести прошлых поколений и на этой основе обнажать несоответствие мечты и действительности. Его задача показать наличие неизрасходованного запаса юношеского задора и энергии, что в сочетании с душевной теплотой могло служить противовесом сомнениям и разочарованию. Чрезвычайно показательна в этом смысле стойкая опора композитора в Трио на современные ему бытовые жанры. Так, в *Allegro moderato* главная партия построена на маршевых ритмоинтонациях, побочная родственна бытовому романсу с чертами ноктюрна, ставшего популярным со второй четверти XIX века. Не менее существенно для замысла Трио отсутствие в произведении подлинного драматического конфликта. Даже в изложенном в сонатной форме *Allegro moderato* драматургия определяется раскрытием богатого эмоционального подтекста, заложенного в основных образах, но

никак не с их столкновением. Хотя по облику они и контрастны, но по существу родственны друг другу, так как с разных сторон освещают одно и то же явление — активное и жизнерадостное воодушевление.

Подобная нацеленность первой части Трио естественно сказывается на характере остальных частей. Они расширяют картину привнесением в нее новых лирико-жанровых нюансов. Так, например, в медленной части становятся ощутимыми отголоски итальянских народных песен, в скерцо и, в частности, в финале с удивительной щедростью дают о себе знать отзвуки танцевальной музыки, бытовавшей в предместьях Вены, что позволяет композитору подчеркнуть оптимистическую природу замысла. Но повода для драматизации содержания в них не возникает. Оптимистический вывод не завоевывается, а раскрывается как данность, как неотъемлемое свойство жизни, причем жизни будничной, каждодневной, протекающей у всех на виду.

В Трио Es-dur стремление композитора утвердить оптимистический взгляд на жизнь реализуется иным, несравненно более сложным путем. Образы «мужества и подвига» оттенены здесь образами сомнения, разочарования, что значительно углубляет драматургию произведения. Шуберт строит ее на основе четко выявляемого «единоборства» романтических и классических принципов. Не будет преувеличением утверждать, что последнее становится в данном произведении концепционным стержнем. Шуберт достигает предельной рельефности воплощения центральной проблемы прогрессивного романтического искусства — несовместимости идеала и действительности. Вместе с тем он совершенно недвусмысленно подчеркивает непреходящую ценность заветов классиков, в частности, Бетховена, провозглашавших обязательность действенного вмешательства в жизнь, проявления человеческого силы и воли в достижении поставленной себе цели. Ради этого Шуберт не боится стать на путь прямых стилистических аналогий, которых он неукоснительно, хотя и по-разному придерживается во всех частях¹².

Последовательная двуплановость композиции Трио, обуславливающая четкость разграничения сопоставляемых явлений, заставляет предполагать в сочинении наличие скрытой программности. У Шуберта она совершенно независима от параллелей с литературным источником, а предусматривает формирование в сознании художника конкретных сюжетных представлений, связанных с воплощением

центрального «узла» драмы, — отягощенности радостных помыслов страданием. Впрочем, значение их достаточно ёмко, чтобы не сковывать фантазии композитора. В драматургии Трио это обуславливает возможность сочетать сквозное мотивно-тематическое и вариационно-вариантное развитие на основе как обобщенного, так и бытового материала.

Особый интерес представляет жанровая природа Трио Es-dur. Уточнить ее трудно, поскольку по сути оно объединяет признаки разных жанров. Если учесть, что пафос произведения заключается в соблюдении равновесия непримиримых начал, что определяет очень сложное соотношение напряжения и покоя, то приведение к одному знаменателю примет лирического, драматического и эпического окажется не просто оправданным, а совершенно необходимым¹³. Есть все основания настаивать на жанровой промежуточности Трио, обусловленной промежуточностью мироощущения композитора и таким образом полно и верно отражающей его творческую концепцию. Не детализируя аналитическое описание музыкальной драматургии этого произведения, отметим лишь ее ведущие черты — диаметрально противоположность главной и побочной партий первой части, в одном случае связанной с волевым тематизмом бетховенского стиля среднего периода, в другом — с типичным для Шуберта сочетанием песенности и танцевальности:

46а Тема главной партии и ее производно-тематическое развитие
Allegro

46б

46в



В той же первой части значительна роль еще одной темы — темы романтического томления, родившейся как побег связующей и обретшей самостоятельность в конце заключительной партии:

47 Allegro



На основе этих трех тем создается своего рода «трехмерная» драматургия, притом именно лирическая тема заключительной партии и становится основой обширной разработки.

Двуплановость замысла присуща и композиции второй части (*Andante con moto*, c-moll), но с «обратным индексом». В ней как бы конденсируется проблематика цикла «Зимний путь»*. Но в то же время вторая тема *Andante* устойчивым, размеренным складом напоминает песни «Прекрасной мельничихи».

Оптимистический взгляд на жизнь наиболее очевидно воплощается в скерцо. Об этом свидетельствуют как его крайние разделы, так и трио. Здесь излюбленный Шубертом вальс уступает место более угловатому танцу с прискоками и с пристукиванием. Незатейливый, по существу, материал изложен очень собранно, организованно, что способствует выявлению волевого начала.

Основные линии драматургии цикла стягиваются в один узел в финале (*Allegro*, Es-dur) — наиболее масштабной и сложной по драматургии части произведения, хотя в

* Особенно проступают интонационные связи главной партии с песней «Спокойно спи», а структурные смысловые параллели заставляют вспомнить песню «Весенний сон».

наименьшей степени сосредоточенной по сравнению с другими частями. В финале появляется первая тема *Andante* — средоточие скорбной выразительности цикла. Ей, как бы выполняющей функцию «лейтобраза», и принадлежит кульминационная роль в развитии всего содержания. Венчая дважды на протяжении финала развитие мысли автора, она достаточно веско выявляет его романтическое кредо.

Если струнные ансамбли зрелого периода допускали относительно четкое жанровое разграничение, то в фортепианных сонатах, к которым композитор обращается вновь в 1823 году, провести его труднее. Здесь чаще дает о себе знать смешение жанровых признаков, причем преимущество оспаривается двумя началами — лирическим и эпическим. Очевидно, подобная направленность замыслов композитора происходит из стремления и в данной сфере упрочить свою независимость по отношению к действенной драматургии венской классической школы, завоевав одновременно в сближении с традициями фольклора широкую демократическую перспективу высказывания. Вместе с тем параллельность творческих исканий Шуберта в инструментальной музыке и в вокальной лирике, где в эти же годы наблюдается поворот в сторону «обыденных» сюжетов, не означает совпадения драматургических принципов этих областей его творчества.

Соната *a-moll* op. 143 еще раз подтверждает этот тезис. Уже в облике главной партии первой части восходящая к вокальной лирике распевность сочетается с чеканностью маршевой поступи, что сообщает образному строю *Allegro giusto* эпическую перспективу. В отдельных эпизодах музыка обретает героический характер, например при втором проведении главной темы (пунктирный ритм *staccato fortissimo*) или же в связующей (унисонный ход *fortissimo* по звукам доминантового трезвучия). Эти эпизоды возникают как резкое противопоставление динамической приглушенности предшествующих им и следующих за ними тактов, поэтому можно говорить, что они выявляют призыв к действию, а не само действие, намерение, а не его осуществление. Здесь Шуберт предвосхищает тот прием вовлечения героического начала в рамки лирико-драматического и лирико-эпического замысла, который получит распространение в инструментальной музыке второй половины XIX века*.

* Примерами могут служить симфонические поэмы Листа, симфонии Брамса, в частности, первая часть Четвертой симфонии.

Иное соотношение лирического и эпического аспекта представлено в побочной партии, где отголоски марша уступают место танцевальным оборотам. Размеренное чередование четвертей и половинных нот, выдержанный на протяжении всей темы штрих *portamento* и длительное звучание органного пункта придают побочной партии характер спокойной неторопливости. Только неожиданные динамические акценты *fortissimo* напоминают о напряженном звучании главной партии. Существенная роль в изложении принадлежит и пространственному эффекту, вызываемому сопоставлением разных регистров. Лишь в заключительных тактах экспозиции Шуберт возвращается к характеристике томления, с которой начинается первая часть. Впрочем, возрождение исходного образа произведения кратковременно. В разработке господствует активное волеизъявление. Первоначально оно дает о себе знать в форме, преемственно связанной со вторым проведением главной партии в экспозиции, только здесь оно приобретает более масштабный развернутый облик. Но ожидаемого после такого нарастания утверждения образа «силы и действия» не наступает. Напротив, соблюдая пунктирный ритм, композитор постепенно лишает его вескости, фактура становится более прозрачной, и если бы не значительная роль минора и щемящих секундовых интонаций, то можно было бы говорить о преобладании в завершении разработки исполненной изящества безмятежности.

Просветленность подтекста конца разработки, как и уравновешенность склада побочной партии, находит отражение в коде первой части. Шуберт бережет для коды «героический» эпизод из связующей. Сопоставляя его с пространственной созерцательностью, заимствованной из побочной, он наглядно и непривычно, минуя какую бы то ни было драматическую обостренность, подытоживает коллизию желанного и осуществимого, лежащую и в данном случае в основе произведения.

Вторая часть (*Andante*, F-dur) носит характер сосредоточенного сдержанного размышления, оттененного в отдельных моментах ноткой горечи. Она ощущается в первых же тактах контрастного по отношению к первому предложению настороженного мотива, построенного на обыгрывании квинты лада. Пожалуй, можно утверждать, что его интонационное зерно родственно началу первой темы *Allegro*, а это позволяет говорить о смысловой преемственности первой и второй части. Обособленность данного мотива подчеркива-

ется минорным наклоном и динамической приглушенностью*. Обостренность свойственна и некоторым гармоническим оборотам (например, нонаккорд с удвоенной нотой в тактах 6, 7, 11 и 12), которые к тому же получают необычное разрешение в секстаккорд параллельного строя. Ладовая многозначность как в смысле «перекрашивания», так и в смысле своеобразной бифункциональности дает о себе знать на протяжении всего *Andante*. Возрастая к концу части, что идет параллельно расширенному использованию композитором упомянутого выше мотива, она доносит до слушателя скрытую в подтексте омраченность авторских раздумий¹⁴. В первом разделе части** развертывание этого мотива (см. такт 20) порождает мощное нарастание, образующее динамическую кульминацию *Andante*. Она несомненно нацелена на опровержение таящегося в сознании автора тревожного предчувствия и в этом смысле допускает сравнение со сходными эпизодами первой части. Как и в *Allegro*, облик ее неустойчив, что в данном случае определяется цепью модуляционных сдвигов (от *Des-dur* к *G-dur* как доминанте *C-dur* — тональности второго раздела), завершающихся как бы на полуслове. Порыв повисает в воздухе, надламывается. Второй раздел лишен подобного нарастания. Его место занимает обыгрывание «мотива сомнения». Неуравновешенность состояния выражается здесь не в открытой, а в завуалированной форме: постоянные смены мажора и минора, гармонические наложения создают ощущение пусть мимолетного, но достаточно острого напряжения. Для восстановления равновесия Шуберту приходится прибегнуть к после словию, возвращающему слушателя к началу части.

Финал (*Allegro vivace, a-moll*) не только выполняет привычную функцию завершения произведения, но в известном смысле подводит итог изложенному в предшествующих частях. Ему присуща большая мятежность высказывания, что способствует обнажению конфликтной природы замысла. Особенно показательна первая тема с ее противопоставлением полетного движения и мощных аккордовых вертикалей, сосредоточивающих характеристику волевого усилия. В последовательности этих пластов создается динамическое

* Помимо оттенка «*piano pianissimo*» Шуберт требует использования левой педали: *sordini*.

** Вторая часть написана в редкой для инструментальных произведений Шуберта двухчастной структуре, обнаруживающей подобие песенной строфичности, но с измененным тональным планом: *T — D, D — T*.

напряжение, превосходящее по интенсивности развертывания сходные эпизоды первой части, а следовательно, обогащающее драматическую перспективу содержания. Вторая тема, хотя и контрастирует с первой, по своей принадлежности к песенным образованиям сохраняет оттенок оживленности. На фоне господствующего в теме мажора особую выразительность приобретают минорные отклонения, присутствующие в мелодике изначально (шестая пониженная ступень F-dur) и поддерживаемые соответствующими модуляциями (d-moll, B-dur гармонический, g-moll). Они создают преемственность между лирико-драматической взволнованностью первой темы и элегической просветленностью второй. Последнее представляет тем больший интерес, что композиция финала основана на сопоставлении, а не на сцеплении и тем более не на разработке тематического материала. По сути Шуберт ограничивается трехкратным изложением последовательности двух тем, правда в разном тональном обличье. Такова схема. Заполнение же ее отмечено отступлениями. Первое — наличие небольшого разработочного эпизода, обязанного своим возникновением именно тем нитям, которые протягиваются от первой ко второй теме (об этом свидетельствуют интонационные переключки как с первым, так и со вторым тематическим материалом). Второе отступление определяется динамизацией третьего проведения тем; Шуберт меняет порядок звеньев, и это дает ему возможность не только завершить часть на динамическом подъеме, но и придать концовке финала характер непреклонной решимости. Следовательно, в процессе раскрытия замысла Сонаты происходит смещение из лирико-эпического в лирико-драматический ракурс, что создает своеобразные возможности углубления драматургии, минуя как четко выявленную целеустремленность, так и острую конфликтность становления содержания.

Богатство обнаруживаемых Шубертом в сонатах аспектов отображения действительности наглядно иллюстрируется сопоставлением опуса 143 с опусом 42 — Сонатой a-moll, сочиненной в апреле 1825 года. Замысел сонаты глубоко лиричен, что сближает ее с Квартетом a-moll, созданным за год до нее. Но драматургическое решение здесь иное. Открывает сонату недоуменно-печальный возглас (унисон *pianissimo*). В сочетании безыскусственности и проникновенности это типичный пример свойственной мелодике зрелых песен Шуберта экономной выразительности. Сосредоточенность душевного состояния, породившего как данный воз-

глас, так и образный строй всей первой части, подчеркивается умеренностью темпа (*Moderato*) (явное нарушение традиции классического цикла!). Второй элемент темы — фраза, образуемая последовательностью аккордов *staccato*, которая и контрастирует с первым и дополняет его. Контраст определяется различной жанровой природой этих мелодических обоснований: в первом случае — песенной, во второй — маршевой (маршевый склад рельефно вырисовывается в связующей). Близость находит выражение в продолжающемся в басу второй фразы разворачивании мелодической линии первой (*c, h, a, gis, f*), в неустойчивости их ладового облика (тяготение к квинте *e* как к опорному звуку), во внедрении мелодического распева во второе проведение тематического комплекса. Таким образом, коллизия, вытекающая из противопоставления этих элементов, — а именно она составляет пружину драматургии части — многим обязана их общности. Соответственно конфликтность концепции *Moderato* не достигает той драматической остроты, которая свойственна бетховенскому бескомпромиссному единоборству тематических начал. Вместе с тем нельзя отказать Шуберту в стремлении следовать бетховенскому примеру. Ведь сосредоточенная в связующей и в побочных (их в этой части две) маршевость, очевидно, служит противовесом лирической обостренности высказывания. Однако взаимодействие образных сфер весьма далеко в данном случае от резкости бетховенских противопоставлений. Используя принцип производной связи (преемственность маршевого склада связующей и побочной от главной партии), Шуберт акцентирует не столько контрастность, сколько единство богатого оттенками образного строя, в свободной последовательности вбирающего черты лирической проникновенности и живой, но не торопливой повествовательности. Для Шуберта в большей степени показательна прерванность изложения, находящая отражение в внезапных спадах динамического нарастания и в переключении из сферы активности, утверждения определенного тезиса, в сферу неуверенности, сомнения. Разумеется, такой принцип разворачивания содержания обладает своей выразительностью, не уступающей бетховенской. Но направлен он в иную сторону — в сторону глубоко прочувствованной констатации разлада с действительностью. Шуберт, стремясь к бетховенскому выводу, осуществляет его на свой лад.

Присутствует подобная нацеленность и в первой части Сонаты *a-moll*.

Изменчивость лирического чувства, характеристике которой посвящена разработка, воплощается в вариантном преобразовании начальной фразы части. В сочетании с модуляционным сдвигом, приобретающим все большую напряженность, и мотивным вычленением это создает условия для чрезвычайно (Шуберт использует здесь цепь неразрешенных доминантовых гармоний) интенсивного развития. Оно достигает мощного нарастания, на гребне которого наступает спад, символизирующий тщетность порыва. Такое завершение разработки отражается на облике репризы. Ее грани завуалированы вступлением в *fis-moll* — тональности, параллельной одноименному мажору. Кроме того, она лишена столь характерного для главной партии контраста. Черты маршевости сглажены певучестью фактуры (вместо *staccato* — *legato*, вместо повтора звуков — их протяженное звучание) и имитацией. Подготовка связующей партии требует соответственно большего простора, чем в экспозиции. Если в разработке композитор сосредоточил внимание на показе глубокого, но затаенного душевного движения, то коде он сообщает открытый активный характер. При преобладании маршевого начала здесь явно обнаруживается влияние распевности и проступают те черты общности контрастных сторон содержания, которые были заложены в изначальном проведении главной партии. Теперь они создают предпосылки для эпически монументального заключения части, в осуществлении которого ведущая роль принадлежит уже песне, как бы вбирающей в свое величавое унисонное звучание острые маршевые акценты. В соотношении заключительных фраз и лирического «зачина» *Moderato* отчетливо дает о себе знать проявление принципа тематической производности, причем с не меньшим, чем у Бетховена, размахом переосмысления. Но путь, которым Шуберт достигает этого переосмысления, иной. В нем нет бетховенской целеустремленности, активного перерождения материала. Последнее достигается или смягченным по сравнению с мотивно-тематическим вариантным преобразованием, или же разным по степени резкости и внезапности сопоставлением.

Вторая и третья части свидетельствуют о том, что намеченная в *Moderato* коллизия не представляется Шуберту неразрешимой. Основной образ *Andante poco mosso* (C-dur) — тема вариации отличается редкой незамутненностью запечатленного в нем чувства. В нем отражена спокойная трезвость взгляда на мир искушенного жизнью человека, представленная в созерцательной лирике классиков — у Моцар-

та, в некоторых поздних произведениях Бетховена. Именно к ней восходит своеобразная сдержанность высказывания, проявляющаяся в кратких (*staccato*) и протяжных, акцентированных долях и в соблюдении переходящего из голоса в голос органного пункта (*G*). Но, образуя доминанту содержания, подобная настроенность не исчерпывает смысла *Andante*. Легкие, чуть приметные тени возникают уже в теме (касание минорных ступеней в мажоре). В первой вариации они становятся заметнее благодаря хроматизации фигуративного движения и возникновению терпких задержаний (внеаккордовые малые секунды в тактах 5 и 16). Во второй вариации появляются минорные отклонения, подчеркнутые в концовках периодов унисонным выделением мелодического рельефа. Наконец, в третьей вариации проходящие омрачения выливаются в проявление неотступного, навязчивого скорбного настроения, образующего трагический полюс замысла произведения. Резкость противопоставления света и тени находится полностью в романтическом русле, часто отдающего предпочтение внезапной смене декораций. Прием констатации оказывается таким образом на свой лад не менее действенным, чем прием логически обоснованного доказательства, тем более здесь, где сама форма чередования завершенных эпизодов шла ему навстречу. Средства, которыми пользуется композитор, представляют собой обострение намеченного в предшествующих вариациях. Особого упоминания заслуживает насыщение музыкальной ткани резкими (большей частью с использованием малой секунды) диссонирующими созвучиями. Назойливая оstinатность звука *g* заставляет вспомнить песню «Любимый цвет» из «Прекрасной мельничихи» и провести между этими произведениями образную аналогию. Обоснованность ее подтверждается заключительной вариацией, сближающейся по складу с другой песней цикла — с «Злым цветом». Здесь параллели обусловлены интонациями охотничьего рога, вносящими в пятую вариацию элементы пейзажности, характеристики лесных далей. Вместе с тем отклонения в минор дают ощутить трагический подтекст, играющий заметную роль в песне и продолжающий в пятой вариации линию третьей. В целом же заключительный раздел части отмечен просветленностью, обогащенной по сравнению с темой пространственными впечатлениями и тонкой звукописью, становящейся к концу буквально акварельной.

Скерцо (*Allegro vivace, a-moll*) — яркий пример опоры композитора на жанровый первоисточник. Оставаясь в

целом в русле его характерных особенностей, Шуберт вместе с тем трактует его вполне самообытно. Скерцо отмечено нарушением квадратности структуры, тенденцией к слитному разворачиванию материала, смещением метрических акцентов и красочностью тональных сопоставлений. Очевидно и оплодотворяющее воздействие на скерцо опыта Бетховена. Оно дает о себе знать в энергичном, активном тоне высказывания, в причудливой смене оттенков, наконец — в интонационных переключках (например, такты 54—56, где возникает прямая параллель с первой частью Пятой симфонии). Но это отнюдь не мешает Шуберту оставаться самим собой. Больше, чем у Бетховена, сближение с конкретными бытовыми прообразами (лендлер или вальс в среднем разделе скерцо, не говоря уже о чисто вальсовом складе трио), срастание мажора и минора, смелая гармоническая нюансировка (например, сдвиг из *as-moll* в *e-moll* в тактах 63—69)¹⁵. О почвенности замысла Шуберта свидетельствуют и нити, ведущие к Брукнеру, тоже тесно соприкасающемуся с народно-песенной и танцевальной сферой. Они обнаруживаются в заключении среднего раздела скерцо и сказываются в предвосхищении отдельных оборотов из первой части Четвертой симфонии Брукнера.

Нельзя обойти молчанием и своеобразное толкование Шубертом репризы, которая звучит в одноименной мажорной тональности; кода подводит итог жизнеутверждающей направленности содержания скерцо.

Финал (*Allegro vivace*) контрастен по отношению к скерцо. Он не лишен оптимистической перспективы (она достаточно ощутимо дает о себе знать во второй теме), но ее контуры настойчиво вуалируются доминирующей мыслью о подчиненности человека неподвластному его воле жизненному круговороту, воплощению которого служит ровная безостановочная полетность основной темы (рефрен рондо сонатной формы). Отчетливо проступают черты завершенности душевного движения, олицетворяющей осознание неизбежности предначертанной судьбой, а отсюда и покорности последней. Данное обстоятельство обуславливает преобладание в финале повествовательно-констатирующего характера изложения над лирико-драматическим. Оно же объясняет отсутствие в нем подлинной конфликтности, развернутого столкновения образных сфер, хотя предпосылки к такому столкновению в замысле имеются и частично используются. Вторая тема волевого характера служит скорее выявлению неспособности протеста, чем утверждению его

правомочности. Тем не менее она нарушает смысловую замкнутость первой темы финала, порождая, с одной стороны, непривычную шероховатость, колючесть изложения ее элементов (в «разработочном» эпизоде после второго проведения рефрена) и, с другой, — вызывая заметное просветление колорита, подчеркиваемое настойчивым вторжением первой, активной попевки второй темы и использованием мажорных ответвлений первой:

48 Allegro vivace



Эти ответвления и обуславливают склад второго эпизода (собственно разработки), который непосредственно вливается в репризу. Поскольку реприза сильно динамизирована, она приобретает значение кульминации и дает то драматическое нарастание, которого недоставало предшествующему развитию. Оно в значительной степени определяется скрещиванием тематического материала. Следы скрещивания присутствуют и в обобщающей коде. Крайне симптоматично, что при сходстве двух ее начальных звеньев с репризой — не только в тематическом, но и в тональном отношении — композитор придает им иное динамическое толкование: в первом случае *fortissimo* к *piano*, во втором — *piano* к *fortissimo*. Казалось бы, готовится завершение произведения на динамическом подъеме, что по смыслу было бы равносильно выходу за пределы владеющей чувством и мыслью автора ощущением обездоленности. Но раскрепощения не наступает. После совершенно классического, насыщенного решимостью каданса возникает лишенный какого бы то ни было волевого импульса отголосок первой темы. Он гаснет на монотонном повторе своей последней ячейки, символизируя полную душевную обескрыленность, которая является итогом не только финала, но и замысла всего произведения. Это находит отражение в интонационном родстве, проявляющемся между заключением финала и темой главной партии первой части, шире — между исходным образом *Moderato* и образным строем рондо, поскольку тематический материал последнего в сущности един, в чем нетрудно удостовериться:

49a Allegro vivace



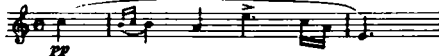
49b Allegro vivace



49c Allegro vivace



49r Moderato



Незадолго до Сонаты a-moll op. 42 Шуберт набросал другую — Сонату C-dur, оставленную им незавершенной. Основная роль в ней отведена повествовательности. Отчетливо соприкасаясь с героическим (например, в связующей), она придает содержанию произведения широту и размах. Воздействие на замысел первой части образов «мужества и подвига» накладывает отпечаток и на вторую часть (Andante, c-moll). Ей присущи черты сказа-повествования о былом. Это роднит Andante сонаты с медленной частью Квартета G-dur. Эта аналогия находит подтверждение в обращении Шуберта к венгерскому фольклору с той же целью придать жанровую броскость воплощению героического начала. Однако направленность драматургии Andante Сонаты, а соответственно и его смысл иные, чем в Квартете. Перспектива прошлого не отличается здесь той степенью определенности, которая позволила бы столь же уверенно, как в анализе Квартета, разграничить сферы содержания. Не свойственна последним и та обособленность, которая допустила бы их сюжетную конкретизацию. При очевидном контрасте между темами существуют элементы общности, устанавливающие их преемственную зависимость, возможность взаимодействия и даже взаимопроникновения. Доминирующее значение остается за исходной образной сферой, что углубляет психологическую перспективу содержания и позволяет в конечном итоге вывести его за пределы темы воспоминания.

Причина, заставившая Шуберта отступить от Сонаты C-dur, не ясна. Что же касается ее завершенных частей, то художественное их совершенство бесспорно.

Заметная роль в освоении широты, многоплановости и масштабности инструментального высказывания, открывавших, по мнению композиторов, путь к созданию Большой симфонии C-dur, принадлежит Сонате для фортепиано в четыре руки C-dur. По концепции, диапазону охваченных в ней впечатлений и по некоторым характерным особенностям воплощения Соната несомненно предвосхищает последнюю симфонию Шуберта. Не случайно у некоторых исследователей, а также у музыкантов-практиков возникло предположение об оркестровой природе ее замысла. Вместе с тем в ней обнаруживаются точки соприкосновения и с рассмотренными сонатами 1825 года, в частности наличие общности в тематизме первых частей «Большого дуэта» op. 140 (так была названа Соната для фортепиано в четыре руки издателями при ее публикации в 1838 году) и Сонат a-moll и C-dur. И дело здесь не в интонационном родстве, хотя при желании можно обнаружить и таковое, а в близости по складу или типу мелодики. Отличие же заключается в большей монолитности главной партии «Дуэта», что определяет возможность ее целеустремленного, отмеченного динамическим нарастанием развертывания, кульминация которого приходится на начало переизложения основной темы. Казалось бы, можно говорить о ее образном единстве, о захваченности автора одной мыслью, одним чувством. Но такое толкование обошло бы существенные детали экспозиции тематического материала, а следовательно, нарушило бы его истинный смысл.

Уже в рамках главной партии *Allegro moderato* появляется гармонический и динамический нюанс. (внезапное отклонение на *pianissimo* в доминанту параллельного минора), создающий ощущение своего рода психологического комментария. Аналогичную, хотя отнюдь не идентичную роль выполняет чередование *fortissimo* и *piano* при вторичном проведении основной темы. Наконец, резким вмешательством в исходную направленность образа является в буквальном смысле слова вторжение *cis-moll*, который вносит в изложение контраст, намного превосходящий соотношение главной и побочной партии. Ведь побочная представляет собой вариант главной, настолько к ней близкий, что на протяжении части Шуберт не раз объединяет обе темы. В результате стимулом развития в значительной мере становится его своеобразная прерванность. Осуществляемая параллельно с достаточно интенсивной мотивно-тематической разработкой, она служит раскрытию конфликтной природы замысла. При-

чем если мотивно-тематическое развитие, начало которому, кстати говоря, положено еще в экспозиции, очевидно олицетворяет преодоление препятствий*, то прерванность не менее очевидно ставит под сомнение эффективность этого преодоления. Конфликтность драматургии первой части Сонаты осуществляется, следовательно, как бы в двух плоскостях: в плоскости привычной драматизации основного материала и в плоскости обнаружения в этой концепции исконно присущего ей противоречия, что, естественно, не допускает однозначного решения замысла. Особенностью подобной двуплановости является то, что вторая линия не столько создает напряжение, сколько его снимает. Но именно в этом-то и сказывается ее специфическая драматургическая функция, столь же определенная, сколь и не навязчивая.

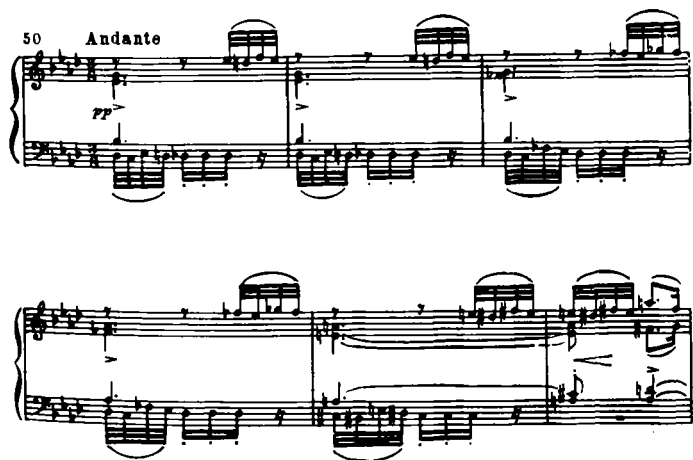
В характеристике Andante (As-dur) исследователи подчеркивают его близость к Бетховену¹⁶. Было бы, однако, чрезвычайно близоруко ставить это в упрек Шуберту. Опираясь на пример Бетховена, он, как думается, вполне сознательно стремится приобщиться к возвышенной сосредоточенности лирики своего предшественника. Вместе с тем он трактует воспринятое у Бетховена по-своему, в соответствии с чем очевидная реминисценция теряет исходное значение. Строгая сосредоточенность, ясная соразмеренность бетховенского высказывания чем дальше, тем больше уступает место свободному течению мысли, создающему чисто романтическую перспективу отображения душевных движений. Ей свойственна обстоятельность освещения деталей, вызывающая потребность в прихотливой нюансировке (прежде всего гармонической), а отсюда и в вольной трактовке избегающих симметрии структурных закономерностей — как периодов, так и более крупных разделов формы. Несомненным своеобразием отличается форма части в целом. Она образует сквозную структуру на основе дважды излагаемой в разной тональной последовательности безрепризной трехчастной формы, снабженной кодой:

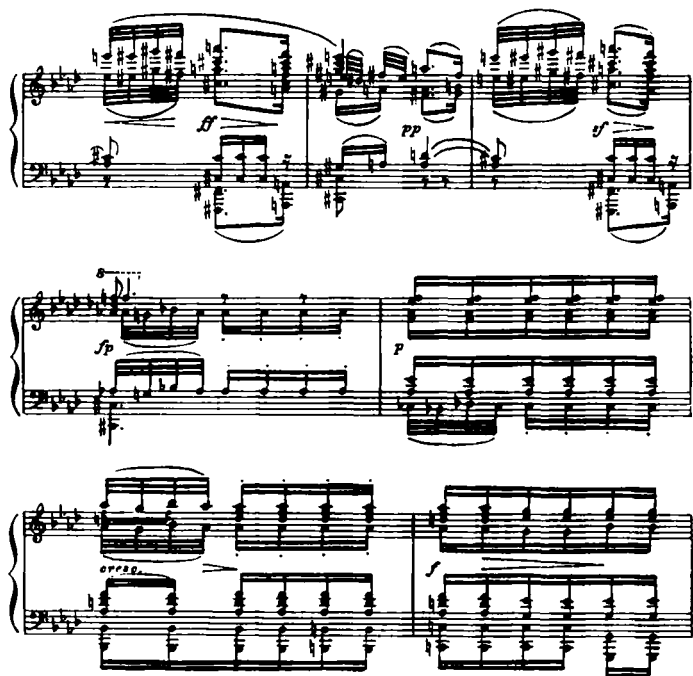
A—B—C; A—B—C; Кода.

Все три раздела тематически независимы один от другого, но легко укладываются в русло последовательного раз-

* Чрезвычайно показательно появление в разработке активных маршево-гимнических интонаций, не говоря уже об их мощном утверждении в коде.

вития. Они словно перехватывают один у другого нить мысли и развертывают ее в одном направлении, но каждый на свой лад. Существенной особенностью, отличающей второй и третий разделы, является наличие в них внезапных отступлений, подобных встречавшимся в первой части. Но функция их иная. Они направлены не столько на то, чтобы обнажить внутреннюю противоречивость воплощенного состояния, сколько на то, чтобы выявить богатство его оттенков, отразить широкую амплитуду эмоциональной отзывчивости человека. Именно здесь обнаруживается психологическая чуткость Шуберта-романтика, позволяющая ему, с одной стороны, привлечь внимание, казалось бы, к элементарному приему неоднократного повтора неразрешенного плагального оборота (септаккорд второй ступени с повышенной терцией — сектаккорд первой), а с другой — с ходу воспользоваться смелым функциональным переосмыслением (доминантсептаккорд = альтерированной субдоминанте). Но самым впечатляющим в этом плане эпизодом является длительное отстранение основной тональности перед вторым проведением трехчастного раздела. Используя настойчивый повтор начальной тематической попевки и сочетая его с модуляционным сдвигом (Es—As—des—cis—A—cis—Des—[es] Es) и резким сопоставлением динамических акцентов (*fortissimo*—*pianissimo*), Шуберт создает ощущение томительной настороженности, разряжаемое властным и одновременно бессильным возгласом (такты 7 и 9):





Вот здесь, пожалуй, есть основание провести аналогию с первой частью и усмотреть в этом отрывке тающий в подтексте *Andante* конфликт.

Скерцо (C-dur) свободно от подобной двуплановости. В нем господствует образ стремительного и вместе с тем тяжеловесного, даже несколько неуклюжего движения, что подчеркивается асимметричностью структуры крайних разделов, противопоставлением длящихся аккордовых вертикалей «бегу» четвертей (*staccato*), обилием акцентов не только динамических, но и гармонических (острые перечення в заключении части). В отличие от большинства третьих частей¹⁷ зрелых фортепианных сонат Шуберт в данном случае не опирается на опыт бытового танца, хотя и не избегает совсем его воздействий. Зато трио совершенно не допускает подобных аналогий, резко контрастируя по складу и смыслу с первой частью скерцо. Подобное соотношение разделов третьей части представляет собой достаточно редкое явление (во всяком случае в инструментальном творчестве Шуберта). Поэтому трио воспринимается как кардинальный сдвиг в содержании произведения, поскольку в *Allegro* и в

Andante конфликтность скрывалась в подтексте. Не будет преувеличением посчитать этот сдвиг за внутреннюю психологическую кульминацию, выносящую на поверхность содержания Сонаты все, что таилось в этом плане в ее недрах и давало о себе знать лишь в виде отдельных штрихов. Признание за трио такой роли тем более оправдано, что его облику совершенно чужда какая бы то ни была броскость выражения. Высказывание композитора не только сдержанно, но и скованно, это полностью отвечает поставленной им задаче — характеризовать граничащее с бездумностью скорбное оцепенение. Вот откуда рождается словно «припадающая» на первую четверть ритмоостинатная формула аккомпанемента с навязчивым повтором в ней из такта в такт то одного, то другого звука, единообразное (ровными долями) развертывание мелодии и важная роль в ней фригийского оборота *ges—f*. Совокупность этих приемов создает образ, сила воздействия которого, как это ни парадоксально, определяется его бессилием. Обнаженная в нем незащищенность человека вызывает к сочувствию, а сочувствие побуждает к критической оценке вызывающих обездоленность причин, а отсюда к противодействию пассивности. Так возникает очень важная взаимообусловленность контрастных сторон содержания произведения, позволяющая не только оттенить одно звено другим, но и подчинить их раскрытию единого и в данном случае позитивного жизнеутверждающего замысла.

По живости и энергичности финал не уступает скерцо, превосходя его, однако, богатством оттенков. Помимо ритмических смещений, подчеркиваемых в отдельных разделах имитационным движением голосов и разнообразных динамических акцентов, этому способствует своеобразная угловатость изложения и непостоянство его гармонической окраски. Последние две особенности проистекают из одного намерения — открыть доступ в финал юмору, шутке. Это приносит свои плоды уже с первых тактов экспозиции, где контраст резко интонируемого унисона и последующего оживленного движения создает то самое несоответствие, которое вызывает недоумение, а вслед за ним нередко и улыбку. Разноплановость свойственна и тональному плану главной партии, отмеченному переменностью, что поначалу тоже способствует ощущению несоответствия. Оговорка необходима потому, что в процессе развития тональная неустойчивость приобретает еще и иное значение. Ведь то, что основная тональность финала — *C-dur* устанавливается,

в сущности, лишь в заключении коды, позволяет предполагать, что за модуляционной изменчивостью стоит знакомая по предыдущим частям обремененность сознания художника сомнениями. В каком-то отношении она дает о себе знать даже рельефнее, чем в первой и второй частях, что видно по коде, включающей эпизод, характеризуемый помимо отклонения в далекие тональности (*cis-moll*, *fis-moll*, *f-moll*, *c-moll*) динамической приглушенностью (*pianissimo* и даже *piano pianissimo*), еще и замедлением темпа (*più lento*), робостью, нерешительностью интонирования тематических элементов:

51 Più lento



При безраздельном господстве стремительного движения в финале подобное отступление не может не отразиться на концепции как данной части, так и произведения в целом. Оно не только подтверждает романтическую двуплановость замысла, но и выводит ее за рамки подтекста, что усиливает как ее подытоживающую роль, так и весомость конечного оптимистического вывода.

В Сонате D-dur op. 53 наблюдается редкое по цельности господство жизнеутверждающего начала. Шуберт написал ее в Гаштейне во время своего почти полугодового пребывания в Верхней Австрии (с мая по октябрь 1825 года), где все благоприятствовало ровному, радужному настроению. Именно к этому времени относятся и сведения о работе Шуберта над симфонией, так называемой Гмунден-Гаш-

тейнской, которая, по последним данным, идентична Большой симфонии C-dur — наиболее последовательному воплощению позитивного идеала композитора.

Соната D-dur олицетворяет сходные с симфонией намерения Шуберта, минуя, однако, эпическую направленность содержания последней. С первых же тактов ей присущ волевой, решительный характер. Затактовая репетиция аккордов (восьмые), подчеркивающая весомость сильной доли, в сочетании с последующим движением триолями придает главной партии напористость и полетность. Эти два элемента, обогащенные маршевой чеканностью, определяют облик всей первой части. Отчетливо приметы марша впервые проступают в побочной, не образуя, впрочем, резкого контраста с главной, но сообщая изложению большую близость к бытовому источнику. Цель Шуберта при всем богатстве и яркости используемых им оттенков однозначна — воплотить бьющую через край энергию как символ неисчерпаемости заложенных в его современнике активных, действенных возможностей. Вот почему здесь не возникает противопоставления образов и контрастный материал по сути лишь дополняет, обогащает намеченное основной темой. В этом плане весьма показательны вариантные соотношения, которые обнаруживаются между главной партией и разработкой. Нельзя пройти и мимо принципа варьированного переизложения, который занимает важное место и в экспозиции (в частности, в побочной партии), и в разработке. Разумеется, это не исключает драматизации содержания, без которой обращение к сонатной форме потеряло бы смысл. Шуберт прибегает и к вычленению мотивов, и к нарушению равновесия формообразующих ячеек, и к чрезвычайно динамичному предыкту перед репризой (последнее для него совсем не характерно). И все же основным средством драматизации в данном случае оказывается цепь модуляционных отклонений, отмеченная сперва движением по малым терциям (F — As—H), потом по большим секундам (h—cis—es—e—f), затем по малым секундам, что создает возрастающую напряженность изложения, подчеркиваемую все сокращающимся пребыванием в пределах затрагиваемых тональностей.

Вторая часть в соответствии с лирической природой замысла воплощает тончайшие нюансы душевной жизни человека, порождающие ту «не ведающую предела изменчивость» художественного выражения, которую Кёльч считает показательнейшей чертой зрелого стиля Шуберта¹⁸. В данном случае эта изменчивость особенно впечатляет, поскольку

проявляется в рамках высказывания, сосредоточенного на показе единого состояния. Очевидно также, что в основу части положен опыт песенного творчества, о чем свидетельствует характер мелодики и периодическая структура. С известной оговоркой можно даже утверждать, что изменчивость несет печать строфического варьирования, которое, однако, из-за отсутствия текстового прообраза отличается непривычной для вокальной лирики свободой. Право на подобное толкование принципа развертывания *Con moto* дает и то, что Шуберт на протяжении всего произведения настойчиво придерживается одной затактовой формулы, представленной в трех вариантах, которая способствует и преобразованию, и константности тематического материала. Особого упоминания заслуживает фактура, одновременно полнозвучная и прозрачная, певуче вокальная и инструментально подвижная. В сочетании с постоянной сменой динамических оттенков, обилием подготовленных и неподготовленных модуляционных сдвигов это сообщает изложению красочность, позволяющую услышать в произведении не только голос чувства, но и голос природы. Такую трактовку подтверждают эпизоды, вызывающие пространственные ассоциации. Оправданность их определяется не только весомостью широких «объемных» аккордовых вертикалей, но и использованием отголосков валторновых наигрышей. Возникая на колышущемся и в то же время стабильном фоне, они создают ощущение мечтательной погруженности в созерцание чарующих взор и сердце далей:



Сочетая в *Con moto* психологический и изобразительный ракурсы отображения действительности, Шуберт создает своеобразную очередность их преобладания, чем и достигает разграничения разделов части. В первом разделе дается многограннейшая характеристика владеющего человеком чувства радости. Тематический материал свободно — интонационно и структурно — переосмысливается, отчетливо сохраняя, однако, черты строфического подобия. Но наиболее существенным фактором, создающим ощущение интенсивной изменчивости содержания, являются модуляционные смещения. Они-то и обеспечивают ту дифференцированную нюансировку, которая служит завоеванию углубленной психологической перспективы высказывания.

Второй раздел *Con moto* отличается большей уравновешенностью, хотя склад письма в нем более оживленный (преимущественно за счет прихотливой ритмики). Песенные интонации лишены той рельефности, которая так ясно ощущалась в первом разделе. Они не только соседствуют с инструментальным тематизмом, но и подчиняются ему.

При вторичном проведении разделов их грани сглаживаются. Первый раздел теряет в сосредоточенности, но выигрывает в красочности, во втором разделе меняются, в сущности, лишь тональные соотношения. Последнее превращение основного материала возвращает ему ясные песенные очертания. Следы второго раздела сохраняются только в легкой пружинистости сопровождения, как бы восполняющей отсутствие на этот раз в теме дробной артикуляции. Существенно сокращение объема раздела. Модуляционный контраст ограничен сдвигом в *G-dur* с длительным в нем пребыванием. Эпизод *G-dur* становится средоточием восторженного порыва, интенсивность которого настолько велика, что не находит себе выхода. Это «самоугасание» кульминации убедительно зафиксировано переходом доминанты *C-dur* в доминанту тональности *A*. Кода с ее плагальной направленностью проникнута блаженной умиротворенностью, образующей естественную разрядку присутствующей на протяжении всей части лирической напряженности.

Скерцо (*Allegro vivace, D-dur*) очень близко по характеру к первой части. В нем нетрудно обнаружить и тематические аналогии. Соблюдена даже последовательность смены аккордовой фактуры и триольной фигурации. Но воплощенному в нем образу присуща большая угловатость, что обусловлено отчетливо проступающей сквозь контуры трехдольного метра двудольностью. Если в первой части сказыв-

валась стихия маршевости, то здесь преобладает танцевальное начало. Дерзостно вызывающее, с одной стороны, с другой — оно представляется мягким и грациозным. Неожиданным по воздействию, хотя и целиком обусловленным предшествующим изложением, оказывается появление в среднем разделе откровенного лендлера, такого, который дюжинами рождался под пальцами Шуберта на дружеских встречах — «шубертиадах». Как всегда, в нем сочетается верность бытовому прообразу с чисто шубертовской «ретушью», придающей его облику неповторимое изящество. Насколько весомо значение данного эпизода, видно из того, что Шуберт именно им завершает скерцо. Тем самым нарушается привычная концентрическая структура третьей части. Форма ее оказывается в какой-то мере открытой, что служит одновременно и непринужденности перехода к финалу, и соблюдению контраста между ним и скерцо.

Наличие лендлера в скерцо заставило Шуберта изменить излюбленному им приему наибольшего сближения с бытовым музицированием именно в трио. Сохраняя рамки трехдольного размера, он заполняет его ровным движением четвертями. Широкая распевность мелодии, приобретающей благодаря повтору звуков оттенок настойчивости, лирической доверительности, сближает трио с песней. В трио немало параллелей с медленной частью, преимущественно с ее первым разделом, что превращает его во второй лирический центр произведения. Данная особенность Сонаты обусловлена не только необходимостью создать в скерцо контраст, но и отсутствием ясно выраженного лирического элемента в первой части и в финале.

