

82 п.

- 50

ИЗДАТЕЛЬСТВО · МУЗЫКА ·

**В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ**

**П. ВУЛЬФИУС**

**КЛАССИЧЕСКИЕ  
И РОМАНТИЧЕСКИЕ  
ТЕНДЕНЦИИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
ШУБЕРТА**



В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

П. ВУЛЬФИУС

КЛАССИЧЕСКИЕ  
И РОМАНТИЧЕСКИЕ  
ТЕНДЕНЦИИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
ШУБЕРТА

На материале  
инструментальных ансамблей

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1974

Автор брошюры в течение многих лет занимается исследованием творчества Шуберта. Настоящая работа посвящена одной из наименее известных слушателям и мало изученных музыковедами областей творческого наследия композитора — камерно-инструментальным ансамблям.

Брошюра представляет несомненный интерес для музыкантов-профессионалов, студентов музыкальных учебных заведений и любителей музыки.

В  $\frac{90205-472}{026(01)-74}$  597—74

© Издательство «Музыка», 1974 г.



1

Шуберт вошел в историю музыки прежде всего как создатель романтической песни. Его произведения этого жанра получили широкое освещение в музыковедческой литературе. Значительно скромнее вклад исследователей в изучение других разделов творчества. Специальные работы встречаются как единичные явления. Почти незатронутыми оказались инструментальные ансамбли. Между тем их роль в формировании творческого облика композитора чрезвычайно велика. Наряду с фортепианными сонатами и симфониями, они явились ареной борьбы Шуберта за самостоятельность в той области, где ему приходилось вступать в соревнование с великими предшественниками, решать сложную задачу переосмысления опыта классического искусства.

Шуберт вышел из этого испытания с честью. Его камерные ансамбли достойны сопоставления с бетховенскими. Глубоко прав был Стасов, отметивший, что «высшие и совершеннейшие между инструментальными созданиями Шуберта полны таланта до сих пор никем не превзойденного, так что с ними могут соперничать лишь величайшие создания самого Бетховена»<sup>1</sup>. Но далось это Шуберту не легко. Труднее всего было избежать прямого влияния Бетховена, величие творческих свершений которого подавляло Шуберта; вспомним его слова: «...кто же может еще что-нибудь сделать после Бетховена!» — обращенные к его ближайшему другу И. Шпауну еще в годы пребывания в конвикте<sup>2</sup>. Тем не менее

---

<sup>1</sup> Стасов В. В. Искусство XIX века. — Избр. соч. в 3-х томах. Т. 3. М., «Искусство», 1952, с. 678.

<sup>2</sup> Шпаун И. Заметки о моем общении с Францем Шубертом. — В кн.: Воспоминания о Шуберте. Составление и редакция Ю. Н. Хохлова. М., «Музыка», 1964, с. 190.

мысль его настойчиво направляется в сторону «размежевания» с Бетховеном.

В отличие от фортепианных сонат инструментальные ансамбли Шуберта не несут на себе следов столкновения с Бетховеном. Бетховенское проявляется в них достаточно неожиданно, но вполне органично. В еще большей степени это относится к преемственности, питаемой искусством Моцарта и Гайдна, хотя ее истоки несравненно очевиднее. Вместе с тем Шуберт обнаруживает в своих инструментальных циклах (за исключением фантазий, которые тяготеют к одночастной свободной форме) удивительную приверженность к традиционной схеме. В композиции цикла, в структуре его частей он последовательно опирается на классические нормы<sup>1</sup>. Даже в «Неоконченной симфонии», смысловая завершенность которой сейчас уже вряд ли нуждается в обосновании, четырехчастность представлялась композитору обязательной предпосылкой полновесности симфонического произведения<sup>2</sup>. Подобная «консервативность»

---

<sup>1</sup> «В соблюдении четырехчастной схемы Шуберт неуклонно ортодоксален», — отмечает видный современный исследователь творчества композитора М. Браун (Brown M. J. E. Schubert. A critical biography. London 1958, p. 24).

<sup>2</sup> Именно это обстоятельство послужило основанием для Ю. Н. Хохлова вновь настаивать на фрагментарности «Неоконченной». «...Ни в музыке двух частей симфонии, ни в тех предпосылках, которые, возможно, вызвали ее к жизни, нет ничего, что могло бы сделать прекращение работы композитора над произведением закономерным и необходимым, оправдать его. Симфония, в том виде, в каком мы ее знаем, бесспорно не является двухчастным циклом. Это действительно незавершенное сочинение...», — пишет Ю. Н. Хохлов в третьей главе книги «Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии» (М., «Музыка», 1972, с. 211—212). Конечно, нет никаких сомнений в том, что композитор намеревался продолжить симфонию; об этом свидетельствуют эскизы третьей части, сохранившиеся в его рукописях. Но на этом и кончаются объективные доказательства незавершенности сочинения. Все остальное, о чем речь идет в книге Хохлова, относится к области догадок разной степени вероятности, в том числе и выдвигаемое автором предположение о критическом отношении Шуберта к своему детищу, новаторский характер которого мог якобы «смутить молодого композитора, ориентировавшегося на классические традиции» (там же, с. 246), заставить его усмотреть в симфонии неудавшийся в чем-то эксперимент.

Против этого мнения, даже если оно принадлежало Шуберту, со всей категоричностью восстает музыка симфонии. Вот уже более ста лет она все успешнее и успешнее отстаивает свое право на су-

позиции Шуберта тем более поразительна, что рядом с ним, буквально на его глазах, эти устои дерзко расшатывались Бетховеном. Создается парадоксальное положение, при котором новаторство представителя старшего поколения оказывается более броским, ярким, чем представителя младшего поколения. Ситуация обостряется, если принять во внимание принадлежность Бетховена к классическому, а Шуберта — к романтическому направлению. Объяснение этому феномену следует искать в коренном различии человеческого и творческого облика Бетховена и Шуберта.

Бетховен (подобно Генделю и Глюку) принадлежал к числу художников-борцов, ясно отдающих себе отчет в идейной основе своего искусства. Это позволяло ему, становясь на путь субъективного высказывания, не упускать из виду конечную объективную цель, к которой он стремился всю жизнь. Будучи осмыслена философски, она образует стержень даже наиболее причудливых его замыслов, корректируя с позиций революционного классицизма романтические побеги воображения. Обладая бетховенской убежденностью в рациональной природе бытия, можно было отдалиться полету фантазии настоль-

---

ществование вне намеченной композитором перспективы скерцо и финала. Мимо этого не может пройти и Хохлов, справедливо утверждающий, что первые две части получились у Шуберта «глубоко впечатляющими, новаторскими по содержанию и по трактовке жанра симфонии и в то же время вполне зрелыми, совершенными по своей форме, необычайно концентрированной и своеобразной (там же, с. 212. Разрядка моя. — П. В.)». И все же самое существенное, без чего было бы невозможно достижение отмеченных Хохловым качеств, не удостоивается его внимания: *Allegro moderato* и *Andante con moto* настолько прочно соотнесены друг с другом гением композитора, что не вызывают потребности в продолжении. По этой причине гораздо важнее как для любителя музыки, так и для ее исследователя определить черты взаимообусловленности (и по сходству, и по контрасту) завершенных частей симфонии, чем пытаться представить себе, какой она могла бы стать, если бы Шуберт дописал «недостающие» части. Только признание quasi-незавершенности «Неоконченной» позволяет по достоинству оценить масштаб новаторства Шуберта. Оно же открывает доступ к пониманию редкой интенсивности воздействия произведения, ставшего популярнейшим памятником мировой симфонической литературы. Прерванное на полуслове, оно никогда не завоевало бы столь широкого и сердечного отклика.

ко, чтобы предвосхитить завоевания зрелого романтизма.

Шуберт (как и Моцарт) был совершенно лишен качеств трибуна, не тяготел он и к философской нацеленности мышления. Его мироощущение уступало моцартовскому в ясности, бетховенскому — в стойкости. Как верно подметил его друг, писатель Э. Бауэрнфельд<sup>1</sup>, оптимистический взгляд на жизнь сочетался у него со склонностью к меланхолии. Если углубить мысль Бауэрнфельда, то можно сказать, что в этой двойственности облика Шуберта отразилась типично романтическая неуравновешенность восприятия действительности. Тем самым значительно сокращалась возможность проявления в его искусстве волевого, активного начала, столь ярко выраженного у Бетховена.

Сила Шуберта заложена в лирической одухотворенности его воображения. Будучи оплодотворено близостью к народно-песенным истокам и бытовому музицированию, оно несет в себе значительный запас объективных впечатлений, оберегающих композитора от односторонности субъективно-психологического отклика. Однако соотношение субъективного и объективного в разных жанрах творчества Шуберта не одинаково, что в равной мере зависит и от особенностей данного жанра, и от конкретной цели, которую ставит себе композитор при создании того или иного произведения.

Песня открывает больший простор субъективной углубленности воплощения, чем инструментальный цикл. Замкнутость ее содержания, сосредоточенного, как правило, на характеристике одного состояния, создает для этого благоприятные условия. Диапазон песенного творчества Шуберта чрезвычайно широк. Он охватывает самые различные оттенки душевных движений человека — от наивно-непритязательной радости до трагически обостренной скорби. Дифференциация этих оттенков в соответствии с индивидуальным обликом персонажей песен говорит о способности композитора сохранять объективную перспективу суждения. Но в рамках отдельных песен и даже циклов акценты смещаются.

---

<sup>1</sup> См.: Бауэрнфельд Э. Письмо неизвестному лицу от 24 ноября 1857 г. — В кн.: Воспоминания о Шуберте, с. 131.



На первый план выдвигается субъективно заостренное лирическое чувство. Оно может сопровождаться и, как правило, сопровождается обрисовкой сопутствующих ему обстоятельств; оно может обладать и обладает (например, в «Городе», «Двойнике», в отдельных песнях «Зимнего пути») обобщающей силой выражения, придающей ему гражданственный подтекст, но оно остается воплощением обособленного эпизода душевной жизни человека.

В создании таких произведений Шуберт был независим от каких бы то ни было образцов. Он был первооткрывателем как по линии неслыханного расширения выразительных возможностей песни, так и по линии наполнения ее новым содержанием, отвечавшим стремлению романтиков к всестороннему освещению внутреннего мира современника. На этом пути противоречия романтического мироощущения находили, как правило, наиболее естественную однозначную форму выражения: восторженный порыв и глубокое отчаяние вызывали к жизни разные песни. В их чередование не требовалось вносить никакого согласования. Они могли существовать независимо друг от друга, как самостоятельные проявления изменчивости облика художника.

Правда, Шуберт не удовлетворяется такой ролью песен. Он находит принцип их циклической организации, что, естественно, обуславливает возникновение между ними взаимосвязи. Но смысловая завершенность отдельных звеньев цикла сохраняется. Сохраняется и сосредоточенность внимания композитора на лирико-психологическом аспекте высказывания, что особенно заметно в цикле «Зимний путь», где большинство песен представляет собой все усугубляющиеся по трагической окраске варианты трактовки темы обездоленности.

В инструментальном творчестве, в частности в камерных ансамблях Шуберта, эта тема не получает столь конденсированного воплощения, что ни в коей мере не умаляет значительности их содержания. Только она завоевывается иными путями. Драматургия инструментального цикла требовала для своего развития, способного отразить смену впечатлений в их взаимобусловленности. Здесь действовали иные закономерности, чем в песне. Замкнутости противопоставлялась развернутость; одноплановости — многоплановость;

подчеркнутой концентрированности смысла — его рассредоточенность. Кроме того, из поля зрения автора инструментального цикла выпадала связь со словом — немаловажное условие убедительности высказывания как в отдельной песне, так и тем более в песенном цикле.

Шуберт отдавал себе ясный отчет в жанровых отличиях песенного и инструментального творчества. Об этом наглядно свидетельствуют изменения, которые он вносил в свои же песни, используя их в качестве тематического материала инструментальных произведений. Он изымал из них все, что оправдывалось только наличием текста и, соответственно, могло нарушить логику инструментального мышления и, что еще важнее, никогда не ставил знака равенства между содержанием песни и содержанием возникшего на ее основе инструментального замысла. «Тема песни не связана с текстом, которому она обязана своим возникновением, неразрывно. Ее сущность определяется в первую очередь специфически музыкальным смыслом, позволяющим ей стать источником чисто инструментального развития»<sup>1</sup>, — пишет по этому поводу В. Феттер. Иначе говоря, песня в таких случаях подобна завязи, без которой появление плода невозможно. Но судить о плоде по облику завязи не приходится.

Само обращение Шуберта к песенному тематизму говорит, однако, о том, что область вокальной лирики и музыки инструментальной не представлялась композитору разъединенной непреходимой пропастью. Наоборот, он настойчиво искал точек соприкосновения между ними. Без усилий это удалось ему в сфере инструментальной миниатюры. Оно и понятно. Ведь и «Музыкальные моменты», и «Экспромты» представляют собой очевидное приложение песенных принципов к фортепианному творчеству. Но этот аспект (подхваченный и развитый впоследствии его преемниками) не удовлетворял Шуберта. Он стремился к завоеванию симфонического метода мышления, во многом противоположного тому, которым руководствовался при создании песен и

---

<sup>1</sup> Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 1—2. Leipzig 1953. Bd. 2, S. 23.

песенных циклов<sup>1</sup>. В решении этой задачи Шуберт никак не мог миновать опыта мастеров венской классической школы. Только у них он мог научиться сквозному развитию, независимому в своем существе от внемузыкальных представлений; только у них мог перенять принцип согласованного использования лирического, драматического и эпического ракурсов содержания.

Учиться, тем более для Шуберта, не означало, разумеется, слепо следовать примеру. Воспринятое у предшественников он подчиняет своему пониманию направленности крупного инструментального сочинения. В частности, он обнаруживает возможности заметного усиления лирической осмысленности подобных произведений. Вот где заложена основа вполне оправданного представления о песенном характере инструментального творчества Шуберта. Но помимо песенности как олицетворения лирики в осуществлении его замыслов большую роль играют приемы драматического развития и обстоятельной эпической характеристики.

В этих условиях опора на традиционную схему классиков облегчала композитору достижение равновесия в распределении компонентов. В сочетании с разнообразием и контрастностью тематического материала, с разветвленностью драматургии (в особенности в крайних частях цикла) это создавало предпосылки для охвата значительного круга явлений, следовательно — и для большей трезвости, объективности суждения. Так складывается самобытный профиль Шуберта как автора инструментальной музыки. В нем нет бетховенской суровости, императивности. Он мягче, сердечнее, обличительнее, хотя и не лишен ни масштабности, ни многоликости. Склонность к лирической исповеди роднит его с романтиками. Эти черты существенны для его облика, но не исчерпывают его. Они соседствуют с доставшимися ему в наследство от классиков широтой кругозора, способностью оценивать происходящее со стороны, видеть в центре событий не себя, а многих

---

<sup>1</sup> Это не исключает того, что песни тоже несут на себе следы достижений композитора в области инструментального творчества. «Две сферы музыки — вокальная и инструментальная — связываются между собой таким образом все теснее и теснее», — отмечает Г. Гольдшмидт в краткой, но весьма содержательной статье о Шуберте в "Dictionnaire de la musique". Paris, Bordas [1971], p. 1000.

людей, находить пути к оптимистическому освещению жизненных процессов.

В результате допустимо говорить о своеобразной промежуточности положения Шуберта. Романтические и классические тенденции образуют в искусстве Шуберта некий симбиоз<sup>1</sup>. Это не влечет за собой стилистической половинчатости, как это бывает у мелких художников, тщетно пытающихся свести к одному знаменателю заимствованное из разных источников. Стиль Шуберта един. Но внутри такого единства действуют две взаимообусловленные и вместе с тем разнонаправленные силы. В их сосуществовании — секрет своеобразия замыслов композитора, в первую очередь — инструментальных. Равновесия в проявлении этих сил ожидать не приходится. Романтическая линия, естественно, берет верх над классической, но не без ощутимых уступок последней, что дает о себе знать в разной мере в каждом произведении, а также в характерном для Шуберта чередовании полярных по смыслу сочинений. «Непосредственно вслед за трагической коллизией в «Неоконченной симфонии» он воспел в фортепианной фантазии «Скиталец» оптимистическую решимость, потребность действия. Ко времени создания первых двенадцати песен «Зимнего пути» мы должны отнести возникновение исполненного бьющей через край жизнерадостностью фортепианного трио B-dur. По контрасту же со второй частью «Зимнего пути» он написал фортепианное трио Es-dur, «мужественный склад» которого был отмечен еще Шуманом»<sup>2</sup>. Показательно, что на долю инстру-

---

<sup>1</sup> Данная особенность творчества Шуберта давно привлекала внимание исследователей. Однако далеко не все сумели оценить органичность соотношения столь противоположных компонентов. Так, приверженность классическим традициям не раз вызывала упреки в непреодоленной зависимости композитора от своих предшественников, в частности, от Бетховена, в чем особенно преуспел Г. Кёльтш (см. ниже). Тем больше оснований выделить мнение ученых, отставивших, пользуясь определением В. Феттера, значение Шуберта как «романтического классика» (указ. изд., т. I, с. 50). Помимо самого Феттера здесь прежде всего следует упомянуть Альфреда Эйштейна, первого, кто ясно сформулировал позитивную роль классического начала в творчестве композитора (см.: Einstein A. Die Romantik in der Musik, München 1950).

<sup>2</sup> Goldschmidt H. Franz Schubert. Ein Lebensbild. Berlin 1954, S. 33.

