

В. К О Н Е Н

ШУБЕРТ



ШУБЕРТ

В. К О Н Е Н



ФРАНЦ ШУБЕРТ
(1797—1828)

В К О Н Е Н

ШУБЕРТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1953



Ч А С Т Ь





I

ВВЕДЕНИЕ

Жизнь Шуберта была лишена каких бы то ни было необычайных событий, способных придать его биографии «беллетристическую» увлекательность. Поражающая своей творческой продуктивностью, непрерывным внутренним движением, богатейшими художественными впечатлениями, она внешне казалась обыденной и однообразной. Современник Бетховена и Вебера, Гёте и Гейне, осуществивший в своем искусстве переворот, достойный совершенного каждым из них, Шуберт при жизни не только не получил равной с ними оценки, но вообще не добился сколько-нибудь широкого признания. Наиболее значительная часть творчества Шуберта не интере-

совала издателей и оставалась в рукописях. Многие произведения, в том числе и целая симфония (так называемая «Гаштейнская»)¹, утеряны, повидимому, безвозвратно, а некоторые, как, например, гениальная «Неоконченная» симфония, обнаружены чуть ли не полвека спустя после смерти композитора. В его родном городе Вене концерт из произведений Шуберта состоялся при его жизни только один раз.

Ни интересных дальних путешествий, ни ярких общественных выступлений, ни романтических приключений, ни блестящих светских связей, ни внешних триумфов — всего того, что встречается в биографиях музыкальных знаменитостей, — не было в жизни Шуберта.

И, тем не менее, минуя издателей, минуя эстраду, минуя аристократические салоны, оперные театры и официальные торжественные концерты, музыка Шуберта и при жизни композитора завоевывала признание в передовой демократической среде — в той среде, к которой принадлежал сам композитор и где непосредственно зарождалась его музыка.

¹ Она сочинялась композитором в Гаштейне летом 1825 г.

В кажущейся прозаичности жизни Шуберта есть нечто типичное и знаменательное, ибо Шуберт по всем своим связям принадлежал к той демократической городской культуре, которая обусловила новое направление в искусстве начала XIX столетия. Как в музыке, так и в жизни Шуберт был человеком из народа,—первым венским композитором, ничем не связанным с придворно-аристократической сферой. Никто из трех его великих предшественников, живших и творивших в Вене,—ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен,—не был столь далек от салонно-аристократической культуры, как Шуберт. Искусство Шуберта не только воспевало поэзию народного быта. Оно непосредственно зарождалось и формировалось в этом быту. Начиная с детских творческих опытов и на протяжении всей своей жизни Шуберт писал преимущественно для определенного круга слушателей, среди которых почти не было ни музыкантов-профессионалов, ни людей, воспитанных в старых художественных традициях. Квартеты, например, Шуберт сочинял в основном для домашнего музицирования. Из сопровождения к танцам или импровизаций на вечеринках родилась его фортепианная музыка. Песни

Шуберта — одно из замечательных явлений в западноевропейском искусстве XIX столетия — были созданы в узком кругу друзей композитора. Лишь с большим опозданием, да и то в совершенно ничтожном количестве, прозвучали эти песни с концертной эстрады. Характерно, что в единственной сфере творчества Шуберта, не имевшей непосредственной связи с домашним музыкальным бытом и сознательно культивировавшейся более или менее в духе требований моды, — в сфере музыкального театра, — его произведения оказались в целом менее удавшимися.

Существует глубокая внутренняя связь между бытовым демократическим направлением искусства Шуберта и внешней обыденностью его жизни. Шуберт и его друзья олицетворяли собой целое направление в австрийской культуре начала XIX столетия — национальное демократическое направление, которое противопоставляло себя консервативной, казенной и развлекательно-пустой художественной среде меттерниховской Вены.

Годы, когда формировалось мировоззрение Шуберта, были переломными в истории Западной Европы. Бетховен, скончавшийся лишь на один год раньше Шу-

берта, принадлежал по своему мировоззрению и творческому направлению к совсем иной эпохе. Молодые годы Бетховена совпали по времени с общественным подъемом, сопровождавшим буржуазную французскую революцию. На протяжении тридцати с лишним лет творчество Бетховена было бесконечно многогранным и глубоким выражением революционных идей его времени. Шуберт, бывший моложе Бетховена на четверть столетия, прожил всю свою жизнь в одном с ним городе и неизменно ощущал его близость.

Однако творчески и идейно Шуберт принадлежал не к собратьям Бетховена, а к поколению, родившемуся уже после революционного подъема. Дети отцов, творивших революцию или сочувствовавших ей, сами они выросли в атмосфере реставрации, при власти военщины.

Надежда на торжество разума и человеческой справедливости исчезла сразу после установления новых порядков. Глубокая разочарованность охватила молодое поколение. «Установленные вслед за «победой разума» общественные и политические учреждения оказались вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестя-

щие обещания просветителей»¹. Чувство беспомощности перед новыми формами насилия, упадок интереса к героическому в жизни и в искусстве, уход от общественной деятельности—характеризовали людей нового времени.

Когда Бетховен в 1804 году закончил свою Героическую симфонию — лучшее воплощение образов революционной борьбы и победы в искусстве XIX столетия,— Шуберту было семь лет. Но эта симфония, начавшая в творчестве Бетховена целый период героико-драматической музыки, по времени совпала с откровенным утверждением реакции². Молодые годы Шуберта пришлось уже не на революционный, а на реставрационный период. Он оказался отдаленным от Бетховена целой исторической эпохой. Около пятнадцати лет — приблизительно с 1812 по 1827 год — Бетховен и Шуберт, проживая в Вене одновременно, создавали параллельно шедевры, которые вошли впоследствии в «золотой фонд» художественных творений как памятники двух

¹ Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 511.

² Именно в 1804 году Наполеон провозгласил себя императором.

различных культур. Седьмая и Восьмая симфонии Бетховена — «ровесники» «Маргариты за прялкой» и «Лесного царя» Шуберта. Одновременно с грандиозной Девятой симфонией и Торжественной мессой Бетховена Шуберт сочинил свою лирическую «Неоконченную» симфонию и песенный цикл «Прекрасная мельничиха». Грандиозности и мощи бетховенского стиля, его революционной философии, его монументальной архитектонике Шуберт противопоставил свои миниатюры, выросшие из демократического быта — домашние, лирические, в народном стиле, напоминающие зафиксированную импровизацию.

В некотором смысле Мюссе и Гейне в поэзии, Вебер и Россини в музыке ближе Шуберту, чем его гениальный соотечественник и современник (так как каждый из них, подобно Шуберту, был в своей художественной области представителем романтизма). Тем не менее Шуберт в своем творчестве выступает как продолжатель бетховенских демократических традиций в новой исторической обстановке. «То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив в своей «девятке» идеи-чувствования людских «вершин» и героическое современной ему эстетики, то Шуберт со-

перешел в области песни-романса, как лирики «простых естественных помыслов» и глубокой человечности»¹. Совпадающие по времени, бетховенское и шубертовское направления в музыке отличаются друг от друга так, как должны были отличаться передовые идейные направления двух различных эпох—эпохи Французской революции и периода Венского конгресса.

Юношеские впечатления Шуберта укладываются в исторический отрезок, связанный с наполеоновскими войнами. Дважды, в 1805 и в 1809 годах, Вена находилась в руках наполеоновской армии. За этими вторжениями последовал национально-демократический подъем, проявившийся преимущественно стихийно, но принимавший также и форму организованного общественного движения, насколько это было возможно в такой реакционной стране, какой была Австрия. Двенадцатилетним мальчиком Шуберт был увлечен патристическим порывом своих товарищей-школьников, которые, при вторичном захвате Наполеоном Вены, нарушили запрет школьного директора и все до одного записались в на-

¹ Б. Асафьев. «Евгений Онегин», М.—Л., 1944 г., стр. 10.

родный студенческий легион. И по своим симпатиям и по реальным связям Шуберт принадлежал к австрийскому национально-демократическому движению, которое продержалось вплоть до мартовской революции 1848 года. Шуберт — самый яркий художественный представитель Вены этого периода. Его музыка в такой же мере дитя народной венской культуры, как исполнявшиеся в венских кафе вальсы Ланнера и Штрауса-отца, как народно-сказочные пьесы и комедии Фердинанда Раймунда в театре Леопольдштадт, пользовавшемся огромной популярностью у венской демократической публики, как народные гулянья в венском парке Пратере.

Однако угнетающими чертами духовной жизни меттерниховской Вены (это и образует принципиальную грань между искусством Шуберта и искусством Ланнера) были крайняя бездумность и тривиальность. Глубокий отпечаток мещанства лежал на ней. Впоследствии период, когда утверждалась новая городская культура, получил название «времени Бидермейера» по псевдониму журналиста, печатавшего с 1815 года сентиментальные филистерские стихи в юмористическом журнале. В них воспевались настроения мещанского уюта. Идеи-

ная ограниченность, «воинствующее» самодовольство пронизывали художественную жизнь «бидермейеровской» Вены. Общественный подъем был уже позади. Половинчатая и трусливая австрийская буржуазия пошла на сговор с дворянством. В посленаполеоновский период Австрия, страна вообще сильно отсталая в общественно-политическом отношении, стала центром западноевропейской реакции. Беспощадное наступление на демократическую мысль, непрекращающаяся слежка тайной полиции за каждым жителем Вены, жесткая цензура, не допускавшая проникновения какой-либо литературы из-за границы, запрещение общественных библиотек и т. д. — все это приводило к ужасающему ограничению и оскудению духовной жизни народа.

«...умственная пища, разрешавшаяся нации, выбиралась с мелочной осторожностью и отпускалась очень скупо. Воспитание всюду было в руках католического духовенства... Ежедневной прессы... не существовало... Что касается общей литературы, то она за целое столетие не выросла... И вдоль всей границы, по которой австрийские области соприкасались с какой-либо цивилизованной страной, протянут был

кордон цензоров, в дополнение к кордону таможенных чиновников, не допускавших в Австрию ни одной иностранной книги или газеты, прежде чем ее содержание не будет дважды или трижды просмотрено и не будет найдено чистым от малейших следов злокозненного духа времени.

В продолжение почти 30 лет после 1815 г. система эта действовала с удивительным успехом. Австрия оставалась почти неизвестной Европе, а Европа — почти совершенно столь же мало известной Австрии. Социальное положение каждого класса в отдельности и всего населения в целом, казалось, не испытало ни малейшей перемены...»¹.

Жители Вены фактически перестали читать. Не только общественные дискуссии, но и просто разговоры на серьезные темы в обществе становились немыслимыми. Дошедшие до нас разговорные тетради глухого Бетховена обнаруживают, как часто предупреждают его друзья, чтобы он не высказывался так громко и свободно в публичных местах. Всякое оживленное сбори-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Революция и контрреволюция в Германии. Собр. соч., т. VI, стр. 40—41.

ще вызывало подозрение. Знаменитый венский «клуб» артистов, поэтов и музыкантов, собиравшийся для веселого времяпрепровождения в ресторане близ оперного театра¹, был разогнан полицией без всяких видимых причин. Кружок друзей Шуберта неоднократно подвергался гонениям, вплоть до официальных выговоров и высылки одного из членов кружка только потому, что регулярные встречи и серьезные беседы были в глазах венской полиции доказательством «якобинских» настроений². В атмосфере меттерниховской Вены энергия народа была скована и не находила достойных форм выражения. Тяготение к пустым, бездумным развлечениям приняло в Вене гипертрофированные формы. Расцвет буржуазной эстрады в самом дурном вкусе со ставкой на

¹ Клуб Кастелли. Кастелли был драматургом, поэтом, редактором. Организованный им клуб посещали Грильпарцер, Рельштаб, Рюкерт, Вебер, Мошелес и др.

² Характерна следующая выписка из официальной описи имущества Шуберта, опечатанного после его смерти:

«...Были ли в оставленном имуществе книги и было ли по поводу их сообщено в книжное контрольное управление тотчас же после описи? — Не имелось».

кричащие эффекты, на виртуозное трюкачество приходится именно на эти годы. Чужеземные оперы французских и итальянских авторов, в которых светская публика искала одной развлекательности, вытесняли произведения венских классиков. В то время как постановки опер Россини и Спонтини давали полные сборы, Бетховен с огромным трудом и унижением добивался возможности исполнить свою Девятую симфонию. Публика, казалось, жаждала одного развлечения. Чревовещатели, мистики-шарлатаны, музеи восковых фигур, фейерверки, эстрадные виртуозы, необычные звери в зоопарке и тому подобные сенсации по очереди завладевали вниманием жителей Вены. И всю ночь напролет в кафе и в пригородных кабачках, в танцевальных залах и в частных домах, на улицах, площадях и в общественных садах Вена веселилась и танцевала.

Венские кружки молодой демократической интеллигенции, распространившиеся в эти годы, вовсе не означали уход от народа. Они выражали протест против легкомысленности, интеллектуальной косности, банальности окружающего их мещанства. Они были единственной возможной формой сопротивления давящему дворянско-поли-

цейскому насилию. Мировоззрение этих интеллигентов, их умственные интересы и творческие искания были органически связаны с национальной культурой своего народа.

В других исторических условиях поднявшаяся народная культура могла бы дать огромные художественные ценности. За тысячу километров от шубертовской Вены, на другом конце Европы, в России в это же время народно-патриотический подъем, вызванный Отечественной войной, повлек за собой мощный расцвет национальной литературы, театра, музыки. Русские современники этого периода — Пушкин и декабристы. Не мещанские идеалы, не романтическая эстетика с ее тенденциями к уходу во внутренний мир, а многогранный пушкинский реализм определил направление русского искусства XIX столетия. В те самые годы, когда в творчестве Шуберта все более и более настойчиво звучала романтическая нотка одиночества, в России рождался «Иван Сусанин».

Независимо от Шуберта и задолго до проникновения его произведений в Россию, там уже сформировалось свое аналогичное народное направление. Русский бытовой романс, русская камерная фортепианная му-

зыка в большой мере перекликаются с шубертовской эстетикой. Характерно, что раньше, чем музыка Шуберта получила признание в профессиональном музыкальном мире, задолго до того, как приезжие гастролеры, выступая с виртуозными инструментальными транскрипциями шубертовских песен, сделали их «модой дня», песни Шуберта стали бытовым явлением в России, в среде самой передовой демократической интеллигенции. Имена первых русских ценителей Шуберта — самые блестящие в русской культуре 30—40-х годов. Станкевич, Огарев, Герцен, Бакунин, Панаев, Кольцов, Одоевский, Лермонтов и другие — все они в той или иной мере способствовали распространению шубертовских песен в русском демократическом быту¹.

¹ Так, например, Станкевич, «открыв» в 1835 году «Лесного царя», написал восторженное письмо Я. М. Неверову, досадуя, что это открытие принадлежит не ему первому. Он сделался пламенным поклонником Шуберта и послал Бакуниным сборник шубертовских песен «Лебединая песнь». У Бакуниных эти песни прочно привились. Огарев перевел на русский язык несколько текстов шубертовских песен, в том числе знаменитую «Серенаду». Герцен в «Былом и думах» вспоминал о том, как «уважали» Шуберта в среде моло-

Но для России лирическое направление, которым если не исчерпывается, то во всяком случае определяется эстетика Шуберта, было лишь одним из многих направлений в искусстве. Героико-патриотическая тема, тема социального протеста, социальная сатира, национальная эпика были неотъемлемыми элементами русской художественной культуры. А у Шуберта эти мотивы нигде во весь голос не прозвучали.

Как бы ни был оппозиционно настроен Шуберт по отношению к застойной атмосфере меттерниховской Вены, как бы ни возвышалось его искусство над господствующим художественным уровнем, тем не менее в своем творчестве он не был совсем свободен ни от особенностей, ни от ограниченности своего окружения.

При всей своей творческой самобытности, Шуберт—художник очень типичный для Вены и для своего времени. Его связь с вен-

дой демократической интеллигенции. А. В. Кольцов послал «Лесного царя» своей сестре в Воронеж. И. Панаев вставил особую главу «Мысли о Шуберте» в свою повесть «Актеон». В ней он называет Шуберта гениальным художником, которым некогда станет гордиться XIX век. В художественной литературе (у Лермонтова, Одоевского, Тургенева) встречаются указания на проникновение шубертовских песен в русский быт и т. д.

ской культурой проявлялась не только через музыкальные традиции его родного города. Об этом подробнее будет речь впереди. Все его духовное развитие было обусловлено общественной атмосферой меттерниховской Вены. Биография Шуберта может служить образцовым материалом для одной из классических тем, раскрытых в реалистической литературе XIX столетия, — темы передового художника в буржуазном обществе, погибающего от голода в мансарде, но не способного идти на компромисс с «художественными» запросами филистера или развлекающегося золотого мешка.

Однообразная и тяжелая с внешней стороны жизнь Шуберта была внутренне насыщена великими творческими событиями. Творчество и духовное общение с близкими ему по направлению мысли людьми заполняют собой его краткую жизнь. Вне музыки и вне круга друзей у Шуберта нет биографии.

II

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ФОРМИРОВАНИЕ

Франц Серафим Петер Шуберт родился 31 января 1797 года в предместье Вены—

Лихтенталь. Мать его — урожденная Елизавета Витц — была дочерью слесаря, отец — тоже Франц Шуберт — сын крестьянина, моравского происхождения. Отцу удалось получить образование, и ко времени рождения Франца он занимал в Лихтентале место приходского учителя. Франц Шуберт был четвертым из пятерых детей, оставшихся в живых от этого брака. Все дети на много лет пережили композитора, и даже отцу семейства было суждено стать наследником своего гениального сына.

До одиннадцати лет Шуберт жил в семье. Со своей домашней средой он и впоследствии не порывал, она имела устойчивое влияние на всю его художественную судьбу.

Во-первых, высокоразвитая музыкальность семьи обеспечила раннее соприкосновение Шуберта с музыкой. И отец и два старших брата были музыкантами-любителями. В семье издавна установился обычай регулярного совместного музицирования, столь характерный для австрийского крестьянского и городского ремесленнического быта. У Шубертов был свой домашний квартет. Первыми учителями музыки Франца были отец и брат Игнат, обучивший его игре на скрипке и клавире. В отцовской

школе при церкви был свой хор, и регент этого хора Михаил Хольцер познакомил Шуберта с основами композиции, с хорошей музыкой, с игрой на органе и фортепиано. В разностороннем музыкальном образовании Шуберта не было ничего профессионального. В эпоху зарождающегося эстрадно-виртуозного искусства такое патриархальное музыкальное образование было несколько старомодным. Действительно, отсутствие виртуозной тренировки на фортепиано было одной из причин отчужденности Шуберта от концертной эстрады. Впоследствии он старался преодолеть робость перед большой концертной эстрадой, которая в XIX столетии стала самым мощным средством пропаганды новой музыки, в особенности фортепианной. Однако отсутствие концертной направленности компенсировалось чистотой и серьезностью музыкальных вкусов композитора¹. Даже самые «концертные» произведения Шуберта свободны от эстрадной позы, от нарочитой эффектности, от стремления угодить

¹ Из общего числа примерно 1000 произведений Шуберт написал только два концертно-эстрадных произведения: Концертштюк для скрипки и оркестра и Полонез для скрипки с оркестром.

вкусам буржуазной публики, ищущей в искусстве прежде всего развлечения. Музыка, исполнявшаяся в домашнем кругу Шубертов, как бы она ни была несовершенна с профессиональной точки зрения, отличалась серьезностью, искренностью, целомудренностью, свойственными народному искусству. Она была средством общения, переживания, а не поверхностного развлечения. Каждое произведение, написанное впоследствии Шубертом, сохранило эту чистоту и простоту¹.

Не менее существенна и неизменная творческая связь Шуберта с народно-бытовыми жанрами, культивировавшимися в его домашней среде. Основной художественный жанр Шуберта — песня — ведет свое происхождение из народного музыкального быта. Таким образом наиболее новаторская линия в творчестве Шуберта черпает новизну из традиционной народно-бытовой музыки. Песня, четырехручная фортепианная музыка, обработки народных танцев (вальсы, лендлеры, менуэты, марши и др.), внедренные Шубертом в область профессиональной музыки, имеют источ-

¹ Шуман писал, что Шуберту «не было нужды предварительно преодолевать в себе виртуоза».

ником самые ранние его художественные впечатления. На протяжении всей жизни композитор сохранял связь не просто с венской бытовой музыкой, но с характерной музыкой венского предместья.

Несомненно, к этому периоду художественного формирования относится и приобщение молодого Шуберта к богатейшему музыкальному фольклору Вены. В этом городе на границе востока и запада, севера и юга, столице «лоскутной» империи, смешивались многие национальные культуры. Южный архитектурный облик этого города, его музыкальный быт и традиции напоминали культуру славянских и итальянских стран. На рубеже XVIII и XIX столетий Вена разговаривала по крайней мере на десяти языках и наречиях. В придворной сфере и в высшем обществе, наряду с немецким, господствовали французский и итальянский языки. В народных кругах были распространены славянские языки, а среди мелких торговцев, имеющих связь с низшими народными кругами, даже сложился свой жаргон — смесь славянского с итальянским. В купеческом мире говорили на восточных языках. Еще более бо-

гатым и многонациональным был музыкальный фольклор, распространяющийся всегда более непосредственно, чем разговорная речь. Австрийский, немецкий, итальянский, славянский в нескольких разновидностях (украинский, чешский, русинский, хорватский), цыганский, венгерский — этот фольклор, представленный не только законченными песнями и танцами, но часто отдельными мелодическими или ритмическими оборотами, — звучал повсеместно в венском музыкальном быту. А музыка венского быта — это развитое и разветвленное явление, включающее и множество разновидностей «уличной» музыки (серенады, духовая музыка в общественных садах, музыка кафе, ресторанов и кабачков), и общественные танцы, и музыкальные собрания, и салонное и домашнее музицирование. То неповторимо шубертовское, что пронизывает каждую интонацию шубертовской песни и придает ей яркое своеобразие, отличающее ее от музыкального языка, установившегося в профессиональной музыке XVIII столетия, — отчасти связано еще и с впечатлениями этого раннего периода. Бесспорный интерес представляет утверждение чешского композитора Дворжака, что некоторые характерные но-

вые приемы в гармонии Шуберта (как, например, «игра» мажора-минора) проникли в его творчество из славянских народных напевов.

Огромный музыкальный талант Шуберта обратил на себя внимание окружающих уже в детские годы композитора. Он проявился пока в удивительных способностях к игре на разных инструментах, к пению (в 11 лет Франц исполнял в церковном хоре партии сопрано соло) и в необыкновенно быстром постижении правил гармонии. Следов творчества, относящегося к этому периоду, не обнаружено.

В 1808 году отец поместил Франца в королевский придворный Конвикт—закрытое общеобразовательное учебное заведение, бывшее одновременно и школой придворных певчих, где большое внимание уделялось музыкальному воспитанию.

Франц прошел по конкурсу, возбудив удивление комиссии своим превосходным вокальным исполнением, и был сразу зачислен в качестве придворного певчего. Для формирования его композиторского таланта, для определения творческого направления и даже жизненного окружения годы, проведенные в Конвикте, оказались решающими.

С этого времени начинается приобщение к профессиональной музыкальной культуре и знакомство с классической музыкой. С этих лет начинается безудержная, почти неправдоподобная по своей напряженности и продуктивности, творческая деятельность Шуберта.

Центром жизненных интересов Шуберта в Конвикте был ученический оркестр, в котором он играл партию первой скрипки и позднее дирижировал. Насколько мы можем судить, для других воспитанников Конвикта игра в оркестре не оказалась хотя бы отдаленно похожей на профессиональную школу. Исполнителей обучали очень скверно. Известны случаи, когда мальчики приступали к исполнению партий на духовых инструментах и на виолончели без какой бы то ни было профессиональной подготовки. Тем не менее каждый вечер оркестр исполнял новые произведения — целые симфонии и увертюры, читая их с листа и исполняя без всякой шлифовки. В ученическом репертуаре преобладали посредственные произведения второстепенных композиторов (Кожелуха, Кроммера, Пихля и др.). И все же для Шуберта этот оркестр и вся связанная с ним деятельность были окном в большой мир музыки. Кон-

викт был связан с венским двором и помещался в самой Вене — в городе, который на протяжении двух столетий был в западной Европе одним из ведущих музыкальных центров. Еще в XVII столетии венский двор играл роль «оперного филиала» Италии, а в XVIII столетии в Вене культивировались все разнообразные и многонациональные оперные жанры (итальянская опера героического плана и опера буфф, французская комическая опера, немецкий народный зингшпиль, венский придворный зингшпиль, реформаторская опера Глюка, сказочная опера и др.). В шубертовской Вене непрерывно осуществлялись разнообразнейшие оперные постановки от «Дон Жуана» и «Волшебной флейты» Моцарта до новых опер Спонтини. Со второй половины XVIII столетия Вена привлекала всеобщее внимание как родина классического симфонизма. Всего за несколько лет до рождения Шуберта в Вене умер Моцарт. Гайдн в 90-е годы еще создавал свои лучшие произведения, а молодой Бетховен уже изумлял венцев своим новым искусством. Музыкальные академии, концерты хоровой духовной музыки, симфонии, инструментальные ансамбли, фортепианные сонаты — были традицией Вены на рубеже

двух столетий. Как бы ни были провинциальны вкусы непосредственных руководителей Шуберта, при общем высоком уровне музыкальной культуры города, придворный Конвикт неизбежно должен был соприкасаться с подлинным искусством. За годы пребывания в Конвикте Шуберт познакомился, отчасти посредством концертов, отчасти через ученический оркестр, с произведениями Моцарта (Симфония соль-минор, увертюра к «Свадьбе Фигаро» и «Волшебной флейте»), Гайдна (ряд квартетов, симфоний и ораторий — «Сотворение мира», «Времена года», «Возвращение Товия», «Семь слов Спасителя»), Бетховена (вторая, пятая, шестая симфонии, увертюра к «Кориолану», Фантазия для хора с фортепиано и оркестром, Домажорная месса) и др. Насколько можно судить по сохранившимся письмам, в период пребывания в мрачном и неудобном Конвикте музыкальные занятия поглощали все существо юного Шуберта. По его собственному выражению, музыка Гайдна, Моцарта и Бетховена «потрясала» его. Безошибочный вкус мальчика производил самостоятельный отбор среди новых музыкальных впечатлений, заставляя его высказывать открытый протест против посред-

ственного художественного уровня ученического репертуара. Его идеалом в эти годы был Моцарт.

Воздействие инструментальной музыки классиков на молодого Шуберта было настолько глубоким, что на протяжении всего своего творческого пути он сохранил с ней преемственную связь. Преданность классикам, Моцарту в особенности, послужила впоследствии одной из причин расхождения между Шубертом и Сальери — единственным знакомым ему влиятельным лицом в мире придворного искусства. Отстаивая в своем творчестве классические нормы, Шуберт шел вразрез и с господствующими вкусами времени. В эти годы расцвета эстрадно-виртуозной музыки и развлекательной чужеземной оперы мода на сонаты и симфонии, казалось, пришла к концу.¹ Бетховен, сочинявший Девятую симфонию и последние фортепианные сонаты и квартеты, был одинок в своем, казалось, старческом упорстве. Из молодых известных венцев почти никто не следовал за ним по этому пути. Шуберт, создатель романти-

¹ Количество публикуемых сонат резко снизилось. Спрос был только на танцевальную музыку, на переложения из опер Россини и т. д.

ческой миниатюры, оказался наследником венского классического симфонизма, который в ученические годы так сильно подействовал на его воображение.

В художественном формировании Шуберта бесспорное участие принадлежит руководителю ученического оркестра чеху Венцелю Ружичке. Ружичка был довольно посредственным музыкантом, не способным, по собственному признанию, руководить Шубертом в его занятиях по теории и композиции¹. Тем не менее, его влияние на мальчика было значительным и прогрессивным. Влюбленный в народную музыку своей родины, он передал Шуберту восхищение перед народными песнями, звучавшими вокруг них. К творческим исканиям молодого композитора он относился с интересом и сочувствием. И после окончания Конвикта Шуберт не порывал с ним связи. Характерно, что в Конвикте состоялось первое исполнение «Лесного царя» (почти сразу после его сочинения)². Ружичка выступил

¹ После нескольких уроков по теории Ружичка заявил, что его ученик «уже все знает. Его учить мне нечему».

