

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Рузана Ширинян

ЗАМЕТКИ О ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ШУБЕРТА

ПРЕДИСЛОВИЕ

В продолжение публикаций из наследия **Рузаны Карповны Ширинян** (1922–2009) — в этом году замечательному музыковеду-историку исполнилось бы сто лет! — вниманию читателей предлагается ее работа, посвященная фортепианному творчеству Шуберта. Как уже отмечалось в предисловии к предыдущей публикации*, интерес к творчеству Шуберта не ослабевал у Р.К. Ширинян многие годы, и несколько дипломных работ о камерных жанрах в его музыке были защищены под ее руководством. Уже в конце своей научной деятельности Рузаной Карповной была написана статья, обобщающая ее многие размышления об этом композиторе, и объектом ее рассмотрения стало его фортепианное творчество.

Эта работа предлагается вниманию читателей в том виде, в котором она была закончена автором, чья требовательность, вероятно, не была бы удовлетворена подобным вариантом для издания. Однако, ценным представляется знакомство с этим текстом из наследия Рузаны Карповны Ширинян и его сохранение в общем наследии музыковедения хотя бы в таком, не до конца завершенном варианте (он был сделан в самом начале нынешнего столетия). Никакой редакторской правки в текст не вносилось, за исключением нескольких исправлений очевидных ошибок-опечаток и добавления уточняющей нумерации произведений по повсеместно принятому и используемому каталогу О. Дёйча (D). Эти обозначения, как и несколько явно пропущенных слов, даны в квадратных скобках. У автора отсутствует общее название статьи, поэтому нами предложен условный заголовок. Все примечания (как и подчеркивания в тексте) принадлежат автору.

* См.: *Тропп В. В.* Из неопубликованного наследия Р.К. Ширинян // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 4. С. 20–23

Нуждается в уточнении вопрос о датировке произведений Шуберта, упоминающихся в работе. Известно, что некоторые сочинения Шуберта имеют спорную датировку, многие данные уточнялись с течением времени различными исследователями. Р. К. Ширинян использует известную ранее датировку, не всегда подкрепленную современными сведениями, что нуждается в нижеследующей корректировке:

Соната A-dur D 664 (op. 120) имеет наибольший разброс в датировках — от 1817 до 1825 г.

Соната G-dur D 894 (op. 78) скорее относится к 1826, чем к 1827 г.

Соната B-dur D 617 (op. 30) датируется существенно более ранним периодом — предположительно, 1818 г.

Музыкальные моменты созданы не в один и тот же год: по крайней мере, о двух из них известно, что они написаны ранее: №3 — еще в 1823 г., №6 — в 1824 г.

В. В. Тропп,
кандидат искусствоведения

ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ

Фортепианные сонаты Шуберта в сравнении с другими жанрами творчества композитора поздно овладели вниманием исполнителей и слушателей. Их немного. Всего одиннадцать, созданных в период с 1817 до 1828 год. (Столько же сонат осталось незаконченными.) Но значимость их исключительно велика. Прежде всего художественная. К тому же сонаты рассказывают об открытии новых, исторически поступательных приемов сонатной драматургии; об интенсивности эволюции музыкального мышления композитора; о соответствии сонатной драматургии Шуберта (в отдельных случаях) эстетике романтизма; наконец, о жизни души, об изменении, колебаниях мироощущения композитора.

Чтобы дать почувствовать все это, при обзоре мы нарушим хронологию создания сочинений, сосредоточив внимание на сонатах, наиболее полно и ярко отражающих подвижность мысли и художественных решений композитора.

Начать естественно с одной из ранних сонат, предположительно датированных 1820–1821 годом.