ментальной музыки при этом чаще приходится обращение композитора к позитивной концепции, тем более в произведениях последних лет жизни. Это обусловлено, во-первых, особенностями инструментального цикла, открывающего широкий простор развернутому многоплановому изложению, а отсюда и следованию заветам классиков, и, во-вторых, в еще большей степени, кровной близостью мироощущения композитора оптимистическому взгляду на жизнь народа. Сложившаяся на протяжении веков твердая убежденность народа в неистощимости как его физических, так и духовных сил, становится для Шуберта оплотом в борьбе с сомнениями, разочарованием, резиньацией. Не обеспечивая в творчестве Шуберта преодоления разлада с действительностью, она служит все же заметным противовесом последнему, позволяя и в условиях недостижимости поставленной себе цели настаивать на правомочности жизнеутверждающих помыслов и идеалов.

Именно такое столкновение идеального и реального образует концепционный стержень всех инструментальных ансамблей Шуберта. В каждом из них это столкновение получает индивидуализированное толкование. Конфликт может быть ослаблен, может быть обострен, но, как правило, он не находит окончательного разрешения. Не борьба во имя утверждения положительного идеала находится в центре внимания композитора, а более или менее выпуклое обнажение противоречий. В этом заключено основное отличие Шуберта от Бетховена и одновременно свидетельство принадлежности первого к романтическому направлению, вопреки проступающим достаточно отчетливо (в особенности в юношеских произведениях) связям с классиками.

И по мироощущению, и по стилю Шуберт самый «классичный» из всех романтиков<sup>1</sup>. Он удивительно быстро и непринужденно сжился с классическими приемами и средствами выражения. Уже к семнадцативосемнадцати годам он в совершенстве овладел традициями венской классической школы, причем эти тради-

---

<sup>1</sup> В какой-то мере к нему приближается в этом смысле Шопен; но только приближается, уступая Шуберту в объективности и в многоплановости восприятия действительности.

ции отнюдь не были восприняты им как застывшие образцы, а как живые, поддающиеся изменению примеры, которые в меру растущей творческой самостоятельности молодого автора подлежали все большей модификации. Не покидая русла, установленного предшественниками, Шуберт в некоторых произведениях (например, в Шестой симфонии, в квартете В-dur 1814 года) достигает подлинно художественной законченности воплощения<sup>1</sup>.

Таким образом, традиционное довольно рано становится органическим компонентом стиля Шуберта. Конечно, характер его проявления с годами меняется; следование образцам уступает место их переосмыслению. Но и в зрелых произведениях можно столкнуться со случаями совершенно сознательной ориентировки Шуберта на опыт классиков. Существенно, что это происходит теперь не просто из факта стилистической зависимости, а всегда диктуется концепционными соображениями. Последнее обстоятельство наглядно показывает, какой степени осторожности требует рассмотрение соотношения классических и романтических черт у Шуберта. Ведь в нем (соотношении) проявляется важнейший для истории искусства в целом закон стилистической преемственности. Для определения рубежа между классикой и романтикой он приобретает особое значение, тем более в музыке, где переход от одного направления к другому не обозначен резкими гранями, как, например, в литературе<sup>2</sup>.

В результате в творчестве композиторов-романтиков, в частности первой четверти XIX века, возникают чрезвычайно показательные и плодотворные срастания классических и романтических тенденций. Пожалуй, наиболее ярким примером является «встреча» классического замысла и романтических средств выражения в недооцененных исполнителями и исследователями песнях Шуберта на античные сюжеты, например: «К вознице Кро-

---

<sup>1</sup> В цитированной выше статье в "Dictionnaire de la musique" Гольдшмидт относит квартет В-dur «к законченным шедеврам» (указ. изд., с. 1000).

<sup>2</sup> Такое противопоставление, как Иенская школа, с одной стороны, Гёте и Шиллер — с другой, в музыкальном искусстве вообще не встречается.



носу» ("An Schwager Kronos"), «Прометей»<sup>1</sup>, «Ганимед» на тексты Гёте, «Группа из ада» ("Gruppe aus dem Tartarus") на текст Шиллера, «К разгневанной Диане», ("Der zürnenden Diana") на текст Майрхофера.

В инструментальном наследии композитора сосуществованию, сплетению и затем уже срастанию признаков разных стилей также принадлежит немаловажная роль. Представляется бесспорным, что именно на этой основе Шуберту удается создать новую жанровую разновидность симфонического цикла — эпическую, несомненно выходящую за пределы столь типичного для романтизма стремления к воплощению внутреннего мира человека.

Но и в рамках характерного для композиторов этого направления лирико-драматического высказывания, также относящегося к завоеваниям Шуберта в области инструментальной музыки, нельзя не заметить важного воздействия классических образцов, в особенности по линии сохранения масштабности и многоплановости формы и содержания произведений. В этом аспекте и следует рассматривать как соблюдение Шубертом порядка и количества частей, свойственных циклу у классиков, так и наличие стилистических реминисценций. Возникает необходимость иной оценки подобных явлений, чем та, которой придерживаются отдельные музыковеды, например Кёльтш в крайне интересной, научно безупречной работе о фортепианных сонатах Шуберта<sup>2</sup>. Кёльтш великолепно осведомлен о фактах зависимости Шуберта от его предшественников, в частности от Бетховена. Но выводы, к которым он приходит на этом основании, крайне односторонни и искажают подлинную картину взаимоотношений Шуберта и представителей венской классической школы. Обнаруживая зависимость Шуберта от предшественников, Кёльтш во всех случаях рассматривает ее как следствие неспособности Шуберта достичь подлинной самостоятельности. «Все же остаешься дилетантом!»<sup>3</sup> — вот итог, к которому в

---

<sup>1</sup> Ценные наблюдения, касающиеся этих песен Шуберта, содержатся в книге В. А. Васиной-Гроссман «Романтическая песня XIX века», М., «Музыка», 1966, с. 87—93.

<sup>2</sup> См.: Költzsch Hans. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig 1927.

<sup>3</sup> Ibidem, S. 157.

конечном счете приходит в отношении Шуберта исследователь. Эта точка зрения парадоксальнейшим образом уживается у Кёльтша с великолепным пониманием особенностей творческого почерка Шуберта. Беда Кёльтша — в игнорировании возможности сплетения классических и романтических черт как фактора не только не исключающего самобытности творческого проявления, но, наоборот, ей способствующего. Разумеется, это не снимает вопроса о наличии в творчестве Шуберта (как и у каждого композитора) этапа, когда подражание мастерам преобладало над оригинальными находками. Как раз в этом отношении книга Кёльтша изобилует ценными наблюдениями. К сожалению, позиция Кёльтша, высказанная им открыто, имеет своих скрытых приверженцев. Сознательно или неосознанно, они недооценивают новаторской роли Шуберта как автора инструментальных произведений. Причина — всё в том же: в невнимании к смешанным, промежуточным средствам и приемам выражения, обладающим своим определенным удельным весом. Только считаясь с этим обстоятельством можно объективно оценить деятельность Шуберта (как и Вебера, творчество которого пока что не привлекало должного внимания исследователей) и одновременно прояснить проблему становления романтизма, отличающуюся в музыкальном искусстве своими специфическими приметами.

## 2

Первые квартеты Шуберта создаются им в юношеском возрасте для нужд домашнего музицирования, в котором активное участие помимо Франца принимают отец и два старших брата композитора. За пятилетие (1812—1817) Шуберт продвигается от неуверенных проб пера, где на каждом шагу сталкиваешься с проявлением незрелости, к свободному, оснащенному профессиональными навыками владению особенностями жанра. Крестным отцом этих опытов молодого композитора является Моцарт. Во всяком случае, отголоски его произведений, в частности симфонии *g-moll* (любимейшего сочинения Шуберта в эти годы), проникают в квартеты

часто. Не минует Шуберт и опыта Гайдна. Наименее заметно влияние Бетховена, хотя трудно предположить, чтобы Шуберту не были известны созданные еще в 1800 и 1806 годах квартеты ор. 18 и ор. 59. Впрочем, если вспомнить относящуюся к 1816 году запись в дневнике Шуберта, где говорится о причудливости сочинений Бетховена, «причудливости, которая без разбора объединяет, смешивает трагичное с комическим, приятное с противным, героическое с ревом, самое священное с шутовством»<sup>1</sup>, становится очевидным, что в это время он еще был далек от осознания значения Бетховена как образца, которому ему надлежало не столько следовать, сколько с ним соревноваться.

В своих комментариях к публикациям О. Э. Дейча<sup>2</sup> Ю. Н. Хохлов высказывает мысль, что это суждение Шуберта могло быть инспирировано Сальери. Такая возможность не исключается. Но, с другой стороны, трудно поверить, что девятнадцатилетний Шуберт стал бы заносить в дневник, да еще в такой непосредственной, живой форме, чужое мнение. Скорее всего в меньшем воздействии Бетховена именно на данном этапе, когда еще творческая индивидуальность Шуберта не выявилась окончательно, сыграло роль то различие в характере дарования, в художническом облике, о котором речь шла выше.

Нельзя сказать, что самые первые опыты Шуберта лишены проблесков самобытности, но это именно робкие проблески, не больше. Только в конце 1813 года можно говорить о заметном проявлении шубертовского почерка. Чрезвычайно существенно, что это дает о себе знать прежде всего в пределах первых частей цикла. Казалось бы, что у композитора с рано определившейся склонностью к песенному жанру первые ростки новаторства должны были сказаться в лирических разделах цикла. На деле же Шуберт начинает атаку классических устоев с самой сердцевины сонатной формы. Если принять во внимание, что в области вокальной лирики Шуберт в это время тоже находится на подсту-

---

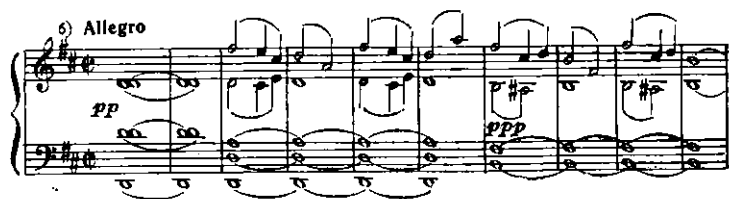
<sup>1</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах. Под ред. Ю. Хохлова. М., Музгиз, 1963, с. 132. (Шуберт не упоминает имени Бетховена, но не подлежит сомнению, что он имеет в виду именно его.)

<sup>2</sup> Там же, с. 134.

пах к овладению мастерством (правда, на несоизмеримо более высоком уровне), то придется признать, что привычное, напрашивающееся как будто само собой представление о прямом влиянии вокальной лирики Шуберта на его инструментальное творчество нуждается в значительных коррективах. Есть основание считать, что тенденция лиризации проистекала у него из одного источника, находя, однако, в разных жанрах параллельное, но не идентичное преломление. В двух квартетах D-dur 1813 и 1814 года она порождает распевность главных партий, непривычную для классического квартета:

1 а) Allegro ma non troppo

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system is marked *p dolce*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating the melodic and harmonic structure of the piece.



Поскольку главные партии определяют в данном случае облик остальных разделов сонатных *allegro*, то песенное начало накладывает заметный отпечаток на характер первых частей в целом. На первый план выдвигается лирико-созерцательная настроенность, что дает о себе знать в одноликости, одноплановости изложения. Контрасты не подчеркиваются, а сглаживаются; обнаруживается несомненная склонность к вариационно-вариантному разворачиванию, приходящему на смену тематическому развитию. Конечно, при рассмотрении этой тенденции нельзя не учитывать роль несовершенства во владении композиторской техникой. Но нет никаких оснований и сводить эти особенности только к неопытности юного автора. Ведь в других частях, где Шуберт оперирует привычными средствами (это чаще присуще вторым и четвертым частям), его высказывание ненамного уступает художественным нормативам венского классического стиля. Следовательно, можно без натяжки утверждать наличие в этих квартетах Шуберта своих творческих намерений. Другой вопрос, что они проявляются пока что не ярко, словно отделенные от слушателя полупрозрачной пленкой. Думается, что в этом повинна недостаточная рельефность замысла. У Шуберта в это время не могло быть ни тех жизненных впечатлений, которые свойственны зрелому мироощущению, ни достаточно развитой способности как к дифференциации, так и к обобщению своего восприятия окружающей действительности. Поэтому он возвращается в круг родственных друг другу оттенков чувств, что и оставляет впечатление ровного, лишенного узлов напряжения бега мысли.

Нет ничего удивительного в том, что в его высказывании нет еще той собранности, «пружинистости», которая свойственна сонатному развитию у его предшест-

венников. Он в одинаковой степени далек и от конфликтного драматизма, все усугублявшегося в процессе эволюции венского классического симфонизма, и от драматургии антитез, которая станет излюбленным руслом самовыражения зрелых романтиков. Его замыслы обусловлены длящимися состояниями, что, учитывая различия жанров, и сближает их с песенной лирикой. Последнее и определяет внедрение в структуру его произведений строфического принципа<sup>1</sup>, который, в противоположность принципу сквозному, разработочному, способствует воплощению неизменности, стабильности содержания.

В частности, во втором квартете D-dur (1814) отчетливо вырисовывается тенденция к сочетанию разработочного и строфического начал. После привычной последовательности экспозиция — разработка следует сокращенная (ложная?) реприза главной партии в C-dur со второй разработкой, затем — третий разработочный эпизод (все на том же материале) и кода, завершающаяся первым звеном главной партии. В сопоставлении с началом части это воспринимается как обрамление. Учитывая, что этот тематический период появляется на протяжении Allegro четырежды, можно говорить об его функции рефрена. Подчеркнем, что такая структура никак не может рассматриваться как производная от песни как жанра, а является инструментальным вариантом присущего Шуберту тяготения к лиризации высказывания. Она проистекает из стремления композитора найти свой, пусть пока что несовершенный, аспект отражения действительности и в этом смысле должна оцени-

---

<sup>1</sup> В статье «Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта» (в кн.: От Люлли до наших дней. М., «Музыка», 1967, с. 33—70) И. Лаврентьева предлагает пользоваться термином «куплетный». Можно согласиться с автором: понятие «строфический» действительно наталкивает на мысль о совпадении структуры стихотворения и песни, что далеко не всегда имеет место у Шуберта. Но ведь и термин «куплетный» не избавляет от этой аналогии. Кроме того, он несравненно сильнее подчеркивает стабильность музыкального образа, поскольку предполагает неизменность музыки, повторяющейся на разные слова. Следовательно, нет основания отдавать ему предпочтение, что, впрочем, подтверждается и автором статьи, применяющим по ходу своих рассуждений оба понятия на равных правах.



ваться как прямой показатель стилистической самобытности.

Поскольку она (как и вызывающая ее к жизни песенность) выступает в окружении традиционных стилистических примет, это не приводит к стилистическому перелому. Шуберт еще слишком наивен (в прямом, житейском смысле слова), чтобы сделать заявку на собственную концепцию. Его новаторские помыслы лишь исподволь озаряют привычные, исхоженные тропы. Но освежающее воздействие его поисков бесспорно. Это особенно заметно при сравнении подобных произведений с другими, где на первый план выступает забота автора об усвоении упрочившихся навыков. Так, например, отдавая должное большей целостности, компактности, отточенности воплощения в квартетах *op. posth. 125, № 1* и *№ 2*<sup>1</sup>, нельзя не признать, что эти качества завоеваны композитором за счет «подавления» произвольных побегов воображения. Любопытно, что это происходит на почве попытки Шуберта приобщиться к бетховенским принципам тематически строго организованного развития. Опыт этот несомненно принес пользу композитору, но, главным образом, в плане совершенствования мастерства, а не выявления самобытности. Тем не менее именно эти квартеты, в особенности, квартет *Es-dur*, получили из ранних сочинений наибольшее признание у исполнителей. Лаконичность и стройность изложения компенсируют, видимо, в какой-то мере отсутствие в произведении лица автора.

Окинув, в целом, взором ранние камерные ансамбли Шуберта, можно сказать, что стилистически они расположены между Гайдном и Моцартом, с одной стороны, и Бетховеном — с другой, причем значительно ближе к первым, чем ко второму. Несмотря на прорастание в них чисто шубертовских черт, говорить о каком бы то ни было проявлении романтического духа не приходится; полностью отсутствуют прежде всего необходимые для этого предпосылки в сознании композитора. Если в отдельных произведениях и проглядывает (яснее всего в квартете *g-moll* 1815 года) намек на углубленный конфликт, то он, во-первых, никак не определяет на-

---

<sup>1</sup> Квартеты *Es-dur* и *E-dur*. По последним данным они сочинены в разное время: первый — в 1813 году, второй — в 1816 году.

правленность творчества в целом, а во-вторых — очевидно, порожден следованием Шуберта чужому примеру, но не собственной инициативой композитора.

Возникает соблазн иной аналогии: сравнения индивидуальных шубертовских примет в ранних сочинениях с порождениями сентиментализма, в частности в его наивно-идиллическом, простодушном преломлении. Это не только не умаляет значения наметившихся в инструментальном творчестве композитора сдвигов, но, наоборот, придает им больше вескости, позволяя усматривать в них настоящих предвестников романтического искусства<sup>1</sup>.

### 3

Итак, лирическая направленность замысла, обновляющая традиционную форму классиков в самом ее существе, и вызванные ею к жизни средства: песенность тематизма и песенные принципы развития, вернее, развертывания, разумеется, в их специфически инструментальном преломлении, — вот что составляет особенность творческого проявления Шуберта уже на заре его деятельности создателя камерной музыки. Чтобы эти ростки обрели значение стержня, надлежало из подмастерья стать мастером и найти свою отчетливую позицию в суждении об окружающем мире.

Задачи эти решались Шубертом параллельно, что ни в какой степени не равносильно их совпадению. Правда, созревание Шуберта как мастера и его проникновение в суть действительности свершаются одновременно, но совсем не легко определить, в какой мере они воздействуют друг на друга. Важно и другое. Познание неразрешимости для человека его поколения кардинальных противоречий окружающего мира, со-

---

<sup>1</sup> Нечто сходное можно обнаружить и в развитии песенного творчества композитора, где примерно в это же время происходит процесс овладения достижениями предшественников в области песни. Правда, здесь Шуберту уже удаются (и достаточно часто) проорывы в сферу романтических средств воплощения. Но это не облегчает, а, наоборот, затрудняет определение границ рождения романтической песни в собственном смысле слова.