² У Шуберта не было своего фортепиано, он сочинял всегда без инструмента. После сочинения

перед присутствующими учениками с «оправданием» необычных гармоний, посредством которых Шуберт создавал образы мрачной фантастики.

В творческой биографии Шуберта прогрессивное влияние чешских музыкантов сказывалось неоднократно¹. Повидимому, их тяготение к национальным проявлениям в искусстве и несколько бо́льшая, чем у венских музыкантов, широта кругозора сближали их музыку с самобытным направлением Шуберта.

Поиски своего направления наметились в творчестве Шуберта сразу.

Руководителя в области теории и композиции у него практически не было. В некотором смысле отсутствие строгой школы

«Лесного царя» он отправился в Конвикт, чтобы услышать, как звучит его произведение в действительности.

¹ Так, например, выдающийся виртуоз Иосиф Славик, прозванный «чешским Паганини», высоко ценил Шуберта и исполнил в своем концерте специально написанную Шубертом для него «Фантазию для скрипки с фортепиано», ор. 159. Игнорируя резко отрицательные отзывы критики, он повторил ее в следующем концерте. Известно, что образцами для новых фортепианных жанров Шуберта — «Экспромтов» и «Музыкальных моментов» — служили фортепианные пьесы чешских композиторов Воржишека и Томашека.

сковывало Шуберта. В дальнейшем он настолько ощущал недостаточное владение полифоническим стилем, что в последний год жизни начал брать уроки контрапункта. Однако свобода от рутины, педантизма и чужого давления, которые были бы неизбежны в случае общения с посредственными педагогами, дала ему возможность сразу найти свое направление.

Шуберт учился преимущественно на музыке, звучавшей вокруг него, и сочинял только в силу внутренней потребности творчества. В его произведениях, даже при наличии строгих форм, всегда ощущается непосредственность, свобода выражения, которые, возможно, были бы подавлены в условиях длительного «школьного режима». Характерно, что первые попытки тринадцатилетнего Шуберта относятся не к жанрам, принятым в музыкальных педагогических кругах (мотеты, сонаты, фуги и т. д.), а к бытовым жанрам, пока еще не «узаконенным» в академической среде. Первые произведения Шуберта — это четырехручная фантазия для фортепиано и ряд песен: «Жалоба Агари» на текст Шюкинга, «Похоронная фантазия» и «Жалоба девушки» на текст Шиллера и «Отцеубийца» на текст Пфеефеля. Самостоятельность

творческих поисков Шуберта лишний раз подтверждается характером взаимоотношений с композитором Сальери, знакомство с которым относится к 1812 году.

За два года Шуберт сочинил такое количество произведений во всех жанрах, что обратил на себя внимание придворного капельмейстера знаменитого Сальери. С особого разрешения директора Шуберт начал ходить к нему на дом для занятий.

Сальери, занимавший официально высокое положение и пользовавшийся большим влиянием среди музыкантов, по своему мировоззрению и художественным вкусам принадлежал к минувшему столетию. Один из наиболее известных приверженцев школы Глюка, он тем не менее продолжал оставаться представителем космополитического придворного искусства и проявлял полнейшее непонимание психологии и вкусов своего ученика. К Моцарту, в частности, он относился с открытой враждебностью (рассказывают, что он не пропустил ни одного представления моцартовского «Дон Жуана», специально для того, чтобы лишний раз подметить «недостатки» этого произведения и обратить на них внимание молодежи). Убеденный в том, что вне придворной итальянской оперы нет подлин-

ной школы, Сальери всячески протестовал против стремлений Шуберта к национальному и бытовому. Он воспитывал его преимущественно на партитурах итальянских опер, в произведениях молодого Шуберта вычеркивал все места, напоминающие Гайдна или Моцарта, неодобрительно высказывался о его увлечении песенным жанром и вместо немецких стихов навязывал ему итальянские тексты, специально предостерегая против Шиллера и Гёте. Когда Шуберт показал ему свою «Маргариту за прялкой» — шедевр западноевропейского песенного творчества, — Сальери отозвался о ней пренебрежительно (как всякая песня, она была в его глазах «незначительной вещичкой») и еще раз настойчиво рекомендовал обратиться к жанру большой оперы. Впоследствии во всех официальных характеристиках Шуберт именовался учеником Сальери. Он, действительно, научился от него технике вокального письма и некоторым оперно-драматическим приемам. Однако в целом занятия носили столь поверхностный характер, что Шуберт мог беспрепятственно продолжать поиски собственного пути¹.

¹ Небезинтересно, что в той области композиции, где у Шуберта было руководство, т. е. в

Но если Шуберт в своих исканиях не находил ни сочувствия, ни поощрения руководителя по композиции, то уже в эти годы вокруг него начала формироваться своя творческая среда. Это были товарищи по Конвикту, мальчишки, страстно любившие музыку и новую национальную поэзию и с восторгом приветствовавшие детские произведения Шуберта. Бесспорно, во взаимоотношениях Шуберта с друзьями очень многое можно объяснить его огромным личным обаянием, редким «даром дружбы», умением бессознательно привлекать к себе людей и сохраняя их дружбу на всю жизнь. И все же нельзя приписывать эти взаимоотношения только душевным качествам композитора.

Шуберт и его школьные товарищи были связаны между собой глубокими и устойчивыми интересами. С некоторыми из друзей, сопровождавших его на всем жизненном пути, он сошелся еще в ученические годы¹. Показательно, что друзьями Шуберта бы-

оперном творчестве,— он так и не нашел своего направления.

¹ И. Шпаун, А. Штадлер, И. Зенн, И. Кеннер, Б. Рандхартингер, А. Хольцапфель и другие. Их преданность Шуберту была безграничной. Они не только принимали участие в его творческих планах,

ли вовсе не одноклассники или ровесники, а часто мальчики на несколько лет старше или моложе его. Все они были единомышленниками, эти «сыновья века», и представляли собой интеллигенцию нового времени. Общественно-философские проблемы, занимавшие умы ровесников революционного переворота, эту молодежь пока не интересовали. В силу особенностей реставрационной эпохи на австрийской почве общественная деятельность была для них закрыта. Новая молодежь тянулась к искусству, но не к «взрывчатому», революционному, драматизированному. Она искала новый идеал красоты,— и он не мог быть связан с образами героических битв, революционного пафоса, народного апофеоза. Представления о красоте связывались с миром интимным и лирическим, с образами природы и быта, с народными преданиями и сказками. Этот новый идеал уже утвердился в немецкой лирической поэзии. Шуберт и его друзья

но и снабжали его нотной бумагой (которую Шуберт употреблял в таком количестве, что у него не хватало денег на покупку ее), переписывали его рукописи, распространяли и пропагандировали его произведения и даже посещали по воскресеньям его дом, чтобы принять участие в семейном музицировании.

по Конвикту тянулись к нему почти инстинктивно. Они узнавали поэзию Гёте и Шиллера и их менее значительных современников, восхищаясь ее близостью к народной поэзии, общедоступной формой, богатством настроений. Многие из друзей Шуберта впоследствии стали поэтами. Во все периоды жизни поэзия была для Шуберта важнейшим творческим стимулом¹.

После окончания занятий Шуберт и его друзья оставались в плохо отапливаемой музыкальной комнате, чтобы исполнять для себя, наряду с сонатами Моцарта, песни Цумштейга. Иоганн Цумштейг — современник Моцарта и Бетховена, не оставивший следа в «ученой» классической музыке, — создал на тексты немецких поэтов песни, которые получили широчайшее распространение в быту. Шуберт начинал свое песенное творчество с пути, проложенного Цум-

¹ Шуберт сам пробовал писать стихи. Известно его детское стихотворение в стиле од Клопштока. В 1817 году он положил на музыку текст своего стихотворения «Прощание», написанного по случаю разлуки с другом (Шобером). До нас дошли всего семь стихотворений Шуберта, в том числе два текста к кантатам. К 1822 году относится сочинение аллегорического произведения в прозе «Мой сон».

штейгом. В его ранней музыке уже слышались звуки, образы и настроения немецкой поэтической баллады.

В 1813 году Шуберт окончил свое обучение в Конвикте. Из произведений школьного периода мало что вошло в шубертовский репертуар нашего времени. Сложившийся самобытный стиль Шуберта проявился несколько позднее. Однако уже в произведениях этих лет отчетливо проступили его основные творческие особенности.

Во-первых, — колоссальная продуктивность, безграничность воображения, рождающие ежеминутно новые художественные образы, легкость воплощения, свобода высказывания, вдохновенность, поэтичность. «Все, на что направлен его взор, превращается в музыку... Художник, кисть которого одинаково насыщена как лучами месяца, так и солнечным жаром...», — писал о нем Шуман. Молодой Лист назвал Шуберта величайшим поэтом среди музыкантов; Асафьев отмечал, как характернейшую черту Шуберта, его «душевную открытость... навстречу многообразнейшим жизненным впечатлениям»¹.

¹ И. Г л е б о в. «Шуберт и современность», Музыка и современность. 1928 г., № 26, стр. 77.

Во-вторых, многогранность творческой индивидуальности, стремящейся проявить себя в разных жанрах. Шуберт успел испробовать себя в жанрах песни, квартета, увертюры, симфонии, духовно-хоровой музыки, фортепианной музыки и др., сохраняя неизменный острый интерес к каждому жанру с его особенной идейно-выразительной сферой.

И, наконец, в-третьих,— среди этого жанрового многообразия и заметного подражания классическим образцам, настойчиво пробивается направление национально-бытовое, связанное с национальной поэзией, с народной песней, с народным танцем.

Свою школьную жизнь Шуберт закончил с ясными творческими перспективами. Самым печальным образом они переплелись с полной неопределенностью в вопросах практического устройства будущей самостоятельной жизни.

БОРЬБА ЗА ТВОРЧЕСТВО

«О, пусть я кровью изойду,
Но дайте мне простор скорей!
Мне страшно задохнуться здесь,
В проклятом мире торгашей...»

Г. Гейне. «Аппо 1829».

(Перевод В. Левика)

После ухода из Конвикта естественно возник вопрос о дальнейшей судьбе шестнадцатилетнего Шуберта. Несмотря на ярко проявившийся талант, отец Шуберта не был склонен поощрять профессиональную музыкальную деятельность сына. В такой политически отсталой стране, какой была Австрия, музыкант был обречен на унижительную и тяжелую жизнь. Из шести предшественников Шуберта, связанных с Австрией и немецкими княжествами (Бах, Гендель, Глюк, Моцарт, Гайдн, Бетховен), один Бетховен, убежденный последователь демократических идей и выдающаяся по силе личность, сумел, оставаясь в Вене, добиться относительной независимости. Гендель покинул Германию. Глюк, которого венский двор наградил орденом, завершил дело своей жизни — свою оперную ре-

форму — не в Вене, а в предреволюционном Париже. Бах всю жизнь терпел материальную и моральную зависимость от провинциального двора и церковного начальства и умер в такой бедности, что его семья вынуждена была прибегать к благотворительности. Гайдн был полностью скован и в своем образе жизни и в свободе передвижения и даже в своих творческих интересах полукрепостной службой у графа Эстергази. А Моцарт, не желавший мириться с ролью и психологией придворного слуги, обрек себя на необеспеченную жизнь «свободного художника» и умер от истощения в возрасте тридцати шести лет. С трагическим предвидением отец Шуберта боялся подобной судьбы для своего сына.

Следует признать, что личные качества Шуберта меньше всего соответствовали предстоящим ему трудностям. Он был лишен черт борца, которые в свое время помогли Бетховену и Генделю пробить путь сквозь сопротивление и безразличие их окружения. Не было в нем и черт честолюбцев типа Сальери, которым всегда удается добиться обеспеченного положения в свете. Шуберт казался удивительно равнодушным к внешнему успеху.

Он согласился идти путем, избранным для него семейным советом, и, следуя примеру отца и старшего брата, стал школьным учителем.

Тешил ли он себя надеждой на то, что школьная работа, давая некоторую материальную обеспеченность, оставит достаточно времени и сил для творчества? Сказалась ли здесь моральная зависимость от отца? Сыграла ли свою роль угроза четырнадцатилетней военной службы, которой представитель малоимущего класса мог избежать, только занимая место школьного учителя? ¹. Во всяком случае, осенью 1813 года Шуберт записался в учительскую семинарию и окончил ее через десять месяцев, с аттестатом помощника учителя. На протяжении трех последующих лет, вплоть до 1817 года, Шуберт преподавал азбуку и другие элементарные предметы в

¹ До недавнего времени все биографы Шуберта указывали на желание избежать военной службы, как на единственную причину, заставившую его заняться педагогической деятельностью. Однако новейшие исследования устанавливают, что из-за малого роста, крайней близорукости и слабости здоровья в целом Шуберт не был пригоден к военной службе. Кроме того, низкий чин первого помощника учителя не давал никаких привилегий в отношении призыва.

самых младших классах в школе своего отца. Это была первая и последняя «служба» в жизни композитора.

Мучительные годы, связанные с педагогической деятельностью, совпадают по времени с мощным творческим расцветом композитора.

Унылый, однообразный, утомительный образ жизни. Ненавистные занятия в школе¹ по несколько часов ежедневно, а временами и по воскресным дням. Частные уроки музыки в свободные от школы часы, как необходимый источник дополнительного заработка. Непримиимо враждебное отношение к церковному духу, царившему в приходской школе. Тягостная домашняя обстановка. И параллельно этой заурядной, будничной жизни — бурлящий, искрящийся, сверкающий внутренний мир, непрерывно порождающий один шедевр за другим. Достаточно вспомнить, что «Маргарита за прялкой» (1814), «Лесной царь» (1815), «Скиталец» (1816), «Форель» (1817), «К музыке» (1817),

¹ «Конечно, когда я сочинял, эта маленькая банда так меня злила, что я часто выходил из терпения», — признавался Шуберт впоследствии своему другу Лахнеру.

«Смерть и девушка» (1817) были созданы начинающим школьным учителем.

За один только 1815 год Шуберт сочинил более 140 песен. Он писал с жадностью, используя каждую свободную минуту, едва успевая заносить на бумагу обуревавшие его мысли, почти без поправок и редактирования, создавая одно законченное произведение за другим. Этот творческий расцвет проявился прежде всего в песне. Неповторимая индивидуальность каждой песни, законченность и самобытность стиля, поэтичность и тонкость настроения, удивительная непосредственность, красота и доступность, свойственные народному искусству, возвышают песни этих лет над всем, что было создано в песенном жанре предшественниками Шуберта.

Но песнями не исчерпывалась творческая энергия композитора. В эти же годы созданы многие инструментальные произведения, в том числе четыре симфонии, которые возникли как репертуар для воскресных домашних концертов — самого радостного события в будничной жизни школьного учителя. Первоначально, когда домашний ансамбль состоял только из четырех исполнителей, Шуберт писал для

него квартеты и перекладывал симфонии Гайдна для квартетного исполнения. Позднее состав участников настолько расширился, преимущественно за счет музыкантов-любителей — приятелей Шуберта и его семьи, — что для музицирования приходилось перемещаться из дома в специально нанимаемый зал. Для этих воскресных исполнительских собраний Шуберт и сочинил четыре симфонии, в том числе такие яркие образцы венского классического симфонизма, как Трагическая (Четвертая) и Пятая симфонии (1816).

Непосредственная связь школы с церковью стимулировала творчество Шуберта в области духовно-хоровой музыки. За эти же четыре года Шуберт написал около пятнадцати хоровых произведений для церкви (в том числе четыре мессы, Magnificat, Оферторий, Stabat Mater и др.). Он, конечно, не получал за них никакого гонорара. Но так как они исполнялись, то были для Шуберта источником большого удовлетворения. С исполнением шубертовской мессы в лихтентальской церкви связывается единственный достоверный романтический эпизод в жизни композитора — его увлечение Терезой Гроб, молодой девушкой, которая пела сольную пар-

тию в написанной Шубертом мессе. Совместное музицирование, частые встречи и откровенные разговоры привели к сильному взаимному влечению.

«Счастлив тот, кто находит истинного друга. Еще счастливей тот, кто найдет его в своей жене¹, — писал Шуберт в своем дневнике.

Единственный раз в жизни композитор думал о женитьбе. Но его практическая неприспособленность и отсутствие материальных перспектив побудили Терезу Гроб уступить настояниям матери и, отказавшись от мысли о совместной жизни с Шубертом, выйти замуж, против склонности, за преуспевающего кондитера.

Шуберт перенес эту утрату болезненно, но с большой внешней сдержанностью. Несколько лет спустя он еще говорил о ней с горечью.

«Я любил одну девушку очень искренно, и она меня тоже, — рассказывал он другу в 1821 г. — ...Три года она надеялась, что я на ней женюсь; я же не мог найти себе работы, которая обеспечила бы нас обоих. Тогда она вышла замуж по желанию родителей за другого, что меня чрезвычайно

¹ 8 сентября 1816 г.

огорчило. Я люблю ее еще и до сего дня...»¹.

В эти же годы пробудился у Шуберта интерес к незатронутой им раньше области театрально-драматической музыки.

Как всякий культурный житель Вены, Шуберт, еще будучи учеником Конвикта, посещал во время каникул оперные театры и слушал известные оперы, преимущественно иностранных или «итальянизированных» композиторов (Спонтини, Керубини, Буальдьё, Изуар, Вейгль). Сальери, как уже говорилось, пытался воспитывать его вкус и расширять кругозор на оперных партитурах, в том числе и на партитурах опер Глюка. К 1813—14 гг. относится первая проба молодого композитора в оперном жанре: «Веселый замок сатаны». Но в 1815 году он услышал «Ифигению в Тавриде» Глюка с знаменитым тенором Фоглем в роли Ореста. Высокий героический стиль глюковской музыкальной драмы впервые раскрыл перед Шубертом идейно-выразительные возможности серьезного музыкального театра. В тот же вечер, под впечатлением

¹ Воспоминания Хюттенбреннера.

оперы Глюка, Шуберт поклялся посвятить себя искусству. Желание писать оперы проснулось в нем с большой остротой. Не имея никаких связей с театральным миром, он сочинил на протяжении четырех лет музыку к нескольким пьесам — с разной степенью законченности и в разных жанрах («Четырехлетний пост», «Фернандо», «Клодина», «Друзья из Саламанки», «Адраст», «Порука» и др.). В качестве либретто был испробован разнородный материал — от драматических произведений Гёте («Клодина») до текстов его друзей — Штадлера и Майергофера. Возможностей для сценического исполнения этих опер не предвиделось; при жизни композитора ни одна из них ни разу не исполнялась.

Вокруг Шуберта простирался безразличный, косный, непонимающий мир мещанства, который обрек на борьбу и мучения большинство передовых художников — Шумана и Гейне, Бизе и Мопасана.

Даже в собственной семье враждебные взгляды отца причиняли композитору глубокие страдания. Отец по своей психологии принадлежал к типичной самодовольной буржуазно-обывательской

среде, духовную ограниченность которой так удачно изобразил Андерсен в своей сказке «Гадкий утенок». Смысл жизни для него был в благосостоянии и официальном почете. К художественным склонностям своих детей Франца и Карла (художника), — к склонностям, грозившим перейти рамки приятного времяпрепровождения, — он относился с деспотичной враждебностью. Как только ему казалось, что увлечение Франца музыкой переступало дозволенные границы, он применял к нему откровенные репрессии, не останавливаясь даже перед запрещением посещать родительский дом (так было, например, в школьные годы, когда успехи сына по музыке значительно превосходили его успехи по общеобразовательным дисциплинам; только смерть матери в 1812 году заставила его снять этот запрет). На уроки сына по композиции он согласился неохотно, после многих бурных, болезненных для сына, сцен.

Свободомыслие, господствующее среди молодого поколения Шубертов, приводило отца в ханжеский ужас. Старший сын Игнат — первый учитель композитора — был по своему мировоззрению законченным атеистом, а Франц тоже с подчеркнутым

недоброжелательством относился к духовенству («Твоя непримиримая ненависть к поповскому отродью делает тебе честь»¹, — писал однажды композитор старшему брату, обмениваясь с ним резко критическими замечаниями по адресу священников). При всем его патриархальном отношении к родителям, отцовский мир, его мораль и понимание счастья были для Шуберта неприемлемыми. Насколько омрачал состояние композитора этот внутрисемейный разлад, мы можем судить не только по сохранившейся переписке между братьями, но и по единственному в своем роде литературному произведению, принадлежащему перу Шуберта, «Мой сон». Оно представляет собой автобиографию, изложенную в туманно-аллегорической форме. Тема взаимного непонимания между отцом и сыном и страдания от родительского деспотизма звучит в ней непрерывно.

К счастью для Шуберта, кружок его друзей-единомышленников начал с этих лет постепенно и неуклонно расти. Этот кружок был для композитора одновременно и творческой средой, и отзывчивой аудитории.

¹ Из письма от 29 октября 1818 г.

ей, и средством пропаганды его произведений, и даже основой материального существования. С удивительным чутьем члены шубертовского кружка восприняли музыку Шуберта как гениальное воплощение передовых идей, настроений, художественных стремлений своего поколения. С беззаветностью, свойственной обычно людям, объединенным большой общей идеей, они посвятили себя внедрению и распространению этой новой музыки.

Хотя только двое из ближайших знакомых Шуберта — драматург и поэт Франц Грильпарцер и художник Мориц фон Швинд (прозванный впоследствии «Шубертом в живописи») — обладали творческим талантом, сопоставимым по масштабу с шубертовским, — вся окружающая его молодежь отличалась широтой кругозора, передовыми политическими взглядами, тонким художественным чутьем. Эти молодые гуманитарно просвещенные интеллигенты, почти все с университетским образованием, многие по необходимости занимавшие чиновничьи посты, были оппозиционно настроены к меттерниховскому режиму. Выше упоминалось о том, что в 1820 году все члены шубертовского кружка, включая самого композитора, получили

официальный выговор за свои свободолобивые настроения, а один из друзей, революционный поэт баварец Иоганн Зенн, был изгнан за пределы Австрии.

Профессионалов-музыкантов в этой среде почти не было. Иоганн Майергофер, чиновник-цензор, был поэтом, чьи тексты легли в основу более чем сорока песен Шуберта. Франц Шобер, которого Шуберт любил больше всех, был разносторонним дилетантом — поэтом, музыкантом, актером, художником. Иосиф фон Шпаун, государственный чиновник, занимался философией, историей, математикой, музыкой. Студент Эдуард фон Бауэрнфельд, с которым Шуберт сблизился в последние годы, выделялся своим тонко развитым интеллектом. Поэт, переводчик Шекспира, драматург, музыкант, он впоследствии выдвинулся в качестве дипломата и литератора. Ансельм Хюттенбреннер—юрист и музыкант, его брат Иосиф, который добровольно возложил на себя ответственность за хранение шубертовских рукописей, Альберт Штадлер, юрист и поэт, Леопольд Купельвизер и Иосиф Тельчер—оба художники, и ряд других представителей передовой демократической интеллигенции примыкали к ближайшему

окружению Шуберта, не говоря о прославленном впоследствии фон Швинде, который был связан с композитором очень нежной дружбой. В своей живописи фон Швинд запечатлел много эпизодов из жизни композитора и ряд сюжетов, связанных с его творчеством¹.

Музыкантами среди друзей Шуберта были известный певец Фогль (о котором речь будет впереди), композиторы Игнат Ассмайер, Франц Лахнер, пианисты Иосиф фон Салай и Иосиф фон Гай. Брат Шуберта Фердинанд, педагог по профессии и музыкант по призванию, не был связан с постоянным шубертовским кружком. Но он тоже был единомышленником Шуберта и ценителем его творчества. О высоком интеллектуальном уровне кружка и его серьезной направленности мы можем судить по дошедшим до нас материалам, дающим представление о времяпрепровождении друзей во второй половине 20-х годов. Помимо случайных ежедневных встреч, вечеринок и прогулок, друзья собирались регулярно че-

¹ Со Шпауном и с Ансельмом Хюттенбреннером Шуберт сошелся в годы Конвикта, с Майергофером и Шобером до 20-х годов, со Швиндом и Бауэрнфельдом в 20-х годах. Это были ближайшие друзья композитора.

тыре раза в неделю, из которых три встречи были посвящены чтению и беседам, а четвертая — была так называемая «шубертиада», т. е. музыкальная вечеринка, где музыка Шуберта была главной притягательной силой. Известно, что за зиму 1827—1828 года друзья прочитали совместно «Фауста» и «Пандору» Гёте, «Путевые картины» Гейне, драмы и новеллы Клейста, циклы поэм Шлегеля, ряд произведений Шекспира (в том числе и в переводах некоторых членов кружка), Вальтера Скотта, Оссиана, Купера и т. д. Беседы кружка зимой 1826—1827 года охватывали в числе других следующие темы: освободительная борьба греков и венгров, рыцарские романы, Байрон, Гёте и музыка, смерть Бетховена, почтовое обслуживание.

Широта интересов, демократическая направленность, тяготение к национальной культуре и свободе от шаблонов старого искусства — эти черты шубертовского кружка заставляют вспомнить «балакиревцев». Но, помимо разницы в масштабах одаренности, шубертовская молодежь, в отличие от «Кучки», жила не в атмосфере общественного подъема; она не сумела противостоять реакции. Литература и поэзия, от которой они отталкивались,

тяготела к романтизму. В ней не было ни реалистических традиций, ни социальных тенденций, ни многогранности русской литературы, которая в огромной степени содействовала формированию эстетики балакиревского кружка.

Для Шуберта, однако, эта среда была неиссякающим творческим стимулом. «...Если бы мы были вместе... — писал он Шоберу во время кратковременной разлуки¹, — все неудачи были бы пустяками, а так мы разлучены, каждый в своем углу и это, собственно, и есть мое несчастье. Мне хотелось бы воскликнуть вместе с Гёте: «Кто вернет мне хоть один час того чудного времени!» Того времени, когда мы уютно сидели вместе и с материнской радостью показывали друг другу детей своего искусства, не без тревоги ожидая приговора, диктуемого любовью и правдой; того времени, когда один воодушевлял другого, а совместное стремление к прекрасному объединяло всех...»

К интеллектуальному уровню своего окружения Шуберт предъявлял неизменно высокие требования. В одном из писем он высказывает определенное недовольство

¹ Из письма Шоберу от 21 сентября 1824 г.

тем, что кружку грозит вторжение представителей «блестящей» светской молодежи.

«...Что может составить для нас целый ряд самых обыкновенных студентов и чиновников?.. Часами слышишь — один и тот же разговор про всякую верховую езду, фехтование, лошадей или собак. Если так будет продолжаться, то я, повидимому, не долго выдержу у них...»¹.

Не стремясь к тому и не прилагая никаких стараний, Шуберт занимал, безусловно, первое место в своем кружке. Некрасивый, неловкий, застенчивый, всегда небрежно одетый, лишенный элегантных манер, не пользующийся успехом у женщин и в свою очередь выказывающий к ним равнодушие, Шуберт внешне очень проигрывал в среде своих более светских товарищей. По дошедшим до нас портретам и описаниям, Шуберт представляется человеком очень низкого роста, при этом плотным и коренастым, с крупными чертами лица и со столь близорукими глазами, что с очками

¹ Письмо к Шоберу от 30 ноября 1823 г. За Шубертом даже утвердилось прозвище «Kanewas», так как он имел привычку при знакомстве с каждым новым лицом спрашивать «Kann er wass?» («Что он умеет?»).

он не мог расстаться ни на минуту. Но глаза его сквозь стекла очков излучали какое-то особенное сияние. А нежный цвет лица, изменчивый, как это часто бывает у людей с повышенной эмоциональностью, и роскошные вьющиеся каштановые волосы смягчали обыденность его лица и фигуры.