Финал (*Rondo, Allegro moderato, D-dur*) лишен волевой напористости первой части и скерцо. Его жизнерадостность беспечна, игрива, в отдельных эпизодах приобретает юмористический характер, например в явно преднамеренном грозно-ворчливом переосмыслении мягкой секстовой и квинтовой попевки на октавную во втором эпизоде рондо. В рефрене ясно слышны маршевые интонации того же повенски непритязательного тона, что и в побочной партии, и в разработке первой части. Соответственно есть основание говорить о сквозной нацеленности содержания сонаты, тем более что между частями наблюдаются и прямые мотивные переклички. Вывод финала последовательно вытекает из его неконфликтной природы. Острота изложения сглаживается. Контур мелодии растворяется в фигурационном движении. Лишь отголосок начала рефрена напоминает слуша-

телю об исходном облике темы. Такое решение финала ни в какой степени не нарушает оптимистической концепции произведения. Обнажение конфликта, а тем более показ его преодоления не входили в намерения автора. Переполненность же чувством радости бытия отнюдь не обязывает художника выбирать для ее воплощения наиболее активные, «громкоголосные» формы выражения. Затаенный восторг может быть не менее интенсивным, чем бурный, превосходным подтверждением чего является медленная часть Сонаты. Конечно, финал не претендует на то, чтобы быть приравненным по эмоциональной напряженности к *Con moto*. Но и его умиротворенность далека от пассивности. В конце концов избранная Шубертом форма его завершения является в данном случае не более, чем заостренным вариантом рассеивающего финала классиков.

Соната D-dur — последняя соната 1825 года. Проходит четырнадцать месяцев, прежде чем Шуберт вновь обращается к этому жанру, Сонате G-dur. В ней композитор не только возвращается к типу сонат, в которых первая часть изложена в медленном темпе, но и возобновляет поиски решения сонатного *allegro* на основе чисто песенного тематизма. Это обычный четырехчастный цикл с традиционной последовательностью частей.

Неторопливо развертывающаяся главная партия первой части отличается удивительной уравновешенностью. Ее спокойную задумчивость не в состоянии нарушить возникающие по ходу изложения модуляционные отклонения. Побочная партия навеяна танцевальными впечатлениями. Она представляет собой несколько завуалированный двенадцатидольным размером подвижный вальс и служит скорее дополнением, чем противопоставлением главной, отличающейся большей оживленностью и раскованностью чувства. Контрастную функцию в экспозиции выполняет заключительная. Ей свойствен оттенок волевого усилия и мятежной порывистости, что сказывается в ритмической, интонационной и фактурной неоднородности, в текучести тонального облика. Впрочем, проявление контраста относительно кратковременно. Завершающие такты экспозиции возвращают слушателя к исходному настроению. С точки зрения общей композиции первого раздела сонатного *allegro* здесь все укладывается в рамки классических традиций, в частности Гайдна. Однако смысл, определяемый в первую очередь интонационной природой произведения, не только не имеет общего с классическим, но должен быть отнесен к

числу наиболее самобытных среди шубертовских высказываний.

Избирая путь нетрадиционного решения, Шуберт остается верен заветам предшественников не только по линии композиционных закономерностей. Так, в драматически напряженной разработке эффективно использован принцип мотивного вычленения, интонационные переключки и противопоставление тематического материала в сочетании с активным модуляционным развитием. Направленность последней тоже близка к драматургии классиков: в разработке обнажается конфликт — свидетельство глубокой противоречивости концепции части. Облик конфликта обусловлен особенностями романтического мироощущения: в поле зрения композитора находится не столько показ столкновения противоборствующих начал, сколько воплощение протеста. Но результативность этого протеста в аспекте дальнейшего развития содержания части крайне ограничена.

Решающим для раскрытия противоречивости содержания части оказывается принцип сопоставления. Ведь помимо изолированности конфликтных узлов в пределах разработки противовесом к ним служит единая направленность экспозиции и репризы, а это сближает форму данного сонатного *allegro* с трехчастной и упрочивает значение просветленной мечтательности как доминирующей в нем образной сферы. Впрочем, преобладание не закрывает пути к постижению иных сторон содержания, а, наоборот, даже способствует их рельефности, что достигается контрастностью перевоплощения материала главной партии и резкостью динамики, возрастающей — единственный раз на протяжении всей части! — до *forte* и *forte fortissimo*.

Во второй части (*Andante*, *D-dur*) весьма ощутимо присутствие меланхолического начала; сочетаясь с мятежным порывом, оно создает контраст к спокойной созерцательности основного образа. Последний же продолжает линию главной партии первой части, хотя и лишен ее мечтательной завроженности. По характеру да и по складу он напоминает *Andante* из «Большого дуэта» и несет печать бетховенского влияния. Второй образ тоже имеет точки соприкосновения с первой частью, но уже в плане характеристики конфликтной ситуации. Но в отличие от соответствующего эпизода из разработки *Molto moderato* он внутренне противоречив. Решительный, даже властный по началу, он приобретает черты элегической смятенности, не чуждой, впрочем, как это нередко бывает у Шуберта, просветленного оттенка. Вот

тут-то и возникает реальный повод усмотреть проявление меланхолии, тем более что при переизложении данного эпизода в другой тональности (вновь пример параллельно-тонального проведения) роль элегического настроения усиливается. Любопытной деталью второго раздела *Andante* (форма его трех-пятичастная) являются отголоски творчества мастеров староклассической школы, вызывающие в памяти драматические эпизоды фантазий Бёма, Букстехуде, Баха¹⁹.

Ведущей чертой облика менуэта является все же мужественность, строптивость, которая наталкивает не только на само собой напрашивающееся сравнение с некоторыми менуэтами Моцарта, но заставляет вспомнить и определенный тип лендлера²⁰. Трио тоже восходит к лендлеру, но иного лирического склада. При всей безыскусственности оно отличается тончайшей звукописью, смысл которой заключается в создании легкого и вместе с тем ясно ощутимого контраста, — с одной стороны, между остинатностью фона (сперва *fis*, затем *dis*) и движением мелодии, а с другой — между «связанностью» изложения крайних периодов и «раскованностью» среднего. Тональный план основан на нестандартной последовательности *h, H—Cis, gis—H*. Противопоставление трио менуэту образует один из самых ярких контрастов в содержании третьей части. Менуэт является уже третьим драматическим узлом, разделяющим к тому же со второй частью внутреннюю неустойчивость проявления порыва.

В Сонате есть еще один драматический эпизод, уступающий по напряженности всем предыдущим, но тем не менее оставляющий заметный след в сознании слушателя. Это второй эпизод рондо, формы, избранной композитором для финала (*Allegretto, D-dur*). Тема рефрена простодушно шаловлива. Юмористический оттенок определяется с первых же ее тактов благодаря неравномерности членения на фразы, при котором вторая короткая фраза звучит как ворчливый отклик на первую. Первый эпизод близок по характеру рефрену. Но в нем отчетливее проступают маршевые черты. Смена тональностей создает прихотливую игру оттенков. Второй эпизод заметно отличается от других разделов финала. Сохраняя связи с первым (непрерывное движение восьмыми), он сосредоточивает внимание слушателя на широкой романского склада мелодии, передающей то чувство романтического томления, в котором сливаются воедино сомнения в выполнимости мечты со страстным желанием видеть ее

осуществленной. Отсюда сосуществование в данном эпизоде минора и мажора, затаенного признания и бурной вспышки чувства. Пускай он не обретает той весомости, которая свойственна аналогичным разделам в предыдущих частях, но свою лепту в драматизацию содержания несомненно вносит. Драматическая коллизия в Сонате рассредоточена, и не в ней заключен центр замысла композитора. Пожалуй, наиболее убедительным подтверждением справедливости этого вывода является завершение всех частей *piano*, чего при всей склонности Шуберта к истончающим концовкам больше ни в одной из сонат не встречается.

Время создания последних трех сонат Шуберта — сентябрь 1828 года. В них сказываются приметы зрелого периода творчества; одна из них — стремление внести в высказывание большую ясность, пластичность, а следовательно — теснее соприкоснуться с опытом классиков. Таким образом на первый план вновь выдвигается вопрос о степени преодоления Шубертом влияния предшественников, тем более что в одной из сонат отчетливо проступает непосредственное воздействие Бетховена. Очевидно, рассматривать данное явление как попытку Шуберта найти некую равнодействующую «беззаботно расточаемой», «наивной и импульсивной радости созидания» и «ясно выраженной собранности концентрированности формообразования»²¹ недостаточно. Такая позиция начисто закрывает путь к постижению глубинных концепционных причин следования композитора классическим образцам. Между тем, только учитывая особенности концепции конкретного произведения, можно верно оценить избранный композитором ракурс осмысления классического наследия и понять, почему в одном случае он стоит ближе к своим предшественникам, в другом — оказывается дальше от них. Второе, к чему в этой связи обязывает исследователя творчество зрелого Шуберта, — обращать в первую очередь внимание на то, что о т л и ч а е т замысел Шуберта от его прообраза, а не на то, в чем он следует ему. Тогда многое, что ставится в упрек Шуберту, отпадет само собой, исчезнет и соблазн соразмерять достигнутое Шубертом с тем, что могло бы выйти у Бетховена, если бы он обратился к тому же самому материалу.

Нет среди созданного в последние годы жизни композитора произведения, по отношению к которому так остро сказывалась бы необходимость придерживаться указанных принципов толкования, как Соната *c-moll*. Редко, где Шуберт так неприкрыто воспроизводит бетховенское, как в ее пер-

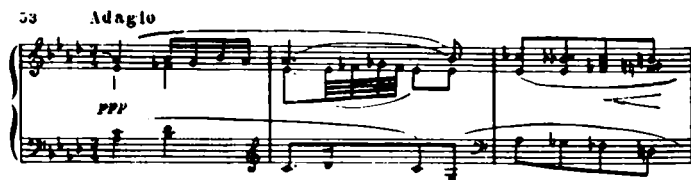
вой части. Так, в теме главной партии даже неопытному слуху нетрудно обнаружить переключки с увертюрой к «Эгмонту», с «Патетической сонатой», с «Аппассионатой». Более искушенный слушатель несомненно уловит сходство мелодического ядра темы с темой «Тридцати двух вариаций»*. Очевидно, потребность в тесном сближении с Бетховеном была вызвана стремлением окунуться в атмосферу суровой героики, вызвать к жизни те образы «силы и действия», в которых, по признанию самого Шуберта, так нуждались он сам, прогрессивная часть австрийского общества, весь народ. Бетховенскими чертами отмечено и развитие тематического материала: лаконизм разделов Allegro, производно-тематические связи между партиями, вычленение мотивов в разработке. Естественно, что связанный с бетховенскими идеалами дух активного сопротивления, мощной трагической коллизии, захватив воображение Шуберта, не мог вылиться в иную форму, чем во многом совпадающую с бетховенской. Вместе с тем в шубертовском решении есть акценты, присущие только ему. Как и следовало ожидать, шубертовская «коррекция» восприятия бетховенских заветов направлена в сторону смягчения героической конфликтности содержания. Этому служит, во-первых, пространный изложения светлой лирической побочной (ее можно считать примером отнюдь не частого использования в фортепианных сонатах структуры бар)** и, во-вторых, возникновение в разработке проникнутого сумрачной настороженностью эпизода, отражающего как бы непосильность возложенного на человека бремени. Важную роль в создании такого колорита играет завуалированность тонального наклонения, возникающая преимущественно благодаря насыщенности мелодики хроматизмами. Они восходят к интонациям заключительной партии экспозиции, но приобретают здесь настолько доминирующий характер, что в какой-то момент оттесняют гармоническую перспективу совершенно на задний план. Последнее определяет возможность образования терпких наложений звуков (малая нона, малая септима, большая септима). Самобытность концепции подчеркивается в коде. В ней композитор возвращается к материалу второго раздела разработки. Чуть приметно изменяя мелодический рисунок и избегая жестких сочетаний, он придает

* «Тридцать две вариации», как и «Патетическая соната», написаны в с-moll.

** «Отдельного упоминания заслуживает типично шубертовское отклонение в тональность седьмой низкой степени.

ему элегически-примиренный характер, нарушаемый на мгновение вспышкой страстной мольбы. Ее гаснущие очертания вновь отмечены шероховатостями, что накладывает печать неразрешимости и на заключительные такты Allegro. Такой вывод вступает в очевидное противоречие с бетховенской ориентацией замысла. Но для Шуберта он логичен и обоснован. Что же касается художественной убедительности, то именно в отступлениях, где композитор оказывается самим собой, она представляется наиболее неотразимой.

О том, что бетховенские влияния далеко не всегда идут в разрез с шубертовскими намерениями и возможностями, свидетельствует вторая часть Сонаты c-moll (Adagio, As-dur). Обращение к сосредоточенной возвышенности бетховенских медленных частей не было для Шуберта чем-то неизведанным. В данном случае ему важно точное воспроизведение духа прообраза, его сдержанности, собранности. Сознательное стремление Шуберта идти по пути Бетховена сказывается и в выборе темпа: Adagio встречается в его сонатах лишь второй раз*. Обращаясь к близкой Бетховену области философских размышлений, Шуберт не был обязан избирать героический ракурс освещения лирической темы, что не всегда свойственно в аналогичных случаях и Бетховену. Тем самым в значительной мере сводилась на нет и возможность расхождения композиторов в трактовке сходных замыслов. Вместе с тем оставалось вполне достаточно простора для того, чтобы сообщить бетховенскому в своей основе решению неповторимо шубертовские приметы. К ним в первую очередь относятся те внезапные озарения, затаенные, как скрытый взгляд, нюансы душевного движения, которые минует строгий резец Бетховена. Они сосредоточены в заключительных тактах первой части трех-пятичастной формы, причем их роль при повторе материала заметно возрастает, что особенно ощущается в заключении:



* Обозначение «Adagio» Шуберт присвоил еще только второй части Сонаты E-dur.



Существо их часто гармоническое, что позволяет им стать источником обновления тонального облика второго проведения середины. Спокойная уравновешенность течения мысли в первом разделе во втором уступает место патетической взволнованности. В характере ее тоже можно обнаружить воздействие Бетховена, тем более что при всем различии тематического материала, склада, фактуры во втором разделе ощущается известная общность с первым (в контурах исходной попевки)²². Но текучесть, даже импровизационность его облика выходит за предусматриваемые Бетховеном в аналогичных случаях пределы. Весь раздел подчинен, в сущности, принципу сквозной изменчивости. Это касается и мелодии, и гармонии, и фактуры. Заслуживает внимания наличие в теме второго раздела отголосков «Зимнего пути», что тоже должно быть положено на весы при оценке независимости Шуберта от своего прообраза. Второе проведение раздела «В» середины в этом отношении еще более показательнее: Шуберт расширяет его рамки, «утяжеляет» фактуру, что закономерно ведет к динамизации его облика²³.

Менуэт (с-moll) примыкает к типу быстрых менуэтов классиков. Соответственно его танцевальная основа завуалирована, а там, где дает о себе знать отчетливее (второй период простой трехчастной формы), она приобретает характер свободного от непосредственных аналогий с бытовым прообразом скерцоподобного движения. Этому способствует не квадратная и асимметричная структура средней части²⁴. Шубертовской «находкой», вносящей в изложение приметный оттенок настороженности, следует считать выразительные целотактовые паузы в репризе менуэта. Завершение на *pianissimo* усиливает лирический настрой части, которому отвечает и трио. Его отличает более ясная связь с бытовым источником, на этот раз с вальсом. Рука Шуберта ощущается в типичном для него сопоставлении одноименных мажора и минора, что способствует естественности перехода в параллельную минору мажорную тональность. Возвращение в основную тональность отмечено тоже чисто шубертовской внезапностью (*Ges-dur*, *As-dur*).

Финал (с-moll) пронизывает ритм тарантеллы. У Шуберта это верный показатель стремления воспроизвести неукротимый водоворот жизни, подчиняющий человека настолько, что не остается возможности оглянуться, оценить открывающиеся взору события.

Существенное место в финале принадлежит и драматическому подтексту. Форму определяют рондальность и сонатность. За исключением второго мажорного эпизода и отдельных мажорных бликов на протяжении других разделов (среди них следует выделить поворот в *Des-dur* в середине рефрена и проведение темы в *C-dur* в его конце) этот драматический подтекст дает о себе знать в финале повсеместно. Вместе с тем он нигде не становится олицетворением протеста, активного противодействия человека сковывающим его условиям*, а словно растворяется в полетности движения, что сообщает образному строю финала черты глубокой, но скрытой обездоленности. Такой характеристике не противоречит наличие драматических акцентов, а в двух моментах (перед вступлением первого эпизода и на гребне его разворачивания после модуляции в *es-moll*) — даже подлинных драматических нарастаний, из которых второе может претендовать на значение динамической кульминации части. Напряженность нейтрализуется текучестью изложения, модуляционными сдвигами и частой сменой динамических нюансов

* Это несомненно ощущалось в Квартете d-moll, в частности, в коде.

при явном предпочтении *piano*. Такому толкованию финала не противоречит и возникновение в нем светлого образа. Функция его напоминает функцию лирической кульминации последней части Квартета G-dur, только с «обратным знаком»: если там он открывал доступ чувству разочарования, то здесь, наоборот, оттеняет состояние безмятежности. Известное сходство с Квартетом обусловлено и тем, как композитор вводит этот эпизод, в обоих случаях подчеркивая его обособленность. Оба эпизода совершенно различны и по складу, и по удельному весу в драматургии финалов. Эпизод H-dur в Сонате никак не назовешь лирической кульминацией и не потому, конечно, что отраженное в нем чувство радостно, а потому, что за этим чувством не открывается перспектива выношенных, составляющих перспективу мироощущения мыслей и дум композитора. Есть даже основание упрекнуть Шуберта в известной легковесности этого образа. Но, с другой стороны, если признать справедливым господство в финале мысли о подчиненности человека бегу жизни, о тщетности его сопротивления превратностям судьбы, то возникновение в качестве контраста эпизода, в котором радость не получает окрыленного глубоким чувством воплощения, не представится столь необоснованной.

Нет сомнения: и концепция, и композиция финала далеки от стройности, собранности, лаконизма классических образцов рондо и рондо-сонаты. Но чрезвычайно далеки от замыслов классиков и цели, которые преследовал Шуберт. Поэтому усматривать в пространности шубертовских финалов, в частности финала Сонаты c-moll, лишь проявление «технического несовершенства», в результате которого «последовательная нить развития грозит выскользнуть из его рук»²⁵, не приходится. Конечно, в произведениях, где замысел близок классикам (в частности, Бетховену), и Шуберт вынужден вступить в конфликт с предшественниками; это обстоятельство в каких-то моментах может нарушить органичность его высказывания. Но причиной нарушений является не неспособность композитора овладеть доставшимися ему в наследство приемами, а самобытность его видения мира, заставляющая его, даже следуя классикам, находить иное, значительно отличающееся решение.

Если в свете сказанного можно в какой-то мере оправдать недооценку Сонаты c-moll, то в отношении двух других сонат 1828 года критическое суждение просто неприемлемо.

В Сонате A-dur Шуберт возвращается к кругу образов Сонаты D-dur, но содержание ее отличается от гаштейнской

большей многогранностью. Это касается как отдельных ее частей, так и цикла в целом. Соната открывается темой, отмеченной решительностью, властью и горделивой непреклонностью. В то же время тема не лишена известной неустойчивости, «капризности», проявляющейся в внезапном динамическом переломе (смена *fortissimo* и *piano*), в нарушении ее фактурной и мелодической целостности, что вряд ли оправдывает возведение ее в ранг «героической», как это делает Г. В. Крауклис²⁶. Скорее следует указать на наличие в ней зерен будущей драматизации в связующей и главным образом в сфере побочной партии, осуществляемой на основе впервые появляющихся во втором предложении хроматизмов главной партии. Функция же первого предложения главной партии, того, которое наводит на мысль о героической нацеленности образного строя первой части Сонаты, в целом замкнута. В отличие от Сонаты D-dur, где исходный образ определяет весь ход развития части, здесь его роль подобна вошедшему в основной текст произведения эпиграфу. В качестве такового он появляется еще раз в репризе, а затем в коде, где он уже предстает перед слушателем как своего рода послесловие, как отзвук девиза, вдохновившего композитора, но не нашедшего прямого отражения в его содержании.

Побочная партия контрастирует с главной. Она мощартовски непритязательна и прозрачна²⁷ и вместе с тем отличается чисто шубертовским песенно-хоровым складом²⁸. Для нее характерна особая «бережность» произнесения (примечательно в этом плане «растянутое» завершение первых двух предложений, нарушающее квадратность структуры) и перевозданная в своей свежести и простоте нюансировка (подмена E-dur — e-moll с последующим отклонением в G-dur). Смысл ее чрезвычайно устойчив, что подчеркивается ее обрамлением одной и той же фразой, приобретающей в конце партии характер полного, совершенного каданса. Тем более неожиданным представляется появление разработочного эпизода. Если в нем и можно обнаружить логику последовательного развития, то лишь «через голову» побочной партии. По отношению же к последней он оказывается внезапным прерыванием содержания из одной плоскости в другую, ярким примером проявления драматургии сопоставления, столь характерной для романтического искусства.

Помимо контраста между главной и побочной партиями, резкого нарушения устойчивости побочной и столь же вне-

запного возвращения в ее лоно перед заключительной (разработочный эпизод словно повисает в воздухе), есть все основания указать в этой связи и на обособленность собственно разработки. Хотя она и возникает из преобразенной фразы побочной партии, — то есть может рассматриваться как производное от побочной, — ее облик настолько самостоятелен, что оставляет впечатление совершенной независимости. Ей свойственна непривычно суховатая для Шуберта моторная подвижность, цель которой, на первый взгляд, ограничена воспроизведением скользящего мимо взора композитора, но не затрагивающего глубоко явления. Трезвая, точная констатация его быстротечности явно преобладает над эмоциональностью отклика²⁹. Но в процессе развертывания эмоциональная наполненность возрастает, порождая сперва напряженное динамичное нарастание, а затем, в качестве смысловой кульминации разработки (тоже совершенно неожиданный!) — прорыв в сторону воплощения острой душевной боли и тоски. Здесь композитор привносит в интонационный строй отголоски итальянской оперы, словно компенсируя этим эмоциональную сдержанность начала разработки. Соотнести этот стоящий на грани мелодраматичности возглас с содержанием экспозиции не представляется возможным. Как и всю разработку, его следует рассматривать как отступление, возникшее по прихоти художника, но отнюдь не произвольно.

Переход к репризе тоже оказывается переключением, осуществляемым, правда, при помощи достаточно развернутого предыкта. Склад предыкта чисто динамический, а не тематический. Это позволяет, с одной стороны, нейтрализовать воздействие чуждого экспозиции материала, а с другой — создать (на основе кадансовой формулы) необходимое для возвращения главной партии напряжение.

Подобная композиция первой части затрудняет однозначное определение ее смысла. Очевидно одно: в смене эпизодов, отличающихся исключительным богатством оттенков, отражающих то волевою напористость, то лирическую проникновенность, то драматическую напряженность чувств и мыслей человека, преимущество остается за лирическим началом. В конечном итоге оно подчиняет и главную партию, о чем свидетельствует ее просветленно-созерцательное звучание в коде.

Вторая часть Сонаты (*Andantino, fis-moll*) принадлежит к числу наиболее лаконичных и простых по форме медленных частей Шуберта. В крайних ее разделах (она написана в

простой трехчастной форме с эпизодом в качестве средней части) господствует бесхитростный печальный напев, возможно навеянный итальянской народной музыкой*. О несомненном влиянии на Шуберта форм бытового музицирования (в данном случае не обязательно итальянского) свидетельствует и склад этих разделов. В них отчетливо прослушиваются (при всей ориентированности на звучание фортепиано) голоса небольшого инструментального ансамбля, встречающегося в венском музыкальном быту буквально на каждом шагу. Эту особенность верно подметил А. Г. Рубинштейн, усмотревший в *Andantino* «подражание импровизации цыган на цимбалах, скрипке, виолончели и кларнете»³⁰.

Вновь внезапная «смена декораций» способствует возникновению программных представлений, находящихся подтверждение в звукоизобразительных приемах в средней части. Разумеется, воссоздание исполнительской манеры венгро-цыганских капелл, а соответственно и особенностей стиля «вербункош» не является самоцелью, а следует воплощению мятежного порыва, который не раз ассоциировался у Шуберта с образами венгерского фольклора³¹. Сила этого порыва настолько велика, что превращает его в кульминационную точку обнаружения конфликтности, таящейся в замысле Сонаты. Именно в аспекте олицетворяемого здесь мощным нарастанием образа сопротивления, протеста получает четкое драматургическое обоснование глубокая печаль, разлитая в крайних разделах *Andantino*, и драматическая коллизия в экспозиции, и «надсадность», зафиксированная в разработке. Ведь протест не имеет позитивного разрешения. Он гаснет, и угасание его сопровождается не только естественным возрождением исходного настроения части, но и появлением оттенка умиротворенности (подмена *cis-moll* гармоническим *Cis-dur*), подчеркивающего мысль о несбыточности породившей протест мечты. Думается, что эта мысль существует в концепции произведения изначально. Не нарушая господства в нем оптимистического настроения и даже содействуя по контрасту его рельефности, она, во-первых, исподволь умеряет проявление активного, волевого начала и, во-вторых, обуславливает те самые отступления, которые обеспечивают многорусловость высказывания и дают повод к неожиданным драматическим обострениям.

* Впоследствии близкие к нему мелодические контуры встретятся в «Песне гондольера» Мендельсона.

Присутствует подобное обострение и в скерцо (*Allegro vivace*). Но в короткой части оно мимолетно, что не умаляет его эффективности. Речь идет о внезапном сдвиге из C-dur в cis-moll в среднем разделе скерцо. Его резкость подчеркивается не только соотношением тональностей, но и фактурой (смена замирающего на *decrescendo* вальсового оборота бурным нисходящим пассажем) и динамикой *decrescendo* — *fortissimo*³². Теме скерцо, подобно главной партии первой части, присуща интонационная двуплановость. Колкая звонкость аккордов *staccato* чередуется с мягкостью восьмых *legato*, оттененного легкой цезурой в конце второго такта соответствующих фраз. Но помимо мотивной двуплановости теме присуща и тональная неустойчивость (A-dur, включающий G-dur — h-moll; G-dur — C-dur), что в совокупности с указанными чертами, быстрым темпом и звучанием придает ей фантастический оттенок.

В среднем разделе, где поначалу доминирует второй вальсовый элемент темы, образ приобретает черты бытовой характерности и благодушной просветленности. Наконец, после описанного выше сдвига возникает еще один аспект содержания скерцо — сумрачно элегический. Хотя все эти градации образного строя часто преемственно связаны друг с другом, они напрашиваются на расчлененное их восприятие, а следовательно, позволяют уловить и в скерцо действие тех же принципов, что в *Allegro* и в *Andantino*. Трио однозначно по содержанию. Оно привлекает внимание характерным «расслоением» регистров, свидетельствующем о тонком ощущении Шубертом красочной палитры инструмента. Аккордному аккомпанементу *legato*, сосредоточенному в среднем регистре, в верхнем голосе и в басу противопоставляются отдельные и короткие попевки *staccato*. Типичным примером шубертовского вслушивания в звучание фортепиано можно считать остановку на доминантаккорде D-dur перед последним предложением второго периода.

В финале (*Allegretto*, A-dur) Шуберт использует тему, встречавшуюся уже в медленной части Сонаты op. 164. Невозможно представить себе, что обращение к ней было вызвано инертностью фантазии композитора. Видимо, тема полюбилась ему так же, как полюбилась тема из медленной части Четвертой симфонии, звучащая в Экспромте op. 142 № 3, или же тема из музыки к «Розамунде», к которой Шуберт обращался еще в трех произведениях. Не должно вызывать удивления и появление темы, предназначенной первоначально для медленной части в жанре рондо. В ха-

рактуре темы *Allegretto quasi Andante* из оп. 164 уже заложена подвижность, которая в более подчеркнутом виде вполне могла стать основой финала в форме рондо. В этой связи стоит обратить внимание на совпадение в обозначении темпа. Тема — типичная двухчастная структура, встречающаяся на каждом шагу в музыкальном быту, причем не только песенном, но и в танцевальном. В отличие от других частей образный строй финала одноплановый. Это вовлекает его в русло рассеивающих финалов венских классиков, но вместе с тем позволяет более однозначно выявить оптимистическую направленность замысла произведения. В этих условиях закономерна близость главной партии и побочной. Их контраст можно определить, указав на меньшую полноту звучности и большую полетность побочной, что связано с «преодолением» в ней следов песенной фактуры, с преобладанием прозрачного двухголосия, оживляемого триольным движением в сопровождении. Заслуживает упоминания замкнутость и стабильность главной партии, что подчеркивает ее функцию рефрена. Побочная же, наоборот, неустойчива и сразу вовлекается в процесс варьирования (в основном тонального), что естественно усиливает ее мобильность и превращает ее в арену прихотливой игры оттенков.

В концепции Шуберта создается изменчивость в рамках единой, хотя и разнотемной образной сферы. Подлинным же контрастом к ней служит разработка, основанная на мотивно-тематическом принципе развития. По драматической направленности она сродни разработочному эпизоду из экспозиции первой части, но функция ее иная. Вытекая непосредственно из второго проведения рефрена, она последовательно раскрывает заложенную в замысле композитора коллизию, продолжая тем самым традицию бетховенской драматургии. Это позволяет расширить перспективу драматического столкновения, внеся в него оттенок философского размышления, о чем свидетельствует сближение конца разработки (по форме и по смыслу) с первой частью «Лунной сонаты» Бетховена. Бесспорно, что такая реминисценция представляет собой следствие вполне органичного развития мысли композитора и никак не может быть приравнена к некритическому заимствованию. Реприза почти идентична экспозиции, но приводит она не к повтору рефрена, а к коде, в которой Шуберт избирает совершенно непривычное для финалов завершение. Бросающейся в глаза особенностью коды является прерванность изложения. Прежде всего она касается темы рефрена. Четырежды композитор

нарушает ее течение однотоковыми паузами, что в сочетании с модуляционным отклонением и сменой *ritenuto* и *al tempo* создает впечатление неуверенности, робости, а в конечном итоге недоговоренности, поскольку тема прерывается на полуслове. Следующий эпизод коды исполнен активности. Хотя он и построен на мотиве, вычленном из рефрена, но воспринимается как опровержение безмятежности последнего. Возникает противопоставление, напоминающее соотношение главной партии и побочной в первой части. Это подобие закрепляется последним звеном коды, отделенным от предшествующего паузой, а по смыслу своему являющимся исчерпывающим завершением финала; есть все основания рассматривать его как своего рода послесловие, подводящее итог двум полюсам жизнерадостности. Одновременно оно служит подтверждением того значения, которое в драматургии произведения принадлежит принципу сопоставления.

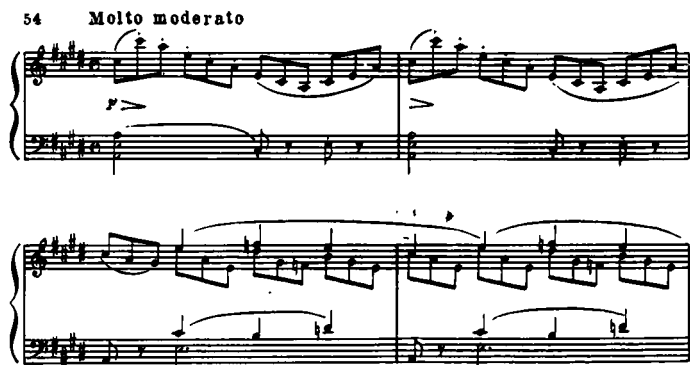
Последняя Соната Шуберта (B-dur) продолжает линию его «песенных» сонат. Подобно сонатам A-dur op. 120 и G-dur op. 78, она открывается темой песенного склада. Ее отличает простота и сдержанность выражения спокойного светлого чувства³³. Только возникающая в последнем такте первого предложения трель на неаккордовых нотах в низком регистре звучит как далекое, но грозное предупреждение. Этому предупреждению так и придется остаться в подтексте замысла первой части, но порожденный им оттенок тревоги сохранит значение в дальнейшем развитии содержания *Molto moderato*. Во втором разделе главной партии композитор использует вариант основной темы, сообщая ему иную тональную окраску (Ges-dur) и большую подвижность.

Если начало главной партии совершенно очевидно связано с жанром песни, то во втором ее разделе можно уловить воздействие романса. Порожденная этим разделом взволнованность высказывания не только передается основной теме, обрамляющей область главной партии, но сохраняет значение и в дальнейшем развертывании экспозиции. В частности, она вызывает к жизни побочную партию, которая, в свою очередь, прорастает рядом тематических побегов, сохраняющих подобие не только ей, но в каких-то интонационных элементах и главной партии. Экспозиция сонаты может служить превосходным примером изменчивости образного строя, достигаемой вариантным преобразованием тематического материала. Здесь не возникает ярких контрастов, но это не отражается на богатстве оттенков. Самым

ощутимым контрастом в экспозиции является нарастание, предваряющее вступление побочной партии. Оно сопровождается модуляционным сдвигом из B-dur в fis-moll (= ges-moll, то есть тональность пониженной шестой ступени), подчеркивающим и его внезапность, и его резкость. Казалось бы, подобное введение должно было породить драматически напряженное продолжение. Но побочная партия не оправдывает этих ожиданий, она звучит приглушенно, затаенно, правда, со скрытым волнением, возникшим, как было отмечено выше, еще в главной партии.

В сфере побочной, где чередуются несколько родственных тем, колорит постепенно просветляется. В заключительной впервые нарушается мерная текучесть изложения, появляются интонации настойчивого, можно даже сказать, пылкого обращения, и в то же время — мягкого увещевания, что позволяет и в этом завершающем экспозицию эпизоде сочетать взволнованность высказывания со сдержанностью и подвести таким образом к репризе экспозиции.

Разработка первой части Сонаты начинается неожиданным сдвигом в cis-moll и темой, представляющей собой вариант главной партии. Она вливается в эпизод, основанный на одном из побегов побочной, в развертывании которого кристаллизуется очень существенный мотив:



Сочетаясь с нисходящим движением, он образует мелодический рельеф третьего эпизода разработки. Четкая пульсация в аккомпанементе создает ощущение настойчивой устремленности, которая закономерно приводит к мощной динамической кульминации. Можно было ожидать, что она окажется и смысловым центром разработки, разрешающим

назревшую драматическую коллизию. Но Шуберт толкует кульминацию по-иному. Она словно исчерпывает накопившееся внешнее напряжение, чтобы открыть путь к внутреннему, связанному с скрытыми в тайниках души, не подлежащими причинно-следственному обоснованию предчувствиями³⁴. О том, что подобная трактовка находится в русле замысла композитора, свидетельствует и появление в этом эпизоде трельного мотива. Будучи соотнесен сперва с минорным, а затем с мажорным вариантом главной партии (в данном случае он выступает как изолированное зерно), он придает ходу мысли композитора почти безусловную наглядность. Опираясь на нее, приходишь к выводу, что подлинным драматическим стержнем концепции части является не то, что вытекает из последовательного развертывания ее образного строя, а то, что заложено в нем изначально, неизменно присутствует в его подтексте и обнажается драматургически только в «тихой» кульминации разработки. Нельзя не отметить, что, запечатлевая душевные движения, не охваченные еще во всей реальности сознанием, композитор начисто избегает какого бы то ни было намека на таинственность, загадочность, тем более фантастичность. Тревожная настороженность — плод присущей человеку интуиции, а не боязни сверхъестественного, рокового. Манера письма отличается классической отточенностью, хотя совсем не «классична» по смыслу. Не классичен и переход к репризе, возникающий как бы из небытия (*piano, pianissimo*) и вновь предвараемый на этот раз уже чуть слышной трелью. Реприза аналогична экспозиции. Только тональное соотношение главной и побочной партий еще более непривычное (B-dür — h-moll = cis-moll). В коде звучит материал главной партии, подчеркивая лирическую цельность содержания первой части.

Тревожный подтекст, скрывавшийся за просветленностью образного строя части (в последний раз он дал о себе знать в заключительных тактах коды), составляет основной смысл второй части Сонаты. В *Andante sostenuto* (cis-moll) обнажается уже не тревога по поводу грядущих осложнений на жизненном пути, а осознание им невозможности разрешить столкновение с судьбой. Не случайно в нем обнаруживаются ощутимые отголоски «Зимнего пути» как в использовании сквозной попевок цикла³⁵, так и в прямом сближении с отдельными номерами, например с песней «Ложные солнца». Помимо мелодической общности дает о себе знать и типичная для «Зимнего пути» трансформация мажора,

когда последний служит не столько просветлению смысла, сколько привнесению в него оттенка покорности. Эта покорность — показатель огромной духовной усталости, обнажающей беззащитность шубертовского героя и глубочайшую несправедливость постигшего его удара судьбы. Раскрываемая в таком аспекте, она вызывает к протесту и если не всегда порождает соответствующий активный отклик*, то во всяком случае нередко подымается до трагического обличения. Таково значение появления мажора в *Andante sostenuto*. Облик далекой неосуществимой мечты рельефно проступает в среднем разделе второй части, где в разном тональном облачении проводится песенная тема, родственная по складу теме главной партии первой части. Такое сопоставление реальности и мечты (или воспоминания) тоже показательно для некоторых песен «Зимнего пути» (например, «Воспоминание») и вполне может быть объяснено воздействием цикла на замысел Сонаты. Параллели с поздней вокальной лирикой сказываются и в структуре разделов части, где в разных вариантах используется принцип вариационно-строфического повтора. Особенно ясно это ощущается в среднем разделе, распадающемся как бы на две строфы, каждая из которых, в свою очередь, представляет собой варьированное проведение одного тематического образования. На аналогии с песнями последних лет наводит и крайняя экономия средств. В обрамляющих разделах Шуберт избирает самые привычные тональные соотношения (минор, параллельный мажор, одноименный мажор). Единственным исключением, но оставляющим совершенно чарующее впечатление, является отклонение в заключительном разделе в *C-dur*. В среднем разделе круг тональностей несколько шире (кроме мажора и одноименного минора затрагиваются тональности второй, четвертой и второй низкой ступеней). Особую роль играет в крайних разделах фактура: противопоставление сперва дуэту, а затем — терцету ведущих мелодию голосов неизменного сопровождения, охватывающего четыре октавы повтора одного звука. Такой фон усиливает впечатление неотвратимости совершающегося, привязанности сознания к одной мысли, оцепенелости чувства. Но он вызывает также и пространственные представления, позволяя усмотреть в замысле *Andante* элементы пейзажности³⁶. Так в образный строй второй части Сонаты

* В «Зимнем пути» при всем главенстве мысли об обреченности героя есть и такие страницы; наиболее яркая из них «Бодрость».

входит еще одна черта, оправдывающая параллели, проводимые между нею и песнями «Зимнего пути».

Если в первых двух частях Сонаты Шуберт отдавал предпочтение лирико-психологическому началу, то в третьей части и в финале явно преобладает жанрово-повествовательная струя. Таким образом в Сонате возникает противопоставление двух образных сфер: сосредоточенной, раздумчивой (*Molto moderato* и *Andante sostenuto*) и прихотливой, импульсивной (скерцо и *Allegro non troppo*). Характер скерцо в какой-то мере очерчен уже в обозначении темпа — *Allegro vivace con delicatezza*. Изящества требует живая, непринужденная смена образных оттенков, немалая роль в создании текучести образного строя принадлежит модуляционным сдвигам, а также изменению фактуры (вальсовый аккомпанемент вместо ровного движения восьмых в среднем разделе скерцо). Особо следует выделить те обороты, в которых совокупность непривычных мелодических и гармонических средств вызывает ощущение озорного задора, правда, приглушенного сдержанной динамикой: это повышение пятой ступени *B-dur* (пятый такт первого периода) и модуляции в минорную смежную ступень (*Es-dur* — *f-moll*; *As-dur* — *b-moll*) в первых двух предложениях среднего раздела. Нарочитая примитивность изложения вальсового эпизода напоминает по складу да и по смыслу сцену крестьянского веселья из Шестой симфонии Бетховена. Здесь Шуберт тоже вводит гармонические обострения (см. наложение доминанты на субдоминанту в тактах 4 и 16 вальсового эпизода). Сумрачность трио (*b-moll*) вносит необходимый контраст и одновременно возрождает в памяти облик предшествующей части.

Финал (*Allegro ma non troppo*, *B-dur*) подхватывает линию, обозначившуюся в скерцо, но сообщает намеченной в третьей части перспективе большую емкость и многогранность. С первых же тактов в финале проступают юмористические черты, возникающие благодаря выделению ложного устоя *g*, вескость которого подчеркивается его ритмической и динамической акцентировкой. В мелодическом контуре начальных тактов финала ощущается некая напряженность, привносящая в высказывание оттенок неустойчивости. Можно предположить, что она возникает в результате использования здесь основной попевки «Зимнего пути», но более бросающимся на слух представляется отклонение в *c-moll*, вызывающее изменение ожидаемого *си-бемоль* на *си-бикар*. Во всяком случае стесненность выражения по-настоя-

ящему отступает на задний план лишь во втором, продолжающем развитие предложении темы. Побочная партия (финал написан в форме рондо-сонаты) песенного склада отличается широтой, привольностью дыхания и носит лирико-повествовательный характер. Она прерывается, не будучи досказанной, и после многозначительной паузы вторгается новая тема неукротимой энергии и драматического накала. Объяснить ее появление можно, только сославшись на типичную романтическую зыбкость мироощущения, определяющую возможность гибкого переключения из одной сферы душевных движений в другую. Насколько близко при этом могут соприкасаться контрастные чувства, свидетельствует превращение данной темы из бурной, мятежной в просветленно умиротворенную. При всей яркости контраст подобного рода не создает конфликтной драматургической ситуации. Она намечается в разработке, которая строится на двух мотивах: один извлечен из главной партии, а другой представляет собой модификацию содержащейся в ней хроматической попевки. Сочетаясь и чередуясь, они создают впечатление столкновения двух начал, может быть в своем существе и не очень контрастных, но на протяжении какого-то времени не поддающихся согласованию. Это находит выражение в диссонантных наложениях (тритоны и секунды), а также в ритмических перебоях (дубли и триоли). Следует ли здесь усматривать проходящее проявление скрытой за оживленностью высказывания уязвимости оптимистического настроения или же видеть в нем нечто родственное бетховенскому «свирилому юмору», — в любом случае нельзя отказать разработке в конфликтном обострении замысла. Как показывает вторая ее половина (утверждение B-dur), предпочтения заслуживает, пожалуй, второе предположение, хотя и его нельзя распространять на замысел Шуберта безоговорочно. Ведь несмотря на исчезновение во второй половине разработки «острых углов» (и в мелодии, и в гармонии), в ней дают о себе знать — правда, чуть слышно — отблески щемящего сердце чувства (альтерированная субдоминанта в преддверии репризы). Предваряя репризу, они позволяют с большей определенностью ощутить тот оттенок неустойчивости, о котором речь шла в характеристике главной партии. В коде первое явно оказывается на стороне юмористического начала. Трехкратный повтор хроматически смещаемого «ложного» устоя (g, ges, f) при сохранении неизменной мелодической попевки, проходящей шесть раз, создает ощущение комической растерянности. Тем большей уверен-

ностью отмечены два звена заключительного Presto, утверждающего господство бодрости и жизнерадостности.

Было бы преувеличением приравнивать различие между тремя последними сонатами Шуберта к различию между последними симфониями Моцарта, но подчеркнуть многоплановость исканий Шуберта и можно, и должно. Она обусловлена широтой его кругозора, способностью, отвечая на романтические запросы собственного мироощущения, сохранять в поле зрения перспективу классического искусства, корректировать субъективную углубленность высказывания трезвостью объективного суждения.

Прежде чем перейти к характеристике последних симфоний, нельзя хотя бы очень кратко не затронуть произведения, которое сам Шуберт считал ступенью в формировании своего симфонического мышления. Речь идет об Октете F-dur, который наряду с квартетами должен был открыть ему путь к созданию «Большой симфонии». Это следует понимать как в плане завоевания масштабности высказывания, так и в плане охвата в нем разнообразного круга впечатлений.

Действительно, в Октете F-dur доминируют черты неторопливого, свободно льющегося повествования. Образы задушевных чувств, грёз и признаний соседствуют с поэтическими зарисовками природы и сочными картинами быта. Драматические узлы встречаются редко. Нет и ясно выраженного смыслового стержня, объединяющего части ансамбля. Драматургия Октеда стоит ближе к сюите, где в чередовании разнохарактерных пьес не обнаруживается крепкой, последовательной взаимосвязи.

В Октете шесть частей. Крайние части написаны в форме сонатного allegro с медленным вступлением. В остальных (кроме четвертой, где Шуберт обращается к форме вариаций на тему своего же зингшпиля «Друзья из Саламанки») использована двух- и трехчастная структура. Подобно квинтету «Форель», композитор опирается в Октете на укоренившиеся в практике XVIII века традиции сочинения музыки «к случаю». Следы дивертисментов, серенад, кассаций и других разновидностей этого жанра ощущаются в подчеркнуто бытовом, «повседневном» облике тематизма, в наивной непритязательности, развлекательности ряда эпизодов. Очевидно намерение композитора обстоятельно, с ласковой улыбкой и душевной теплотой поведать прежде всего о том, что порадует, ободрит слушателя.

Вместе с тем Шуберт отдает дань лирико-психологиче-

скому углублению образного строя произведения. И тут он достигает большей рельефности в показе контрастных сторон содержания, чем в квинтете «Форель». Осуществляется это, однако, не за счет усиления конфликтного начала, а за счет более четкой обрисовки разной природы сопоставляемых явлений. Вот где на помощь композитору приходит разграничение классических и романтических выразительных средств, конечно в пределах единой стилистической основы.