ставляющее показательнейшую черту романтического мироощущения, ни в какой мере не снимает для Шуберта актуальность жизнеутверждающей тематики. Она входит в его кругозор не только как мечта, а как реальная, органическая составная часть мышления. Именно этот иной аспект соотношения жизнелюбия и уныния имел в виду Бауэрнфельд, когда говорил о «двуликости» (Doppelnatur) Шуберта<sup>1</sup>. Не смена подъема и падения духа характерна для этого сочетания, а их взаимодействие как уравнивающих друг друга сторон единого восприятия действительности.

Поэтому не кажется удивительным, что зрелость Шуберта начинается с двух различных по характеру произведений: с фортепианного квинтета A-dur (1819) и с неоконченного квартета c-moll (1820). В первом произведении нетрудно обнаружить преемственные связи с ранними ансамблями. В нем живет тот же дух самозабвенного музицирования, когда исполнители являются и активными слушателями. Связывает квинтет с ранними работами композитора и доминирующая в нем безмятежно-радостная настроенность. Но насколько рельефнее стало содержание, насколько пластичнее форма! Велика в этом роль конкретизации замысла. Квинтет посвящен восторженному воспеванию природы и тесно связанного с ней патриархального быта. Упоение природой оказывается руслом полнокровного, достаточно многогранного восприятия жизни. Оно вбирает в себя и разветвленные оттенки душевных движений. Создаются предпосылки для создания контрастной драматургии. Ее исходным звеном, эмбрионом является в какой-то степени песня «Форель», давшая квинтету название, но только в какой-то мере. Уже первая часть, с ее «размашистой» главной партией, с минорным эпизодом в разработке, свидетельствует о большей емкости содержания.

С другой стороны, чрезвычайно показательно самоограничение, к которому прибегает Шуберт; в вариациях он использует лишь материал первого куплета песни. В этом сказывается различие в задачах, которые

---

<sup>1</sup> См.: Бауэрнфельд Э. Из «Мемуаров». — В кн.: Воспоминания о Шуберте, с. 275 («Впрочем, в Шуберте дремала двойственная натура»).

ставит перед композитором песня, где музыка, при всей своей независимости, следует за словом, или же инструментальное произведение, вдохновленное песней, но подчиняющееся своей логике изложения. Эта логика во многом обусловлена тематическим развитием. В ранних квартетах оно присутствовало в незначительных дозах; близкие друг другу тематические варианты чередовались с безликими нейтральными связками (рамплиссажами). Теперь оно все шире привлекается композитором — правда, на свой лад и в разных произведениях по-разному. В меняющихся комбинациях с вариационно-вариантными приемами оно создает предпосылки для чрезвычайно гибкого проявления специфически шубертовской драматургии, менее целеустремленной, чем у классиков, но обладающей, именно в силу этого, большей возможностью отображения смены впечатлений. Так возникает типично романтическая драматургия сопоставлений. У Шуберта она еще лишена того тяготения к внезапным «частым переменам декораций» (пользуясь термином театральным), к которым так охотно прибегают зрелые романтики Берлиоз и Лист. С этим связана большая приверженность Шуберта к последовательной логике изложения, что способствует развернутости его замыслов и избавляет его от слишком навязчивой программности.

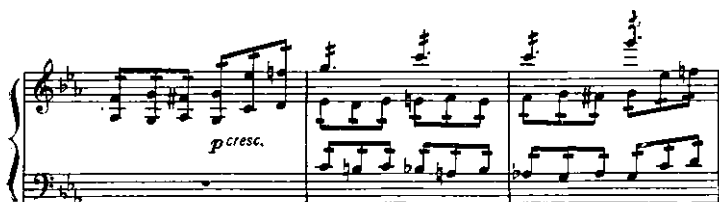
Вместе с тем концепции инструментальных произведений композитора зиждутся на скрытой программности. Вне ее драматургия сопоставления не может быть осмыслена, поскольку свойственные ей внезапные сдвиги не вытекают непосредственно из логики чисто музыкального развития. Но к обнаружению этого программного подтекста надо подходить с величайшей осторожностью, все время имея в виду, что существует разница между поводом, послужившим источником замысла, и результатом. Прекрасное подтверждение этому мы находим в произведениях Шуберта, причем как раз в таких, которые по своему решению приближаются к идеалу более поздних романтиков, например в фантазии «Скиталец», где смысл заимствованного из песни образа никак не исчерпывает содержания выросшего на его основе произведения. Такая независимость обеспечивается у Шуберта широтой его художнического кругозора, способностью соразмерять подлинно новаторские наход-

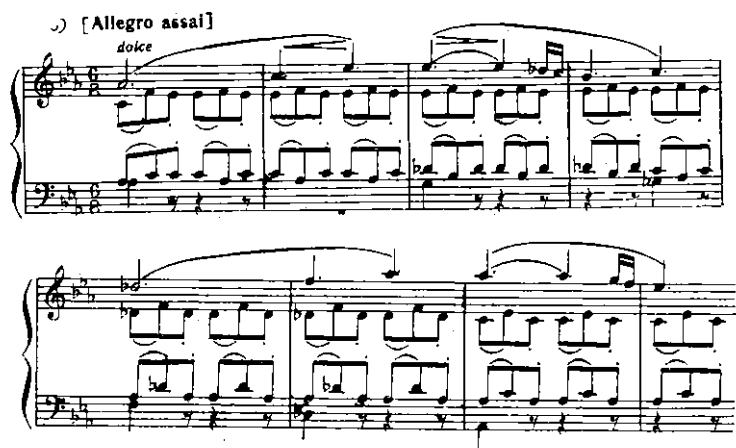
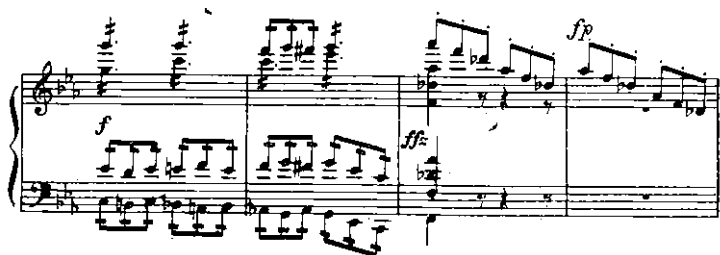
ки с верностью заветам предшественников, разумеется, на таком уровне, когда эти заветы переходят из категории заимствований в категорию слагаемых индивидуального стиля композитора. Последнее наглядно иллюстрируется фрагментом квартета *c-moll*.

Представляется симптоматичным, что квартет остался неоконченным. Шуберт по праву мог быть ошеломлен тем, что вылилось из-под его пера. Первая часть ведь не только непривычна и по содержанию, и по форме, но она к тому же совершенно замкнута по смыслу. Найти ей продолжение, учитывая, с одной стороны, что она сама несет значительную лирическую нагрузку, а с другой — что до этого композитор в наименьшей степени уделял внимание переосмыслению традиции лирических (вторых) частей классического цикла, было неимоверно трудно. Поэтому допустимо, независимо от того, как это мыслилось Шуберту, считать *Allegro* таким же законченным произведением, как и «Неоконченная симфония». Поставленная в нем композитором проблема исчерпывается, несмотря на лаконизм высказывания, до конца.

Впервые, во всяком случае в пределах камерных ансамблей, Шуберт раскрывает тему непреодолимого разлада с действительностью. Этому служит прежде всего противопоставление двух образов: неумолимо назойливого, бередящего душу предчувствием беды (главная партия — см. пример 2а) и открытого, ничем не замутненного, светлого высказывания (побочная — см. пример 2б).

2 а) *Allegro assai*





Чрезвычайно существенную роль в выявлении идеи произведения играет функция обрамления, которая поручена главной теме. Именно ее возвращение в конце Allegro символизирует тщетность мечтаний. Вместе с тем в процессе развития содержания, при всей отчетливости столкновения двух сфер (об этом свидетельствуют «вторжения» исходных элементов главной партии в экспозицию и в разработку), единоборства контрастных начал, подобного бетховенскому, не возникает. Конфликт в большей степени констатируется, чем обостряется. Этому содействует и преобладающая в Allegro динамическая приглушенность изложения. Необходимо подчеркнуть, что подобная смягченность воплощения конфликта, встречающаяся в камерных ансамблях Шуберта повсеместно, отнюдь не показатель сглаженной трактовки противоречий, а наоборот — свидетельство



глубокого их постижения, но в определенном аспекте: сочувствия, сердечности, задушевности, когда выразительность определяется не столько силой, сколько проникновенностью отклика.

Не подлежит сомнению, что в этом сказывается не только направленность мироощущения, но и характер художника, заставляющий его любовно прослеживать каждый побег чувства, каждую деталь эмоциональной жизни своего героя. Впрочем, композитор далек от того, чтобы ограничиваться таким подходом к окружающему. В *Allegro c-moll* многое свидетельствует об усвоении традиционных приемов. Особенно интересно, что Шуберт устанавливает преемственные связи между столь четко разграниченными поначалу образами. Вернее, в заключительной партии, частично в разработке, они как бы смыкаются, преимущественно за счет подчинения главной партии побочной. Происходит, следовательно, нечто напоминающее бетховенский прием производного развития, но только без бетховенской жесткой детерминированности. Отсюда и возможность совмещения принципов сквозной драматургии и драматургии сопоставлений. Подобное совмещение показательно для творческого метода Шуберта. В непостоянстве характера соотношения этих разновидностей драматургии допустимо усмотреть также симптом неустойчивости романтического мироощущения, тем более что господствующее значение последнего дает о себе знать уже в другом ракурсе — в преобладании, в конечном итоге, сопоставления над сквозным последовательным развитием.

#### 4

Законченное развернутое проявление шубертовские принципы получают начиная с квартета *a-moll* (1824). В каждом из последующих сочинений они находят самостоятельное преломление. Соответственно меняется соотношение драматургических компонентов, меняется и степень обусловленности романтического высказывания воздействием классических образцов. Стилистически в квартете *a-moll* Шуберт, пожалуй, наиболее независим от своих предшественников. Это тем более знаменательно, что по своему идейному источнику данное произведение восходит к поэзии Шиллера. Ведь

его тематизм, в частности темы третьей части — Менуэта, возник на основе песни «Боги Греции», созданной Шубертом в 1819 году на текст четверостишия из поэмы Шиллера того же названия. Не подлежит сомнению, что эта строфа пленила композитора содержащимся в ней сопоставлением элегического сетования о минувшем и просветленной характеристики утраченного счастья. Несбыточность мечты констатируется в песне простой сменой тени и света:

Langsam mit heiliger Sehnsucht

Schö-ne Welt, wo bist du?

Keh-re wie-der, hol-des Blü-then al-ter, der Na-tur;

Иначе в квартете, где масштабность жанра требовала развернутого, обогащенного и по содержанию, и по форме раскрытия идеи. Шуберт сохраняет в поле зрения две существенные особенности песни: лирическую сердечность выражения чувства и смягченную трактовку темы конфликта, сосредоточенную в большей степени на показе томления (Sehnsucht), душевного смяте-

ния, чем резкого столкновения с окружающим миром, протеста. Верность этим качествам и заставляет его изыскивать пути воплощения, существенно отличающиеся от традиционных.

Из всех зрелых камерных ансамблей композитора квартет а-moll обладает наиболее ярко выраженной песенной первой частью. В преобладающей степени это обусловлено песенной природой главной партии (см. пример 4), сходной по складу с песней «Маргарита за прялкой». Она близка последней и по эмоциональному тону, поскольку отмечена аналогичным сочетанием печали и робкой надежды. Собственно говоря, пребывание на рубеже этих оттенков душевного движения составляет характерную черту содержания этого произведения, что позволяет усмотреть в нем некое родство с жанром элегии.

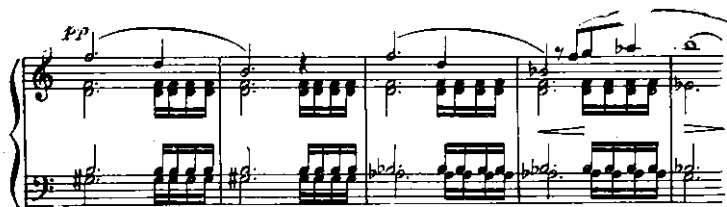
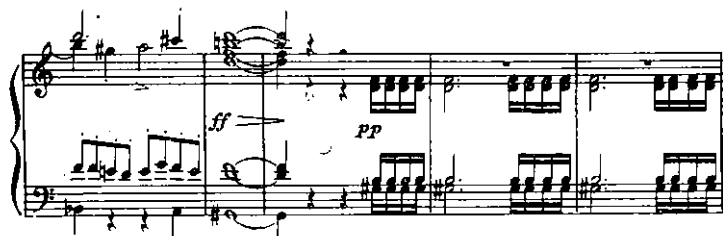
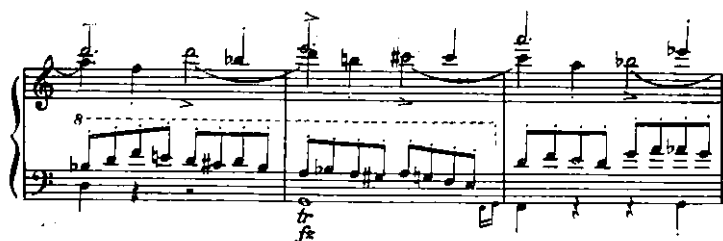


В отличие от классического сонатного allegro, первой части квартета свойственна стабильность смысла: раз-

витие содержания происходит словно по кругу, то и дело возвращаясь к исходной мысли. Главная партия проводится Шубертом четыре раза, что уподобляет ее рефрену. В сочетании с преобладанием материала главной партии как стимулирующего развитие, это служит развернутому показу психологической коллизии, то есть конфликта внутри единого образа. Тем самым в обиход камерно-инструментальной музыки прочно вводится лирико-драматический аспект раскрытия содержания, что является одним из главных завоеваний романтизма.

Рельефность осуществления подобного замысла зависит, однако, во многом от преодоления слишком тесных для инструментальной музыки рамок песенной замкнутости. Важное значение в этом смысле имеют приемы мотивно-тематической разработки, искусно используемые Шубертом. Именно они создают необходимый контраст, возмещающий отсутствие такового между главной и побочной партиями. Выделяется в этом смысле роль связующей части. Ей присущи черты волевой собранности, мужественного порыва. Еще четче они дают о себе знать в разработке, где в целях динамического нарастания композитор объединяет в едином потоке элементы главной, побочной и связующей:





В этих эпизодах, в особенности во втором, несомненно видны следы бетховенского воздействия. Однако Шуберт распоряжается наследием старшего современника по-своему. Драматические обострения приводят у него к иному результату, проистекающему из романтической концепции. В первом случае (в связующей) порыв порождает ряд ярких, но затухающих вспышек; во втором — он приводит к внезапному срыву, чрезвычайно убедительно (почти зримо наглядно) фиксирующему тщетность стремлений героя (см. пример 5 от *pp*). Подобный перелом на кульминации с последующим длительным спадом напряжения позволяет слушателю стать соучастником постепенного «прозрения» мечтателя, унесшегося в воображении в мир неосуществимого. В таких переходах, часто встречающихся у Шуберта, раскрывается способность композитора к передаче тон-

чайших нюансов душевной жизни — правдиво, сердечно, и, что важнее всего, без намека на аффектацию.

Первая часть завершается проведением главной партии, что подтверждает неизбежность основного элегического настроения. Казалось бы, автор прибегает к приему, идентичному завершению фрагмента квартета *c-moll*. Однако полного совпадения здесь нет. Элегическая жалоба сопоставляется в квартете *a-moll* с вспышкой решимости. Тем самым создается предпосылка для дальнейшего развития. Круг не замыкается полностью.

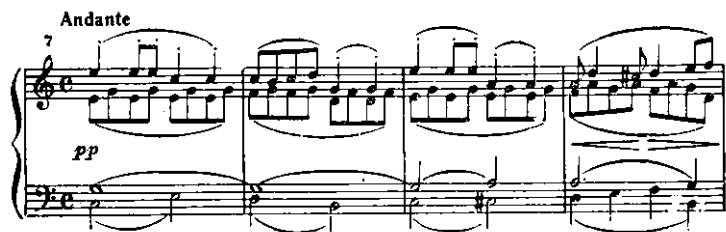
Для структуры цикла в целом существенным является наличие между частями некой тематической преемственности. Зависимостью ее назвать нельзя. В этом тоже вполне допустимо усмотреть влияние емкого понимания цикличности, идущее от классики. Эти связи касаются эмбрионов мотива, но тем не менее вполне уловимы. Три части объединены прежде всего опорой на *ми*, которое играет роль тематического устоя. Существенна функция нисходящей терции *ми* — *до* и следующих за ней ходов *до* — *ля*, *до* — *соль*. Кроме того, Шуберт использует и рожденное закономерностями вариационно-вариантного развития сходство-подобие. В этих случаях наличие интонационного родства не обязательно, как это видно, например, на соотношении второй темы финала и главной партии первой части:



Такая не лежащая на поверхности родственность создает благоприятные условия для более непринужденного объединения разных образов.