В собрании друзей, на прогулках, на вечеринках, в ресторанах Шуберт обычно удовлетворялся незаметной ролью. В танцах он участия не принимал и на вечеринках обычно был пригвожден к фортепиано на целый вечер, импровизируя сопровождение к танцам. В салонах, где исполнялась его музыка, его скромное и застенчивое поведение приводило к тому, что посторонние часто рукоплескали исполнителю, совершенно забывая о композиторе, который присутствовал как будто только в скромной роли аккомпаниатора.

И при всем этом, для каждого, соприкасающегося с шубертовской средой, было ясно, что кристаллизовалась она вокруг молчаливого Шуберта. Не только личное обаяние и подлинная преданность своим друзьям, в переживаниях которых он принимал живейшее участие, не только бьющая через край веселость, неизменная приветливость

и неугасающий интерес к жизни привлекали к нему людей. В Шуберте, при всей его «незаметности», ощущались сильный и развитый интеллект, неусыпная творческая энергия, проявляющаяся во всем отношении к жизни, высокие критерии требований к людям и к искусству и глубокая спокойная внутренняя уверенность в правильности своих творческих установок.

Каждая песня Шуберта имела не просто восторженную, но тонко понимающую аудиторию. С дерзновенностью, свойственной молодежи, друзья Шуберта начали обращаться к издателям, к поэтам, к музыкантам. При полной жизненной неприспособленности композитора всю практическую сторону дела осуществляли его друзья. Одна такая попытка друзей увенчалась успехом.

Песнями Шуберта удалось заинтересовать знаменитого тенора, Михаила Фогля, чье исполнение роли Ореста в свое время так потрясло молодого композитора. Фогль, обладатель прекрасного голоса и выдающегося сценического таланта, был в целом человек незаурядный, выделявшийся высокой образованностью в окружавшей его театральной среде. Вначале он отнесся к восторженным уговорам друзей резко недо-

верчиво и даже недоброжелательно. С большим трудом удалось устроить встречу его с композитором.

«Фогль пришел к Шоберу в условленный час, полный достоинства, — вспоминает Шпаун, — и когда маленький и невзрачный Шуберт сделал ему какой-то неловкий поклон и пробормотал в замешательстве несколько несвязных слов о чести быть знакомым, Фогль несколько презрительно вздернул нос, так что начало знакомства показалось нам малообещающим. Наконец, Фогль сказал: «Ну, что там у вас? Проаккомпанируйте мне», — и при этом взял первый попавшийся лист... Фогль больше мычал про себя, чем пел, и сказал по окончании довольно холодно: «Не плохо»...»

Однако, по мере того, как Фогль знакомился с песнями, его снисходительно скептическое отношение начало исчезать, уступая место сначала заинтересованности, а потом восхищению. Вскоре он сделался одним из шубертовских друзей и первым исполнителем его песен. (Следует признать, однако, что в силу крайней эгоцентричности Фогля подлинной душевной близости между ним и композитором так и не возникло).

Когда Шуберт закончил свою 40-ю песню на текст Гёте, друзья уговорили его переписать несколько избранных песен и послать их великому поэту, глубоко веря, что тот оценит их художественное значение. Друзья обратились к «его превосходительству господину тайному советнику фон Гёте» с письмом, в котором просили его согласиться принять посвящение будущего издания.

«Автор покорнейше просит позволения посвятить это собрание Вашему превосходительству», — писал Шпаун. — Сам он слишком скромен, чтобы видеть в своих произведениях большие достоинства, которые позволили бы представить их такой высокознаменитой личности... Он не имеет мужества сам просить Ваше превосходительство о столь большой милости, поэтому я, один из его друзей... отваживаюсь просить об этом от его имени...

...Если молодой художник будет счастлив найти одобрение от того, чье внимание для него дороже любого мнения во всем мире, то я осмеливаюсь просить милостиво уведомить меня двумя словами о просимом одолжении».

Гёте не откликнулся ни на песни Шуберта, ни на письмо Шпауна. Через пять

лет, из беседы Гёте со школьным товарищем Шуберта—Максом Левенталь — выяснилось, что он либо ничего не знает, либо не помнит о песнях Шуберта на свои стихи. Когда в 1825 году Шуберт еще раз послал Гёте вышедшую из печати тетрадь песен на гетевские тексты, последний вторично оставил их без внимания¹.

Возлагаемые на Гёте надежды друзей Шуберта были несколько наивными. Музыкальные вкусы Гёте и окружающих его музыкантов² были в высшей степени консервативными. Даже при самых благоприятных условиях Гёте мог оказаться не восприимчивым к красоте шубертовской песни. На самом же деле Гёте не был развитым музыкантом и не сумел бы без нужных авторских указаний разобраться в музыке Шуберта самостоятельно. А для ее показа у него не было необходимых исполнителей. Песни Шуберта, основывающиеся на новой интонационно-выразительной системе, требовали особого исполнительского стиля. Исполненные же в тради-

¹ Гёте ограничился записью в своем дневнике: «Посылка из Вены от Шуберта из моих песен», 16 июня 1825 г.

² Цельтер и Рейхардт.

циях классической музыки XVIII столетия, они неизбежно теряли свою выразительность. Так утратило бы смысл лирическое стихотворение Гейне, прочитанное в условно-героическом стиле классической трагедии. Потребовалось редкое сочетание Шуберта-пианиста и Фогля-певца, чтобы эти песни зазвучали даже и в неподготовленной аудитории¹.

«...Способ и манера исполнять так, как поет Фогль, а я аккомпанирую... представляется этим людям чем-то совершенно новым, неслыханным...» — писал Шуберт².

Действительно, много лет спустя после того, как совместными усилиями Шуберта и Фогля был создан новый романсный исполнительский стиль, и самого композитора уже не было в живых, выдающаяся певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент

¹ Даже Фогль первое время позволял себе при исполнении вводить некоторые изменения в авторский текст, стремясь приблизить новый стиль Шуберта к более привычным формам выражения. Шуберт воспринимал эти вольности очень болезненно и отказывался в таких случаях аккомпанировать знаменитому певцу, передавая роль аккомпаниатора другому пианисту.

² Из письма Шуберта к брату от 12 сентября 1825 г.

пела у Гёте «Лесного царя». Тогда Гёте вспомнил, что песню эту он «как-то давно слышал, но она ему ничего не сказала; исполненная же таким образом, композиция принимает явственный образ».

Неудачами кончались и попытки друзей заинтересовать музыкальные издательства и напечатать хотя бы одну тетрадь шубертовских песен¹.

Четыре года интенсивного творчества и более двухсот произведений, в некоторых случаях гениальных, ничем не приблизили практическую возможность профессиональной композиторской деятельности. Но теперь не могло быть больше ни компромиссов, ни сомнений. Произошел болезненный разрыв с отцом². Шуберт отрекся от

¹ С обращением Шпауна в лейпцигское издательство Брейткопф и Гертель связан забавный эпизод. Как пробную вещь Шпаун принес «Лесного царя». Издатели, не слыхав о венском Шуберте, но зная о существовании дрезденского музыканта по имени Франц Шуберт, переслали последнему «Лесного царя», заподозрив, очевидно, какую-то авантюру. Дрезденский Шуберт ответил возмущенным письмом: «Я никогда не сочинял кантаты «Лесной царь», но постараюсь разузнать, кто переслал Вам эту самодельщину и обнаружить ту личность, которая так злоупотребила моим именем».

² Разрыв оказался временным.

«респектабельного» положения школьного учителя и начал новое существование — неустойчивое, необеспеченное и, к великому горю отца, лишенное черт буржуазной добропорядочности. Вся остальная жизнь Шуберта была целиком отдана творчеству, но продолжалась она немногим больше десяти лет.

IV

ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

«Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк,
И как, шутя, живет богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу трудно будет без меня».

В. Шекспир. «66-й сонет»
(Перевод Б. Пастернака)

— «Что будет со мной, бедным музыкантом? Мне, пожалуй, придется на старо-

сти лет, как гётевскому арфисту, ходить из двери в дверь и просить подаяния на хлеб!...» — говорил Шуберт своему другу в год смерти¹.

Действительно, крайняя материальная нужда сопровождала Шуберта до самых последних дней. Она не могла парализовать его творческую деятельность. Шуберт продолжал писать с неугасающей энергией. Но нужда была неизменным тяжелым фоном его жизни, непрерывным источником раздражения и страдания, и, повидимому, основной причиной физического истощения, которое привело композитора к смерти на тридцать втором году. Не имея средств на наем квартиры, Шуберт большую часть времени жил поочередно у своих друзей². По многу дней подряд кофе и сухари служили ему основным питанием. Одет он был настолько скверно, что, когда однажды его музыка к театральной постановке³ вызвала аплодисменты, автор не мог выйти на сцену раскланяться, так как не имел приличного костюма. Незадолго до смерти он мечтал об

¹ Воспоминания Бауэрнфельда.

² У Шобера, Майергофера, в конце жизни у брата Фердинанда.

³ К пьесе «Близнецы».

отъезде из Вены для отдыха после перенесенной тяжелой болезни, но для осуществления этой мечты ни у него самого, ни у его друзей не нашлось средств. Оставшееся после Шуберта имущество, включая все его рукописи, было оценено в шестьдесят три флорина.

И все же, когда два или три раза казалось, что Шуберту предоставляется возможность получить обеспечивающую службу (на деле эти возможности оказывались ложными, так как в каждом случае более известные или более дипломатичные музыканты вытесняли Шуберта)¹, он принимал попытки очень неохотно, только уступая настояниям друзей. К службе у него было глубоко осознанное недоброжелательное отношение.

«Меня бы должно содержать государство,—горячо настаивал он,—чтобы я мог

¹ Так было в 1816 г., когда Шуберт претендовал на место учителя музыки в нормальном училище в Лайбахе, в 1826 г., когда он участвовал в конкурсе на замещение должности второго придворного капельмейстера, в 1827 г., когда при оперном театре Kärtnertor освободилось место капельмейстера. От возможной службы в качестве второго придворного органиста в 1825 г. он категорически отказался вопреки уговорам родных и друзей.

сочинять свободно и без всяких хлопот»¹. Он прав был в том, что служба в казенной обстановке была бы ему творческой помехой больше, чем голод и лишения.

Два раза — в 1818 и 1824 гг. — под давлением крайней нужды он предпринял эпизодические поездки в Целес, в Венгрию, в качестве учителя музыки в семействе графа Эстергази фон Галанта. Несмотря на свободный режим и на новизну впечатлений (в частности, музыкальных впечатлений, которые оставили ощутимый след в его творчестве), Шуберт оба раза очень тяготился в Целесе и своим положением «придворного слуги» и интеллектуальным одиночеством. «Здесь нет ни одной души, чувствующей подлинное искусство... Я совсем одинок среди всех этих людей...»², — писал он из Венгрии. Аристократическая среда была ему неизменно антипатична³.

¹ Воспоминания Хюттенбреннера.

² Из писем от 3 августа 1818 г. и 29 октября 1818 г. из Целеса.

³ Легенда о безответной любви Шуберта к старшей дочери графа Эстергази Каролине развеяна новейшими исследованиями.

Однообразный и неизменный до смерти режим жизни Шуберта отличался исключительной трудовой регулярностью. С раннего утра, где бы и с кем бы он ни жил, композитор садился за сочинение и не вставал до середины дня. «Когда я кончаю одно произведение, я начинаю следующее», — говорил он о себе. За одно утро он сочинил шесть песен из «Зимнего пути». Грандиозный Соль-мажорный квартет был написан за десять дней. При всей своей природной мягкости, рискуя показаться неучтивым, он не допускал ничего вторжения в свои рабочие часы. Вторая половина дня обычно была посвящена прогулкам, чтению, иногда опять сочинению, посещению оперы и театра и обязательным встречам с друзьями.

Он продолжал чуждаться официального мира, большого света, признанного блестящего общества. Ни разу не давал он себе труда серьезно задуматься над тем, как привлечь к своей музыке внимание влиятельных людей. До самых последних лет устройство концерта из собственных произведений пугало его, как ребенка. «Если бы не нужно было обращаться к ним!» — наивно говорил он, подразумевая «дельцов» музыкального мира.

Высокая интеллектуальная и духовная зрелость,¹ достигнутая Шубертом в это десятилетие, проявилась в новых творческих тенденциях. Бóльшая философская углубленность и драматичность, тяготение к крупным масштабам, к обобщающему инструментальному мышлению отличают музыку Шуберта 20-х г.г. от музыки раннего периода. Бетховен, который еще несколько лет тому назад, в период безграничного преклонения перед Моцартом, иногда «отпугивал» Шуберта своими исполненными страстями и своей суровой, неприкрашенной правдивостью, теперь стал для него высшим художественным мериллом. Возможно, что именно безграничное преклонение перед Бетховеном усиливало природную застенчивость Шуберта настолько, что не позволяло ему «навязать» свое знакомство гениальному симфонисту. Но у нас есть доказательства того, что к

¹ Формальное образование, полученное Шубертом в Конвикте, не соответствовало уровню современной средней школы. А в 20-х годах его широкий кругозор, самостоятельность и оригинальность мышления, проявлявшиеся в высказываниях по вопросам литературы, искусства, политики и философии, выделялись даже на фоне высококультурной среды.

знакомству с Бетховеном Шуберт стремился непрерывно. По воспоминаниям современников, он специально посещал музыкальное издательство в часы, когда там регулярно бывал Бетховен, чтобы послушать его высказывания о музыке, ходил в излюбленный Бетховеном ресторан, сам понес Бетховену тетрадь посвященных ему четырехручных вариаций, но, не застав последнего дома, оставил тетрадь у слуги¹.

Когда Шуберт уже лежал смертельно больной, его навестили знакомые музыканты и исполнили у постели до-диез-минорный квартет Бетховена. Шуберт был глубоко взволнован красотой этой музыки.

Тяготение к Бетховену было показателем большого духовного созревания Шуберта, и «бетховенское» в смысле масштабов, большей интеллектуальной глубины, драматической трактовки образов и героических тенденций обогатило непосредственный и эмоционально-лирический характер ранней шубертовской музыки.

Даже в песне, которая чуть ли не с первых шагов сложилась у Шуберта в закон-

¹ Все сведения о личных встречах Шуберта с Бетховеном лишены достоверности.

ченной новой форме, произошли изменения. В двух песенных циклах на тексты Мюллера — «Прекрасная мельничиха» (1823 г.) и «Зимний путь» (1827 г.)—и в посмертном сборнике «Лебединая песнь» (законченном в 1828 г.) ощущается драматическое, серьезное, иногда трагическое восприятие мира. Заметна и большая свобода выражения и более совершенное развитие музыкальной мысли. В это десятилетие Шуберт создает замечательные инструментальные произведения, которые теперь могут соперничать с его песней новизной, красотой и законченностью стиля. Квартеты, увертюры и симфонии предшествующего периода были еще очень зависимы от классических образцов. Но инструментальные произведения 20-х годов — симфонии («Неоконченная», 1822 г., и До-мажорная, 1828 г.), квартеты (неоконченный до-минорный, 1820 г., ля-минорный, 1824 г., ре-минорный, 1826 г., Соль-мажорный, 1826 г.), квинтеты («Форель», 1819 г. и струнный, 1828 г.), трио (Си-бемоль-мажор, 1826 г., Ми-бемоль-мажор, 1827 г.), фортепианные сонаты (ля-минор, ор. 42, 1825 г., Ля-мажор, ор. 120, 1825 г., Си-бемоль-мажор, 1828 г., и до.), фортепианная фантазия «Скиталец», 1822 г.,

фантазия для скрипки и фортепиано (1827 г.) и др.,—как бы они ни были связаны с классическими нормами,—открывают в инструментальной музыке образы и темы нового, XIX столетия. В раннем периоде мировоззрение и мироощущение нового человека из народа—природа, любовная лирика, народная фантастика, созерцание, интимное настроение в бесконечно разнообразных оттенках — отразилось у Шуберта в песнях. Теперь классические жанры симфонии и квартета также стали у него выразителями нового мира идей. Удивительное достижение, которому могли бы позавидовать многие западноевропейские симфонисты, долго и тщетно бившиеся над задачей органического слияния формы классической симфонии с новыми романтическими темами XIX столетия! Но «Неоконченной» симфонии, написанной в 1822 году, никто из западноевропейских романтиков не знал. Рукопись ее, преподнесенная Шубертом в дар любительскому Музыкальному обществу, была утеряна и обнаружена только в 1865 году¹. Ни од-

¹ Шуберт преподнес партитуру «Неоконченной» симфонии любительскому музыкальному обществу города Грац, в благодарность за получение от них почетного диплома. Повидимому, один из братьев

ной из своих последних симфоний Шуберт не слышал. Тем поразительнее кажется смелость молодого композитора, который, безгранично преклоняясь перед Бетховеном, пошел по своему пути и создал новое направление романтического симфонизма. Столь же самостоятельной в этот период оказывается его трактовка камерной инструментальной музыки, которая уже не следует ни по пути квартетов Гайдна, служивших ему ранее образцами, ни по пути Бетховена, у которого в эти же годы квартет превратился в философский жанр, значительно отличающийся по стилю от его демократических драматизированных симфоний¹.

Хюттенбреннер должен был передать партитуру. О судьбе ее ничего не было известно до 1865 г., когда среди рукописей старой венской музыки, хранившихся у Ансельма Хюттенбреннера, дирижер Гербек обнаружил и «Неоконченную» симфонию. Ее первое исполнение состоялось в Вене в концерте 17 декабря 1865 г. вместе с произведениями Лахнера и Хюттенбреннера.

¹ Поздним квартетам Бетховена часто приписывают романтический стиль. В них, бесспорно, проявляется расхождение с так называемым «зрелым» классическим стилем Бетховена. Они полны творческих исканий. Наряду с другими выразительными приемами в них встречаются и выразительные приемы, свойственные музыкальному ро-

В фортепианной музыке Шуберт в это десятилетие создает высочайшие художественные ценности. Фантазию «Скиталец» (1822), «Музыкальные моменты» (1827), «Экспромты» (1827—1828), немецкие танцы, вальсы, лендлеры можно без преувеличения оценить как новый этап в истории не только фортепианной, но и всей музыкальной литературы. Свободная от шаблонов классической сонаты, эта фортепианная музыка, выросшая из интимной импровизации, из бытового танца с новой

мантизму (как напр., красочно-колористические находки, вариационное развитие тем и т. д.). Однако в целом идейно-эстетическая система романтизма настолько чужда этим квартетам, что всякое стремление связать их с романтическим стилем допустимо только с очень большими оговорками. В этих квартетах вовсе не господствуют лирически-субъективные образы, нигде эмоциональный элемент не преобладает над рациональным. В них нет тенденций ни к миниатюризму формы, ни к распаду логического единства. Бетховен сохраняет в них классические масштабы и строгость классической структуры. По многогранности и богатству идей, по разнообразию выразительных средств эти квартеты вообще не укладываются в рамки какого-либо одного стиля и тем более романтического. Характерно, что композиторы-романтики, которые отталкивались от Шестой, Девятой или Четвертой симфоний Бетховена, вовсе не следовали по пути его поздних квартетов.

лирико-психологической выразительностью, основывалась на законченной системе романтических художественных средств. Ничто из этой фортепианной музыки не прозвучало с концертной эстрады при жизни Шуберта. В Вене в эти годы происходило развитие нового пианистического стиля — виртуозно-бравурного, эстрадного, эффектного, — с которым слишком резко расходилась глубокая, сдержанная фортепианная музыка Шуберта, проникнутая тонким поэтическим настроением. Даже единственное виртуозное фортепианное произведение Шуберта — фантазия «Скиталец» — было настолько чуждо требованиям нового виртуозного пианизма, что понадобилась аранжировка Листа, чтобы создать ему популярность на концертной эстраде.

Последнее десятилетие оказалось чрезвычайно продуктивным для Шуберта и в области театрально-драматической музыки. В этот период им было написано более десяти произведений для театра — в том числе большие оперные партитуры («Альфонс и Эстрелла», 1822 г., «Фиеррабрас», 1823 г., «Заговорщики», 1823 г., музыка к пьесе «Розамунда», 1823 г., незаконченная опера «Граф фон Глейхен»). Правда, взаимоотношения Шуберта с теат-

ральным миром составляют самую тяжелую страницу его биографии. Они были для него причиной непрекращающихся глубоких огорчений и длительных приступов отчаяния. При господствующей в театре консервативности, при требованиях аудитории, желавшей поверхностного, развлекательного искусства, при традициях преклонения перед чужеземной оперой и, наконец, при крайней скромности общественного положения Шуберта и одновременно твердой уверенности в правильности собственного пути — было бы удивительно, если бы в театральном мире он добился успеха. Все 20-е годы для Шуберта заполнены непрерывно возникающими и неизменно разбивающимися надеждами на постановку очередной его оперы. Благодаря стараниям Фогля, Шуберту удалось три раза получить заказ на сочинение вставных музыкальных номеров к пьесам («Близнецы», 1819 г., «Волшебная арфа», 1820 г., и добавление к опере Герольда «Волшебный колокольчик», 1821 г.)¹. Это доставило ему некоторую известность в театральных кругах. Но попытки поставить на сцене

¹ В последнем случае имя Шуберта и его участие публично не упоминались.

свою оперу в каждом случае были обречены на провал. Оперы «Альфонс и Эстрелла» и «Фиеррабрас» были сразу отклонены театральной дирекцией, причем с партитурой последней оперы дирекция даже не сочла нужным познакомиться. Единственная постановка, осуществленная при жизни композитора,—пьеса «Розамунда», одно из самых обаятельных произведений Шуберта, была снята со сцены после двух представлений из-за банальнейшего содержания. Сильно мешало Шуберту его нежелание идти на какой-либо компромисс с художественными требованиями театральной дирекции или примадонны. Так было, например, когда «Королевско-прусская первая придворная и камерная певица» Анна Мильдер Гауптман, познакомившись в одном доме друзей Шуберта с его песнями, проявила желание помочь ему поставить оперу в Берлине. Она написала композитору письмо с указаниями, как сочинить оперу, выигрывающую для исполнителей. Но Шуберт, поблагодарив певицу за хлопоты, оставил ее советы без внимания.

Так было и в другом случае. Для ведущего венского оперного театра Шуберт сочинил несколько оперных сцен и катего-

рически отказался внести изменения, о которых просила певица.

«Я ничего не меняю», — невозмутимо ответил он на просьбу управляющего облегчить арию, захлопнул партитуру и ушел. «Вам недостает шарлатанства», — заметил Шуберту Фогль при их первом знакомстве — замечание особенно справедливое в отношении поведения Шуберта в театральном мире.

Творческое созревание Шуберта шло по непрерывно восходящей линии. К концу его жизни не было и намека на утомление, на оскудение фантазии, на повторение прежнего (за это десятилетие Шуберт написал около 500 произведений). Наоборот, год его смерти совпал с наивысшей точкой нового творческого расцвета. В самые последние годы в его творчестве начали последовательно проявляться героико-эпические тенденции (До-мажорная симфония, До-мажорный квинтет, Соль-мажорный квартет, кантата «Победная песнь Мириам» и др.). Теперь Шуберт обращается не только к венскому бытовому фольклору, но и к народной тематике в более широком, «бетховенском» плане. Возрастает его интерес и к хоровой музыке, и к полифонии. В последний год жизни он сочинил четы-

ре крупных хоровых произведения (в том числе кантату «Победная песнь Мириам» и мессу Ми-бемоль-мажор). Тяга к опере и обобщающим инструментальным жанрам захватила его целиком.

«Я более ничего не желаю слышать про песни, я теперь окончательно принялся за оперы и симфонии», — заявил Шуберт по окончании своей последней До-мажорной симфонии, за полгода до конца жизни.

«Смерть похоронила здесь богатое сокровище, Но еще более прекрасные надежды» —

написали на могильном памятнике Шуберта его друзья¹.

Трагедия неосуществленных творческих замыслов Шуберта приобретает тем бóльшую остроту, что незадолго до его смерти появились признаки более широкого признания и надежда на некоторую материальную обеспеченность.

Друзья Шуберта непрерывно предпринимали попытки продвинуть его музыку в «большой мир». Они были правы в своем убеждении, что передовые демократические круги должны быть восприимчивы к

¹ Надпись была составлена Грильпарцером после длительного обсуждения в кругу друзей.

ней. Фогль пробовал включать песни Шуберта в свои концертные программы. Иногда, правда с ужасающей скудностью, его произведения, обычно наименее характерные, попадали и в программы других концертирующих артистов¹. Однако на частое исполнение с большой эстрады пока рассчитывать не приходилось. Главной сферой распространения его музыки стали, благодаря стараниям друзей, частные дома. Минуя оперные театры, концертные залы, аристократическую музыкальную среду, издательства, венскую прессу,—песни Шуберта начали получать распространение в среде демократической интеллигенции, на

¹ В 1818 и 1819 гг. скрипач Яэль включил в программу своего концерта одну из «итальянских» увертюр Шуберта. В 1819 г. тенор Егер дважды исполнил «Жалобную песнь пастуха». В 1822 г. в концерте Общества любителей музыки в программу, состоящую из вариаций для двух гитар Джулиани, попури для кларнета Фридловского, пьесы для голоса, гитары и других инструментов Гуммеля, был включен и «Лесной царь» Шуберта, а в концерте в придворном театре вокальный квартет Шуберта «Дух любви» фигурировал рядом с анонимной пьесой «Интродукция и вариации для валторны... в подражание разным инструментам». В 1827 г. чешский скрипач Славик дважды исполнил «Фантазию для скрипки с ф-но». Было еще несколько исполнений.

вечерах любителей музыки¹. В Вене, в профессиональном музыкальном мире, Шуберта почти не знали (в 1826 г. придворный капельмейстер Эйблер заявил Шуберту, что не знает ни одного его произведения). В провинции же—в Линце, Граце, Штейере, Гмундене и других городах—его музыка получила широкое признание. С этими городами были связаны друзья композитора. Три раза (в 1819, 1825 вместе с Фоглем, 1827 гг.) Шуберт предпринимал летние путешествия в Верхнюю Австрию, исполняя там свои произведения в знакомых домах и любительских обществах.

Характерно, что партитуры всех трех последних симфоний были предназначены для любительских обществ². Первая пуб-

¹ Песни и фортепианные произведения Шуберта исполнялись в частных домах, куда вводили композитора его друзья в Вене: в доме профессора экономики Зоннлейтнера, который регулярно устраивал у себя музыкальные вечера, в доме сестер Фрëлих, у поэта Брухмана, у доктора Енгера, у чиновника Пинтерикса и др., в Граце у адвоката Пахлера, в Гмундене у купца Травегер, в Штейере у торговца железом фон Коллер, у Паумгартнера и др.

² Правда, и любительские общества отнеслись к симфониям Шуберта в высшей степени пренебрежительно. Партитуры «Неоконченной» и «Гаш-

ликация произведений Шуберта была также делом рук музыкальных любителей. Ни один издатель долгое время не соглашался напечатать хотя бы одно произведение Шуберта. Тогда несколько частных лиц из числа друзей Шуберта авансировали сумму, необходимую для напечатания первой тетради песен¹, уговорив издательство (Диабелли и Каппи) взять на себя только распродажу. Среди музыкальных любителей Вены тетрадь разошлась мгновенно². Это открыло возможность для напечатания следующих тетрадей. С де-

тейнской» были утеряны до исполнения, а Восьмая симфония была отклонена Венским обществом любителей музыки как слишком большая и трудная.

¹ Это были Игнац Зоннлейтнер, Иосиф Хюттенбреннер, Иоганн Шённихер и др. Строго говоря, первое опубликование шубертовской песни относится к более раннему времени, но оно было связано со случайным рекламно-коммерческим поводом. В «Живописной карманной книжке Ф. Сартори для любителей красивых ландшафтов и достопримечательностей природы и искусства в австрийской монархии» за 1818 г. было напечатано в качестве приложения стихотворение Майергофера «На озере Эрлаф», которое было «снабжено... музыкой Шуберта».

² Тетради продавались также на любительских музыкальных вечерах.