Едва ли не самая популярная *Соната A-dur* [D 664, также op. 120], с ее чистотой целомудрия, духовной «прозрачностью» образов, — свидетельница душевной ясности молодого Шуберта. Красота песенных мелодий (первая часть), выразительность слова-исповеди, одушевленного интонацией его произнесения (вторая), полнота радостного ощущения и стремительности танцевального движения; повсюду — открытость высказывания, без подтекстов. Кажется, все так просто. А понять природу этой простоты, естественности, «секреты» редкостного совершенства трудно (в отличие от более сложных сонатных опусов Шуберта).

Кажется, что соната эта эстетически двусоставна. «Неуступчивость» формы, строгой, на редкость стройной в каждой теме, каждой части, соблюдающей идеальное соотношение частей и целого, недоступной соблазнам содержания, кажется, воспитана традицией классицизма и более всего культом Моцарта («О, Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много... благотворных впечатлений оставил ты в наших душах» — из дневника Шуберта 1816 года). Тем не менее соната подчинена новому, романтическому веянию. И потому, что мелодический материал одушевлен своеобразием народной музыки, и потому, что темы, протяженные, содержательно самодостаточны. Но не только.

Одно из возможных условий романтической музыки — ее контакт с сюжетами либо «видимыми» (живописными), либо оживленными словом. Здесь этого нет. Но пластическая выразительность музыки такова, что мы *видим* образ, чувствуем движение и цельность «сюжета» ее. Четкость *рисунка* мелодии (в первой части), выразительных общих контуров и деталей ее сродни активной линии карандаша в портретных зарисовках. Тесно-насыщенный интонационный строй (второй части) обретает ясность слышимого слова, содержания в процессе его произнесения. Живость движения, подчиненная вальсу, индивидуализированная в неожиданных поворотах — образ в контексте движения массового (третья часть).

«Видимость», конкретность образа реализуется и в ощутимости «сюжетной ситуации». Ее фиксируют переходы от части к части. Так, неожиданная задумчивость последнего звучания темы первой части (в ее гармонической неустойчивости — вдруг) предуказывает содержание второй, сплошь лирически-подвижной, с красками то томно-погашенными, то яркими, взволнованными; внезапное просветление, ясность звучания темы в конце этой части — залог бездумно-радостного финала. И как просто образная дифференцированность частей реализуется в самом строе мелодий: широкие линии тем первой части, ассоциирующиеся с образом через пластику его движения; структурное однообразие тесно-выразительных «словесных» фраз при их частой интонационной изменчивости (вторая часть), струящееся сплошным потоком движение в третьей части.

Анализируя картину Пуссена «Танкред и Клоринда», М. Алпатов утверждал, что гармоничность, стройность композиции, красота образов не противоречат трагизму сюжета, но — согласно эстетике классицизма — выявляют этическую высоту его. Здесь же, у Шуберта, *прямая* связь: красота, гармония, царящие в произведении, — отражение красоты молодости, целомудрия, ясного, незамутненного видения жизни.

Соната A-dur лирична. Однако лиризм ее лишен субъективной интонации. Между авторским чувствованием и его художественной интерпретацией словно стоит некая посредствующая инстанция, образ, любуясь которым, обретает свой взгляд композитор.

Но вот — 1828 год. Перед нами *Соната B-dur* [D 960], драматичная исповедь композитора, его последнее Слово, сказанное языком музыки.

Сонату эту можно назвать монодрамой: голос и образ автора пронизывают четыре ее части, проговаривая скорбь жизни его.

Мелодичность сонаты реализуется в бесконечном длении мелодии (первая часть), в которой явственна и вокальная основа — задушевно теплое звучание, и смысл слов, формирующих мелодию в ее развитии. Монологичность же обновляет принцип слитности, уводя ее от утвержденной классицизмом диалогичности в сторону непрерывно развертывающегося, принимающего все новые смысловые оттенки тематически единого материала. Интонационные варианты, возникающие в процессе развития темы, сродни естественному ходу мысли, непредуказанному, рождающему все новые грани изначально заданного содержания. Сохраняя свою цельность, мелодия — вариантно — развертывает широкую гамму чувствований, мыслей, образов¹. (Вариантность как основа развития формы, в конечном итоге, у Шуберта не снимает структурные контуры сонатности.)