В литературе о Шуберте высказывалось предположение, что Октет F-dur сочинен композитором по образу и подобию Септета Бетховена. Но если между этими произведениями и существуют какие-то точки соприкосновения, то они ограничены лишь чертами внешнего сходства (обращение к ансамблю струнных и духовых, обилие частей, связи с «прикладными» жанрами). По замыслу же и характеру осуществления Септет Бетховена и Октет Шуберта настолько отличаются друг от друга, что не дают ни малейшего повода для сравнения.

Самобытность Шуберта определяется свободой, с которой он подчиняет опыт венских классиков новой задаче. Знакомые приемы приобретают иную функцию, превращаются в органические слагаемые шубертовского стиля. Но становясь плотью от плоти, кровью от крови мышления Шуберта, они сохраняют заметные следы своего исконного предназначения. Романтическая по преимуществу палитра композитора обогащается благодаря этому новыми красками, более спокойными и ясными. Они-то и позволяют оттенить контрасты, не прибегая к драматургическим осложнениям.

Особенно это дает знать о себе в первой части (Adagio. Allegro), где наличие медленного вступления уже говорит о стремлении автора к эпической сдержанности повествования. Из других частей особого упоминания заслуживают построенные на жанрово-бытовом материале скерцо и финал. Причем в финале основным источником тематизма является не танец, а марш, точнее марш-песня. Обратим также внимание, что краткое вступление, предвещающее финал (Andante molto) и снова вторично возникающее перед кодой, на мгновение дает волю скорбным предчувствиям. И примечательно, что по своему интонационному облику оно родственно менюэту из Квартета a-moll, тоже написанному в 1824 году.

История создания «Неоконченной симфонии» не ясна и

по сей день. Вернее, не ясно отношение Шуберта к своему детищу. С одной стороны, не подлежит сомнению, что композитор задумал симфонию как четырехчастный цикл; об этом свидетельствуют сохранившиеся наброски. С другой стороны, в партитуре он вырезал лист, содержащий набросок скерцо, подтвердив тем самым, что симфония не нуждается в продолжении³⁷. Казалось бы, можно считать, что Шуберт санкционировал существование симфонии как двухчастного цикла. Но, перечисляя в письме к Пробсту (август 1826 года) имеющиеся у него сочинения, он не обмолвился о симфонии, что естественно заставляет усомниться в его оценке ее как законченной. Вместе с тем он счел возможным принести ее партитуру в дар Штирийскому музыкальному союзу, членом, а затем артистическим директором которого был его друг А. Хюттенбреннер³⁸, что вряд ли могло иметь место, если бы композитор считал свое произведение незавершенным. Словом, фактические данные противоречивы и не дают однозначного ответа на интересующий нас вопрос. Исследователи же, опираясь на них, и по сей день ведут спор, считать ли симфонию оконченной или неоконченной³⁹. Между тем Симфония, как думается, давно разрешила эту загадку сама: более ста лет она звучит на концертных эстрадах⁴⁰ как одно из самых любимых слушателями симфонических произведений мировой музыки и не вызывает ощущения незавершенности. Сейчас название «Неоконченная» является лишь данью традиции, констатирующей особенности возникновения произведения, но не особенности его концепции⁴¹. Это обусловлено драматургическими предпосылками, подсказанными Шуберту его музыкальной фантазией, опередившей привычное композитору традиционное представление о логике построения симфонического цикла. Вот откуда могла возникнуть у Шуберта недооценка смысла его произведения (если вообще такая оценка существовала). Скорее же всего и Шуберту к моменту передачи Симфонии Штирийскому союзу стало ясно, что незавершенность ее — лишь видимость, принимать которую за чистую монету далеко не обязательно даже с позиций венской классической школы. Ведь двухчастность Симфонии h-moll могла быть воспринята как новаторская акция только по отношению к симфоническому циклу и лишь в том случае, если выносящий подобное суждение искусственно изолировал Симфонию от всех других разновидностей инструментальных циклов. Во всяком случае, какой бы ни была позиция Шуберта, совершенно очевидно, что она не должна отражаться на оценке

Симфонии как уникального вклада в историю инструментальной музыки. Ценность ее определяется новаторством отнюдь не в области формы (хотя Симфония и является первым примером двухчастного цикла в этом жанре), а в области содержания и средств и приемов выражения.

Однако прежде чем перейти к аналитическому рассмотрению Симфонии, необходимо отметить вошедшую в литературу о Шуберте попытку приравнять ее содержание к автобиографической новелле композитора «Мой сон». В ней Шуберт в поэтической форме передает историю длительной размолвки с отцом, приведшей к разрыву отношений между ними, очень болезненно пережитому композитором⁴². Отдавая дань значению этой исповеди, признавая за ней известные достоинства, относящиеся как к ее художественной выразительности, так прежде всего к искренности высказывания, нельзя даже помышлять о том, чтобы свести к ней содержание Симфонии h-moll. Это означало бы чрезвычайное обеднение ее смысла. Вместо широкой перспективы обобщения в лирико-драматической форме конфликта передового человека с окружающей действительностью, того конфликта, который породил наиболее трагические страницы, вылившиеся из-под пера Шуберта, в таком толковании Симфония вмещает воспроизведение лишь семейного разлада, достаточно острого, чтобы ранить — и надолго! — душу композитора, но недостаточно значимого, чтобы стать источником трагической коллизии, отражающей судьбу целого поколения людей. А она имеет право претендовать именно на такую роль ничуть не в меньшей степени, чем вокальный цикл «Зимний путь» или песни на стихи Гейне. Сказанное не означает, что следует вообще исключить возможность воздействия пережитой композитором семейной драмы на замысел Симфонии. Субъективные побуждения играют немаловажную роль в творчестве любого художника, тем более романтика, да к тому же лирика, каким был Шуберт.

Но у него эти побуждения не становятся ведущими, как это нередко будет у более поздних представителей романтического направления. Они входят в концепции, отражающие мир чувств и мыслей многих людей, что и позволяет композитору превратить свое творчество в средоточие общественно актуальной проблематики, хотя и выраженной, как правило, в индифферентной форме.

«Неоконченная симфония» — ярчайший пример такого преломления впечатлений от окружающего мира. Уже

выбор тональности знаменателен. Действительно, *h-moll* как основная тональность произведения не встречается больше ни в одном инструментальном сочинении Шуберта, за исключением танцев. В вокальной лирике, напротив, Шуберт не раз обращается к данной тональности, всегда связывая ее с воплощением глубоко трагической, близкой к неразрешимой ситуации. Поэтому вряд ли покажется натяжкой толкование *h-moll* как весомого показателя обращения Шуберта к теме обездоленности, трагической безысходности как ведущей теме Симфонии. Тягостное, безрадостное раздумье олицетворено в теме вступления — основной теме первой части. Не будучи по своему положению в схеме главной темой *Allegro moderato*, тема вступления по значению в развитии несомненно является «центральной тезисом, основным идейным ядром симфонии»⁴³. Именно это обстоятельство, видимо, и побудило Шуберта превратить вступление в органический раздел первой части, отказавшись от характерного для классической симфонии разграничения медленного введения и быстрого *Allegro*. Нельзя не отметить и совершенно непривычный облик этой темы, порученной унисону виолончелей и контрабасов, звучащей, следовательно, в низком регистре, что усиливает ее мрачный колорит. Ей противопоставляется тема главной партии (гобой и кларнет). Вводится она чисто песенным приемом предварения мелодического голоса фоновым материалом, создающим ощущение глухой, затаенной взволнованности, лишь постепенно, в связи с развертыванием мелодической линии перерастающей в неприкрытый порыв чувства. Мелодический контур темы служит поначалу воплощению элегического состояния, возникающего как ответ на отзвучавшее грозно-таинственное предупреждение. Но по мере роста напряженности, связанной с развитием тематического материала, с расширением амплитуды темы, с вовлечением большего количества голосов, главная партия приобретает возбужденный характер и выливается в горестный взглас, больше того — взглас отчаяния. На нем развитие главной партии обыгрывается. После выдержанного звука *d* у валторн и фаготов и краткой связующей попевки из двух аккордов вступает побочная партия.

Внезапное сопоставление тематического материала встречается у Шуберта не впервые. Но в Симфонии *h-moll* оно отличается особой выпуклостью, свойственной смене тени светом. Правда, если тень сгущена, то свет рассеян и поэтому ⁴⁴ не может рассматриваться как антитеза, то есть

как нечто опровергающее исходную сумрачную образную сферу. Наоборот, олицетворяемая побочной партией идиллическая мечтательность — своего рода видение желанного, но недостижимого счастья — усиливает рельефность основной эмоциональной окраски. Подобное соотношение основных тем, при котором они, контрастируя одна с другой, не вступают в единоборство, диаметрально противоположно тенденции, господствующей в классическом симфонизме, в первую очередь у Бетховена⁴⁵. Крайне важно (это обнаруживается как у Моцарта, так и у Шуберта), что драматургия, основанная преимущественно на сопоставлении разных образных сфер, может не уступать по драматической напряженности драматургии, в основу которой положено их столкновение. Другой вопрос, что существенно меняется в аспекте коллизии: героико или эпико-драматическое уступает место лирико-психологическому со всеми вытекающими отсюда последствиями, прежде всего в углублении субъективности высказывания. Мера предпочтения, отдаваемого субъективному началу, может значительно колебаться. У Шуберта, как мы знаем, она корректируется общительностью отклика. Последняя несомненно присуща и Симфонии, в частности побочной партии, обнаруживающей близкое родство с народной песней. Феттер указывает на ее бытовой прообраз, верно отмечая, что Шуберт выступает в данном случае не как «хранитель народного напева как такового, а как облагораживающий потребитель заложенной в нем художественной идеи...» Действительно, популярная уличная песня, в которой Феттер обнаруживает зерно побочной партии, ни по смыслу, ни по жанру никак не соотносится с такой Симфонией. Следовательно, о непосредственном воздействии данного заимствования на образный строй произведения не может быть и речи. Но как один из возможных путей проникновения народно-песенных интонаций в музыку Шуберта данный пример может быть принят во внимание. Подтверждением связей побочной партии с народной практикой является ее структура, тяготеющая, с одной стороны, к варьированной строфичности, с другой — к форме бар. Побочная партия становится ареной драматического столкновения. В экспозицию вторгаются элементы разработки, почти зрительно наглядно обнажая иллюзорность мечты перед лицом неумолимых ударов судьбы. Подобный эффект достигается неожиданным нарушением плавного развертывания побочной (пауза, резкое *tutti fortissimo*) со сдвигом из сферы мечтательно-просвет-

ленного мажора в сферу трагически заостренного минора. Одновременно композитор вычленяет из побочной синкопированную фигуру аккомпанемента, приобретающую в дальнейшем (в разработке) самостоятельное значение в качестве символа бессилия и обескрыленности. Вместе с тем мелодический контур побочной подвергается интенсификации. Используя имитации, секвентно-модуляционное проведение тематического зерна, штрих *staccato* на фоне напряженного звучания духовых, Шуберт создает мощное нарастание, служащее противовесом мысли об обездоленности. Так, уже в рамках экспозиции достаточно ясно вырисовывается конфликтная природа замысла Симфонии. Любопытно, что коллизия очерчена в данном эпизоде с большей широтой, чем это имеет место в разработке, в том смысле, что здесь соблюдается перспектива позитивного вывода, в разработке отсутствующая. Тем самым оттеняется драматизм разработки как средоточия отчаянного и вместе с тем бесплодного столкновения с судьбой и вместе с тем сохраняется повод для возвращения в разделе заключительной партии к материалу побочной. Это в свою очередь дает возможность столь же внезапного переключения характера высказывания, сколь и при переходе к разработочному эпизоду побочной. Смысл переключения в данном случае иной. Оно подчеркивает не активность вторжения негативного начала, а его зловещую неумолимость, страшную не силой, а неизбежностью. Именно созданию такого впечатления служит резкий унисон всего оркестра с последующим нисходящим движением струнных *pizzicato* на фоне выдержанной фразы духовых. После настороженной «остановки» вполне закономерно появление темы вступления, олицетворяющей «навязчивую идею» произведения. На этот раз она не остается в подтексте, а выступает как источник развития, не только определяющий, но, в сущности, полностью исчерпывающий смысл разработки. Ведь от побочной в разработку проникает прозрачный, словно бесплотный метроритмический отзвук, способный лишь оттенить внушительность трагической коллизии, но ни в коей степени не противостоять ей⁴⁶. Ощущение застылости, оцепенения (может быть, даже прострации), заставляет острее воспринять неотвратимость натиска роковых сил*.

* Это подтверждает несомненная аналогия между данным эпизодом и явлением Командора в «Дон-Жуане» Моцарта, где семантика подобного приема выступает с еще большей отчетливостью.

Разработка ориентируется на традиции классиков и в первую очередь Бетховена. Она основана на дроблении тематического материала, с Бетховеном ее роднит острая динамическая и ритмическая акцентуация, а также возрастающая благодаря ускорению ритмической пульсации интенсивность мотивного повтора. В то же время драматургическая направленность разработки в корне отлична от бетховенской. В ней нет той целеустремленности, которая обуславливает у Бетховена воплощение не только борьбы противоположных начал, но и преодоления возникающих перед человеком и человечеством препятствий. Шуберт не ставит подобной задачи. Его цель — запечатлеть пароксизм отчаяния, вызванный сознанием безнадежности сопротивления. Характеристика конфликта перемещается в психологическую плоскость, что открывает простор более свободному соотношению слагаемых образного содержания. Ведь «в объединении музыкальных мыслей в процессе чередования одно состояние (психологический лейтмотив) выступает как подчиняющее себе все остальное»⁴⁷, а это позволяет (прежде всего в разработке) акцентировать не целеустремленность развития, а единство владеющей композитором мысли. В этом смысле разработка Симфонии *h-moll* представляется однозначной. Вот почему нелегко определить в ней границы кульминационной зоны, которые с почти одинаковым основанием могут быть намечены в трех ее моментах, совпадающих с разными по длительности, но равными по силе нарастаниями. Но еще труднее обнаружить логическую обязательность появления репризы. Она не вытекает непосредственно из разработки, а возникает как своего рода пробуждение после тяжкого, исполненного мрачных видений сна. Органичность созданного Шубертом перехода (точнее — переключения) обеспечивается совмещением в нем функций внезапного истаяния трагического накала и возвращения к элегическому осмыслению неизменности исходного состояния, что вновь подтверждает преобладание в замысле *Allegro* психологического ракурса. Естественно, что главенство темы вступления в разработке исключает ее использование в репризе. Она появляется лишь в коде, с одной стороны, как итог, приравнивающий конец части к ее началу, с другой — как вывод, усиливающий трагедийность концепции. Такого эффекта Шуберт достигает сопоставлением бетховенского нагнетания первого раздела разработки (на этот раз он завершается полным кадансом) и совершенно «обессиленных» побегов темы вступления, ограни-

ченных повтором ее первого мотива. Заключительные аккорды fortissimo воспринимаются в этом контексте как констатация неопровержимости предложенного композитором решения.

Вторая часть (*Andante con moto*, E-dur) контрастна первой. Она носит мечтательно-созерцательный характер, не исключающий отчетливо выраженного в ней драматического обострения. Чувство глубочайшей умиротворенности — вот что в первую очередь привлекает внимание композитора. Как это нередко бывает у Шуберта, оно вбирает зримые впечатления, связанные с чутким вслушиванием в природу* и с воспроизведением неожиданно возникающего и столь же внезапно исчезающего образа торжественного шествия, что в контексте следует, видимо, рассматривать как символическое выражение неистощимости жизненного процесса, способного оправдать все испытания, выпадающие на долю человека. А испытания и в этой части не исчезают из поля зрения композитора, о чем свидетельствует вторая образная сфера, олицетворяемая побочной партией. Она вводится таким же приемом противопоставления, осуществляемого через связку, как и при переходе от главной партии к побочной в *Allegro*.

Структура *Andante* приближается к сонатной форме без разработки с кодой. Вместе с тем в характере тематизма, в приемах его развертывания многое восходит к песенно-вариационным принципам: замкнутость изложения главной партии, вариационность развития побочной. Напоминает появление побочной первой части и ритмоинтонация сопровождения (синкопированное движение), предваряющая (как и в *Allegro*) возникновение темы. Можно говорить о подобии двух побочных в их динамическом облике и в направленности развития, в котором высказывание «вполголоса» (*piano*, *pianissimo*) чередуется с мятежным взрывом. Но смысл этих тем совершенно разный. Если в *Allegro* побочная открывала доступ в мир светлой мечты, то в *Andante* она служит характеристике состояния надломленности; особую выразительность придает ей отблеск надежды, заставляющей рельефно ощутить приверженность автора и его героя к идеалу и тем самым всю беззащитность их перед ударом судьбы. Настойчивость и вместе с тем робость в

* Характерно в этом плане обыгрывание «золотого хода» валторн с накладывающимся на него нисходящим *pizzicato* контрабасов, что вызывает пространственные ассоциации и одновременно создает ощущение тишины.

проявлении этой приверженности отражены в тончайшей «игре» минора и мажора, осуществляемой преимущественно на основе энгармонического сопряжения тональностей, отстоящих одна от другой на расстоянии полутона (cis—d—F—d—Cis). Красочность возникающих таким путем модуляционных сдвигов, их своеобразная озаренность подчеркивается тембровой стороной (чередование в мелодии кларнета, затем гобоя и флейты) и служит в первую очередь одухотворенности высказывания, но не возникающему вполне естественно в этих условиях фоническому эффекту. Нельзя не указать на то, что в «единоборстве» минора и мажора в лирически затаенных проведениях материала второй темы решающая роль принадлежит мажору, что служит противовесом мощному утверждению cis-moll в tutti, обнажающему одновременно и непреодолимость трагической коллизии.

Взаимообусловленность света и тени, обретающая в репризе еще более отчетливый облик, в силу расширения и динамизации «эпизода вторжения», с одной стороны, и наличия коды, возвращающей слушателя в лоно мечтательной созерцательности начала экспозиции, с другой, — позволяет усмотреть в концепции Andante родственность с концепцией Allegro, но «с обратным знаком». Если в Allegro обнажается тщетность попытки рассеять мрак безысходности, то в Andante утверждается невозможность уберечь мир прекрасной мечты от враждебной ей реальной действительности. Тем самым устанавливается своеобразное равновесие смысла частей «Неоконченной», что подтверждает бесспорную завершенность концепции произведения.

Возникновение замысла Симфонии C-dur должно быть приурочено к 1825 году⁴⁸. Таким образом отпадает занимавшее на протяжении достаточно длительного времени умы шубертоведов предположение о существовании у композитора еще одной симфонии — Гмунден-Гаштейнской, партитура которой считалась потерянной. Спорным остается лишь вопрос о сроке завершения Симфонии C-dur, в конечном счете это не столь важно для осмысления пути развития Шуберта-симфониста. Гораздо существеннее то, что после создания Симфонии h-moll композитор неустанно стремится утвердиться в создании капитальных инструментальных произведений, чему служили струнные квартеты, Октет и, конечно, наброски Симфонии E-dur, сохранившейся в настолько развернутых эскизах, что это уже не раз давало повод для ее завершения⁴⁹.

Самому Шуберту Симфония C-dur несомненно представлялась рубежным произведением, значительным этапом в его инструментальном творчестве. Думается, что в такой оценке симфонии сыграло свою роль ее соответствие традициям классического цикла и одновременно совершенно самостоятельное преломление этих традиций в направлении, преодолевающем столь типичную для романтизма и столь отчетливо проявляющуюся у Шуберта (в частности, в последних песнях) трагическую коллизию с действительностью. Скупые строки писем композитора вполне определенно свидетельствуют о том, что он искал выхода из тупика безысходности, и не только средствами обличения несправедливости (это с полной определенностью дает о себе знать в «Зимнем пути» и в песнях на тексты Гейне), но и утверждением позитивных идеалов. Этому должны были служить поэтизация быта народа, воспевание его легендарного прошлого, красота и могущество природы, в общении с которой человек постигает неистощимость жизненного процесса. Вот этот круг образов и определяет содержание Симфонии, порождая масштабность, монументальность и обстоятельность высказывания, превосходящего в этом отношении все другие примеры обращения композитора к такому ракурсу отображения действительности. Объяснение этому факту следует, видимо, искать в большей близости концепции Симфонии C-dur к идейной направленности классического искусства, хотя конкретное претворение последней Шубертом не имеет прямых аналогов в творчестве представителей венской классической школы. С наибольшей ясностью это обнаруживается в принципах развития, отличающегося особой пространностью, длящимся «разворотом» тематического материала, вариационно-вариантным его преобразованием, в котором немаловажная роль принадлежит повторам, разумеется, на разном уровне: от буквального до существенно измененного⁵⁰.

Главная партия первой части естественно укладывается, несмотря на свою явную принадлежность венскому классическому стилю, в избранное композитором новаторское драматургическое русло. В этом смысле между образными сферами Allegro Симфонии, разными по генезису (побочная принадлежит к кругу тесно связанных с бытовыми впечатлениями песенно-танцевальных тем), не возникает полярной противоположности, как, например, в Трио Es-dur. Драматургия Симфонии в основе не конфликтна, хотя, конечно, не лишена достаточно ощутимых драматических обострений.

Любопытно, что при всей противоположности Симфонии h-moll в Симфонии C-dur обнаруживаются некоторые родственные с «Неоконченной» черты. Это прежде всего вступление (в начальной фразе излагаемое, как и в «Неоконченной», в унисон), но на этот раз валторн, и это сразу же отражается на характере темы, не говоря уже об ином ее мелодическом складе. Как и в Симфонии h-moll, тема вступления играет значительную роль в развитии, причем ее влияние выходит за пределы первой части; в частности, в первую, вторую и четвертую части композитор вводит побег, содержащегося во вступлении терцового мотива.

В сонатных allegro Симфонии (*Allegro ma non troppo* и финал) Шуберт вновь применяет прием сопоставления главной и побочной. Можно обнаружить черты сходства и в структуре. К ним относится тяготение к замкнутым построениям и к переизложению материала. Но в области структуры заложены и основные отличия, восходящие к совершенно иной по содержанию с «Неоконченной», концепции данного произведения.

Повествование требует неторопливости изложения, того же требует эпическая величавость образов. Это дает о себе знать уже во вступлении, которое вновь, — как это было в ранних симфониях, — выделяется в самостоятельный раздел, отличающийся, однако, невиданным дотоле у Шуберта размахом.

За манящим в дали зовом валторн следует хоральный напев, который ассоциируется с торжественным шествием. На смену ему приходит могучий клич тромбона, чередующийся с эхоподобными отголосками деревянных; это создает почти зримый эффект неохватной пространственности. Наконец, возвращение хоральной мелодии на пульсирующем триольном фоне, обретающее все большую динамическую напряженность и ритмическую остроту, служит подготовке главной партии Allegro, выливающейся из вступления как ослепляющий свет своей лучезарностью вывод из предшествующего и одновременно как исполненное энергии начало новой фазы развития. В развертывании «сюжета» она, как и положено сонатному allegro, является основой. Но с точки зрения воплощения идеи части, а соответственно и организации ее драматургии, Allegro настолько обязано вступлению, что должно рассматриваться как производное от него.

Это с полной очевидностью раскрывается в коде,

завершаемой мощным звучанием темы вступления в увеличении. Нельзя не упомянуть драматургически крайне важного появления восходящего мотива из вступления и в экспозиции, и особенно в разработке. Существенна также роль своеобразного гимнического рефрена, впервые возникающего в качестве заключения второй «строфы» вступления и достаточно рельефно дающего о себе знать в ряде моментов Allegro (см. такты 93, 172—173, 228—229, 650—651). Вступление как бы декларирует, но не аргументирует основную идею произведения. Это сказывается прежде всего в многократном проведении одного материала, предстающего перед слушателем в разном освещении, но совершенно монолитного по своей смысловой направленности.

Иная картина возникает в Allegro. Оно пронизано движением чрезвычайно активным в главной партии с ее ритмоинтонационной близостью к маршу и менее ощутимом, но тем не менее достаточно броском, — в побочной, гораздо больше связанной с танцем, чем с песней. Однако характер этого движения в целом не совпадает с традициями классиков, хотя Шуберт и не отказывается от некоторых, унаследованных от предшественников особенностей. Это касается интонационного облика главной партии, с одной стороны, и мотивно-тематической разработки — с другой. Целеустремленность замысла сглажена. Это дает о себе знать в тяготении к замкнутым структурам, испытывающим явное воздействие песенности, и в настойчивом обыгрывании одних и тех же оборотов, что создает впечатление образного постоянства, длящегося пребывания в одной эмоциональной сфере и в значительной мере определяет повествовательный тонус изложения. Подобная манера высказывания, господствующая в разделе побочной и заключительной, не предполагает единообразия, что видно из вовлечения в ее рамки материала вступления и ярких модуляционных сдвигов (G-dur, Es-dur, c-moll, G-dur). В разработке она обогащается еще и материалом главной партии, благодаря чему усиливается емкость содержания и достигается драматически насыщенная кульминация. Сочетая тематизм, служивший в экспозиции выявлению контрастных, но в целом родственных образных сфер, композитор не помышляет об обострении их конфликтности. Больше того, будучи включены в процесс драматизации содержания, эти темы сближаются по смыслу; интонации главной и побочной оказываются связанными по принципу единовременного контраста:

55 Allegro ma non troppo



Тема вступления непосредственно проистекает здесь из мотива второго раздела главной партии, хотя их истинное соотношение обратное. Драматизация достигается, следовательно, не в единоборстве тематических образований, а в их переосмыслении. Шуберт соблюдает сквозную перспективу развития, по-своему маскируя единый стержень замысла обстоятельностью рассмотрения нанизываемых на него деталей, непринужденным возвращением к изложенному, свободным сопоставлением разных образных граней. Особенно показательно заключение разработки, где осуществляется постепенный переход к репризе, по сути представляющее собой переизложение предшествующего эпизода. Но порученное сокращенному составу инструментов (*piano* и *pianissimo*), дополненное мелодическими побегими у флейты, гобоя, кларнета и модуляционно нацеленное на разрешение в минор, оно оказывается средоточием воплощения сдержанного по форме, но открытого, доверительного по смыслу лирического излияния, дотоле в содержании часто отсутствующего. На какой-то момент Шуберт как бы погружается в атмосферу «Неоконченной», словно стремясь напомнить слушателю, что обращение к иному кругу образов отнюдь не означает исчезновения трагедийного аспекта.

Насколько органично это неожиданное смещение вписывается в развитие, видно из того, что оно подчиняет себе начало репризы, которая вопреки исходному облику главной партии звучит *piano*. Таким образом, с первых же тактов репризы можно говорить о ее динамизации. Чтобы вернуться к изначальному смыслу главной партии, Шуберту приходится расширить и ее объем, и объем связующей. Побочная также изложена более пространно, чем в экспозиции, что обусловлено иным соотношением тональностей главной и побочной партий*. Но, конечно же, истинной причиной всех изменений, внесенных композитором в

* В экспозиции: C-dur — e-moll; в репризе: Es-dur — c-moll.

репризу, является стремление обосновать коду как монументальный, подлинно богатырской силы вывод, утверждающий в эпически величавом, торжественном звучании идею неистощимости жизни, а значит, и осмысленности бытия.

Нет сомнения, что в шубертовском толковании этой идеи важная роль принадлежит представлению о единстве человека и природы, шире — о неизменности законов мироздания⁵¹. Однако, привлекая это представление в круг своих размышлений, Шуберт постоянно соотносит его с конкретными событиями жизни человека, что совершенно избавляет его концепцию от отвлеченности. В Симфонии C-dur это находит отражение в привлечении образов прошлого, благодаря чему эпическое приобретает ощутимые героические черты (кода первой части), в щедром включении в эпическую перспективу лирико-драматических впечатлений (вторая часть), наконец, в непринужденной опоре на практику бытового музицирования (скерцо и финал)*.

Ритмоинтонации марша, точнее довольно подвижного шествия, играют важную роль и в *Andante con moto* (a-moll). В этом нетрудно обнаружить воздействие на Шуберта *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена, которое по всей видимости следует считать первоисточником подобных песенно-маршевых тем в инструментальной музыке. В отличие от *Allegretto*, отличающегося типичной для Бетховена сосредоточенностью содержания и целеустремленностью его воплощения, шубертовское *Andante* поражает обилием оттенков и непринужденностью их чередования. В совокупности все это позволяет Шуберту, идя по стопам Бетховена, достичь в сходном по смыслу высказывании, с одной стороны, меньшей суровости, с другой — большей многогранности. И здесь, как и в *Andante* «Неоконченной», Шуберт делит внимание «между любовью и болью». Но теперь в смене ракурсов принимает участие и образ героического сопротивления, не говоря уже о том, что ритм шествия, сказывающийся почти на всем протяжении части, придает ее содержанию значение совершающегося за пределами мира субъективных чувств и мыслей человека. Вместе с тем наличие подобного «объективного» фона позволяет оттенить лирическую проникновенность замысла. Ведь налагая некую узду на горячность проявления чувств, оно способствует внутренней напряженности воплощения душевных

* Главенствующее значение в использовании бытовых прообразов принадлежит маршу в самых различных его преломлениях.



«Неоконченная симфония»

Автограф титульного листа

движений, задает особую затаенную интенсивность его воздействия.

Основа эмоционального строя *Andante* — глубокая печаль, хотя свести содержание части только к ней никак нельзя. В *Andante* отчетливо дает о себе знать принцип сопоставления, определяющий в данном случае не только соотношение основных разделов трех-пятичастной формы, но и их подразделов. Особенностью их является контрастность и по изложению, и по смыслу. В то же время между ними протягиваются нити родства, обусловленные гибким вариантным преобразованием тематического материала и традиционной упорядоченностью структуры (влияние строфичности, последовательности куплета и рефрена, в том числе с приближением к форме бар), песенной трехчастности. При всем богатстве и разнообразии оттенков содержания в нем ясно проступает устойчивость ведущего образа, словно поглощающего все остальные побег воображения композитора. С особой наглядностью это проявляется в коде части, сотканной из оборотов всех встречавшихся в *Andante* тематических образований. Будучи вариантными

производными одного и того же материала, они настолько сливаются с ним по смыслу, что могут служить ему адекватной заменой. Это создает предпосылки разработочного развития. Таким образом обнажается конфликт, который по трагической силе превосходит соответствующий эпизод первой части. Возникает ситуация, напоминающая взрыв отчаяния и протеста в медленной части Трио Es-dur. Но как в Трио op. 100 (частично и в «Неоконченной симфонии»), так тем более в Симфонии C-dur коллизия эта не приводит к однозначному выводу. В противоположность «Зимнему пути» и «Песням Гейне» Шуберт сохраняет здесь оптимистическую перспективу, что и вызывает к жизни те удивительные по щедрости нюансов смены тени и света, которые составляют отличительную черту медленных частей его инструментальных циклов и, в частности, — *Andante con moto*. Именно в них в силу их почти что сюжетной наглядности ясно проступает драматургический рельеф замысла, образующий единую, хотя отнюдь не непрерывную линию развития. «Непоследовательная последовательность» — как можно было бы определить такой принцип развертывания содержания — обладает своей логикой, полностью отвечающей намерениям автора. Ведь она позволяет добиться лирической углубленности и драматической напряженности высказывания, не нарушив избранного Шубертом для Симфонии повествовательного рула.

Это не означает, однако, что в образном строе *Andante con moto* следует искать равновесия указанных компонентов, равно как и их четкого размежевания. Ведущее значение остается за лирическим началом и не только потому, что оно в своем элегическом аспекте оказывается решающим в содержании, но и потому, что определяющие его принципы песенности дают о себе знать и за пределами основной темы. Лишь горделивая вторая тема, связанная с традициями «вербункоша» и образами героического прошлого венгерского народа, свободна от лирического настроения. Но она, дав повод к обнаружению драматически заостренного конфликта и не приведя его к разрешению, иссякает, чтобы возродиться вновь уже в подчиненном лирическому ракурсу виде в последнем проведении основного материала. «Опровержение», которому подвергается здесь и в коде проявление воли, активного усилия, отмечено как раз той образной определенностью, которая выявляется «игрой» минора и мажора, настойчивым повтором сходных попевок, чередованием контрастных динамических оттенков.

Скерцо принадлежит к числу наиболее ярких творческих обобщений — впечатлений от народного быта. Подобно скерцо из Сонаты D-dur op. 53, оно сочетает броскость и сочность воспроизведения танцевальных прообразов с многогранностью их освещения. Видимо, не без воздействия примера Бетховена (скерцо Девятой симфонии) Шуберт использует в скерцо форму сонатного *allegro*, заставляя ее, впрочем, служить вполне оригинальному замыслу, отмеченному более непринужденной, чем у Бетховена, игрой воображения. Скерцо пронизано контрастами. Уже в пределах главной партии унисонному «вызову» струнных противопоставляется изящно-лукавая реплика деревянных. Побочная отличается от главной широкой распевностью и естественно поручена скрипкам. В разработке появляется еще одна тема вальсового склада, сперва у флейт, затем у гобоя и скрипок; в ее проведении композитор прибегает к неожиданному тональному контрасту, сопоставляя C-dur и C-dur. Но все эти смены и сдвиги, в том числе прихотливые и разработочные, направлены в одну сторону, в сторону создания изобилующей оттенками, но целостной картины праздничного хора. Об этом свидетельствует доминирующая роль исходного мотива главной партии, проникновение его в побочную, причем отнюдь не на правах конфликтного начала. Об этом же говорит и отсутствие в скерцо подлинной драматической кульминации, способной вскрыть заложенную в замысле коллизию. Но в том-то и дело, что таковая в концепции часто отсутствует. Поэтому намечающееся перед репризой нарастание (оно осуществляется тонально-гармоническим переизложением материала побочной партии) не получает ожидаемого разрешения, а вливается в заметно «обесиленный» разработочный вариант главной партии. Бесконфликтность развития в скерцо оказывается источником средств, обеспечивающих живость и гибкость характеристик. Наряду с тематической разветвленностью к этим средствам, вне сомнения, относится гибкость модуляционных отклонений и постоянное чередование динамических приливов и отливов, что в совокупности и создает вполне оправданное впечатление насыщенного движением постоянства.

Оно возникает уже в экспозиции, где традиционная последовательность сфер тоники и доминанты обогащается сдвигами: в главной партии C-dur — B-dur — g-moll — G-dur; в побочной G-dur — fis-moll — G-dur. Это распространяется и на разработку, и на репризу, где его интенсив-

ность усугубляется использованием фугатоподобного изложения. Даже в заключении скерцо, безоговорочно утверждающем главенство исходного тематического образования, композитор прибегает к «расцвечиванию» кадансовой формулы мажоро-минорными бликами.

Трио отмечено мягкостью, лиричностью облика. Близость к танцевальной основе проступает в нем отчетливее, поскольку на всем его протяжении Шуберт придерживается единого метроритмического пульса. Но этот пульс присущ лишь сопровождению. Мелодической же линии свойственна плавная распевность, приближающаяся к хоровому складу. Можно по-разному оценивать истоки подобной зависимости, иначе говоря, видеть их или в лирической хоровой песне, или в хорале, или в гимне. Но в любом случае она способствует возвышенности музыкального образа, что позволяет в отдельных моментах уловить в нем отголоски гимнического интонационного строя бетховенских произведений (например, в первом восьмитакте среднего раздела). Конечно, сливаясь с вальсовым аккомпанементом, эти обороты приобретают иной смысл — восторженно-грациозный, вполне допустимый в контексте трио и вместе с тем не нашедший столь определенного отражения в скерцо. Если же искать в трио черты родственности со скерцо, то их можно обнаружить в тональном плане, хотя в целом он более устойчив, чем в скерцо, и лишен свойственных ему неожиданностей.

Финал (*Allegro vivace*, C-dur) превосходит предшествующие части интенсивностью пронизывающего его ритмического тона и может рассматриваться как кульминация, достойно завершающая произведение. В нем сплавлены воедино черты рассеивающего и подытоживающего заключения. Рассеивающим он оказывается постольку, поскольку почти лишен драматической конфликтности, подытоживающим же его делает целеустремленность воплощения в нем основной мысли произведения — мощного утверждения осмысленности бытия веры в неистощимость сил народа. В этом отношении вывод, к которому приходит Шуберт, несомненно близок к выводу, венчающему героические симфонии Бетховена, прежде всего Пятую и Девятую. Однако у Шуберта героическое предстает перед слушателем не столько как завоевываемое, сколько как утверждаемое, и вполне закономерно ассоциируется с отстоявшимися в сознании народа эпическими образами. Наличие их в Симфонии C-dur не подлежит сомнению, хотя усматривать в содержании произведения лишь обращение композитора к миру легенд и

преданий было бы односторонне. Эпическое дает о себе знать прежде всего в создании той возвышенной перспективы, которая позволяет выделить и подчеркнуть глубину и стойкость мироощущения народа, способного уже в силу этого обстоятельства к сопротивлению жизненным невзгодам. Вот на этом пути и возникает возможность оплодотворения эпической монументальности духом героики, причем специфической особенностью данного симбиоза оказывается, с одной стороны, явное «осовременивание» эпического начала, предстающего в финале в маршевом облике⁵², с другой — упомянутая «декларативность» проявления героики, рассматриваемой автором как не требующая обоснования данность, как нечто целостное, устоявшееся, не нуждающееся в конфликтном раскрытии. Финал принадлежит к числу наиболее одноплановых произведений композитора, и это обязывало автора к повышенной интенсивности высказывания. Последняя обеспечивается упругостью тематического материала, настойчивостью, может быть, даже навязчивостью его проведения, в котором (в противоположность бетховенскому методу) важную роль играют повторы как буквальные, так и варьированные, модуляционные отклонения и, наконец, динамические эффекты (внезапные акценты, широко развернутые нарастания и спады звучности), что тесно связано с ярким использованием оркестрового колорита. В результате финал оставляет впечатление безостановочного движения, своего рода «*regretum mobile*», действительно способного ассоциироваться с массовым шествием, посвященным радостному и торжественному событию, несомненно близкому по смыслу тому единению, которое воспевается Бетховеном в финале Девятой симфонии. Поэтому вряд ли следует считать случайным появление в разработке финала переключек с темой Радости. Вспомним, что гимническую интонационную сферу Шуберт затрагивал в первой части, ее отсветы можно было обнаружить в *Andante*, достаточно ясно она прослушивалась в трио скерцо. В финале же, нацеленном на решение, родственное бетховенскому, обращение к ней представляется более чем естественным. К тому же композитор не ограничивается заимствованием, а подчиняет данную сферу своему видению идеала, имеющему не меньшее право на существование, чем бетховенское.

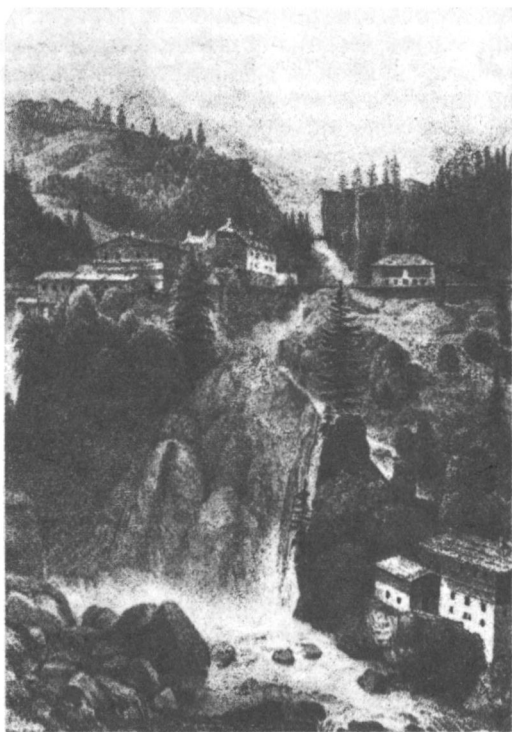
С первых же тактов финала Шуберт утверждает постоянство его смысла, что ярко отражено в главной партии. В последовательности обнаженной фанфарности ее первого и предыктовой напористости ее второго звена, подчеркнутой

сперва доминантовым, затем тоническим и вновь доминантовым органичным пунктом, она оставляет впечатление мощной волны, зафиксированной пером композитора сразу же в ее кульминационной фазе. Основной тезис финала дан здесь, по существу, в вполне законченной форме. Но чтобы ощутить его масштабность, придать образному строю эпический размах, необходимо время и пространство, которые и завоевываются композитором в смене разделов части. Если главная партия посвящена обобщенной характеристике ликования, поглощающего в какой-то степени образ маршевого движения, положенный в основу финала, то побочная, наоборот, конкретизирует облик пронизывающей *Allegro vivace* восторженности, очень точно обнажающей жанровую природу — типичное для музыкального обихода Вены смешение маршевости и кантиленности, обогащенное, разумеется, чисто шубертовской одухотворенностью. Именно она определяет ту гибкую нюансировку, которая обеспечивает соблюдению постоянства необходимую изменчивость. В пределах побочной этой цели служит параллельно тональное проведение тематического материала ($G\text{-dur} \text{ — } \frac{H\text{-dur}}{c\text{-moll}}$). В

пределах заключительной — объединение в ней элементов главной, связующей и побочной, что в сочетании с внезапными гармоническими отступлениями и цепочкой модуляционных сдвигов придает ей разработочный характер*.

Разработка дает новую пищу воображению. Свежесть ее тональной окраски ($Es\text{-dur}$) и открывающего ее тематического образования создает впечатление решительного обновления образного строя. В первый момент возникает даже соблазн посчитать разработку за подменяющий ее эпизод. Но вслушиваясь пристальнее, обнаруживаешь, что композитор вводит вариант, в котором сплавлены интонации побочной и второго звена главной партии. Вот здесь-то и проступает близость к теме Радости, что придает этому разделу разработки просветленно-возвышенный характер. Он подчеркивается проведением его *pianissimo* и противопоставлением в оркестровой ткани мелодического рисунка духовых остроритмизованному сопровождению в струнной группе. Мягкость мелодического рельефа сливается с отточен-

* В подлинном смысле слова заключительным этот раздел становится в момент окончательного утверждения $G\text{-dur}$, то есть в завершающем эпизоде экспозиции.





Водопад Гаштейн

ной, но не навязчивой пружинистостью аккомпанемента, создавая еще один образ шествия, напрашивающийся на сравнение с видением грядущего, но пока еще неосуществимого блаженства. Далее в шелестящем движении струнных, поддержанных несколько позже деревянными духовыми, вдруг дает о себе знать сперва элегический, а далее даже драматический оттенок, как будто очерченное только что видение навело автора на мысль об иллюзорности воплощаемого им апофеоза радости и счастья. Но буквально тут же (после трижды выделенного уменьшенным септаккордом половинного каданса в g-moll) начинается активное опровержение затронувшего сознание композитора сомнения, осуществляемое на материале побочной. В отличие от своего исконного вида она звучит здесь властно и даже жестоко

(это канон, в интервале ноны охватывающий к тому же крайние регистры партитуры: с одной стороны, низкие струнные, валторны, фаготы, а затем и тромбоны, с другой — скрипки, к которым сперва в виде противосложения, а затем уже в качестве дублировки и аккордового восполнения добавляются высокие деревянные инструменты).

56 Allegro vivace



В возмужание темы вносит вклад и пунктирный ритм, восходящий преемственно к связующей и заключительной, но получающий здесь более весомое преломление (вместо  - ). И все же изжить след элегического настроения композитору удастся окончательно лишь в репризе. В предшествующем же ей развернутом переходе, где продолжает обыгрываться материал побочной (он образует доминантовый предыкт к вступлению главной партии), прослушиваются щемящие минорные обороты (*piano*), непосредственно соприкасающиеся с возвещающими возвращение главной партии интонациями сигнала.

В динамизации репризы определяющее значение имеет проведение главной партии в Es-dur. Это не только способствует ослепительности ее звучания, но и обуславливает потребность в более просторном ее завершении, в частности модуляционном. Достаточно указать на то, что связующая заканчивается в тональности E-dur, которая затем, будучи приравнена к одноименному минору, оказывается третьей ступенью C-dur тональности побочной. Побочная и заключительная не претерпевают изменений. Но зато крайне весома роль коды. В ней объединены тематические побеги всех партий. Подчиняя их сперва текучему гармоническому

развитию (развернутая секвенция из четырех звеньев, ведущая от d-moll через Es-dur, G-dur к C-dur), а затем используя проходящие отстранения от основной тональности, Шуберт создает насыщенное напряженнейшей динамикой нарастание, позволяющее ему подвести слушателя к мощному утверждению фанфарного раздела главной партии. Тем самым, связав воедино начало и конец части, композитор упрочивает мысль, положенную в основу финала и выраженную с такой последовательностью и убежденностью, которая не встречается более ни в одном из его произведений.

О черк седьмой

Стиль Шуберта. Некоторые наблюдения

Многое в облике Шуберта остается загадкой. И сочетание непритязательности и мудрости высказывания, и одновременность соблюдения и нарушения классических традиций, и тяготение к программности наряду с ее опровержением, и верность слову при сохранении самостоятельности музыкального воплощения, и соблюдение объективной перспективы даже в наиболее субъективном отклике, и мгновенные переходы от присущего венцам неприкрытого гедонизма к глубокой меланхолии, и порожденная замкнутостью скромность человека, оттененная общительностью художника.