нежной точки зрения подобный успех почти не принес облегчения. По своей неопытности и слишком нуждаясь в деньгах, Шуберт вскоре подписал с издательством кабальный договор, который лишил его последней надежды на минимальную материальную независимость. Напечатанные при жизни композитора произведения образуют очень малую долю того, что было им написано, и ограничиваются преимущественно песнями и миниатюрами¹. Тем не менее именно эти сборники, начавшие выходить в свет с 1821 года, познакомили венских любителей музыки с гениальным художником, который до сих пор так незаметно творил среди них. Круг знакомств Шуберта расширился. Он во-

¹ При жизни Шуберта были напечатаны: 187 из 603 песен, 19² фортепианных танца, 56 фортепианных дуэтов, 22 вокальных ансамбля, 3 из 44 камерно-инструментальных произведений, в том числе 1 из 19 кваттетов, 3 из 21 фортепианной сонаты, 1 месса из более чем 30 духовных произведений, 6 номеров в облегченном изложении из 19 произведений для музыкального театра.

Симфонии, увертюры, фортепианные экспромты, музыкальные моменты, фантазии, квинтеты, оратории, оперные клавиры, отрывки из опер в партитурном изложении — при жизни Шуберта не публиковались.

шел в соприкосновение с рядом известных лиц: с наиболее прославленным в то время пианистом-композитором Гуммелем, с молодым блестящим виотвозом Тальбергом, с поэтом и публицистом Рохлинем, с приятелем Бетховена скрипачом Шупанцигом (который на протяжении ряда предшествующих лет занимал должность руководителя камерной музыки при дворе русского посла в Вене—графа Разумовского), с Мильеро, известной оперной певицей, с Шиндлером, другом Бетховена и первым его биографом, и другими. Даже музыкальные «дельцы» начали присматриваться к «ученику знаменитого Сальери»¹.

Для Шуберта этот успех имел следствием два значительных события. Оба, од-

¹ Начиная с 1826 г. венские издатели стали покупать у него мелочи, поавда, очень осторожно и за мизерную оплату. Так, например, издательство Хаслингер купило у него шесть песен из «Зимнего пути» (за один флорин!) и ряд других песен. Издательство Антариа напечатало песни из Вальтера Скотта, «Венгерский дивеотисмент» и фортепианную сонату Ре-мажор, оп. 53. В издательстве Пообста из Лейпцига, незадолго до смерти композитора, вышло фортепианное трио оп. 100, и т. д. С солидными немецкими и заграничными фирмами в последние годы Шуберт начал вступать в переговоры, которые, однако, при жизни композитора не дали результатов.

нако, произошли с роковым опозданием. В 1827 году Бетховен высоко оценил несколько песен Шуберта, попавших ему в руки через общих друзей¹. «Действительно, в Шуберте живет божественная искра», — сказал гениальный симфонист и выразил желание познакомиться с другими произведениями молодого автора. Но когда Шуберт, преодолев, наконец, свою застенчивость, пришел к Бетховену, последний лежал уже на смертном одре.

Другим событием был первый авторский концерт Шуберта, организованный, наконец, по настоянию друзей².

Неожиданно для композитора и художественный и материальный успех оказался огромным. Венская критика замолчала концерт полностью, но Шуберт был окрылен сознанием, что, наконец, и в Вене он нашел большую аудиторию. Он уже начал мечтать о последующих концертах. Однако через несколько месяцев после события,

¹ Через Шиндлера. Общими знакомыми Шуберта и Бетховена были также братья Хюттенбреннер, художник Тельчер, которому принадлежит эскиз — Бетховен на смертном одре, Фогль, Шупанциг и др.

² Программа концерта состояла из шести песен, двух хоровых произведений, фортепианного трио и первой части квартета.

которое обещало осуществить перелом во взаимоотношениях Шуберта с широкой музыкальной аудиторией его родного города, композитора уже не было в живых. Он умер от тифа 19 ноября 1828 года.

Душевная усталость чувствовалась в нем задолго до болезни, послужившей непосредственной причиной смерти.

Безнадежная борьба с театральным и издательским миром, духовное одиночество среди окружающих его мещан и «торгашей», болезнь и нервное истощение — все это постепенно разрушало ту жизнерадостность, ту искрящуюся веселость, которая, по свидетельству современников, была господствующей чертой его характера.

Начиная с 1824 года признаки мрачности и разочарованности появлялись в высказываниях и письмах композитора.

«...Я чувствую себя несчастным, ничтожнейшим человеком в свете...—писал он другу в 1824 году. — Вообрази себе человека... блестящие надежды которого обратились в ничто, которому любовь и дружба дают только горе... «Тяжка печаль и грустен свет»...¹

¹ Из письма Купельвизеру от 31 марта 1824 г.

«...слышу, что ты несчастлив, — пишет он в другой раз.—Хотя это меня и очень печаливает, но нисколько не удивляет. так как это является уделом почти каждого мыслящего человека на этом ужасном свете. И что же бы нам делать со счастьем, когда несчастье является единственным остающимся нам возбуждением...»¹

В 1827 году, за год до смерти, во всемя сочинения «Зимнего пути», доузя Шуберта были поражены произошедшей в нем душевной переменой.

«...уже самый выбор «Winterreise» показывает, насколько серьезнее стал композитор. Он долго и тяжело болел, он перенес удручающие переживания, с жизни была сорвана розовая окраска, для него наступила зима. Ирония поэта, коренящаяся в безутешности, ноавилась ему; я был этим болезненно поражен...»—вспоминал Майергофер.

Майергофер заблуждался, когда приписывал изменившееся мироощущение композитора только болезни и удручающим личным переживаниям. Последние годы жизни композитора — середина и конец 20-х годов — совпали с усилением общест-

¹ Из письма Шоберу от 21 сентября 1824 г.

венной реакции. Она проявилась косвенно даже в умонастроениях некоторых друзей Шуберта. Кружку грозил распад. Мир вокруг Шуберта становился все более чуждым и враждебным. Возникшее чувство одиночества казалось ему неизбежным.

«Никто не понимает горя другого и никто не понимает радости другого!... О мучение для того, кто это познал!» — писал Шуберт в своем дневнике¹.

«Слова связаны, но звуки, к счастью, еще свободны!» — сказал про меттерниховскую Вену Бетховен. В творчестве последних лет Шуберт высказал свой протест против мрачности и кажущейся беспроектности окружающей его жизни. Ни разу, ни в одном из произведений последних лет, трагическая направленность мироощущения композитора не перешла в надломленность, в неврастению, в безверье. Чудесная здоровая уравновешенность его натуры, оптимизм и сила, присущие народному творчеству, от которого музыка Шуберта неотделима, остаются и в период самых тяжелых раздумий и серьезных настроений. Они проявляются лишь в большей духовной зрелости, большей широте круго-

¹ 27 марта 1824 г.

зора, бóльшей философской углубленности. Ведь именно в самые последние годы наряду с произведениями, проникнутыми чувством одиночества, Шуберт создал свою наиболее жизнеутверждающую, героическую музыку, насыщенную пафосом народности. Даже глубоко трагические его сочинения, такие, как ре-минорный квартет, «Зимний путь» и песни на тексты Гейне, трактованы композитором с большой сдержанностью, с совершенным чувством художественной меры, с огромным поэтическим обаянием. В них слышится та «красота человеческого горя», которую, по словам Чехова, «умеет передавать одна только музыка». Больше того, творчество Шуберта—передового чуткого художника—не могло не отразить мрачных сторон жизни, которые объективно характеризовали его время.

Увы, куда ни брошу взор,
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы: —

писал Пушкин о страшной политической реакции, совпавшей с годами зрелости Шуберта и самого поэта.

Но Пушкин возвысился до широкого исторического понимания эпохи, и трагиче-

ские мотивы в той же оде «Вольность» слились со страстным призывом к борьбе против тиранов, за «народов вольность и покой». А Шуберт, прислушиваясь к этим мотивам страдания, преломлял их в своей музыке как романтик и лирик. Трагическое в искусстве Шуберта было не только выражением одиночества, но и своеобразной формой протеста. Оно отражало не столько бессилие, сколько веру в высокое назначение человека. Многогранное, гармоничное, одухотворенное восприятие мира оставалось у Шуберта до конца его творческого пути.





Ч А С Т Ъ





I

ШУБЕРТ И КЛАССИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Самобытность Шуберта проявилась во всех элементах его творчества, начиная с выбора темы в широком идейно-эстетическом плане и кончая оформлением «тем» в узко композиторском понимании этого слова.

Из этого не следует делать вывод, что Шуберт порвал с традициями классической музыки. Наоборот, на протяжении всей жизни, вопреки моде и внешнему успеху, он неизменно сохранял «верность» основным принципам классического искусства. Связь с классиками видна в каждой области творчества Шуберта: и в камерно-симфонической музыке, и в фортепианной, и в вокальной. Но классические тра-

диции были им переосмыслены. На основе романтической эстетики они переродились в своеобразное художественное явление.

Новаторство Шуберта начинается с его отношения к традиционным жанрам. Здесь мы сталкиваемся с общей проблемой исторической смены жанров.

Становлению какого-либо художественного жанра всегда предшествует длительный исторический процесс отбора характерных образов и художественных приемов. Устойчивость художественного жанра определяется тем, насколько он соответствует господствующим в данный период формам общественного мышления.

Не случайно совпало по времени формирование классической трагедии в драматическом театре и ложно-героической оперы в музыкальном театре. В первой половине XVIII столетия сложился жанр «слезливой комедии», сентиментальной комической оперы, сентиментального романа, а в XIX столетии распространению лирической поэзии сопутствовал расцвет лирической камерной миниатюры в музыке. Когда в эпоху империализма произошел распад большого целостного гуманистического искусства, психологический реалистический роман с его внутренним драматизмом

был, как ведущий жанр, вытеснен статичной, созерцательной прозой Пруста. Одновременно в западноевропейской музыке на рубеже XX века начался параллельный процесс отмирания симфонии и симфонической поэмы и процесс замены их «прелюдийными» чувственно-созерцательными жанрами импрессионистов. Обеднение жанров в западноевропейской музыке и литературе XIX столетия столь же связано с начинающимся упадком буржуазной культуры на западе, как многожанровость в творчестве даже одного отдельного художника в русской литературе (Пушкин) и в русской музыке (Чайковский)—с разносторонним расцветом русской общественной мысли этого же времени.

В зрелом творчестве Шуберта, которое принадлежит целиком к новому миру образов XIX столетия, чрезвычайно ясно проявилась зависимость музыкальных жанров от господствующих художественных идей.

Если, руководствуясь чисто формальными признаками, мы сравнили бы списки произведений Шуберта и его предшественников—венских классиков, то мы обнаружили бы почти полное совпадение использованных ими жанров. Все четыре

композитора — Гайдн, Моцарт, Бетховен и Шуберт — писали оперы, симфонии, камерную инструментальную музыку, кантатно-ораториальные произведения, песни, танцевальную музыку. На первый взгляд кажется, что Шуберт только продолжает путь, намеченный классиками. Но, когда мы сравниваем значение разных жанров для классиков и для Шуберта с точки зрения их характерности, их роли в определении творческого направления композитора, их художественной ценности, — сразу явственно проступает новое в отношении Шуберта к классическим жанрам.

В творчестве всех трех венских классиков песня и инструментальная миниатюра играли второстепенную роль. Ни характерная индивидуальность авторов, ни целостность художественного стиля не проявлялись у классиков в этих жанрах. Их искусство, обобщенно-типизированное, рисующее образы объективного мира, с сильными театральными-драматическими тенденциями, тяготело к монументальному, к строгим, разграниченным формам, к внутренней логике развития в большом масштабе. Симфония, опера и оратория были ведущими жанрами классиков, идеальными «проводниками» их художест-

венных идей. Даже клавирная музыка (при всем бесспорном значении клавирной сонаты для формирования классического стиля) у ранних венских классиков имела побочное значение по сравнению с симфонией, оперой или хоровыми жанрами. Один Бетховен, для которого фортепианная соната выполняла роль творческой лаборатории и значительно опережала развитие других, более крупных, инструментальных форм, придал фортепианной литературе то ведущее положение, которое она заняла в XIX столетии. Но и для Бетховена фортепианная музыка — это прежде всего фортепианная соната. Багатели, рондо, танцы, мелкие вариации и другие фортепианные миниатюры очень мало характеризуют собой то, что называется «бетховенским» стилем.

Когда же мы обращаемся к творческому наследию Шуберта, нас поражает прежде всего радикальная «перестановка сил», совершенная им по отношению к классическим жанрам (об их внутреннем перерождении будет речь впереди). Ведущими жанрами для него становятся песня и фортепианная миниатюра, в частности танец. Они преобладают не только количественно. В них раньше всего и в наиболее за-

конченной форме проявилась индивидуальность автора, его самобытный стиль, новая идейная направленность его творчества.

Больше того. И песня, и фортепианная миниатюра проникают у Шуберта в область крупных инструментальных жанров (симфонии, камерной инструментальной музыки в сонатной форме), которые формируются у него позднее, под непосредственным воздействием стиля этих миниатюр. Что же касается оперных или хоровых произведений, то композитору так и не удалось преодолеть их некоторую обезличенность и пестроту. Как по одним «Немецким танцам» нельзя получить даже приблизительного представления о творческом стиле Бетховена, так по одним операм и кантатам Шуберта невозможно догадаться о масштабе и историческом значении их автора, гениально проявившего себя в песенной миниатюре.

Почему подобное перенесение акцентов по отношению к классическим жанрам было для Шуберта неизбежным?

Новая «тема», зазвучавшая в музыке Шуберта, не имела предшественников в классическом искусстве. Его «тема» сформировалась, по выражению А. Луначар-

ского, как «замечательный перекресток высоко развитого индивидуализма и духа общественности». Национальное по своим истокам и связям творчество Шуберта отождествляло себя с культурой нового человека из народа. У Шуберта средства выражения коренились в народном искусстве, но «героем» был не бетховенский титан, не революционный вождь, не Прометей или Эгмонт, а тот «маленький» человек, который со многими другими «маленькими» людьми образует народную силу. В искусстве Шуберта все «человечно». В нем нет театральной патетики или отвлеченности. Некоторые современные буржуазные музыковеды склонны упрекать Шуберта даже в чрезмерной близости ко вкусам народа, в том, что сквозь многие его произведения (квintет «Форель», октет, Восьмая симфония, До-мажорный квintет и множество других) просвечивает «низменная», бытовая музыка улиц Вены и ее предместий. Действительно, близость музыки Шуберта к бытовому искусству демократических слоев достаточно очевидна. Она сказалась, в частности, и в том, что ведущими для Шуберта оказались те жанры, которые издавна бытовали в демократической среде

и в которых наиболее явно проявлялись национальные черты народа — именно песня, точнее бытовой романс, и инструментальная пьеса, связанная с традициями домашнего музицирования и танца.

Шуберт, ярчайший представитель народной эстетики, был также и представителем нового психологического типа — интеллигента XIX века, внимание которого было устремлено на свой «неповторимый» сложный внутренний мир, на тончайшие изгибы и оттенки своих переживаний.

Именно Шуберт был в своей музыке последовательным лириком. Преломление картин и красок внешнего мира сквозь настроение художника, тонкое восприятие меняющихся эмоций, созерцание, — именно это образует основной «тон» шубертовской музыки. Шуберта мог вдохновить отдельный момент, он фиксировал в музыке пережитое впечатление, его музыка часто имела характер «дневника», по непосредственности высказывания и свежести ощущения напоминала импровизацию.

Конечно, «индивидуализм» Шуберта был очень далек от более субъективных и утонченных форм индивидуализма, свойственных западноевропейским романтикам середины и конца столетия, таким, как Шуман

или Гуго Вольф. У Шуберта была для этого слишком крепкая связь с народом. Он еще очень близок к «земле». Его лирика не субъективная, в ней тонкость без изысканности, сила и глубина переживаний, взволнованность и драматичность, но она лишена чрезмерной хрупкости, эмоциональной неуравновешенности, нервозности или сверхчувствительной рефлексии.

...«Прелесть впервые прозвучавшего индивидуализма... сочетается с общезначимым эмоциональным строем... каждая личность чувствует по-своему, но чувство одинаково у всех», — писал Асафьев¹ о лирике Шуберта. «Редкая способность: быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта. Все личное в его музыке не воспринимается как... внушение людям своих глубоко субъективных ощущений. Личное начало проявляет себя здесь с удивительной скромностью: оно живет сообща и всегда находит выразительный язык, понятный людям и

¹ Б. В. Асафьев. «Евгений Онегин», Музгиз, М.—Л., 1944, стр. 10.

легко усваиваемый... Шуберт больше принадлежал всем — окружающей среде, людям и природе, — чем себе, и музыка его была его пением про все, но не лично про себя...»¹.

Лирическое содержание искусства Шуберта естественно тяготело к миниатюре. Ни один из господствующих классических жанров со свойственной им в большой степени рационалистичностью, строгостью и объективностью не соответствовал лирическому эмоциональному характеру новой музыки в той мере, в какой соответствовала ему песня или фортепианная миниатюра.

Мы видели уже, что в свой наиболее зрелый период Шуберт создал выдающиеся произведения в крупных обобщающих жанрах. Но не следует забывать, во-первых, что именно в миниатюре выработался новый лирический стиль Шуберта, во-вторых, что миниатюра сопровождала Шуберта на всем его творческом пути (одновременно с Соль-мажорным квартетом, Восьмой симфонией и струнным квинтетом Шуберт писал свои «Экспромты» и «Му-

¹ И. Г л е б о в. «Шуберт и современность», Музыка и современность, 1928 г., стр. 77—78.

зыкальные моменты» для фортепиано и песенные миниатюры, вошедшие в «Зимний путь» и «Лебединую песнь»).

Не следует, наконец, забывать, что у Шуберта симфонии и крупные камерные произведения сонатного типа только тогда достигли художественной неповторимости и новаторского значения, когда композитор обобщил в них образы и художественные приемы, предварительно найденные им в миниатюрах.

Если Бетховен мыслил «сонатно», то Шуберт мыслил «песенно». Соната для Бетховена была не схемой, а выражением живой мысли. Он искал свой симфонический стиль в фортепианных сонатах. Характерные признаки сонаты (контрастные темы в драматическом противопоставлении, тональные конфликты, динамичная разработка, характерно инструментальное изложение тем, единство и целеустремленность развития при большом масштабе) пронизывали у него и несонатные жанры (например, вариации или рондо). У Шуберта же «песенность» определяет весь его стиль. Эта опора на новый жанр повлекла за собой смену не только внешних форм, но и всей совокупности образов и идейно-выразительных средств, которые по

традиции, исторически были связаны с песней. После сонаты, господствовавшей в классической музыке, песня привнесла в музыку иные художественные образы, свою особую интонационную сферу, новые художественно-конструктивные приемы. Господство у Шуберта художественных принципов песенной миниатюры (мы специально подчеркиваем миниатюру, так как жанр сольной песни кантатного типа не соответствовал новым путям) совершило тот переворот в музыке XIX столетия, в результате которого одновременно созданные произведения Бетховена и Шуберта воспринимаются нами как относящиеся к двум разным эпохам.



В творчестве Шуберта можно наметить ряд направлений.

Наиболее новаторское направление выражено песней и фортепианной миниатюрой. (Фортепианные сонаты более противоречивы, чем одночастные фортепианные пьесы).

Классические жанры, обновленные Шубертом, представлены симфониями и ка-

мерной музыкой для инструментальных составов (квартета, квинтета, трио, октета).

К третьему направлению относится его хоровая и театральная музыка, фактически не вошедшая в современный репертуар и менее изученная, чем остальные произведения Шуберта.

Однако во всем его огромном и многогранном творческом наследии господствует песня.

II

ЗНАЧЕНИЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ШУБЕРТА

Между песнями Шуберта и песнями его предшественников существует такая же связь, как между трагедиями Шекспира и пьесами более ранних драматургов, у которых он черпал свои сюжетные схемы, — как между «Дон Кихотом» Сервантеса и испанскими рыцарскими романами, натолкнувшими автора на канву для его произведения, — как между «Русалкой» Пушкина и «русалочными» мелодрами-

ческими операми, распространенными в России в пушкинское время. Песня Шуберта возникла, бесспорно, на основе определенных традиций. Налицо, однако, не столько преемственность, сколько принципиально новое явление.

Шуберт бесконечно расширил идейно-художественные границы немецкой бытовой песни.

В немецком и австрийском быту на протяжении предшествующего столетия сложилось отношение к песне как к легкому, развлекательному искусству. Такие традиции установились с середины XVIII столетия, со времен «галантных» сборников («Поющая на реке Плейссе Муза», «Аугсбургская конфета», «Оды и мелодии», рассчитанные на «вкус дам», и т. д.) и песенных номеров из комически-сентиментальных зингшпилей Гиллера (зингшпиль — форма народного музыкального театра в Германии, драматическая пьеса на бытовой или сказочный сюжет с развитыми музыкальными вставками). Характерно, что выдающиеся композиторы-песенники (И. Рейхардт, 1752—1814, К. Цельтер, 1758—1832, И. Цумштейг, 1760—1802 и др.) вовсе не были выдающимися композиторами в целом. В творчестве классиков песня

оказалась второстепенной областью. (только единичные песни классиков, как, например, «Фиалка» Моцарта, возвышаются над уровнем всего написанного в песенном жанре до Шуберта и предвосхищают его песню.) И в народном быту песни классиков получили гораздо меньшее распространение, чем песни второстепенных или третьестепенных композиторов, бывших, однако, прославленными песенниками.

Когда Сальери предостерегал Шуберта против увлечения песнями, его недоверие было основано на подлинном опыте знакомства с немецкой песней, которая на протяжении предшествующего столетия в целом не возвысилась над уровнем «незначительных вещичек». Шуберт оказался первым западноевропейским композитором, проявившим гениальность в области бытовой песни.

Он тяготел к ней не только в силу ее лирических свойств и народно-бытовых связей. С песней, кроме того, связывалась своя программа, свой круг художественных образов, без которых не мог бы оформиться новый музыкальный стиль XIX столетия.

Общедоступная выразительность непрограммной, «чистой» музыки возможна в

тех случаях, когда эта музыка является обобщением образов и выразительных средств, предварительно найденных в программной музыке или музыке, связанной со словом, и уже отстоявшихся в быту.

Общедоступность непрограммных симфоний и сонат венских классиков была связана с более чем столетним развитием театрально-драматической музыки, народной и бытовой песни, танцевальной музыки и т. д. Гораздо раньше, чем сложились симфонии и сонаты, их выразительные средства (характерные интонации, структура тем, метро-ритмическая основа, соотношение тематического материала и т. д.) уже выработались в оперных ариях, в инструментальных номерах балетов, в увертюрах, в танцевальных жанрах, в хоровых и сольных песнях. Для современников венских классиков «чистые», якобы внепрограммные инструментальные темы уже ассоциировались с совершенно определенными, типическими для своего времени, образами. Раскрыть некоторые из этих программных связей в темах венских классиков не представляет особенного труда.

Мы узнаем в них «Альцесту», «Орфея» Глюка, «Трактирщицу» Гольдони, «Фигаро» Бомарше и Моцарта, целую

галерею добродетельных женских образов из «слезливых комедий» и сентиментальных комических опер, руссоистские картины деревенской жизни, отраженные во французской комической опере и во «Временах года» Гайдна, экзотические картинки вроде «янычарской» музыки, народные пляски, и целый ряд других, ясно очерченных образов, типизирующих искусство XVIII столетия, вплоть до похоронных шествий, героических фанфар и барабанного боя массовых «уличных» жанров, сложившихся во времена французской революции¹.

¹ Например, мы обнаруживаем связи с глюковскими героико-трагическими образами (у Бетховена в сонатах—Патетической, 17-й и др.), связи с чувствительно-женственными образами из комической оперы (напр., побочная тема из симфонии «Юпитер» Моцарта, вторая часть «Прощальной симфонии» Гайдна, вторая часть первой сонаты Бетховена и мн. др.), с народно-буффонными образами из комической оперы (финал симфонии Ре-мажор без менуэта у Моцарта и мн. др.), с балетно-сюитными образами (ряд «старинных» менуэтов в симфониях, торжественные вступления к симфониям), с народными танцами (во многих симфониях Гайдна, в финалах многих бетховенских симфоний), с «янычарской музыкой» («Турецкий марш» Моцарта), с музыкой французской революции (финал Пятой симфонии Бетховена,

Но мир Шуберта имел мало общего с этими художественными явлениями минувшей эпохи. Новое искусство опиралось на другие образы. Шубертовский музыкальный стиль мог сформироваться при помощи своей новой программы. И если классики в большой мере черпали свои темы из театра, оперы или театрализованного действия, то Шуберт находил свою программу в лирической поэзии.

Похоронный марш из Третьей симфонии и др.) и т. д. Аналогичным образом появившиеся в последней четверти XIX столетия непрограммные симфонии Брамса, Франка, Дворжака и др. вобрали в себя типичную интонационную выразительность программных романтических жанров, развивавшихся на протяжении предшествующего периода,—романса, симфонической поэмы, романтической оперы и т. п. Так, например, интонации листовской симфонической поэмы слышатся в инструментальных темах симфонии и квартета Франка, интонации вагнеровской оперы — в темах Первой симфонии Брамса, лирического романса — в Четвертой симфонии Брамса и т. д. Симфонии Дворжака обобщили образы бытового романса, народного танца, симфонической поэмы Сметаны и др., а симфонии Чайковского, завершившие развитие мирового симфонизма XIX столетия, интонационно связаны с огромным кругом образов, господствовавших в музыке XIX столетия послебетховенской эпохи.

Как изменились шубертовские образы по сравнению с образами, господствовавшими в классическом искусстве! Поэзия, которую воплотил Шуберт в своих песнях, пронизана «индивидуализмом» чувств и впечатлений. Художник в ней неизменно выступает от лица своего «я». Круг его впечатлений может быть очень широк, но господствующая в его мироощущении субъективно-эмоциональная направленность превращает каждое художественное произведение в своеобразную лирическую исповедь. Даже образы объективного мира и природы сливаются с сознанием и настроением поэта. Ручеек становится послем любви («Посол любви» Рельштаба), роса на цветах отождествляется с любовными слезами («Похвала слезам» Шлегеля), покой ночной природы — с мечтой об отдыхе («Ночная песнь странника» Гёте), сверкающая на солнце форель, попавшая на удочку рыболова, — символ разрушенного добра и счастья («Форель» Шюбера).

В этой лирической исповеди наиболее настойчиво звучит тема любви. Разнообразие ее эмоциональных оттенков бесконечно, как сама жизнь, но всегда она показана Шубертом с юношеской вдохновенностью, без всякой примеси чувственности.

В «Маргарите за прялкой» (Гёте) раскрывается невинная простосердечность первой глубокой любовной тоски. В «Молодой монахине» (Крайгера) бушующая гроза наводит молодую монахиню на воспоминания о недавно пережитой любовной буре, в «Серенаде» (Рельштаба) счастливый и нетерпеливый любовник, упоенный красотой ночной природы, призывает свою возлюбленную; в «Прялке» (Гёте) наивный рассказ девушки из народа превращается в трагедию обманутого чувства; В «Швейцарской песенке» (Гёте) — юмористическая трактовка темы любви, а в песнях на тексты Гейне («Её портрет», «Город», «У моря», «Двойник») — ее глубоко трагический аспект.

Автобиографическая нотка одиночества часто пронизывает поэзию шубертовских песен («Скиталец» Шмидта, «На чужбине» Рельштаба и др.).

Чужим пришел сюда я,
Чужим покинул край,—

так начинается Шуберт свой «Зимний путь» — произведение, воплощающее трагедию духовного одиночества.

Кто одиноким хочет быть,
Останется один;
Хотят все жить, хотят любить,
Зачем несчастный им? —

говорит он в «Песне арфиста» Гёте.

Народно-жанровые образы, сцены, картины, песни («Розочка», «Охотник», «Утренняя серенада», «Жалоба девушки» и др.), философские темы («Границы человечества», «К зятю Кроносу», «Ганимед» и др.), воспевание искусства («К музыке», «К лютне», «К моему клавиру» и др.) — в неизменно лирическом преломлении — неоднократно служили программой шубертовской песни. Возможно ли было музыкальное воплощение этих поэтических образов при помощи старых выразительных средств, олицетворявших собой классическую программу?