Вольность, свобода музыкальной мысли, рождающей все новые грани содержания, создающей множественность его в пределах цельного мелодического развития, представляется открытием новой перспективы жизни мелодии, в частности — в контексте сонатной формы.

Однако новаторство драматургии Сонаты В-dur этим не ограничивается. Звучание, слово «голоса» (скажем, героя) разворачивается на фоне неизменной, возникающей время от времени фигуре, отстоящей далеко, в глубоком басу, условно — темы рока, неотступность которого и породило силу скорби. Единовременный контраст личного и внеличного, живого и мертвенно-неподвижного, человеческой драмы и преследующей человека неизбежности.

Последующие части продолжают сюжет первой. Плач — символ свершения трагедии: острое, в каждой микроинтонации то нагнетающее чувство скорби, то никнувшее; и вновь параллель: равномерный шаг баса — символ беспощадной неизбежности. Это — вторая часть. Далее действие переносится на простор, сперва — ограниченный картиной танца. Но как отчетливо (хоть и мимолетно) выделена — контрастом — скорбная интонация, словно образ героя, не согласующийся с общим настроем. Далее (четвертая часть) массовость приобретает широкий размах. Начальная интонация темы финала, охватывающая карнавально-пеструю картину жизни, тонет в ряду ярких и разнообразных мелодических смен. Но, постепенно высвобождаясь из окружающего ее потока образов, обретая самостоятельность, эта интонация как бы персонифицируется. В конце концов одинокая, окруженная молчанием (пауз), повторяясь неизменно в гармониях все более «неуверенных», она остается в памяти как результирующий, конечный образ монодрамы. Стремительный каскад нейтрализованных интонаций (героя) — музыкальная ткань опустившегося «занавеса».

На протяжении своем финал блещет эпизодами, театрально-ярко представляющими бравады образов вызывающе-веселых, подчеркнуто-ярких, и их внезапных пародийных превращений в духе клоунад. Пестрота красок жизни, и на их фоне — гримаса страдания.

Трагедия конца жизни; трагедия одиночества — так читается сюжет последней сонаты Шуберта, предсмертной исповеди композитора.

Написанные на расстоянии семи-восьми лет, сонаты A-dur и B-dur очерчивают и диапазон мысли, и стремительность творческих поисков Шуберта. От юношески-светлого видения жизни — к осознанию ее трагических сторон; от привычной «колыбели» классицистских традиций к открытию новых путей сонатного мышления.

Несколько ранее, в 1827 году, была создана одна из загадочных сонат Шуберта, *G-dur'ная* [D 894, также op. 78]. Определить смысл ее причудливой драматургии, связи частей и целого нелегко. Всякое толкование будет лишено той доли вероятности, с которой можно было судить о сонатах A-dur и B-dur. Проще всего «свалить» смысловую сложность ее на пресловутую «несонатность» мышления Шуберта. Но попробуем — с риском ошибиться — вникнуть в суть явления.

Первой части композитор предпослал подзаголовок: «Фантазия». Между тем, в четкости формы ее нет ничего, что намекало бы на привычные признаки фантазийности. Думается, что причину подзаголовка следует искать в характере образов. Статика тем, верных в каждом случае изначальной ритмо-интонационной фигуре, отсутствие динамических «усилий» при переходе от одной темы к другой, удивительное чувство «остановленности» в характере каждого образа, верность негромким динамическим показателям — все говорит либо о нереальности мечтаний, либо о давности воспоминаний, об отсветах былого. Думается, что отстраненность от непосредственности сиюминутного переживания объясняет название: фантазия, как воображаемые чувства, образы.

После зыбкости ощущений, их освобожденности от «реалий» видимого мира следует часть, тематическая заявка которой состоит из интонаций, привычных до безликости — «каждодневных». Но Шуберт внезапно уводит тему в лабиринт красочных, непредсказуемо ярких гармонических сочетаний, по-гофмановски увлекая явления обычные в мир чудесных превращений.