*Andante* квартета *a-moll* — первый образец стилистически самобытного решения второй части в струнных ансамблях композитора. Ее тема (см. пример 7) встречается в творчестве Шуберта неоднократно: она заимствована из второго антракта музыки к пьесе В. фон

Чези «Розамунда», использована с некоторыми изменениями в фортепианном экспромте В-dur, наконец родственна мелодии «Колыбельной» на текст Зейдля (ор. 105, № 2), созданной, видимо, в 1826 году. 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. Он аккумулирует на новый, отвечающий возможностям художника-романтика лад традиции объективного отображения явлений действительности. Здесь, в соответствии с задачей, стоящей перед композитором, этот тип изложения явно обнаруживает связи с песней. Но, как будет показано дальше, Шуберт осмысливает его и в иных аспектах. Показательным для уровня достигнутой в *Andante* зрелости высказывания является обращение композитора к форме, оригинально сочетающей приметы строфического и сонатного построения. В отличие от первой части, где костяком формообразования несомненно является сонатность, здесь наблюдается преобладание строфического принципа. Наличие разработочного эпизода во второй варьированной строфе драматизирует высказывание в духе, аналогичном многим зрелым песням композитора<sup>1</sup>. Оно позволяет и в *Andante* (может быть, даже яснее, чем в первой части) выявить

<sup>1</sup> По структуре форму *Andante* следует причислить к сонатной без разработки; по смыслу же — в ней доминируют приметы варьированной строфы. Уместно указать на то, что Шуберт тяготеет к такому построению, находя чрезвычайно интересные его варианты, обнаруживающие еще большую зависимость от вариационного принципа.

основную мысль произведения — тревогу по поводу несовместимости мечты и реальной действительности.

Третья часть — менуэт — отвечает своему заглавию лишь по прочно укоренившейся в XVIII веке традиции. По танцевальной поступи, вырисовывающейся в отдельных местах, она ближе к лендлеру или вальсу, но и то чрезвычайно опозитизированному, сохраняющему связи с бытовым прообразом лишь по касательной. По сути эта часть является своеобразным внутренним эпиграфом к квартету, ключом к его замыслу. Ведь в ней непосредственно обнаруживается преемственность с песней «Боги Греции». Хотя Шуберт и не следует в Менуэте песне текстуально, а дает совершенно оригинальный вариант развития исходной попевки, он не выходит за рамки сопоставления контрастных сторон ее содержания. Используя возможности более пространного высказывания, он создает изобилующую тончайшими нюансами картину душевного движения, исполненного нерешительности, недосказанности, что определяется главным образом колеблющимся обликом гармонии. Трио образует заметный контраст, вызванный как сменой лада (одноименный мажор), так и ясностью, устойчивостью гармонии. Но это контраст не в размахе эмоции, а скорее в колорите. Ведь как крайним разделам части, так и трио свойственна приглушенность высказывания, рожденная в одном случае неуверенностью, в другом — пониманием недостижимости радости и света.

В финале делается попытка склонить чашу весов в пользу оптимистического вывода. Основная тема преемственно связана с трио третьей части (но трехдольный метр сменился на двухдольный). Если вспомнить, что ее облик подсказан мажорным разделом песни (см. пример 3), то не трудно установить, какой мыслью руководствовался композитор при создании завершающей части квартета. Как и в песне, только в несравненно более развернутом масштабе, его привлекают светлые танцевальные образы. Их ясное жанровое происхождение — быстрый плясовой наигрыш — говорит о стремлении автора воссоздать лежащую вне внутреннего мира человека объективную картину<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Во избежание кривотолков, считаю необходимым указать на то, что такой показ не мыслится, тем более в музыкальном произ-



Таким образом, в концепции квартета обнаруживается тенденция развития от доминирующего в начале элегического настроения к освобожденному от рефлексии радостному состоянию. Очевидно, Шуберт подхватывает установившуюся в творчестве классиков (в частности, у Гайдна) традицию рассеивать в финале накопившееся в предшествующих частях напряжение (как на близкий по замыслу пример, можно указать на струнный квинтет g-moll Моцарта).

Однако Шуберт заметно отклоняется от своих прообразов. Финал квартета a-moll, при всем стремлении композитора утвердить позитивный вывод, не отражает полного отрешения художника от неуверенности и сомнений. Об этом свидетельствует как характер главной темы — подвижной, но лишенной волевого импульса, так и облик побочной. Она более упруга, энергична (чему способствует стойкий пунктирный ритм), но направлена в иную сторону, в сторону показа неразрешимости конфликта. Не случайна в этом смысле ее интонационная близость песням нисходящего действия цикла «Прекрасная мельничиха», например песне «Злой цвет» (“Die böse Farbe”) <sup>1</sup>:



Ach, Grün, du bö - se Far - be du,

Напомним и о ее подобии тематическому материалу первой части (см. пример 6). Тем самым значимость побочной возрастает, хотя и не в такой мере, чтобы войти в столкновение с главной. Противоречие не столько

---

ведении, как разграничение субъективного и объективного до предела их несовместимости. Речь идет о преобладающем акценте, который, кстати сказать, может смещаться и на протяжении одного произведения.

<sup>1</sup> Для наглядности мелодия песни транспонирована в тональность квартета.

обнажается, сколько констатируется, что полностью отвечает двуплановой концепции и финала, и квартета в целом. В таком контексте финал закономерно уступает первой части в драматизме. Линия развития идет от лирико-драматической к лирико-повествовательной характеристике. В разных соотношениях эти два аспекта дадут о себе знать и в последующих камерных сочинениях Шуберта, обуславливая в каждом из них разное преломление новаторских и традиционных приемов воплощения, разное соотношение принципов сквозной драматургии и драматургии сопоставлений.

## 5

Наиболее конфликтен замысел квартета d-moll. Вернее, в нем с наибольшей силой и последовательностью отражена борьба противоположных начал. Неудивительно, что он является самым «бетховенским» из камерных ансамблей Шуберта. Но от робкого ученика, каким Шуберт проявлял себя по отношению к Бетховену в ранних произведениях (не только квартетах), не осталось и следа. Шуберт выступает здесь как зрелый мастер, а это позволяет ему одновременно и максимально приблизиться к своему прообразу и избежать даже намека на подражание.

Сближение с Бетховеном обусловлено обращением Шуберта к героико-драматическому ракурсу высказывания. Шуберт тяготел к последнему не только потому что имел перед собой пример Бетховена. Образы «силы и действия» (*“der Kraft und Tat”*)<sup>1</sup> волновали его как прогрессивного человека, отдававшего себе полный отчет в несовершенствах общественного строя Австрии. Другой вопрос — в какой мере он обладал необходимой

---

<sup>1</sup> Этот термин, заимствованный из стихотворения Шуберта «К народу» (см.: Werlé H. Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen. 4-te Auflage. Leipzig. S. Hirzel Verlag 1955, S. 141; а также в русском переводе, где оно озаглавлено «Жалоба народу!» — см.: Жизнь Франца Шуберта в документах. М., Музгиз, 1963, с. 381), удачно использован в обобщающем смысле Г. Гольдшмидтом в его книге «Франц Шуберт. Жизненный путь». М., Музгиз, 1960. Нам представляется, однако, что дословный перевод не совсем точно передает существо мысли Шуберта. Поэтому в дальнейшем мы пользуемся термином «мужество и подвиг».

широтой кругозора, чтобы выработать в себе ясность идеалов и стойкость в борьбе за их осуществление. Расхождение с Бетховеном начинается именно на этом уровне. Но в ином масштабе Шуберт хорошо знал возвышающую силу героических помыслов. Об этом говорят упомянутые выше песни на тексты Гёте, Шиллера, Майрхофера, об этом свидетельствует и инструментальное творчество композитора, где квартет *d-moll* является выдающимся, но не единственным примером обращения к героическим образам<sup>1</sup>.

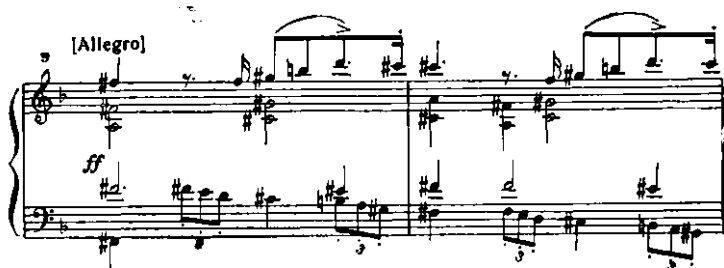
Сходство с Бетховеном проступает яснее всего в первой части и в последовательности частей, где каждая из них является ступенью в строго организованном процессе развития. Основной образ *Allegro* несет на себе печать мужественного вызова судьбе, готовности сопротивления всем ее превратностям. Недаром краткий волевой мотив, открывающий главную партию, родствен «мотиву судьбы» из Пятой симфонии Бетховена. Но, оказавшись в русле бетховенских идей, Шуберт с первых же шагов отступает от «оригинала». Утверждение основного образа происходит с меньшей убежденностью. Используя динамические подъемы и спады (*ff* — *pp*, *cresc.* — *p*), прерванные обороты и внезапные тонально-ладовые сдвиги, Шуберт создает ощущение неуловимой изменчивости, недосказанности, типичное для романтического восприятия. Предпосылки к такому толкованию темы заложены в ней самой. Ведь вслед за первым звеном, исполненным энергии, напористости, следует раздел, в котором волевое утверждение уступает место раздумью. Такие переломы существенно определяют драматургию как *Allegro*, так и всего квартета. Так, уже в связующей партии начальный образ выступает в совсем ином значении: активный протест сменяется умиротворенным созерцанием.

Но это только одна линия контраста. Другая возникает в результате развития второго образа, запечатленного в побочной партии. Он олицетворяет мир светлых, безмятежных чувств, проникнутых верой в жизнь. В этой теме распевность сочетается с маршевостью, что

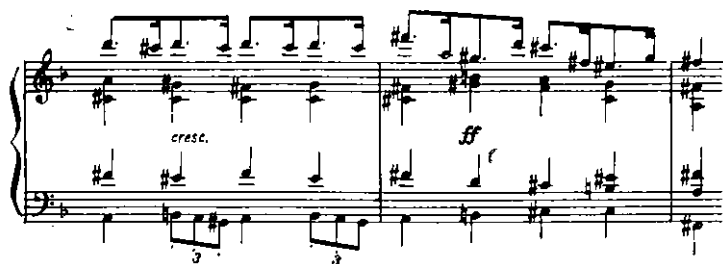
---

<sup>1</sup> В этой связи уместно вспомнить о том, что одним из последних неосуществленных замыслов Шуберта была героико-патриотическая опера «Граф фон Глейхен».

придает ей черты легкости, подвижности. Перед слушателем словно предстает образ молодого человека, вступающего в жизнь с открытым взором<sup>1</sup>. Казалось бы, в таком противопоставлении главной и побочной партий нет ничего непривычного. Действительно, само по себе оно мало чем отличается от узаконенного в произведениях классиков. Новаторство Шуберта обнаруживается в понимании содержательной функции тематического материала. При всем различии смысла главной и побочной, их развитие имеет одну цель — показать, что в условиях враждебной человеку действительности в одинаковой мере шатки как героические усилия, так, тем более, и идиллические мечты. Особенно заметно критическое отношение к иллюзии счастья, поскольку Шуберт уже в экспозиции достигает значительного переосмысления побочной партии на основе ее мотивно-тематической разработки. Чрезвычайно показательной для своеобразной логики развития содержания является смена в проведении побочной элегического колорита и попыток мобилизовать волю, вернуть утрачиваемую уверенность. Вот где пролегает межа, определяющая конфликтную суть замысла. Ее (межи) аналогом по отношению к главной партии является неустойчивость героического начала. Возникают условия для сближения главной и побочной. В разработке это приводит к единовременному использованию их побегов. Сошлемся, на следующий отрывок:



<sup>1</sup> Песенно-маршевые темы, источником которых в инструментальной музыке, видимо, следует считать Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, прочно входят в обиход композиторов первой половины XIX века. У Шуберта, как и следовало ожидать, в этом соотношении доминирует, как правило, песенное начало; в итальянской же опере, например, — маршевое.



Мятежность состояния получает как бы двойную проекцию: она отражает и бесплодность решительного вмешательства героя в судьбу своего поколения, и несостоятельность надежды, невозможность для светлой мечты стать оплотом в жизненных несчастьях. Так выросшая из бетховенского наследия тема столкновения с судьбой получает свою шубертовскую, бесспорно романтическую трактовку. Существенной ее особенностью, наряду с типично романтической неразрешимостью тяготеющих над сознанием художника противоречий, является сохранение воли к сопротивлению. Это позволяет Шуберту подняться в осуществлении такого замысла до масштаба трагедии, что превращает его в непосредственного преемника Бетховена, вопреки всем расхождениям с последним.

Если не преодоление препятствий, то призыв к протесту остается для него обязательным условием оценки негативных сторон действительности. Вот что дает ему возможность в квартете d-moll остаться верным героико-драматическому жанру при всех решительных от него отклонениях. В первой части это обуславливает несравненно большую стабильность главной партии, чем побочной, а также распространение ее воздействия (пусть исподволь) на квартет в целом. В пределах первой части, кроме того, это вызывает настоящую потребность в репризе, в заключении которой Шуберт с особой силой стремится подчеркнуть верность протесту, неуклонность сопротивления<sup>1</sup>. Правда, он не в состоянии остановиться на этом выводе. Кода имеет послесловие,

<sup>1</sup> См. типично бетховенский каданс (такты 17—19 от конца), звучащий как безоговорочное, неоспоримое завершение части.

показательное для композитора. В глубине души Шуберт отдает себе отчет в недостижимости желанной цели. Но скорбя об этом и воплощая свое чувство с предельной лирической проникновенностью, с искренним сочувствием к обездоленному человеку, композитор вместе с тем понимает неотвратимость такого исхода. Вот почему итоговый вывод первой части совершенно лишен какой бы то ни было надломленности. Наоборот, он отмечен суровой сдержанностью. Вспомним аналогичные по смыслу заключения тех его песен, где он решает сходную творческую задачу («Шарманщик», «Приют», в особенности — «Двойник»).

Завершающий раздел коды подготавливает появление *Andante con moto* — вариаций на тему песни «Смерть и девушка», созданной композитором еще в 1816 году. Трудно утверждать, что эта песня явилась источником замысла квартета. Воздействие ее на тематику произведения несравненно слабее, чем песни «Боги Греции» на квартет *a-moll*. Конечно, она могла дать толчок к написанию квартета *d-moll*, но более вероятным представляется, что она была привлечена композитором по ходу работы как один из возможных ракурсов решения темы столкновения с действительностью. Размышления о смысле жизни, о краткости века человеческого, о неизбежности смерти — одним словом, фаустовская проблематика — как раз начинала завоевывать существенное место в мироощущении и творчестве художников-романтиков. В конце концов в своеобразном преломлении она находит воплощение и в последних вокальных произведениях композитора. В этом аспекте обращение к песне «Смерть и девушка» нельзя не считать симптоматичным. Допустимо без особой натяжки усматривать в концепции квартета воздействие гамлетовского поворота в постановке фаустовской проблемы — «быть или не быть?», или, вернее, «как быть?» Песня «Смерть и девушка» очерчивает одну грань этой проблемы — величественную, суровую и... пассивную, подчиненную мысли о конечности всего живого. Но господствует в этом произведении другое начало — активное, протестующее, связанное с деятельным вмешательством в жизнь. Это обстоятельство подтверждает предположение о иной функции заимствования, чем в предыдущем сочинении. Сумрачная, «усталая» сосредото-

точность темы *Andante con moto*, лишенной в инструментальном варианте даже намека на порывистость<sup>1</sup>, убедительно отражает состояние покорности, готовность принять предназначенный судьбой жребий.

Если бы не указание *Alla breve*, то в теме ярко выступили бы черты хоральности. Они подчеркивают убежденность, внутреннюю цельность обрисованного темой чувства. Существенную роль в создании ее умиротворенного характера играют мажорные отклонения (*B-dur*, *Es-dur*) и завершение ее в одноименном мажорном ладу, что оставляет впечатление согретого душевным теплом просветления.

Круг вариаций в какой-то мере возвращает слушателя к сказанному в *Allegro*, но в ином освещении. Это не последовательное развертывание событий, а как бы цепь воспоминаний в рамках единого в своей 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 независимо от того, передаче какого оттенка душевного движения они посвящены. Наибольшим изменениям тема подвергается в пятой вариации. Особенностью ее является наличие внутреннего контраста, что связано с возрождением на какое-то мгновение основного образа *Allegro*. Этот эпизод воспринимается как кульминация *Andante* и призван оттенить противоположный ему вывод второй части. Последний подчеркивается возвращением заключительного предложения темы. Последующее завершающее предложение утверждает тональность *G-dur*. Истаивающий характер проведения тематического материала в этом разделе символизирует восстановление душевного равновесия. Все тревожения, сомнения, страдания остались позади; наступило примирение с неизбежностью.

Совершенно иным смыслом проникнуто скерцо. В нем с наибольшей силой дает о себе знать волевое оп-

---

<sup>1</sup> Показательно как в плане соотношения вокальных и инструментальных замыслов Шуберта, так и в плане ясного представления о смысловой зависимости (скрытой программности) квартета от песни использование лишь части тематического материала песни, связанного с образом смерти.

тимистическое начало. Сомнения отвергаются, но по другой причине, чем в *Andante*. От первой части скерцо отличается безоговорочным утверждением целесообразности сопротивления. Вот почему оно так близко Бетховену — как интонационно (вспоминается скерцо Девятой симфонии), так и по упругости развертывания и предельному лаконизму формы. Разрядка, которую приносит средний раздел скерцо, не нарушает цельности замысла. Наоборот, ясная жанровая природа трио обогащает основной образ, выявляет его почвенность, его глубокие связи с присущим народу оптимистическим отношением к жизни. Родственность трио крайним разделам скерцо устанавливается благодаря сохранению на всем его протяжении активной ритмоинтонации, характерной для скерцо. В скерцо сильнее ощущаются интонационные связи с другими частями квартета. Они тоже не лежат на поверхности, а обнаруживаются в совпадении оборотов — зерен, измененных мелодически и ритмически<sup>1</sup>.