В поисках наиболее правдивой характеристики этих поэтических образов сложился новый шубертовский стиль. В своих песнях Шуберт вовсе не ставил перед собой задачу полного воплощения авторского поэтического замысла. Он всегда производил отбор родственных себе образов и настроений, иногда усиливая этим художественные достоинства текста, иногда же, наоборот, обедняя его. Так

например, Майергофер утверждал, что песни Шуберта на его тексты раскрыли для самого автора эмоциональную глубину его стихов. Несомненно также, что поэтические достоинства стихов Мюллера неизмеримо повышаются от их слияния с музыкой Шуберта. С другой стороны, и Гейне и Рельштаб критически отзывались о песнях Шуберта на свои тексты. Возможно, что пренебрежительное отношение к ним Гёте также было отчасти связано с этим «ограниченным» восприятием его поэзии. И действительно, прекрасные стихи Гейне, Шиллера или Гёте от превращения в шубертовскую песню не выигрывают. Лучшие песни Шуберта написаны на тексты, обладающие бесспорными художественными достоинствами¹, и полны лирического настроения, образны, сценичны, отвечают требованиям музыкальной ритмичности. Однако, с

¹ Шуберт писал песни на стихи следующих поэтов: Гёте (более 70 песен), Шиллера (более 50), Майергофера (более 45), Мюллера (44), Шекспира (6), Гейне (6), Рельштаба, Вальтера Скотта, Оссиана, Клопштока, Ф. Шлегеля, Маттисона, Хёлти, Козергартена, Кёрнера, Клаудиуса, Зайдля, Шобера, Салиса, Пфедфера, Шюкинга, Коллина, Рохлица, Рюкерта, Уланда, Якоби, Крайгера и др.

точки зрения требований, предъявлявшихся Шубертом к стихам, поэты, лишенные каких-либо черт гениальности, как, например, Майергофер, Мюллер или даже Шобер, могли удовлетворять Шуберта больше, чем гениальные поэты вроде Шиллера, в поэзии которого больше отвлеченной мысли, чем чувственно-эмоциональной прелести. «Смерть и девушка» Клаудюса, «Шарманщик» Мюллера, «К музыке» Шобера соперничают у Шуберта с «Двойником» Гейне, с «Серенадой» Шекспира, с «Маргаритой за прялкой» Гёте. Многие песни на тексты Гёте, не говоря уже о Шиллере, уступают песням на тексты Мюллера, Майергофера или Рельштаба. Песня Шуберта всегда оказывалась самостоятельным музыкальным произведением, в котором индивидуальность композитора и круг его впечатлений подчиняли себе индивидуальность поэта. Но при этом именно поэтический текст своей эмоциональной атмосферой и конкретными образами вдохновлял композитора на создание родственных музыкальных образов.

До нас дошел фактический материал, подтверждающий огромную восприимчивость Шуберта к поэзии. Так, например, по поводу сочинения «Лесного царя» Шпаун

вспоминает следующий эпизод: «Однажды после обеда пошли мы... к Шуберту. Мы застали Шуберта в совершенно разгоряченном состоянии, громко читавшим по книжке «Лесного царя». Он прошелся с книжкой несколько раз взад и вперед по комнате, внезапно сел, — и в самое короткое время... баллада появилась на бумаге...»

Воздействие поэзии на процесс возникновения «Утренней серенады» было тоже непосредственным и мгновенным. Шуберт позировал Швинду для своего портрета. Кто-то из присутствовавших сунул композитору в руки книгу. Шуберт раскрыл ее, прочел в ней перевод песни из «Цимбелина» Шекспира и немедленно потребовал бумагу; наливовав на ней нотный стан, он записал «Утреннюю серенаду», как она возникла в его воображении при чтении шекспировского стиха.

Нечто подобное мы знаем и об истории возникновения «Прекрасной мельничихи» на текст Мюллера.

Из 603 дошедших до нас песен Шуберта далеко не все обладают одинаковой ценностью. В репертуар вошло не более одной десятой части общего количества. «...из всего шубертовского наследия отбиралось

очень немного, и как раз наиболее «интонационно-чуткого» материала, того, что... стал преимущественно шубертианским, то есть, в сущности, общедемократическим»¹.

Шубертовская песня—эта музыка городских демократических кругов — по всем внешним признакам оставалась традиционной бытовой песней. Миниатюрная по масштабам, предельно простая по форме, в высшей степени непосредственная и близкая к народному искусству по стилю выражения, пронизанная бытующими интонациями,—она оставалась типичным искусством домашнего камерного музицирования. Однако при этом новизна и неповторимость каждого ее художественного образа, богатство и тонкость настроений и удивительная поэтичность переродили изнутри жанр бытовой песни.

Одновременно шубертовская песня произвела переворот в системе музыкально-выразительных средств, господствовавших на рубеже XVIII и XIX столетий. Каждый новаторский прием в музыке Шуберта — его замечательный гармонический стиль, развитое колористическое чувство, его «свободная» трактовка формы, —

¹ А с а ф ь е в, «Евгений Онегин», стр. 10.

все это было раньше всего найдено им в песне. Гармонический стиль Шуберта — гениального мастера модуляции — сразу привлек внимание своей свежестью, красочностью, выразительностью деталей. Чайковский писал о «прелести гармонизации» Шуберта¹, Кюи восхищался «всегда оригинальными поворотами гармонии» в его инструментальных произведениях². Для Шуберта эти свежие гармонические приемы имели ценность как средство раскрытия определенного поэтического образа в песне. Так, например, смысл знаменитой шубертовской гармонии — сопоставление мажора и минора — раскрывается в таких песнях, как «Засохшие цветы» или «Ты не любишь меня», где чередование лада соответствует душевному колебанию между надеждой и мраком. «Скиталец» начинается не в основной тональности, и при помощи этого тонально-гармонического приема достигается образ блуждания; песня «К зятю Кроносу», где поэт рисует бурную, импульсивную

¹ П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки, Москва, 1898 г., стр. 187—188.

² Ц. Кюи. Музыкально-критические статьи, том I, Петроград, 1918 г., стр. 40.

жизнь, насыщена необычными последованиями модуляций и т. д. В самом конце жизни романтическая поэзия Гейне натолкнула Шуберта на особенные находки в области музыкальной выразительности, в частности на необычные гармонические последования, не поддающиеся анализу с точки зрения классической гармонии («Двойник», «Атлас», «Город» и др.).

Замечательное колористическое вступление к главной теме ля-минорного квартета было предварительно найдено как средство создания настроения тихой грусти и подавленности в «Маргарите за прялкой», а менуэт в ля-минорном квартете, с его несколько «нереальной» атмосферой, начинающийся вне основной тональности и в приглушенном басовом регистре,—заимствует свои первые такты из песни «Боги Греции», в которой изображен исчезающий таинственный мир.

Знакомство с характерными особенностями шубертовской песни представляет очень широкий интерес. Это «ключ» к правильной оценке исторического значения его творчества в целом, к раскрытию особенностей его инструментального стиля, в частности.

МЕЛОДИЯ В ПЕСНЯХ ШУБЕРТА

Наиболее выдающаяся особенность песен Шуберта — их редкое мелодическое обаяние.

Шуберт начал с того, что произвел переворот в сфере интонационной выразительности песни, как бы вернувшись к тем народным интонациям, которые на протяжении ряда поколений скрывались под слоем чужеземного оперного лака. В дошубертовском немецком и австрийском песенном творчестве необходимо проводить различие между песней подлинно народной и песней профессионально-бытовой, которая, хоть и заимствовала многое от первой, однако, развивалась в целом в другом направлении.

До нас дошла одна историческая достопримечательность — старинный сборник немецких анонимных народных песен, относящийся к XVI—XVII столетиям¹. Эти песни создавались задолго до того, как зародилась и получила повсеместное распространение итальянская оперная школа.

¹ Так называемый Лохеймский сборник — по имени владельца рукописи Лохейма.

Сейчас в них нас поражает развитый и выразительный мелодический стиль, построенный на интонациях, местами удивительно напоминающих интонации шубертовских песен. Структура их связана с метро-ритмической структурой народного стиха (куплетность, регулярное чередование акцентов, построение музыкальных фраз по аналогии с поэтической строкой) и с танцевальным ритмом (принцип неизменной повторности, лаконичность чередующейся ритмической фигуры). Однако появившаяся в XVII столетии профессиональная песня бытового направления, предназначенная для любительского домашнего музицирования (а ведь шубертовская песня выросла именно из этого направления), развивалась не только по образцу народной песни, но и под сильнейшим воздействием мелодического стиля итальянской и французской оперы. Показательно, что первый немецкий песенный сборник «Поющая на реке Плейссе Муза» Сперонтеса¹, получивший в середине XVIII столетия широкое распространение в быту, состоял из напевов, заимствованных из французских и

¹ Сперонтес — псевдоним И. Шольце, 1705—1750. Сборники выходили между 1736 и 1745 гг.

итальянских опер, к которым автор лишь приспособил немецкие тексты. Народная же песня в быту, повидимому, в большой степени сохранила «чистоту» своих интонаций. Мы можем судить об этом не только по расцвету народного интонационного стиля у Шуберта. Народно-песенные интонации встречались и в произведениях композиторов-классиков, например, в «Крестьянской кантате» Баха, где народнопесенные обороты использованы, повидимому, преднамеренно для характеристики национально-крестьянского элемента, в инструментальных темах Гайдна, который в своем пристрастии к ритмам и мелодиям народной песни во многом предвосхищает Шуберта, в «Волшебной флейте» Моцарта, его наиболее национальном оперном произведении, и др. Старинная народная песня бесспорно жила. Она не «архаизировалась», а развивалась стихийно, более или менее минуя профессиональных сочинителей песен, и косвенно проявляясь в музыке композиторов, работавших в области крупных инструментальных или вокально-хоровых жанров (Седьмая симфония Бетховена, например, насыщена народными венскими темами не менее, чем любая из поздних симфоний Гайдна). Что же

касается профессиональной песни, то, сохраняя от народной песни ее лаконичность, простоту, куплетность структуры, она в целом поддалась общеевропейскому, несколько космополитическому мелодическому стилю, пришедшему из чужеземной оперы. Возможно, что в чужеземных оперных интонациях бытовой песни проявлялось общее отставание национального музыкального театра в Германии и Австрии. Даже в наиболее национально-демократической форме зингшпиля—у Гиллера, приблизившего оперные номера к песне,—не выработался подлинный национальный интонационный стиль. «Волшебный стрелок» Вебера потому и произвел потрясающее впечатление, что в этой опере впервые музыка со сцены заговорила на живом, современном народном языке. С этой точки зрения Вебер и Шуберт разрешили одну и ту же задачу, хотя и работали в разных областях. И «Волшебный стрелок» Вебера, и песни Шуберта были в одинаковой мере порождением национально-демократического подъема, охватившего Германию и Австрию в период освободительной войны.

У Шуберта профессиональная бытовая песня слилась с народной песней. Совершился переворот во всей системе интона-

ционной выразительности. В «Волшебном-стрелке» «хор охотников» или «хор подружек» радикально изменили традиционный круг интонаций оперных арий или хоров (по сравнению не только с Глюком и Спонтини, но и с Моцартом и Бетховеном). Совершенно так же мелодические средства в песнях Шуберта ввели в профессиональную песню иную мелодическую выразительность, заимствованную из бытующих интонаций венской народной песни.

Близостью к народным песенным интонациям можно объяснить новизну, свежесть, общедоступность шубертовской лирики. Однако в его песне проявилось еще одно свойство, которое сразу возвысило ее над господствующим уровнем бытовой песни и сблизило по своей выразительной силе с драматическими ариями Глюка, Моцарта, Бетховена. Сохраняя песню как музыкально завершенный жанр, связанный с народными песенно-танцевальными традициями, Шуберт в неизмеримо большей степени, чем его предшественники, приблизил мелодическую выразительность песни к драматической поэтической выразительности.

У Шуберта было не просто высокоразвитое чувство поэзии, но определенное чув-

ство немецкой поэтической речи. Тонкое понимание поэтических кульминаций проявляется у него в совпадении их с музыкальными кульминациями. Полное единство музыкальной и поэтической фразировки иногда позволяет говорить о «переводе» стиха на музыкальный язык (как, например, в песне «Приют» на текст Рельштаба). Высокая степень индивидуализации мелодических оборотов, обостренная выразительность отдельных интонаций, драматизация всей мелодии через усиление декламационного элемента возникли в песнях Шуберта как следствие усиления выразительных деталей поэтического текста. «...Дивный лирик, Франц Шуберт, со своим окончательным одраматизированием отдельной мелодии в песне», — писал Серов¹.

У Шуберта не было мелодических шаблонов. Каждый образ вызывал в нем свои собственные неповторимые мелодические ассоциации. Вокальные приемы, использованные им, были бесконечно разнообразны. В этих песнях есть все — от народнопесенной кантилены («Колыбельная ру-

¹ А. Н. Серов. «Критические статьи», С.-Петербург, 1895 г., том III, стр. 1488.

чья», «Липа») и танцевальной мелодии («Розочка») до свободной или строгой декламации («Двойник», «Смерть и девушка»). Однако умение отдельными мелодическими оборотами подчеркнуть выразительность поэтического слова, многообразие интонационных оттенков и вокальных приемов никогда не нарушало у Шуберта ощущение песенности. Шуберт неоднократно допускал, если этого требовал его «мелодический инстинкт», нарушение строфной структуры стиха и поэтических акцентов, вольные, с точки зрения поэта, повторения, расчленения фраз и т. п. При всей ее речевой выразительности, в мелодии Шуберта еще не проявляется ни то внимание ко всем деталям текста, ни то соподчинение музыки и поэзии, которые будут впоследствии характеризовать песни более «литературных» композиторов — Шумана или Вольфа. Требования песенной завершенности у Шуберта обычно брали верх над деталями поэтической выразительности¹.

¹ Не в силу ли этой мелодической завершенности фортепианные транскрипции песен Шуберта соперничают по своей популярности с этими же песнями в вокальном исполнении?

И, наконец, отметим, что Шуберт обладал мелодическим даром, который даже среди гениальных композиторов представляется исключительным. Вдохновенность, непосредственность и проникновенность его песни, ее общедоступная сконцентрированная выразительность сочетались с неизменной, все покоряющей красотой и простотой. В ней обнаруживается гениальное постижение темброво-выразительных и драматических свойств человеческого голоса. Она всегда «поется», она всегда великолепно звучит.

«Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения было в этом безвременно окончившем свою карьеру композиторе! Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность!» — писал Чайковский¹.

Характерно (если даже это и звучит парадоксально), что к числу самых выдающихся песенных мелодий Шуберта относятся его инструментальные темы. В этом прежде всего проявляется проникновение жанровых признаков песни в «отвлеченную» область инструментальной музыки.

¹ П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки, Москва, 1898 г., стр. 55.

Сейчас речь идет даже не о тех известных случаях, когда Шуберт намеренно вводил мелодии из своих песен в инструментальные произведения в качестве инструментальных тем, чаще всего для вариаций («Форель» в четвертой части фортепианного квинтета, «Смерть и девушка» во второй части квартета ре-минор, «Скиталец» — в фортепианной фантазии До-мажор, «Засохшие цветы» — в вариациях для флейты и фортепиано ор. 160 и др.¹).

Самостоятельные инструментальные темы у Шуберта тоже приобретают романсно-песенный характер и по своему выразительному смыслу и по приемам изложения. Вспомним хотя бы главную тему «Неоконченной симфонии»:



¹ В этой связи хочется вспомнить Алябьева, который примерно в те же годы и независимо от Шуберта построил медленную часть своего третьего квартета как вариации на тему из своей песни «Соловей».

ее побочную тему

Allegro moderato

v. celli



главную тему ля-минорного квартета

Allegro ma non troppo



главную тему фортепианной сонаты Ля-мажор



и многие другие. Даже инструментовка их напоминает звучание человеческого голоса. Например, в «Неоконченной» симфонии, вместо общепринятой в классической инструментовке струнной группы, в подражание человеческому голосу гобой и кларнет «распевают» протяжную песенную главную тему. Другой излюбленный «вокальный» прием в инструментовке Шуберта—«диалог» между двумя оркестровыми группами или инструментами (например, в трио Соль-мажорного квартета). «...он достиг настолько свое-

образной манеры обращения с инструментами и оркестровой массой, что они часто звучат, как человеческие голоса и хор»—писал Шуман, изумляясь такому близкому и поразительному сходству с человеческим голосом...

IV

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ «ПЛАН» ПЕСНИ

Значительный шаг вперед, осуществленный Шубертом в области песни, заключался еще и в том, что он придал ей психологически-эмоциональный фон и этим превратил ее в жанр многоплановый — песенно-инструментальный. В истории песни это был скачок, сравнимый по своему художественному смыслу с переходом от примитивного плоскостного рисунка к современной перспективной живописи.

Прием «двуплановости» в музыке не был открытием Шуберта. Если бы Шуберт не знал ничего, кроме «Ифигении в Тавриде» Глюка, в частности знаменитой арии Ореста, в которой Глюк

показывает психологическую раздвоенность своего героя¹, то и этого было бы более чем достаточно, чтобы развить в нем синтетическое вокально-инструментальное мышление. А он ведь знал «Дон Жуана» и «Волшебную флейту» Моцарта, и «Фиделио» Бетховена, «Времена года» и «Семь слов Спасителя» Гайдна.

Звукоизобразительные элементы в песнях Цумштейга тоже предвосхитили фортепианное сопровождение шубертовской песни².

И все-таки Шуберт был первым, кто утвердил и в высокой степени развил в бытовой песне симфонические принципы, заимствованные из оперы и других крупных драматических жанров. Он придал фортепианному сопровождению в песне роль, равноценную оркестровой партии.

¹ «В моем сердце опять покой». В этой арии взволнованный, тревожный характер оркестровой партии, построенной на стучащем ритме, синкопах и диссонансах, противоречит плавной и спокойной мелодии.

² Приемы симфонизации встречались уже в песнях Бетховена. Однако огромное влияние Бетховена на Шуберта исходило из его симфонического творчества и творчества в области крупных вокально-драматических жанров, а не из песен.

Связь с культурой классического симфонизма сказалась у Шуберта не только в его самостоятельных инструментальных произведениях, но и, прежде всего, в трактовке инструментального элемента песни.

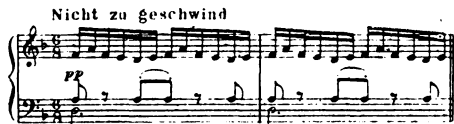
Песни Шуберта — это одновременно и психологические картинки и драматические события. Настроение, эмоциональный фон, душевное состояние образуют их основной художественный смысл. Но это душевное состояние показано в связи с развивающимися событиями и на определенном сюжетно-изобразительном фоне. Одновременно оно сильно драматизировано. Вспомним хотя бы «Молодую монахиню», «Лесного царя», «Город», «Двойника», «Предчувствие воина», «Скитальца», «Маргариту за прялкой», не говоря уже о повествовательно развивающихся циклах «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». С какой большой внутренней взаимозависимостью сливаются здесь внешние образы-картины с внутренним психологическим драматизмом! Шуберт сумел достичь этого слияния художественно выразительных эффектов через синтез вокального и инструментального планов. Голос и фортепиано образуют здесь орга-

ническое единство. Для шубертовской песни «инструментальный план» (теперь нельзя уже говорить об инструментальном сопровождении) стал фактором выразительности, равноценным с голосом.

Первые звуки фортепианного вступления вводят слушателя в эмоциональную сферу песни. На фортепианное заключение падает обычно и завершение развивающегося образа. «Ритурнельность», то есть функция простого отыгрыша, исчезла из фортепианной партии у Шуберта, за исключением тех случаев, когда «ритурнельный» эффект был нужен для создаваемого образа (например, в «Розочке»).

Лаконичными и характерными средствами создает Шуберт в фортепианной партии и поэтическое настроение и изобразительный фон. Обычно, если только это не песня балладного типа (подробнее об этом см. ниже), фортепианная партия строится на неизменно повторяющемся изобразительно-тематическом материале. Для каждой песни Шуберт находил свой особый выразительный прием. В «Маргарите за прялкой», например, в двух вступительных тактах слушатель не только охвачен настроением тоски и грусти, он одновременно «видит» и слышит прялку с

ее жужжанием. Песня становится почти сценой:



В «Лесном царе» — во вступительном фортепианном пассаже — взволнованность, страх и напряжение связаны с изобразительным фоном — торопливым стуком копыт:



В «Шарманщике» настроение трагической обреченности выступает на фоне уличной шарманки:



В «Форе́ли» — радость, свет и почти о́щутимый всплеск воды:



В «Молодой монахине» — душевные переживания на фоне грозовых эффектов бури и грома:



В «Почте» — настроение надежды и звук почтового рожка:



В «Серенаде» — любовное томление и бряцание струн гитары или лютни:



Эти примеры можно было бы продолжить. Чрезвычайно интересно, однако, что не только в тех песнях, где благодаря конкретному звуковому фону изобразительность почти напрашивается (например, журчание ручейка, фанфара охотника, жужжание прялки и т. п.), но и в тех, в которых господствует «отвлеченное» настраивание, — в сопровождении заложены приемы, придающие им сценичность.

В песне «Спокойно спи» ритм равномерного шага создает образ уходящего человека¹:



¹ Песня «Спокойно спи» открывает собой цикл «Зимний путь».

В песне «Смерть и девушка» — монотонное последование хоральных гармоний напоминает о похоронном церковном звоне:



В «Сединах» траурный фон создается посредством ритма сарабанды¹:



В «Утреннем привет» — уравновешенная «менуэтная» расчлененность ассоциируется с галантными поклонами:

¹ Сарабанда — старинный танец, выросший из похоронного ритуала.



а в ликующей «Утренней серенаде» ощущаются вальсирующие движения:



В поисках новой «поэтической» выразительности в песнях Шуберт выработал свой пианистический стиль. В фортепианной партии песен, благодаря ее зависимости от определенного поэтического образа, гораздо раньше, чем в собственно фортепианной музыке Шуберта, сложились выразительные средства и нового пианизма и нового музыкального стиля в целом. Фортепиано трактовано здесь как инструмент интимный, с богатейшими колористическими возможностями. Красочно-тембровые и гармонические эффекты как основные средства индивидуализации настроения в его бесконечно тонких оттенках, вокально-кантиленные и декламационные приемы в местах переключки с голосом или органического вплетения в вокальную ткань, колористический фон, которому противопоставляется рельефная вокальная мелодия, звукоизобразительность, преломленная сквозь характерную «фортепианность», все это придает фортепианной партии Шуберта подлинную новизну. Фортепианная партия шубертовских песен оказалась для композитора «творческой лабораторией». Здесь Шуберт нашел свои гармонические и тембровые средства, свой пианистический стиль.

Проникновение шубертовской песни в область чисто инструментальной музыки проявляется, наряду с внедрением песенно-романсных интонаций, через колористический фон. Вспомним, как в «Неоконченной» симфонии, в главной и побочной темах:

17 Allegro moderato

Viol

pp non legati

18 Allegro moderato

13

Clar.

v-le

C-b.

и в побочной теме второй части:

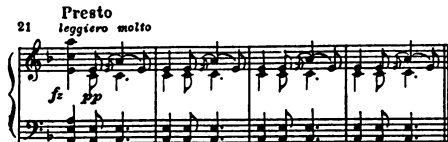
19 Andante con moto

pp

в главной теме ля-минорного квартета:



в заключительной теме финала квартета ре-минор:



и многих др. колористический фон, подобно фортепианному вступлению к песне, создает настроение, предшествуя появлению собственно темы. Своей темброво-красочной характеристикой, своими жанрово-изобразительными ассоциациями и своей структурой он восходит к фортепианному «плану» песни.

ДРАМАТИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Роберт Шуман, один из первых подлинных ценителей Шуберта на западе, восхищался в свое время «вольной неразмеренной речью» венского романтика. И действительно, своей свободной «речевой» выразительностью музыка Шуберта, в его песнях в частности, сильно отличалась от расчлененных риторических «стихотворных» построений XVIII столетия. Создавалось впечатление ничем не скованного эмоционального излияния. На самом деле, однако, романтическая свобода и тонко меняющаяся выразительность музыкального языка Шуберта сочетались у него неизменно со строгим внутренним оформлением.

В своих самых «свободных» песнях он продолжал оставаться в пределах традиционной куплетности, характерной для немецкой и австрийской бытовой песни¹.

¹ Только самые ранние, в буквальном смысле слова детские, попытки еще связаны с песнями кантатного типа (т. е. развитым вокально-драматическим произведением с явными признаками оперности). Увлечение балладой (т. е. песней на стихо-

Но, сохраняя связь с куплетностью бытовой песни, Шуберт преодолел ее механичность через драматизацию музыкальных образов.

Драматизация песни у Шуберта не имела ничего общего с условно-оперными приемами. Он не только изгнал из своих песен чужеземные оперные интонации, но он не допускал в них и шаблонной оперной патетики¹.

Песни Шуберта драматизированы по-своему. В своем стремлении достигнуть наибольшей драматической и психологической поавды Шуберту удалось достигнуть высокой интонационной выразительности мелодии и психологически-сценичной образности фортепианного сопровождения.

Одновременно он пришел и к принципиально новым явлениям в области музы-

творный эпический текст, часто с элементами фантастики, музыка которой дает изображение сменяющихся в тексте образов-картин) тоже относится к раннему творческому периоду. У Шуберта всего 20 баллад, причем только 3 из них были сочинены после 1817 г.

¹ Шуберт использовал оперно-патетические приемы в редчайших случаях в качестве нарочитого выразительного эффекта. Таковы, например, заключительные два аккорда и речитатив в самом конце «Лесного царя».

кальной формы. Опять поэтический текст сыграл здесь решающую роль. Стихотворение, вдохновившее композитора своим поэтическим настроением и конкретными образами, одновременно последовательностью своих действий и психологических ситуаций наталкивало композитора на соответствующую форму показа музыкальных образов.

Вспомним несколько наиболее известных куплетных песен Шуберта: «Маргарита за прялкой», «Двойник», «Розочка», «Спокойно спи».

«Розочка» — образец неизменной куплетности. Этим приемом Шуберт пользовался в тех случаях, когда песня по замыслу должна была максимально отождествляться с народной песней и отличаться общностью настроения (большей частью радостного) — иногда жанровостью и некоторой наивностью («В путь», «Баркарола», «Швейцарская песня», «Цветы мельника» и др.).

У Шуберта бывает и другой тип куплетности, напоминающий простую народную куплетность, — это двукратное повторение песни в почти неизменном виде.

Но механичность преодолевается здесь либо тем, что два куплета суммируются за-

ключительным построением, на которое падает кульминация («Серенада», «Шарманщик» и др.), либо тем, что внутри одного куплета есть свое тематическое развитие, которое исключает механическое чередование стихотворных строк-фраз («Водный поток», «К музыке» и др.). Заметим попутно, что и в собственно куплетных песнях, где повторение не двукратное, а многократное, тоже встречается не равномерное чередование фраз, свойственное бытовой песне, а свободно излагающаяся тема-мелодия — иногда два тематических построения, иногда развитие основной мелодии вплоть до трехчастной формы («К Сильвии», «Мир с вами», «Колыбельная ручью», «В тихой стороне» и др.).

«Маргарита за прялкой» представляет собой тот случай варьированной куплетности, когда при бесспорном наличии членящихся строф песня развивается на едином дыхании, с единой кульминацией. Кульминация приходится здесь на напряженно-психологический момент, когда Маргарита вспоминает о поцелуе возлюбленного. Модуляции в гармонии, которых не было в первом куплете, динамическое нарастание, остановка и в вокальной партии, перешедшей от плавной песни к восклицаниям, и в фортепианной, где прерывается жужжание прялки:

Nicht zu geschwind

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line with the lyrics 'sein Hän . de druck,' and the piano accompaniment with the instruction 'accel.' and dynamic markings 'sf'. The second system continues the vocal line with 'und ach. sein Kuss!' and the piano accompaniment with dynamic markings 'fz'. The third system shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a whole rest and the marking 'p'. The score is in 3/4 time and G major.

sein Hän . de druck,

accel.

sf

und ach. sein Kuss!

fz

p

W.T.A.