Нечто подобное и в третьей части, танцевальной. В ответ грубоватому приотпыванию звучит изящная женственная мелодия, как бы отрицающая смысловое объединение в структурной цельности периода.

И вот — финал. Какой же выход он предлагает из этих намеков на несовместимость идеального и реального?

Музыка финала кристально чиста, темы образно наивны, чему служит набор средств, близкий к детским игровым песенкам: несложные попевки, тихие прихлопывания, бессменная ясность мажора, нехитрые танцевальные ритмы, все — в чередовании повторов. В результате же складывается ощущение нездешности, «инога мира», где всегда светло, немятежно, несуетно². И окончательно в этом убеждает конец финала: общее движение ввысь, дальше от земного притяжения, в звучаниях, близких к колокольности. Напрашивается резюме: выход из несовместности идеальных представлений о жизни с ее реалиями — в небытии³.

Композитор мог бы назвать этот опус сонатой-фантазией. Добавим: лирико-философской.

Опыт знакомства с тремя сонатами Шуберта показывает, насколько близок композитору жанр фортепианной сонаты. Близость к инструменту, «единоличное» владение им располагали к открытости высказывания. В этом смысле фортепианная соната должна была быть Шуберту дороже любых ансамблевых воплощений той же формы, где надо было соизмерять свою мысль с партиями ансамблистов. Именно нескованность привела к свободе, полноте высказывания, помогающей почувствовать живое слово композитора о себе.

Жанр сонаты открывал перед композитором возможность запечатления процесса мысли в ее разнообразии и концептуальной целостности. При свойственной Шуберту свободе и открытости высказывания сама собой возникала и возможность, и необходимость своеобразного толкования форм, драматургии сонаты. Так искренность художника соединялась с качеством, которое холодный рассудок определяет как творческий «эксперимент». Именно подвижность мысли и свобода ее высказывания привели к разнообразию типов сонатной драматургии Шуберта, исключаящему суммарное представление о мышлении его, как авторе сонат.

А теперь — беглый взгляд на жизнь фортепианной сонаты в творчестве Шуберта от ее начала.

Уже ранние сонаты удивляют своеобразием. В сравнении с его же, Шуберта, ранними симфониями, по существу — слепками с образцов классицизма, они отличаются свежестью тематизма, лишенного «общих мест», и строением, порою далеким от устоявшихся норм.

В качестве примера — *Соната H-dur* [D 575, также op. 147] (1817).

Темы первой части, лишенные «причинно-следственных» связей, следуют одна за другой по воле композитора, удивляя своей необычностью то в строении, то вызывающей близостью к образцам музыки бытовой. Самодостаточность тем-эпизодов, вольность их чередования, конструирование мелодий на основе непрерывной жизни изначально заданной микроинтонации — все это предвосхищает (издали) принципы композиции и строение ее частей в произведениях Шумана.

При отсутствии интонационных связей между эпизодами, в первой части заметна привязанность композитора к пунктирному ритму, сообщающему образам легкость, игривость. Ритм этот проникает и в тему второй части. А ощущение подвижности, полета в последующих двух частях поддерживает игра микроинтонаций, вырывающихся из ожидаемого направления движения, сочетающих устойчивость фигур и их непрерывную «игру в неожиданность».

Это был первый шаг к одной из устойчивых тенденций сонатного мышления Шуберта: поиску аргументов, так или иначе объединяющих жизнь образов.

В *Сонате a-moll* [D 537, также op. 164] мерная поступь ♩ ♩ характерна для тем как первой, так и второй части, не претендуя при этом на их образное сближение: в драматически развернутой, многообразной первой теме эта по-

ступь меняет, и не раз, облик ее; вторая тема, благодаря ровной поступи, принимает характер неизменно спокойного увещевания, далее (во второй части) выступая в образе твердой уравновешенности.