Если в скерцо Шуберт по-бетховенски прямо воссоздает образы силы и мужества, то в финале он еще раз возвращается к показу сложных перипетий жизненного процесса. Основное отличие финала от других быстрых частей заключается в его непривычной стремительности, подвижности, полетности. Словно композитору важно прежде всего отразить неумную текучесть, круговорот явлений. Можно сказать, что воспроизведение этой неистощимой, таинственной и в какой-то мере уже неподвластной человеку жизненной энергии составляет пафос финала. Что бы ни происходило в жизни, что бы ни подстерегало человека на его пути, остановить бег времени невозможно. В известной степени это примиряет с непреодолимостью препятствий, стоящих на пути к счастью. Но это не слепой фатализм, не пассивная покорность судьбе. Напротив, в таком понимании жизни таится возможность трезвой объективной оценки окружающего, отстаивания положительного идеала, правда, в рамках безостановочного движения, увлекаю-

---

<sup>1</sup> Это верно, хотя и слишком прямолинейно, подмечено по отношению к темам первой части Г. Мерсманом в «Путеводителе по камерной музыке»: „Die Kammermusik. von Hans Mersmann. B. 3. Deutsche Romantik“. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1930, S. 50.



щего всё и вся в свое прихотливое, извилистое русло.

В таком движении, где доминирует одна настроенность, одно дыхание, естественно, не оказывается предпосылкой для острого конфликта. Как будто вновь возникает аналогия с тенденциями «рассеивающего» финала классиков. Она правомочна, если искать в финале в первую очередь подытоживающего, обобщающего смысл всего произведения воздействия. Но если принять во внимание драматическую напряженность высказывания Шуберта, пусть преимущественно в пределах одного образа, и наличие достаточного контраста между образами, то параллель оказывается несостоятельной.

Финалы зрелых произведений Шуберта представляют собой оригинальное решение заключительной части, генетически связанное с заветами венской симфонической школы, но включающее в большей или меньшей степени приемы синтезирования рассеивающего и сосредоточивающего начал. В финале квартета *d-moll* влияние последнего не подлежит сомнению. При всей самостоятельности каждой из партий, образующих характерную для драматургии сопоставлений смену впечатлений, они подчинены ритмоинтонации первой темы. Кроме того, в финале вновь наблюдается воздействие на сонатную форму строфического принципа, что безусловно усиливает вескость основного образа. Поскольку разрабочный эпизод в репризе финала лишен самостоятельности, повтор становится особо ощутимым, что вполне согласуется со стремлением автора подчеркнуть стабильность содержания. В этих условиях возвращение главной партии в коде приобретает значение рефрена, что в свою очередь тоже способствует выявлению строфического начала.

Хотя финал в данном случае не направлен на преодоление конфликта и не несет в себе 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 главной 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 «переключка» 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 заставила Шуберта и в этой части обратиться к тематизму обобщенного склада. Это не означало отказа автора от бытовых прообразов. Стремясь воспроизвести в финале объективный смысл происходящего, Шуберт избирает в качестве основы освященный вековой традицией образец — тарантеллу. Она вполне отвечала его намерению создать образ неугомонного вихревого движения. В отличие от квартета G-dur (о нем речь впереди), тарантелла определяет здесь лишь темп и ритм, но не мелодику. Причина ясна. Философская направленность замысла не оставляла простора для жанрово-бытовой характеристики, хотя и не исключала ее использования в качестве подсобного средства выражения.

Концовка финала, на первый взгляд — всего лишь броское, эффектное завершение части на материале хода, связывающего 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. Только последние такты, укрепляющие основную тональность, возвращают слушателя в сферу бурных непреодолимых коллизий. Так соприкосновение с кругом бетховенских идей порождает шубертовский вариант героико-драматической концепции, приближающийся во многом к бетховенскому решению, но не идентичный последнему. Подчеркнем, что в этом выводе одинаково важны обе его стороны. Оправдано и по содержанию, и по стилю как приближение Шуберта к своему предшественнику, так и расхождение с ним. Не учитывать это обстоятельство — означает закрыть себе доступ к пониманию самобытности Шуберта, что и произошло как раз с Кёльтшем, несмотря на великолепную осведомленность автора в музыкальной литературе и в проблематике музыкального искусства эпохи.

В квартете G-dur Шуберт обращается к третьему ракурсу освещения действительности — эпикодраматическому. Следовательно, данное произведение (подобно Большой симфонии C-dur) открывает в области инструментальной музыки новую жанровую ее разновидность<sup>1</sup>. Повествовательность обеспечивает содержанию произведения большую (по сравнению с предшествующими квартетами) объективность. Непосредственным предметом отображения является, однако, не столько окружающая композитора действительность, сколько легендарное прошлое. Вновь есть основание вспомнить упомянутое выше поэтическое высказывание Шуберта. Чрезвычайно существенно, что обращение композитора к прошлому носит не ретроспективный характер, а нацелено на изменение современного Шуберту уклада жизни. Это решительно отличает его позицию от точки зрения реакционных романтиков, усматривавших в прошлом обитель, где можно было укрыться от неразрешимых противоречий окружающего мира. Шуберт ищет в прошлом примеры «мужества и подвига» достойные подражания, что позволяет ему (в частности, в квартете G-dur) связать в тугой узел образы старины и впечатления сегодняшнего дня. Композитор призывает своего современника следовать примеру предков. Несколько перефразируя высказывание Шуберта из письма к брату от 16—18 июля 1824 года, можно сказать, что «жалкую действительность» он пытается «украсить... с помощью своей фантазии» (кстати сказать, сам того не подозревая, Шуберт этими словами очертил и практическую эфемерность такой попытки)<sup>2</sup>. Очень важно, что выдвигаемый Шубертом идеал соприкасается с сферой героического, запечатлевает по-

---

<sup>1</sup> Вопрос о генезисе эпической ветви симфонизма, по сути дела, по-настоящему еще даже и не поставлен. Думается, что эпическое начало проявляется достаточно очевидно уже в творчестве венских классиков (например, в «Юпитере» Моцарта). Но там оно подчинено драматическим принципам развития. Преобладание же повествовательности могло иметь место только у романтиков. В этом плане следует понимать его оценку как нового явления.

<sup>2</sup> Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 371.

требность в подвиге. Это усиливает вескость позитивного вывода, заложенного в концепции квартета.

Привлечение в орбиту содержания произведения далеких исторических явлений создает известную «зыбкость» музыки. Причина последней не в расплывчатости содержания, а в закономерной неустойчивости образов-видений, ясных по облику, но далеких от реальной действительности. Все части квартета, очень разные по смыслу, словно окутаны дымкой недоговоренности, неуловимости, приглушенности. И это несмотря на то, что квартету никак нельзя отказать в наличии динамических контрастов. Поскольку видениям, по здравому чутью композитора, не дано обрести достоверности реального события, не только контрасты, но и драматургия произведения в целом лишены остроты, свойственной квартетам *a-moll*, а в особенности — *d-moll*. Прошрое не в состоянии подменить настоящее. Поэтому подлинная борьба мечты и действительности не возникает. Тема произведения раскрывается скорее вширь, чем вглубь. При этом части квартета лишь в минимальной доле обнаруживают последовательную зависимость друг от друга. Развитие содержания протекает в большей мере по кругу, чем по прямой, раскрывая разные аспекты одной и той же проблемы. Соответственно драматургия квартета характеризуется чередованием взлетов и спадов, вспышек и угасаний напряжения в пределах достаточно стойкого содержания, а не завоеванием неких новых рубежей.

Естественно, что все это значительно отдаляет квартет *G-dur* от классических заветов, ставит его в особое положение, что не могло не сказаться на его судьбе. До наших дней этот квартет появляется на концертной эстраде лишь изредка, часто подвергаясь при этом купюрам. Виной тому — непривычная медлительность развертывания содержания, тяга к длительному изживанию одного состояния, рассредоточенность напряжения. Но в этом как раз и заключается суть шубертовского замысла, его неповторимость. Именно ее имел в виду Шуман, когда указывал на «божественные длинноты» в музыке своего предшественника. Определение Шумана верно, но введение его в обиход оказалось чреватое негативными последствиями — правда, Шуманом непредусмотренными. Понятию «длиннот» стали придавать

критический оттенок. Это происходит как только суждение об инструментальном творчестве Шуберта выносятся не в соответствии с присущими ему закономерностями, а вопреки им. Можно, конечно, оспаривать сами закономерности, но нельзя ожидать от художника, чтобы он нарушал их, тем более когда они не только отвечают существу его замыслов, но и органично вытекают из природы представляемого им направления.

Кстати сказать, пространность изложения в крупной форме, обусловленная в данном случае романтическим мироощущением, отнюдь не является достоянием одних романтиков. Вспомним ее роль в реалистическом романе XIX века, где она тоже вызывала и вызывает (скажем, по отношению к Диккенсу) нарекания. Видимо, корни оправданных и неоправданных «длиннот» (что зависит уже от степени художественной законченности произведения) заложены в свойствах повествовательного жанра как такового. Тем большей осмотрительности требует их эстетическая оценка в каждом конкретном случае.

В этой связи стоит подчеркнуть, что обстоятельность высказывания у Шуберта проступает тем отчетливее, чем сильнее воздействие на его концепцию эпических представлений. Ярче всего эта взаимообусловленность обнаруживается в Большой симфонии C-dur, к которой как раз и относится «крылатое слово» Шумана. Близки, хотя не идентичны ей, квинтет C-dur и квартет G-dur. Наоборот, в произведениях, где доминирует лирико-драматический аспект, Шуберт придерживается более сжатой, концентрированной манеры письма, лучшим подтверждением чему может служить симфония h-moll. Поскольку это обеспечивается большей верностью композитора приемам развития, заимствованным у классиков, такие произведения, несмотря на новаторский характер замысла, легче и безоговорочнее завоевывали признание. Любопытно, что эта закономерность действует и по сей день, хотя к эпическому жанру после Шуберта обращался не один крупный композитор. Меньшая популярность квартета G-dur оказывается в таком ракурсе вполне объяснимой, тем более что композитор уделяет в нем относительно мало внимания лирико-драматической характеристике.

Так, в первой части он, можно сказать, совсем обхо-

дится без нее. *Allegro molto moderato* 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:

10 *Allegro molto moderato*

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melody in the right hand with dynamics *p* and *f*, and a bass line with *ff*. The second staff continues the melody with *p* and *f* dynamics. The third staff shows a melody with *p* and *pp* dynamics. The fourth staff shows a melody with *pp* dynamics. The piece is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#).



6) [Allegro molto moderato]



Но обрести твердую почву, укорениться эти усилия не в состоянии. В первую очередь это находит отражение в ладовом облике как части в целом, так и каждой из ее тем. Впрочем, срастание одноименного мажора и

минора, ладовая переменность как выражение неустойчивой природы единого образа свойственны в разных смысловых вариантах и другим частям.

Существенно, что в основе всего тематического материала первой части лежат ритмоинтонации интрад, вступлений, праздничных шествий, сложившиеся еще в музыке XVII века и ставшие в первой половине XVIII века, в частности у Генделя, синонимом торжественной приподнятости духа. Не подлежит сомнению, что Шуберт привлекает их с аналогичной целью<sup>1</sup>. Но его стремление не получает полнового выражения. Этому препятствует помимо завуалированности тональных контуров неуравновешенность динамики (*pp—ff*, *ff—pp*) и явное господство в изложении тематического чередования над тематической разработкой. В развитии значительное место принадлежит вариационно-вариантному принципу, что ослабляет целеустремленность изложения и не дает героическому началу прозвучать как утверждение, завоевание<sup>2</sup>.

Ритмоинтонационная преемственность (главная, связующая, побочная) способствует стабильности образного строя.

Впервые Шуберт последовательно использует здесь принцип «параллельного» проведения тематического материала (побочная партия)<sup>3</sup>. Композитору важно дать

---

<sup>1</sup> Подтверждением того, что для Шуберта они сохранили именно такой смысл, является одно из последних его произведений — «Победная песня Мириам» ("Mirjams Siegesgesang"), в котором композитор сознательно и вполне оправданно идет по следам великого мастера героических ораторий.

<sup>2</sup> Видимо, следует все же еще раз оговорить, что все указанные черты возникают не как результат неспособности Шуберта утвердить героический идеал, а как закономерное проявление своеобразия его концепции.

<sup>3</sup> Б. В. Асафьев называет параллельным проведением материала «повторения более или менее крупных тождественных «кусков» или замкнутых эпизодов в непосредственной близости или на расстоянии, но повторения в другой тональной сфере» (разрядка моя. — П. В.) и усматривает в этом одно из употребительных средств «конструирования музыки больших планов», оговаривая вместе с тем, что подобные проведения «являются, строго говоря, недостаточным стимулом к движению» (разрядка моя. — П. В.) — Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963, с. 101, 103.



слушателю возможность спокойно вникнуть в развертываемую перед ним картину, ощутить масштабность, устойчивость привлечших его внимание образов. Последняя ясно обнаруживается в тактах, завершающих тематические разделы экспозиции (см. такты, отмеченные скобкой в примере 10). Им свойственна подчеркнутая тональная определенность и очевидное единство тематических корней, что обнаруживается в тенденции к выделенному синкопой, словно «припечатанному каблуком» (в грубоватом народном танце), мужественному завершению. Вместе с тем, рельефно простушающая в Allegro оптимистическая направленность замысла не выливается в действенную форму. Нагляднее всего это проявляется в разработке, которая стоит ближе к динамически обогащенному вариантному повтору главной и связующей партий, чем к коренному их перерождению. Показательно, что в разработке ощутим оттенок таинственной настороженности, причудливости. Создается впечатление, что Шуберт вступает здесь на путь совмещения эпического со сказочным, сферой хорошо знакомой романтикам. Это способствует богатству гармонической нюансировки и красочности изложения.

Преобладание в первой части эпического начала не подавляет, однако, лирических тенденций, составляющих подлинную стихию шубертовского дарования. Правда, они заметно отступают на задний план, что обнаруживается прежде всего в меньшей песенности мелодики. Большее значение приобретают интонации декламационного и танцевального происхождения. Последние, в силу своей генетической связи с жестом, особенно пригодны для характеристики явлений, лежащих вне внутреннего мира человека. Но исчезая с «переднего края», лирическая струя оказывает все же воздействие на драматургию квартета. Она — источник горячности драматических нарастаний; она — основа проникновенности эпизодов неторопливо повествовательного склада. Активное авторское соучастие в изображаемом обязательно для Шуберта. Оно способствует острой индивидуализации чувств персонажа, что особенно рельефно дает знать о себе в переходе от разработки к репризе. После бетховенски напряженного эпизода внезапно на динамическом спаде возникает распеваемая (несмотря на синкопированный рисунок) мелодия, ассоциирующаяся

с ощущением бессилия перед лицом реальных трудностей<sup>1</sup>:

[Allegro molto moderato]



Шуберт не в состоянии уйти от правды жизни, подменить действительность иллюзией, как бы ни нуждалось человечество в облагораживающем воздействии таких представлений.

Насколько велика роль этого обнажения элегического подтекста, видно на примере репризы. Она отличается смягченным тоном. Начало репризы совершенно смыкается с разработкой, перенимая у нее и динамическую приглушенность (*pp*—*p* вместо *p* < *ff* начала части), и ведущее значение минорного наклонения, и мелодическую распевность. Итог первой части подводит кода. Ее заключительные такты фиксируют неизменность исходной посылки замысла. С лаконизмом, достойным Бетховена, Шуберт запечатлел в ней необузданность эмоционального порыва со скованностью незавершенного жеста. По драматическому накалу этот возглас несомненно сродни бетховенскому обнажению диалектической идеи произведения. Но роль его отнюдь не бетховенская. Цель Шуберта иная: показать правомочность героических помыслов в условиях, когда они нео-

<sup>1</sup> Показательно, что кульминация возникает (в противовес бетховенским принципам), не через утверждение основного тезиса, а через его опровержение.

существимы. В таком контексте, когда исход соперничества мечты и действительности заранее предрешен, исчезла необходимость в остродраматическом конфликте. Героическая тематика закономерно получила эпическую проекцию.

Вторая часть служит контрастом первой и одновременно дополняет ее. В ней господствует лирический аспект, но ощутимо и влияние повествовательности. Вновь композитор освещает настоящее 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, высокой нравственной красоты веками обездоленного человека. Удивительно чутко оттеняет Шуберт двойственную природу этого образа: непосредственность, сердечность отраженной эмоции и блеклость, завуалированность ее как отзвука былого. Широкая распевность мелодики сочетается со своеобразной связанностью. Так, мелодическое напряжение, вызванное ходом на «воздушную» септиму, словно гаснет, не получая разрешения. В значительной степени это зависит от вескости устоя *си*. Но опорный звук сам не является устойчивым, поскольку подчинен закону ладовой переменности:

Andante un poco moto

12 a)

V-la

*f* *cresc.* *p*

Cello

*cresc.* *cresc.* *p*

*pizz.* *arco*



Второй образ *Andante un poco moto* (см. пример 126) резко контрастен первому. В нем композитор вновь с огромной интенсивностью пытается увлечь современника героическим идеалом. Следовательно, *Andante* подчинено той же теме, что и *Allegro*, только в ином ракурсе. Героический образ носит здесь национально-определенный характер. Он пронизан героической патетикой напевов «вербункош».

Очевидно, что в сближении Шуберта с этим интонационным пластом сыграло роль его пребывание в Венгрии. Оно позволило ему не только по достоинству оценить своеобразие венгерского фольклора, но и проникнуться сочувствием к бесправному положению венгерского крестьянства. Это дало ему возможность с такой непосредственностью слить свой голос с голосом народа и его языком страстно поведать о неугасающем в его сознании пламени сопротивления.