А богатство творческого наследия Шуберта, разнообразие затронутых композитором жанров, своеобразие его толкования традиций, смелое завоевание новых выразительных возможностей и средств воздвигают перед исследователем трудно преодолимые препятствия. Они становятся особенно ощутимыми, когда делается попытка осмыслить особенности стиля композитора — вопрос нерешенный, впрочем, и по отношению к искусству других великих представителей музыкальной культуры прошлого. Разумеется, ни одна серьезная работа о Шуберте не обходится без наблюдений над стилем. Они отличаются нередко меткостью, глубиной и широтой охвата его слагаемых. Но чаще всего эти наблюдения сопровождают рассмотрение отдельных произведений, а если суммируются, то преимущественно под углом зрения лишь какого-либо одного из стилистических компонентов. Так, например, в основополагающей работе

П. Миса о песнях Шуберта внимание автора приковывают в первую очередь закономерности формы. Книга Г. Кёльча ограничена в основном рассмотрением жанра фортепианной сонаты. Исследователя Г. Хааса интересует вопрос о значении гармонии в песнях Шуберта, А. Фейля — ритмика. Короче говоря, проблема стиля Шуберта еще не нашла обобщающего монографического освещения.

Естественно, что и в рамках настоящих очерков было бы более чем легкомысленно попытаться осуществить подробную оценку стиля композитора. Представляется возможным лишь постараться уловить хотя бы самые основные его параметры, опираясь, разумеется, не только на личные наблюдения, но и учитывая достижения многочисленной когорты других исследователей.

Но прежде чем перейти к характеристике отдельных стилевых особенностей музыки Шуберта, следует еще раз напомнить, что при рассмотрении любой области его творчества необходимо ясно представлять себе сущность соотношения Шуберта с тем явлением западноевропейского художественного творчества начала XIX века, которое получило название романтизма. Сложность, многогранность, противоречивость объединяемых этим понятием явлений не позволяет и по сей день, несмотря на обилие литературы по этому вопросу, прийти к однозначному определению его смысла. Вполне вероятно, что невозможность обнаружить единый знаменатель вытекает в данном случае из природы романтизма как образа мышления, отражающего характерное для эпохи смешение идей, что и заставило отдельных исследователей вообще отказаться от этой категории или же удовлетвориться ее узкой трактовкой течения, ограниченного рамками реакционной литературной школы. Думается, что подобные решения не приближают к пониманию исторического процесса.

Хотя определить существо романтизма и не легко, сам факт живучести этого понятия несомненно свидетельствует о наличии комплекса его признаков, достаточно определенных, чтобы составить о нем если не бесспорное, то все же более или менее четкое представление. К таким характерным признакам безусловно относится перенесение центра тяжести с показа общественных коллизий на раскрытие внутреннего мира человека. Конфликт его с окружающей действительностью не исчезает из его поля зрения. Наоборот, в какой-то мере он даже обостряется, поскольку ослабевают вера в осуществимость идеалов. Но ареной столкновения

оказывается не мир в его событийной данности, а область душевных движений, окрашенная соответственно в личностные, хотя и не обязательно субъективные тона. Действенность претворения идеалов человека стремительно перемещается у романтиков в область мечтаний, осуществление которых во всяком случае в ближайшее время нередко казалось им иллюзорным.

Совсем не трудно установить, что такой ракурс освещения действительности явился своего рода защитной реакцией общественного сознания на усилившееся воздействие косных жизненных условий. Но смысл такого отклика был, однако, разным в зависимости от того, расценивал ли тот или иной деятель реставрационные тенденции власть имущих негативно или позитивно. В первом случае его целью было соблюдение и упрочение в новой форме доставшихся ему в наследство от его предшественников-мыслителей и художников классицизма конца XVIII и начала XIX века прогрессивных гуманистических идеалов, во втором — проповедь бегства от действительности в мир прошлого, в мир видений и снов, мистики и религиозного экстаза. Четкому разграничению эти в какой-то мере исключающие друг друга русла романтизма поддаются с трудом, тем более что пути осуществления замыслов у их представителей нередко идентичны. Последнее обстоятельство еще раз подтверждает правомочность поисков общих всему романтическому направлению закономерностей, а следовательно, и обязательность рассмотрения его как самостоятельной исторической категории.

Другим общим и тесно связанным с проблемой романтизма вопросом, требующим внимания при обращении к стилю Шуберта, является вопрос о соотношении творческого метода Шуберта и Бетховена, обуславливающего и соотношение стилевой направленности этих композиторов — их общность и принципиальные отличия. Решительному опровержению подлежит еще до сих пор существующий подход к оценке Шуберта, к анализу его творческого процесса с позиций измерения его достижений бетховенскими масштабами. Шубертовский метод и н о й, чем у Бетховена, и имеет такое же право на существование, как бетховенский (это неоднократно отмечалось выше в связи с анализом различных жанров). Уступая, быть может, бетховенскому в целенаправленности, он превосходит его в непосредственности и гибкости. Межа, отделяющая Шуберта от Бетховена, — это межа, отделяющая проявление революционного класси-



№ 105

An den Aufsicht der Musik.
Musik. Verein.

An den ersten Aufsicht der Musik.
Verein. geht heute auf Post und die
möglichste Hilfe zu beschaffen, ich hoffe,
lang es ist, als ein Bekannter der
dies meine Person anrufen zu können und
für meine Hilfe zu sorgen.
Mit aller Aufmerksamkeit

Hr. Schubert

Fr. Schubert



Письмо Шуберта Обществу любителей музыки в Вене
Автограф

цизма от романтизма. Но романтизм Шуберта вместе с тем тесно связан с классицизмом. Наследие Гайдна, Моцарта, Бетховена для Шуберта — не прошлое, а настоящее, живущее в окружающем его быту полновесной жизнью. Отсюда легкость усвоения молодым Шубертом форм музицирования классиков, обращения к классическому миру образов при их романтической трактовке в песнях на античные сюжеты (факт крайне примечательный!), соблюдение близкой классикам широты кругозора (вспомним, например, амплитуду охвата им явлений австро-немецкой поэзии — от анакреонтов до Гейне), наконец, восходящее к классикам использование мотивно-тематического принципа развития.

По собранности и целеустремленности логика развития в инструментальных циклах Шуберта, как правило, уступает бетховенской, особенно когда оцениваешь всю совокупность частей произведения. Но Шуберт и не ставил себе целью уподобляться в этом отношении Бетховену. Его драматургия — следствие иного замысла, в котором доминирует повествовательная и л и р и к о, а не героико-драматическая направленность. Соответственно его метод мышления открывает простор созерцанию, длительному изживанию чувства или ситуации, внезапной смене впечатлений, сюжетной конкретизации содержания. Все это обогащает палитру композитора, тем более что находится тоже на уровне обобщения существенных явлений действительности. Отсутствие революционного накала, гражданского пафоса возмещается у Шуберта глубочайшим проникновением в душевную жизнь простого человека, тонкой и вместе с тем естественной поэтизацией окружающих его природы и быта*.

Оригинальность Шуберта заключается в том, что чем дальше, тем больше подчиняет он воспринятое у классиков своему видению мира, обусловленному возрастающим ощущением непреодолимого разлада с действительностью. Острота раскрытия этого конфликта с особенной силой проявляется в его песенном творчестве, достигая порой уровня критического реализма. Но есть основание говорить применительно ко всем жанрам о достижении Шубертом в своем методе и стиле большой реалистичности психологического воплощения жизни, выходя за пределы характеристики только внутреннего мира человека. Большое значение для создания такого типа образности имеет характер претворения им бытовых истоков, их высокая поэтизация при соблюдении «видимости знакомого».

Определяя стилевые закономерности музыки Шуберта, следует исходить и из такого факта: проистекая из одного источника и подчиняясь в целом единым принципам, вокальная и инструментальная области творчества вместе с тем р а з н о - н а п р а в л е н н ы в своих путях развития. Язык песен Шуберта, манера его высказывания в песенном творчестве родственны языку и манере его инструментальных произведений, но не идентичны. Причину этого сле-

* Это тем более важно принимать во внимание, что и Бетховен в последние годы жизни склонялся к этому кругу тем и образов, конечно на свой бетховенский лад.

дует искать, с одной стороны, в жанровой специфике песни и инструментальной музыки, с другой — в особом положении песни в системе романтического искусства.

Песня в наибольшей степени создавала простор для углубленной характеристики внутреннего мира человека, то есть в наибольшей степени шла навстречу ведущей тенденции романтической эстетики. Одновременно она сосредоточивала внимание на лирическом высказывании, иными словами, обуславливала предпочтение художником субъективного ракурса отражения действительности.

Инструментальные же сочинения, даже в тех случаях, когда они по смыслу приближаются к вокальной лирике (например, «Музыкальные моменты»), далеки от того, чтобы уподобляться ей. В этой области Шуберт ищет обновления в русле традиций, завещанных венскими классиками, хотя отнюдь не считает эти традиции недоступными воздействию завоеванного им в песенном творчестве. На этот путь композитора направляет верное ощущение специфики инструментальной музыки, особенно инструментального цикла. Ведь в отличие от песни его драматургия требует длящегося развития, способного отразить смену впечатлений в их взаимообусловленности. Замкнутости здесь противопоставляется развернутость, одноплановости — многоплановость, подчеркнутой концентрированности смысла — его рассредоточенность. Кроме того, из поля зрения автора инструментального цикла, во всяком случае в том его облике, в каком его представлял себе Шуберт, выпадает связь со словом — немаловажное условие убедительности как отдельной песни, так тем более песенного цикла. Следовательно, есть все основания, устанавливая стилистические особенности творчества Шуберта, отделить его песенное искусство от инструментального, отдавая себе, разумеется, отчет в том, что подобное разграничение не предполагает обособленности.

Шуберт вошел в историю музыки прежде всего как создатель романтической песни, заложивший краеугольный камень для всего ее дальнейшего развития. Именно в этой области творчества свершился тот качественный сдвиг, который позволил песне занять совершенно новое место в истории музыкального искусства. Не будет преувеличением сказать, что песни Шуберта представляют собой антологию австрийской и немецкой поэзии второй половины XVIII — начала XIX века. Вместе с тем они обрисовывают и процесс развития вокальной лирики, причем доминирующее значе-

ние в отражении этого процесса принадлежит творчеству самого Шуберта, который испробовал и утвердил едва ли не все из возможных в этой области жанровых разновидностей. И чрезвычайно существенно, что зрелые произведения композитора, стремительно множащиеся по мере совершенствования его мастерства, всегда основываются на органическом слиянии народного и профессионального опыта; это и создает проявляющуюся в каждом случае по-разному неповторимую почвенность искусства Шуберта и его глубокую демократичность. Демократизация высказывания художника вызвана к жизни выдвижением в творчестве романтиков на первый план нового героя, психологический облик которого отличается большой конкретностью, обогащенной чертами, воссоздающими обстановку, в которой протекает то или иное душевное движение, подчас даже с приметами поведения действующего лица.

В музыке Шуберта, в частности в песнях, эта особенность порождает специфическое соотношение рельефа и фона. Не Шуберт открыл это соотношение. Оно постепенно осмысливалось его предшественниками на поприще песни по мере того, как росли и крепились выразительные возможности этого жанра, усложнялись ставившиеся перед ним задачи. Но только в песнях Шуберта оно становится органической чертой творческого метода, что позволяет заставить служить это взаимодействие одновременно и образному единству, и дифференцированному показу разных сторон содержания.

Стремление композитора придать песенным образам зримость, наглядность коренится не только в романтической эстетике. Проявляющаяся в такой направленности мышления композитора широта, трезвость и объективность восприятия окружающего мира свидетельствует об осознанном воздействии на него традиций классицизма. Для постижения психологии творческого процесса особенно интересно то, что в песнях плодотворность влияния классиков обнаруживается ярче всего на уровне преодоления стилистической зависимости, в то время как в инструментальном творчестве композитор в течение достаточно длительного периода ищет новые пути в рамках следования опыту своих предшественников. Последнее говорит о том, что созданные классиками принципы симфонизма обладали завидным «потенциалом прочности», обусловив относительную медлительность их переосмысления преемниками.

Иная картина наблюдается в песне. Разумеется, и здесь

действует закон преемственности. В ранних песнях композитора встречается немало примеров подражания вокальной лирике предшественников. Встречаются и примеры произрастания в старой оболочке свежих побегов. Но все это, как правило, не может претендовать на стилистическую завершенность. Исключение составляют лишь отдельные песни, причем преобладают среди них написанные на тексты Гёте.

Мастерство Шуберта в вокальной лирике родилось на стыке высочайших достижений классической поэзии и новаторских дерзаний в области средств и приемов музыкальной выразительности. Тем самым Шуберт осуществил то, чего не могли осуществить мастера венской классической школы, обнаружив в этом творческом акте одновременно качества гениального новатора и не менее гениального преемника заветов предшественников.

Особая роль песни как жанра, наиболее непосредственно отражающего психологическую направленность романтического искусства, сосредоточенного прежде всего на характеристике замкнутого состояния, не вызывала у Шуберта потребности использовать в этой группе произведений принцип стилистического противопоставления. Но свободное владение арсеналом классических средств и приемов выражения сказывается и в его песенном творчестве совершенно так же, как его инструментальные произведения испытывают заметное воздействие достигнутого им в области вокальной лирики. Последнее обстоятельство создает еще один аспект своеобразия творческого метода композитора, лишний раз подтверждающий сложное сплетение в его искусстве классических и романтических черт.

Казалось бы, что почвенность дарования Шуберта предопределяла легкость овладения им опытом народной песни. Но, как мы знаем, он шел к претворению этого опыта более сложным путем, чем воспроизведением образцов, а это потребовало и больше времени, и больше усилий. Обогащавшие его кругозор впечатления от бытового музицирования должны были стать органической частью песенного образа, а значит, подчиниться требованиям индивидуализированного в соответствии с музыкально-поэтической спецификой именно данной песни толкования ее содержания. Не каждый замысел был сразу удачным в своем воплощении, и это происходило не только из-за незрелости автора, но и в силу невозможности порой преодолеть в музыке ограниченность поэтического прообраза. Кроме того, Шуберту надлежало осознать значение народно-песенных принципов не

только как идеального примера, обобщенного воплощения стихотворного текста, но и как обязательной предпосылки создания образа простого человека, богатство душевного мира которого основывалось на открытости, целомудренности и цельности строя его чувств и мыслей, и именно это составляет душу содержания музыкальных сочинений, созданных теннисом Шуберта¹.

Величайшим завоеванием Шуберта в области песни следует считать создание им органического сплава народно-песенной мелодики и декламационного интонирования, вобравшего в переосмысленном виде опыт его предшественников как в области песенного искусства, так и в области оперы. Здесь, как уже отмечалось, нельзя не выделить особого значения оплодотворяющего воздействия на Шуберта оперного наследия Глюка. Но заставить служить себе достижения предшественников в условиях дифференцированной характеристики душевных движений человека означало преодолеть типологичность образного строя, еще обременявшую и песню старших современников Шуберта, и оперу Глюка, и его преемников. Это определило многогранность соотношения указанных компонентов мелодического языка Шуберта.

Не каждое обогащение выразительных средств в песнях Шуберта служит убедительности высказывания художника. Этот вывод весьма существен для понимания пути становления стиля Шуберта, в частности в рамках его вокальной лирики. Он позволяет осмыслить и ту роль, которую сыграла в развитии его песни настойчивая работа над куплетной формой. Правда, она далеко не всегда означеновывалась достижением яркого самобытного результата. Наибольшую гибкость Шуберт проявляет в отношении структуры куплета, выковыывая ту свободу ее толкования, которая с такой силой скажется в песнях последнего периода, в частности в «Зимнем пути». Трудно, если не невозможно, привести разновидности структурного решения куплетной песни к однозначным знаменателям, как это, например, пытается сделать Г. Хаас. Даже если принять выведенные им схемы², — а они далеко не безукоризненно ложатся на живую ткань шубертовских произведений, — нельзя согласиться с исследователем в утверждении их преобладания над «двухчастными (А В, А А и т. д.) формами и широко распространенной в народной песне малой трехчастной формой»³, тем более если считаться с возможностью расширенного, обогащенного, к примеру, модуля-

ционными отклонениями, использования последних. А ведь у Шуберта представлены очень разные варианты двухчастной формы, что можно подтвердить, например, сопоставлением «Песни пахаря» и песни на текст Штольберга «Дафна у ручья»⁴.

Останавливаясь на вопросе о народно-песенных традициях в творчестве романтиков, В. Виора указывает на заинтересованность художников этого направления такими образами, которые привлекали их «непривычностью или архаикой, например ставшей редкостью в немецкой народной песне с минорной мелодикой»⁵. Можно предположить, что ко времени Шуберта такие образцы уже стали достоянием и музыкального быта города, где и подверглись на данном уровне (еще вне вмешательства крупных представителей поэзии или музыки) «романтизации», определившей появление такого распространенного жанра, как городской романс. Городской романс и стоящая за ним минорная крестьянская песня сыграли немаловажную роль в становлении интонационного языка Шуберта⁶. Ареной, где выковывалось мастерство Шуберта в овладении декламационными принципами, оказались его песни на античные (частично легендарные) сюжеты, в которых он, опираясь на опыт классиков (в первую очередь на Глюка), создает ракурс отображения возвышенных чувств и мыслей. В таких произведениях особенно очевидным оказывается «локальный» характер внедренных Шубертом новых приемов, главным образом в области гармонии. Стимулом к их появлению служит стремление композитора превратить в узел напряжения каждую деталь текста, что ведет к обособленности отдельных эпизодов, заставляя усмотреть в этих песнях следы того эмоционального натурализма, который так ярко сказался в его ранних монодиях. Правда, теперь они составляют компоненты единой стилистической системы и нацелены на воплощение подлинно циклопических образов, вызывающих в какой-то мере к подобной преувеличенности выражения*. С особой рельефностью следование деталям, рождающее цепь сплошного, не будет преувеличением сказать, импровизационного модулирования, дает о себе знать, например, в четвертом разделе монолога «Прометей»; не случайно он отнесен автором к жанру речитатива.

* В качестве примера сошлемся на песню «Прометей», где принцип рядоположения отчетливо выявляется еще при помощи фермат, проставленных Шубертом между всеми разделами произведения.

Было бы, однако, преждевременно видеть в таком смелом обновлении языка свидетельство стилистической зрелости Шуберта. Слишком неустойчивы и разобщены еще его поиски в разных жанрах вокальной лирики. И тем не менее никак нельзя миновать поразительных результатов, достигнутых композитором, следовавшим за своими предшественниками в этой области. Если песни «Колыбельная» и «К природе» можно считать образцами «загадочного» совершенства Шуберта во владении элементарными средствами выразительности, то вокальную сцену «Группа из Тартара» нельзя не выделить как пример не менее «загадочного» предвосхищения композитором стиля позднего Вагнера и Вольфа. Крайне существенно для понимания уникального значения данного произведения в эволюции стиля Шуберта уяснить себе, насколько органично сочетается в нем сквозное непрерывное развитие со строгой нацеленностью замысла, венчаемого кульминацией в последнем разделе формы.

Подлинной сущностью формирования Шуберта как автора песен являлось сведение воедино достижений обиходной песни второй берлинской школы и возвышенных мелодий, восходящих к оперно-кантатным произведениям композиторов XVIII века (прежде всего Цумштега). Крайние грани этого пути и обрисованы куплетными песнями, с одной стороны, и вокальной сценой — с другой. Все остальные опыты Шуберта располагаются как бы между ними, образуя разные формы совмещения этих стилистически, казалось бы, разнонаправленных тенденций. В каждом очередном совершенном образце вокальной лирики Шуберт изыскивает новые возможности решения этого симбиоза. Поскольку осмысление специфических качеств вокальной лирики как области воплощения внутреннего мира человека неизбежно направляло фантазию композитора в русло освоения и углубления песенных принципов, их характерные особенности все ощутимее проникают в сквозные замыслы, способствуя их большей обозримости, доступности. Это находит отражение как в интонационном облике произведений, так и в их структуре, примером чему могут служить столь разные песни, как «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», «Вознице Кроносу». В аспекте сближения опыта «обыденного» и «возвышенного» искусства особенный интерес представляет последнее произведение. Сохраняя в поле зрения как доминанту содержания возвышенность помыслов, Шуберт сообщает всему воплощению черты жан-

ровой рельефности, что содействует его общезначимости.

Процесс усиливающейся лиризации песенного творчества Шуберта шаг за шагом приводит к переосмыслению средств выразительности, завоеванных в обрисовке мифологических и легендарных событий, к переключению их в область характеристики сложных душевных движений современного Шуберту человека. Параллельно протекает процесс демократизации образного строя, способствуя большей стойкости связей шубертовской песни с фольклором. Связи эти далеко не всегда столь явно уловимы (особенно для современников), как в цикле «Прекрасная мельничиха». Но в любом случае композитор сообщает им такой акцент, который выводит подобные интонационные переключки за пределы простой зависимости, заставляя их служить индивидуализированному толкованию фольклорного прообраза.

Растущее преобладание лирического начала высказывания требовало единства, константности содержания, чему в полной мере отвечала строфическая структура. Но вместе с тем лирическая выразительность предполагала показ становления чувства, что невозможно осуществить вне следования деталям состояния, иначе говоря, вне обращения к сквозному развитию. Эту дилемму Шуберт разрешает использованием вариационно-строфической формы, трактуемой им чрезвычайно гибко, вплоть до подобия сквозной структуре. В рамках же замкнутого построения (строфа, варьированная строфа, раздел трехчастной формы) необходимая детализация создается мелодическими и гармоническими средствами, вбирающими в концентрированном виде достижения более щедрых на подобные отступления многочастных сквозных песен. Упомянутая «локальность» изображения нюансов содержания уступает место включению их в целостное развертывание замысла. В качестве примера подобной «спрессованности» структуры сошлемся на песню на слова Платена «Любовью я обманут»: четверостишие поэта Шуберт излагает в простой трехчастной форме, динамизируя ее за счет контрастной разработочной середины и видоизмененной репризы первого построения⁷. Очевидно, в этой песне Шуберт предвосхищает язык и образный строй «Зимнего пути» и «Песен на тексты Гейне». В первую очередь это касается мелодики, где декламационность становится качеством распевности, подчиняясь ясной, закругленной песенной структуре. Независимо от оттенков соотношения

речевого и мелодического начала, существо мелодического речитатива определяется музыкальными закономерностями, гармоническими и структурными также. Здесь заложено его отличие от речитатива, для которого показательна свобода формообразования и тесно связанная с этим текучесть модуляционного плана, то есть признаки, не являющиеся определяющими в «мелодическом речитативе».

Краткость и весомость высказывания — вот девиз Шуберта в отношении песенного искусства. Разумеется, это не означает, что он отказывает себе в праве на пространность лирического отклика. Она встречается, но чаще в далеких от драматических коллизий замыслах, например, в песне «Одинокий», в песнях «Вестник любви», «Весенние мечты» и «Отъезд», сохраняющих в поле зрения наивную неискушенность чувства, присущую циклу «Прекрасная мельничиха». Но и в таких произведениях дает о себе знать возросшая способность композитора к гибким и в то же время централизованным отклонениям.

Неудивительно, что в песнях, посвященных характеристике конфликтных ситуаций, роль выпуклой детализации становится особо ощутимой. Ее средоточием вполне естественно оказывается «Зимний путь» и «Песни на тексты Гейне». В мелодике этих произведений Шуберт естественно опирается на слияние распевности и декламационности. Именно в них проступают и некоторые специфические интонационные обороты, в частности попевка, основанная на обыгрывании седьмой, первой, второй и третьей ступеней гармонического минора. В «Зимнем пути» она выступает в значении сквозной попевки, но присутствует в песнях, написанных как до, так и после создания цикла⁸. Входящие в нее интервалы малой — восходящей и нисходящей — секунды и уменьшенной кварты появляются и на других ступенях лада, способствуя вводнотоновой обостренности мелодического рисунка. Исследователи выделяют, например, опевание пятой ступени⁹. Крайне существенно, что подобные соотношения интервалов отнюдь не связаны с предпочтительным использованием плавного движения. Шуберт включает их в точно выверенную интонационную систему, в которой определена смысловая выразительность и скачков и постепенных переходов, восходящих и к ариозно-декламационным, и к романсовым, и к песенным истокам. Суммарно вполне возможно при общем тяготении к мелодико-речитативному складу указать на преобладание в «Зимнем пути» песенной, в песнях на тексты Рельштаба — песенно-роман-

совой, а в песнях на тексты Гейне — ариозно-декламационной стихии. Видимо, в связи с господством в последних декламационного начала находится и приверженность композитора в этом произведении к относительно стабильным ритмоформулам. Конечно, Шуберт тяготеет к подобным образованиям и в других песнях. Но поскольку в них большее место уделяется распевности, она вуалирует или же нейтрализует проявление декламационного аскетизма.

В «Зимнем пути» немаловажное значение приобретает своеобразная размашистость мелодического рисунка, включающего широкие скачки на основе движения по аккордовым звукам. Определить генезис таких оборотов нелегко. Представляется, что в них слито воедино воздействие совершенно преображенной традиции «Jodeln», столь характерной для цикла «Прекрасная мельничиха», и в то же время более явной, но не менее переосмысленной традиции героического тематизма классиков. Первая сохраняет в поле зрения композитора перспективу фольклорной исполнительской практики; вторая сообщает его высказыванию активную, волевою устремленность. Сливаясь же в одно целое и выступая в основном в минорном облике, они служат выявлению предельной эмоциональной обостренности лирического отклика Шуберта, сочетающего воплощение протеста и бездоленности.

Учитывая различие конкретно исторической ситуации и эстетико-стилистических предпосылок, можно сказать, что в таких моментах Шуберт в какой-то мере предвосхищает тот гипертрофированный «жест отчаяния», к которому сведется смысл музыкального искусства Австрии в начале XX века. Разумеется, эта параллель условна и призвана подчеркнуть крайнюю экспрессивность, но не эспрессионистичность языка «Зимнего пути». Скорбь Шуберта взрывчата, но не экзальтирована. При всей напряженности ей свойственна суровость. Она трагична и человечна, и остается таковой даже в самых скупых, сдержанных своих проявлениях.

Песни цикла «Зимний путь» достаточно отчетливо показывают, насколько велика в последних песнях Шуберта роль мелодического начала. Казалось бы, упоминать об этом не имело смысла, поскольку оно типично для творческого облика композитора и может быть отнесено к числу доминант его стиля. Но, во-первых, меняется интонационный облик мелодики, во-вторых, иным становится соотношение с остальными выразительными средствами. Скупость использования их прямо пропорциональна их эффективности, а

это свидетельствует о возросшей требовательности композитора, об ориентации его на единственный, самый точный прием.

Но все же наибольшей скупостью, сосредоточенностью почерка отмечены песни на тексты Гейне. В четырех из них Шуберт обращается к трехчастной форме, в одной к двухчастной, повторенной дважды, и в одной к вариационно-строфической. При этом материал средней части является вариантом основного раздела, продолжающим развертывание исходного образа. В двух случаях («Ее портрет» и «Рыбачка») содержание песен замкнуто; конец идентичен началу. Соответственно форма песен концентрична. Подытоживание смысла песни уже в начале, правда с значительной драматизацией второй части, наблюдается и в песне «У моря», причем однозначность ее содержания подчеркивается двукратным повтором одной и той же музыки на разные строфы текста. В двух песнях («Атлант» и «Город») реприза динамизирована, но, если можно так выразиться, в рамках состояния, очерченного с начала произведения: возрастает драматическая напряженность отклика, но смысл его не меняется. Иную направленность имеет развитие содержания в песне «Двойник». И здесь можно говорить о точках соприкосновения начала и завершения, тем более что в основу песни положена остиная ритмоинтонационная формула, а структура действительно обнаруживает подобие варьированной строфе. Но, во-первых, развитие, которое сообщает образу последняя строфа, превосходит по интенсивности достигнутое в предыдущей строфе, во-вторых — оно приводит к выводу, привносящему в характеристику образа совершенно новый оттенок. Вариационно-строфическое построение обретает черты сквозного развертывания, что позволяет убедиться в органичности слияния в песенном творчестве композитора когда-то разобщенных подходов к воплощению лирического содержания.

К куплетной песне восходит строфическая форма, экономия гармонических приемов, крайне важная по месту, занимаемому ею в драматургии произведения, песенная кантиленность; сквозным, лирико-драматическим «монологом» «Двойник» обязан ариозно-декламационным определяющим вокальную партию складом мелодии, нарушением остиности, резким модуляционным сдвигом. Разумеется, все это приобретает в условиях новаторского замысла совершенно обновленный смысл. Больше того, чем очевиднее становится неповторимость высказывания композитора, тем чаще

обнаруживается его способность находить новаторский ракурс использования опыта как своих предшественников в области профессионального искусства, так и представителей бытового музицирования.

Уникальность песни «Город», например, определяется вовлечением в привычное течение гармонии двойной доминанты в виде уменьшенного септаккорда, приобретающего решающее значение в определении образного строя произведения. Но, пожалуй, наиболее ярким примером приверженности Шуберта традиции при совершенно самобытном ее истолковании остается все же «Шарманщик». После того как В. Виора вскрыл народно-песенные истоки этого произведения¹⁰, оказалось, что новаторство композитора сосредоточено не в самих приемах, а в том, как они соотношены друг с другом.

В инструментальном творчестве Шуберт больше «зависел» от своих предшественников, чем в песне. Но с первых же шагов его традиционность не традиционна, а с годами это свойство, предполагающее сосуществование в его произведениях классического и романтического, приобретает все более органичный характер и действительно становится эталоном его самобытности. Конкретные проявления этого весьма многогранны и отнюдь не предполагают четкого разграничения этих двух компонентов стиля. Именно в этом смысле допустимо говорить о промежуточности искусства Шуберта, опирающегося на разнонаправленные источники, но отнюдь не половинчатого в собственном стилистическом проявлении, как это обычно присуще художникам меньшего масштаба.

Конечно, равновесия в распределении классических и романтических черт ожидать не приходится. Последние, естественно, берут верх над первыми, но не без ощутимых уступок традициям предшественников, одной из которых, видимо, следует считать более частое, чем в вокальной лирике, обращение композитора к позитивной концепции. И несомненно, что воспринятая у классиков твердая убежденность в осмысленности бытия, близкая к оптимистическому в своей основе взгляду на жизнь народа, не могла не стать для Шуберта существенным оплотом в борьбе с сомнениями, разочарованием, резиньяцией. Не обеспечивая преодоления разлада с действительностью, она служит все же заметным противовесом последнему, позволяя в условиях недостижимости поставленной художником цели настаивать на право-

мочности жизнеутверждающих идеалов. Именно такое столкновение идеального и реального образует концепционный стержень инструментальных сочинений Шуберта. И в этом опора на достижения классиков представляется вполне закономерной. Поэтому не кажется удивительным, что композитор так быстро и непринужденно сжился с классическими приемами и средствами выражения. К семнадцати-восемнадцати годам он в совершенстве овладел традициями венской классической школы, восприняв их не как застывшие примеры, а как живые, поддающиеся изменению образцы, подлежащие в меру растущей самостоятельности молодого автора все более органическому усвоению. Именно в этом плане и надлежит рассматривать соприкосновение Шуберта с творчеством его предшественников, акцентируя не столько очевидные и неизбежные заимствования, сколько множасьщиеся с каждым новым произведением попытки композитора открыть неисхоженные тропы. А такие попытки уже дают о себе знать (как можно было убедиться на примере ранних квартетов) буквально с первых же шагов композитора.

Уже на исходе юношеского периода (Шестая симфония) Шуберту удается совместить следование опыту классиков с подлинно художественной законченностью воплощения. Это и следует рассматривать как начальную ступень проявления его «нетрадиционной традиционности». В этих пределах существенным показателем стилистической закономерности оказывается, с одной стороны, склонность к тематической преемственности, с другой — поиски обновления в области формы, где и дают о себе знать столь характерные для Шуберта песенные принципы воплощения. С наибольшей последовательностью это соотношение обнаруживается в симфониях, что нельзя не рассматривать как свидетельство большей уверенности композитора во владении секретами данного жанра, чем это имело место в квартетах, а тем более в фортепианных сонатах. Именно здесь мы находим подтверждение наблюдениям исследователей шубертовских симфоний, установивших тяготение композитора к замкнутым построениям, используемым не только в экспозиционных разделах сонатного *allegro*, но и в развивающих частях формы.

Шуберт знает цену мотивно-тематическому принципу развития, хотя он и не занимает в его творчестве того места, которое уделено ему в творчестве классиков, и не выполняет тех функций, которые возлагались на него его предше-

ственниками. Пристрастием Шуберта являются песенные построения, а соответственно и песенные приемы развертывания, основанные на варьированных повторах, рефренах, вариантных переосмыслениях тематического материала¹¹. Они и создают ту неторопливость высказывания, которая сообщает инструментальным произведениям композитора повествовательную размеренность, проступающую уже в первых неуверенных пробах пера. Ее непривычность в условиях интонационной и образной близости к симфонизму классиков настолько велика, что вуалирует черты прямой зависимости от произведений Моцарта и Бетховена. Подобный склад изложения нельзя возводить к воздействию на инструментальную музыку песенного опыта композитора. Ведь ко времени создания первых двух симфоний, не говоря уже о квартетах, Шуберт едва начал овладевать куплетной формой в песне. Кроме того, никак нельзя ставить знак равенства между использованием им песенных принципов в инструментальных сочинениях и в песне. Шуберт полностью отдает себе отчет в специфике этих жанров и соответственно находит для каждого из них свой оптимальный вариант. Наряду с отходом от структурных принципов классического симфонизма Шуберт на заре своей деятельности пытается «опровергнуть» и отстоявшиеся в его музыкальном сознании тематические каноны, что естественно должно было казаться смелым и молодому автору и его слушателям; ведь это в первую очередь затрагивало мелодию. Экспериментальным участком оказался для Шуберта квартет, где он чувствовал себя свободнее, чем в симфонии, потому что и сам был в значительной мере менееотягощен впечатлениями от творчества зрелых мастеров в этой области. Любопытно, что следующий решительный шаг в этом направлении он сделает в фортепианной сонате — жанре, где он тоже не был столь осведомленным, как в симфонии и увертюре. Сперва в квартетах D-dur 1813 и 1814 годов, а затем в Сонате a-moll op. 164, неоконченной Сонате fis-moll и, наконец, в Сонате A-dur op. 120 Шуберт утверждает совершенно новый тип песенной главной партии, резко отличающейся по складу и по смыслу от тем классических сонатных *allegro*. Как видно на примере Сонаты a-moll, композитор не ограничивает себя образами лирико-созерцательного плана, хотя опора на песенность естественно влекла его в эту сторону. Лирическое начало вступает в союз с драматическим и эпическим, и это дает возможность композитору чрезвычайно разностороннего высказывания, в конечном итоге тоже восхо-

дящего к воспринятой от классиков широте и трезвости оценки явлений окружающего мира. Понятие песенности нередко смыкается у Шуберта с танцевальностью, которую он толкует тоже иначе, чем классики, перемещаясь подчас подобно песенному тематизму в сферу главной партии и что, пожалуй, еще показательнее соприкасаясь с формами бытового музицирования, не привлекавшими в такой степени внимания композиторов конца XVIII — начала XIX века. Речь идет о вальсовых и особенно о маршевых темах. Преломление их чрезвычайно гибко, начиная от непосредственного воспроизведения их бытового облика (вальс в финале Сонаты H-dur, марш в первой части Сонаты G-dur) вплоть до более обобщенного их использования (вальс в финале Сонаты для фортепиано в четыре руки B-dur и в финале Сонаты для фортепиано Es-dur, op. 122, марш, вернее маршевая поступь в первой части Трио B-dur).

Особая выразительность присуща сопоставлению или совмещению песенного и маршевого тематизма. Еще более многогранна сама трактовка Шубертом песенных тем. Варианты их необозримы, а следовательно, и попытки их систематизации более чем условны, даже если ограничить материал рассмотрением примеров, заимствованных из сонатных *allegro* циклических произведений. Основным источником служит композитору естественно крестьянская песня, впитанная им, как говорится, с молоком матери и определявшая еще во времена его детства музыкальный быт венских предместий. В виде непосредственного открытого выражения чувства она представлена в теме главной партии Фортепианной сонаты A-dur op. 120.

Наряду с крестьянским фольклором инструментальное творчество Шуберта, как и песня, испытало сильное воздействие его городских разновидностей и прежде всего — городского романса. Наиболее отчетливо связи с этой областью бытового музицирования проступают в первой части Сонаты для арпеджионе, где отголоски излюбленных оборотов романса определяют мелодические контуры как главной, так и побочной партии. Как и в вокальной музыке, тривиальное, подчиненное иному измерению, перестает быть таковым, становится одухотворенным, не теряя в то же время доступности, открывающей путь к постижению совсем не простого подчас замысла композитора. Именно в таком драматургическом ракурсе романсовое начало входит, например, в Квартет a-moll. Прямых аналогий с бытовым прообразом здесь, правда, не возникает. Напрашивает-

ся иное сравнение, устанавливающее нити, ведущие к этому произведению от песенного творчества композитора («Грехен за прялкой»). Но именно эти параллели и показывают, насколько глубоко в сознание композитора вошла романсовая стихия, насколько органичным и вместе с тем обобщенным по сравнению с первоисточниками стало ее преломление в образном строе его сочинений. Наиболее же последовательной и значительной опора на романс становится в одном из последних инструментальных сочинений Шуберта — в Фантазии для фортепиано в четыре руки f-moll. Ведь именно в первой романсовой теме Фантазии сосредоточен основной смысл произведения.

Сфера романсового интонирования лежит в основе и наиболее популярного инструментального сочинения Шуберта — «Неоконченной симфонии». Правда, связи с образом здесь более опосредованы, что, в частности, сказывается в исчезновении характерного для романса кадансового оборота со второй пониженной ступенью. Освобождая мелодику от явных следов бытового музицирования, Шуберт приходит и к созданию таких тем, в которых при явном соблюдении распевного склада трудно установить жанровую родословную. К ним относятся, например, темы вступлений последних двух симфоний. Они отличаются друг от друга эмоциональным настроением и вместе с тем близки друг к другу по характеру, сочетающему лирическую проникновенность с повествовательной, эпической сдержанностью. Нет сомнения, что, опираясь на подобный тематизм, Шуберт преследует сходную цель. В таких случаях композитор не чуждается заимствований и из классического наследия. Чаще всего это обнаруживается тогда, когда в концепции произведения существенная роль принадлежит действительному началу. Так обстоит, например, дело в главной партии последней симфонии. Подобные черты свойственны и главной партии Струнного квинтета.

Иную драматургическую задачу преследует Шуберт, обращаясь к классическому тематизму в первой части Трио Es-dur. Но образная направленность главной партии в целом идентична упомянутым произведениям. В ином ключе предстает перед слушателем классическая традиция в первой части Квартета d-moll. Сходный характер, но еще более очевидный в смысле следования примеру предшественников, в частности Бетховена, носит и главная партия Сонаты для фортепиано c-moll. Таким образом, войдя в стадию зрелости, Шуберт не только не ограничивает своих связей с клас-

сическим наследием, но, наоборот, всемерно их углубляет.

Аналогичная картина наблюдается и в малых инструментальных формах. В них, как и в песнях, новаторство композитора сосредоточено в первую очередь в интонационной сфере. Ярчайшим примером остается Соната B-dur для фортепиано в четыре руки, где из чисто моцартовской темы автор извлекает, казалось бы, совершенно чуждые ей победы. Но подобное явление, правда в менее ярком виде, наблюдается также в других произведениях и дает о себе знать не только по отношению к темам классического происхождения. То же самое можно наблюдать и в симфонической музыке Шуберта, например в *Allegro ma non troppo* Большой симфонии C-dur, где тема главной партии представляется прямо заимствованной из классического обихода. Мотивно-тематические ответвления ее в разработке не выполняют столь типичной для классического симфонизма функции обострения контраста, а мирно уживаются с побочной в русле единого по смыслу развития. Это позволяет выделить значение темы вступления, которая появляется на гребне разработки в переосмысленном драматизированном виде. Неожиданность ее появления как некоего motto, лейтмотива, так же как и ее истаяние перед репризой, — это уже типично романтический прием, показатель наличия в замысле Симфонии скрытых программно-поэтических представлений.

Совсем лишена классического продолжения столь близкая к классическим образцам тема главной партии первой части «спутника» Симфонии — Струнного квинтета C-dur, op. 163. Тем не менее и в нем можно обнаружить воздействие классических принципов, на этот раз в производном соотношении тем побочной и заключительной партий, из которых последняя становится основой разработки. Столь же внезапно (не будет преувеличением сказать — импровизационно) производная связь возникает между материалом побочной — заключительной и разработкой в *Allegro* Сонаты A-dur 1828 года. Романтическая суть данного перевоплощения заключается в достижении такого контраста, который заставляет забыть об интонационной близости между темой заключительной партии и началом разработки: переключение в совершенно иной образный план делает необходимым рассмотрение разработки как эпизода.

Более строгая последовательность в использовании принципа производности обнаруживается в первой части

Трио Es-dur. Здесь можно установить несколько этапов переосмысления тематического материала главной партии Allegro. Если вынести за скобки побочную партию*, то становится очевидным, что Шуберт идет по пути, предначертанному Бетховеном. Правда, цель перевоплощения тематического материала здесь иная: она заключена в углублении лирической проекции, что приводит к превращению последнего этапа в преобразовании темы в характеристику томления, перерастающего в разработку в чисто романтический образ страстной мольбы.

Переключаясь из сферы классических в сферу романтических средств и приемов воплощения, Шуберт резко меняет манеру изложения. Вступает в свои права показательный для него принцип параллельного проведения тематического материала. Каким бы ни был вариант его использования, он выполняет одну задачу — показа настойчивости в проявлении того или иного душевного движения и одновременно констатации неуверенности в его действительности. При этом совсем не обязательно, чтобы неуверенность эта приводила к трагическим выводам. Ведь не меньшей остротой может обладать тоска по неосуществимому идеалу, способная владеть сознанием человека даже более длительное время, чем трагическая коллизия. Отображение именно такого состояния и является подоплекой многих замыслов Шуберта, проявляясь в самых разных оттенках чувства: от созерцательно-элегического до напряженно-драматического.

В Трио Es-dur параллельное проведение однозначно по образному смыслу. В Сонате для фортепиано G-dur, где ему тоже подчинена почти вся разработка, оно опирается на сопоставление контрастного материала. Поскольку это направлено на драматизацию изложения, не представляется удивительным, что автор прибегает и к частичному использованию мотивно-тематического членения и сопоставления. Шуберт в полной мере отдает себе отчет в выразительных возможностях этого столь характерного для классического симфонизма приема и вполне обоснованно вводит его в образную систему своих произведений.

Как правило, обращение к мотивно-тематическому принципу разработки нацелено на обнажение конфликтности содержания, хотя смысл конфликта может и не совпадать с типичным для классического искусства. Так, например, в

* Право на это дает сам композитор, совершенно сознательно обособивший ее драматургическую функцию.

Квартете d-moll, в наибольшей степени приближающемся по концепции к Бетховену, обнажению конфликта служит не столько противопоставление главной и побочной партий, сколько драматическое переосмысление побочной. Мотивно-тематическое развитие используется Шубертом и в Квартете a-moll, где преобразованный начальный оборот главной партии сначала очень ярко дает о себе знать в связующей и определяет развитие в разработке. Поскольку связующая обрамлена песенными по смыслу и по форме партиями, это создает контраст, непривычный для классической логики развития. Да и предварение разработочного эпизода в разработке переизложением главной партии, как и ее появление в качестве коды, свидетельствует о господстве в замысле Шуберта романтических закономерностей.

Наиболее ярким примером переосмысления мотивно-тематического принципа следует считать первую часть «Неоконченной симфонии»; ведь в ней данный принцип поставлен на службу новаторской лирико-драматической концепции. Естественность, с которой он уживается в Allegro moderato Симфонии с песенным складом тем, с песенными же структурами, является лучшим свидетельством и самостоятельности и зрелости инструментального мышления Шуберта. То же можно утверждать и по отношению к замыслам лирико-эпическим или эпико-драматическим, где бетховенское влияние сказывается главным образом в характере тематизма. Действительно, даже мало искушенный слушатель вряд ли пройдет мимо бетховенского склада тем главной партии Allegro ma non troppo и финала Большой симфонии C-dur. Но ведь толкование этих тем, их роль в процессе развертывания содержания решительно отличаются от принятого в симфонизме Бетховена. И в экспозиции, и в разработке господствует принцип сопоставления, сосуществования, которому Симфония и обязана повествовательностью своего склада.

Отступая от основной мысли, углубляясь в детали, возвращаясь к сказанному буквально или воспроизводя его в видоизмененном виде, Шуберт опирается на вариационные и вариантные преобразования тематического материала. Как и мотивно-тематическое развитие, они служат переосмыслению исходного образа, но интенсивность порождаемой ими модификации иная. Мотивно-тематическое развитие, особенно достигающее уровня производного контраста, отличается логической целеустремленностью и широкой амплитудой изменчивости, наделяющей итог развития совершенно

новым, часто непредусмотренным изначальным изложением качеством. Вариантное развитие тоже не лишено производных связей; но выражены они слабее. При более свободном в ряде случаев, по сравнению с мотивно-тематическим развитием, интонационном преобразовании вариантное родство предполагает большую стабильность содержания, то есть скорее движение вширь и вглубь, чем вперед. Вариантность неистощима на отклонения от прообраза, но скована в осуществлении коренного его переосмысления. Это обязывает композитора искать ее совмещения с мотивно-тематическим развитием, что в той или иной степени Шуберт осуществляет в каждом инструментальном цикле.