Этот тип родства, прячущегося за общим смыслом образа, никак не связан с моноинтонационностью. Он рождается как бы в преддверии целостного представления о теме, отдаленно лишь определяя ее общие контуры.

Контраст действенности и покоя, смятенности и ласки, возбужденности и смирения составляет основу каждой части, как некое постоянство душевных коллизий.

Совсем иные образы питают *Сонату a-moll* [D 845, также ор. 42], созданную в 1825 году: энергии, активной действенности. И совсем иной тип музыкального мышления определяет *развитие* начального образа, его превращения. Полная зависимость каждого побега мысли от начального музыкального импульса производит впечатление «кладки» целого из одного материала. Вся форма — при ее динамичности, контрастности, борениях и конечном торжестве (речь лишь о первой части) являет цепь вариантов начального образа или его фрагментов. Плотность формы, активность в ней всех элементов темы кажутся результатом энергии ее.

В каждом случае Шуберт находит особые основания для цельности цикла. Здесь первой части отвечает мягкая лирика второй, вариантности — вариационность. Активная игра скерцо — ответ начальному послылу сонаты. Уравновешенность финального рондо — разрешение напряженности начального образа; этому служит и форма рондо, противопоставляющая первоначальной плотности разреженность.

Окинем беглым взором сонаты, о которых шла речь. Каждая соната несет смысловую нагрузку, определяющую смену духовного настроения композитора. Каждая — четкая отметка этих смен. Не потому ли число законченных сонат сравнительно ограничено, что композитор ощущал этот жанр как возможность исповеди, потребность в которой являлась в моменты душевно-, духовно-острых перемен?

Неожиданно ярким, безоговорочно мажорным аккордом в этот ряд лирических раздумий врывается *Соната B-dur* [D 617, также ор. 30], чередующая, словно наслаждаясь ими, образы радостного движения, стремящегося к танцу, улыбочатых эпизодов, ясной, ничем не затененной лирики и, наконец, наивной мелодии игрового характера, очевидно, близкой к народной и потому всеобъединяющей. Непрерывное дление радости и покоя.

Огромный диапазон чувствований Шуберта — вот о чем заставляет задуматься эта соната, написанная в 1825 году. В сопоставлении с иными, созданными тогда же, она очерчивает границы мироощущения композитора, на одном полюсе которого — осознание полноты, яркости, красоты жизни, на другом — ощущение недоступности для себя этих вечных источников радости (*Соната G-dur*).

26 сентября 1828 года — дата завершения последней сонаты Шуберта. Но этим же числом помечены еще две: с-moll'ная и A-dur'ная. Значит, все три со-

наты — свидетельницы последних дней жизни композитора (день его смерти — 19 ноября 1828). И все три так или иначе отражали предчувствие конца. Но как по-разному!

Соната c-moll [D 958] явной обращенностью к бетховенским образам привела некоторых исследователей к мысли о влиянии на Шуберта его великого современника. Но можно ли говорить о влиянии, когда уже пройден путь, до отказа насыщенный собственной мыслью, образами, своеобразием собственного сонатного мышления?

Соната c-moll начинается, по существу, с цитаты: звучит слепок с 32-х вариаций Бетховена; далее — строгость второй темы, хоральной, классицистская стройность материала второй части, энергия движения финала — подобие тарантеллы, завершающей Сонату Бетховена № 18.

Нам представляется, что «обращение к Бетховену» вызвано стремлением овладеть свойственной ему силой духа, воли, энергией борьбы. Но эти опоры не стали определяющими в контексте целого. С одной стороны, бетховенский «волевой натиск» встретился с мягкостью, «уступчивостью» шубертовских образов, с другой — не смог противостоять темному чувству страха, его фантазмагорическим призракам, которыми заполнена разработка первой части; иначе трудно трактовать власть ползучих хроматизмов, низкого регистра в однообразии и длительности звучания.