создают сильнейший драматический эффект. Третий куплет—возвращающийся к настроению томления и тоски, гармониче-

ски и мелодически варьирует первый куплет. В заключении, построенном на начальных интонациях песни, при повторении слов «Тяжка печаль и грустен свет», усиливается впечатление душевного угасания.

В «Двойнике» куплетная повторность и расчлененность затушеваны благодаря свободной декламационной мелодии, тонко варьируемой в каждой поэтической строке, и «сковывающей» сквозной повторности лаконичной фигуры в фортепианной партии:



Все следы механической куплетности исчезают здесь, когда по мере нарастания душевного смятения не только изменяются и обостряются мелодические интонации, но и нарушается неизменность и закругленность выдержанной басовой фигуры. А в

самый драматический момент, когда беспредельные страдания переходят в бред:

...Ведь те же муки во мне самом!
Двойник печальный, смеешься ты, что ли?
Зачем ты повторил точь-в-точь
Мои страдания, муки, боли
Пред домом этим день и ночь?

обычные гармонии модулируют в неслыханные и невозможные до Шуберта острые гармонические звучания. Музыкальная кульминация приходится здесь на точку золотого сечения.

В песне «Спокойно спи» куплетность основывается на тончайшем мелодическом варьировании каждого куплета. А в последнем куплете, в момент душевного просветления, когда страдающий любовник желает своей возлюбленной счастья, минорный лад переходит в мажор.

Интересно, что ставшая традиционной и в опере и в инструментальной музыке трехчастная форма¹ (т. е. форма, которая основывается на симметрии двух крайних частей) в шубертовской песне то-

¹ Шубертовская песенная трехчастность восходит не к оперной или симфонической практике, а скорее непосредственно к трехчастности народного танца — лендлера или народного менуэта.

же преобразуется. Несмотря на обязательную симметрию, у Шуберта отсутствует и механическая расчлененность, и механическая повторность. Драматическое развитие поэтического сюжета определило особенности и этой формы. Например, в песне «Мельник и ручей» трехчастность обусловлена тем, что текст песни построен, как разговор между человеком и ручьем. В первой части юноша жалуется ручейку. В середине ручеек утешает человека. Реприза (т. е. возвращение к началу), выражающая душевное успокоение, написана уже не в миноре, а в мажоре. Изменяется и фортепианный фон. Он заимствован из «монолога» ручейка и изображает течение воды.

В песне «На ручье», в первой части — грустный образ скованного льдом ручья, в середине — воспоминания о былой любви, которые приводят «героя» в исступление. Музыкальная тема репризы, якобы возвращающая нас к теме первой части, на самом деле преобразена выразительными элементами «бушующей» середины. И действительно, в ее поэтическом тексте суммируются два образа. Образ застывшего ручья слился с душевными переживаниями.

Душа, в ручье я этом узнал свои черты.

Кипит ли только так же ручей на дне, как ты?

Песня «Ворон» кажется свободной, одночастной миниатюрой (это впечатление создают единообразный мелодический материал, неизменная фактура и целеустремленное динамическое развитие к кульминации в конце). А между тем, эта миниатюра, выражающая одно настроение и построенная на одном дыхании, в действительности изложена в трехчастной форме. Середина — это обращение к ворону — надежда на то, что он оставит путника. Реприза с динамическим развитием — усиленное и подчеркнутое возвращение к смыслу начальных поэтических строк: ворон не отстанет до могилы.

В трехчастных песнях с неизменной (или несущественно измененной) репризой («Липа», «Оцепенение», «У реки» и др.) неизменность обычно выражает возвращение к первоначальному образу, в то время как середина, часто контрастирующая, связана с неожиданно возникшим новым событием, настроением или воспоминанием.

Наиболее свободными по форме являются построенные на сквозном развитии песни балладного типа, музыка которых дает конкретное изображение сменяющих-

ся поэтических образов. Помимо собственно баллад, этот «балладный» принцип получил у Шуберта превосходное воплощение в «Лесном царе», «Скитальце», «Предчувствии война» и др. Максимально связанные с поэтическим сюжетом и со всеми деталями сменяющихся действий и настроений, они находятся в бóльшей зависимости от поэта, чем большинство других песен Шуберта.

Но и в этих песнях есть музыкальное единство и самостоятельность, которые достигаются единством настроения, непрерывностью и целеустремленностью развития и яркой выразительностью музыкальных тем.

Помимо разновидностей куплетного, трехчастного и балладного принципа, мы встречаем и более или менее статичную одностатичную миниатюру («Море» и др.), и драматическую сцену-диалог («Смерть и девушка») и др. Почти каждая песня у Шуберта разрешает проблему формы посвоему, в зависимости от сюжетно-драматических элементов, заложенных в тексте.

Новые принципы формообразования, найденные Шубертом в песнях в связи с поэтической программой, проникли в его инструментальную музыку. Они прояви-

лись раньше всего в вариационном развитии инструментальных тем. В традиционной самостоятельной форме инструментальных вариаций Шуберт по существу не отошел от классической трактовки этой формы по образцу Гайдна и Моцарта (вариации на тему «Форель» в квинтете, на тему «Смерть и девушка» в квартете, на тему «Засохшие цветы» для флейты с фортепиано, на тему из «Розамунды» в ля-минорном квартете, на тему из оперы «Друзья из Саламанки» в октете, Си-бемоль-мажорный фортепианный экспромт, четырехручные вариации на французскую тему и др.). Однако в песне, варьируя в связи с меняющимся поэтическим образом отдельные выразительные элементы и прежде всего мелодические обороты, Шуберт нашел новый принцип вариационного развития, который он применил впоследствии в инструментальных жанрах. Посредством тонкого мелодического варьирования разных куплетов, через гармоническое варьирование, расцвечивающее в новых красках старую интонацию, через темброво-колористическое варьирование фактуры и через многообразие вокальных приемов Шуберт в своих песнях достигает неисчерпаемой выразительности в пре-

делах единообразного и повторяющегося материала. Подобно этому двукратный или многократный показ инструментальной темы, расцвеченной по-новому в каждом случае, нахождение ее многообразных возможных выразительных оттенков становится для Шуберта типичным. Не очевидно ли, например, что медленная часть из Восьмой симфонии, форму которой нельзя без натяжки причислить ни к одной из известных инструментальных форм, представляет собой своеобразное применение варьированной куплетности, заимствованной из песни? Это родство проступает особенно ясно в приемах тончайшего мелодического варьирования при каждом повторении «куплета». В фортепианной фантазии «Скиталец», в медленной части Ми-бемоль-мажорного трио, даже в сонатах, где принцип вариационного преобразования, явно тяготеющий к статичности, вступает в противоречие с сонатным динамическим развитием (таковы, например, главная тема в фортепианной сонате Си-бемоль-мажор или разработка струнного квинтета), вариационно-колористический прием, характерно по-шубертовски переплетается с классическими принципами формообразования.

Трехчастная форма, которую Шуберт утвердил в своих песнях как одно из средств конкретизации и драматизации поэтического образа, тоже будет встречаться и в его фортепианных миниатюрах («Экспромтах», «Музыкальных моментах») и даже, — что казалось в его время особенно необычным, — в сонатно-симфонических темах (главная партия второй части «Неоконченной» симфонии, главная партия Восьмой симфонии, фортепианной сонаты Ля-мажор, фортепианной сонаты Си-бемоль-мажор).

Наряду с романсными мелодическими оборотами и изобразительно-колористическим «фоном», трехчастная завершенность инструментальных тем усиливала впечатление песенности в сонатно-симфонических произведениях Шуберта.

VI

ПЕСЕННЫЕ ЦИКЛЫ

Стремление драматизировать лирический жанр песни выразилось у Шуберта наиболее полно в двух песенных циклах: «Прекрасная мельничиха» и «Зимний

путь»¹ на тексты поэта Вильгельма Мюллера.

Стихи Мюллера оказались для Шуберта подлинной находкой. Обнаружил он их неожиданно и, едва успев перелистать книгу, почувствовал в авторе стихов родственного себе художника. Произошло это при любопытных и характерных для Шуберта обстоятельствах.

Он зашел к своему приятелю Рандхартингеру. Во время беседы Рандхартингера по какому-то делу вызвали из комнаты. Шуберт, чтобы занять себя, начал перелистывать случайно подвернувшуюся книгу. Это был цикл стихов Мюллера «Прекрасная мельничиха... Стихи, найденные в бумагах странствующего валторниста». После самого беглого просмотра стихи эти произвели на Шуберта такое впечатление, что он сунул томик в карман, не дождав-шись приятеля, помчался домой и сейчас же принялся за сочинение песен. Только через несколько дней он вспомнил о Ранд-

¹ К циклам можно также причислить 7 песен из «Девы озера» Вальтера Скотта, 1825 г., и 4 песни из «Вильгельма Мейстера» Гёте, 1826 г., так как единство сюжета, настроения и поэтического стиля создают в них цельность, присущую циклу.

хартингере и признался ему в своей «краже».

Любопытно, что и Мюллер, не зная о существовании Шуберта, высказывал надежду, что стихи его будут кем-нибудь положены на музыку и только тогда их выразительная сила будет раскрыта полностью.

«...я не умею ни играть, ни петь...,—писал Мюллер в своем дневнике,—но когда я сочиняю свои стихи, я, тем не менее, и пою и играю. Если бы я умел выразить те напевы, что звучат во мне, мои стихи нравились бы больше, чем нравятся теперь... Может быть, и найдется сочувствующая душа, которая обнаружит напевы, скрытые в словах, и возвратит их мне...»

Знаменательно, что не только стихи Мюллера обладали художественными свойствами, в высшей степени родственными лирическому дару Шуберта, но и сам поэт, по своему мировоззрению, культуре и окружению, был чрезвычайно близок Шуберту и его кругу¹.

¹ Мюллер (1794—1827) был сыном сапожника. Получив образование в университете, он работал преподавателем в школе и библиотекарем. В 1813—1814 гг. участвовал в качестве доброволь-

Лирические стихи Мюллера посвящены «вечной» романтической теме отвергнутой любви. В «Прекрасной мельничихе» она переплетается с «романтизмом старинного ремесленно-цехового»¹ странствования.

Мельничный подмастерье, юноша в расцвете сил, отправляется в путь. Красота природы и жизни безудержно манит его. Картины природы и внешнего мира окрашиваются настроением рассказчика и органически сливаются с его душевными переживаниями. Через весь цикл проходит образ ручейка. Он как бы двойник рассказчика — его друг, советчик, утешитель. Образ бурлящей воды, зовущей к движению и странствованию, открывает собой цикл («В путь»), и юноша, следуя течению ручья, бредет неизвестно куда («Куда»). Ровному журчанью ручейка, образующему неизменный звукоизобразительный фон этих песен, сопутствует безмятежно-радостное, весеннее настроение. Вид мельницы привлекает внимание пут-

ца в борьбе против Наполеона. В 1821—1824 гг., одновременно с циклами «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», сочинил «Песни греков», посвященные героической борьбе греков за национальную независимость.

¹ Б. А с а ф ь е в. «Евгений Онегин», стр. 10.

ника («Стой»). Вспыхнувшая любовь к прекрасной дочери мельника заставляет его задержаться. В выражении благодарности ручейку за то, что он привел героя к ней («Благодарность ручью»), бездумно-счастливое настроение сменяется более сдержанным и сосредоточенным. В песне «Праздничный вечер» лирические излияния сочетаются с жанрово-описательными моментами. Последующая группа песен («Желание знать», «Нетерпение», «Утренний привет», «Цветы мельника», «Дождь слез») варьирует при помощи многообразных поэтических и музыкальных оттенков тему юношеского любовного томления. А песня «Моя» — полная ликования, торжествующая, воспевающая счастье взаимной любви, — образует драматическую вершину первой «части» цикла.

Последующие эпизоды («Пауза» и «С зеленой лентой»), изображающие полного счастьем любовника, служат как бы интермедией между двумя «действиями» цикла.

Перелом наступает при неожиданном появлении соперника¹. В музыкальной ха-

¹ Этот переломный момент приходится на точку золотого сечения в цикле. Небезинтересно, в

рактистике скачущего охотника уже таится угроза. Изобразительный элемент фона — стук копыт, охотничья фанфара — окрашен тревожным настроением («Охотник»). Гармония разрушена.

Песня «Ревность и гордость» полна смятения и страдания, а в песнях «Любимый цвет», «Злой цвет», «Засохшие цветы» — душевные терзания все более усиливаются. Музыкальный образ рассказчика утрачивает былую наивность и приобретает большую остроту чувства, становится драматичным и взволнованным. Заключительные образы — грусть и примиренность. У ручейка отвергнутый любовник ищет и находит утешение («Мельник и ручей») и забытие («Колыбельная ручья»).

Большой диапазон настроений — жизнерадостная наивность в начале, пробуждающаяся любовь, надежда и ликование, тревога и подозрение, ревность с ее страданиями и тихая грусть — отличает это произведение. В нем явно намечен и драматургический план. Появление нового действующего лица, которое вызывает резкий

связи с этим, отметить, что Шуберт использовал 20 из 25 стихов мюллеровского цикла.

перелом настроения от счастья к страданию, является чисто драматургическим приемом. Здесь много образов, связанных с непосредственным, почти сценическим действием: хождение вдоль берега ручья, появление пробудившейся от сна красавицы, праздник на мельнице, скачущий охотник и т. п.

Но если «Прекрасная мельничиха» воспринимается целиком как поэзия молодости — так много в ней юношеской свежести, весенних настроений и чувственной прелести, — то второй цикл — «Зимний путь», — написанный четырьмя годами позже, воплощает настроение обреченности, которое завладело композитором незадолго до смерти. Радужный, сверкающий мир «Прекрасной мельничихи» преобразился в мир тоски, безнадежности и мрака.

«Шуберт был некоторое время мрачно настроен и казался утомленным, — вспоминает Шпаун подробности, касающиеся создания этого произведения. — На мой вопрос — что с ним, он ответил только: «Вы скоро услышите и поймете». Однажды он сказал мне: «Приходи сегодня к Шоберу. Я вам спою несколько ужасных песен. Мне любопытно знать, что вы о них

скажете. Они меня сильнее утомили, чем какие-либо другие песни». И он спел нам трогательным голосом весь «Зимний путь» до конца. Мы были совершенно озадачены мрачным настроением этих песен, и Шобер сказал, что ему понравилась только одна песня «Липа». Шуберт на это возразил только: «Мне эти песни нравятся более всех»...»

Юноша, отвергнутый богатой невестой, покидает город. В темную осеннюю ночь он начинает свой одинокий и бесцельный путь («Спокойно спи»). Природа скована. В каждом ее проявлении таится внутренний смысл, связанный с тяжелым душевным состоянием «героя». Даже флюгер над домом возлюбленной кажется олицетворением бездушного мира богачей («Флюгер»). Зимнее оцепенение природы усиливает тоску («Застывшие слезы», «Оцепенение»). В песне «Оцепенение» выражение страдания достигает непревзойденной даже самим Шубертом остроты и трагической силы. Стоящее у входа в город дерево, свирепо терзаемое порывом осеннего ветра, напоминает о невозвратно исчезнувшей возможности покоя («Липа»). Природа насыщена мрачными, зловещими оттенками. Даже образы ручья приобретают дру-

гой символический смысл, чем в «Прекрасной мельничихе». Растаявший снег вливается в поток слез («Водный поток»), замерзший ручей становится отражением скованной души («У ручья»). Зимняя стужа наводит на воспоминания об исчезнувшем летнем счастье («Воспоминания»). Блуждающий огонек вызывает причудливые жуткие образы («Блуждающий огонек»). Безграничная усталость охватывает душевно израненного путника («Отдых»), но и сон не приносит облегчения («Весенний сон»). Вид одинокой сосны, одинокой тучи усиливает чувство собственной отчужденности («Одиночество»). Радостное чувство, возникшее непроизвольно от звука почтового рожка, мгновенно угасает.— «Письма не будет для меня» («Почта»). Утренний иней, посеребривший волосы путника, напоминает седины и вызывает надежду на близкую смерть («Седины»). Черный ворон кажется ему единственным проявлением верности в этом мире («Ворон»). Желтый лист, сорванный осенним ветром («Последняя надежда»), спящее село («В деревне»), холодный ветер, треплющий темные тучи («Бурное утро»), манящий огонек («Обман»), путевой столб, указывающий дорогу вперед («Путевой

столб»), кладбище («Постоялый двор») — все приобретает обобщенный трагический смысл. Исчезают последние иллюзии («Бодрость», «Ложные солнца»).

Усталость, печаль, скорбь пронизывают поэзию и музыку этого цикла. В нем мало внешней драматичности. Но его глубокий внутренний драматизм достигается непрерывно сгущающимся настроением одиночества и тоски. Шуберт сумел найти неповторимое музыкальное выражение для каждого из множества оттенков этого настроения, — от лирической грусти до смертельной безысходности. Музыка этих «ужасных» песен, которые и утомили Шуберта, но и нравились ему больше всех его других песен, возвышается над любовной темой. Заключительная «сцена» — нищий старик, безнадежно вертящий замерзшими пальцами ручку шарманки, — олицетворяла для Шуберта его собственную судьбу.

Хочешь, будем вместе горе мы терпеть?

Хочешь, буду песни под шарманку петь?

Он тоже был художником, погибающим от нужды в жестоком мире.

Во многих песнях этого цикла, а в «Шарманщике» в особенности, Шуберт достиг гениальной лаконичности выражения.

Очень глубокое впечатление произвела в свое время песня «Шарманщик» на Белинского.

«Бывало, сидит и слушает (музыку) безучастно», — вспоминал о Белинском Н. Н. Тютчев¹. «Затем подойдет к фортепиано и скажет: «Ну, а теперь сыграйте для меня». Эта фраза означала, что нужно сыграть «Leiermann» Шуберта...»

«Дорого бы я дал, чтобы послушать... Leiermann,— писал он сам².— Мне кажется, я зарыдал бы, если бы, проходя по улице, услышал под окном его чудные... звуки, которые глубоко запали в мою душу».

Песенные циклы Шуберта осуществили те возможности лирической музыкальной драматургии, которые не укладывались в рамки музыкального театра. Лирическая тема получила в них широкую сюжетную и драматическую трактовку. Каждая песня, вполне законченная сама по себе, одновременно оказалась звеном в цепи событий, которые разворачиваются в повествователь-

¹ В. Белинский. «Письма», С.-Петербург, 1914 г., том III. Приложения к переписке, стр. 449.

² В. Белинский, «Письма», том II, стр. 36.

ной последовательности и с драматической напряженностью. Насколько жизнеспособным оказался этот новый тип программно-сюжетного цикла¹, можно судить по многочисленным песенным циклам, следовавшим за шубертовскими, и по фортепианным программным циклам романтиков. Таковы «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» Шумана, его фортепианные произведения—«Карнавал», «Крейслериана», «Фантастические пьесы» и др., «Магелона» Брамса и даже «Прелюды» Шопена. В них отразились такие черты шубертовских песенных циклов, как принцип создания крупного произведения через объединение контрастных лирических миниатюр, их связь через единство настроения или программы, их внутренняя драматизация и последовательное развитие цикла к кульминации в конце.

Трагические тенденции «Зимнего пути» нашли у Шуберта продолжение в пяти пес-

¹ Шубертовские песенные циклы не были первыми образцами этого жанра. Еще в 1816 г. Бетховен написал первый песенный цикл «К далекой возлюбленной». Но бетховенский цикл и в музыкальном и в драматургическом отношении несомненно уступал шубертовским песням и, насколько можно судить, он не послужил образцом ни для Шуберта, ни для других композиторов.

нях на тексты Гейне («Атлас», «Ее портрет», «Город», «У моря», «Двойник» из «Книги песен» Гейне), с которыми композитор познакомился незадолго до сочинения песен в кружке друзей (светлая и радостная песня «Рыбачка» выпадает из этого единства). Тема льбовного страдания возвышается в них до глубокой человеческой трагедии. Обобщающее философское значение придается песне «Атлас», в которой образ мифологического героя, обреченного нести на себе земной шар, становится олицетворением бесконечных горестей человечества. В разносторонней музыкальной характеристике страданий любовника, потерявшего свою возлюбленную, Шуберт обнаруживает неисчерпаемую силу воображения. Еще большая лаконичность выражения, более смелый гармонический стиль, более острые драматические эффекты и особая декламационная выразительность мелодии отличают эти песни, созданные в последний год жизни композитора.

После его смерти друзья объединили песни на тексты Гейне с восемью другими песнями 1828 года (7 на тексты Рельштаба, 1 на текст Зайдля) и издали их в виде сборника под названием «Лебединая песнь».

Представляет интерес предположение о возможном происхождении некоторых из песен на тексты Рельштаба. Разбирая бумаги покойного Бетховена, Шиндлер нашел среди них двадцать лирических поэтических текстов, которые Бетховен, повидимому, намеревался положить на музыку. Шиндлер передал эти тексты Шуберту. Три из них, принадлежащие Рельштабу, — «Посол любви», «Предчувствие воина» и «Остановка» — появились с шубертовской музыкой в «Лебединой песне».



Значение шубертовской песни простирается далеко за пределы песенного жанра. Несомненно, с песен Шуберта начинается история немецкого художественного романса (Шуман, Брамс, Вольф и др.).

Но влияние шубертовских песен сказалось также и в развитии интимно-лирического и программного направления фортепианной музыки («Песни без слов» Мендельсона, фортепианные миниатюры Шумана и самого Шуберта), и в новом лирическом симфоническом и камерно-инструментальном стиле, созданном Шубертом. Поэтическая программа шубертовской песни, ее новая интонационная выразитель-

ность и высокий синтез поэзии и музыки оказались перспективными для немецкой национальной оперы («Геновева» Шумана, «Летучий голландец» Вагнера и др.). Развитое колористическое мышление (гармоническое и тембровое), проявленное Шубертом в песнях, получило большое развитие в музыке XIX столетия в целом. Яркая образность его песен повлияла на программную инструментальную музыку.

Таким образом, ряд передовых явлений в западноевропейской музыке XIX столетия восходит по существу к шубертовской песне. И с этой точки зрения ей по праву следует отвести центральное место в творчестве Шуберта.

VII

НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Во всех областях обширного инструментального наследия Шуберта встречаются непреходящие художественные ценности.

Почти полтора столетия прошло со времени создания «Неоконченной» симфонии, а ее художественное обаяние не перестает воздействовать и сейчас. Ре-минорный

квартет, фортепианная фантазия «Скиталец», фортепианный квинтет «Форель» и ряд других инструментальных произведений Шуберта часто фигурируют в программах советских исполнителей. Каждая сфера инструментальной музыки Шуберта (симфония, камерно-инструментальные жанры, фортепианная музыка) заслуживает по своим художественным достоинствам отдельного рассмотрения. Мы начинаем обзор инструментальной музыки Шуберта с его фортепианного наследия. И в этой области есть законченное новаторское направление, которое, подобно песне, сложилось из бытового музицирования и, подобно ей, открыло новые перспективы в музыке XIX столетия.

Это направление представляют танцы, «Музыкальные моменты», «Экспромты», фантазия «Скиталец» и многочисленные фортепианные дуэты.

Шуберт до конца своей жизни так и не приблизился к современному ему стилю эстрадного пианизма¹. Причиной этому

¹ В 1828 г., когда музыкальные издатели уже начали вступать в переговоры с Шубертом, издатель Шотт вернул ему экспромты с просьбой заменить их чем-нибудь «более блестящим и в более легких тональностях».

было не только отсутствие необходимой профессиональной тренировки (по свидетельству современников, Шуберт, несмотря на отсутствие специальной пианистической подготовки, обладал порядочной фортепианной техникой), но и вполне осознанная антипатия к бравурному исполнительскому стилю. Композитор презрительно называл его «проклятой стукотней». «Я терпеть не могу проклятую стукотню, которая свойственна и прекрасным пианистам и которая не доставляет никакого удовольствия ни уму, ни душе»¹. Вспомним, что Глинка назвал подобное исполнение «котлетной» игрой.

Но потребность в игре на фортепиано и в сочинении для фортепиано (нового, усовершенствованного инструмента XIX столетия, обнаружившего богатейшие ресурсы для интимного музицирования и импровизации) сопровождала его всю жизнь. Для фортепиано он писал непрерывно, большей частью создавая свои произведения из импровизаций, часто для сопровождения к танцам и для собственного исполнения в кругу друзей. Фортепианная музыка Шуберта почти целиком принадлежит к камер-

¹ Из письма к родителям от 25 июля 1825 г.

ному направлению, близкому русской фортепианной музыке начала XIX столетия (Ласковский, Глинка и др.).

Истоки шубертовского нового фортепианного стиля очень многообразны. «Багаты» Бетховена предшествовали одночастным фортепианным миниатюрам Шуберта. Оказала на Шуберта воздействие и чешская пианистическая школа (Томашек, Воржишек). Заметные следы в его фортепианных произведениях оставила венская бытовая танцевальная музыка. Но все-таки решающим элементом в формировании нового пианистического стиля Шуберта оказалась его песня: ее лирические образы, принцип песенности в целом («Меня уверяли, что клавиши под моими пальцами начинали петь, а это, если оно верно, меня весьма радует»¹), некоторые черты балладной изобразительности и в особенности пианистический стиль «фона-сопровождения». В те годы, когда в своих фортепианных сонатах Шуберт оставался в большой мере в пределах классического стиля, в фортепианном «плане»

¹ Из письма Шуберта к родителям от 25 июля 1825 г.

его песен уже сложились полностью красочно-выразительные средства нового романтического пианизма.

Новое в фортепианной музыке Шуберта начинается с его фортепианных танцев, преимущественно вальсов (в том числе лендлеры, немецкие танцы) и маршей.

Проникновение вальса в фортепианную литературу было само по себе показателем демократизации музыки у Шуберта. Этот танец народных низов был в буквальном смысле привезен в Вену ансамблями деревенских музыкантов, игравших на уличных перекрестках, в пригородных кабачках, в ресторанах, танцевальных залах и т. п. Вытеснив придворный менуэт, господствовавший в музыке XVIII столетия, вальс утвердился в «ученых» классических жанрах, ознаменовав этим «обогащенное ритмическое восприятие»¹ нового поколения.

Шубертовские вальсы (всего около 250) — это подлинные камерные миниатю-

¹ «Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену раболопности и окаменелости движений и пов феодально-придворного ритуала».

И. Г л е б о в. «Памяти Чайковского», М.—Л. 1940, стр. 16.

ры. Многие из них родились на «шубертиадах», некоторые появились во время летних путешествий по Верхней Австрии, некоторые были специально сочинены для карнавального бала, для загородной прогулки и т. п. Иногда в названиях группы вальсов хранится воспоминание о событии, вызвавшем их к жизни (например, Грацовские вальсы, Аценбрукские вальсы). Траурный вальс, сочиненный еще в 1816 году, сразу сделался общенародным, принадлежность его Шуберту даже не была известна, пока впоследствии он не появился в печати.

В вальсах Шуберта нет еще ни большого развития, ни обобщенности, которые уже отличают «Вальс-фантазию» Глинки. В них еще очень много от быта. И все же, несмотря на их явное происхождение из бытового танца, они неизмеримо возвышаются над собственно-танцевальной музыкой. Подобно шубертовской песне, его фортепианный вальс становится поэмой — так много в нем настроения и лирики, так неповторима и обаятельна мелодия, столько тонких красок в сопровождении. В отличие от распространявшихся в эти же годы вальсов Ланнера (которые сам Шуберт с нескрываемым удовольствием слушал в ре-

сторанах) и Штрауса-отца, в шубертовских фортепианных вальсах нет ни томности, ни салонности. Наоборот, в них очень много от жизнерадостности и простоты деревенского вальса.