В таком контексте искусство Шуберта не могло не приобрести ярко выраженную актуальную перспективу, ту самую, которой было наделено творчество народных певцов-рапсодов, сочетавшее в живой форме отзвуки седой старины и приметы сегодняшнего дня. Неудивительно, что второй образ *Andante* приобретает кульминационное значение в раскрытии конфликтности содержания квартета. С беспощадной правдивостью сталкивает в его пределах композитор окрыленную надежду и жестокую реальность. Срашивая разные временные плоскости, он добивается исключительной выпуклости показа несоответствия мечты и действительности. Героическая устремленность, так решительно очерченная композитором, буквально поглощается зловещей и неумолимой силой. Показательно, что по средствам воплощения Шуберт предваряет здесь цикл «Зимний

путь», где трагическая коллизия героя с окружающим миром решается в злободневном ракурсе:

13. [Langsam]

Ach! daß die Luft so

ru - hig, ach! daß die Welt so licht!

6) [Andante un poco moto]

Речь идет об интонационной и образной близости песни «Одиночество», завершающей первую часть цикла. Если принять во внимание точку зрения исследователей, предполагающих, что первоначально Шуберт думал ограничиться лишь двенадцатью романсами, то в

данной песне оказывается сосредоточенным вывод о глубочайшей обездоленности героя. Несомненно, что это определение может быть перенесено и на соответствующий эпизод квартета, хотя это и не означает, что можно ставить знак равенства между содержанием песни и данным эпизодом.

Как внутри второго раздела *Andante*, так и в соотношении первого и второго образов с огромной силой обнаруживается экспрессивность обнаженного приема сопоставления. Оказывается, в определенных случаях, связанных с максимальной конкретизацией образа, драматургия сопоставления таит в себе выразительнейшие возможности драматизации. Последние допустимо (по аналогии) сравнить с воздействием чередующихся острохарактерных снимков, которые позволяют длительно фиксировать внимание на остановившемся мгновении.

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 воплощения. Впрочем, эпическая перспектива высказывания не нарушается. Оттенок легендарности, присущий содержанию *Andante*, укрупняет пропорции, делает лирические образы более объемными, внушительными. Лирическая одухотворенность, ничего не теряя в задушевности, благодаря этому заметно объективизируется, что приближает композитора к намеченной им самим цели — созданию «большой симфонии»<sup>1</sup>. Это связано не только с расширением масштаба, а прежде всего (как показывает пример симфонии *C-dur*) с завоеванием позитивной концепции, утверждением наличия в жизни непреходящих ценностей, позволяющих верить в будущее, вопреки непреодолимости препятствий. Вот почему композитор отнюдь не склонен придавать акцентированному во втором образе *Andante* трагическому подтексту ведущее значе-

---

<sup>1</sup> См.: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 351.

ние в концепции квартета<sup>1</sup>. Да и в пределах второй части трагический раздел оказывается хотя и существенным, но побочным эпизодом. Драматургически он представляет собой вторжение в неизменное в своей основе русло.

Все три появления второго образа едины по облику и по объему. Меняется лишь тональная окраска (вновь — «параллельное» проведение) и в последнем проведении подчеркивается возросшая внушительность (благодаря более напористой, энергичной ритмической фигуре). Зато в первом образе проступают хотя и не очень приметные, но характерные сдвиги. Его контуры становятся более подвижными, текучими. Во втором проведении это служит усугублению скорбного оттенка; в дальнейшем автор стремится придать теме светлый, даже оптимистический оттенок. Об этом говорит возросшая роль мажора; об этом же свидетельствует значение, которое Шуберт придает второму периоду первой темы, превращая его в самостоятельный эпизод, выделяющий мысль о надежде, подспудно живущей в сознании. Навивная проникновенность лирической концовки *Andante* — пример типично шубертовского завершения, когда отголоски обездоленности и надежды сливаются в эмоциональном оттенке, от которого щемит в груди и теплет на сердце<sup>2</sup>.

Отчетливое отражение драматургия сопоставления находит на этот раз в соотношении первой и второй — третьей и четвертой частей квартета. Последние не столько продолжают смысловую линию первых двух частей, сколько противопоставляют им иной по содержанию и трактовке пласт жизненных впечатлений. Если *Allegro* и *Andante* сближаются на основе внутренней конфликтности, то скерцо и финал объединены тенденцией к большей «описательности», объективности изложения. Разумеется, это не исключает эмоциональной на-

---

<sup>1</sup> Поэтому трудно согласиться с Г. Гольдшмидтом, который в книге «Франц Шуберт. Жизненный путь» (М., Музгиз, 1960, с. 44) относит квартет G-dur к трагическим произведениям. Трагическое обострение лишь оттеняет поиски автором выхода из тупика отчаяния и безысходности.

<sup>2</sup> Очевидно, этот прием тоже имеет параллели в вокальной лирике, возможно даже восходит к последней.

сыщенности воплощения, но переводит ее в плоскость менее детализированных психологически переживаний. Не исчезают из поля зрения автора и конфликтные ситуации. Об этом свидетельствует роль минора, некоторая смутность, завуалированность высказывания; особое значение приобретает лирическое отступление в финале, внезапно обнажающее противоречивость замысла.

В скерцо наблюдается сочетание остроты и четкости мелодического рисунка с призрачно неуловимой стремительностью движения. Возникает ощущение таинственности, фантастичности, родственное народно-сказочным образам. Сказка — тоже форма апелляции к прошлому. В этом смысле скерцо естественно укладывается в концепцию квартета. Трио в духе непритязательного лендлера вносит в него необходимую разрядку<sup>1</sup>.

В финале Шуберт, как в квартете d-moll, обращается к ритму тарантеллы, с той же целью — запечатлеть с его помощью неумную текучесть жизненного процесса. Вместе с тем упрямая безостановочность тарантеллы позволяет превратить ее в символ быстротечности свершающегося; в водовороте событий человек не успевает оглянуться, дать волю субъективному излиянию. Казалось бы, в таком аспекте художнику легко выявить объективную природу отображаемых явлений. Шуберт несомненно тяготеет к этому. Но романтический склад его мировосприятия не позволяет ему прочно утвердиться на этой позиции. Подобно первой части, об этом говорит смещение одноименного мажора и минора, значительное число минорных отклонений, и главное — появление лирико-драматического отступления, приостанавливающего неудержимый бег тарантеллы. Этот эпизод сосредоточивает внимание слушателя на сокровенной думе автора, на укоренившейся в его сознании тоске, вызванной чувством глубочайшей неудовлетворенности. Особая роль этого отступления подчеркнута мелодически, ладово и структурно. Интонационно он близок

---

<sup>1</sup> Привлекает внимание терцовое соотношение тональностей трио и крайних частей скерцо (G-dur — H-dur) и мелодическая самостоятельность голосов — предвестник той двуплановости и трехплановости гомофонных по своей природе тем, которая станет излюбленным приемом развертывания лирических партий у Брукнера.



последней редакции «Песни Миньоны» (дуэту Арфиста и Миньоны), в которой обездоленность персонажей романа Гёте толкуется Шубертом глубоко трагически:



О таком обострении образа в квартете речи быть не может. Но и беглое предвосхищение дуэта весьма показательно.

Важное значение имеет ладотональное обособление этого раздела. Он излагается в тональности *cis-moll*, резко контрастной основной, и, кроме того, тонально устойчив, в то время как смежные разделы отмечены цепью модуляционных сдвигов. Изолирован он и в структурном отношении, поскольку появляется лишь один раз, что, впрочем, не исключает наличия тематических нитей, идущих от первой, второй и, главным образом, третьей темы. Правда, они не лежат на поверхности, а являются производными гибкого использования Шубертом принципов вариационно-вариантного разви-

тия. Создается та самая «переливчатость» содержания, которая, не посягая на преобладание жизнеутверждающего тонуса, не дает, вместе с тем, последнему восторжествовать полностью.

Существенной особенностью финала является исчезновение из поля зрения автора столь важного для концепции первых двух частей взгляда в прошлое. Финал посвящен поэтизации быта без привнесения каких бы то ни было легендарных или сказочных представлений. Таким путем в содержании произведения в результате развития осуществляется переход от легендарно-эпического через сказочно-фантастический к жанрово-повествовательному ракурсу. Вновь очевидно стремление композитора найти способ совмещения романтической и классической перспективы высказывания, опять на свой, присущий только данному произведению лад. В целом, как и в предшествующих квартетах, доминирует романтическая направленность и романтические приемы и средства выражения; из зрелых камерных ансамблей, пожалуй, в наибольшей степени. Думается, что это обстоятельство, в сочетании с непривычностью замысла, внесло свою лепту в меньшую популярность квартета G-dur по сравнению с квартетами a-moll и d-moll.

## 7

Определение рамок последнего периода творчества Шуберта до сегодняшнего дня является объектом дискуссий. Достаточно подробную и в целом верную оценку их итогов дает Ю. Н. Хохлов<sup>1</sup>. Конечно, многогранность творческого облика Шуберта затрудняет, как, впрочем, у каждого великого художника, однозначное решение проблемы периодизации. Но если не гнаться за точностью и непоколебимостью временных границ, а руководствоваться смысловыми и стилистическими особенностями, то установить принадлежность того или

---

<sup>1</sup> См. его работы: «Зимний путь» Франца Шуберта. М., «Музыка», 1967; О последнем периоде творчества Шуберта. М., «Музыка», 1968.

иною из поздних произведений Шуберта к последнему периоду можно и должно<sup>1</sup>.

Следует оговорить, что при этом необходимо принимать во внимание существенные отличия тенденций вокального и инструментального творчества композитора. Хотя между ними и наблюдаются естественные точки соприкосновения, основная направленность этих русел в последние годы жизни композитора разная. В вокальном творчестве Шуберт всемерно углубляет тему трагического столкновения человека с враждебным ему миром, в инструментальном — настойчиво ищет пути преодоления конфликта, пытается отстоять правомочность оптимистического взгляда на жизнь. Разумеется, непреодолимость коллизии не исчезает в последнем случае из поля зрения композитора, так же как светлые воспоминания из «Зимнего пути» и из песен на тексты Гейне. От художника периода расцвета романтизма и нельзя ожидать непоколебимой убежденности в отстаивании позитивных идеалов. Но удельный вес последних в концепции инструментальных произведений увеличивается. Получает заметное развитие тип драматургии, гениально намеченный Шубертом еще в фантазии для

---

<sup>1</sup> По-прежнему спорным остается вопрос о Большой симфонии C-dur. Предположение М. Брауна об ее идентичности Гмунден-Гастейнской симфонии крайне заманчиво и трудно опровержимо, ибо исчезновение последней — факт, с которым, видимо, нельзя не мириться. Менее убедительна гипотеза Д. Рида, поддержанная и развитая Ю. Н. Хохловым, в частности, в цитированной выше книге «Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии». Сущность ее сводится к утверждению завершения симфонии композитором еще в 1826 году. Доказательством служат образные и стилистические параллели с другими произведениями, относящимися к 1825—1826 годам. Но, во-первых, такие параллели можно обнаружить и при сравнении с сочинениями, созданными в 1827—1828 годах (прежде всего, с струнным квинтетом); во-вторых, как указывает вслед за Брауном и Хохлов, подобные связи простираются «порой очень далеко назад» (с. 363), следовательно, на том же основании могли протянуться и вперед, вплоть до даты, проставленной Шубертом; в-третьих, даже согласившись с тезисом Хохлова о решительном доминировании в творчестве композитора с лета 1825 года по февраль 1827 года «героических» образов, никак нельзя упускать из виду, что эта тенденция была свойственна мировосприятию Шуберта как ранее этого периода, так и позже его, а значит, нельзя исключить возможность ее импульсивного проявления в 1828 году. Двуделие Шуберта предполагает изменчивость соотношения оптимистического взгляда на жизнь и неудовлетворенности действительностью, но не допускает нарушения этого взаимодействия.

фортепиано «Скиталец», где остро очерченному состоянию безысходности противопоставляется могучий натиск света и радости. Подчеркнем, чтобы не впасть в соблазн сравнения с бетховенским тезисом «чрез мрак к свету», что речь идет именно о противопоставлении, а не о преодолении. Эту грань Шуберту переступить не удастся, хотя он достаточно близко подходит к искомому рубежу.

Такая направленность характерна для всех инструментальных сочинений 1827—1828 годов. Встречается она и в 1826 году, среди фортепианных сонат, и раньше. Поэтому есть полное основание усматривать в инструментальной музыке этих лет специфические черты, позволяющие выделить ее в самостоятельный период.

Важным в аспекте соотношения романтических и классических тенденций в творчестве композитора является сознательное использование их как фактора драматургической контрастности. В какой-то мере Шуберт продолжает тем самым линию, намеченную в квартетах d-moll и G-dur. Но преследует он иную цель. Если в предыдущих произведениях параллели (образные и стилистические) привлекались преимущественно в плане характеристики конфликтной ситуации — мятежного порыва, сопротивления, то здесь их функция — обрисовать душевную стойкость, уверенность в себе, готовность к действенному вмешательству в жизнь. Можно сказать, что в произведениях последних лет Шуберт находит некую равнодействующую обнаружения романтических и классических начал своего мироощущения, достигая тем самым трезвой осмысленности воплощения противоречий романтизма. Одновременно он закладывает прочную основу тому тяготению к эстетическим идеалам классического искусства, которое скажется в деятельности последующих композиторов и приведет в конце века к возрождению классических стилистических норм как средства обуздания романтического произвола<sup>1</sup>. В этой связи возникает основание для пересмотра

---

<sup>1</sup> Углубленному рассмотрению классицистских тенденций в творчестве второй половины XIX века посвящена статья М. К. Михайлова: «О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века». — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2. Л., Музгиз, 1963.

сложившейся оценки явления «преднеоклассицизма», а далее и неоклассицизма XX века. К сожалению, наличию непосредственного воздействия классических образцов на музыку преемников Шуберта пока что не уделялось должного внимания. Думается, что вовлечение в орбиту внимания исследователей этого вопроса позволило бы пролить свет и на сложнейшую проблему соотношения в музыке романтизма и реализма.

Способность Шуберта объективно оценить возможности своего постижения действительности открывает широкий простор разнообразию его творческого отклика. Каждое из поздних инструментальных произведений имеет свои концепционные особенности. Можно согласиться с Г. Гольдшмидтом, который усматривает в трио B-dur ту же тенденцию воспроизведения образов «мужества и подвига» ("der Kraft und Tat"), что и в квартете G-dur<sup>1</sup>, разумеется не забывая о том, что отличает эти произведения друг от друга. В трио композитор далек от того, чтобы взывать к героической доблести прошлых поколений и на этой основе облажать несоответствие мечты и действительности. Его задача показать наличие у современника неизрасходованного запаса юношеского задора и энергии, что в сочетании с чуткостью и душевной теплотой могло служить противовесом сомнениям и разочарованию. Чрезвычайно показательна в этом смысле стойкая опора Шуберта в трио на современные ему бытовые жанры (марш, романс, народный танец).

В ином, повествовательном аспекте тема жизнеутверждения раскрывается в квинтете C-dur. Как указывалось выше, квинтет во многом соприкасается с симфонией C-dur. Но, в соответствии с особенностями жанра, содержание квинтета лишено монументальности, присущей симфонии. Зато оно выигрывает в мягкости, задушевности. Замысел квинтета, как, впрочем, и симфонии, вырос из безграничного преклонения композитора перед красотой и одухотворенностью жизни. Только в квинтете Шуберт чаще отдает дань мечтательной зачарованности, склонности длительно пребывать в этом

---

<sup>1</sup> См.: Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. М., Музгиз, 1960, с. 335.

состоянии. Можно сказать, что концепция квинтета сродни классической идиллии с ее тенденцией к выявлению уравновешенности жизненного процесса. Соответственно основные образы произведения лишены драматической заостренности, контрасты в развитии содержания встречаются реже. Но перспектива замысла и шире, и глубже, чем в трио. Первое дает о себе знать в большей разнохарактерности частей, второе, и это особенно важно, — в неожиданном обнаружении конфликтного подтекста, причем в двух облициях.

В среднем разделе *Adagio* оно носит характер страстной возбужденности, вспышки пламенного чувства. Это редкий в творчестве Шуберта пример безоглядного подчинения композитора охватившей его эмоции. Вырываясь внезапно из тайников сознания, она обнаруживает совершенно необузданную силу. Вместе с тем развитию мысли композитора явно не достает простора, свободы. Оно связано упорным возвращением к одной и той же фразе, отмеченной во всех вариантах оттенком элегической покорности, обескрыленности. Превращая эту фразу во внутренний стержень, своего рода лейтмотив этого эпизода, Шуберт ярко вскрывает беспочвенность, эфемерность порыва, которому он поддался. Этот вывод закрепляется кратким послесловием, переводящим его в трагический план. Таким путем осуществляется переакцентировка концепции вполне в духе романтического мироощущения, но без подавления ведущей роли оптимистической настроенности.

К аналогическому приему Шуберт прибегает в скерцо. Образу уверенности и силы, господствующему в крайних разделах, он противопоставляет в трио характеристику сосредоточенного раздумья, скупой на слова беседы с самим собой. Смысл этого монолога в стремлении композитора философски углубленно оценить жизненное предназначение своего героя. Его истоки те же, что и в средней части *Adagio*, — понимание несостоятельности надежд. Но теперь оно не порождает вспышки отчаяния. Шуберт оказывается во власти резиньяции. Неудивительно, что ответ неуверенности ощущается и в финале, оптимистическая направленность которого лишена твердой убежденности.