Совсем иное в *Сонате A-dur* [D 959]. Она не чужда образов светлых, опоры на песенные интонации, близких к народным, не чужда свободы широких лирически-раздумчивых импровизаций. Но центр сонаты — *Andantino*, проникновенное *Lamento*, так органично сочетающее глубокую печаль и смирение. Оно на редкость лаконично: смысловые опоры жанров, определяющих выразительность образа, ясны. Так, равномерное покачивание аккомпанемента — память о колыбельной с ее чувством успокоения; трехдольность, с повторностью интонаций — примета вальса, с отсветом присущего ему лиризма; главенство терции, представительницы минора, неотступно от ламентозности, подчиняющей себе этот скромный набор выразительных средств. Содержание *Andantino* обретает объемность в репризе формы, когда над каждой интонацией мелодии возникает отдаленный отзвук, словно отражение, продолжение жизни ее в ином пространстве.

Каждая из названных двух сонат акцентирует чувство, владевшее тогда Шубертом: борение, скорбь.

Соната B-dur [D 960] резко отлична от своих современниц. Это целостное, [развернувшееся] на все четыре части, повествование о жизни, судьбе. В драматургии ее нет вольных отступлений, нет отхода от сути, от голоса автора. Соната, где собраны нити всех скорбей Шуберта — несостоявшихся надежд человека, непонятости, одиночества художника — обрела силу музыкального выражения одной из центральной тем романтического искусства.

Глубоко искреннее Слово Шуберта о *своем* создало тип, приемы музыкальной мысли о *всеобщем*.

ЭКСПРОМТЫ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ. ТАНЦЫ

В год, когда соната стала для композитора прибежищем глубоких раздумий о жизни, он обратился к созданию произведений, не претендующих на концепционность.

В 1827 году были созданы два цикла *Экспромтов* (D 899, или op. 90 и D 935, или op. 142), по четыре пьесы в каждом, а в следующем — Музыкальные моменты [D 780, или op. 94]. Это пьесы, обращенные к сиюминутным творческим озарениям, высказанным полно, ярко. С большой внутренней активностью (что в основном касается экспромтов) и с тонкостью обращения к мелькнувшему «моменту» лирического (или иного) образа.

В отличие от сонат, где мысль композитора часто обретала свободу высказывания, рождавшую «божественные длинноты», в новоявленных пьесах действует внушенная интуицией художника соразмерность, точность соотношения содержания — плотного, и формы — насыщенной, но недолгой.

Исторически эта ставка на момент чувствования, музыкально реализованного в относительно кратком высказывании, была если не беспрецедентной, то первой по смысловой весомости и «пророческой» для дальнейшего развития фортепианной музыки.

Казалось бы, Экспромты и Музыкальные моменты — одночастные пьесы разнохарактерного содержания — разделены лишь названием. Между тем, вчитываясь в тексты тех и других, понимаешь, что Шуберт наметил эстетическую неоднозначность внешне сходных произведений. Экспромты, образно яркие, «докладные» при их лирической направленности, обращены «ко многим», открыты для широкого общения, тем самым обретая черты *концертности*. Музыкальные моменты выражают чувство словно бы прикрито: сначала намеком, и лишь постепенно раскрывая его. Создается впечатление, что композитор, высказываясь не сразу полно, общается с узким кругом слушателей, понимающих его с «полуслова». Наверное, именно это рождает характер «*камерности*» — одно из проявлений романтической лирики.

Сначала — об экспромтах. В последовательности пьес каждого opus'a чувствуется отдаленный расчет на их взаимодействие. Скорее всего, по принципу «оттеняющего контраста», резко обособляющего образ каждого экспромта, что существенно для целостного исполнения цикла, но никак не стесняет автономности пьес.

Это, надеемся, извинит некоторую аналитическую вольность: в ряду обоих opus'ов взаимотяготают экспромты лирические. Мы рассмотрим мыслимый (воображаемый) «триптих» вопреки рассредоточенности анализируемых пьес: №№ 1 и 3 из op. 90 и № 2 из op. 142.