Вальс заметно повлиял на стиль сонатно-симфонических произведений Шуберта. В некоторых случаях вальс у Шуберта проникал в сонатно-симфонический цикл в виде законченной пьесы-миниатюры, «маскируясь» под традиционный менуэт или скерцо. Таковы, например, трио из Восьмой симфонии или трио из Соль-мажорного квартета. Чаше, однако, сложившиеся стилевые признаки вальса — плавная трехдольность, акцент на последней доле, характерная фразировка, ассоциирующаяся с вальсовой пластикой, иногда фактура, ф-п. сопровождения — определяли выразительный облик отдельных сонатных тем. Такова, например, побочная тема финала сонаты Ля-мажор op. 120:



или следующая тема из скерцо Восьмой симфонии:

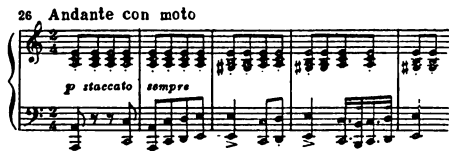
25 Allegro vivace



Марш встречается у Шуберта преимущественно в фортепианных дуэтах. Шуберт — единственный композитор, уделивший большое внимание этому бытовому жанру. Его дуэты (56) предназначались для домашнего любительского исполнения в четыре руки. Они содержат разнообразнейший художественный материал, — марши, полонезы, рондо, вариации, увертюры, сонаты, фантазии и т. п., вплоть до предполагаемого эскиза симфонии (Большой дуэт)¹. Однако их наиболее характерная черта — «насыщенность» маршами и маршевыми ритмами (Военные марши, Характерные марши, Детский марш, Дивертисмент в форме марша, Героический марш, Похоронный марш и др.). Знамени-

¹ Гипотеза Шумана. «Большой дуэт» был впоследствии инструментован для симфонического оркестра Йохимом.

тый Военный марш, который по своей популярности соперничает с наиболее излюбленными песнями Шуберта, был сочинен для четырехручного исполнения. Жанр марша получил распространение в героической атмосфере французской революции. Бетховен, первый композитор, открывший доступ маршу в симфоническую сферу, всегда трактовал его в возвышенно-героическом стиле. Но в шубертовское время марш уже осел в быту. И у Шуберта к героической разновидности марша прибавился марш бытовой. Подобно вальсовым темам, маршевые темы часто проникают в сонатно-симфонические произведения Шуберта, придавая им иногда танцевально-бытовой, иногда и героический выразительный оттенок. Таковы, например, тема из *Andante* Восьмой симфонии:



из медленной части Ми-бемоль-мажорного трио:



побочная тема из струнного квартета и многие другие. Маршевостью пронизана и вторая часть Си-бемоль-мажорной фортепианной сонаты. Вопреки трехдольному размеру, характерные жанровые признаки — пунктирный ритм, аккордовая фактура, выдержанная ритмическая фигура, ассоциирующаяся с поступью, общее динамическое развитие, трехчастная контрастная форма — создают яркий, возвышенно-героический образ марша.

Законченный стиль романтической фортепианной миниатюры, который обобщает стилистические черты песни и инструментального танца, Шуберт нашел лишь в последние годы жизни (1827—1828) в своих восьми «Экспромтах» (ор. 90, ор. 142), шести «Музыкальных моментах» и «Трех фортепианных пьесах».

Своеобразные, новые для того времени названия, которые Шуберт выбрал для этих фортепианных произведений, раскрывают определенную авторскую идею. Каж-

дый «Музыкальный момент», каждый «Экспромт» должен был выразить один миг из вечно меняющегося, эмоционально насыщенного внутреннего мира художника. Настроения одного «момента» простираются от безмятежной лирики до бурных драматических взрывов. Своей яркой и неистощимой мелодичностью, колористическим пианизмом, богатством лирического настроения и внутренним драматизмом эти пьесы воплощают уже чисто фортепианными средствами поэтический мир шубертовской песни. Господство в каждой из них определенной лаконичной ритмической формулы, часто связанной с танцем (полька, вальс, марш, экосез и др.), восходит к стилю танцевальной музыки. Для каждой пьесы Шуберт нашел и определенный пианистический прием, который, почти по этюдному принципу, проходит через все произведение (или крупный раздел его). Каждый новый технический прием превращается в прием художественно-выразительный.

Еще в большей степени, чем в песнях, у Шуберта свобода и непосредственность выражения сочетаются здесь со стройной классической формой. Многие из этих фортепианных пьес написаны в строго

симметричной трехчастной форме, с ярко контрастирующей средней частью (например, до-диез-минорный «Музыкальный момент», Ми-бемоль-мажорный или Ля-бемоль-мажорный «Экспромт»), которая получила большое распространение и развитие в фортепианной музыке композиторов-романтиков следующего поколения. Встречается и вариационная форма (Си-бемоль-мажорный Экспромт). Все эти миниатюры основываются на уравновешенной классической периодичности. Чисто импровизационные приемы формообразования, какие, например, отличают 25-ю до-диез-минорную прелюдию Шопена — квинтэссенцию лирического импровизационного пианизма, — для шубертовской миниатюры несколько не характерны.

Шубертовские пьесы возникли под непосредственным впечатлением «Экспромтов» Воржишека (1822 г.). Они воспроизводят и некоторые черты чешской музыки, вроде неожиданной игры ритмов, резкой смены настроений и т. п. Иногда в мелодиях слышатся даже чешские национальные обороты.

Среди одночастных фортепианных пьес Шуберта выделяются два уникальных произведения.

Фантазия «Скиталец» (написанная в один год с «Неоконченной» симфонией) отличается грандиозностью замысла, новизной формы и виртуозностью изложения. В качестве ведущей темы Шуберт избрал в ней одну из тем своей песни «Скиталец», раскрывая этим программное содержание фантазии.

Однако тематический материал не развивается здесь ни по образцу песни, ни в форме классических вариаций, обычной в подобных случаях у Шуберта. В этом произведении мало связей со стилем старой классической фантазии, и, конечно, нет в ней ничего общего с эстрадными фантазиями-парафразами.

Эмоционально-психологическая программность, одностая форма большого масштаба, в которой сочетаются сонатность и вариационность нового типа¹, большое

¹ Фантазия содержит 4 ясных раздела:

1. *Allegro con fuoco* (До-мажор) сонатно-симфонического типа.

2. *Adagio* (до-диез-минор) — многократная вариационная трансформация песенной темы.

3. *Presto Scherzo* и трио (Ля-бемоль-мажор и Ре-бемоль-мажор).

4. *Allegro*. Возвращение в До-мажор. Фугированное развитие. Кода.

значение красочно-гармонического и тембрового элемента и, наконец, симфоническая обобщенность позволяют рассматривать фантазию «Скиталец» как предвестника будущей симфонической поэмы.

Особый интерес представляет четырехручный фортепианный «Венгерский дивертисмент», написанный Шубертом под впечатлением пребывания в Венгрии и даже, по свидетельству современников, на материале слышанных им в Целесе песен. Это произведение, использующее венгерские народные ритмы и своеобразный лад (тождественный с натуральным соль-минором и заключающий в себе пентатонику), построено свободно рапсодийно и во многом предвосхищает «Венгерские рапсодии» Листа. Шуберт делает здесь попытку воспроизвести подлинный народный колорит венгерской музыки, а не ограничиться теми общими «унгаризмами», которые довольно часто «окрашивали» венскую инструментальную музыку¹.

¹ Например, «Венгерское рондо» из трио Гайдна, венгерские элементы в финале Третьей симфонии Бетховена, финал струнного квинтета Шуберта и др. Следует указать, однако, на то, что впоследствии венгерские музыканты приписывали Венгерскому дивертисменту не столько чисто венгерские, сколько венгерско-цыганские черты.

Фортепианные сонаты¹, которые Шуберт сочинял на протяжении всей жизни, изобилуют вдохновенным и самобытным тематическим материалом. Однако в целом, с точки зрения совершенства формы, они уступают его одночастным миниатюрам. Даже лучшим и вполне самостоятельным фортепианным сонатам последнего периода (Си-бемоль-мажор, Ля-мажор и др.) присуща внутренняя противоречивость формы. В этих сонатах множество музыкальных красот, гармонических и темброво-пианистических «открытий», проникновенных лирических моментов. Однако импровизационный характер изложения, преобладание лирических тем и красочно-вариационное развитие тяготеют к свободной одночастной форме, а не к классической сонате, которая требует большей концентрации тематического материала, строгой структурной логики и целеустремленной работоспособности.

Повидимому, импровизационное происхождение фортепианной музыки Шуберта, которое было столь плодотворным для развития его романтической миниатюры,

¹ У Шуберта 15 законченных сонат, 6 незаконченных и 1 фрагмент.

оказалось серьезной помехой в работе над строгой формой старой классической сонаты.

С точки зрения пианистической техники сонаты Шуберта стоят вдали от «столбовой дороги» развивающегося западноевропейского пианизма XIX столетия. В целом фортепианные сонаты Шуберта оказались оттесненными на задний план по сравнению как с его песенными и фортепианными миниатюрами, так и сонатными жанрами симфонической и камерно-инструментальной музыки.

VIII

СИМФОНИИ И КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Одним из первых критиков, особенно подчеркнувших историческое значение инструментальных произведений Шуберта, был В. В. Стасов.

Оценка, данная Стасовым симфониям и квартетам Шуберта,¹ удивила бы не толь-

¹ «Искусство 19-го столетия». Собр. соч., том IV, Петербург, 1906, стр. 242.

ко более равнодушных современников, но и ближайших друзей композитора¹. Десятки лет спустя после его смерти самые искренние почитатели шубертовского гения продолжали видеть в нем только композитора-песенника. Но Стасов был прав. По странной случайности, большинство инструментальных произведений Шуберта, созданных на заре романтизма, зазвучало впервые с широкой концертной эстрады в период разложения романтического стиля. Одновременно с симфоническими произведениями Чайковского, Сметаны и Дворжака они противопоставили свою гуманистическую эстетику, свои прекрасные классические формы инструментальной музыке зарождающегося модернизма. И в наше время они не исчерпали своего худо-

¹ Даже такой прекрасный музыкант, как Шупанциг, сказал Шуберту после прослушивания ре-минорного квартета: «Братец, ничего в этом нет. Брось это и занимайся своими песнями». Показательно, что при первом прослушивании ре-минорного квартета аудитория состояла из двух слушателей. Не менее показательно, что Хюттенбреннер, который вообще с огромной заботливостью собирал шубертовские рукописи, просто забыл о рукописи «Неоконченной» симфонии, завалившейся где-то у него в доме или в доме брата.

жественного интереса, не утратили ничего из своей выразительности и красоты.

Симфоническая и камерно-инструментальная музыка развивались у Шуберта в теснейшей связи. После Бетховена, который развил до предела тенденцию к разграничению симфонии и квартета, определив особенную идейно-выразительную сферу и композиционную структуру каждого жанра (симфония как жанр более театрально-драматический, «ораторский», массовый, квартет—более философский, утонченный, с более сложными полифоническими выразительными средствами), взаимопроникновение симфонического и камерного стиля у Шуберта не может быть воспринято просто как продолжение ранних классических традиций. Конечно, в первый творческий период, когда в инструментальной музыке Шуберт еще был целиком под влиянием Гайдна и Моцарта, его отношение к симфонии и квартету во многом повторяло путь развития этих жанров у классиков. Он перекладывал симфонии Гайдна для квартетного исполнения и таким образом учился писать квартеты. Симфонии этого периода, вплоть до Пятой, обнаруживают связи с квартетным стилем и в общем замысле, и в ха-

рактерном звучании, и в фактуре, и даже в инструментовке. Однако даже в зрелый период, когда и в квартете и в симфонии Шуберт уже нашел себя полностью, он продолжал сближать камерную и симфоническую музыку.

Известно, что ряд своих камерных произведений, вполне законченных и зрелых (в том числе ля-минорный квартет и октет), Шуберт рассматривал как подготовку к созданию большой симфонии. Это сближение квартета и симфонии у Шуберта произошло, главным образом, в драматизации его интимной камерной музыки, но также отчасти и в лиризации монументальной симфонии. Наиболее драматичным и по-бетховенски симфоничным произведением Шуберта является его ре-минорный квартет, наиболее «интимным», лирическим и песенным оказалась «Неоконченная» симфония.

В области инструментальной музыки Шуберт достиг самобытности лишь в двадцатые годы¹. В это десятилетие написано неизмеримо меньше произведений, чем за

¹ Один лишь фортепианный квинтет «Форель» был написан во второй половине 1819 г.

предыдущие семь-восемь лет¹. Но зато почти каждое из произведений 20-х годов имеет неоспоримую художественную ценность.

В творческом пути Шуберта-симфониста был «чистый» классический период, закончившийся двумя симфониями 1816 года,—Четвертой до-минорной («Трагической») и Пятой Си-бемоль-мажорной. Эти произведения и сейчас еще живут в симфоническом репертуаре благодаря своему музыкальному обаянию, пластичности формы, изяществу и тонкости инструментовки. Но обе эти симфонии (как и три предшествующие) с точки зрения господствующих в них образов и использованных художественных средств принадлежат еще классической инструментальной школе.

Четвертая симфония воспроизводит типичные героико-трагические образы классицизма, которые сложились в общественной атмосфере кануна французской революции. В музыке Западной Европы эту героико-трагическую тему «открыл» Глюк, а развил Бетховен. В Четвертой симфонии

¹ После 1820 г. Шуберт сочинил только четыре из 19 квартетов, три из 18 симфонических произведений.

Шуберта, которая воспринимается в целом как несколько схематизированное подражание Бетховену, звучат не новые шубертовские интонации (ведь к этому времени уже были созданы и «Маргарита за прялкой», и «Лесной царь»), а уже ставшие привычными трагические «патетические интонации» классического стиля. В главной теме, в частности, слышатся и «Орфей» Глюка, и увертюра к «Медее» Керубини, и доминантный квартет Бетховена (интонационно-тематическое сходство которого с шубертовской симфонией просто разительно), и его Патетическая соната, и отголоски его героико-драматических симфоний и увертур:



Только вторая, лирическая часть предвосхищает нового Шуберта своей вдохновен-

ной песенностью, тембровой красочностью и свободной эмоциональностью.

Пятая симфония представляет собой изящное, отшлифованное, мастерски осуществленное воплощение моцартовского инструментального стиля. Игривая, солнечная, прозрачная, она кажется поэтизацией духа раннего классицизма. В первой части господствующие образы веселого уравновешенного танца:



чисто по-моцартовски театрально сменяются оперно-драматическими «взрывами». Ариозная кантилена второй части уводит нас к «чувствительному» стилю XVIII столетия, а «танцующий» финал напоминает народноплясовые финалы Гайдна и ранне-

го Бетховена. С чувством меры Шуберт воспроизводит в этой симфонии «галантность», симметричность, пластичную расчлененность ранней классической симфонии, еще очень связанной с традициями танцевальной сюиты.

Ряд увертюр, сочиненных между 1812 и 1819 годами, интересны тем, что Шуберт рассматривает увертюру как самостоятельный концертный жанр, не связанный ни с оперой, ни с драматической постановкой¹. Среди этих увертюр есть две (1817 г.) «в итальянском стиле», выполненные как шутовое подражание оперным увертюрам Россини², которыми увлекалась венская публика. В дальнейшем Шуберт к этому жанру ни разу не возвращался.

После написания Пятой симфонии наступил шестилетний период поисков и творч. В эти годы создана До-мажорная Шестая симфония и эскиз еще одной симфонии. Фортепианному квинтету «Форель» и неоконченному квартету до-минор также

¹ В западноевропейской музыке обычно первыми образцами этого жанра считаются концертные увертюры Мендельсона, сочинявшиеся лишь начиная со второй половины 20-х годов.

² Признавая достоинства опер Россини, Шуберт отзывался неодобрительно об их чрезмерной легковесности.

принадлежит бесспорное участие в освобождении шубертовского симфонического стиля от старых сонатных традиций.

И, наконец, в 1822 году появляется «Неоконченная» симфония — первая западноевропейская лирико-романтическая симфония. Сохраняя основные принципы бетховенского симфонизма — обобщенность, цельность, драматичность, глубину, — Шуберт раскрывает в этой симфонии новый мир посредством законченной системы художественных средств. Интимная поэтическая атмосфера симфонии, ее грустная задумчивость и внутренний психологический драматизм связаны с романтическими образами. Впервые песенная лирика стала программой обобщающего симфонического произведения.

С первых звуков симфонии слушатель ощущает себя в эмоциональной сфере романса. Приглушенные таинственные речевые интонации «вступления» (унисон контрабасов и виолончелей в низких регистрах на пианиссимо):



красочно-выразительный «фон», опережающий появление собственно темы (тремолирующий эффект у струнных), протяжная жалобная главная тема, которая в виде закругленной песенной мелодии у деревянных духовых накладывается на тремолирующее «сопровождение»:



все это обобщает и концентрирует выразительные приемы шубертовской песни.

Знаменитая побочная тема, обладающая редким мелодическим обаянием и звучащая в чудесном, необычном для того времени насыщенном тембре виолончелей,— одна из наиболее излюбленных тем в мировой симфонической литературе (с которой по своей популярности может соперничать только побочная тема Шестой симфонии Чайковского). Во всех своих выразительных деталях, начиная с пульсирующего синкопированного фона и кончая великолепной симметрией песенно-танцевальной структуры¹, она тоже вся принадлежит к миру венской песни:

32 Allegro moderato



Печальная, протяжная, свободно льющаяся главная тема, с ее тревожным настроением, непосредственно противопоставляется светлой, глубокой, сдержанной лирике побочной. Создается своеобразно-новый

¹ Она являет собой редкий случай полной замкнутой симметрии по схеме АВВА.

эффект контраста — в пределах лирических образов. Здесь нет ни динамических разработочных связующих частей, ни тональных конфликтов, ни театрально-драматических контрастов, которые были неотъемлемым элементом сонатного Allegro в классической симфонии. И тем не менее, конфликт здесь есть — серьезный, глубокий, напряженный, он происходит в душе героя. Драматичность в этом произведении не внешне-театральная, а внутренне-психологическая.

Обобщенность и серьезность этого произведения нашли выражение в соответствующих симфонических масштабах. Однако новые лирические образы и романтические выразительные средства, не укладывавшиеся в схему классической симфонии, привели к преобразованию классической симфонической формы. Двухчастность этой симфонии нельзя рассматривать как следствие незаконченности. Ее две части вовсе не находятся в соотношении первых двух частей классического цикла. (Известно, что Шуберт, начав сочинять третью часть — менуэт, вскоре отказался от мысли его продолжить¹). Они уравнивают друг

¹ В этом проявилась та тенденция к преодолению расчлененности и многочастности классической

друга как две равноценные лирико-психологические картины. Вторая часть, полная той же поэтической лирической задумчивости, более просветленная, мужественная, спокойная, даже с некоторым героическим оттенком; в ней преодолевается тревога и грусть первой части. От душевного смятения остается только воспоминание.

Выразительные связи тематического материала, его интонационные особенности и развитие повторяют наиболее характерные черты первого *Allegro*¹.

симфонии, которая еще у Бетховена сказалась в его двухчастных лирических сонатах (напр., 24 или 27) и в конце концов, наряду с другими художественными тенденциями романтической музыки XIX столетия, привела к одночастной симфонической поэме и монотематической симфонии. Даже разные тональности начала и конца симфонии у Шуберта не могут нарушить ощущения ее завершенности. Ведь Шуберт и в песнях позволял себе неоднократно начинать или кончать вне основной тональности, как, например, в песнях «Ганимед», «Томление» на текст Майергофера и др. Позднее разные тональности в начале и в конце крупного инструментального произведения будут встречаться и у Шопена, там они также не нарушат чувства завершенности.

¹ Первая часть — сонатное *allegro*; вторая часть — сонатное *allegro* без разработки. Обе главные темы излагаются как законченная песенная форма. В обеих частях появлению главной темы

Своеобразное обаяние этой симфонии — помимо ее пленяющей мелодичности, драматической выразительности и структурной законченности — заключается в многообразии богатых и тонких колористических эффектов. Колористический фон является неотъемлемой частью выразительности каждой темы и при этом органически вплетается в сонатное развитие. Так, например, вся драматическая разработка с ее неспадающим напряжением основывается на «теме-вступлении» и на аккомпанирующем «фоне» побочной партии. Тональные центры сонатного *allegro* находятся в красочном сопоставлении¹. Множество тонких красочно-выразительных эффектов нашел Шуберт и в самой фактуре. Но сильнее всего красочность его мышления проявилась в оркестровом звучании. Огромная роль дере-

предшествует «тема-вступление». Главная и побочная темы сопоставляются. Связующих партий нет. Появлению побочной в обеих частях предшествует синкопированный фон. Тональное соотношение главной и побочной тем в обеих частях красочно-терцовое. Динамическая кульминация приходится на связующе-разработочный элемент побочной темы перед концом экспозиции.

¹ Си-минор — Соль-мажор в экспозиции. Си-минор — Ре-мажор в репризе. Аналогичное соотношение и во второй части.

вянных духовых (и в качестве ведущих сольных мелодических инструментов для усиления вокальной выразительности мелодии, и в новом обогащенном тембровом сочетании), низкие регистры, унисонные звучания у струнных, оркестровые пианиссимо, приемы переключки, «педальные» эффекты, эффекты песенной фактуры с сопровождением и др. радикально видоизменили и обогатили звучание старого оркестра.

Восьмая До-мажорная симфония (обнаруженная Шуманом в 1838 году, через десять лет после ее создания, среди хранившихся у Фердинанда Шуберта рукописей) — произведение столь же новаторское, как и «Неоконченная» симфония. Однако она не продолжает путь «Неоконченной» симфонии¹. Если последняя была выражением интимных настроений песен Шуберта, то Восьмая — искрящаяся, юная, жизнеутверждающая — кажется симфоническим воплощением народноэпических об-

¹ Более очевидны ее связи с Седьмой симфонией Бетховена. Только в трактовке формы сонатного *allegro* видна преемственность с «Неоконченной» симфонией. Написанная между «Неоконченной» и Восьмой, так называемая «Гаштейнская» симфония 1825 г., неизвестна.

разсв. Уже в ее «божественных длинностях»¹ чувствуется какая-то «народно-богатырская» поэзия. «Гигантское произведение, отличающееся громадными размерами и громадной силой и богатством вложенного в него вдохновения...», — писал об этой симфонии Чайковский², отмечая специально ее особую самобытность, «прелесть гармонизации» и «свежесть народного элемента, преобладающего в мелодическом рисунке...»

Образы «лесной романтики» из немецкой сказки, поэзии и сказочной оперы XIX столетия (Вебер, Маршнер — в музыке, Тик, Эйхендорф — в поэзии) предстают перед нами во вступлении, с его «волшебной» инструментовкой валторн и вариационно-красочной трансформацией чудесной по своей самобытности протяжной темы:

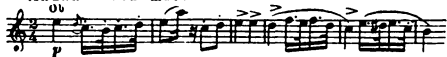


¹ Выражение Шумана. «Симфония C-dur Франца Шуберга».

² П. Чайковский. «Фельетоны», стр. 187.

Стихия танца и коллективно-организованного движения господствует во всей симфонии: и в ликующей, стремительной первой части, и в медленной второй, с ее скрытыми маршево-героическими чертами и покоряющей песенностью, отзывающейся, по выражению Серова, «чем-то славянским, какими-то народными свадебными песнями»¹:

34 Andante con moto



и в третьей, «скерцозность» которой Шуберт преображает в «вальсовость», насыщая ее вальсовыми темами и даже заменяя ее средний эпизод (трио) откровенным простодушным деревенским лендлером, и в особенности в финале, напоминающем картину общенародного веселья, буйной пляски, в духе финала бетховенской Седьмой симфонии. Но танцевальность здесь не связана со стилем классической «танцевально-сюитной» симфонии. Она построена

¹ Серов. «Критические статьи», С.-Петербург, 1895 г., т. II, стр. 1145. В этой части, как и в побочной теме первой части, усматривают наличие народно-венгерских элементов.

целиком на романтических интонациях и новых современных ритмах народного танца. В этой симфонии, несмотря на явную связь с Бетховеном, все формы выражения принадлежат Шуберту, начиная с романсно-бытового характера лирических тем и кончая звучанием оркестра, в котором почти речевая выразительность сочетается с богатейшими переливами красок.

Шуману эта симфония казалась олицетворением родного города Шуберта. «Вена, со своей башней св. Стефана, красивыми женщинами, со всем своим блеском, опоясанная бесчисленными лентами Дуная, расположенная в цветущей долине, которая постепенно переходит во все более и более высокие горы, эта Вена, со всеми своими воспоминаниями о великих немецких мастерах...

Когда я слушаю симфонию Шуберта с ее светлой, цветущей романтической жизнью, город этот встает передо мной яснее, чем когда-либо...»

Бетховенские традиции драматического симфонизма нашли у Шуберта продолжение в ряде камерных произведений. Неоконченный до-минорный квартет 1820 г. наметил переход к философски углубленной камерной музыке последних лет. В нем

уже есть та глубина настроения, та художественная неповторимость, которые будут характеризовать поздние камерно-симфонические произведения Шуберта.

Ля-минорный квартет 1824 года (единственный квартет, напечатанный при жизни композитора) воспринимается как квартетная трактовка «Маргариты за прялкой». Близость его образов к образам шубертовской песни на этот текст, а в особенности поразительное сходство главной темы квартета с песней бросаются в глаза (см. нотный прим. № 20). Любопытно, что в период создания этой музыки Шуберт, рассказывая в письме к другу о своем душевном состоянии, цитировал слова Гёте из «Песни Маргариты»¹. Действительно, квартет пронизан художественной индивидуальностью Маргариты. При всей его глубине, в нем — женственная хрупкость, при всей простосердечности чувства — утонченность и изящество. Этот квартет еще очень «песенный». Его сила не в драматичности, а в тонкости, глубине и единстве задумчивого лирического настроения. Только народно-жанровый финал с явным венгерским колоритом (квартет этот

¹ Письмо Купельвизеру от 31 марта 1824 г. См. стр. 88.

сочинялся Шубертом в Целесе) как бы извне вторгается со своей несколько «искусственной» веселостью в душевный мир Маргариты.

Зато три последних камерных произведения — ре-минорный квартет (1826), Сольмажорный квартет (1826) и Струнный квинтет с двумя виолончелями (1828) — показывают Шуберта в роли подлинного продолжателя бетховенского философского драматического симфонизма.

Ре-минорный квартет раскрывает тему человека и судьбы — тему, господствовавшую в классической трагедии. Но теперь Шуберт трактует ее уже не подражательно (как это было в Трагической симфонии), а в новом, современном, в широком смысле слова, автобиографическом преломлении. Образ судьбы у Шуберта не связывается ни с олицетворением высшего гражданского долга, ни с суровым, но справедливым нравственным законом — каким он предстает в «Альцесте» Глюка, в «Дон Жуане» Моцарта, в «Эгмонте» и «Кориолане» Бетховена. У Шуберта судьба — это бездушный, беспощадный, несущий страдания «меттерниховский» мир.

В «Зимнем пути» одинокий, тоскующий романтик завершал свой путь страдания

обреченностью и душевным поражением. А в ре-минорном квартете он страстно протестует.

Первая часть квартета — это картина напряженного столкновения. «Стучащая» тема судьбы:



напряженно динамический характер изложения, резкий драматический контраст между взволнованной, трагической нарастающей главной темой и песенно-статичной побочной, выражающей собой мир мечты и идиллий:



— целеустремленная логика развития формы,— все эти черты бетховенского драма-

тического симфонизма сочетаются с характерно шубертовской «песенной» красотой. В первой части конфликт не разрешен. Он кончается трагическим бессилием.

Гениальные вариации второй части на тему из песни «Смерть и девушка» поднимают философскую проблему жизни и смерти. «Не уйти ли из жизни?» — спрашивает автор.

В теме вариаций:



сконцентрированы интонационные особенности ряда образов смерти классической музыки. Ее псалмодическая мелодия, похоронный ритм, хоральный стиль слышались в хоре подземных духов в «Альцесте» Глюка, в арии каменного Командора в «Дон Жуане» Моцарта, в медленной части — «похоронном марше» — Седьмой симфонии Бетховена. Но, при всей ее суровости, сдержанности и роковой неумолимости, тема смерти у Шуберта обладает какой-то особенной остротой человеческого чувства.