Яркие образцы использования вариантных соотношений обнаруживаются в фортепианных сонатах. В первую очередь здесь заслуживает упоминания Соната a-moll op. 42. Вариантное родство связывает в первой части Сонаты материал связующей со сферой побочной партии. Но особо щедрые плоды вариантное развитие приносит в разработке, в которой наглядно раскрываются таящиеся в этом принципе возможности создания новых ракурсов единого состояния. Шуберт не забывает и приема вычленения, которому принадлежит немаловажная роль в предрепризном нарастании и обновлении облика главной партии в репризе. Богата вариантными соотношениями и первая часть последней Сонаты Шуберта B-dur. Вариантно меняет свое лицо первая тема в среднем разделе главной партии. Вариантные побегі обуславливают развитие побочной и заключительной партий, дают о себе знать и в разработке. Несколько в ином плане вариантные модификации сказываются в первой части Квартета G-dur. Здесь наблюдается не столько преемственное произрастание одного мелодического образования из другого, сколько ориентация всего тематического материала на единую ритмоинтонационную формулу, образующую подтекст всех разделов экспозиции.

Как можно было убедиться на приведенных выше примерах, важным компонентом вариантных сдвигов является гармония. Разумеется, границы ее использования намного шире подобных модификаций тематического материала*. Оттолкнемся от параллельных проведений, в которых смена гармонии является основным, если не единственным фактором «движения» образа. Наиболее ранние примеры параллельного проведения встречаются в вальсах композитора, что

* Это отмечалось еще современниками композитора, правда чаще в негативном плане¹².

позволяет возвести его генезис к практике бытового музицирования. В качестве образца сошлемся на Вальс *Cis-dur* 1815 года или же на Вальс *op. 18 № 1*. Стоит обратить внимание на то, что смена тональных пластов и в том и другом случае базируется на уподоблении одноименного мажора и минора, что станет основой основ расширения функциональных соотношений в гармонии Шуберта. В трио первого Вальса можно увидеть, как осуществляется совмещение параллельного проведения с выходом за его пределы. Использование параллельного проведения встречается и в Вальсе *op. 127 № 10*. Но наибольший интерес представляет его применение в крупных формах, где оно нередко выполняет важнейшую драматургическую функцию: разработки. Например, чрезвычайно активна роль параллельного проведения в разработке первой части Сонаты для фортепиано *G-dur op. 78*, где оно создает заметный контраст раздумчивости экспозиции.

Разумеется, не только в параллельных проведениях перед слушателем предстают характерные для Шуберта гармонические находки. Не всегда они зиждятся и на срастании ладовых наклонений, которое не всегда ограничивается одноименными ладами, а в отдельных случаях («Венгерский дивертисмент», вторая часть Квартета *G-dur*) вбирает и иные ладовые разновидности.

Если модуляционная текучесть, как правило, служит воплощению психологических оттенков единого образа, то внезапные тональные сдвиги призваны подчеркнуть обособленность разделов содержания. Независимо от того, каково конкретное предназначение данного сдвига, они проявляются обычно в результате сюжетного заострения смысла, то есть указывают на скрытую программность инструментального творчества Шуберта. Очень ярко это дает о себе знать в Квинтете *C-dur**, ощутимо сказывается в Трио *Es-dur***, в неоконченной Фортепианной сонате *C-dur****. Тем самым вновь обнажаются точки соприкосновения с песнями композитора. Правда, Шуберт превосходно ощущает дистанцию, отделяющую песенное творчество от инструментального.

* См. переход от *Es-dur* — основной тональности *Andante* к *fis-moll* среднего эпизода; от *C-dur* крайних разделов скерцо к *Des-dur* трио.

** *Es-dur* главной партии уступает место *h-moll* — *ces-moll* побочной через *B-dur* связующей.

*** *C-dur* главной партии сменяется на *h-moll* побочной через цепь сопоставлений (*B, As, h, f, As, G*) и через энгармонизм доминантсептаккорда *c-moll*.

Поэтому прямые программные аналогии возникают редко. Музыкант в Шуберте опережал мыслителя, почему он и не нуждался в программных определениях. Но в качестве возможной предпосылки поэтическая образность входит в инструментальные произведения Шуберта повсеместно. Гармонические средства играют при этом не последнюю роль¹³.

Насколько богат отступлениями от норм гармонический язык Шуберта в пределах частей циклов или в отдельных инструментальных миниатюрах, настолько он укладывается в привычные рамки, когда речь идет о ладотональной организации цикла в целом. Строго придерживаясь завещанного классиками чередования частей, а также преимущественно четырехчастного построения цикла, композитор почти не нарушает сложившихся классических канонов соотношения тональностей. Если же привлечь для сравнения последние сонаты и квартеты Бетховена, то Шуберт оказывается намного более приверженным традиции, чем его старший современник¹⁴.

Сказанное о своеобразной «консервативности» Шуберта в толковании тонального стержня циклов не относится к его фантазиям.

В них, совмещая черты сквозного построения и многочастного цикла, в процесс решительного стилистического обновления он вовлекает и принципы структуры, и тональное соотношение разделов, совершенно освобождаясь от зависимости от классических образцов. Фантазии Шуберта открывают новую страницу в истории инструментальной музыки, в частности готовя путь к утверждению излюбленного композиторами второй половины века жанра симфонической поэмы. Естественно, что в них автор подводит итог многим стилистическим открытиям, осуществленным уже и в других произведениях, но, как правило, в менее концентрированном виде.

Укажем, что в основу обоих сочинений — Фантазии для фортепиано C-dur и Фантазии для скрипки и фортепиано C-dur — положены темы песен («Скиталец» и «Привет»). В этом плане можно провести некую аналогию между фантазиями и теми камерными ансамблями Шуберта, где тоже использованы его песни. Вместе с тем нельзя не отметить существенного отличия в обращении с заимствованными из песенного творчества темами в ансамблях и фантазиях. В последних, особенно в Фантазии для фортепиано, тема песни образует в подлинном смысле слова стержень струк-

туры и развития произведения, в то время как в ансамблях они мыслятся как некий скрытый в подтексте эпиграф, соотносимый, разумеется, с замыслом, но в самых что ни на есть общих контурах. Второй особенностью обеих фантазий является то, что исходное тематическое образование выступает в основном виде в середине произведения. Таким образом привычное последовательное развитие приобретает совершенно необычный в условиях классики «радикальный» аспект. По прослушивании произведения не остается никаких сомнений в том, что средоточием замысла является медленная часть. С особой силой это дает о себе знать в Фантазии для фортепиано, где темы всех частей оказываются производными от темы песни. Но за этой производностью стоит не столько логика последовательного переосмысления материала, сколько принцип рядоположения сопоставляемых друг с другом вариантов. Следует подчеркнуть, что их контрастность по смыслу достигает полярного уровня. Так Шуберт утверждает новый тип музыкальной драматургии, в котором изменчивость содержания совмещается с его постоянством.

Перед слушателем проходит один и тот же образ, но в разных обликах. Возникает как бы монологичность высказывания художника, и это образует несомненную параллель к направленности вокальной лирики композитора зрелого периода.

В отношении организации формы Фантазия для фортепиано должна рассматриваться как первый пример последовательного использования принципа монотематизма. Если вспомнить позиции Листа, упрочившего роль этого принципа в симфоническом творчестве, то попытка усмотреть в Фантазии Шуберта в первую очередь отражение внутреннего мира человека не покажется произвольной. Ведь Лист с полной определенностью отстаивал именно такую направленность симфонических поэм, противопоставляя свою концепцию бетховенской симфонической драматургии, смысл которой он видел в отображении действенных, лежащих вне человека конфликтов¹⁵. В отношении же заложенных в монотематизме выразительных возможностей необходимо подчеркнуть, что в нем одновременно обнажается как достижимость контраста, не уступающего завоеванному в процессе мотивно-тематического развития, так и иная пута, открывающего доступ к контрастной характеристике. В целом же он еще раз свидетельствует о том, что, восходя к единому первоисточнику, но следуя разным закономер-

стям развития, вариационно-вариантный и мотивно-тематический принципы в конечном итоге скрещиваются, что сказывается не только в сходстве результата, но и в их взаимопроникновении в рамках одного произведения. В качестве примера можно сослаться на те же поэмы Листа, а если выйти за пределы инструментальной музыки — на оперы Вагнера.

Последовательно придерживаясь принципа монотематизма, Шуберт способствует программному толкованию замысла Фантазии. Свою лепту в преодоление мрачных раздумий в содержание Фантазии вносят лирические страницы, встречающиеся во второй части. Неудержимым порывом проникнуто и скерцо. Особо следует остановиться на роли финала, хотя Шуберту не удалось полностью осуществить в нем видевшуюся ему цель. Чрезвычайно показательно, что композитор обращается здесь к полифоническим приемам. Однако, избрав наиболее целеустремленный путь развития, Шуберт не придерживается его с той последовательностью, которая составляет отличительную черту полифонических структур. Это приводит к расплывчатости тематического рельефа, что с особой силой дает о себе знать после кульминационного проведения темы, когда в изложении начинают преобладать приемы броского, виртуозного завершения, в целом для стиля композитора нехарактерные. Но если усматривать в финале торжественную коду всего произведения, основание чему дают ясно уловимые в строении цикла приметы сонатности, то отступления от строгой логики полифонического письма не покажутся уже такими неоправданными.

По-иному принцип концентрической организации формы проявляется в Фантазии для скрипки и фортепиано ор. 159. Вариантные связи обнаруживаются здесь намного слабее, чем в предыдущем сочинении, о монотематизме же не может быть и речи. Звеном, объединяющим все эпизоды, бесспорно, является терцовая попевка, встречающаяся во всех тематических образованиях.

Фантазия для фортепиано в четыре руки f-moll не связана с песенным прообразом. Соответственно Шуберт прибегает в ней к иному, чем в предыдущих произведениях этого жанра, приему объединения разделов сквозной структуры. В основу Фантазии положена тема-эпиграф, которая служит источником многогранной образной характеристики и одновременно лейттемой, олицетворяющей неизбывность владеющего автором чувства безответной привязанности.

Процесс развития здесь в большей мере, чем в фантазиях для фортепиано соло и для скрипки, подчинен принципу последовательного развертывания содержания, но роль исходного образа настолько велика, что заставляет ощущать его присутствие и в тех разделах, которые непосредственно с ним не связаны. Показательно, что принципы сонатности, открывающие простор обобщенному раскрытию содержания, оттеснены в Фантазии *f-moll* на задний план. Подобие сонатного *allegro* улавливается только в основных разделах «скерцо» — части, хотя и связанной вариантно с лейттемой, но по смыслу наиболее от нее отдаленной. В остальных случаях Шуберт обращается к трехчастной форме (сложная — в первом и четвертом разделах, простая — во втором разделе).

И все же драматургия Фантазии достаточно драматична и по-своему целеустремленна. Этому способствуют волевая собранность, приходящая на смену элегической настроенности; образная, жанровая и нередко тональная контрастность, дающая о себе знать не только между разделами, но и внутри их; обрамление одним материалом, претерпевающим, однако, трансформацию, в известной степени обусловленную его существованием в подтексте всего произведения. Необходимо уточнить, что контрасты достигаются вовлечением в высказывание жанров, имевших широкое распространение в быту: романса, марша, вальса. Исключение составляет тематизм второго раздела, обнаруживающий несколько неожиданное на первый взгляд воздействие староклассической музыки. Но если принять во внимание увлечение Шуберта Генделем¹⁶ и очевидное стремление внести в содержание Фантазии оттенок торжественной, героической приподнятости, то опора на мастеров первой половины XVIII века не покажется ни случайной, ни надуманной. В заключительном разделе, в расширенном по сравнению с первой частью среднем эпизоде, композитор обращается к фуге, как бы вбирающей в себя всю энергию, вспыхивавшую на страницах произведения. Сопоставление внезапно обрывающейся фуги и лейттемы в самом конце Фантазии образует кульминацию и итог произведения. Как это бывает в вокальной лирике композитора, вывод напрашивается в данном случае как бы сам собой. Завершающее же произведение нарастание подводит под высказывание художника суровую и непреклонную черту.

Решая в Фантазии *f-moll* тему обездоленности, стоящую в центре вокальной лирики последних лет жизни, Шуберт

вполне закономерно обращается к приемам и средствам, характерным для его песенного творчества. Но так же закономерно и то, что в инструментальном сочинении эти средства, будучи поставлены на службу разветвленной драматургии, выступают в менее концентрированном виде. Так, многожанровость тематического материала могла возникнуть только в условиях замысла, отличающегося не только от песни, но и от песенного цикла.

Таковы краткие итоги достижений, которые в первую очередь определяют самобытность стилистического облика Шуберта, вместе с тем еще раз напоминая о том, что всестороннее освещение данной проблемы требует специального исследования.

Послесловие редактора

В научном наследии Павла Александровича Вульфуса тема «Шуберт» занимает ведущее место. В одном из его последних писем читаем: «С давних пор в центре моего внимания оказался Шуберт... Тема эта неохватна и не только по необозримости материала, а главным образом по неповторимой непринужденности творческого высказывания Шуберта. По непреднамеренности, естественности творческого процесса Шуберту нет равного в истории музыки...» (к Г. Р. Фрейндлинг, 31 мая 1977 года).

Предлагаемый читателям труд П. А. Вульфуса — «Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества» — новый ценный вклад в отечественную и зарубежную литературу о композиторе. Не все музыкальные жанры, к которым обращался Шуберт, нашли равномерное освещение в книге П. А. Вульфуса. Его внимание сосредоточено на песне, симфоническом и камерном инструментальном творчестве. Вовсе не получили освещения оперы Шуберта; автор ограничился лишь характеристикой в первой главе тех трудностей, которые пришлось испытать композитору в связи с их постановкой.

Работе П. А. Вульфуса присуща четкая оригинальная точка зрения исследователя на значение Шуберта в истории австро-германской музыкальной культуры, на особенности его творческого метода и стиля. Многие аспекты исследования выдвинуты впервые. Интересно и убедительно освещается проблема «Шуберт и романтизм», «Шуберт и Бетховен» и в целом связи Шуберта с венской музыкальной классикой. Глубоко проанализировано восприятие Шубертом современной ему поэзии; значительное внимание уделено трактовке в песенном творчестве Шуберта античных поэтических образов. Большое место занял вопрос о соотношении творчества Шуберта и Гёте.

Новаторски подошел автор к освещению связей Шуберта с бытовыми жанрами, роли разноразнонационального народного творчества в его музыке, к характеристике самого метода претворения композитором народных истоков. По-новому поставлен вопрос о соотношении вокального и инструментального творчества Шуберта.

Из специальных музыкально-теоретических проблем акцентируется вопрос о музыкальной форме у Шуберта, о характере эпического метода его музыкальной драматургии, о роли куплетности, вариационности и вариантности в становлении его музыкального тематизма, о значении тональных планов в драматургии циклических произведений. При характеристике интонационных корней творчества Шуберта в связи с ролью декламационного стиля в его музыке поднимается вопрос о значении для Шуберта традиций оперного творчества Глюка. Живо изложена биография Шуберта, охарактеризована его личность человека и музыканта. Широко раскрыта историческая обстановка и окружающая его среда.

П. А. Вульфius сочетает тщательное и тонкое технологическое описание сочинений Шуберта с большой непосредственностью эмоционального отклика на музыку, о которой идет речь. При этом автор проявляет широкую эрудицию в общеисторической, литературоведческой и музыковедческой литературе как на русском, так и на иностранных языках, трактуемую очень творчески, с позиций собственной концепции относительно наследия Шуберта.

Как признавал и сам автор, изучение музыкального наследия Шуберта поистине было делом всей его жизни. Еще в 1937 году он написал кандидатскую диссертацию — «Франц Шуберт и его песни», успешно защищенную в Ленинграде. В более поздние годы изданы следующие труды П. А. Вульфiusа о Шуберте: «„Прекрасная мельничиха“ Ф. Шуберта» («Вопросы музыкознания», т. 3, М., 1960), «Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: На материале инструментальных ансамблей» (М., 1974), главы — «Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт», «Песни», «Камерно-инструментальные ансамбли» в книге «Музыка Австрии и Германии XIX века», книга первая (М., 1975). Его же перу принадлежат статьи: «Новая книга о Шуберте» («Советская музыка», 1961, № 1) и «От истоков до заката романтической песни» (там же, 1970, № 2).

Одновременно, в течение многих лет протекала работа П. А. Вульфiusа и над созданием публикуемой монографии о Шуберте. В первом варианте ее объем был равен сорока двум печатным листам. Автор начал работу над рукописью в направлении сокращения и концентрации материала и некоторой его перепланировки. Внезапная смерть прервала эту работу. Павел Александрович успел сократить четыре первые главы, внести некоторые изменения в общий план книги.

Однако при сличении различных вариантов рукописи в архиве автора удалось установить еще другие ранее намеченные им сокращения.

Все сделанное самим автором и легло в основу подготовки настоящего издания *.

Сокращение рукописи шло в следующих направлениях: сняты по возможности некоторые повторы текста, перенесены в раздел «Примечания» частные моменты, уводящие от основного русла изложения; в ряде случаев менее детально, по сравнению с первоначальными намерениями автора, даны в различных главах анализы отдельных произведений. Последнее относится к Шестой симфонии (Очерк пятый), Струнному квартету C-dur, Трио Es-dur, Сонате D-dur (1825) и Октету F-dur (Очерк шестой).

В заглавия некоторых глав внесены небольшие изменения в соответствии с новым, намеченным самим автором, планом работы. Последнее было обусловлено и тем, что автор еще не был удовлетворен заключительным очерком (это известно по воспоминаниям друзей), который должен был придать всей книге законченную целостность, и предполагал работать над его совершенствованием. Последний очерк (седьмой) представил и наибольшие трудности при подготовке рукописи к изданию. Для большей ясности авторской концепции и итоговой оценки наследия Шуберта пришлось перенести в этот очерк отдельные фрагменты текста из предшествующих, касающиеся общестилистических обобщений, а также использовать некоторые высказывания автора в самые последние годы в письмах к друзьям по поводу его понимания стиля и метода Шуберта. Кроме того, привлечены некоторые абзацы из его ранее изданных работ.

Можно быть уверенным, что каждый, кто обратится к труду П. А. Вульфуса, прочтет его с интересом и благодарностью автору за его создание.

В подготовке настоящего издания большую помощь в работе над текстом оказала Г. Р. Фрейндлинг. Она выполнила также всю выверку по указанным автором источникам и составила указатели.

Е. Орлова

* В неприкосновенном виде экземпляр рукописи П. А. Вульфуса с рабочими пометками хранится у его жены — О. Г. Вульфус.

ПРИМЕЧАНИЯ

От автора

1. Имеется в виду мысль Дж. Грове, высказанная им в статье о Шуберте (см.: *Grov's Dictionary of Music a Musicians*. 3-d ed., vol. 4. New York, 1938, p. 591).

2. Хохлов Ю. Шуберт: Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972.

3. Страницы, озаглавленные «От автора», — последние, написанные П. А. Вульфiusом для монографии.

О черк первый. Шуберт и его время

1. Цит. по кн.: *Bibl V. Die Wiener Polizei: Eine Kulturhistorische Studie*. Leipzig, Wien, New York, 1927, S. 265.

2. *Ibidem*.

3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 432.

4. *Grillparzer F. Selbstbiographie und Briefe*. Wien, 1925, S. 229.

5. *Zenker E. V. Die Wiener Revolution 1848 in ihren sozialen Voraussetzungen und Beziehungen*. Wien, Pest, Leipzig, 1897, S. 9—10.

6. *Ibidem*.

7. *Bauernfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien*. — In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12. Wien, 1873, S. 27.

8. См.: Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь. М., 1968, с. 170.

9. Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикации Отто Эриха Дойча и другим источникам. Сост. Ю. Хохлов. М., 1963, с. 190.

10. *Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild*. 2. Auflage. Berlin, 1954, S. 14.

11. Гольдшмидт Н. Франц Шуберт в свете новых исследований. — «Советская музыка», 1954, № 5, с. 76—78.

12. *Bibl V. Die Wiener Polizei: Eine Kulturhistorische Studie*, S. 316—317.

13. *Ibidem*, S. 289.

14. *Martersteig M. Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*. Leipzig, 1904, S. 277.

15. *Bibl V. Die Wiener Polizei: Eine Kulturhistorische Studie*, S. 289.

16. Martersteig M. Das deutsche Theater in 19. Jahrhundert, S. 252.
17. Bauernfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien. — Op. cit., S. 126.
18. Бах М. История австрийской революции 1848 года. Пер. В. Базарова и И. Степанова. 2-е изд. М.—Пг., 1923 (Социально-историческая библиотека), с. 73.
19. См.: Bauernfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien. — Op. cit., S. 84.
20. Schlögl F. Wien: Städtebilder und Landschaften aus aller Welt, № 37. Zürich, 1886, S. 52.
21. Bauernfeld E. Poetische Tagebuch. — In: Gesammelte Schriften. Bd. 11. Wien, 1873, S. 171.
22. Ibidem, S. 317.
23. Schönewolf K. Beethoven in der Zeitenwende. Bd. 1. Halle, 1953, S. 93.
24. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 561.
25. Trollope Mrs. Vienn et les Autrichiens, vol. 3. Paris, 1838. p. 154.
26. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 185.
27. Bauernfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien. — Op. cit., S. 21.
28. Цит. по кн.: Martersteig M. Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert, S. 264.
29. Bauernfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien. — Op. cit., S. 163.
30. Grillparzer F. Selbstbiographie und Briefe, S. 96.
31. Trollope Mrs. Vienn et les Autrichiens, vol. 2, p. 122.
32. Martersteig M. Das Deutsche Theater im 19. Jahrhundert, S. 261—264.

О черк второй. Жизненный путь

1. В присвоенном народом Лихтенталю названии «Бриллиантовое дно» содержалось прямое указание на доходы, которые приносила предпринимателям дешевая рабочая сила трудом и квартирной платой. В небольших двухэтажных домах проживало в среднем тридцать пять человек.
2. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde. Leipzig, 1957, S. 181.
3. Ibidem, S. 182.
4. Ibidem, S. 29.
5. Ibidem, S. 29.
6. Воспоминания о Шуберте. Сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Хохлова. М., 1964, с. 189.
7. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 39.
8. Воспоминания о Шуберте, с. 27.
9. См. там же, с. 188.
10. Там же, с. 189—190.
11. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 84, 85, 87.
12. Воспоминания о Шуберте, с. 190.
13. А. Сальери отмечал пятидесятилетие пребывания на императорской службе 16 июня 1815 года. Стихотворный текст кантаты написал Шуберт (см.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 135—136).
14. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 154, 155.
15. Ibidem, S. 226.
16. Ibidem, S. 294.
17. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 124.

18. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 165, 166.
19. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 125.
20. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 80.
21. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 251.
22. Franz Schubert, Bd. 2, H. 1: Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch. München und Leipzig, 1914, S. 52.
23. В кн.: Воспоминания о Шуберте, с. 230.
24. Там же, с. 193.
25. Там же, с. 251.
26. Письмо Ф. Шуберта Фердинанду Шуберту от 12 сентября 1825 года (Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 452).
27. Franz Schubert, Bd. 2, H. 1: Die Dokumente seines Lebens und Schaffens, S. 63.
28. Ibidem, S. 67.
29. См.: Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 89.
30. Воспоминания о Шуберте, с. 83.
31. Там же, с. 234.
32. Там же, с. 155.
33. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 193.
34. См. там же, с. 204.
35. См. там же, с. 208.
36. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 165.
37. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 74.
38. См.: Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 179.
39. Воспоминания о Шуберте, с. 287.
40. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 542.
41. Гартман Ф. Семейная хроника. — В кн.: Воспоминания о Шуберте, с. 289.
42. Baernfeld E. Aus Alt-und Neu-Wien. — Op. cit., S. 196.
43. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 287.
44. Воспоминания о Шуберте, с. 312.
45. Там же, с. 313.
46. Там же, с. 311.
47. Там же.
48. Там же, с. 197.
49. Там же.
50. Там же, с. 115.
51. Baernfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien. — Op. cit., S. 83.
52. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 245.
53. Ibidem, S. 244.
54. См.: Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 168.
55. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 131 и 279.
56. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 439.
57. Там же, с. 381.
58. См. там же, с. 322.
59. Mies P. Franz Schubert. Leipzig, 1954, S. 85.
60. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 257—258.
61. Там же, с. 323.

62. Там же, с. 351.
63. Там же, с. 434.
64. Там же, с. 371.
65. Там же, с. 430.
66. Там же.
67. См. там же, с. 704—743.
68. Там же, с. 433.
69. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 377.
70. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 260.
71. См. там же, с. 608—609.
72. См. там же, с. 545—546.
73. См. там же, с. 607.
74. Цит. по кн.: Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 19.
75. Цит. по кн.: Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 213—214.
76. Воспоминания о Шуберте, с. 294.
77. См.: Жизнь Шуберта в документах, с. 286.
78. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 117.
79. Ibidem, S. 317.
80. Цит. по кн.: Жизнь Шуберта в документах, с. 333.
81. Там же, с. 329.
82. Там же, с. 322.
83. Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 207.
84. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 312.
85. Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 232.
86. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 84.
87. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 371.
88. Воспоминания о Шуберте, с. 276.
89. Там же, с. 351.
90. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 381.
91. Воспоминания о Шуберте, с. 92.
92. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 387.
93. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 268.
94. См. там же, с. 270.
95. Там же, с. 271—272.
96. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 393.
97. См. там же, с. 406.
98. Там же, с. 407.
99. См. там же.
100. Воспоминания о Шуберте, с. 133—134.
101. В письме А. Оттенвальда от 19 июля 1835 года из Линца, где Шуберт провел несколько дней, с полной определенностью говорится о симфонии, над которой композитор работал в Гмундене (см.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 428).
102. См.: Хохлов Ю. Загадка «Гмунден-Гаштейнской симфонии» Шуберта. — «Советская музыка», 1960, № 8.
103. Bauerfeld E. Aus Alt-und-Neu-Wien. — Op. cit., S. 433.
104. Письмо к Э. Бауэрнфельду от 18 или 19 сентября 1825 года (Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 455).
105. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 31.
106. См.: Bauerfeld E. Poetische Tagebuch. — Op. cit., S. 236.
107. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 97.

108. См.: Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 330.
109. Воспоминания о Шуберте, с. 115.
110. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 474—475.
111. Там же, с. 494.
112. Воспоминания о Шуберте, с. 199.
113. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 264—265.
114. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 549.
115. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 258—259.
116. Воспоминания о Шуберте, с. 84.
117. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 577.
118. Воспоминания о Шуберте, с. 199—200.
119. Письмо от 22 января 1828 года (Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 608).
120. Воспоминания о Шуберте, с. 277—278.
121. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 251.
122. Ibidem, S. 278.
123. Ibidem, S. 278.
124. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 646.
125. Воспоминания о Шуберте, с. 320.
126. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 673—674.
127. Воспоминания о Шуберте, с. 66.
128. См. там же, с. 120. Есть все основания поддержать точку зрения Г. Гольдшмидта, который в увлечении Шуберта Генделем усматривает проявление стремления к монументальности, давно и исподволь определявшего его замыслы в области инструментальной музыки (см.: Гольдшmidt Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 388).
129. Deutsch O. E. Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde, S. 89.
130. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 675.
131. Воспоминания о Шуберте, с. 237.
132. Там же, с. 37.
133. См.: Гольдшmidt Г. Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 351.
134. Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 681.
135. Там же, с. 683—684.
136. Там же, с. 690.
137. Там же, с. 695.
138. Там же, с. 689.

О черк третий. Вокальная лирика

1. Müller-Blattau J. Deutsche Volkslieder. Königstein im Taunus, 1959, S. 172.
2. Ibidem.
3. Разумеется, не следует думать, что этот сдвиг во взглядах на песню был осуществлен мгновенно. Представители старшего поколения далеко не во всех случаях отвечали уровню выдвинутых ими же эстетических принципов. Так, например, вклад К. Г. Грауна в «Оды» намного отличается, как это устанавливает Кречмар, от его песен в сборниках Грефе, где он отдал дань «самодовольной мелодической мишуре», что свидетельствует как об отсутствии у Грауна стойких

убеждений, так и о требовательности Краузе по отношению к своим соавторам по сборнику (см.: Kretzschmar H. Geschichte deutschen Liedes. Leipzig, 1911, S. 237).

4. Kretzschmar H. Geschichte deutschen Liedes, S. 234.

5. Ibidem, S. 279.

6. Ibidem, S. 281.

7. «Сочинять в „народном духе“ (in Folkston) означает в конечном счете применение принципа варьирования к строго ограниченному тематическому материалу», — отмечает Г. Шваб, автор книги об эстетике песен между 1770 и 1814 годом (Schwab H. W. Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied: Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770—1814. Regensburg, 1965, S. 115). Там же читаем: «Целью является создание доступных мелодий. Тематическим материалом служат давно известные модели (вплоть до напевов миннезингеров) или же новые образования, основанные на простейших гармонических функциях, уподобленных танцам периодической структуры. Все новое, до сих пор не слышанное и тем самым поражающее исключается» (ibidem, S. 113).

8. Schwab H. W. Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied, S. 115.

9. Ibidem, S. 30.

10. Сложный путь развития песни XVIII века обстоятельно освещен в классической монографии М. Фридлендера (Friedländer M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert: Quellen und Studien, Bd. 2. Stuttgart und Berlin, 1902), содержащей большое количество образцов творчества разных композиторов. Интересный материал по предшественникам Шуберта включен также в издание: Denkmäler der Tonkunst in Österreich: XVII. Jahrgang, 2, Bd. 54: Das Wiener Lied von 1778—1791. Wien, Leipzig, 1920; здесь собраны песни венских авторов — современников Гайдна, Моцарта, молодого Бетховена.

11. Schnapper E. M. Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzipes. Bern, Leipzig, 1937, S. 86.

12. Об этом см.: Moser H. J. Das deutsche Lied seit Mozart, Bd. 1. Berlin, Zürich, 1937, S. 52.

13. Воспоминания о Шуберте, с. 189.

14. Mies P. Schubert der Meister des Liedes. Berlin, 1928, S. 399. Оговорка вызвана тем, что Мис относит к периоду ученичества лишь песни 1815—1816 годов, рассматривая песни 1811—1814 годов как «ранние». Однако и в том и в другом случае композитор руководствуется следованием образцам вокальной лирики XVIII — начала XIX века, то есть повторяет путь своих предшественников. Представляется, что это дает достоверное основание для объединения этих песен в одну группу, несмотря на их явную разнонаправленность.

15. Цит. по кн.: Moser H. J. Goethe und Musik. Leipzig, 1949, S. 95.

16. М. Бауэр — один из проницательных исследователей песен Шуберта — пользуется в данном случае термином «монодия» или «лирическая монодия», желая, видимо, подчеркнуть подчиненность музыкального замысла поэтическому (Baue M. Die Lieder Franz Schuberts, Bd. 1. Leipzig, 1915, S. 24, 168).

17. Это обстоятельство позволило Ю. Майнка подчеркнуть в своей диссертации «Das Liedschaffen Franz Schuberts in den Jahren 1815 und 1816» (Berlin, 1957) зависимость монодии Шуберта от жанра мелодрамы, ярчайшим представителем которой следует, видимо, считать Ф. Бенду. Но допуская возможности такого воздействия, следует помнить, что средства и приемы данного жанра во многом восхо-

дят к опере, следовательно, вряд ли могут рассматриваться в отрыве от нее.

18. Письмо к Цельтеру от 22 января 1808 года (Goethes Briefe: Ausgewählt und chronologischer Folge mit Anmerkungen hrsg. von Eduard von der Hellen, Bd. 5. Stuttgart, Berlin, 1908, S. 35).

19. Помимо новизны и смелости музыкальных средств выражения Гёте ощутил в произведениях Шуберта явное посягательство на примат поэзии над музыкой и, что еще существеннее, — на завоеванную им в труднейшей борьбе с самим собой олимпийскую сдержанность в проявлении чувств. Музыка Шуберта ослабляла оковы укрощенного «демона» эмоции, а это не могло не коробить маститого поэта. Понадобилась сила вдохновенного исполнения замечательной певицы В. Шредер-Девриент, чтобы вынудить со стороны Гёте полупризнание достоинств шубертовского толкования его поэзии. «Я уже слышал это сочинение, и оно совсем не пришлось мне по душе, — сказал Гёте певице после исполнения «Лесного царя», — но в таком исполнении все укладывается в обозримую картину» (см.: Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 97).

20. Haas H. Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern Franz Schuberts: Zugleich ein Beitrag zur Methodik der harmonischen Analyse. Bonn, 1957, S. 105.

21. Например, в песне «К месяцу» — неподготовленное введение квинтсектаккорда седьмой ступени, сопровождаемого перечением, в теме «Сладость скорби» появление в заключительном тексте шопеновского доминантсептаккорда с секстой.

22. См. песню «К луне», в которой средний раздел может быть полностью отнесен к классическому стереотипу, а в крайних разделах заметно преображенное воздействие романсовости. Очевиднее всего различие породивших песню источников обнажается в кадансах. Нельзя не заметить бетховенскую реминисценцию в начале. Но в то же время несомненна индивидуальность почерка композитора (например, свежая гармоническая находка — неожиданный поворот в Es-dur с последующим «вторжением» третьей низкой ступени As-dur, тут же приравниваемой ко второй низкой b-moll).

23. Г. Хаас усматривает в «Ночной песне», как и в некоторых других песнях на тексты Козегартена, «доказательство чуткости Шуберта к особенному, характерному для творчества того или иного поэта, проявление раню созревшей гениальной способности к сопереживанию» (Haas H. Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern Franz Schuberts, S. 99—91).

24. Г. Й. Мозер говорит о сознательном следовании Шуберта изяществу стиля рококо (см.: Moser H. J. Das deutsche Lied seit Mozart, Bd. 1, S. 109).

25. См.: Алексеев М. Первые встречи с Шубертом: Из истории русской музыкальной культуры. — В кн.: Венок Шуберту: 1828 — 1928. Этюды. Материалы. М., 1928, с. 13.

26. Ср., например, куплеты и хор № 10 в «Альцесте» Глюка.

27. Ср. с арией № 15 в «Альцесте». Этими сведениями, как и дальнейшими ссылками на Глюка, автор обязан И. Медриш, осветившей в своей дипломной работе воздействие Глюка на Шуберта (Ленинградская консерватория, 1975).

28. Есть все основания согласиться с мнением тех исследователей, которые утверждают, что античность была для Шуберта воплощением природы, близкого ему возвышенного гуманизма (см., например: Wainreich O. Franz Schuberts Antikenlieder. — Vierteljahresschrift

für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 13, H. 1. Halle, 1935, S. 107).

29. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 5, с. 119.

30. Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1. Leipzig, 1953, S. 33.

31. Сходство приема (использование в сопровождении рельефного «лейтмотива») сближает, например, начальную реплику Прометея с речитативом Альцесты из четвертой сцены оперы; во вступлении к песне обнаруживается ритмоинтонационная и фактурная общность с оркестровым проигрышем к монологу Ахилла из «Ифигении в Авлиде»; наконец, восходящая хроматическая секвенция на слова Прометея: «Разве не судьба и не время всемогущее сделали зрелого мужа из меня?» — напоминает рисунок вокальной партии арии Ореста из «Ифигении в Тавриде».

На преемственность речитативов Шуберта в сквозных по форме песнях от Глюка и новонеаполитанцев указывает Хаас (см.: Haas H. Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern Franz Schubert, S. 101). Правда, он имеет в виду лишь гармонию и, к сожалению, свое утверждение не аргументирует.

Вероятно, свою лепту в увлечение Шуберта Глюком внес Сальери — ученик и верный приверженец принципов великого реформатора.

32. Fischer-Dieskau D. Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden — Wissen — Wirken. 2. Auflage. Wiesbaden, 1971, S. 118.

33. Мемнон — герой послегомеровских мифов. С мифом о Мемноне связаны две статуи египетского царя Аменофиса III, поставленные перед его храмом в Фивах. При землетрясении в 27 г. до н. э. верхняя часть одного из колоссов обрушилась, и статуя стала при восходе солнца издавать звук, напоминающий звук лопнувшей струны.

34. См. показательное обособление — на основе фригийской секунды — звеньев секвенции из доминант, приходящихся на слова: «Волны от них исходят, могучий поток; волна влечет нас и поглощает, и в ней мы тонем». В первом же нарастании, связанном со словами: «Если взлетит он и звезды головой коснется, то его ступни утратят опору», — можно обнаружить следы воздействия Глюка (ср., например, возглас Калхаса — «O père de plorable» из хора № 2 «Ифигении в Тавриде» или же воплощение слов «Frappez Dieux du ténage et réunissez nous» из сцены с хором № 18 «Альцесты»), что не наносит ущерба самому бытию композитора, поскольку укладывается в присутствующую ему манеру письма вполне органично.

35. См.: Хохлов Ю. Народность песен Шуберта. — «Советская музыка», 1959, № 5.

36. По мнению крупнейшего исследователя взаимодействия народного и профессионального искусства В. Виоры, наглядность и одновременно неуловимость подобных связей обуславливается сложным соотношением типовых мелодических образований и их индивидуального преломления в произведении того или иного композитора, сознание которого к тому же еще обременено конгломератом из отрывков мелодий, стилистически характерных ритмических оборотов, тональных и жанровых признаков (см.: Wiora W. Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Kassel [1957], S. 121).

37. См.: Heines Werke in fünf Bänden Ausgewählt und eingeleitet von H. Holtzhauer, Bd. 4. Weimar, 1956, S. 328.

38. Напевы этого типа распространены в Тироле (Австрия) и в некоторых других районах Альп (в Швейцарии, частично в Германии).

39. В ряде случаев терминология заимствована у Ф. Дамиана, посвятившего анализу «Прекрасной мельничихи» обстоятельную работу (см.: D a m i a n F. V. Fr. Schubert Liederkreis «Die schöne Mullerin». Leipzig, 1928).

40. Интересно, что в таком же значении E-dur используется в «Зимнем пути» («Липа»). Но отношение автора к роли природы изменилось: природа не в состоянии примирить его с действительностью. Герой цикла «Зимний путь» проходит мимо липы; покой для него недостижим.

41. Следующая таблица воспроизводит суммарно тональный план цикла.

Восходящее действие		Нисходящее действие	
B-dur	1	B-dur	1
G-dur (e-moll)	1	c-moll (G-dur)	2
C-dur	1	c-moll	1
A-dur	2	A—	
A-dur (a-moll)	2	h-moll (H-dur)	1
	1	(h-moll)	1
a-moll (A-dur)	1	e-moll (E-dur)	1
H-dur	1	Г-dur	1
E—			
Кульминация			
D-dur		B-dur	
(Намек на d-moll)		(Намек на b-moll)	

42. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 199.

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

44. Обратимся опять к таблице:

I		II	
d-moll (D-dur)	Es-dur (es-moll)	d-moll (D-dur) — 1	B [♭] moll — 1
a-moll (A-dur)	c-moll —	A [♭] moll (A-dur) — 1	dur (moll) — 1
f-moll	c-moll	dur (a-moll) — 1	A [♭] moll — 1
c-moll	Es-dur (es-moll)	f-moll — 1	dur (a-moll) — 2
E-dur (e-moll)	D-dur (d-moll)	e-moll — 2	F-dur (f-moll) — 1
e-moll	d-moll	g-moll—G-dur — 1	C [♯] moll (C-dur) — 1
e-moll (E-dur)	A-dur (a-moll)	h-moll — 2	moll — 1
g-moll (G-dur)	g-moll (G-dur)	moll — 1	g-moll (G-dur) — 2
h-moll	F-dur (f-moll)	E [♭] moll (E-dur) — 1	h
c-moll	g-moll (G-dur) •	dur (e-moll) — 1	E
A-dur (a-moll)	A-dur (a-moll)	Es	Es-dur (es-moll)
h-moll	a-moll		

Скобками отмечены закономерности тональной композиции, указанные В. А. Васиной-Гроссман в книге: «Романтические песни XIX века» (М., «Музыка», 1966, с. 125—126).

45. Это отметила В. А. Васина-Гроссман (см.: Романтическая песня XIX века. М., 1966, с. 125—126).

46. Об этом пишет Ю. Н. Хохлов (см.: «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967, с. 324—326).

47. Можно согласиться с П. Мисом, который сравнивает форму «Двойника» с чаконной или пассакалией (см.: Mies P. Schubert der Meister des Liedes).

48. Несомненно, такая трактовка замысла близка к выдвинутому еще античной эстетикой феномену катарсиса и свидетельствует о проникновении Шуберта в самые глубины выразительных возможностей искусства.

49. Г. Гольдшмидт поставил под сомнение достоверность публикации «Песен Гейне» в привычном для нас порядке (см.: «Welches war die ursprüngliche Reihenfolge in Schuberts Heine — Liedern»). Исходя из последовательности стихотворений, предписанной поэтом, он обнаруживает в песнях Шуберта иную логику построения, не только отвечающую поэтическому замыслу, но и обоснованную с его точки зрения ходом развития мысли композитора. Концепции Гольдшмидта нельзя отказать в убедительности. И все же она вызывает сомнения главным образом потому, что лишает песню «Двойник» его ясно ощутимой роли трагической кульминации и одновременно развязки «цикла». Согласно Гольдшмидту, завершающим эпизодом является песня «Атлант». Это создает соблазнительную перспективу вывода о соприкосновении с классическими традициями, но не может «погасить» воздействие ранее прозвучавшего «Двойника». Гольдшмидт настаивает на такой последовательности песен: Рыбачка», «У моря», «Город», «Двойник», «Ее портрет», «Атлант».

50. «Весенние мечты»: первая строфа — B-dur (с — F); вторая строфа — B-dur (с — As), третья строфа — B-dur (d-as); четвертая строфа — B-dur; пятая строфа — b-moll (Des), B-dur (с—As), B-dur (d—Es—es), B-dur.

51. Правильнее — «Прощание» («Abschied»).

*О черк четвертый. Фортепианные сочинения
в их связях с бытовым музицированием*

1. Goldschmidt H. Franz Schubert: Ein Lebensbild, S. 62.

2. Об этом см.: Хохлов Ю. Первые песни Шуберта. — В кн.: О музыке: Проблемы анализа. М., 1974, с. 195—208.

3. В пятом томе советского издания Полного собрания сочинений Шуберта для фортепиано (М., 1976) Танцы ор. 9а и 9б напечатаны без деления на тетради. Поэтому указанные вальсы соответственно будут № 17 и 18.

4. Показательно, например, что не попали в печать «Двенадцать немецких танцев» (ор. 171), созданные Шубертом в 1823 году. Ведь ряд из них предполагает способ звукоизвлечения, слишком ощутимо идущий вразрез с нормативами музыки, под которую положено танцевать, не говоря уже о смелых гармонических находках, поскольку они встречаются и в других танцевальных циклах композитора. Выделим, например, номер седьмой, в котором существенную роль играет многослойность фактуры. Здесь выдержанные звуки противопоставляются коротким слигованным мотивам мелодии, с одной стороны, и легкому, полетному staccato басового голоса — с другой. Утяжеленным отражением этого staccato является portamento аккордовых вертика-

лей. Исполнителю следует обратить внимание на то, что *staccato* и *portamento* выдерживаются композитором не всюду. Вернее всего, это не плод описки, а преднамеренное использование точнейшей нюансировки звучания фортепиано. Это подтверждается и другими номерами сборника, где встречается аналогичное использование штрихов.

5. См.: А с а ф ь е в Б. В. «Вальс-фантазия» Глинки. — Избр. труды, т. 1. М., 1952, с. 366—367.

6. Следует отметить, что и в данном случае развитие осуществляется за счет ладогармонического варьирования. Колористическая тенденция дает о себе знать и в большемерцовых сдвигах, например C-dur (f-moll) — As-dur в восьмом номере ор. 67 или E-dur — C-dur в седьмом номере ор. 77. Правда, во втором вальсе репризе основной тональности предшествует модуляционная связка, что заметно сглаживает красочность перехода.

7. Ш у м а н Р. Избр. статьи о музыке. Пер. с нем. Ред., вступ. статья и примеч. Д. В. Житомирского. М., 1970, с. 289.

8. Возможно, что это сравнение имело и иной подтекст, тот, о котором говорит Феттер, указывая на «антибюргерский, мятежный характер шубертовских маршей» (Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 2. Leipzig, 1953, S. 42), если понимать данное высказывание не прямо (как утверждение революционности замыслов композитора), а как расширение исходного бравурно-патриотического смысла военного марша. Точку зрения Феттера можно дополнить и соображением А. Эйнштейна относительно «австрийского или австро-венгерского типа марша: быстрого, живого, исполненного стремительного порыва» (см.: Einstein A. Schubert: Ein musikalisches Porträt. Zürich, 1952, S. 113).

9. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 36.

10. Феттер справедливо указывает «на гармонически необузданный характер» главного мотива Трио, «не подпасть под влияние чувственной прелести которого невозможно» (Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 2, S. 43). Феттер имеет в виду типичное для Шуберта вариантное проведение темы в разных тональностях. «В Большой симфонии C-dur этот мотив буквально заполняет всю ткань, в частности во второй, третьей и особенно в четвертой части», — пишет далее Феттер и приходит к важному выводу, что «подобное распространение ритмико-гармонической энергии из народного и обиходного танца и марша в духовно облагороженную сферу возвышенного симфонического искусства — типичная черта художественного мироощущения и метода Шуберта. Если нечто подобное (в той мере, в какой оно может быть вообще обнаружено) и встречается у Бетховена, то оно проистекает из иных психологических источников» (ibidem.).

11. По мнению Феттера, Шуберт мог опираться здесь на некоторые венские танцы, упомянутые Лахом (см.: Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 2, S. 43).

12. См.: Brown M. J. E. Schubert: A critical biography. London, New York, 1958, p. 87.