Совершенно своеобразное преломление «единоборство» романтических и классических принципов полу-

чает в трио Es-dur. Оно образует здесь концепционный стержень, последовательно используемый композитором на протяжении всего произведения. Четко разграничивая сферу воздействия классических и романтических представлений, Шуберт достигает предельной рельефности воплощения центральной проблемы прогрессивного романтического искусства — несовместимости идеала и действительности. Совершенно недвусмысленно Шуберт подчеркивает в этом произведении непреходящую ценность заветов классиков, в частности Бетховена, провозглашавших обязательность действительного вмешательства в жизнь, активного преодоления препятствий, проявления человеком силы и воли в достижении поставленных себе целей. Ради этого он не боится стать на путь прямых стилистических аналогий, которых, в соответствии с замыслом произведения, он неукоснительно, хотя и по-разному придерживается во всех частях. Насколько смелым было подобное решение, видно из того, что оно иногда вызывает опровержение и сейчас. Так М. Браун усматривает в близости тематического материала классическим образцам проявление тривиальности и утверждает, что среди произведений этого периода трио в наибольшей степени отягощено просчетами композитора<sup>1</sup>. Прийти к такому выводу можно только в результате полного игнорирования существа авторской концепции.

Ее другая сторона, основывающаяся (и это крайне показательно) на достижениях шубертовской вокальной лирики последних лет (в особенности «Зимнего пути»), образует контраст, выводящий смысл произведения далеко за пределы классических традиций. Органично вписываясь в общую картину, она естественно вступает во взаимодействие с первой. Так, при всей обособленности сфер содержания, между ними существует тесный контакт, обеспечивающий шубертовскому высказыванию полное стилистическое единство. Секрет последнего в абсолютной адекватности смысла и средств выражения и, конечно, в гениальной одаренности композитора.

Последовательная двухплановость композиции трио, обуславливающая четкость разграничения сопостав-

---

<sup>1</sup> См.: Brown M. J. E. Schubert. A critical biography, p. 201.

ляемых явлений, заставляет предполагать наличие в трио скрытой программности. Черты последней проступали уже в квартете G-dur (вторая часть). Здесь она проявляется несравненно интенсивнее и последовательнее. Важно, что в данном случае она независима от параллелей с литературным источником, а предполагает формирование в сознании художника конкретных сюжетных представлений, связанных с воплощением центрального «узла» драмы, — непреодолимой отягощенности радостных помыслов страданием. Впрочем, значение их достаточно ёмко, чтобы не сковывать фантазии композитора следованием строго очерченному программному стержню. В драматургии трио это обуславливает возможность сочетания сквозного (мотивно-тематического) и вариационно-вариантного принципов развития на основе как обобщенного, так и бытового материала.

Особый интерес представляет жанровая природа этого произведения. Уточнить ее трудно, потому что, по сути, трио объединяет в себе признаки разных жанров. Если учесть, что пафос произведения заключается, в сущности, в соблюдении равновесия непримиримых начал, что определяет очень сложное соотношение напряжения и покоя, то приведение к одному знаменателю примет лирического, драматического и эпического высказывания окажется не просто оправданным, но и необходимым. Естественно, что в этих условиях совершенно неприемлемы попытки исчерпать характеристику трио одним понятием, как это делает Г. Гольдшмидт, назвавший это произведение «героическим»<sup>1</sup>. Героическое начало играет важную роль в концепции произведения, в частности его первой части. Но оно не исчерпывает его содержания, как и любое другое однозначное понятие. Не будет преувеличением сказать, что жанровая промежуточность трио является ярким выражением промежуточности мироощущения композитора и в этом смысле наиболее полным выражением его творческого кредо.

Диапазон контрастности в драматургии произведения очерчен противопоставлением главной и побочной партий Allegro:

---

<sup>1</sup> Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь, с. 44.





По смыслу они диаметрально противоположны. Главная партия (в особенности ее первая фраза) непосредственно связана с бетховенским волевым тематизмом среднего периода. Побочная — это чисто шубертовская находка. В ней песенные истоки своеобразно сочетаются с танцевальными, напевность — с подвижностью. Тембровая чуткость композитора подсказывает ему прозрачную звонкость изложения, обуславливающую чисто инструментальный характер звучания темы<sup>1</sup>. Одновременно она позволяет придать теме оттенок психологической тонкости и безыскусственности, который составляет отличительную особенность шубертовской лирики. Отбирая непривычные, бросающиеся в глаза средства, Шуберт преследует определенную цель — нарушить атмосферу уверенности напоминанием о непреодолимости жизненных противоречий. Стремлению художника утвердить положительные идеалы сопутствует затаенное предчувствие их неосуществимости. Изолированность этого образа по отношению ко всем

<sup>1</sup> Отметим, что графическая четкость мелодического рисунка (октавы фортепиано в высоком регистре) породит аналогичные явления в современной музыке.

остальным разделам *Allegro* подчеркивается тонально: *Es-dur* противопоставляется *h-moll* (собственно говоря, *ces-moll*, тональность излюбленной Шубертом низкой VI).

Материал побочной партии не участвует в развитии. В основу последнего положена тема заключительной части, вычлененная в результате мотивно-тематической разработки из связующей. Способствуя характеристике лирического томленья, она раскрывает противоречивость основного образа. Это уже несомненно попытка подчинить своим целям принцип производно-тематического контраста. В разработке третья тема становится носителем страстной мольбы, которая вот-вот готова перейти в активный протест. Но перелом так и не осуществляется. Трижды с помощью «параллельного» проведения обрисовывается напряженное стремление к цели, и трижды кульминация завершается резким динамическим спадом.

Повтор эпизода, при всей напряженности его смысла, усиливает повествовательность изложения, что в данном контексте способствует настойчивости лирико-драматического излияния, одновременно характеризует и его внутреннюю несостоятельность. Но и в репризе, возвращающей слушателя в атмосферу мужественной решимости, как и в аналогичной ей по смыслу коде, не наступает полного избавления от сомнений. Шуберт пользуется здесь приемом, напоминающим конец первой части квартета *a-moll*, только в противоположном смысле. Возвращение в заключительных тактах ритмоинтонации побочной накладывает тень на энергичный облик коды.

Композиция второй части определяется той же двуплановостью замысла, что и в *Allegro*, но с «обратным индексом». Очевидно, что эта часть испытала воздействие мыслей и чувств, волновавших композитора при создании «Зимнего пути». Можно даже сказать, что *Andante con moto* содержит сжатое, конденсированное изложение проблематики цикла. Это обнаруживается в четко проступающих ритмоинтонационных связях ведущей (главной) темы с циклом (песни «Спокойно спи», «Одиночество»), а также в структурных параллелях (повторяющееся, как, например, в песне «Весенний сон», сопоставление разнохарактерных разделов). Вместе с тем — и это крайне существенно для сквозной ло-

гики развития содержания произведения — основная тема второй части интонационно подобна побочной партии Allegro. Отметим попутно, что влияние последней распространяется и на финал (см. пример 16):

I ч. <sup>16</sup> Allegro  
pp

II ч. Andante con moto  
p cresc.

IV ч. [Allegro moderato]  
pp leggiermente

Столкновение мечты и действительности раскрывается в трагическом аспекте. При выдвижении на первый план чувства разочарованности Шуберт остается, однако, верен идее сопротивления судьбе. Последнее называется, с одной стороны, в тяготении второй темы Andante (см. примеры 17 а и б), в своем исходном облике

17 а) [Andante con moto]  
pp

б) [Andante con moto]  
ff

мягкой, созерцательной, к сближению с героикой главной партии первой части, с другой — наоборот, в переосмыслении первой темы, которая из скорбно-сосредо-

точной становится мятежно-напряженной (см. таблицу 1 д).

В этом эпизоде, образующем кульминацию не только *Andante*, но и всего трио в целом, сливаются воедино активный протест и сознание безысходности, отражая как непримиримую неудовлетворенность композитора **окружающей действительностью**, так и его бессилие перед судьбой.

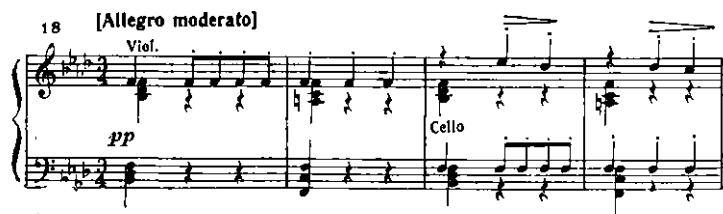
Нельзя не отметить, что кульминация достигается Шубертом в момент психологического углубления содержания. Это не только еще одно доказательство родственности вокальной лирике, но и типичное проявление романтической природы мышления. В *Andante* последняя несомненно доминирует, образуя заметный противовес *Allegro*. Неудивительно, что и «разрешение» коллизии носит здесь романтический характер. Кавычки необходимы, так как, по сути, разрешение отсутствует. Оно подменяется резким переломом-спадом: на смену вызванному пылкой игрой воображения образу мужественной уверенности приходит горькое отрезвление. В последнем проведении первой темы, своего рода рефрене, слышен отголосок просветленности. Заключение *Andante* (мелодически распетое группетто в партии фортепиано) трогает именно сочетанием покорности и растерянности. У слушателя остается впечатление недосказанности, что отчетливо подчеркивается октавными отзвуками в последних тактах — памятной неразрешенного, сосредоточенного раздумья.

Из всех частей трио в скерцо наиболее очевидно стремление композитора утвердить оптимистический взгляд на жизнь. Этой задаче подчинены и его крайние разделы, и трио. Излюбленный Шубертом вальс уступает место более угловатому танцевальному ритму танца с прискоком и пристукиванием. Разграничению тематического материала скерцо от бытовых прообразов служит сперва каноническое, затем простое имитационное проведение темы<sup>1</sup>, создается ощущение собранно-

---

<sup>1</sup> Как известно, Шуберт за две недели до смерти договорился о занятиях по контрапункту с известным теоретиком Симоном Зехтером. Какой удивительный пример скромности и требовательности к себе! Несмотря на наличие в его портфеле такого произведения, как трио, он счел необходимым изучить полифонию с азов.

сти, организованности по существу незатейливого материала, способствующее выявлению волевого начала. Энергичный, активный характер изложения в трио усиливается. Возникает более свободное движение, напоминающее поступь первой темы Allegro. И тут на его пути внезапно встает побочная партия Allegro. Собственно говоря, появляются только ее контуры: лад, ритм, динамика. Но на слух эта чуть приметная тень ложится резким контрастом. Так скупое, убедительно (следует обратить внимание на выразительную роль паузы) несовместимость сфер надежды и разочарования не выступает ни в одной из частей произведения:



В этом кратчайшем эпизоде с исключительной рельефностью дает о себе знать почти зримая конкретность принципа сопоставления, его программная осмысленность, не нуждающаяся ни в каких словесных разъяснениях. Собственно говоря, этот эпизод может служить ключом к пониманию всего замысла, ведь он односложно выражает основную проблематику цикла. Закономерно, что Шуберт обратился к нему в скерцо. Отсутствие в этой части конфликтных ситуаций благоприятствовало выпуклости его использования.

В финале (Allegro moderato) Шуберт возвращается к пространному изложению контрастных сторон содержания. Но, как и следовало ожидать по предыдущим произведениям, в нем меньше сосредоточенности. Во многом это зависит от характера первой темы, которая отмечена чертами рондообразности. В ней объединены приметы танца, марша, песни. В ней слиты воедино подвижность и размеренность, грациозность и чеканность, прерывистость и напевность. Она несомненно продолжает линию мажорных тем предыдущих частей,

что сказывается, в частности, в ее соприкосновении с контурами главной партии *Allegro* (см. таблицу 1а). Это принесет свои плоды в разработочных эпизодах, послужит одним из стимулов драматизации содержания.

Сходство с рондо проступает и в форме: непринужденность в смене эпизодов, роль повторов, разнохарактерность тематического материала говорит в пользу такой аналогии. Вместе с тем наличие разработочной тенденции, тонального соподчинения экспозиции и репризы свидетельствует о воздействии на композицию финала принципов сонатности. Шуберт нуждался в таком смещении признаков, чтобы выявить характерное для финала сочетание непринужденности и логической обоснованности изложения. Таким путем ему удается запечатлеть в финале мысль об изменчивости как форме выражения непоколебимого постоянства. Этот тезис позволяет найти оптимистическое отношение к жизни, не предполагающее преодоление ее противоречий. Неистощимость заложенной в круговороте событий энергии позволяет Шуберту смягчить остроту коллизии. Вот что обуславливает конечное господство жизнеутверждающего начала в трио, да и во многих других инструментальных произведениях последних лет. Но это же обстоятельство допускает и сохранение в поле зрения неразрешимого конфликта. Так осуществляется важная романтическая поправка к классическим симпатиям композитора.

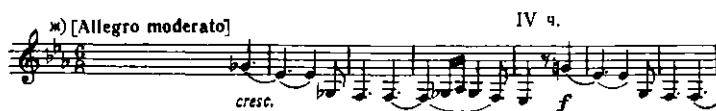
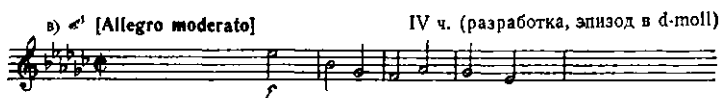
В финале этот «корректив» вносится второй темой, неуловимо текучим, «призрачным» вариантом побочной партии первой части (см. пример 16). Она олицетворяет чувство смутной, но настойчивой тревоги. Последняя вполне обоснована. Об этом говорит появление в финале первой темы *Andante* — средоточия скорбной выразительности. В развитии содержания ей несомненно принадлежит кульминационная роль, чему способствует ее функция «лейтмотива» и предварение ее разработочным разделом, в котором значительное место занимают побеги, родственные первой теме *Allegro*. Они служат как концентрации волевого начала, так и обнаружению его неустойчивости, зыбкости. Венчая этот эпизод (дважды на протяжении части), тема *Andante* достаточно веско выявляет романтическую позицию автора.

Однако вывод этот не закрепляется. В заключительных тактах финала тема *Andante* получает мажорное завершение. Оправдание такой концовки заложено не только в двойственности шубертовского мироощущения, но и в удивительной гибкости, «вариабильности» его стилистических средств, точнее — его тематизма. Вариантное родство тем финала раскрывается в ходе разработки. Особенно существенно в этом плане значение секстовой попевки — «зачина» главной партии, движения по тонам трезвучия, образующего костяк побочной, беспокойно пульсирующего и вместе с тем стабильного ритма побочной. Вариантность распространяется и на соотношение тематизма трио в целом. Поскольку она сказывается исподволь, неприметно, самостоятельность отдельных образов не нарушается. Но конфликтность их сопоставления теряет в остроте. Особенно показательна в этом смысле кода, где смена лада обнажает единые корни столь различных тем, как минорная тема *Andante* и мажорная — *Allegro*. Оказывается, что характернейший оборот темы *Andante* содержится уже в связующей части *Allegro* (см. таблицу 1 з). Аналогичные параллели можно установить и в других случаях. Некоторые из них приведены ниже (таблица 1). Как правило, они прочерчиваются лишь пунктиром и требуют соответственно аналитической реконструкции, что немыслимо без известных допущений (например, замены минора мажором), и всегда чревато схематизацией.

Но зато этот путь открывает доступ к постижению скрытых закономерностей композиции произведения, а отсюда и существа авторской концепции. Сохраняя независимость, контрастные образы возводятся Шубертом к единому знаменателю. Радость и печаль, шутка и сердечное признание, неторопливое повествование и горячий порыв — все вливается в одно русло, подчиненное мысли о неистощимости жизни, какой бы стороной она ни поворачивалась к человеку. Взамен устойчивого равновесия, характеризующего позицию классиков, Шубертом завоевывается равновесие неустойчивое, несущее в себе значительную долю позитивности.

Таблица 1

Тематические взаимосвязи частей трио Es-dur





Рассмотрение инструментальных ансамблей Шуберта дает интересный материал для понимания своеобразия творческого облика композитора. В отличие от песенного творчества, где само положение жанра в истории музыки определяло роль Шуберта как первооткрывателя, в камерных сочинениях (как, впрочем, и в симфонических) огромное значение должна была сыграть традиция, сложившаяся у его предшественников — мастеров венской классической школы. Инструментальная музыка классиков обосновала принципы диалектического отображения жизненных явлений. Она нашла, и в творчестве Бетховена упрочила, возможности показа содержания музыкального произведения как сложного, многообразного и вместе с тем единого процесса. Она обнаружила пути чисто музыкального претворения единства противоположностей, обобщения, соблюдающего формы единичного, идеальные пропорции соотношения частного и целого. Все это на основе мировосприятия, в котором господствовала твердая убежденность в целесообразности бытия, вера в несокрушимую творческую силу человеческих воли и разума.

Миновать эти достижения для наследников классиков не представлялось возможным, да и не было в этом необходимости. Ведь в конечном счете идеалы прогрессивных романтиков в области музыкального искусства не так уже сильно отличались от классических. Изменения относились в большей степени к форме, а не к существу, расхождения же начинались с возможности осуществления мечты, достижения поставленных себе художниками целей. Это обстоятельство открывало достаточный простор непосредственному смыканию романтического искусства с классическим, тем более у Шуберта, выросшего в атмосфере живого воздействия музыки Гайдна, Моцарта, под сенью своего старшего современника Бетховена. Шуберт рано осваивается со стилем своих предшественников. Преобладание в ранних произведениях подражания не мешает ему уже здесь проявить тенденцию обновления завещанного классиками. Не путем решительного опровержения, а путем переосмысления, по возможности соблюдающего установленные ими границы. Этой ориентации Шуберт

придерживается на протяжении всего творческого пути, что и позволяет усматривать в его искусстве явление промежуточное, в котором самообытно и органически сплетаются романтические и классические черты, что подтверждает наличие эволюционной преемственности между двумя в своей мировоззренческой основе противоположными направлениями.