Экспромт с-moll (op. 90 № 1) начинается, взывая ко вниманию, одинокий голос; в нем — и жалоба, и характер «говорящего». Отклик «многих» (второе предложение в хоровой фактуре) рождает ощущение диалогичности: рассказ-

чик и внемлющие ему. Можно удивляться тому, как разнообразно повествование, как много событий двигают им, как много чувств в нем заложено: жалоба, гнев, решительность, постепенное смягчение — словно прощение. Вся эта сложная гамма внутренней жизни — ее событий и их освещения — проходит через бесконечный ряд вариаций и вариантов с такой естественностью образных смен, при которой теряется впечатление исходной темы и ее развития; переживается открытое высказывание, непрерывно движущееся. Слушая эту музыку, кажется, что она может быть отражена в искусстве Слова, — как само оно порою отражается в музыке «по прочтении» (Данте, Шекспира, Гете...).

Тип музыкального мышления, свободно развивающего, раскрывающего чувства и мысли в непосредственности их выявления, перехода от одного состояния к другому, дал толчок к образованию нового, монологического, типа и сонатности — шубертовского (см. I часть Сонаты B-dur, D 960).

Следующий лирический Экспромт — Ges-dur (op. 90 № 3). Прообраз его — молитвенное созерцание: по мыслимому сюжету «триптиха» оно — после напряжения драматического эпизода — естественно. По стилю же это инструментальный аналог замечательной вокальной пьесы Шуберта «Ave Maria»: та же смысловая интонация экспромта реализуется в мелодии, сходной не только интонационно, но и по непрерывности и цельности развития, охватывающего форму в ее экспозиционности, развитии и возврате к исходному настроению. (Мелодия, очерчивающая своей цельностью композицию формы, напоминает тип инструментальных мелодий Баха; так же, впрочем, как и сложение вариантов темы, образующих динамичную, исполненную напряжения, форму.)

Последняя часть «триптиха», Экспромт As-dur (op. 142 № 2), контрастна двум первым редким соединением глубоко личностного высказывания — средствами, казалось бы, ему противопоказанными: хоральной фактурой, с ее «памятью» о духовной абстрагированности, устойчивостью ритма, напоминающего о давно устоявшемся настроении сарабанды. Ни волевой эпизод, ни лирическая освобожденность (в середине формы) не в силах умерить начальное (и конечное) впечатление целомудрия, возвышенности лирики. Черты, несходные с предыдущими пьесами, умеряющие свободу их эмоционального тонууса отвечают мыслимой функции завершения.

Трудно представить себе больший контраст к лирико-драматическим экспромтам, чем тот, который составляют к ним пьесы (№№ 2, 4) того же op. 90. Контраст этот двоякий. Не лишены лиризма, они отмечены иным направлением его: непосредственной чувствительностью, высказанной звуками, близкими к романсности. Однако главенствуют в них образы, доминирующие над «внутренним» и «сокровенным». В Экспромте Es-dur (№ 2) это радость свободы в стремительном движении, словно мысль, вырвавшись на волю, резвится, убегая от предначертаний, и вдруг, неожиданно, являет блики интонаций лирических; они-то и подготавливают сокровенность средней части.

Образ Экспромта As-dur (№ 4) сложнее. Он двусоставен: трепет полетности и останавливающие фразы мелодии, «приземленной» аккордовой фактурой. Постепенное усиление мелодического начала, с его лиризмом, определяет харак-

тер середины формы. Но какое чувство освобождения, вольной игры, полета наступает в заключении Экспромта, когда трепет движения, осиянного мажором, не столь стремительного, как в Экспромте Es-dur, а с ощущением выразительности каждого взмаха (как в полете бабочки), безраздельно овладевает звучанием.