13. Близость «Венгерского дивертисмента» к бытовым прообразам вызвала упреки в тривиальности, монотонности и псевдовенгерском колорите. Подобные суждения, собранные в один узел в книге Брауна (см.: Brown M. J. E. Schubert: A critical biography, p. 186), хотя и восходят к таким музыкантам, как Вагнер, Мендельсон и, добавим, Лист, коренятся в предвзятом представлении о степени и характере следования композитора-профессионала фольклорным образцам. Что же касается завоеванной «Венгерским дивертисментом» по-

пулярности, то сам по себе данный факт не может служить основанием для отрицательной оценки сочинения. Точка зрения Брауна в этом вопросе явно пристрастна. Увлечение дивертисментом отнюдь не плод невзыскательности слушателя, как это представляется английскому музыковеду, а скорее всего следствие принадлежности произведения к получившему широкое развитие в музыке XIX века «экзотическому» направлению, своеобразному порождению столь характерного для романтиков увлечения локальным колоритом. Истоки этого направления восходят к XVIII веку и если усматривать в нем дань дешевому вкусу, то следовало соответственный упрек отнестись и к «Rondo alla turca» Моцарта и к маршу из «Афинских развалин» Бетховена, как и к «Ракоци-маршу» Берлиоза и «Венгерским рапсодиям» Листа.

14. В данном случае, по верному замечанию Феттера, сказываются те же предпосылки, которые определяют принципиальную позицию Шуберта по отношению к народной песне в целом. «Шуберт не погружается в мир венгерской или цыганской музыки, а открывает ей (...) доступ в область своего искусства» (см.: Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1, S. 296), вот в чем заключается оправдываемая исследователем специфика опоры Шуберта на завоевания народного творчества, независимо от того, какой национальности принадлежит вдохновившая его отрасль фольклора.

15. Полное заглавие произведения: «Divertissement en forme d'une marche brillante et raisonnée über französische motive» («Дивертисмент в духе блестящего и строгого марша на французские мотивы»). Есть основания предполагать, что это разъяснение — плод инициативы издателей, заинтересованных в популяризации своей продукции. Что же касается происхождения тем дивертисмента, то обнаружить в них приметы французской музыки нелегко, особенно в побочной партии, напоминающей скорее австрийскую маршевую песню.

16. Наибольшей весомостью, казалось бы, должно было обладать критическое высказывание Листа. Ведь от кого, как не от венгра по национальности можно было ожидать решающего слова в этом вопросе! Лист уличает Шуберта в несоблюдении национальных особенностей венгерской музыки. Но трудно вне специального анализа определить степень справедливости мнения Листа, тем более что под народным началом Лист разумеет лишь напевы и наигрыши в стиле «вербункош», возводя к тому же их происхождение к цыганскому фольклору (такая точка зрения ошибочна). Но совершенно очевидно, что Шуберт не ограничивается приложением к «вербункошу» несвойственных ему законов «иноземной», в частности австро-немецкой музыкальной культуры. Об этом свидетельствуют необычайная (даже для Шуберта) щедрость, гибкость ладовой нюансировки, органичность извлекаемых из «чужеродного» тематического ядра многограннейших вариантов побегов, относительно частое появление асимметричных и неквадратных построений. Любопытнее же всего то, что во всех этих трех аспектах Шуберт превосходит Листа, придерживающегося в своем сближении со стилем «вербункош» более ходовых, стереотипных его образцов, которые и стали для него, Листа, эталоном верности складу венгерской музыки.

17. Заслуживает внимания, например, проникновение минорного венгерского лада в одноименный мажор, срастание оборотов мажорного венгерского лада (с тоникой *d*), доминантового мажора с пониженной секстой (на той же тонике), мелодического и фригийского минора от *g* (последнее вырисовывается при вычлениении мелодического голоса).

18. Влияние сходного прообраза сказывается в камерных произведениях этого периода.

19. Des-dur — des-moll переходит в fes-moll, тяготеющий к des-moll разрешением в Des-dur.

20. См.: Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig, 1927. Это обстоятельство заслуживает того, чтобы быть выделенным, поскольку подчеркивает органичность следования Шуберта примеру своих предшественников и, естественно, наличие теснейшего взаимодействия в его творчестве классических и романтических принципов, что в одинаковой степени исключает возможность рассмотрения его искусства как в аспекте непреодоленной зависимости от классиков (точка зрения Кёльча), так и полной самостоятельности, обусловленной диаметрально противоположной классическим принципам природой его дарования (точка зрения Терштаппена; см.: Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Symphonien, Leipzig, 1931). Впрочем, последняя точка зрения более оправдана, ибо исходит из признания специфичности творческих задатков композитора, без чего никак нельзя понять величия им совершенного. Эта специфичность находит отражение и в рассматриваемом произведении.

21. Второй раздел несомненно выполняет функции побочной партии. Что же касается третьего раздела, то, занимая место заключительной партии, по смыслу он стоит ближе к разработке.

22. «Эта ритмика у Шуберта в крови; его все время тянет к тому, чтобы претворить ее мелодически. Она встречается во всех представленных в его творчестве жанрах...» (Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 2, S. 36).

О черк п я т ы й. Путь к мастерству в ранних камерно-инструментальных жанрах и симфонических циклах

1. До последнего времени вопросу полифонии у Шуберта не уделялось в музыковедении должного внимания. В советском музыковедении почин в этой области принадлежит Вл. В. Протопопову (см.: История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965). Интересную работу на эту тему осуществила дипломант Ленинградской государственной консерватории Н. Л. Энтелис (1973).

2. Интуитивно схватывая некоторые существенные черты моцартовского стиля, прежде всего ясность, прозрачность его языка, свободу и стройность течения мысли, иногда поддаваясь текстуально обаянию его образов, Шуберт, однако, минует глубинную сущность творений зрелого Моцарта: утонченный психологизм и скрытую драматичность его вершинных произведений.

3. В Полном собрании сочинений (Breitkopf & Härtel) Второй квартет (C-dur) представлен лишь двумя частями. Остальные части М. Браун обнаружил в рукописях коллекции О. Таузига (Швеция, Мальме).

4. Г. Гольдшмидт причисляет Квартет B-dur к «законченным шедеврам» (см.: Dictionnaire de la musique. Paris, Bordus [1971], p. 1000).

5. Отчетливее всего это сказывается в разработке: у Моцарта она — динамический и драматический центр, у Шуберта — краткое лирическое отступление в преддверии репризы; его смысл — в робкой попытке наметить образ романтического томления.

6. Ю. Н. Хохлов установил, что они сочинены в разное время:

Квартет Es-dur в ноябре 1813 года, Квартет E-dur — в 1816 году (см.: Воспоминания о Шуберте, с. 389).

7. По мнению Г. И. Терштаппена, одного из первых исследователей симфонического наследия Шуберта, особенностью его метода в сонатно-симфонических циклах является столкновение сквозного формообразующего принципа и влечения к свободному нанизыванию впечатлений, к изживанию без оглядки на упорядоченность высказывания в понимании ее как рационально организованной системы. (см.: Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien. Leipzig, 1931, S. 21). Терштаппен совсем не склонен упрекать Шуберта в нарушении норм классического мышления, как это делает Кёльч или в наше время Келлер (см.: Keller H. Schuberts Verhältniss zur Sonatenform. — In: Musa — mens — musici. Im Gedächtnis an Walter Vetter. Leipzig, 1969, S. 287—295). Наоборот, он оценивает эту особенность диалектически, усматривая в ней и силу и слабость композитора. Больше того, именно отсюда он выводит неповторимое своеобразие инструментальных произведений Шуберта уже в начале его деятельности, в чем нельзя с ним не согласиться, правда, с существенной оговоркой. Нет никакой необходимости противопоставлять указанные тенденции как несовместимые. Они вполне могут сосуществовать и не нарушать ни стилистического, ни смыслового единства авторской концепции.

8. Одним из первых, кто ратовал за исполнение ранних симфоний Шуберта, был Дворжак, включивший их в программы своих концертов в США (см.: Brown M. J. E. Schubert: A critical biography. London, New York, 1958, p. 51).

9. Лаврентьева И. Симфонии Шуберта: Путеводитель. М., 1967, с. 30.

10. См. Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien, S. 35.

11. Ibidem, S. 36.

12. Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1, S. 152.

13. Carner M. The orchestral music. — In: The music of Schubert. Port Washington, New York, 1965, p. 47.

14. Шуберт проводит основную тему в следующих тональностях: D-dur, h-moll, B-dur; его рука ощущается в направленном нарастании, создаваемом расходящимся движением двух мелодических линий в преддверии заключительной партии, наконец, сама заключительная партия отмечена печатью шубертовского юмора (вводный тон в квинту A-dur и перечение *d—dis*), обостряющей совершенно непрехотливую последовательность T — D — T.

15. См.: Конен В. Шуберт, 2-е изд., доп. М., 1959, с. 214.

16. См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 102.

17. Всю побочную партию Терштаппен рассматривает в аспекте формы бар (см.: Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien, S. 45). Однако это никак не увязывается с разработочным характером «припева».

18. Терштаппен характеризует это место как «структурное наслаивание» (Therstappen H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien, S. 37).

19. Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1, S. 156.

20. В деталях это прослежено Кёльчем (см.: Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig, 1927).

21. Ibidem, S. 60.

22. Franz Schubert: *Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Bd. 2, H. 2: *Gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch*, S. 299.

23. K ö l t z s c h H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, S. 84.

24. См., например, песни, приведенные В. Виорой (Wiora W. *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*. Kassel, [1957], S. 121).

25. Кёльч указывает следующие случаи обращения к сонатной форме со двоянной экспозицией: первая и последняя части Шестого квартета, финалы Шестой симфонии, Трио ор. 100 и Квартета ор. 29 и особенно — вторая часть и финал квинтета «Форель» (см.: K ö l t z s c h H. *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, S. 89). Сюда же следует отнести первую часть Сонаты E-dur для фортепиано, Сонатину a-moll для скрипки, Вторую и Пятую симфонии.

26. K ö l t z s c h H. *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, S. 89.

27. *Ibidem*, S. 86.

28. См. создающую порывистость секвенцию в тактах 149—160 и повторы «замирающего» оборота в тактах 161—162, 163—164.

29. Сонату f-moll дописал В. Перберг; он же завершил Сонаты fis-moll и C-dur («Реликвия»). Над завершением «Реликвии» трудились также Л. Штарк (1877) и со значительным успехом Э. Кшенек (1923).

30. K ö l t z s c h H. *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, S. 100.

31. О том, что Бетховен не прошел мимо таких впечатлений, свидетельствуют некоторые эпизоды его поздних произведений, например, навеянная прямо-таки залихватской уличной песней тема Presto из Квартета cis-moll.

32. Возможность подобных аналогий совсем не принимается во внимание исследователями при подходе к сонатам Шуберта с «бетховенской» меркой. Неудивительно, например, что Кёльч характеризует данный эпизод как проявление бессодержательной патетики, отказывая ему таким образом в какой бы то ни было обоснованности (см.: K ö l t z s c h H. *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, S. 105).

33. В качестве возможного прообраза Кёльч указывает менюэт из «Дон-Жуана» Моцарта (*ibidem*, S. 104).

34. Экспозиция Квинтета подтверждает мысль о единстве истоков вариационно-вариантного и производно-тематического принципов развития.

35. В финале тональный план определяется движением от тоники к субдоминанте и от доминанты к тонике; в Andante — такая последовательность сдвигов: F-dur — fis-moll — D-dur — G-dur, затем As-dur — a-moll — F-dur.

О черк ш е с т о й. Циклические инструментальные сочинения периода зрелости

1. С точки зрения классического формообразования Andante является сонатой без разработки. Налицо вполне определенная побочная тема и традиционно тональный план C — G; C — C. Своеобразие формы заключается, однако, в том, что связующая партия репризы расширена и драматизирована; это напоминает разработку. Вместе с тем отсутствие традиционной разработки позволяет видеть в последовании двух частей нечто общее со строфической формой.

2. Форма финала сглаживает драматургическую остроту, свойственную сонатному allegro. Это снова (как и во второй части) соната без разработки, но с разработочным эпизодом в репризе. Таким образом,

намеченное еще в ранних произведениях переосмысление сонатного *allegro* под влиянием песенно-строфического принципа получает в Квартете четкое, полностью отвечающее замыслу преломление.

3. Песенно-маршевые темпы прочно входят в обиход композиторов первой половины XIX века. Они будут характерны для лирики Шопена (см.: Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена. — В кн.: Фридерик Шопен: Статьи и исследования советских музыковедов. М., 1960). У Шуберта, как и следовало ожидать, в этом отношении доминирует, как правило, песенное начало; в итальянской же опере, например, — маршевое.

4. Вопрос о генезисе эпической ветви симфонизма в западноевропейской музыке по сути дела даже еще и не поставлен. Думается, что эпическое начало дает о себе знать достаточно ощутимо уже в творчестве венских классиков (например, в «Юпитере» Моцарта); но там оно подчинено драматическим принципам развития. Преобладание же повествовательности могло утвердиться только у романтиков. В этом плане следует оценивать это явление у Шуберта как новое.

5. В музыке первой половины XVIII века, в частности у Генделя, эти жанры связывались с торжественной приподнятостью духа. Они и для Шуберта сохранили подобный смысл, как видно по одному из его последних сочинений — «Победной песни Мириам», в которой композитор сознательно идет по следам великого мастера героических ораторий — Генделя.

6. Форма побочной партии сближается со строфической структурой:

$$a - a_1 - b; a_2 - b_1; a_1 - b_2.$$

Шуберт трижды переизлагает один и тот же материал, причем эпизод *b* развивает обороты *a*. Кроме того, вторую строфу получающегося таким образом трехстрофного построения он излагает в иной тональности, следовательно, использует здесь принцип «параллельного проведения», выделенного Б. В. Асафьевым в качестве одного из употребительных средств «конструирования музыки больших планов». Вместе с тем Асафьев оговаривает, что подобные проведения «являются, строго говоря, недостаточным стимулом к движению» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971, с. 103); а это полностью отвечает повествовательности концепции Шуберта.

7. В теме *Andante* очевидно воздействие венгерского лада: $h - c - dis - e - fis - g - ais - h$.

В модуляциях второго периода возникают отголоски лидийского и миксолидийского ладов, что позволяет говорить о влиянии славянского фольклора.

8. Взрыв драматизма в *Andante* все же не способен превратить все произведение в трагическое, как это утверждает Г. Гольдшмидт (см.: Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 44). Трагическое обострение лишь оттеняет поиски автора для выхода из тупика отчаяния и безысходности.

9. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 351.

10. Здесь следует обратить внимание на терцовое соотношение тональностей (G — H) и мелодическую самостоятельность голосов — предвестник той двуплановости (и даже трехплановости) гомофонных по своей природе тем, которая станет излюбленным приемом развертывания лирических образов у Брукнера.

11. Можно согласиться с Г. Гольдшмидтом, который усматривает в Трио B-dur ту же тенденцию воспроизведения образов «мужества и подвига», что и в Квартете C-dur (см.: Goldschmidt H. Franz Schu-

bert: Ein Lebensbild, S. 335), разумеется, не забывая о том, что отличает эти произведения друг от друга.

12. Насколько смелым было подобное решение, видно из того, что оно вызывает нарекания и сейчас. Так, М. Браун усматривает в близости тематического материала к классическим образцам проявление тривальности и утверждает, что среди произведений этого периода Трио в наибольшей степени отягощено просчетами композитора. Прийти к такому выводу можно только в результате полного игнорирования авторской концепции (см.: Brown M. J. E. Schubert: A critical biography, p. 201).

13. Естественно, что в этих условиях неприемлемы попытки исчерпать характеристику Трио одним понятием, как это делает Г. Гольдшмидт, назвав его «героическим» (см.: Франц Шуберт: Жизненный путь, с. 44).

14. Образный смысл ладовой многозначности очень поэтично обрисовал Кёльч, сравнивший появление «загадочного» (wundersamen) мотивного образования с тенью, «то и дело набегающей на светлый радостный летний пейзаж» (Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klavirsonaten, S. 111).

15. Об этом пишет, например, Феттер: «Скерцо вместе с трио совершенно не пианистично по фактуре и буквально взывает к оркестровому воплощению» (Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1, S. 297). Переложение для оркестра в 1855 году осуществил Иоахим; в 1856 году состоялось первое исполнение.

16. Феттер верно отмечает в Andante «ритмическое и хотя в меньшей степени, но и мелодическое сходство с Larghetto из симфонии D-dur» (Vetter W. Der Klassiker Schubert, Bd. 1, S. 297).

17. К подлинным скерцо Кёльч причисляет лишь третью часть из Сонаты op. 42, считая, однако, что и в нем ощущается воздействие танцевальной ритмики (см.: Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klavier-sonaten, S. 127).

18. См.: Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, S. 111. Это *Con moto* Сонаты D-dur Кёльч справедливо причисляет к наиболее значительным и стилистически самобытным медленным частям в циклических произведениях Шуберта (*ibidem*, S. 122).

19. Возможно, что эти отголоски у Шуберта связаны с изучением «Хорошо темперированного клавира» Баха во время второй поездки в Желиз. Однако подобные приемы скорее сродни органному творчеству Баха, а о знакомстве с ним Шуберта нет данных.

20. Кёльч указывает на № 16 из «Valse sentimentales» op. 50, № 6 из «Deutsche Tänze» и № 5 из «Valse nobles», op. 77.

21. Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, S. 133.

22. Речь идет о тех произведениях, где Бетховен придерживается строгой соразмерности формы и в медленных частях, и в их соотношении с другими частями. Свобода, допускаемая Бетховеном в композиции произведений позднего периода, не должна приниматься во внимание, поскольку Шуберт, очевидно, ориентируется не на эти примеры.

23. В этой связи не может не вызвать удивления мнение Кёльча, оценившего форму Adagio как «схематичную и мучительно протяженную» (Költzsch H. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, S. 134).

24. Следуя замечанию Грове, Кёльч усматривает в менюэте воздействие венгерских элементов (*ibidem*, S. 143), что вряд ли отвечает действительности.

25. *Ibidem*, S. 149.

26. См.: Крауклис Г. Фортепианные сонаты Шуберта: Путеводитель. М., 1963.

27. В побочной партии Кёльч усматривает сходство с Моцартом в «вводящей в тему мелодической каденции», не распространяя его на самую тему (см.: K ö l t z s c h Н. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, S. 130).

28. На это указывает Г. В. Крауклис (см.: Фортепианные сонаты Шуберта: Путеводитель, с. 103).

29. Едва ли следует оговаривать, что это не наносит ущерба выразительности. Но зато можно указать на напрашивающиеся именно в связи с этим эпизодом аналогии с Прокофьевым.

30. Р у б и н ш т е й н А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Л., 1974, с. 57. Характеристику Рубинштейна вряд ли можно отнести к первому и третьему разделам *Andantino*, но второй раздел действительно дает основания согласиться с мнением одного из первых восторженных поклонников фортепианных сонат Шуберта.

31. Эти ассоциации характерны для ряда композиторов XIX века (начиная с Бетховена) и коренятся в конечном итоге в верном ощущении социального протеста в сознании венгерского народа.

32. Как верно указывает Г. В. Крауклис, такой сдвиг «с последующим омрачением исходного образа вносит элемент драматической сюжетности, предвосхищая некоторые приемы программной музыки XIX века» (Фортепианные сонаты Шуберта: Путеводитель, с. 106). Очевидно, совпадение мнений двух исследователей (Г. В. Крауклиса и автора настоящей монографии) в отношении подобных приемов подтверждает выдвинутое толкование аналогичных эпизодов в других частях Сонаты *A-dur* и закономерностей драматургии сочинения в целом.

33. Ю. Н. Хохлов устанавливает аналогии данной темы с песней «Путевой столб» из «Зимнего пути», а также со второй «Ночной песней странника». С первой темой Сонаты, по его мнению, связывает «выразительность шествия», со второй «интонационное подобие». Если какие-то отголоски шествия в теме (при активном участии воображения) еще можно обнаружить, то интонационное родство с «Песней странника» представляется чисто внешним. Тем более нет никаких оснований делать исходя из него те выводы о содержании темы, к которым приходит Хохлов, идентифицируя смысл текста Гёте и смысл темы (см.: Х о х л о в Ю. О последнем периоде творчества Шуберта, с. 110—111).

34. Можно согласиться с Г. В. Крауклисом, отметившим, что музыка во втором разделе разработки «как бы пребывает в длительном оценении» (Фортепианные сонаты Шуберта: Путеводитель, с. 111), чему способствует нахождение в одной тональности (*d-moll*) ритмическая, а на значительном протяжении и интонационная оstinatность (терция *f—a*) сопровождения.

35. Очень подробно прослеживает появление этой попевки в произведениях последнего периода шубертовского творчества Ю. Н. Хохлов (см.: «Зимний путь» Франца Шуберта).

36. В. Дамс считает эту черту основной (см.: D a h m s W. Schubert. Berlin und Leipzig, 1913, S. 403). Это бесспорно создает превратное представление о содержании части.

37. L a n d o n Ch. Neue Schubert-Funde. Unbekannte Manuskripte im Archiv des Wiener Männergesang-Vereins. — Österreichische Musikzeitschrift mit Schallplattenbeilage Phono, 1969, H. 5/6, S. 315—316.

38. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 314—315.

39. В защиту версии о незавершенности симфонии выступил Ю. Н. Хохлов, не добавив, правда, ничего нового к той шаткой аргу-

ментации, которая уже существовала в литературе (см.: Шуберт: Некоторые проблемы творческой биографии).

40. Как известно, симфония «залежалась» у А. Хюттенбреннера до 1865 года. Ее первое исполнение состоялось под управлением И. Хербека в Вене 17 декабря 1865 года.

41. В. Дж. Конен справедливо утверждает: «Соотношение Allegro и Andante вовсе не повторяет закономерности первых двух частей классического цикла (...). Обе части уравнивают друг друга, как две равноценные лирико-психологические картины» (Конен В. Шуберт, с. 228—229).

42. См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 270.

43. Д о н а д з е В. Симфония h-moll Шуберта. В кн.: Очерки по истории и теории музыки. Л., 1940. Статья Донадзе принадлежит к лучшему из того, что написано о симфонизме Шуберта. Автор не ограничивается анализом произведения, а раскрывает на его основе кардинальные проблемы мироощущения композитора, прослеживая претворение принципов лирико-психологического симфонизма от Моцарта через Шуберта к Чайковскому.

44. См. там же, с. 62.

45. Такое соотношение, как это превосходно вскрыто В. Донадзе (см.: Симфония h-moll Шуберта, раздел 2), может быть обнаружено у Моцарта, в частности в его Симфонии g-moll, рассматривать которую как непосредственную предшественницу «Неоконченной» Шуберта есть все основания.

46. Именно это обстоятельство вряд ли позволяет рассматривать эти «прорывы» побочной как «спады», как это делает Терштаппен (см.: T h e r s t a p p e n H. J. Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien, S. 66). Таковыми они оказываются в аспекте динамическом, но отнюдь не смысловом.

47. Д о н а д з е В. Симфония h-moll Шуберта. — В кн.: Очерки по истории и теории музыки, с. 70.

48. См. уже привлекавшиеся нами исследования М. Брауна, Ю. Н. Хохлова, а также предисловие к изданию партитуры Симфонии (М., 1962).

49. Последний вариант завершения принадлежит советскому музыковеду Л. Бутиру.

50. См.: Л а в р е н т ь е в а И. Симфонии Шуберта: Путеводитель, с. 29—30.

51. В этом плане, видимо, есть основания говорить о некоторых аналогиях между позицией Шуберта и позицией натурфилософии, с одной стороны, и позицией Бетховена в финале Девятой симфонии — с другой.

52. Следует обратить внимание на то, что в тематизме финала слыты интонации фанфарных ключей, несомненно представляющих собой отголоски музыки празднеств французской революции и тех быстрых маршей, которые были частью музыкального обихода столицы Австрии.

О черк седьмой. Стил ь Шуберта. Некоторые наблюдения

1. Насколько тесно мог композитор сомкнуться с бытовой музыкой, может быть проиллюстрировано на примере «Колыбельной песни» оп. 98 № 2. Нет необходимости искать ее точного аналога в немецкой

или австрийской песне; ее принадлежность к распространенному типу в пределах последней не вызывает ни малейших сомнений. Можно предположить, что Шуберт не ограничился здесь заимствованием существовавшего напева. Во всяком случае, он не считал его таковым. Иначе он вряд ли бы отдал предпочтение именно данной песне. Ведь в числе созданных в это же время (1816) песен есть немало сходных с ней по складу, не говоря уже о превосходящих ее по дифференцированности замысла. Но, видимо, эта песня полностью отвечала его пониманию текста, отражающего ровное, спокойное, лишенное какого бы то ни было напряжения состояние.

2. См.: Haas H. Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern Franz Schuberts: Zugleich ein Beitrag zur Methodik der harmonischen Analyse. Bonn, 1957, S. 78—79.

3. Ibidem.

4. Их легко свести к одной схеме: А В. Но развитие материала осуществляется в них разным путем. В «Дафне у ручья» оба раздела протекают в рамках одной тональности, что превращает второе предложение в продолжение первого («пара периодичностей», по терминологии В. А. Цуккермана). В «Песне пахаря» они модуляционно разнонаправленны, что создает ощутимый контраст между ними и подчеркивает их вопросно-ответное соотношение. Проступают в «Дафне» и очертания показательного для зрелых песен Шуберта изобразительного значения фортепианного сопровождения, связанного в данном случае, как и в «Прекрасной мельничихе», с образом ручья. Разумеется, это не первый и не единственный случай подобного толкования функции аккомпанемента (достаточно вспомнить песни «Гретхен за прялкой», «Лесной царь»). Но здесь оно связывается с кристаллизацией определенного образного строя, который наиболее яркое воплощение найдет в цикле «Прекрасная мельничиха» и окажется существенным этапом в демократизации содержания и формы песенного высказывания композитора.

5. Wiora W. Die deutsche Volksliedweise und der Osten. Wolfenbüttel, 1940, S. 120.

6. Крайне любопытна в этом отношении история создания пятой редакции песни Миньоны «Тот, кто страдал, поймет». Она представляет собой расширенный вариант написанной композитором на десять лет ранее (1816) песни на текст Залиса «В тихий край». Ее прототипом, по мнению Виоры, является народная песня «Die Königskinder», характер и дух которой, используя слова Виоры, — «переосмыслен в соответствии с романтическим мироощущением» (ibidem). Конечно, она не выдерживает сопоставления с песней Миньоны, в которой Шуберт, следуя за Гёте, встает на путь действенной, драматизированной характеристики лирического образа.

7. Не случайно был применен термин «разработочный». Он позволяет подчеркнуть интонационное единство всех разделов песни, выходящее за рамки даже варьированного повтора, и одновременно выявляет сквозную направленность становления музыкального образа. Но еще рельефнее соразмерность стабильности и изменчивости смысла отражается в гармоническом облике произведения. Начнем с того, что все разделы покоятся в одной ладовой сфере С. Но толкование этой сферы двойственно (с-moll, C-dur в крайних разделах) и противоречиво. Секвенционное развитие в середине песни затрагивает тональности: с-moll, В-dur (b-moll), Des-dur, As-dur (gis-moll); cis-moll, H-dur (h-moll), D-dur, A-dur — с последующим возвращением через a-moll в с-moll.

8. Подробнейшим образом роль данного оборота освещена в кни-

ге Ю. Н. Хохлова «Зимний путь Франца Шуберта», а также в книге того же автора «О последнем периоде творчества Шуберта». М., 1968.

9. Кроме Ю. Н. Хохлова об этом писали Г. Гольдшмидт и Э. Портер.

10. См.: Wiora W. Europäische Volksmusik und abendliche Tonkunst, Taf. 18.

11. Типы припевности, вариационных и вариантных соотношений в симфониях Шуберта рассмотрены достаточно подробно в статье: Лаврентьева И. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта. — В кн.: О музыке: Проблемы анализа. М., 1974.

12. См., например, рецензию в «Allgemeine musikalische Zeitung» 1 марта 1826 года (Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 475—478).

13. Неожиданны, например, отклонения в гармонии главной партии *Allegro moderato* «Большого дуэта» для фортепиано в четыре руки, явно нарушающие ее активный, целеустремленный (несмотря на приглушенное звучание) облик. В первом случае — это неожиданное включение доминанты параллельного минора, благодаря которому изложение приобретает оттенок восторженности; во втором внезапное вторжение *as-moll* вносит трагический отпечаток. В чисто психологическом плане (вне прямого участия бытовых, тем более танцевальных прообразов) двойственность состояния, объединяющая просветленность и печаль, изумительно отражена Шубертом во второй теме *Andante con moto* из «Неоконченной симфонии». Модуляционные смещения в этом эпизоде представляют собой подлинный концентрат энгармонических переосмыслений, «игры» одноименного минора и мажора с привлечением увеличенных трезвучий.

Шуберт нередко, особенно в ранних произведениях, прибегал к субдоминантовым репризам; это дало основание некоторым исследователям упрекать композитора в инертности мышления. Принять безоговорочно эти упреки нельзя. Во-первых, за одинаковым по модуляционному плану обрамлением разработки подчас можно усмотреть сознательное стремление автора сблизить сонатную форму с трехчастной (см. первую часть Фортепианной сонаты *H-dur* op. 147); во-вторых, в репризе Шуберт не всегда копирует модуляционную направленность экспозиции, что открывает простор для динамизации репризы. Именно так обстоит дело в Фортепианной сонате *a-moll* op. 164, где в экспозиции композитор избирает терцовое соотношение главной и побочной партий (*a — F*), а в репризе возвращается к тонико-доминантовому, но уже в обратной последовательности (*d — A*).

Несравненно чаще в циклах Шуберта встречаются смелые нарушения классического стереотипа. Пожалуй, наиболее непривычные соотношения партий обнаруживаются в неоконченной Сонате *C-dur*, что, видимо, вызвано стремлением автора подчеркнуть смысловую обособленность каждого из разделов, восходящих к единому интонационному истоку.

14. Лишь в редких случаях Шуберт выходит за пределы тональностей первой степени родства. Наиболее ощутимо это в Сонате *B-dur* (*Andante sostenuto* изложено в *cis-moll*), а также в «Большом дуэте» *C-dur* (тональность второй части *As-dur*, трио скерцо *f-moll*) и в Струнном квинтете *C-dur* (*Adagio* написано в *E-dur*). В последнем случае тональные соотношения осложняются редкими у Шуберта, а потому и особенно экспрессивными сдвигами на малую секунду внутри медленной части *f-moll*, в трио скерцо — в *Des-dur*.

15. Мильштейн Я. Франц Лист, т. 1. 2-е изд. М., 1971.

16. См.: Воспоминания о Шуберте, с. 80.

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ ШУБЕРТА*

- «Адраст» («Adrast»), опера, либр. Майрхофера (фрагмент); б. ор.; соч.: 1815; исп.: № 8 и 9 — Вена, 13 дек. 1868, № 6—14 ноября 1875; изд.: 1893, GAXV—14—47.
- «Альфонсо и Эстрелла» («Alfonso und Estrella»), опера в 3-х актах, либр. Шобера; б. ор.; соч.: 20 сент. 1821 — 27 февр. 1822; исп.: увертюра — Вена, 20 дек. 1823; вся опера — Веймар, 24 июня 1854; изд.: 1892; GAXV—9—64, 67—69, 77, 78.
- «Атлант» («Der Atlas»), 8-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Благодарность ручью» («Danksagung an den Bach»), 4-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Блестящее рондо» («Rondo brillants»), h-moll, для скрипки и ф-п; ор. 70; оконч.: 1826; исп.: Вена, 1827, у Артариа Боклет, Славик; изд.: 19 апр. 1827, Артариа и Ко., Вена; GAVIII—1; сов. изд.: М., Музгиз, 1937—64, 299.
- «Блуждающий огонек» («Irrlicht»), 9-я песня из цикла «Зимний путь» (см.).
- «Боги Греции» («Götter Griechenlandes» — Strophe von Schiller), песня, текст Шиллера (2 редакции); б. ор.; соч.: ноябрь 1819; изд.: 1848, А. Диабелли и Ко., Вена; GAXX—371 а, b; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976—124, 276, 280, 282.
- «Боги любви» («Die Liebesgötter»), песня, текст Уца; б. ор.; соч.: июнь 1816; изд.: 1887, Петерс, Лейпциг; GAXX—231; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978—112.
- «Бодрость» («Mut»), 22-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Братья-близнецы» («Die Zwillingenbrüder»), зингшпиль в 1-м акте либр. Г. А. Гофмана, б. ор.; соч.: ок. янв. 1819; исп.: Вена, 14 июля 1820, т-тр Кернтнертор; изд.: 1872, К. Ф. Петерс, Лейпциг (клавир), 1889, GAXV—5 (партитура) — 47.
- «Бурное утро» («Der stürmische Morgen»), 18-я песня из цикла «Зимний путь» (см.).

* Приведенные в указателе данные заимствованы из Полного каталога произведений Ф. Шуберта: Schubert: Schuberthematic catalogue of all his Works in chronological order by Otto Erich Deutsch in collaboration with Donald R. Wakeling (New York, W. W. Norton & Company) — и уточнены по Полному собранию сочинений Шуберта: Franz Schuberts Werke: Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884—1897).

В указателе включены сведения о времени сочинения произведения (соч.), о его посвящении (посв.), первом исполнении (исп.), первом издании (изд.), о нахождении в издании: Franz Schuberts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe (GA); следующая далее римская цифра указывает серию, а арабская — порядковый номер произведения; шифр этот выделяется курсивом; далее приводятся сведения о советском последнем издании (сов. изд.) или, если такового нет, — о русском (рус. изд.). В тех случаях, когда сочинение впервые было издано в Gesamtausgabe, шифр приводится вслед за обозначением изд. без выделения курсивом.

- Вальсы, лендлеры и экосезы для ф-п.; ор. 18; соч.: 1815 — июль 1821; изд.: 5 февр. 1823, Каппи и Диабелли, Вена; GAXII—2; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 192, 196, 395.
- Вальс *Cis-dur* для ф-п.; б. ор.; соч.: 1815; изд.: 1830, Э. Штрахе, Вена (№ 23 в цикле «Немецкие танцы»); сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 395.
- Вариации (легкие); б. ор.; соч.: 1810—1812 (?); не опубликованы. Рукопись не сохранилась — 31, 189.
- «В деревне» («Im Dorfe»), 17-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Венгерский divertissement» *g-moll*, для ф-п. в 4 р. ор. 54; соч.: осень (?) 1824; посв.: Фрау Катерине Лашни; изд.: Вена: М. Артари, 1826; GAXI—19; сов. изд.: М., Музгиз, 1932 — 73, 74, 204—212, 395, 414, 415.
- «Весенние мечты» («Frühlingssehnsucht»), 3-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Весенний сон» («Frühlingstraum»), 11-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Вестник любви» («Liebesbotschaft»), 1-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Вечер» («Der Abend»), песня, текст Маттисона: б. ор.; соч.: июль 1814; изд.: 1894; GAXX—22 — 105.
- «Вздохи» («Seufzer»), песня, текст Хельти, б. ор.; соч.: 22 мая 1815; изд.: 1894; GAXX—74 — 114.
- «Власть любви» («Geist der Liebe»), квартет для мужск. голосов с ф-п. или гитарой, текст Маттисона; ор. 11, № 3; соч.: янв. 1822; посв.: Й. Барту; исп.: Вена, 3 марта 1822; изд.: 12 июня 1822 Каппи и Диабелли, Вена; GAXVI—6; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. хоры для мужск. голосов. М., Музгиз, 1937 — 63, 85.
- «Водный поток» («Wasserflut»), 6-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Вознице Кроносу» («An Schwager Kronos»), песня, текст Гёте; ор. 19, № 1; соч.: нач. 1816; посв.: Гёте; исп.: Вена, 11 янв. 1827; изд.: 6 июня 1825, А. Диабелли и Ко., Вена; GAXX—263; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 38, 124—127, 131, 132, 184, 381.
- «Волшебная арфа» («Die Zauberharfe»), музыка в пьесе Г. Гофмана в 3-х актах; б. ор.; соч.: 1819—1820; исп.: Вена, 19 авг. 1820; изд.: 1891, GAXV—7 (вся партитура) — 47.
- «Ворон» («Die Krähe»), 15-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- Восемь вариаций на французский напев *e-moll*, для ф-п. в 4 руки; ор. 10; соч.: сент. 1818; посв.: Л. Бетховену; изд.: 19 апр. 1822, П. Каппи и А. Диабелли, Вена; GAXI—15; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 83.
- «Воспоминание» («Rückblick»), 8-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «В путь» («Das Wandern»), 1-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Всем довольный» («Der Zufriedene»), песня, текст Рейсига, б. ор.; соч.: 23 окт. 1815; изд.: 1895, GAXX—167 — 112.
- «Всемогущество» («Die Allmacht»), песня, текст Пиркера, ор. 72, № 2; соч.: авг. 1825 (Гаштейн); посв.: И. Л. Пиркеру; изд.: 16 мая 1827, Т. Хаслингер, Вена; GAXX—479 — 83.
- «Ганимед» («Ganymed»), песня, текст Гёте; ор. 19, № 3; соч.: март 1817; посв.: И. В. Гёте; изд.: 6 июня 1825; А. Диабелли и Ко., Вена; GAXX—311; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 124.
- «Голубиная почта» («Taubenpost»), 14-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Город» («Die Stadt»), 11-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Границы человечества» («Grenzen der Menschheit»), песня, текст Гёте, б. ор.; соч.: февр.—март 1821; изд.: 4 янв. 1832; Диабелли и Ко., Вена; GAXX—393; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 83, 124, 131—133.
- «Граф фон Глейхен» («Der Graf von Gleichen»), опера в 3-х актах, либр. Бауэрнфельда; отрывок (хор из интродукции); соч.: середина 1827—1828; изд.: ок. 1868, А. Шпина, Вена (оркестровка Хербера) — 69, 78, 91.
- «Гретхен за прялкой» («Gretchen am Spinnrade»), песня, текст Гёте; ор. 2; соч.: 19 окт. 1814; посв.: Морицу рейхсграфу Фризу; исп.: Вена, 20 февр. 1822; изд.: 30 апр. 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—31; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 34, 38, 59, 107—108, 111, 277, 381, 390, 423.
- «Группа из Тартара» («Gruppe aus dem Tartarus»), песня, текст Шиллера (2-я); ор. 24, № 1; соч.: сент. 1817; исп.: Вена, 8 марта 1821; изд.: 27 окт. 1823, Зауэр и Лейдесдорф, Вена; GAXX—328; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1975 — 124, 127—131, 381.
- «Дафна у ручья» («Daphne am Bach»), песня, текст Штольберга; б. ор.; соч.: апр. 1816; изд.: 1887; К. Ф. Пе-

- терс, Лейпциг; GAXX—209 — 380, 423.
- Два экзосеза для ф-п.; ор. 67, № 1 (C-dur), № 2 (A-dur), соч.: ок. 1822; изд.: 12 февр. 1827, Диабелли и Ко., Вена; GAXII—5; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 414.
- Двадцать вальсов («Последние вальсы» — «Letzte Walzer») для ф-п.; ор. posth. 127; соч.: 1815—1824; изд.: 1830 А. Диабелли и Ко., Вена; GAXII—8; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 253, 395.
- Двенадцать вальсов («Благородные вальсы») для ф-п.; ор. 77; соч.: ок. 1827; изд.: 22 янв. 1827; Т. Хаслингер, Вена; GAXII—6; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 192, 193, 195, 196, 414, 420.
- Двенадцать немецких танцев, названных Лендлерами, для ф-п.; ор. posth. 171; соч.: май 1823; изд.: 1864, К. Шпина, Вена; GAXII—9; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 413, 420.
- Девять вариаций (на собственную тему) As-dur для ф-п. в 4 руки; ор. 35; соч.: лето 1824; посв.: Антону графу Берхтольду; изд.: 9 февр. 1825, И. Зауэр и М. Лейдесдорф, Вена; GAXI—16 — 73.
- «Двойник» («Der Doppelgänger»), 13-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Деревушка» («Das Dörfchen»), квартет для мужск. голосов, текст Бургера (2-я ред.); ор. 11, № 1; соч.: 1819; посв.: Барту; исп.: Вена, 7 марта, 1821, т-р Кертинертор; изд.: 12 июня 1822, Каппи и Диабелли, Вена; GAXVI—4; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. хоры для мужских голосов. М.: Музгиз, 1937 — 63.
- «Детский марш» («Kindermarsch») C-dur, для ф-п. в 4 руки; 6. ор.; соч.: 11 окт. 1827; посв.: Фаусту Пахлеру; исп.: Грац, 4 ноября 1827; изд.: 1870, И. П. Готтгард, Вена; GAXI—7; сов. изд.: М.—Л., Музгиз, 1939 — 86.
- Дивертисмент в форме марша e-moll, для ф-п. в 4 руки; ор. 63, № 1; соч.: ок. 1825; изд.: 17 июня 1826, Т. Вейгль, Вена; GAXI—20 — 204, 205, 212.
- «Дикая роза» («Heidenröslein»), песня, текст Гёте; ор. 3, № 3; соч.: 19 авг. 1815; посв.: И. фон Мозелю; изд.: 22 мая 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—114; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 34, 38, 62, 112, 113.
- «Добровольное погружение» («Freiwilliges Versenken»), песня, текст Майрхофера; 6. ор.; соч.: сент. 1820; изд.: 21 апр. 1831, А. Диабелли и Ко., Вена; GAXX—384; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 45.
- «Дождь слез» («Thränenregen»), 10-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Домашняя война, или Заговорщики» («Der Häusliche Krieg», «Die Verschworenen»), зингшпиль в 1-м акте, либр. Кастелли по комедиям Аристофана «Эклезиа» и «Лизистрата»; 6. ор.; соч.: (?) март—апр. 1823; исп.: Франкфурт-на-Майне, 29 авг. 1861; изд.: 1862, Шпина, Вена (клавир), 1889, GAXV—6 (партитура), рус. изд.: Гилев С. Оперные хоры: Сборник, вып. 3. М., 1896; сов. изд.: Дуэт Изеллы и Удолино. — В изд.: Сборник вокальных ансамблей, ч. 1: Дуэты. М.—Л., Музгиз, 1949 — 24, 68.
- «Друзья из Саламанки» («Die Freunde von Salamanka»), зингшпиль в 2-х актах, либр. Майрхофера; 6. ор.; соч.: 18 ноября — 31 дек. 1915; исп.: Халле, 6 мая 1928; изд.: 1888, GAXV—4 — 347.
- Дуэт для скрипки и ф-п. — см. Соната для скрипки и ф-п. — 299, 300.
- «Ее портрет» («Ihr Bild»), 9-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Жалоба девушки» («Des Mädchens Klage»), песня, текст Шиллера (1-я ред.); 6. ор.; соч.: 30 марта 1811; изд.: 1894, GAXX—2 — 103, 105, 271.
- «Жалобная песня пастуха» («Schäfer's Klagelied»), песня, текст Гёте (2 редакции); ор. 3, № 1; соч.: 30 ноября 1814; посв.: И. фон Мозелю; исп.: Вена, 28 февр. 1819 (1-я ред.); изд.: 21 мая 1821, Каппи и Диабелли (1-я ред.), 1894, GAXX—34 b (2-я ред.); GAXX—34 a, b; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 (1-я ред.) — 38.
- «Желание» («Sehnsucht»), песня, текст Шиллера (2 варианта); 6. ор.; соч.: 15—17 апр. 1813 (1-й вар.), ок. 1819 (2-й вар.); исп.: Вена, 8 февр. 1821, О-во любителей музыки (2-й вар., И. Гец); изд.: 8 февр. 1826, А. Пеннауэр, Вена как ор. 39 (2-й вар.), 1868, В. Мюллер. Берлин (1-й вар.); 1895, GAXX—357 a, b; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 63.
- «Застывшие слезы» («Gefrorene Thränen»), 3-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Засохшие цветы» («Trockne Blüten»), 18-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Зеленая лента на лютие» («Mit dem grünen Lautenband»), 13-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Зимний путь» («Winterreise»), вокальный цикл, текст Мюллера;

- ор. 89; соч.: февр. — окт. 1827; исп.: Вена, янв. 1828 (№ 1—10); изд.: 14 янв. 1828 (1-я ч.), 30 дек. — 18 января 1828 (2-я ч.) Т. Хаслингер, Вена; GAXX—517—540 а, б; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 3. М.: Музыка, 1977 — 18, 42, 54, 59, 60, 63, 84, 86, 87, 91, 120, 137, 138, 140, 148, 153, 154, 172, 173, 180, 276, 282, 294, 303, 306, 333, 343—345, 350, 357, 363, 379, 382—384, 412, 421.
- 1. «Спокойно спи» («Gute Nacht») — 157, 171, 306.
- 3. «Застывшие слезы» («Gefror'ne Thränen») — 158, 159, 161, 171.
- 4. «Оцепенение» («Erstarrung») — 170.
- 5. «Липа» («Der Lindenbaum») — 157, 163, 168, 412.
- 6. «Водный поток» («Wasserflut») — 87, 156.
- 7. «У ручья» («Auf dem Flusse») — 160, 161, 163, 168.
- 8. «Воспоминание» («Rückblick») — 168, 170, 344.
- 9. «Блуждающий огонек» («Irrlicht») — 156, 160, 171.
- 10. а, б. «Отдых» («Rast») — 156, 170.
- 11. «Весенний сон» («Frühlingstraum») — 156, 165, 171, 306.
- 12. а, б. «Одиночество» («Einsamkeit») — 171, 294.
- 13. «Почта» («Die Post») — 156.
- 14. «Седины» («Der Greise Kopf») — 167, 168, 170.
- 15. «Ворон» («Die Krähe») — 156, 170.
- 16. «Последняя надежда» («Letzte Hoffnung») — 163, 164, 169, 302.
- 17. «В деревне» («Im Dorfe») — 159.
- 18. «Бурное утро» («Der Stürmische Morgen») — 168, 171.
- 20. «Путевой столб» («Der Wegweiser») — 421.
- 21. «Постоялый двор» («Das Wirtshaus») — 157, 168, 169.
- 22. «Бодрость» («Mut») — 157, 159, 168, 171, 344.
- 23. «Ложные солнца» («Die Nebensonnen») — 168, 169, 343, 434.
- 24. а, б. «Шарманщик» («Der Leiermann») — 18, 155, 157, 165, 166, 168, 171, 302, 386.
- «Злой цвет» («Die böse Farbe»). 17-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (с.).
- «Из „Города солнца“» («Aus „Heliopolis“» I. «Im kalten rauhen Norden»), песня, текст Майрхофера; ор. 65, № 3; соч.: апр. 1822; изд.: 24 ноября 1826, Каппи и Черни, Вена; GAXX—404; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976—124.
- «Из „Города солнца“» («Aus „Heliopolis“» II «Im Hochgebirge»), песня, текст Майрхофера; ор. 65,

№ 3; соч.: апр. 1822; изд.: ок. 1842 А. Диабелли и Ко., Вена; GA XX—405; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976—124.