В вариациях сменяющиеся образы беспомощной скорби, страдания, отчаяния, протеста и просветленного смирения достигают потрясающей выразительной силы. Это *Andante* бесспорно принадлежит к самым выдающимся произведениям мировой философско-трагической лирики.

Но в скерцо и в финале неугасающий и непрерывно накаляющийся конфликт между человеком и действительностью заканчивается победой жизни над смертью. Обе последние части, построенные на драматизации народнопесенных и танцевальных элементов, олицетворяют собой жизнеутверждающее мировоззрение народа.

Соль-мажорный квартет превосходит своей грандиозностью все известные до тех пор масштабы квартетной музыки. В нем нет трагических тонов, но его страстность, драматичность и глубина настроения, обилие яркого, контрастирующего, но внутренне тесно связанного тематического материала, исключительная смелость и самобытность выразительных средств, захватывающая ритмическая энергия создают произведение, которое развивает по-новому принципы драматического симфонизма.

Струнный квинтет (обнаруженный в начале 50-х годов) Шуберта — венчает

философское направление в его музыке. Его углубленная созерцательность, его многогранные образы природы, внутреннего мира и народного быта, его сменяющиеся настроения — вдохновенная сосредоточенность, просветленность, взволнованность, нежность, трагедийная мрачность, героическое ликование — находят выражение в новых для Шуберта масштабах и выразительных приемах. Героико-эпические тенденции, проявившиеся в этом произведении (как и в Фантазии для скрипки и фортепиано предшествующего года и в Восьмой симфонии) позволяют думать, что в своем творческом развитии Шуберт приближался к какому-то новому значительному рубежу.

Характерно, что во всех этих камерных произведениях напряженные конфликты, взрывы и трагические эпизоды завершаются ликующей народножанровой картиной, заставляющей вспомнить Четвертую симфонию Чайковского («Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ»¹).

¹ Переписка П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, М. 1934, том I, стр. 219.

В основе финала ре-минорного квартета — народно-плясовой мотив с характерным народным переменным ладом:



в финале Соль-мажорного квартета — тангелла:



в финале квинтета — марш, с явным венгерским налетом:

Allegretto



Любопытно, что в этих произведениях Шуберт достиг композиционной завершенности цикла и совершенства классического развития, которых не было ни в одной из его двух романтических симфоний.

Два фортепианных трио последних лет — Си-бемоль-мажор и Ми-бемоль-мажор — примыкают к последним квартетам и квинтету, хотя и уступают им с точки зрения углубленности настроения и композиционной стройности. Выделяется вторая часть Ми-бемоль-мажорного трио, которую хочется назвать чисто шубертовским преломлением бетховенской темы.

Особую ветвь инструментальной музыки Шуберта образуют его квинтет «Форель» (для фортепиано, двух скрипок, альты и контрабаса, 1819 г.) и октет (для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота; написан в 1824 г., найден в 1861 году).

Оба произведения были задуманы как праздничная музыка для любителей и даже предназначалась для определенных исполнителей¹. Эта «любительская» инструментальная музыка Шуберта откровенно и непосредственно сближается с музыкой венской улицы. Шуберт писал октет по внешнему образцу бетховенского септета. Благодаря общности их замысла, структуры и инструментального звучания особенно ярко проступает отличие между строгим классическим музыкальным языком Бетховена и вольными современными «оборотами речи» поющей и вальсирующей Вены. В квинтете (в финале) совершенно явственно слышатся ритмы и мелодические обороты будущих «Славянских танцев» Дворжака. В этой музыке столько же вдохновения,

¹ Квинтет был написан для любителя С. Паумгартнера в Штейере, октет — по заказу графа фон Тройера, который играл на кларнете.

самобытности, лиричности и пластичности формы, сколько в лучших произведениях Шуберта более серьезного направления.

IX

ОПЕРНОЕ И ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО

Тяга к музыкальному театру сопровождала Шуберта до самого конца жизни (даже будучи при смерти, он выражал намерение закончить свою последнюю оперу «Граф фон Глейхен»). Тем не менее в этой области он не создал не только своего направления, но даже ни одного произведения, достойного соперничать с классическими репертуарными операми.

Причиной была отчасти творческая ограниченность Шуберта как композитора-лирика. Однако вопрос этим ни в какой мере не исчерпывается. Отдельные сцены драматических произведений Шуберта показывают, что в нем таились бесспорные драматические возможности. Больше того, шубертовская песня, которая определила новый облик его симфоний, квартетов и фортепианных произведений, вовсе не проникла (или в минимальной сте-

пени проникла) в его оперный музыкальный стиль.

И, наконец, у нас есть решающий аргумент в «лице» «Евгения Онегина» Чайковского. Разве романсно-лирическое направление этой оперы в какой-либо мере снизило ее театральную жизнеспособность?

Причины неудач опер Шуберта (мы здесь имеем в виду не отсутствие внешнего успеха, а неудавшиеся поиски своего направления) следует искать и помимо творческих особенностей композитора. Критическое состояние оперной культуры меттерниховской Вены бесспорно сыграло здесь свою роль.

В шубертовской Австрии не было предпосылок для развития реалистического искусства. Венская оперная публика полностью удовлетворялась репертуаром, господствовавшим на сцене. Во второй половине двадцатых годов ведущие оперные театры были в руках итальянского антрепренера Барбайя, художественные вкусы которого достаточно характеризуются тем, что к руководству оперными театрами он пришел из цирка. Застойная атмосфера венского музыкального театра не стимулировала нового художественного направления.

Шуберт относился в высшей степени критически к господствующим в оперном мире художественным критериям. Признавая бесспорные достоинства Россини, он осуждал его погоню за легким успехом, замену творческих исканий поисками популярности. Мейербер с его откровенной эклектичностью вызывал в нем отвращение. Очень высоко ценил Шуберт «Волшебного стрелка» Вебера за народность, свежесть, театральность (но не «Эврианту»¹) и «Дон Жуана» Моцарта, о котором говорил как об оперном произведении, не имеющем себе равных. Однако его собственное направление тяготело не к Моцарту или Веберу, а скорее к возвышенно-героическому стилю музыкальной драмы Глюка², ли-

¹ Известно, что, откровенно высказав свою оценку «Эврианты», Шуберт лишился дружбы и, возможно, помощи Вебера.

² Вспомним, какую роль играл Глюк в творческой биографии Шуберта. Интерес к музыкальному театру пробудился у него после посещения «Ифигении в Тавриде» Глюка. Его друг Фогль был выдающимся исполнителем глюковских героев. Наконец, единственный учитель Шуберта — Сальери — был сам учеником Глюка, которого боготворил. Вообще влияние Сальери на Шуберта проявляется больше всего именно в оперном творчестве последнего.

шенной, однако, свойственной предреволюционным операм общественно-исторической идеи; ее заменил романтический пафос XIX столетия. Бытовой народный зингшпиль привлекал внимание Шуберта в основном в ранний период («Клодина», «Близнецы», «Четырехлетний пост», «Заговорщики», «Фернандо», «Друзья из Саламанки», «Рыцарь зеркала»). Остальные оперы либо написаны в возвышенном романтизированном героическом стиле («Альфонс и Эстрелла», «Фиеррабрас», «Адраст», «Порука»), либо вводят героические элементы, романтический пафос и масштабы большой драматической оперы в пьесы с «зингшпильными» традициями («Веселый замок Сатаны», «Розамунда») ¹.

Героический романтический элемент был чужд венскому развлекающемуся мещанству реставрационного периода. Вообще романтизм не только в своих прогрессив-

¹ Существенно отметить, что многие произведения для музыкального театра Шуберт оставил незаконченными (например, «Граф фон Глейхен», «Порука», «Сакунтал» и др.). Музыка многих других утеряна либо частично (например, «Адраст», «Клодина», «Веселый замок сатаны»), либо полностью («Миннезингеры»).

ных, но и в более реакционных разновидностях плохо прививался в Вене. Известно, например, что посещение Вены немецкими поэтами-романтиками (Шлегелем, Brentano, Арнимом, Эйхендорфом) не оставило в культуре этого города ощутимого следа.

В своих песнях, фортепианных произведениях, камерной музыке, даже в симфониях Шуберт мог ориентироваться на передовую демократическую среду, которая противопоставляла себя моде и официальному миру. Но в работе над оперой— «барометром» общественных настроений и вкусов—Шуберт был неизбежно скован ее идейным и интеллектуальным уровнем.

Если высокий идейный уровень русской оперы XIX столетия был предопределен уровнем русской демократической культуры в целом, то оперы Шуберта, напротив, были «обречены» ограниченностью и пустотой меттерниховской Вены. Одного ознакомления с либретто, на которые Шуберт писал оперы, достаточно для понимания того, что в области музыкального театра Шуберт не мог не прийти в тупик. Отсутствие какой-либо объединяющей идеи, нагромождение бессмысленных ситуаций, обрисовка действующих лиц по мерт-

вым схемам традиционных оперных героев, примитивные приемы, позволяющие вводить элементы фантастики, декоративности, штампованной развлекательности, отрыв от современности, от жизненных ситуаций, от реальных людей — могли ли подобные сюжеты вдохновить Шуберта на полноценное оперное произведение? Слабость драматургического построения большинства либретто шубертовских опер имеет подчиненное значение по сравнению с недостатками их содержания; по бессмысленности и безвкусию оно кажется в наше время чем-то почти неправдоподобным. Ни героико-патриотическая тема наподобие «Ивана Сусанина», ни народные былины («Садко» и др.), ни психологические или народно-сказочные сюжеты из современной реалистической литературы («Руслан и Людмила», «Русалка», «Евгений Онегин», «Черевички», «Майская ночь» и др.) — ничто подобное этому в оперной культуре шубертовской Вены не могло зародиться. Поэтому произошло неизбежное. Полноценной оперы Шуберт создать не сумел, но отдельные удачные драматические сцены, места и номера из его оперных произведений позволяют думать, что в других общественных условиях и при

инном уровне культуры музыкального театра у Шуберта и в опере были бы подлинны художественные достижения.

В хоровой музыке Шуберт, повидимому, только в самом конце жизни приблизился к собственному направлению. Начиная со школьных лет, он сочинял духовную музыку, светские кантаты, много хоровых и ансамблевых произведений для бытового музицирования, в частности, излюбленные в немецком и австрийском быту мужские хоры и мужские квартеты¹. Тем не менее, в этой области, даже в таких крупных законченных произведениях, как *Ля-бемоль-мажорная* (1822) или *Ми-бемоль-мажорная* (1828) мессы, индивидуальность его выявилась неизмеримо слабее, чем в сольной песне и инструментальной музыке. Кроме того, здесь более ощутима некоторая «недоразвитость» полифонического мышления Шуберта, которая давала себя чув-

¹ Эта область могла бы ему обеспечить некоторый материальный успех, так как праздничные кантаты в частных домах и мужские квартеты были достаточно распространены в Вене. В частности, первый свой гонорар Шуберт получил за ныне утерянную кантату ко дню именин профессора фон Дрекслера. Некоторые его мужские хоры и квартеты исполнялись в концертах.

ствовать и в симфонических партитурах, но компенсировалась в них колористическим и ритмическим богатством.

Поворот в отношении к хоровой музыке произошел у Шуберта, когда ему в руки впервые попали партитуры генделевских ораторий. Они произвели на Шуберта сильнейшее впечатление. «...Наконец, впервые в жизни я увидел, чего мне нехватает, и понял, как много мне предстоит еще узнать...», — повторял Шуберт в волнении после ознакомления с музыкой Генделя. Подобно Бетховену, который в конце своей жизни воспламенился интересом к хоровой музыке, для Шуберта тоже только теперь открылись новые перспективы в этой области. Под впечатлением и воздействием светско-оперного героического стиля генделевских ораторий Шуберт написал свою кантату «Победная песнь Мириам» (1828) на текст Грильпарцера. «Кантата эта полна вдохновения, мелодического богатства и поэтической фантазии. Основной мотив... отличается торжественной простотой и красивыми очертаниями кисти шубертовского пошиба, — писал о ней Чайковский¹. — Художественное воспроизведение взбушевав-

¹ «Фельетоны», стр. 180.

шегоя моря удалось Шуберту вполне, а ужас народа... при виде приближающихся полчищ Фараона, выражен с потрясающей силой».

Нисколько не считаясь со своим новым «положением» признанного композитора, Шуберт договорился об уроках контрапункта у теоретика Зехтера. Произошло это, однако, буквально накануне смерти композитора, и шубертовские новые замыслы в области хоровой музыки остались невоплощенными.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Более полувека тому назад Антон Рубинштейн, называя имена пяти наиболее ценных им композиторов, поместил Шуберта рядом с Глинкой и Шопеном¹.

Сейчас, когда мы можем судить с исторической перспективы не только об эстетике Шуберта, но и о тенденциях развития западноевропейского искусства в целом, выбор Рубинштейна кажется удивительно проницательным. Действительно, романтизм Шуберта, возникший на основе национально-освободительного движения и в органической связи с демократической национальной культурой, наиболее близко соприкасается именно с эстетикой национально-демократических школ XIX столетия.

Творчество Шуберта было последовательно реалистическим. В его музыке гос-

¹ А. Рубинштейн. «Музыка и ее представители», Юргенсон, 1891 г., стр. 7.

подсподвали лирические тенденции, но ему не был присущ ни гипертрофированный субъективизм, ни причудливое искажение действительности, ни неврастеничность, ни преувеличенная экзатичность, ни эротичность, свойственные реакционным романтикам. Тенденция к уходу от реального мира в мир фантастики или мистики несколько ему не свойственна. Фантастические образы у Шуберта, вообще далеко для него не характерные и редкие (если не говорить о неудачном оперном творчестве), были связаны преимущественно с балладным жанром и заимствованы из народносказочной сферы. Показательно, что шубертовская песня сложилась на основе классической немецкой поэзии, а к новым романтическим поэтам (Гейне, Шлегель и др.) Шуберт обратился лишь за несколько лет до смерти. В обобщающих сонатно-симфонических жанрах, где господствуют философские темы, народнопесенная лирика, жанровые картины, образы объективного мира, реалистическая направленность его творчества особенно подчеркнута. Насколько ближе, например, к Восьмой симфонии Шуберта Пятая симфония Дворжака, чем «Фантастическая симфония» Берлиоза. И насколько больше «принципиально» шу-

бертовского в «Проданной невесте» Сметаны, чем в любой из опер Вагнера. У Шуберта была та сила чувства, та юность и цельность, та жизненность, которые утрачены у более поздних западноевропейских романтиков, но которые были в высшей степени присущи представителям всех национально-демократических школ XIX столетия.

Общность между Шубертом и представителями демократических национальных школ проступает очень явственно, когда мы сравниваем их отношение к бытовым жанрам и к классическому искусству. У всех представителей национальных школ — от Глинки до Чайковского в России, у Сметаны и Дворжака в Чехии, у Шопена и Мониюшко в Польше, у Грига в Норвегии — в качестве ведущего творческого элемента была опора на бытовые жанры — романс, народный танец (вальс, мазурка, полька и т. д.), народные формы музыкального театра, народносказочную эпiku и на живой современный национальный фольклор. В этом отношении Шуберт с его неистощимой мелодичностью, с его зависимостью от народной песни, народного танца и национальной поэзии тяготеет бесспорно к композиторам национально-демократического

направления. И по отношению к классическому искусству проступает общность их творческого метода.

Несмотря на новую лирическую тему своего искусства, при всей новизне своих выразительных приемов Шуберт сохранил те обобщающие классические принципы, которые, вырабатываясь на протяжении ряда поколений, приобрели устойчивость, жизнеспособность и совершенство художественной формы. В то время как в музыкальном стиле романтиков последующего поколения, с их более субъективными тенденциями, стусывались ясно очерченные контуры классической формы и красочно-эмоциональный элемент ослаблял ее целеустремленное внутреннее движение, у Шуберта, как и у Глинки, Шопена, Сметаны, Дворжака или Чайковского, свобода, эмоциональная непосредственность, красочность и романтическая взволнованность музыки сочетаются с пластичностью, ясностью, завершенностью и внутренней логичностью классической формы¹.

¹ Как в миниатюрах, так и в сонатно-симфонических жанрах Шуберт основывается на таких классических принципах формообразования, как структурная расчлененность, симметрия, периодич-

Реалистическая направленность музыки Шуберта, гуманистическое содержание его лирики были в решающей степени обусловлены связью с национально-демократической культурой его страны. Но так как при жизни Шуберта на его родине национально-освободительное движение было сковано и ограничено утвердившейся реакцией, в творчестве его нет не только «Ивана Сусанина», но нет в нем и «Волшебного стрелка», и «Гальки», и «Проданной невесты», которые, помимо своих художественных достоинств, остались в истории как непосредственные участники общественно-патриотической борьбы.

И, тем не менее, при всей своей ограниченности, национально-демократические тенденции в творчестве Шуберта столь явно выражены, что его хочется поставить в один ряд с Глинкой и Алябьевым, Шопеном и Мовсюшко, Сметаной и Дворжаком. Более чем сто лет отделяют нас от Шуберта. Тем не менее в некотором смысле он воспринимается как наш современник. Реа-

листичность, мотивно-ритмическое развитие, танцевально-ритмическая «остинатность», тональная логика, сонатное распределение материала и т. п. Многие из этих классических принципов развития восходят к народной музыке.

листичность его искусства, связь с народным национальным творчеством, опора на песенный жанр, господствующее в его музыке мелодическое начало и, наконец, ее поэтичность, доступность и сила непосредственного воздействия на широкую аудиторию—в высшей степени созвучны советской эстетике.



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1797

Родился 31 января в предместье Вены Лихтен-
таль.

1808

Поступление в Конвикт.

1810

Первые попытки творчества.

1811

Первая песня «Жалоба Агари».

1813

Окончание Конвикта. Поступление в учитель-
скую семинарию. Первая симфония.

1814

Работа в школе отца. «Маргарита за прялкой».
Месса Фа-мажор. Музыка к пьесе Коцебу «Весе-
лый замок сатаны». Квартет Си-бемоль-мажор,
ор. 168.

228

1815

Более 140 песен, в т. ч. «Лесной царь», «Розочка». Вторая и Третья симфонии. 6 произведений для театра. Первые две фортепианные сонаты.

1816

Четвертая и Пятая симфонии. Начало дружбы с Шобером. «Скиталец».

1817

Отказ от школьной работы. Семь фортепианных сонат. 30 песен на текст Майергофера, 19 на текст Шобера. Две увертюры в итальянском стиле. «Смерть и девушка». «Форель».

1818

Первое публичное исполнение произведения Шуберта (одной из итальянских увертюр). Шестая симфония. Поездка в Целес. Вариации на французскую тему.

1819

Поездка в Верхнюю Австрию с Фоглем. Квинтет «Форель». Музыка к пьесе «Близнецы».

1820

Неоконченный квартет до-минор.

1821

Первое публичное исполнение «Лесного царя». Множество вальсов. Напечатана первая тетрадь песен.

1822

«Неоконченная» симфония. «Альфонс и Эстрелла». Фортепианная фантазия «Скиталец». Ля-бемоль-мажорная месса. Знакомство с Вебером. Литературное произведение «Мой сон».

1823

«Прекрасная мельничиха». «Фиеррабрас». «Розамунда», «Заговорщики». Фортепианная соната ля-минор, ор. 143. «Баркарола».

1824

Вторая поездка в Целес. Октет. Ля-минорный квартет. «Большой дуэт» для фортепиано в четыре руки. Венгерский дивертисмент.

1825

Поездка в Верхнюю Австрию. Песни на тексты Вальтера Скотта. Утерянная симфония. Фортепианные сонаты ля-минор ор. 42, Ля-мажор ор. 120, Ре-мажор, ор. 53.

1826

Квартет ре-минор. Квартет Соль-мажор. Трио Си-бемоль-мажор. Фортепианная соната Соль-мажор, ор. 78. «Утренняя серенада».

1827

«Зимний путь». Ми-бемоль-мажорное трио. Фортепианные экспромты (ор. 142). Музыкальные моменты. Знакомство Бетховена с песнями Шуберта. Фантазия для скрипки. Третья поездка в Верхнюю Австрию.

1828

Единственный концерт из произведений Шуберта в Вене. «Победная песнь Мириам». Восьмая симфония. Струнный квинтет. Фортепианные экспромты, ор. 90. Последние три фортепианные сонаты. Ми-бемоль-мажорная месса. «Лебединая песнь». Работа над оперой «Граф фон Глейхен». Умер 19 ноября.

1829

Первая посмертная публикация: сборник «Лебединая песнь».

1834

Первое исполнение Листом фортепианных транскрипций песен Шуберта.

1838

Шуманом найдена До-мажорная симфония Шуберта.

1854

Постановка «Альфонса и Эстреллы» в Веймаре, по инициативе и под руководством Листа. Напечатан струнный квинтет.

1858

Первое исполнение До-мажорной симфонии в России (в Петербурге).

1865

Найдена и впервые исполнена «Неоконченная» симфония (в декабре).

1867

Исполнение «Неоконченной» симфонии в России в концертах РМО в Москве (в декабре).

Найдено большинство забытых рукописей Шуберта (в том числе семь симфоний, музыка к «Розамунде» и другие оперы, несколько месс, камерных инструментальных произведений, множество мелких фортепианных пьес и романсов).

1886

Первое исполнение фортепианных произведений Шуберта в «Исторических концертах» Антона Рубинштейна.

ОСНОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ШУБЕРТА

Вокальные

Более 600 песен, в том числе:

Циклы: «Прекрасная мельничиха», 1823 г.

«Зимний путь», 1827 г.

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

Более 70 песен на тексты Гёте.

Более 50 песен на тексты Шиллера.

Оркестровые

Симфония № 1, Ре-мажор, 1813 г.

Симфония № 2, Си-бемоль-мажор, 1815 г.

Симфония № 3, Ре-мажор, 1815 г.

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

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

Симфония № 6, До-мажор, 1818 г.

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

Симфония До-мажор (утраченная), 1825 г.

Симфония № 8, До-мажор, 1828 г.

Девять увертюр, в том числе:

Увертюра Ре-мажор «в итальянском стиле»,
1817 г.

Увертюра До-мажор «в итальянском стиле»,
1817 г. и др.

Камерные

- Квартет Си-бемоль-мажор, ор. 168, 1814 г.
Квартет соль-минор, 1815 г.
Квартет Ми-бемоль-мажор, ор. 125 № 1, пригл.
1817 г.
Квартет Ми-мажор, ор. 125 № 2, пригл. 1817 г.
Неоконченный квартет до-минор, 1820 г.
Квартет ля-минор, 1824 г.
Квартет ре-минор, 1826 г.
Квартет Соль-мажор, 1826 г.
всего 19 квартетов, в том числе 3 утерянных.
Квинтет «Форель», 1819 г.
Струнный квинтет, 1828 г.
Фортепианное трио Си-бемоль-мажор, ор. 99,
1826 г.
Фортепианное трио Ми-бемоль-мажор, ор. 100,
1827 г.
Октет, 1824 г.
Фантазия для скрипки и фортепиано До-мажор,
ор. 159, 1827 г. и мн. др.

Фортепианные

- Восемь экспромтов, ор. 142, ор. 90, 1827—1828 гг.
Шесть музыкальных моментов, ор. 94, 1827 г.
Фантазия «Скиталец», 1822 г.
Двадцать одна соната, в том числе:
Соната ля-минор, ор. 143, 1823 г.
Соната ля-минор, ор. 42, 1825 г.
Соната Ля-мажор, ор. 120, 1825 г.
Соната Ре-мажор, ор. 53, 1825 г.
Соната Соль-мажор, ор. 78, 1826 г.
Соната до-минор, 1828 г.
Соната Ля-мажор, 1828 г.
Соната Си-бемоль-мажор, 1828 г.

56 фортепианных дуэтов, в том числе Вариации на французскую тему, 1818 г.
Венгерский дивертисмент, ор. 54, 1824 г.
Фантазия Фа-минор ор. 103, 1828 г.
24 сборника танцев и многие другие.

Произведения для хора и вокального ансамбля

Более 30 духовно-музыкальных произведений, в том числе:

Месса Ля-бемоль-мажор, 1822 г.

Месса Ми-бемоль-мажор, 1828 г.

Более 70 светских произведений для мужского хора и ансамбля, смешанного хора, женского хора а капелла, с сопровождением оркестра или фортепиано, в том числе:

Кантата «Победная песнь Мириам», 1828 г.

Музыкально-драматические произведения

О п е р ы

Веселый замок сатаны, 1813—1814 гг.

Адраст (фрагменты), 1815 г.

Альфонс и Эстрелла, 1821—1822 гг.

Порука (фрагмент), 1816 г.

Фиеррабрас, 1823 г.

Домашняя война (Заговорщики), 1823 г.

Граф фон Глейхен (незаконченная)

З и н г ш п и л и

Друзья из Саламанки, 1815 г.

Клодина (фрагмент), 1815 г.

Фернандо, 1815 г.

Рыцарь зеркала (незаконченная), 1815 г.

Четырехлетний пост, 1815 г.

Близнецы, 1819 г.

Мелодрама

Волшебная арфа, 1820 г.

Драматическая пьеса со вставками

Розамунда из Кипра, ор. 26, 1823 г.

Дополнительные номера к пьесе Герольда «Колокольчик», 1821 г. и другие.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

«Венок Шуберту» — этюды и материалы, под ред. К. Кузнецова, М., Гос. изд., 1928.

Ванслов В. Неоконченная симфония Шуберта, М., 1951.

Глазунов А. К. Франц Шуберт, 1928 г.

Глебов Игорь. Шуберт и современность. «Современная музыка», 1928 г., № 26.

Грачев П. И. Симфония До-мажор Шуберта, Л., 1938.

Донадзе В. Г. Симфония си-минор Шуберта («Очерки по истории и теории музыки», т. I), Л., 1940.

Кюи Ц. Музыкально-критические статьи, Пгр., 1918 г.

Левик Б. Франц Шуберт, Музгиз. М.—Л., 1952.

Серов А. Н. Критические статьи, т. III, Спб., 1895 г.

Стасов В. В. Искусство 19-го столетия. Собр. соч., том IV, Пб., 1906 г.

Ферман В. Учебник западноевропейской музыки, гл. V. М.—Л., 1940.

Ферман В. «Зимний путь», Музыкальное образование, 1929, № 25.

Чайковский П. И. Музыкальные фельето-
ны и заметки, М., 1898 г.

Dvorak A. Franz Schubert, International Library
of Music, N. J., 1925.

Liszt F. «Alfonse und Estrella» von
F. Schubert. Gesammelte Schriften, том III, Leipzig
1880.

Schubert F. Briefe und Schriften, Munich,
1919.

Schumann R. Die C dur Symphonie von
F. Schubert, Aus Fr. Schuberts Nachlass.

Gesammelten Schriften über Musik und Musiker.
Leipzig, 1891.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая

I. Введение	5
II. Художественное формирование	21
III. Борьба за творчество	42
IV. Последнее десятилетие	66

Часть вторая

I. Шуберт и классические жанры	95
II. Значение песни в творчестве Шуберта	107
III. Мелодия в песнях Шуберта	122
IV. Инструментальный «план» песни	133
V. Драматизация музыкальной формы	145
VI. Песенные циклы	157
VII. Новое направление фортепианной музыки	171
VIII. Симфонии и камерные инструментальные жанры	186
IX. Оперное и хоровое творчество	213
З а к л ю ч е н и е	222
Хронология жизни и творчества	228
Основные произведения Шуберта	233
Краткая библиография	237

Редактор Т. Лебедева
Техн. редактор Р. Нейман
Корректор В. Кравченко
Художник М. Серегин



Подписано к печати 4/VIII 1953 г.
Форм. бум. 60×92¹/₂. Бум. л.
3,75. Печ. л. 7,5+1 вклейка
Уч.-изд. л. 6,54. Ш 01374.
Тираж 20 000 экз. Заказ 1185



Типо-литография Музгиза.
Москва, Щипок, 18

4 р. 35 к.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
83	10 сверху	(в 1819, 1825 вместе с Фог- лем, 1827 г.г.)	(в 1819, 1823, 1825 г.г. вме- сте с Фоглем)
116	3 снизу	Пфеффера	Пфеффеля
			Зак. 1185

45050