Характер этого симбиоза, однако, в процессе творческого развития композитора меняется. Если в ранних произведениях Шуберт ограничивался иным освещением привычных форм высказывания, то начиная с фрагмента квартета *c-moll* он подчиняет заимствованное у своих наставников оригинальной концепции, находящей отражение в столь же оригинальной композиции. В квартетах *a-moll* и *d-moll*, в квартете *G-dur* раскрывается разносторонность шубертовского отображения действительности, разные ракурсы толкования основной проблемы, волнующей композитора, проблемы соотношения прогрессивных идеалов и возможности их осуществления в окружающих художника условиях.

Во всех произведениях Шуберт придерживается романтической позиции конечной непреодолимости возникающих на пути прогресса препятствий. Но это не равносильно отказу от борьбы, от протеста, неверию в высокое предназначение человека, потере оптимистической перспективы. Романтик Шуберт находит опору во внутреннем духовном мире прогрессивного человека, в его способности мыслить, переживать, воспитывать в себе и других стремление к идеалу. Он не теряет из виду опыт народа, черпает силу в его повседневной жизни, где, вопреки трудностям и невзгодам, не оскудевает источник жизнелюбия; умеет насладиться природой, что тоже способствует позитивной оценке действительности. Все это вносит в его суждение о мире разносторонность и широту, позволяя избежать, несмотря на его несомненную склонность к лирике, излишнего перевеса субъективного над объективным.

Существо соотношения этих начал великолепно охарактеризовано Б. В. Асафьевым в его классическом определении «общительности»<sup>1</sup> искусства Шуберта. Это

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского. М.—Л., Музгиз, 1944, с. 10.

качество, не так часто присущее творчеству даже величайших композиторов, тем более поразительно, что оно сочетается у Шуберта со способностью к обнажению глубочайших жизненных коллизий. Здесь вне сомнений ему приходит на помощь его общение с духовным миром классиков, владевших секретом раскрытия в четкой лаконичной форме противоречий жизненного процесса. Безусловно оказала воздействие на Шуберта и трезвость, свойственная их суждению. Представляется, что без нее ему вряд ли удалось бы так широко и плодотворно использовать повествовательные принципы изложения, умеряющие экспансивность эмоционального излияния.

Если в зрелых квартетах воздействие классических образов сказывается или косвенно (квартеты a-moll и G-dur), или переосмысливается в нехарактерном для классиков концепционном аспекте (квартет d-moll), то в камерных ансамблях 1826—1828 годов оно приобретает значение непосредственного обращения Шуберта к образному строю своих предшественников, причем в плане утверждения родственных им позитивных выводов. Юношеская попытка опереться на классику получает тем самым дальнейшее развитие. Это уже не проба пера неопытного композитора, а обусловленная особенностями замысла осознанная позиция зрелого мастера. При этом, естественно, Шуберт избирает свою проекцию использования классических приемов и средств выражения, отвечающую замыслу каждого из произведений. Акцентируя связи с искусством классиков, композитор во многих случаях усиливает оптимистический тонус высказывания, уравновешивая тем самым преобладание трагической проблематики в вокальном творчестве последних лет. Однако, какой бы ни была задача, решаемая Шубертом, какое бы место ни занимала в ней тема столкновения с действительностью, она, как правило, не предусматривает преодоления противоречий.

Соответственно в концепции камерных ансамблей Шуберта (как и в его фортепианных сонатах, фантазиях и симфониях) особое значение имеет показ сосуществования противоположных тенденций. В лирико-драматических произведениях (отрывок квартета c-moll, квартеты a-moll и d-moll) это приводит к созданию пси-

психологического портрета, наделенного всем богатством нюансов, свойственных сложному сцеплению чувств человека. В лирико-повествовательных произведениях, сохраняющих драматическую перспективу (квартет G-dur, трио Es-dur, квинтет C-dur), это порождает параллелизм образных сфер, обогащенный сплетением психологической и описательной характеристики.

Принцип сосуществования закономерно ослабляет целеустремленность развития. Возникает потребность в нарушении строгой причинно-следственной связи явлений. Вступает в права свободное переключение из одного круга впечатлений в другой. Шуберт отдается во власть фантазии, будто и не заботясь о том, чтобы его путь к цели был наиболее кратким, речь максимально собранной и лаконичной. Наоборот, он охотно отступает от основной мысли, углубляется в детали, возвращается к сказанному. Так в драматургию инструментальных произведений Шуберта входит логика сопоставления.

Она предполагает наличие в замыслах композитора программно-поэтических представлений. Не приобретая такой конкретности, как в вокальном творчестве, они тем не менее накладывают заметный отпечаток на характер воплощения, обуславливая почти сюжетную наглядность высказывания. В этом смысле инструментальные произведения Шуберта несомненно таят в себе черты «поэмности», только без намерения прокомментировать заранее содержание музыки. Если Шуберт и опирается в некоторых произведениях на поэтические образы, то использует их лишь в качестве исходного положения, эпиграфа, не предрешая, куда увлечет его вдохновение. Чрезвычайно показательно, что эта связь с поэзией возникает у композитора не непосредственно, а через песню. Но и песню он рассматривает как материал, как повод для создания самостоятельного произведения. Это подтверждается вольным обращением Шуберта с темами, взятыми из вокальной лирики.

Зато в другом отношении песню действительно следует считать источником инструментального творчества Шуберта. Песня дала ему в руки средства для осуществления новаторской миссии в этой области. К песенности (в широком значении этого понятия) восходят

все достижения Шуберта. Песенная широта, раскидистость изложения как нельзя лучше отвечала потребности в углубленной передаче душевных движений. Неудивительно, что песенная мелодика приобретает в инструментальных произведениях Шуберта ведущее значение. Подобно тому как сама песня из второстепенного жанра становится в музыке XIX века жанром основным, так и песенный тематизм из побочного материала превращается в материал центральный. Это ощущается не только в проникновении песенного тематизма в главные партии сонатных *allegro* (квартеты D-dur 1813 и 1814 годов, квинтет «Форель», квартет a-moll), но, что еще существеннее, в неизмеримо возросшей его роли в развитии замысла.

Становясь носителем основного содержания, песенное начало активно включается в разработку, а иногда даже подчиняет себе ее (трио Es-dur). Поскольку Шуберт не ограничивается лирическим толкованием песенности, а сообщает песенной мелодике более ёмкие выразительные свойства (в частности, декламационные, речевые), ему не составляет труда связать воедино вокальные и инструментальные принципы воплощения.

Этому способствует взаимодействие песенной и танцевальной стихии, восходящее к практике народного музицирования. Шуберт извлекает из него новые приемы характеристики: в частности, сообщает жанровую определенность образам, по смыслу выходящим за пределы бытовой зарисовки. Особенно примечательно в этом плане внедрение жанровых признаков в первые части инструментальных циклов. Осуществляется оно композитором по-разному: через танец (побочная партия *Allegro* квартета G-dur), через марш (главная партия *Allegro* трио B-dur, побочная — квинтета C-dur), через романс (главная партия *Allegro* квартета a-moll, побочная — трио B-dur). Во всех случаях сближение с бытовой музыкой преследует одну цель — лишить высказывание приподнятости, исключительности, обнажить его связи с обыденной действительностью. Разумеется, это не означает отказа от поэтизации содержания, а наоборот, как у каждого великого художника, предполагает ее, конечно, на свой, отличный от предшественников лад.

Секрет одухотворенности искусства Шуберта кроет-

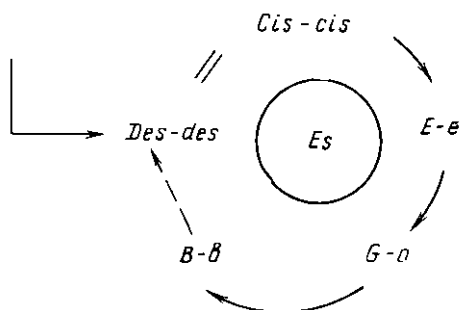
ся в удивительно непринужденном сочетании наивно-бесхитростного и психологически углубленного раскрытия внутреннего мира человека. Здесь на помощь композитору приходит гибкое владение гармонией. Гармония Шуберта основывается на ясном ощущении функциональных закономерностей. Больше того, в ряде моментов, например, в эпизодах, посвященных показу светлого, цельного, не отягощенного рефлексией чувства, она предельно проста и безыскусственна. Вспомним, к примеру, побочную партию финала квинтета C-dur, одного из последних (а это существенно) инструментальных произведений Шуберта. Вместе с тем заинтересованность композитора в создании образов-переживаний увлекает его в сторону свободного толкования гармонии. Она обогащается за счет отдельных деталей (альтерированных ступеней и аккордов) и за счет расширенного понимания модуляций. Последнее особенно важно. На этой основе становится возможным совместить чуткое следование прихотливым изгибам душевных движений с обобщенным, логически обоснованным развертыванием содержания.

Гармонические «находки» Шуберта чрезвычайно разнообразны. Начиная от чуть заметных нюансов (типа альтерированной субдоминанты в первом проведении темы Allegro квартета a-moll) и мимолетных обострений (поворот в минор через альтерированную субдоминанту в самом начале квинтета C-dur; неприготовленное задержание в такте 3 заключительной части Allegro трио Es-dur) они охватывают проходящие отклонения в далекие тональности, сближение одноименных мажора и минора, использование ладовой переменности и, наконец, просто сопоставление контрастных тональных сфер (терцовое, секундовое).

Для обеспечения внутренней логики развития наибольшее значение имеет срастание одноименных тональностей. В смене одноименного мажора минором (или наоборот) композитор улавливает и развивает ее основной смысловой эквивалент — выражение двойственности единого по сути дела состояния. Поскольку замыслы Шуберта направлены как раз в эту сторону, то есть посвящены прежде всего показу противоречивости внутреннего мира его героев, данный прием вполне закономерно оказывается в центре вни-

мания композитора. В сочетании с переменностью (как функциональной, так и ладовой) он открывает доступ к новому виду функциональных связей, менее четких и «активных», чем у классиков, но достаточно определенных, чтобы придать течению мысли композитора последовательность и глубину.

В этом русле возникают столь показательные для Шуберта терцовые смещения. Классическим образцом может служить третий эпизод разработки *Allegro* трио *Es-dur*, где в орбиту основной тональности вовлекается целая цепочка терцовых «побегов». Энгармоническая подмена *Des-dur* на *Cis-dur* придает модуляционному плану замкнутый характер. Графическое изображение, в виде движения вокруг центра, наглядно выявляет организованность гармонического мышления композитора:



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 (то есть посвящен ли он смене образов или же запечатлевает перелом в раскрытии одного образа), они появляются обычно в результате сюжетного заострения смысла, то есть подтверждают скрытую программность инструментального творчества Шуберта. Очень ярко это дает о себе знать в квинтете *C-dur* (переход от *E-dur*, основной тональности *Andante*, к *fis-moll* среднего эпи-

зода; от C-dur крайних разделов скерцо к Des-dur трио), ощутимо сказывается в трио Es-dur (Es-dur главной партии уступает место h-moll—ces-moll побочной через B-dur связующей).

Тем самым вновь создаются точки соприкосновения с песнями композитора. Правда, прямые аналогии возникают редко. Шуберт хорошо ощущает дистанцию, отделяющую песенное творчество от инструментального. Но в качестве предпосылки поэтическая образность входит в инструментальные произведения Шуберта повсеместно, сообщая эпизодам почти зримую наглядность. Гармонические средства играют при этом не последнюю роль. Достаточно вспомнить кульминацию разработки первой части квартета a-moll, где «надломленность» порыва убедительно раскрывается при помощи усложненного альтерацией прерванного каданса, или же — развитие второго образа Andante квартета G-dur, где «крах» героических помыслов характеризуется смелыми сдвигами и даже политональными наложениями.

Эти примеры дают яркое представление и о функции динамических оттенков у Шуберта. Шуберт знает выразительную силу бетховенских динамических акцентов; убедительным подтверждением этого может служить, например, Allegro и скерцо квартета d-moll. Но чаще динамическая нюансировка подчинена у него характеристике мятущегося душевного облика. Не столько сила, сколько нежность, сокровенность эмоций привлекает внимание композитора. Вот почему так велико в его камерной музыке значение *p*; *f* же используется преимущественно для воплощения драматических взлетов чувства. Как правило, последние не приносят разрешения коллизии, а напротив — подчеркивают противоречивость содержания. Недаром динамические нарастания так часто завершаются у Шуберта более или менее неожиданными динамическими спадами, причем в узловых моментах развития (переход от разработки к репризе в первых частях квартетов a-moll, G-dur; трио B-dur, Es-dur; квинтета C-dur).

Но и в рамках образов, олицетворяющих оптимистическую уверенность в смысле бытия, которые приобретают ведущее значение в ряде последних произведений композитора, динамика не раз обнажает колебания в позиции автора. Пожалуй, наиболее очевидно это обна-



руживается в кратком послесловии первой части трио Es-dur. Аналогичное «динамическое» опровержение только по отношению к образу сопротивления, борьбы, встречается и в коде Allegro квартета d-moll.

Особый интерес в свете соотношения романтических и классических тенденций в творчестве Шуберта представляет процесс формирования. Исходная позиция Шуберта в этом вопросе неизменна: он перенимает у классиков как последовательность частей, так и основные принципы организации материала. Но использование материала, его образные функции, взаимодействие тем, наконец приемы развития существенно отличаются от классических нормативов. Особенно показательны в этом смысле трио Es-dur, поскольку новаторство Шуберта идет здесь рука об руку с обнаженным (может быть, даже следует сказать — нарочито обнаженным) следованием традициям.

Последние образуют важнейший компонент замысла, поскольку служат выявлению его позитивных сторон. Ярче всего это дает о себе знать в облике тематизма, но ощущается и в ходе развертывания формы. Наличие производно-тематической связи между разделами первой части (см. таблицу 2), интонационного родства соответствующих по смыслу тем разных частей, черт мотивно-тематической разработки во второй части и в финале свидетельствуют о способности композитора поставить привычные средства на службу новой творческой задаче. Она направлена в сторону углубления лирической проекции и одновременно повествовательности изложения. Как и в народном творчестве, на которое опирается Шуберт, это обеспечивает (разумеется, в ином соотношении) равновесие субъективного и объективного отклика.

Достижению этой цели служит внедрение в инструментальные произведения (конечно, в преображенном виде) вариационно-строфической структуры и использование свободного чередования и сопоставления разделов формы. Первая целиком восходит к опыту Шуберта как реформатора песни, хотя им не ограничивается; второе — коренится в типичном для романтиков тяготении к сближению разных областей искусства и является показателем скрытой программности, способствующей конкретизации содержания. Бу-

лучи использованы параллельно, они создают все предпосылки для развернутой, обстоятельной характеристики. В одних случаях она, подобно песням, способствует дифференцированной обрисовке одного состояния, в других — охвату под одним углом зрения резко контрастных сторон действительности.

Вариационно-строфическая структура предстает в камерных ансамблях Шуберта в различных преломлениях. Длительное пребывание в рамках одного душевного движения охотно передается композитором при помощи «параллельного» проведения (изложение побочной партии в экспозиции первой части квартета G-dur; разработка Allegro трио Es-dur, квинтета C-dur), стойкость, неизбывность исходного состояния подчеркивается рефреноподобным возвращением в конце части основного тематического материала (отрывок квартета c-moll, Al-

Таблица 2

Производно-тематическое развитие материала главной партии Allegro трио Es-dur

**Allegro**

и т. д. до

leggo квартета a-moll), наконец строфическое начало «корректирует» излюбленную классиками форму рондо или рондо-сонаты (не говоря уже о непосредственном воздействии песенной структуры на медленные части, например в квартете G-dur). Смысл «двойной экспозиции», к которой Шуберт так часто прибегает в финалах камерных произведений (по структуре она родственна сонатному allegro без разработки), аналогичен, по существу, куплетному повтору (A — A<sup>1</sup>). Но значение его — не в создании лирико-психологической сосредоточенности воплощения, а в фиксировании изменчивого постоянства жизненного процесса как выражения его неистощимости.

Именно здесь, в сочетании вариационного, вариантного и сонатного развития, в пестрой смене образов, в применении мотивной разработки и сближении тем на основе вариантного подобия, перед Шубертом открывается реальная возможность для отстаивания оптимистического вывода. Пусть последний лишен целеустремленности и категоричности, которые показательны для художников, готовых переделать мир. Но он гарантирует сохранение композитором широты и трезвости в оценке действительности, обеспечивая как суровую непреклонность осуждения негативных, так и жизнерадостную силу раскрытия позитивных ее сторон.

В этой связи вполне уместно вспомнить высказывание Э. Бауэрнфельда, отметившего афористически кратко и, по сути, чрезвычайно метко, что «идеальное и реальное сочетается в Шуберте наилучшим образом» (*“Schubert hat die rechte Mischung vom Idealen und Realen”*)<sup>1</sup>. Добавим, что из романтиков никто больше не владел секретом этого равновесия.

---

<sup>1</sup> Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. Herausgegeben von O. E. Deutsch. Bd 2. Die Dokumente seines Lebens. Hälfte 1. München und Leipzig, 1914, S. 322. См. также: Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 482, где дан иной перевод текста.

**ВУЛЬФИУС ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ**  
**Классические и романтические тенденции**  
**в творчестве Шуберта**

Редактор С. Котомина  
Техн. редактор Г. ЗаблOCKая  
Корректор В. Голяховская

Подписано к печати 2/X-1974 г. Формат  
бумаги  $84 \times 108^{1/32}$ . Печ. л. 2,625. (Усл.  
п. л. 4,49). Уч.-изд. л. 4,52. Тир. 10 000 экз.  
Изд. № 8220. Т. п. 1974 г. № 597. Зак. 806.  
Цена 32 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва,  
Неглинная, 14

Московская типография № 6  
«Союзполиграфпрома»  
при Государственном Комитете Совета  
Министров СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли  
Москва 109088, Южнопортовая ул., 24