Квартет № 1 (c-moll, g-moll, F-dur, B-dur); 6. ор.; соч.: 1812; исп.: 1812 в доме Шуберта; изд.: 1890, GA V—1—31, 232, 233.

Квартет № 2 (C-dur), фрагмент; 6. ор.; соч.: сент. 1812; исп.: 1812, в доме Шуберта; изд.: 1890, GA V—2 — 31, 232.

Квартет № 3 (B-dur); 6. ор.; соч.: 19 ноября 1812 — 21 февр. 1813; исп.: 1813, в доме Шуберта; изд.: 1890, GA V—3 — 34, 232, 233.

Квартет № 4 (C-dur); 6. ор.; соч.: 3—7 марта 1813; исп.: 1813, в доме Шуберта; изд.: 1890, GA V—4 — 233, 234, 416.

Квартет № 5 (B-dur), фрагмент; 6. ор.; соч.: 8—16 июня — 18 августа 1813; исп.: 1813, в доме Шуберта; изд.: 1890, GA V—5 — 34, 232—235.

Квартет № 6 (D-dur); 6. ор.; соч.: 22 авг.—сент. 1813; исп.: 4 окт. 1813, в доме Шуберта в день именин его отца; изд.: 1890, GA V—6 — 233—236, 388, 418.

Квартет № 7 (D-dur); 6. ор.; соч.: 1814; исп.: 1814, в доме Шуберта; изд.: 1871. К. Ф. Петерс, Лейпциг; GA V—7—233—235, 388.

Квартет № 8 (B-dur); ор. posth. 168; соч.: 5—13 сент. 1814; исп.: 23 февр. 1862, Вена, с Трио из Квартета D-dur (№ 7); изд.: май 1863, К. А. Шпина, Вена; GA V—8 — 233, 234, 236, 237, 416.

Квартет № 9 (g-moll); 6. ор.; соч.: 25 марта — 1 апр. 1815; исп.: Вена, 29 ноября 1863; изд.: 1871, К. Ф. Петерс, Лейпциг; GA V—9 — 233, 234, 236.

Квартет № 10 (Es-dur); ор. posth. 125, № 1; соч.: ноябрь 1813; исп.: 1813, в доме Шуберта; изд.: 1830, Й. Черни, Вена. GA V—10 — 233, 234, 237, 238, 417.

Квартет № 11 (E-dur); ор. posth. 125, № 2; соч.: 1816; исп.: предположительно в 1816 в частном муз. собрании; изд.: 1830, Й. Черни; GA V—11 — 237, 238, 417.

Квартет № 12 (c-moll), фрагмент под названием: Quartett—Satz; 6. ор.; соч.: дек. 1820; исп.: Вена, март 1867; изд.: дек. 1870, Б. Зенф, Лейпциг; GA V—12 — 267, 272—274, 276.

Квартет № 13 (a-moll); ор. 29, № 1; соч.: февр. — начало марта 1824; посв.: Шуппанцигу; исп.: Вена, 14 марта 1824; изд.: 7 сент. 1824, Зауэр и Лейдесдорф, Вена; GA V—13; сов. изд.: Шуберт Ф. М.: Музыка, 1966 — 62, 64, 276, 277, 282, 289, 298, 310, 348, 389, 393, 418.

* Посвящен издателем Й. Хельмесбергеру.

Квартет № 14 (d-moll) («Смерть и девушка») («Der Tod und das Mädchen»); 6. ор.; соч.: март 1824 — янв. 1826; исп.: Берлин, 12 марта 1833; изд.: июль 1831, Й. Черни, Вена; GA V—14; сов. изд.: М., Музгиз, 1954 (голоса) — 282, 289, 298, 334, 390, 393.

Квартет № 15 (G-dur); ор. posth. 161; соч.: 20—30 июня 1826; исп.: Вена, 8 дек. 1850; изд.: ноябрь 1851, Диавелли и Ко., Вена; GA V—15; сов. изд.: М., Музгиз, 1938 (голоса) — 282, 288—298, 316, 335, 394, 395.

Квинтет (фортепианный «Forellnquintett») (A-dur); ор. posth. 114; соч.: осень 1819 (?); исп.: предположительно, Штейр, конец 1819 г. в доме С. Паумгартнера; изд.: весна 1829, Й. Черни, Вена; GA VII—1; сов. изд.: М.: Музыка, 1963 — 46, 267, 270—272, 282, 299, 347, 348, 418.

Квинтет (струнный) C-dur; ор. posth. 163; соч.: авг.—сент. 1828 (?); исп.: Вена, 17 ноября 1850; изд.: 1853, К. А. Шпина, Вена (частично); GA IV; сов. изд.: М.: Музыка, 1968 — 88, 298—299, 390, 391, 395, 403, 424.

«К луне» («An den Mond»), песня, текст Хельти; ор. 57, № 3; соч.: 17 мая 1815; изд.: 6 апр. 1826, Т. Вейгль, Вена; GA XX—69; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978 — 410.

«К месяцу» («An den Mond»), песня, текст Гёте (2 редакции); 6. ор.; соч.: 19 авг. 1815 (1-я ред.), осень (?) 1815 (2-я ред.); изд.: 1868, В. Мюллер, Берлин (2-я ред.); GA XX—116, 176; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: 1975 — 113, 119, 410.

«К Миньоне» («An Mignon»), песня, текст Гёте (2 редакции); ор. 19, № 2; соч.: 27 февр. 1815; посв.: И. В. Гёте; изд.: 6 июня 1825, Диавелли и Ко., Вена (2-я ред.); GA XX—48 а, б; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 114.

«К музыке» («An die Musik»), песня, текст Шобера; ор. 88, № 4 (2-я ред.); соч.: март 1817; изд.: 12 дек. 1827, Т. Вейгль (2-я ред.); GA XX—314а, б; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 5. М.: Музыка, 1979 — 7.

«Колыбельная» («Wiegenlied» «Schlafe, schlafe...»), песня, текст Клаудуса (предположительно); ор. 98, № 2; соч.: ноябрь 1816; изд.: 10 июля 1829, Диавелли и Ко., Вена; GA XX—277; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978—381, 422.

«Колыбельная» («Wiegenlied»), песня, текст Зейдла; ор. 105, № 2; соч.: 1826 (?); изд.: 21 ноября 1828 (день похорон Шуберта), Й. Черни, Вена; GA XX—512 — 280.

«Колыбельная песня ручья» («Des

Baches Wiegenlied»), 20-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).

«К природе» («An die Natur»), песня, текст Штольберга, 6. ор.; соч.: 15 янв. 1816; изд.: 1895; GA XX—183 — 381.

«К смерти» («An den Tod»), песня, текст Шубарта; 6. ор.; соч.: 1817; изд.: 26 июня 1824, прилож. к «Allgemeine musikalische Zeitung» отдельно — 2 июля 1824; GA XX—326; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978 — 130, 131.

«Куда?» («Wohin?»), 2-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).

«К Хлое» («An Chloen»), песня, текст Якоби; 6. ор.; соч.: авг. 1816; изд.: 1895; GA XX—244 — 112.

«Лазарь» («Lazarus», — oder «Die Feier der Auferstehung»), пасхальная кантата в 3-х ч. для солистов, хора и оркестра, текст А. Х. Нимейера (фрагмент); 6. ор.; соч.: февр. 1820; исп.: 1-я и 2-я ч. — Вена, 11 апр. 1830 в церкви св. Анны; изд.: янв. 1866, К. А. Шпина, Вена (клавир), 1892; GA XVII—1 — (партитура) — 188.

«Лебединая песня» («Schwanengesang»), вокальный цикл, текст Рельштаба (№ 1—7), Гейне (№ 8—13), Зейдла (№ 14); 6. ор.; XX 554—567; соч.: авг. — окт. 1828; изд.: 1829, Т. Хаслингер, Вена; GA XX—554—567; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 6. М.: Музыка, 1980 — 94, 172—188.

— 1. «Вестник любви» («Liebesbotschaft») — 181, 383.

— 2. «Предчувствие война» («Kriegers Ahnung») — 181—183.

— 3. «Бесенные мечты» («Frühlingsehnsucht») — 183, 383, 413.

— 4. «Серенада» («Ständchen») — 181, 183.

— 5. «Приют» («Aufenthalt») — 93, 183—187, 302.

— 6. «На чужбине» («In der Ferne») — 181, 185—187.

— 7. «Отъезд» («Abschied») — 187, 383, 413.

— 8. «Атлант» («Der Atlas») — 174—176, 385, 413.

— 9. «Ее портрет» («Ihr Bild») — 176, 385, 413.

— 10. «Рыбачка» («Das Fischer-mädchen») — 173, 175, 177, 385, 413.

— 11. «Город» («Die Stadt») — 177, 178, 385, 386, 413.

— 12. «У моря» («Am Meer») — 178, 385, 413.

— 13. «Двойник» («Der Doppelgänger») — 18, 178—180, 302, 285, 413.

— 14. «Голубиная почта» («Die Taubenpost») — 88, 93, 172.

Лендлеры (17 немецких танцев) для ф-п.: 6. ор.; соч.: 1816 — ноябрь 1824; изд.: 1869, Й. П. Готтгард, Вена; GA XII—10; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч.

для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 191.

«Лесной царь» («Erlkönig»), песня, текст Гёте (4 редакции); ор. 1; соч.: осень 1815; посв.: Морицу графу Дитрихштейну; исп.: Вена, 25 янв. 1821; изд.: 2 апр. 1821, Каппи и Диабелли, Вена (4-я ред.); GAXX—178 (a—d); сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1 (4-я ред.). М.: Музыка, 1975 — 34, 38, 39, 41, 46, 63, 65, 82, 120—122, 127, 184, 185, 221, 381, 410, 423.

«Липа» («Der Lindenbaum»), 5-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).

«Ложные солдаты» («Die Nebensoppen»), 23-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).

«Любимая Минна» («Lieb Minna»), песня, текст Штадлера; б. ор.; соч.: 2 июля 1815; изд.: 1885, К. Ф. Петерс, Лейпциг; GAXX—86 — 115.

«Любимый цвет» («Die Liebe Farbe»), 16-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).

«Любовник во всех обликах» («Liebhaber in allen Gestalten»), песня, текст Гёте; б. ор.; соч.: май 1817; изд.: 1887, К. Ф. Петерс, Лейпциг; GAXX—120; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 112.

«Любовью я обманут» («Die Liebe hat gelogen»), песня, текст А. Платена; ор. 23, № 1; соч.: весна 1822; изд.: 4 авг. 1823, Зауэр и Лейдесдорф, Вена; GAXX—410; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 5. М.: Музыка, 1979 — 382.

«Любопытство» («Der Neugierige»), 6-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).

Марши для ф-п. в 4 руки; ор. 40, № 1 (Es-dur), № 2 (g-moll), № 3 (G-dur), № 4 (D-dur), № 5 (es-moll), № 6 (E-dur); соч.: окт. 1824 (?); посв.: доктору Й. Бернгарду; изд.: 7 мая и 21 сент. 1825, Зауэр и Лейдесдорф, Вена; GAXX—2 — 197—198, 200.

Марши (военные) для ф-п. в 4 руки; ор. 51, № 1 (D-dur), № 2 (G-dur), № 3 (Es-dur); соч.: ок. 1822; изд.: 7 авг. 1826, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—3; сов. изд.: ор. 51, № 1. — В изд.: Таузи и К. Школа фортепьянных транскрипций. Л.: Музыка, 1978 — 198, 201.

Марши (героические) для ф-п. в 4 руки; ор. 27, № 1 (h-moll), № 2 (C-dur), № 3 (D-dur); соч.: 1818 (?); изд.: 18 дек. 1824, Зауэр и Лейдесдорф, Вена; GAXX—1; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 198, 200—201.

Марши (характерные) для ф-п. в 4 руки; ор. posth. 121, № 1 (C-dur),

№ 2 (C-dur); соч.: весна 1826 (?); изд.: февр. 1830, Диабелли и Ко., GAXX—6 — 198, 201—202.

«Мельник и ручей» («Der Müller und der Bach»), 19-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).

«Мемной» («Memnon»), песня, текст Майрхофера; ор. 61, № 1; соч.: март 1817; посв.: Й. Михаэлю Фоглю; изд.: 23 авг. 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—308; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 45, 124, 131, 411.

Месса № 1 (F-dur), для 4-х солистов, хора, оркестра и органа; б. ор.; соч.: 17 мая — 22 июля 1814; исп.: Вена, 16 окт. 1814 в церкви Лихтенгаль; изд.: дек. 1857, Ф. Глэгл и сыновья, Вена (партии); GAXX—1 — 34, 63—64.

Месса № 2 (G-dur), для 3-х солистов, хора, струнных и органа; б. ор.; соч.: 2—7 марта 1815; исп.: предположительно — Вена, весна 1815 в церкви Лихтенгаль; изд.: после 1846, Й. Хофман (партии); GAXX—2 — 63—64.

Месса № 3 (B-dur), для 4-х солистов, хора, оркестра и органа; ор. posth. 141; соч.: нач. 11 ноября 1815; исп.: предположительно, Вена, 1815, в церкви Лихтенгаль; изд.: 1838, Т. Хаслингер, Вена (партии)*; GAXX—3 — 63—64.

Месса № 4 (C-dur), для 4-х солистов, хора, малого оркестра и органа; ор. 48; соч.: июнь—июль 1816; посв.: Михаэлю Хольцеру; исп.: предположительно — Вена, лето 1816, в Лихтенгальской церкви; изд.: 3 сент. 1825, Диабелли и Ко., Вена (партии); GAXX—4 — 64.

Месса № 5 (As-dur) для 4-х солистов, хора, оркестра и органа; б. ор.; соч.: ноябрь 1819 — сент. 1822; исп.: Вена, 1822, Altlehrchenfelder Kirche; изд.: март 1875, Ф. Шрейбер, Вена (партитура); GAXX—5 — 81.

Месса № 6 (Es-dur) для 4-х солистов, хора и оркестра; б. ор.; соч.: июнь 1828; исп.: Вена, 4 окт. 1829, Dreifaltigkeits-Kirche; изд.: дек. 1865, Й. Ритер-Бидерман, Винтертур; GAXX—6; сов. изд.: Sanctus. — В изд.: Полифонические произведения, вып. 1. М.: Музыка, 1966 (Библиотека студента-хормейстера) — 86, 90.

«Миньона и Арфист» («Mignon und der Harfner»), дуэт, текст Гёте, ор. 82, № 1; соч.: янв. 1826 (? — 1827); посв.: Матильде графине фон Шварценберг (весь ор. 62, № 1—4); изд.: 2 марта 1827, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—488; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 297.

* Посвящена Фердинандом Шубертом Й. Шпендоу.

- «Молодая монахиня» («Die junge Nonne»), песня, текст Крайера; ор. 43, № 1; соч.: 1825; исп.: Вена, 28 дек. 1826; изд.: 25 июля 1825, А. Пеннауэр, Вена; GAXX—469; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 5. М.: Музыка, 1979—83.
- «Монолог Ифигении» («Iphigenia»), песня, слова Майрхофера; ор. 98, № 3; соч.: июль 1817; изд.: 10 июля 1829, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—325; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976—83.
- «Морская тишь» («Meeres Stille»), песня, текст Гёте; ор. 3, № 2; соч.: 20—21 июня 1815; посв.: Игн. фон Мозель; изд.: 22 мая 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—82; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975—112.
- «Моя!» («Mein!»), 11-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Музыкальные моменты», для ф-п.; ор. 94, № 1 (C-dur), № 2 (As-dur), № 3 (f-moll), № 4 (cis-moll), № 5 (f-moll), № 6 (As-dur), соч.: 1823 (или 1828?); изд.: весна 1828, М. Лейдесдорф, Вена; GAXI—4; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 3. М.: Музыка, 1966—198, 213—230, 376.
- «На чужбине» («In der Ferne»), 6-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Неистовая любовь» («Rastlose Liebe»), песня, текст Гёте; ор. 5, № 1; соч.: 1815 (?); посв.: А. Сальери; исп.: Вена, 12 янв. 1828; изд.: 9 июля 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—177; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975—34, 38.
- «Нетерпение» («Ungeduld»), 7-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Ночная песня» («Nachtgesang», «O, gib...»), песня, текст Гёте; б. ор.; соч.: 30 ноября 1814; изд.: ок. 1848, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—32—107.
- «Ночная песня» («Nachtgesang»), песня, текст Козегаргена; б. ор.; соч.: 19 окт. 1815; изд.: 1887 К. Ф. Петерс, Лейпциг; GAXX—161; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978—112, 410.
- «Ночная песня странника» II. («Wanderers Nachtlied») II, песня, текст Гёте; ор. 96, № 3; соч.: ок. 1823; изд.: 23 июня 1827 (прилож. к «Wiener Zeitschrift für Kunst»), Вена; GAXX—420; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975—112, 421.
- «Одинокий» («Der Einsame»), песня, текст Лаппе; ор. 41 (2-я ред.); соч.: 1824 (?); исп.: Вена, 23 ноября 1828; изд.: 5 янв. 1827, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—465; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978—383.
- «Одиночество» («Einsamkeit»), песня, текст Майрхофера; б. ор.; соч.: июль 1818; изд.: ок. 1841, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—339—45.
- «Одиночество» («Einsamkeit»), 12-я (а, б) песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- Оклет для струнных и духовых инструментов (F-dur); ор. posth. 166; соч.: февр. — 1 марта 1824; исп.: Вена, 16 апр. 1827; изд.: март 1853, К. А. Шпина, Вена (ч. 4 и 5), ок. 1875, Ф. Шрейбер, Вена (полностью); GAPI—1; сов. изд.: М., Музгиз, 1931 (партии) — 64, 347, 348, 356, 403.
- «Отдых» («Rast»), 10-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Отъезд» («Abschied»), 7-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Отцеубийца» («Der Vatermörder»), песня, текст Пфеффеля (?); б. ор.; соч.: 26 дек. 1811; изд.: 1894, GAXX—4—103.
- «Охотник» («Der Jäger»), 14-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Оцепенение» («Erstarrung»), 4-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Пастух на скале» («Der Hirt auf dem Felsen» или «Der Berghirt»), песня в сопровождении кларнета (или виолончели) и ф-п., текст Мюллера и фон Чези; ор. posth. 129; соч.: окт. 1828; исп.: Рига, март 1830 (А. Мильдер-Гауптман); изд.: июнь 1830, Т. Хаслингер, Вена; GAXX—569; рус. изд.: Спб., Бессель и Ко., 1903—77.
- «Пауза» («Pause»), 12-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Песня» («Lied: In's stille Land»), текст Залиса; б. ор.; соч.: 27 марта — апр. 1816 (1-я ред.); авт. 1823 (2-я ред.); изд.: ок. 1842, Диабелли и Ко., Вена (1-я ред.), 1895, GAXX—201 а, б—423.
- «Песни Арфиста» («Gesänge der Harpifers»), три песни, текст Гёте (из «Вильгельма Мейстера»); ор. 12, № 1 («Wer sich...»), № 2 («Wer hie sein Brod...»), № 3 («An die Tüher...»); соч.: сент. 1816 (1-я и 2-я песни), осень 1822 (3-я песня, последн. ред.); посв.: И. Н. фон Данкесрейтеру; изд.: 13 дек. 1822, Диабелли и Ко., Вена (3-я песня), 1895, GAXX—254 а, б (1-я песня), GAXX—255 а, б, 258 (2-я песня); GAXX—254, 256—258 (3-я песня); сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975—34, 119, 120.
- «Песни Зулейки», две песни, текст Гёте; соч.: март 1821; исп.: Берлин, 9 июня 1825 (2-я песня, А. Мильдер); изд.: 13 дек. 1822, Каппи и

- Диабелли, Вена (1-я песня), 12 авг. 1825, А. Пеннауэр, Вена (2-я песня); GA—396, 397; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 65.
- Вторая песня Зулейки («Suleika II»), ор. 31; посв.: А. Мильдер — 65.
- Песни Миньоны, текст Гёте; ор. 62, № 1, 2, 3, 4; соч.: янв. 1826 (или 1827); посв.: Матильде графине фон Шварценберг; изд.: 2 марта 1827, Диабелли и Ко.; Вена; GAXX—489, 490, 491; сов. изд.: Ф. Шуберт. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 34, 120, 423.
- «Песня моряка Диоскура» («Lied eines Schiffers an die Dioskuren»), песня, текст Майрхофера; ор. 65, № 1; соч.: 1816; изд.: 24 ноября 1826, Каппи и Черни, Вена; GAXX—268; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 45, 124.
- «Песня Норманна» (из поэмы В. Скотта «Дева озера») («Norman's Gesang»), песня на текст из поэмы В. Скотта «Дева озера»; ор. 52, № 5; соч.: лето 1825; посв.: Софи, графиня Вейсенвольф; исп.: Вена, 8 марта 1827; изд.: 5 апр. 1826, М. Артура; GAXX—473; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 6. М.: Музыка, 1980 — 63, 78, 85.
- «Песня о глазах» («Augenlied»), песня, текст Майрхофера; б. ор.; соч.: окт. 1815 (?); изд.: ок. 1850, А. Диабелли и Ко., Вена; GAXX—171 — 42.
- «Песня пахаря» («Pflügerlied»), песня, текст Залиса; б. ор.; соч.: март 1816; изд.: 1895, GAXX—197 — 380, 423.
- «Печаль любви» («Trauer der Liebe»), песня, текст Якоби; б. ор.; соч.: авг. 1816; изд.: 1876, В. Кратохвилль, Вена; GAXX—247 — 112.
- «Пловец» («Der Taucher»), песня, текст Шиллера; б. ор.; соч.: сент. 1813, 5 апр.—авг. 1814; изд.: 16 июня 1831, Диабелли и Ко., Вена (2-я ред.), 1894, GAXX—12 b; GAXX—12 a — 103.
- «Победная песня Мириам» («Mirjam's Siegersgesang»), кантата для сопрано и хора, текст Грильпарцера; ор. posth. 136; соч.: март 1828; исп.: Вена 30 янв. 1829; изд.: 1839, Диабелли и Ко., Вена (полностью); GAXVII—9 — 90, 93, 188, 419.
- «Погребальная фантазия» («Eine Leichenphantasie»), песня, текст Шиллера; б. ор.; соч.: после 30 марта 1811 (?); изд.: 1894, GAXX—3 — 103.
- Полонезы для Ф-п. в 4 руки; ор. 75, № 1 (d-moll), № 2 (B-dur), № 3 (E-dur), № 4 (F-dur); соч.: ок. 1818; изд.: 6 июля 1827, Диабелли и Ко., Вена; GAIX—26; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для Ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 202 — 203.
- Полонезы для Ф-п. в 4 руки; ор. 61, № 1 (d-moll), № 2 (F-dur), № 3 (B-dur), № 4 (D-dur), № 5 (A-dur), № 6 (E-dur); соч.: ок. 1825; изд.: 8 июля 1826, Каппи и Черни, Вена; GAIX—25; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для Ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 202 — 203.
- «Последняя надежда» («Letzte Hoffnung»), 16-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Постоялый двор» («Das Wirtshaus»), 21-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Почта» («Die Post»), 13-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Праздничный вечер» («Am Feierabend»), 5-я песня в цикле «Прекрасная мельница» (см.).
- «Предчувствие воина» («Kriegers Ahnung»), 2-я песня из цикла «Лебединая песня» (см.).
- «Прекрасная мельница» («Die schöne Müllerin»), вокальный цикл, тексты Мюллера; ор. 25; соч.: май—ноябрь 1823; посв.: Карлу Фрейхер фон Шёнштейну; исп.: 1856, Вена (первые публикации); изд.: 17 февр., 24 марта, 12 авг. 1824; Зауэр и Лейдесдорф; GAXX—433—452; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 3. М.: Музыка, 1977 — 54, 59, 73, 83, 137—156, 159, 165, 167, 169—171, 181, 214, 243, 257, 270, 281, 306, 313, 382—384, 402, 412, 423.
- 1. «В путь» («Das Wandern») — 83, 142, 144, 145, 150.
- 2. «Куда» («Wohin?») — 144, 150.
- 3. «Стой!» («Halt!») — 144, 150.
- 4. «Благодарность ручью» («Danksagung an den Bach») — 144, 150, 385.
- 5. «Праздничный вечер» («Am Feierabend») — 151, 152.
- 6. «Любопытство» («Der Neugierige») — 150.
- 7. «Нетерпение» («Ungeduld») — 144, 149, 270.
- 8. «Утренний привет» («Morgengruss») — 144, 146, 149.
- 9. «Цветы мельника» («Des Müllers Blumen») — 149.
- 10. «Дождь слез» («Thränenregen») — 150, 152.
- 11. «Моя!» («Mein!») — 144, 147, 148, 150.
- 12. «Пауза» («Pause») — 142, 144, 148—151.
- 13. «Зеленая лента на лютне» («Mit dem grünen Lautenbände») — 142, 150.
- 14. «Охотник» («Der Jäger») — 150, 152.
- 15. «Ревность и гордость» («Eifersucht und Stolz») — 144, 151, 152.

* Посвящена издателем Виттачеку.

- 16. «Любимый цвет» («Die liebe Farbe») — 143, 150, 313.
- 17. «Злой цвет» («Die böse Farbe») — 143, 144, 146, 150, 281, 313.
- 18. «Засохшие цветы» («Die Trockne Blumen») — 143, 150, 151.
- 19. «Мельник и ручей» («Der Müller und der Bach») — 150, 151.
- 20. «Колыбельная песня ручья» («Des Baches Wiegenlied») — 144, 151.
- «Привет» («Sei mir gegrüßt»), песня, текст Рюккерт; ор. 20, № 1; соч.: 1822; посв.: Г-же Юстине фон Брухман; изд.: 10 апр. 1823, Зауэр и Лейдесдорф, Вена; GAXX—400; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 5. М.: Музыка, 1979 — 86, 396.
- «Приют» («Aufenthalt»), 5-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Прометей» («Prometheus»), кантата ко дню рождения Генриха Йозефа Ваттерота, текст Дрекслера фон Карина; б. ор.: оконч.: 17 июня 1816; исп.: 24 июля 1816, сад дома Г. Й. Ваттерота; не изд. — 39, 41, 405.
- «Прометей» («Prometheus»), песня, текст Gête; б. ор.; соч.: окт. 1819; изд.: ок. 1848, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—370; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 125—127, 131, 134, 380, 411.
- «Прощание Гектора» («Hektor's Abschied»), песня, текст Шиллера; ор. 58, № 1 (2-я ред.); соч.: 19 окт. 1815; изд.: 6 апр. 1826, Т. Вейгль, Вена; GAXX—159 в; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 116.
- «Путевой столб» («Der Wegweiser»), 20-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Радости детства» («Freude der Kinderjahre»), песня, текст Ф. фон Кёпкена; б. ор.; соч.: июль 1816; изд.: 1887, К. Ф. Петерс, Лейпциг; GAXX—240 — 112.
- «Раскаившийся Орест» («Der entschühnte Orest»), песня, текст Майрхофера; б. ор.; соч.: сент. 1820; изд.: 21 апр. 1831, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—383; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 124.
- «Рассерженная Диана» («Der zornenden Diana»), песня, текст Майрхофера; ор. 36 № 1 (2 ред.); соч.: дек. 1820; посв.: Катерине Лашни; исп.: Вена, 24 февр. 1825; изд.: 11 февр. 1825, Вена (2-я ред.); GAXX—397 а, б; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 63, 124, 135—136.
- «Растворение» («Auflösung»), песня, текст Майрхофера; б. ор.; соч.: нач. марта 1824 (?); изд.: ок. 1842, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—460; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 2. М.: Музыка, 1976 — 45.
- «Ревность и гордость» («Eifersucht und Stolz»), 15-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Розамунда Кипрская» («Rosamunde von Cypern»), музыка к драме Г. Чези в 4-х актах; б. ор.; соч.: осень 1823; исп.: Вена, 20 дек. 1823, т-р Ан дер Вин; изд.: 1891 (полностью, партитура); GAXV—8 — 69, 280, 339.
- «Розамунда», увертюра к драме Г. Чези «Розамунда Кипрская»; б. ор.; соч.: осень 1823; исп.: 20 дек. 1823 (вместе со всей музыкой к драме) в Венском театре; изд.: 1866 (партити), янв. 1867, К. А. Шпина (партитура); GAXV—8 — 47.
- «Рыбачка» («Das Fischermädchen»), 10-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «Рыцарь зеркал» («Der Spiegelritter»), оперетта в 3-х актах, либр. Коцебу (1-й акт); б. ор.; соч.: ок. 1812; исп.: Швейцария, 11 дек. 1949; изд.: 1893, GAXXI—1 (без увертюры), 1897, GAXV—12 (одна увертюра) — 68.
- «Свадебная песня» («Hochzeitslied»), песня, текст Якоби; б. ор.; соч.: авг. 1816; изд.: 1895, GAXX—245 — 112.
- «Седины» («Der greise Kopf»), 14-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- Семнадцать немецких танцев, названных Лендлерами, для ф-п.; б. ор.; соч.: 1816 — ноябрь 1824; изд.: 1869, С. П. Готтард, Вена (аперные полностью); GAXII—10; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 191.
- «Серенада» («Ständchen»), ансамбль для альты и мужск. квартета с ф-п., текст Грильпарцера (1-я ред.); ор. posth. 135; соч.: июль 1827; изд.: 1891, GAXVI—14; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. хоры для мужских голосов (№ 14). М., Музгиз, 1937 — 51.
- «Серенада» («Ständchen»), 4-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- Симфония № 1 (D-dur), б. ор.; соч.: 28 окт. (окончание) 1813; исп.: 1-я ч. — 30 янв. 1880; вся — Лондон, 5 февр. 1881; изд.: 1884, GAI—1 — 35, 238—240, 242, 244.
- Симфония № 2 (B-dur), б. ор.; соч.: 10 дек. 1814 — 24 марта 1815; исп.:

* Первоначально ошибочно так называли увертюру к опере «Волшебная арфа». Впоследствии, когда драма Г. Чези сошла со сцены, увертюра «Розамунда» стала исполняться как увертюра к опере «Альфонсо и Эстрелла».

- Лондон, 20 окт. 1877; изд.: 1884, GAI—2 — 35, 238—245, 418.
- Симфония № 3 (D-dur), 6. ор.; соч.: 24 мая — 19 июля 1815; исп.: Лондон, 19 февр. 1881 (полностью); изд.: 1884, GAI—3 — 35, 238, 244, 245.
- Симфония № 4, «Трагическая» (c-moll), 6. ор.; соч.: 27 апр. 1816 (окончание); исп.: Лейпциг 19 ноября 1849; изд.: 1884, GAI—4 — 35, 245—249, 339.
- Симфония № 5 (B-dur), симфония с трубами и барабанами; 6. ор.; соч.: сент. — 3 окт. 1816; исп.: Лондон, 1 февр. 1873; изд.: 1885; GAI—5 — 35, 249—252, 387, 418.
- Симфония № 6 (C-dur), т. н. «Маленькая симфония»; 6. ор.; соч.: окт. 1817 — февр. 1818; исп.: Вена, 14 дек. 1828; изд.: 1885; GAI—6 — 35, 259—263, 287, 403, 418.
- Симфония E-dur (неизвестная); начата: авг. 1821; не исполнялась, не издавалась — 356.
- Симфония № 8 (h-moll), 6. ор.; соч.: 30 окт. 1822; исп.: Вена; 17 дек. 1865; изд.: дек. 1866, К. А. Шпина, Вена; GAI—8; сов. изд.: М.: Музыка, 1978 (партитура) — 274, 276, 282, 348—356, 358, 360, 361, 363, 390, 393, 422, 424.
- Симфония Гмунден-Гаштейнская; соч.: июль—авг. 1825; не сохр.* — 79, 322, 356, 407.
- Симфония № 7 (C-dur), большая; 6. ор.; соч.: март 1828; исп.: Лейпциг, 21 марта 1839; Гевандхауз (Мендельсон); изд.: 1840 (партит.), 1849 (партитура), Брейткопф и Гертель; GAI—7; сов. изд.: М., Музгиз, 1962 (партитура) — 63, 78, 79, 88, 243, 260, 274, 288, 295, 298, 317, 323, 347, 356—370, 390, 391, 393, 414.
- «Скиталец» («Der Wanderer»), песня, текст Шмидта фон Любек; ор. 4 № 1; соч.: окт. 1816; посв.: Й. Л. Пиркеру фон Фельзе-Еёр; исп.: Вена, 18 ноября 1821; изд.: 29 мая 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—266 (b); сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978 — 63, 117—119, 186, 299, 396.
- «Сладость скорби» («Wonne der Weh-muth»), песня, текст Gëte; ор. posth. 115, № 2; соч.: 20 авг. 1815; изд.: 16 июня 1829, Лейдесдорф, Вена; GAXX—117; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975, — 410.
- «Смерть и девушка» («Der Tod und das Mädchen»), песня, текст Клаудуса; ор. 7, № 3; соч.: февр. 1817; посв.: графу Сеченьи фон Сарвар-Фельзе-Видек; изд.: 27 ноября 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—302; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978 — 282, 285.
- «Соловей» («Die Nachtigall»), квартет для мужск. голосов, текст Унгера; ор. 11, № 2; соч.: апр. 1821; посв.: И. Баргу; исп.: Вена, 22 апр. 1821 (без сопровожд. ф-п.), 15 сент. 1822, Вена (в сопровожд. ф-п.); изд.: 12 июня 1822, Каппи и Диабелли, Вена; GAXVI—5; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. хоры для мужских голосов. М., Музгиз, 1937 — 63.
- Соната для ф-п. и арпеджионе*; 6. ор.; соч.: ноябрь 1824; исп.: Вена, дек. 1824 (?) в частном доме; изд.: янв. 1871, Й. П. Готтард, Вена; GAVIII—8; сов. изд.: М.: Музыка, 1980 — 300—303, 389.
- Соната A-dur для скрипки и ф-п. (Дуэт для скрипки и ф-п.); ор. posth. 162; соч.: авг. 1817; исп.: Вена, 3 марта 1864; изд.: 1851, Диабелли и Ко. (под назв.: «Дуэт»); GAVIII—6; сов. изд.: М.: Музыка, 1980 — 299, 300.
- Соната для ф-п. (E-dur), неоконченная; 6. ор.; соч.: 11 февр. 1815; изд.: 1897, GAXXI—8; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1. Прилож. № 1. М., Музгиз, 1962—252.
- Соната для ф-п. № 1 (E-dur); 6. ор.; соч.: нач. 18 февр. 1815; изд.: 1888, GAX—1; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 1). М., Музгиз, 1962 — 253.
- Соната для ф-п. № 2 (C-dur), неокончена; 6. ор.; соч.: сент. 1815; изд.: 1888, GAX—2; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 2). М., Музгиз, 1962—253.
- Соната для ф-п. № 3 (E-dur), названная: Пять фортеп. пьес; 6. ор.; соч.: авг. 1816; изд.: окт. 1843, К. А. Клемм, Лейпциг; GAXI—14; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 3). М., Музгиз, 1962 — 232, 252, 253, 332, 418.
- Соната для ф-п. (a-moll); ор. posth. 164; соч.: март 1817; изд.: 1852, К. П. Шпина, Вена (названа: Седьмая соната); GAX—6; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 4). М., Музгиз, 1962 — 252, 254—256, 259, 339, 340, 388, 424.
- Соната для ф-п. (As-dur), неокончена; 6. ор.; соч.: май 1817; изд.: 1888, GAX—3; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч., т. 1 (№ 5). М., Музгиз, 1962 — 254.
- Соната для ф-п. (Es-dur); ор. posth.

* Предположительно Соната C-dur для ф-п. в 4 руки является клавирным изложением Гмунден-Гаштейнской симфонии.

** Позднее была переложена для виолончели и альты (или скрипки).

- 122; соч.: июнь 1817; изд.: 1829, А. Пеннауэр, Вена; GAX—7; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 7). М., Музгиз, 1962 — 254, 389.
- Соната для ф-п. (fis-moll), не окончена; б. ор.; соч.: июнь 1817; изд.: 1897, GAXXI—10; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1. Прилож. № 3. М., Музгиз, 1962 — 388.
- Соната для ф-п. (H-dur); op. posth. 147; соч.: авг. 1817; изд.: ок. 1844, Диабелли и Ко., Вена*; GAX—8; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 8). М., Музгиз, 1962 — 252, 254, 256—258, 259, 389, 424.
- Соната для ф-п. (f-moll), не окончена; б. ор.; соч.: сент. 1818; изд.: 1897, GAXXI—12; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1. Прилож. № 5 — 259, 418.
- Соната для ф-п. (A-dur); op. posth. 120; соч.: июль 1819 (?); изд.: конец 1829, Йозеф Черни, Вена; GAX—10; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 9). М., Музгиз, 1962 — 46, 267—270, 341, 388, 389.
- Соната для ф-п. (a-moll), op. posth. 143; соч.: февр. 1823; изд.: 1839, Диабелли и Ко., Вена*; GAX—8; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 1 (№ 10). М., Музгиз, 1962 — 307—312.
- Соната для ф-п. (C-dur) (названная «Реликвия»); б. ор.; соч.: апр. 1825; изд.: 1861, Ф. Вистлин, Лейпциг (полностью); GAXXI—14; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. Прилож. М.: Музыка, 1964 — 316, 317, 395, 418, 424.
- Соната для ф-п. (a-moll), op. 42; соч.: май 1825 (?); посв.: эрцгерцогу Рудольфу; изд.: между сент. 1825 и февр. 1826; GAX—9; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. М.: Музыка, 1964 — 62, 83, 310—317, 394, 420.
- Соната для ф-п. (D-dur), op. 53; соч.: авг. 1825 (Гаштейн); посв.: пианисту К. М. Боклету (под названием «Вторая большая соната»); изд.: 8 апр. 1826, М. Артари, Вена; GAX—11; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. М.: Музыка, 1964 — 62, 322—327, 335, 336, 364, 403, 420.
- Соната для ф-п. (G-dur), (Фантазия); op. 78; соч.: окт. 1826; посв. Й. фон Шпауну; изд.: 11 апр. 1827, Т. Хаслингер, Вена; GAX—12; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. М.: Музыка, 1964 — 62, 327—330, 341, 389, 392, 395.
- Соната для ф-п. (c-moll); б. ор.; соч.: сент. 1828; изд.: 1838, Диабелли и Ко., Вена***; GAXI—13; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. М.: Музыка, 1964 — 330—335, 390.
- Соната для ф-п. (A-dur); б. ор.; соч.: сент. 1828; изд.: 1838, Диабелли и Ко., Вена; GAX—14; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. М.: Музыка, 1964 — 7, 88, 255, 330, 335—341, 391, 421.
- Соната для ф-п. (B-dur); б. ор.; соч.: 26 сент. 1828 (окончена); изд.: 1838, Диабелли и Ко., Вена; GAX—15; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 2. М.: Музыка, 1964 — 88, 243, 330, 341—347, 394, 424.
- Соната для ф-п. в 4 руки (B-dur); op. 30; соч.: лето 1818 (?); посв.: Фердинанду графу Пальфи Эрдёд; изд.: 30 дек. 1823, Зауэр и Лейдесдорф; GAXI—11; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 62, 259, 263—267, 389, 391.
- Соната для ф-п. в 4 руки (C-dur) («Большой дуэт»); op. posth. 140; соч.: июнь 1824; исп.: Вена, 18 дек. 1859; изд.: 1838, Диабелли и Ко., Вена****; GAXI—12; сов. изд.: М.: Музгиз, 1938 — 72, 317—322, 328, 424.
- Сонатины для скрипки и ф-п. (D-dur, a-moll, g-moll), op. posth. 137, № 1 — 3; соч.: март 1816; изд.: 1836, Диабелли и Ко., Вена; GAVIII—1, 2, 3; сов. изд.: М., Музгиз, 1937 — 232, 299, 300, 418.
- «Спокойно спи» («Gute Nacht»), 1-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Старошотландская баллада» («Eine altschottische Ballade»), песня, текст Т. Перси (пер. Гердера); op. posth. 165, № 5; соч.: сент.: 1827; изд.: 1895; GAXX—545 (1-я ред.); ок. 1864, К. А. Шпина, Вена (2-я ред.); GAXX—545 a, b — 85.
- «Стой!» («Halt!»), 3-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Сцена в соборе из „Фауста“ Гёте», песня; б. ор.; соч.: 12 дек. 1814 (оконч.); изд.: 1873, Й. Гутентаг, Берлин (1-я ред.), 22 дек. 1832 (2-я ред.), Диабелли и Ко., Вена; GAXX—37 a, b — 38.
- «Тайная любовь» («Heimliches Lieben») (2-я ред.), песня, текст К. Л. Кленке; op. 106, № 1; соч.: сент. 1827; посв.: Мари Пахлер (литография); изд.: 1895, GA; весна 1828, Литографический ин-т, Вена;

* Посвящена издателем Зигмунду Тальбергу.
 ** Посвящена издателем Ф. Мендельсону-Бартольди.
 *** Посвящена издателем Р. Шуману.
 **** Посвящена издателем Кларе Вик.

- GAXX—544 b (2-я ред.); GAXX—544 a, b—85.
- «Траурный вальс» для ф-п.; ор. 9; соч.: 1816 — июль 1821; изд.: 29 ноября 1821, Каппи и Диабелли; GAXII—1; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 62, 193.
- Тридцать четыре вальса («сентиментальные») для ф-п.; ор. 50; соч.: 1823—1824 (?); изд.: 21 ноября 1825, А. Диабелли и Ко., Вена; GAXII—4 — 420.
- Трио фортепианное (B-dur); ор. 99; соч.: 1827 (?); изд.: 1836, Диабелли и Ко., Вена; GAVII—3; сов. изд.: М.: Музыка, 1968 — 299, 303—304, 389, 419.
- Трио фортепианное (Es-dur), ор. 100; соч.: ноябрь 1827; исп.: Вена, 26 дек. 1827; изд.: окт. или ноябрь 1828, Г. А. Пробст, Лейпциг (партии); 1886, GAVII—4b; GAVII—4 a, b (партитура); сов. изд.: М., Музгиз, 1932 (партитура); М.: Музыка, 1970 (голоса) — 62, 64, 86, 299, 303—307, 357, 363, 390, 392, 395, 403, 418, 420.
- Тридцать шесть вальсов (36 Originaltänze)* для ф-п.; ор. 9; соч.: 1816 — июль 1821; изд.: 1821; Каппи и Диабелли, Вена; GAXII—1; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 190, 192, 193, 195, 413.
- Увертюра в итальянском стиле (D-dur) для оркестра; б. ор.; соч.: ноябрь 1817 (?); исп.: (публичное) Вена, 1 марта 1818; изд.: 1886, GAI—5; сов. изд.: М.: Музыка, 1972 (партитура) — 64.
- Увертюра в итальянском стиле (C-dur) для оркестра; ор. posth. 170; соч.: ноябрь 1817; исп.: Вена 21 марта 1830; изд.: 1886, К. А. Шпина, Вена (партитура и партии); GAI—6; сов. изд.: М.: Музыка, 1972 (партитура) — 64.
- Увертюра (e-moll) для оркестра; б. ор.; соч.: февр. 1819; исп.: предположительно 14 марта 1819, Вена; изд.: 1886, GAI—7 — 64.
- «У могилы Ансельмо» («Am Grabe Anselmo's»), песня, текст Клаудюса; ор. 6, № 3; соч.: 4 ноября 1816; посв.: М. Фоглю; изд.: 23 авг. 1821, Каппи и Диабелли, Вена; GAXX—275; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978 — 115.
- «У моря» («Am Meer»), 12-я песня в цикле «Лебединая песня» (см.).
- «У реки» («Am Flusse»), песня, текст Гёте (2 редакции); б. ор.; соч.: 27 февр. 1815 (1-я ред.), ок. дек. 1822 (2-я ред.); изд.: 1872 Й. П. Готтард (1-я ред.), 1894, GA (2-я ред.)**; GAXX—47, 418; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 113.
- «У ручья» («Auf dem Flusse»), 7-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).
- «Утешение в слезах» («Trost in Thränen»), песня, текст Гёте; б. ор.; соч.: 30 ноября 1814; изд.: 9 окт. 1835, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—33; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 1. М.: Музыка, 1975 — 107.
- «Утренний привет» («Morgengruß»), 8-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).
- «Ухажер» («Der Weiberfreund»), песня, текст Абрама Коуля (пер. И. Ф. Ратишки); б. ор.; соч.: 25 авг. 1815; изд.: 1895, GAXX—128 — 112.
- Фантазия (G-dur) для ф-п. в 4 руки; б. ор.; соч.: 8 апр. — май 1810; изд.: 1889, GAI—30; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 30, 189, 231.
- Фантазия (g-moll) для ф-п. в 4 руки; б. ор.; соч.: 20 сент. 1811; изд.: 1889, GAI—31; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 6. М.: Музыка, 1974 — 30, 189, 231.
- Фантазия «Скиталец» («Wanderer Phantasie») (C-dur) для ф-п.; ор. 15; посв.: Эмануэлю Эдлер фон Либенбергу де Життин; соч.: ноябрь 1822; исп.: Вена, 1832 (?) (К. М. Боклет); изд.: 24 февр. 1823, Каппи и Диабелли, Вена; GAXI—1; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 3. М.: Музыка, 1966 — 62, 118, 396—398.
- Фантазия (C-dur) для скрипки и ф-п. («Sei mir gegrüßt»); ор. posth. 159; соч.: дек. 1827; исп.: Вена, 20 янв. 1828; (К. М. Боклет и Й. Славик); изд.: 1850, Диабелли и Ко., Вена; GAVII—5 — 64, 66, 86, 299, 396, 398.
- Фантазия (f-moll) для ф-п. в 4 руки; ор. 103; соч.: янв. — апр. 1828; посв.: Каролине графине Эстергази де Галанта; изд.: 16 марта 1829, Диабелли и Ко., Вена; GAI—24; сов. изд.: М.: Сов. композитор, 1963 (перелож. для 2-х ф-п. Д. Кабалевского) — 390, 398, 399.
- «Фиалка» («Viola»), песня, текст Шобера; ор. posth. 123; соч.: март 1823; изд.: 26 ноября 1830, Пеннауэр, Вена; GAXX—423 — 83.
- «Форель» («Die Forelle»), песня, текст Шубарта (5 редакций, 5-я не изд.); ор. 32 (4-я ред.); соч.: весна 1817; изд.: прилож. к «Wiener Zeitschrift für Kunst», 9 дек. 1820; GAXX—327a, b, c (1-я, 2-я и 3-я ред.); GAXX—327 a, b, c, d; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 4. М.: Музыка, 1978 — 46, 267.

* Позднее получили название «Первые вальсы».

** Посвящена издателем Ю. Штокхаузену.

«Фьерабрас» («Fierabras»), опера, либр. Купельвизера (по нем. легенде «Eginhard und Emma») в 3-х актах; 6. ор.; соч.: 25 мая — 2 окт. 1823; исп.: Карлсруэ (на сцене), 9 февр. 1897 (Ф. Моттль); изд.: 1827, Диабелли и Ко., Вена (увертюра для ф-п. в 4 руки в арауж. К. Черни как ор. 76) 1866, К. А. Шпина, Вена (партии), 1867, там же (партитура), 1893, GAXV—10 (партитура всей оперы)— 68, 71.

«Цветы мельника» («Des Müllers Blumen»), 9-я песня в цикле «Прекрасная мельничиха» (см.).

«Шарманщик» («Der Leiermann»), 24-я песня в цикле «Зимний путь» (см.).

Шестнадцать немецких танцев и два экосеза для ф-п., ор. 33; соч.: янв. 1823 — ноябрь 1824; изд.: 8 янв. 1825, Каппи и Ко., Вена; GAXII—3; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 5. М.: Музыка, 1973 — 192—195.

Экспромты для ф-п., ор. 90, № 1 (c-moll), № 2 (Es-dur), № 3 (Ges-dur), № 4 (As-dur); соч.: 1827; изд.: 10 дек. 1827 и ок. 1857, Хаслингер, Вена; GAXI—2; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 3. М.: Музыка, 1966 — 220—225.

Экспромты для ф-п.; ор. posth. 142, № 1 (f-moll), № 2 (As-dur), № 3 (B-dur), № 4 (f-moll); соч.: дек. 1827; изд.: конец 1838; Диабелли и Ко., Вена; GAXI—3; сов. изд.: Шуберт Ф. Полн. собр. соч. для ф-п., т. 3. М.: Музыка, 1966—86, 225—230, 280, 339.

«Ave Maria», 3-я песня Эллен из «Песен и хоров», текст В. Скотта; ор. 52, № 6; соч.: 1825; посв.: Софи графине Вейсенвольф; исп.: 31 янв. 1828 г.; Вена; изд.: 5 апр. 1826, М. Артариа, Вена; GAXX—474; сов. изд.: Шуберт Ф. Избр. песни, т. 6. М.: Музыка, 1980 — 78.

Rach vobiscum, песня, текст Шобера; 6. ор.; соч.: апр. 1817; изд.: 21 апр. 1831, Диабелли и Ко., Вена; GAXX—315 — 93.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт (Abert) Герман (1871—1927) — нем. музыковед — 6.
- Агрикола (Agricola) Иоганн Фридрих (1720—1774) — нем. придворный композитор, муз. писатель, дирижер Королевской капеллы — 97.
- Андре (Andre) Иоганн Антон (1775—1842), нем. композитор и дирижер в Берлине; глава изд-ва «Андре в Оффенбахе» — 97, 98.
- Аншюц (Anschütz) Генрих (1785—1865), венский актер — 24.
- Аристофан (ок. 446 — 385 до н. э.), древнегреч. драматург — 24, 68.
- Артариа (Artaria) Доминик (1775—1842), итал. издатель; с 1802 г. глава муз. и искусствоведческого изд-ва «Артариа и Ко.» в Вене — 64, 76.
- Асафьев Борис Владимирович (1884—1949) (псевдоним *Игорь Глебов*), рус. сов. музыковед, композитор, муз. деятель — 5, 6, 192, 419.
- Барбайа (Barbaia) Доменико (1778—1841), итал. антрепренер; директор т-ра Кернтнертор и т-ра Ан дер Вин — 67.
- Бауэр (Bauer) Мориц (1875—1932), нем. музыковед; автор ряда исследований о Шуберте — 112, 409.
- Бауэрнфельд (Bauernfeld) Эдуард фон (1802—1890), австр. драматург и поэт, обществ. деятель; с 1825 г. один из ближайших друзей Шуберта; на его текст композитор написал песню «Отец и ребенок» — 13, 17, 23, 24, 37, 44, 48, 53, 56, 67, 72, 74, 77, 78, 81, 87, 88, 91—93, 267, 407.
- Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750), нем. композитор — 6, 96, 226, 329, 420.
- Бах (Bach) Филипп Эмануил Карл (1714—1788), нем. композитор, клас-весинист; второй сын И. С. Ба-ха — 97, 99.
- Бем (Bem) Иозеф Михаэль (1795—1876), австр. скрипач, проф. Вен-ской консерватории, участник квар-тета, исполнившего произведения Шуберта — 21, 329.
- Бенда (Benda) Фридрих Вильгельм Генрих (1745—1814), чешск. скри-пач, пианист, органист — 97, 409.
- Берг (Berg) Исаак Альберт, шведский певец; в Штейре в доме Фрелих Шуберт слушал шведские песни в его исполнении — 51.
- Берлиоз (Berlioz) Гектор Луи (1803—1869), франц. композитор, дири-жер, муз. критик — 207, 415.
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827), нем. композитор — 17, 18, 20—22, 30, 57, 62, 65, 71, 83—85, 87, 93, 99, 111, 119—122, 124, 127, 130, 131, 133, 134, 184, 193, 207, 213, 218, 227, 232, 234, 237—240, 242, 245—249, 252, 254, 257, 258, 262, 274, 275, 283, 284, 292, 304, 312—314, 318, 330—333, 335, 340, 345, 348, 352, 354, 361, 364—366, 373—375, 388, 390, 392, 393, 396, 401, 409, 414, 415, 418, 420—422.
- Богнер (Bogner) Карл, владелец кофейни «Веселый Плунцен» в Вене, где часто бывал Шуберт с друзьями — 91.
- Бойерле (Bäuerle) Адольф (1786—1859), австр. драматург, редактор «Theaterzeitung» — 25.
- Боклет (Bocklet) Карл Мария фон (1801—1881), австр. пианист, скри-пач; друг Шуберта — 64, 299.
- Бонапарт (Bonaparte) Луи Наполе-он (III) (1808—1873), в 1848 г. пре-зидент Франции, в 1852—1870 гг. император Франции; племянник Наполеона I — 124.
- Бонапарт (Bonaparte) Наполеон I (1769—1821), гос. деятель, полково-дец; в 1804—1814 и 1815 гг. импера-тор Франции — 10, 44.

- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887), рус. композитор, ученый-химик — 204, 211.
- Брамс (Brahms) Иоганнес (1833—1897), нем. композитор, пианист, дирижер — 93, 259, 307.
- Браун (Brown) Мориз Джон Эдвин (р. в 1906), англ. музыковед, исследователь творчества Шуберта — 414—416, 240, 422.
- Брейнинг (Breuning) Герхард фон (1813—1892), автор публикации бесед с сестрами Фрелих («Из жизни Грильпарцера», «Воспоминания о Шуберте»; сын С. Брейнинга, друга Бетховена — 84.
- Брейткопф (Breitkopf) Бернард Кристоф (1695—1777), основатель изд-ва в Лейпциге (Breitkopf & Härtel), где опубликовано Полн. собр. соч. Шуберта — 39, 62.
- Брукнер (Bruckner) Антон (1824—1896), австр. композитор, органист и педагог — 129, 299, 314, 419.
- Брухман (Bruchmann) Франц Сераф (1798—1867), юрист, поэт-любитель; друг Шуберта, его соученик по Академической гимназии, участник «шубертиад» и автор 5-ти песен Шуберта — 13, 48.
- Букстехуде (Buxtehude) Дитрих (1637—1707), нем. композитор и органист — 329.
- Бутир Леонид Миронович (р. в 1947), рус. сов. музыковед — 422.
- Бургер (Bürger) Готфрид Август (1747—1784), нем. поэт — 101.
- Вагнер (Wagner) Рихард Вильгельм (1813—1883), нем. композитор, дирижер, писатель — 127, 129, 175, 253, 381, 398, 414.
- Васина-Гроссман Вера Андреевна (р. в 1908), рус. сов. музыковед — 412, 413.
- Ваттерот (Watteroth) Генрих Йозеф (1758—1819), юрист, проф. Венского ун-та; в 1816 г. Шуберт нашел в его доме временный приют — 39.
- Вебер (Weber) Карл Мария (1786—1826), нем. композитор, дирижер, муз. критик — 22, 67—69, 301.
- Вейгль (Weigl) Йозеф (1786—1846), австр. композитор и дирижер — 22, 81.
- Вейгель (Weigl) Таддеус (1776—1844), издатель в Вене — 81.
- Верле (Werle) Генрих, музыковед (ГДР); в 1948—1955 гг. издал комментированный сборник «Письма и записки» Франца Шуберта — 78.
- Винтер (Winter) Петер (1754—1825), нем. композитор; придворный капельмейстер в Мюнхене — 22.
- Виора (Wioga) Вальтер (р. в 1906), нем. музыковед; исследователь нем. фольклора — 380, 386, 411, 418, 423.
- Вольф (Wolf) Гуго (1869—1903), австр. композитор и муз. критик — 93, 128, 381.
- Вульфус Ольга Георгиевна (р. в 1894), жена П. А. Вульфуса — 403.
- Гайдн (Haydn) Йозеф Франц (1732—1809), австр. композитор — 21, 30, 89, 233, 234, 237, 238, 246, 248, 251, 258, 327, 374, 402.
- Гартман (Gartmann) Франц фон (1806—1875), студент Венского ун-та, с 1825 г. примыкал к шубертовскому кружку — 48.
- Гахи (Gahy) Йозеф фон (1793—1864), венгерск. пианист-любитель; постоянный партнер Шуберта по игре в 4 руки — 45, 46.
- Гебауэр (Gebauer) Франц Ксавер (1784—1822), дирижер хора Августинской церкви в Вене; из основателей О-ва друзей музыки и «Духовных концертов» — 21.
- Гейне (Heine) Генрих (1797—1856), нем. поэт, публицист, критик; на его стихи Шуберт написал 6 песен — 18—19, 46, 88, 96, 120, 134, 137, 138, 140, 172—174, 177, 179, 187, 350, 357, 363, 374, 382—385, 413.
- Геллерт (Gellert) Кристиан Фюрхтерот (1715—1769), нем. поэт — 99.
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759), нем. и англ. композитор — 6, 90, 226, 399, 408, 419.
- Генсбахер (Hänsbacher) Иоганн Баптист (1778—1844), хормейстер приходской церкви св. Йозефа в Вене; исполнял песни Шуберта «Rach vobiscum» на похоронах композитора — 93.
- Гердер (Herder) Иоганн Готфрид (1744—1803), нем. философ, литературовед, писатель и поэт; на 2 стихотворения в его переводе Шуберт написал песни — 85, 98, 181.
- Гертель (Härtel) Готфрид Кристоф (1763—1827), нотоиздатель в Лейпциге; компаньон Брейткопфа, а с 1800 г. владелец фирмы «Breitkopf & Härtel» — 39, 62.
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832), нем. поэт, писатель и мыслитель; на его тексты Шуберт написал около 70-ти песен, несколько вокальных ансамблей, музыку к пьесе «Клаудина фон Вилла Белла»; Гёте посвящены песни Шуберта оп. 19—24, 34, 38, 39, 48—49, 53, 77, 78, 82, 95, 97, 98, 101, 105—107, 111, 112, 117, 119—122, 124, 125, 131, 132, 134, 173, 174, 181, 184, 297, 378, 401, 410, 421, 423.
- Гёц (Goets) Йозеф (1784—1822), австр. певец (бас) Придворной капеллы, позднее т-ра Кернтнертор, исполнитель песен Шуберта — 39.
- Гиллер (Hiller) Фердинанд фон (1811—1885), нем. пианист, композитор и муз. критик — 55.
- Гимних (Ginnich) Август фон (1786—1821), служащий в Вене; певец-любитель (тенор); первый исполнитель «Лесного царя» Шуберта — 41.
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857), рус. композитор — 192, 301.

- Глюк (Glück) Кристоф Виллибальд (1714—1787), австр.-франц. композитор — 41, 53, 99, 104, 116, 119, 126, 131, 246, 291, 379, 380, 402, 410, 411.
- Гольдшмидт (Goldschmidt) Гарри (р. в 1910), швейцарск. музыковед — 13, 47, 63, 69, 71, 261, 408, 413, 416, 419, 420, 424.
- Гофман фон Фаллерслебен (Hoffman von Fallersleben) Август Генрих (1798—1874), нем. поэт, филолог — 54.
- Госмар Луиза (1803—1858), невеста, позднее жена Л. Зонлейтнера — 51.
- Граун (Graun) Карл Генрих (1703/1704—1759), нем. композитор — 97, 408.
- Грильпарцер (Grillparzer) Франц (1791—1872), австр. поэт и драматург; автор песни Шуберта «Песня Берты ночью» — 11, 24, 44, 48, 51, 94.
- Гроб (Grob) Тереза (1798—1875), певица-любительница (сопрано); подруга юности Шуберта — 35.
- Грове (Grove) Джордж (1820—1900), англ. муз. деятель, музыковед; основатель муз. энциклопедии «Dictionary of Music and musicians» — 7, 404, 420.
- Гуммель (Hummel) Ян Непомук (1778—1837), австр. композитор и пианист — 46, 301.
- Даммиан (Dammian) Ф., нем. музыковед — 412.
- Дамс (Dahms) Вальтер (1887—1972), нем. музыковед — 421.
- Девриент (Devrient) Людвиг (1784—1832), нем. драматич. актер Берлинского королевского т-ра — 23.
- Дейч (Deutsch) Отто Эрик (1883—1967), австр. музыковед; биограф Шуберта, Моцарта, Генделя; создатель каталога произведений Шуберта — 404.
- Дворжак (Dvořák) Антонин (1841—1904), чешск. композитор и дирижер — 417.
- Диабелли (Diabelli) Антон (1781—1858), австр. композитор и нотопубликатор — 41, 64, 76.
- Дитрихштейн (Dietrichstein) Мориц граф (1775—1864), австр. композитор-любитель; придворный советник по делам музыки в Вене — 81.
- Донадзе Владимир Григорьевич (р. в 1905), груз. сов. музыковед — 422.
- Дорн (Dorn) Генрих (1804—1892), нем. муз. критик, композитор и дирижер — 66.
- Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), рус. поэт — 122.
- Залис-Зеевис (Salis-Seewis) Иоганн Гауденц Фрейхер фон (1762—1834), швейцарск. поэт; автор 14-ти песен Шуберта — 423.
- Занд (Sand) Карл Людвиг (1795—1820), студент Йенского ун-та; в 1819 г. убил по политическим мотивам нем. писателя Августа фон Коцебу — 48.
- Зауэр (Sauer) Игнац, венский издатель (изд-во «Зауэр и Лейдесдорф») — 62.
- Зедлиц (Sedlitz), нем. поэт — 53.
- Зейдль (Seidl) Иоганн Габриэль (1804—1875), австр. поэт и археолог; на его тексты Шуберт создал 11 песен и 4 вокальных квартета — 172.
- Зенн (Senn) Иоганн Хризостомус (1795 или 1792—1857), поэт; друг Шуберта и автор текстов 2-х его песен — 13, 48, 49.
- Зехтер (Sechter) Симон (1788—1867), австр. муз. теоретик и педагог; автор ряда руководств по теории музыки — 90.
- Зонлейтнер (Sonnleithner) Игнац (1770—1831), венский юрист и судья; любитель музыки — 20, 39, 41, 300.
- Зонлейтнер (Sonnleithner) Леопольд фон (1797—1873), юрист; сын И. Зонлейтнера; друг Шуберта — 36, 39, 41, 51, 53, 73, 82.
- Иммерман (Immerman) Карл Лебрехт (1796—1840), нем. театр. деятель, писатель, драматург — 49.
- Иоахим (Joachim) Йозеф (1831—1907), венгерск. скрипач, композитор, дирижер, педагог — 420.
- Иосиф II (Joseph) (1741—1790), император Австрийской империи в 1765—1790 гг. — 9.
- Йенгер (Jenger) Иоганн Баптист (1792—1856), гос. служащий; любитель музыки — 85.
- Кастелли (Castelli) Игнац Франц (1781—1862), австр. драматург и журналист; издатель газ. «Conversationsblatt» — 24—26, 68.
- Келлер (Keller) Герман (1885—1967), нем. музыковед — 417.
- Кельч (Koeltzsch) Ганс (р. в 1901), нем. музыковед — 256—257, 259, 323, 372, 416—418, 420, 421.
- Кеннер (Kenner) Йозеф (1794—1868), австр. поэт и юрист; соученик Шуберта по конвикту — 93.
- Кёрнер (Körner) Теодор (1791—1813), австр. поэт и драматург; автор 13-ти песен Шуберта — 44.
- Керубини (Cherubini) Луиджи (1760—1842), франц. композитор, итальянец по происхождению — 246.
- Клаудиус (Claudius) Маттиас (1770—1815), нем. поэт; на его тексты Шуберт написал 12 песен и вох. квартет — 111, 115, 116.
- Клейст (Kleist) Генрих (1777—1811), нем. писатель — 24, 48.
- Клементи (Clementi) Муцио (1752—1832), итал. пианист, педагог, дирижер и композитор — 253.
- Козегартен (Kosergarten) Людвиг Готфрид (1758—1818), нем. поэт, драматург и переводчик; автор

текстов 20-ти песен и вокально-го терцета Шуберта — 111, 112, 410.

Коллер (Koller) Жозефина (Пепи) фон (1801—1874), певица-любительница и пианистка; дочь И. фон Коллера — 46.

Коллер (Koller) Йосиф фон (1780—1864), купец, торговец железом в г. Шпейре; в его доме останавливался Шуберт — 46, 78.

Коллин (Kollin) Генрих Йозеф фон (1772—1811), австр. поэт; брат М. фон Коллина; Шуберт написал 1 песню на его текст — 20.

Коллин (Kollin) Маттиас (1779—1824), поэт и писатель; брат Г. Й. фон Коллина; автор текстов 5-ти песен Шуберта — 20, 50.

Конен Валентина Джозефовна (р. в 1910), рус. сов. музыковед — 246, 422.

Корнель (Corneille) Пьер (1606—1684), франц. драматург и поэт — 24.

Корнер (Korner) Филипп (1761—1831), австр. певец Придворной капеллы (тенор); преподаватель пения в конвикте — 29.

Котцебу (Kotzebue) Август фон (1761—1819), нем. писатель, на его либр. Шуберт написал оперу «Веселительный замок черта» и 1-й акт оперы «Рыцарь зеркал» — 48.

Краузе (Krause) Готфрид Кристиан (1719—1770), нем. адвокат, музыкант-любитель — 97, 409.

Крауклис Георгий Вильгельмович (р. в 1922), рус. сов. музыковед — 336, 421.

Крейцер (Kreutzer) Конрадин (1780—1849), нем. композитор — 52.

Крейсле фон Хелльборн (Kreisle von Hellborn) Генрих фон (1812—1869), служащий в Вене; автор первого крупного труда о Шуберте (1864) — 68.

Кречмар (Kretschmar) Герман (1848—1924), нем. музыковед и дирижер — 97, 408.

Кризандер (Chrysander) Карл Франц Фридрих (1826—1901), нем. музыковед — 6.

Круфт (Kruft) Николаус Фрейхер фон (1779—1818), австр. пианист и композитор — 99.

Купельвизер (Kupelwieser) Леопольд (1796—1862), австр. художник-портретист и церковный живописец; один из друзей Шуберта — 37, 49, 50, 58, 59, 68, 74.

Купер (Cooper) Фенимор Джемс (1789—1851), амер. писатель — 91.

Кшенек (Křenek) Эрнст (р. в 1900), австр. композитор, муз. критик, педагог — 418.

Кэрнер (Cagner) Моско (р. в 1904), англ. музыковед и дирижер — 245.

Лаврентьева Ирзэ Владимировна (1931—1981), рус. сов. музыковед — 239, 424.

Ланг (Lang) Инноценц (1752—1835),

директор конвикта, где учился Шуберт — 35.

Ланнер (Lanner) Йозеф Франц Карл (1801—1843), австр. скрипач, композитор и дирижер — 22.

Ланц (Lantz) Вольфганг Йозеф (1797— после 1821), австр. композитор — 90.

Лаугузиус (Laugusius) Мари (рожд. Грингер; ок. 1795—1861), австр. певица; исполнительница партии Ген в кантате Шуберта «Прометей» — 39.

Лях (Lach) Роберт (1874—1958), австр. музыковед и композитор; исследователь в области сравнительного музыкознания — 414.

Лакнер (Lachner) Франц (1803—1890), нем. композитор, дирижер и органист в Вене; друг Шуберта — 37, 84, 87, 89, 91.

Лёве (Löwe) Людвиг (1795—1871), австр. актер в т-ре Бурж — 24.

Лейдесдорф (Leidesdorf) Максимилиан Йозеф (1788—1840), нем. пианист и композитор; совладелец нотизд-ва и торговой фирмы «Зауэр и Лейдесдорф» — 62.

Лейтнер (Leitner) Карл Готфрид фон (1800—1890), австр. поэт, драматург, новеллист — 77, 86.

Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим (1729—1781), нем. драматург, теоретик искусства и критик — 14, 24.

Линке (Linke) Йозеф (1783—1837), австр. виолончелист; исполнитель квартетов Шуберта — 299.

Лист (Liszt) Ференц (1811—1886), венгерск. композитор, пианист, дирижер, педагог, муз. деятель и писатель — 87, 175, 206, 207, 307, 397, 414, 415.

Майнка (Mainka) Юрген (р. в 1925), нем. историк музыки — 409.

Марк Аврелий (Marcus Aurelius) (121—128 н. э.), римск. император (161 г. н. э.); философ-моралист — 41.

Маркс (Marx) Карл (1818—1883), основоположник современного марксизма и научного коммунизма как теории и программы мирового рабочего движения; вождь международного пролетариата и трудящихся всего мира — 124.

Майрхофер (Mayrhofer) Иоганн (1787—1836), служащий цензурного комитета и поэт; друг Шуберта и автор 47-ми песен и несохранившихся либр. зингшпиля «Друзья из Саламanky» и оперы «Адраст» — 37, 42, 44, 45, 47, 96, 124, 131, 135, 174.

Мартерштейг (Martersteig) Макс (1853—1926), нем. актер, режиссер, историк театра — 14.

Маттисон (Matthisson) Фридрих фон (1761—1831), нем. поэт; автор 24-х песен, 4-х вок. терцетов и 4-х вок. квартетов Шуберта — 105, 106.

Медриш Ирина Давыдовна (р. в 1950), рус. сов. музыковед, педагог — 410.

- Мейербер (Meyerbeer) Джакомо (1791—1864), франц. композитор, пианист и дирижер — 85.
- Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Феликс Яков Людвиг (1809—1847), нем. композитор, дирижер, пианист, органист, муз. обществ. деятель; основатель, директор и проф. первой нем. консерватории — 214, 338, 414.
- Меттерних (Metternich) Клеменс, князь (1777—1859), австр. гос. деятель и дипломат; в 1821—1848 гг. канцлер — 10—12, 14—17, 20, 36.
- Мильдер-Гауптман (Mylder-Hauptman) Анна Паулина (1785—1838), австр. певица; первая выдающаяся исполнительница песен Шуберта — 53, 63, 65, 77, 78, 82.
- Мис (Miis) Пауль (1889—1976), нем. музыковед; биограф и исследователь творчества Шуберта — 58, 101, 372, 409, 413.
- Мозер (Moser) Ганс Йоахим (р. в 1889), нем. музыковед — 410.
- Мон (Mohn) Людвиг (1797—1857), австр. художник; примыкал к дружескому кружку Шуберта — 49.
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791), австр. композитор, клавесинист, органист, скрипач, дирижер — 6, 21—23, 26, 30, 51, 93, 111, 131, 233, 234, 236—238, 241, 247—251, 254, 301, 312, 329, 347, 352, 353, 374, 388, 409, 415, 416, 418, 419, 421, 422.
- Моцарт (Mozart) Франц Ксавер Вольфганг Амадей младший (1791—1844), австр. композитор и пианист; младший сын В. А. Моцарта — 47.
- Мюллер (Müller) Венцель (1787—1835), австр. композитор и театр. капельмейстер; автор сказочных опер и зингшилей — 23, 26, 54, 138.
- Мюллер (Müller) Вильгельм (1794—1827), нем. поэт, критик и переводчик; на его тексты написаны вокциклы Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» — 95, 134, 140, 141, 145, 146, 149, 153, 154, 158, 173, 181, 187.
- Мюллер (Müller) Софи (1803—1830), драматич. актриса; исполнительница песен Шуберта — 24.
- Мюллер-Блатау (Müller-Blattau) Йозеф Мария (р. в 1895), нем. музыковед (ФРГ) — 96.
- Негели (Nägeli) Ганс Георг (1773—1836), швейцарск. композитор, муз. педагог и издатель — 82, 83.
- Неефе (Neefe) Герман (1790—1854), нем. театр. художник — 98, 99.
- Нейман (Neumann) Иоганн Филипп (1774—1849), австр. проф. физики Венского политехникума; поэт-любитель — 86.
- Нестерова (Энтелис) Наталья Леонидовна (р. в 1946), рус. сов. музыковед, лектор, критик; ученица П. А. Вульфуса — 416.
- Нестрой (Nestroy) Иоганн (1801—1862), австр. драматург и актер (комик); учился одновременно с Шубертом в Академической гимназии; исполнитель произведений Шуберта — 14.
- Никельман (Nichelman) Кристоф (1717—1762), нем. композитор, чембалист, муз. критик — 97.
- Оттенвальд (Ottenwaldt) Антон (1789—1845), австр. поэт-любитель; служащий в Линце; муж сестры Й. Шпауна — 56, 407.
- Паганини (Paganini) Никколо (1782—1840), итал. скрипач и композитор — 76.
- Паумгартнер (Paumgartner) Сильвестр (1774—1841), любитель музыки; директор рудника вблизи Штейра; играл на многих духовых инструментах и на виолончели — 46, 78, 299.
- Пакхлер (Pachler) Карл (1789—1850), адвокат и пивовар в Граце; муж М. Пакхлер — 85, 86.
- Пакхлер (Pachler) Мари Леопольдина (урожд. Кошак; 1794—1855), пианистка-любительница; ее высоко ценил Бетховен; жена К. Пакхлера — 85, 86.
- Пакхлер (Pachler) Фауст (1819—1891), венский служащий; сын К. и М. Пакхлер; для него Шуберт сочинил «Детский марш» для ф-п. в 4 руки — 85, 86.
- Петерс (Peters) Карл Фридрих (1779—1827), владелец основанного в 1813 г. крупнейшего нотизд-ва в Лейпциге — 62.
- Пехачек (Pechascek) Франц (1763—1816), венский скрипач, дирижер, композитор — 39.
- Пихлер (Pichler) Каролина (1769—1843), нем. писательница — 20, 50.
- Платен (Platen) Август (1796—1835), нем. поэт — 382.
- Портер (Porter) Э. Г., англ. музыковед — 424.
- Прадобевера (Pratobevera) Мари (1804 — ?), любительница музыки; дочь вице-президента апелляционного суда и следственной конторы Нижней Австрии — 86.
- Прадобевера (Pratobevera) Франциска (в замужестве Тремир), любительница музыки; сестра М. Прадобевера; исполнительница песен Шуберта из цикла «Зимний путь» — 87.
- Пробст (Probst) Генрих Альберт (1791—1846), издатель сочинений Шуберта в Лейпциге — 349.
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), рус. сов. композитор и пианист — 421.
- Протопопов Владимир Васильевич (р. в 1908), рус. сов. музыковед — 416.
- Раймунд (Raimund) Фердинанд (1790—1836), австр. поэт, драматург и актер — 23, 24, 26.

- Рандхартингер (Randhartinger) Бенедикт (1802—1893), австр. композитор и дирижер; друг Шуберта — 84.
- Расин (Racine) Жан Ферте-Милон (1630—1699), франц. драматург — 24.
- Рейхард (Reihardt) Иоганн Фридрих (1752—1814), нем. композитор — 97, 98—101.
- Рельштаб (Rellstab) Людвиг (1799—1860), нем. поэт и муз. критик — 88, 157, 172, 173, 180, 181, 185—187, 383.
- Рерберг В., нем. пианист — 418.
- Реттих, актриса — 24.
- Ринна фон Серенбах (Rinna von Serenbach) Эрнст (1792—1837), придворный врач; лечил Шуберта в последний год его жизни — 91.
- Рихтер (Richter) Жан Поль (1763—1825), нем. писатель — 82.
- Розенбаум (Rosenbaum) Йозеф Карл (1770—?), секретарь К. Эстергази — 69.
- Россини (Rossini) Джоаккино (1792—1842), итал. композитор — 22, 23, 26, 52, 67, 245, 262.
- Рохлиц (Rochlitz) Иоганн Фридрих (1769—1842), нем. поэт и писатель; придворный советник — 53.
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), рус. пианист, композитор, дирижер, обществ. деятель — 338, 421.
- Ружичка (Ruzička) Венцель (1758—1823), придворный органист и альтист т-ра Бург в Вене; по национальности чех — 30, 32.
- Сальери (Salieri) Антонио (1750—1825), итал. композитор, дирижер, педагог; с 1774 г. придворный композитор в Вене — 5, 29, 32—34, 38, 81, 104, 405, 411.
- Сибони (Siboni) Джузеппе (1780—1839), итал. оперный певец (тенор) — 41.
- Славик (Slawijk) Йозеф (1806—1833), чешск. скрипач и композитор — 64, 299.
- Скотт (Scott) Вальтер (1771—1832), англ. писатель — 71, 76, 78.
- Србик (Srbik) Генрих Риттер фон, нем. историк — 9.
- Таузиг (Tausig) О., родственник пианиста К. Таузига — 416.
- Тейбер (Tayber) Антон (1754—1822), австр. дирижер и композитор; с 1792 г. придворный вице-капельмейстер — 99.
- Телеманн (Telemann) Георг Филипп (1681—1767), нем. композитор, капельмейстер и органист — 97.
- Терштаппен (Therstappen) Ганс Иохим (1905—1950), нем. музыковед; один из первых исследователей симф. сочинений Шуберта — 238—240, 242, 247, 261, 416, 417, 422.
- Тик (Tieck) Людвиг (1773—1853), нем. писатель — 49.
- Тице (Tietze) Людвиг (1797—1850), преподаватель Венского ун-та; певец-любитель (тенор) — 86.
- Травегер (Traweger) Фердинанд (1776—1831), купец в Гмундене; любитель музыки — 78, 89.
- Травегер (Traweger) Эдуард (1820—1909), сын Ф. Травегера — 78.
- Троллоп, богатая англичанка. Автор записок «Vienn et les Autrichiens» (Paris, 1838) — 21, 24.
- Унгер (Unger) Иоганн Карл (1771—1836), австр. поэт, писатель, педагог; отец К. Унгера; на его текст Шуберт написал вок. квартет «Соловей» — 42.
- Унгер (Unger) Каролина (1803—1877), австр. певица — 42.
- Уц (Uz) Иоганн Петер (1720—1796), нем. поэт; автор 5-ти песен Шуберта — 111.
- Фейль (Feil) Арнольд (р. в 1925), нем. музыковед — 372.
- Феттер (Vetter) Вальтер (1891—1967), нем. музыковед; исследователь творчества Шуберта — 124, 352, 414, 415, 420.
- Финк (Fink) Готфрид Вильгельм (1783—1846), нем. муз. критик; постоянный сотрудник лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» — 65.
- Фихтнер (Fichtner) Барбара (урожд. Кобервейн; 1809—1899), драматич. актриса в т-ре Бург — 24.
- Фишер-Дискау (Fischer-Dieskau) Дитрих (р. в 1925), нем. певец (баритон) — 127.
- Фогль (Vogl) Михаэль Иоганн (1768—1840), австр. певец (баритон); друг Шуберта — 41—43, 46, 47, 49, 67, 69, 71, 78, 100, 270.
- Франц I (Franz I) (1768—1835), австр. государь (1792), император Австрии (1804); последний император «Священной Римской империи» (1792—1806) (под именем Франца II) — 9, 11, 81, 82.
- Фрелих (Frölich) Мари Анна (1793—1880), певица (сопрано) и пианистка; аккомпанировала при исполнении сочинений Шуберта в частных домах — 50, 51.
- Фридлендер (Friedländer) Макс (1852—1934), нем. музыковед; исследователь творчества Шуберта — 409.
- Фриз (Fries) Мориц фон, граф (1777—1826), венский меценат; «покровитель» А. Хюттенбреннера; глава банкирского объединения «Фриз и Ко.» — 20.
- Фус (Fuß) Иоганн Евангелист (1777—1819), венгерск. композитор и дирижер; корреспондент «Allgemeine Zeitung» — 99.
- Хаас (Haas) Г., нем. музыковед; исследователь творчества Шуберта — 372, 379, 410, 411.
- Харрах (Harrach) Карл Леонгард,

- граф, управляющий муз. делами при дворе Иосифа II — 81, 82.
- Хаслингер (Haslinger) Тобиас (1787—1842), муз. издатель в Вене; опубликовал ряд сочинений Шуберта — 63.
- Хатви́г (Hatwig) Отто (1766—?), скрипач, дирижер любительского оркестра — 36.
- Хауэр (Hauer) Йозеф (1802—?), врач; почитатель музыки Шуберта — 81—82.
- Хельти (Hölty) Людвиг Генрих Кристоф (1748—1776), австр. поэт; на его тексты Шуберт написал 23 песни — 111.
- Хентль (Hentl) Фридрих фон (1798—1878), корреспондент газеты «Wiener Zeitschrift für Kunst...» — 64, 65.
- Хербек (Herbeck) Иоганн Франц Риттер фон (1831—1877), австр. дирижер и композитор — 422.
- Хольцапфель (Holzapfel) Антон (1792—1868); юрист и любитель музыки; товарищ Шуберта по конвикту — 23, 37, 58.
- Хольцер (Holzer) Михаэль (1772—1826), регент хора Лихтенбургской церкви; первый учитель пения Шуберта — 28.
- Хохлов Юрий Николаевич (р. в 1922), рус. сов. музыковед — 8, 413, 416, 421, 422, 424.
- Хюттенбреннер (Hüttenbrenner) Ансельм (1794—1868), австр. композитор; друг Шуберта — 35, 37, 44, 45, 52, 82, 85, 93, 349, 422.
- Цедлиц (Zedlitz) Йозеф Христиан фон (1790—1862), нем. поэт; офицер — 48.
- Цельтер (Zelter) Карл Фридрих (1758—1832), нем. композитор и обществ. деятель — 39, 97—101, 410.
- Ценкер (Zenker) Эдуард, австр. историк — 12.
- Цукерман Виктор Абрамович (р. в 1903), рус. сов. музыковед — 423.
- Цумштер (Zumsteeg) Иоганн Рудольф (1760—1802), нем. композитор — 30, 99, 102, 103, 381.
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893), рус. композитор, дирижер и муз. критик — 263, 422.
- Чези (Tschesi) Вильгельмина фон (1783—1856), австр. поэтесса — 69.
- Черни (Czerny) Карл (Карел) (1791—1857), австр. пианист, педагог и композитор; ученик Бетховена — 83.
- Чимароза (Cimarosa) Доменико (1749—1801), итал. композитор — 22.
- Шваб (Schwab) Н. W., нем. литературовед — 98, 409.
- Швинд (Schwind) Мориц фон (1804—1871), австр. художник; друг Шуберта — 22, 37, 49, 50, 55, 59, 74, 75, 92, 93.
- Шельман (Schellmann) Альберт (1798—1854), адвокат в Штейере; пианист-любитель — 78.
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564—1616), англ. драматург и поэт — 48.
- Шенк (Schenk) Иоганн Баптист (1753—1836), австр. композитор — 22.
- Шёнштейн (Schönstein) Карл Фрейхер фон (1797—1876), австр. певец-любитель (тенор); друг Шуберта — 57, 71—73.
- Шик (Schickh) Иоганн (1770—1835), австр. издатель «Wiener Zeitschrift für Kunst...» — 89.
- Шиллер (Schiller) Фридрих Иоганн (1759—1805), нем. поэт и драматург; на его тексты Шуберт написал 20 песен — 14, 24, 99, 101, 104, 116, 124, 125, 129, 134, 174, 181, 280.
- Шиндлер (Schindler) Антон (1796—1864), доверенное лицо Бетховена; автор первой его биографии (1840) — 82, 83, 89.
- Шлёлель (Schlégel) Фридрих фон (1772—1829), нем. поэт и писатель; с 1808 г. советник посольства в Вене; на его тексты Шуберт написал 16 песен — 16, 48.
- Шлехта (Schlechta) Франц Ксавер фон (1796—1875), австр. поэт-любитель; сотрудник «Wiener Theaterzeitung», критик газ. «Conversationsblatt»; автор текстов 7-ми песен Шуберта — 47.
- Шмидт фон Любек (Schmidt von Lübeck) Георг Филипп (1766—1849), служащий (директор банка) и поэт; автор текста песни Шуберта «Скиталец» — 117.
- Шнаппер (Schnapper) Эдит М. (р. в 1909), англ. музыковед — 99.
- Шобер (Schober) Франц фон (1796—1882), поэт-любитель; один из ближайших друзей Шуберта, автор текстов 12-ти его песен — 35, 36, 41, 48—50, 58, 59, 67, 72, 74, 75, 91—93.
- Шопен (Chopin) Фридерик (1810—1849), польск. композитор и пианист — 194, 203, 216.
- Шотт (Schott) Бернард Шотт и сыновья, муз. изд-во в Лейпциге — 62.
- Шпаун (Spaun) Йозеф фон (1788—1865), венский служащий; соученик Шуберта по конвикту и его близкий друг; автор текста песни Шуберта «Юноша и смерть» — 29, 31, 33, 36, 38, 42, 48—50, 52, 60, 67, 68, 74, 83, 84, 92, 99, 189, 197, 198.
- Шпацир (Spazier) Рихард Отто (1803—1854), племянник Ж. П. Рихтера — 82.
- Шпитта (Spitta) Филипп (1841—1894), нем. историк музыки, филолог — 6.
- Шпор (Spohr) Людвиг (1784—1859), нем. композитор, дирижер и скрипач — 20.
- Шредер (Schröder) Софи (1781—1868), нем. актриса т-ра Бург — 24.
- Шредер-Девриент (Schroder-Devrient) Вильгельмина (1804—1860), австр. певица (драматич. сопрано) — 410.

- Шрейфогель (Schreyvogel) Йозеф (1766—1832), австр. драматург и режиссер т-ра Бург — 24.
- Штадлер (Stadler) Альберт (1794—1888), друг и соученик Шуберта по конвикту; чиновник, композитор и поэт-любитель, автор текста 2-х его песен, кантаты ко дню рождения М. Фогля и либр. зингшпиля «Фернандо» — 37.
- Штарк (Stark) Людвиг (1831—1884), нем. муз. педагог, историк — 418.
- Штауфер (Staufner) Иоанн Георг, венский инструментальный мастер, создатель шестиструнной смычковой гитары (arpeggione) — 300.
- Штольберг (Stolberg-Stolberg) Фридрих Леопольд (1750—1819), нем. поэт; на его тексты Шуберт написал 8 песен — 380.
- Штраус (Strauß) Иоанн (отец) (1804—1849), австр. композитор, скрипач и дирижер — 22, 93.
- Шубарт (Schubart) Христиан Фридрих Даниэль (1739—1791), нем. писатель, поэт, композитор и эстетик муз. искусства периода «Бури и натиска»; на его стихи написаны 4 песни Шуберта — 130.
- Шуберт Франц, служащий таможи и музыкант-любитель в Граце; однофамилец Ф. Шуберта — 39.
- Шуберт Генрих Карл (1827—1897), художник-пейзажист; племянник Шуберта — 67.
- Шуберт (Schubert) Игнац (1785—1844), школьный учитель; первый педагог Шуберта игры на ф-п брат композитора — 16, 28, 36, 43.
- Шуберт (Schubert) Тереза Мари (1801—1878), сестра композитора — 43.
- Шуберт (Schubert) Фердинанд (1794—1859), пом. учителя и учитель в Сиротском доме, позднее директор «Нормальной школы»; композитор-любитель, дирижер, руководитель хора; брат Шуберта — 31, 35, 36, 43, 60, 72, 79, 80, 81, 89—91, 93, 406.
- Шуберт (Schubert) Франц Теодор Флориан (1763—1830), школьный учитель и музыкант-любитель; отец композитора — 11, 16, 27, 28, 29, 31, 33, 35—38, 43, 59, 74, 79, 350.
- Шульц (Schultz) Иоганн Абрахам Петер (1747—1800), нем. органист, дирижер, композитор — 97, 98.
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), нем. композитор и муз. писатель — 86, 115, 197, 201, 259.
- Шуппанциг (Schuppanzig) Игнац (1776—1830), австр. скрипач-ансамблист, дирижер; друг Бетховена — 21, 64, 299.
- Шустер Винценц (? — до 1862), гитарист и исполнитель на арпеджионе; первый исполнитель Сонаты Шуберта для арпеджиона и ф.-п. — 300.
- Эйблер (Eybler) Йозеф (1765—1846), австр. композитор и дирижер; с 1804 г. придворный капельмейстер — 29, 81, 82.
- Эйнштейн (Einstein) Альфред (1880—1952), нем. музыковед — 414.
- Эккель (Eckel) Георг Франц, доктор медицины, директор Венского ветеринарного ин-та; соученик Шуберта по конвикту — 30.
- Энгельс (Engels) Фридрих (1820—1895) — основоположник совместно с Марксом научного коммунизма; вождь и учитель международного пролетариата; друг и соратник Маркса — 10, 17.
- Эпиктет (ок. 50 — 138 н. э.), римск. философ — 41.
- Эстергази фон Галант (Esterhazy von Galantha) Иоганн Карл, граф (1775—1834), венгерск. князь; владелец поместья «Желиз» — 42, 43, 72, 73.
- Эстергази (Esterhazy) Каролина (в замуж. Фоллиот фон Гренневилле; 1805—1851), дочь графа Эстергази; ученица Шуберта — 71, 72.
- Эсхил (525—456 до н. э.), древнегреч. поэт — 48.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
О чер к пер в ы й. Шуберт и его время	9
О чер к в то р о й. Жизненный путь	27
О чер к т р е т и й. Вокальная лирика	95
О чер к ч е т в е р т ы й. Фортепианные сочинения в их связях с бытовым музицированием	189
О чер к п я т ы й. Путь к мастерству в ранних камерно-инстру- ментальных жанрах и симфонических циклах	231
О чер к ш е с т о й. Циклические инструментальные сочинения периода зрелости	275
О чер к с е д ь м о й. Стиль Шуберта. Некоторые наблюдения . .	371
Послесловие редактора	401
<i>Примечания</i>	404
<i>Указатель сочинений Шуберта</i>	425
<i>Указатель имен</i>	438

Вульфius П.

В 88 Франц Шуберт: Монография. — М.: Музыка. 1983.— 447 с., ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).

Книга посвящена жизни и творчеству великого австрийского композитора. В ней подробно разбираются вокальные и инструментальные сочинения Шуберта, прослеживаются связи композитора с австрийской народной музыкой и бытовым музицированием, определившим демократический характер его искусства.

Книга иллюстрирована, содержит нотные примеры и снабжена подробными указателями имен и музыкальных произведений Шуберта.

Для музыкантов и читателей-неспециалистов.

В 4905000000-269 568-83
026(01)-83

ББК 49.5
78 И