В цикле экспромтов ор. 142 мы, помимо уже упоминавшегося Экспромта As-dur, отметим блистательный финал. Это скерцо (*Allegro scherzando*), соответствующее изначальному смыслу слова: шутка. Тема, начальная и главная, на протяжении всей [пьесы] пестрит вариантами мелодическими, фактурными, ритмическими узорами, словно дразня неуловимостью образа, играющего своей подвижностью. В этом не уступают начальному образу и последующие построения. Калейдоскоп, увлекающий яркостью, неожиданностью явления все новых фигур, стремительностью движения и его озорством — вот что радует в этой пьесе.

Экспромты Шуберта открыли новые пути для жизни фортепианной музыки, свободной от устойчивых тогда жанров и форм. Движение от масштабности концепционного в своей основе жанра (соната) к подвижности небольших произведений, податливых непосредственному высказыванию, лирическому или иному, — параллель к возобладанию (примерно в то же время) поэзии в искусстве Слова, живо и свободно отвечающего на жизнь души и потому овладевшего сердцем человека эпохи романтизма.

Каково же жанровое наклонение экспромтов Шуберта?

Этюд, как произведение, образ которого связан с технически определенным типом движения (ор. 90 № 2).

Ноктюрн — лирическая пьеса, выразительность которой сконцентрирована в жизни мелодии (ор. 90 № 3).

Баллада — пьеса лирико-драматического содержания (ор. 90 № 1).

Скерцо (ор. 142 № 4) и даже —

Песня без слов (ор. 142 № 2).

Удивительное, «пророческое» предвидение жанровых наклонов ближайшей к Шуберту фортепианной романтической музыки.

Все пьесы цикла «Музыкальные моменты» обращены в сторону камерности, что сказывается, прежде всего, в преобладании лирической созерцательности. Но не только.

Различные образно, Музыкальные моменты тяготеют к лаконизму, тонкости высказывания.

Наиболее сложна по замыслу первая пьеса (C-dur). Едва намеченный мелодический посыл ускользает от своего «призыва к свету», драматизируясь в вариантах. Неожиданность интонационно-ласкового образования ведет начальный образ — в прозрачности его двухголосия — к хрупкости. И так, на протяжении всей пьесы, беглой изменчивостью, «недомолвками», бликами мелодических нюансов создается утонченно-подвижное — лирическое высказывание.

Характер каждой пьесы «объявляет» начальная интонация — *момент*, схватывающий образную суть ее. А дальше — непредсказуемость в выборе его раскрытия.

В следующей пьесе (As-dur) развитие полностью определяет значимость начального микрообраза. Непрерывное последование его вариантов вырастает в цельное, фактурно-выровненное, формально-уравновешенное построение части. В строении целого на основе жизни начальной микроинтонации — предвидение характерной особенности музыкального мышления Шумана.

Момент № 3 (f-moll) — прелестная жанровая зарисовка, на редкость органично сочетающая простодушие и изящество (если не сказать изысканность). Как это часто бывает у Шуберта, однозначно определить исходный жанр здесь нелегко: здесь слышится и марш, и песня, и танец. (Вспомним финал Сонаты D-dur, II часть [«Большой»] Симфонии C-dur.) Каждое «колено» пьесы композитор задерживает в сознании (повторяя), словно любит ее им. Но вот реприза: в ней поражает тонкость внезапной модуляции от жанра к лирике, чувственно-обостренной и вдруг светло умиротворенной (динамика репризы истаявает от *pp* к *ppp*). Удивительный контраст простодушия жанра (начало пьесы) и утонченного лиризма (ее конец).

Глядя на четвертую пьесу, мы видим (в ее первой части) лишь движение, выровненное единообразием этюдной фигуры. Но *слушая*, ясно ощущаем мелодию, легко бегущую сквозь струящийся звуковой поток. Ощущение легкости мелодического движения создает и средняя часть, каждая интонация которой приподнята взлетом синкопы.

На общем фоне пьес, характеризующихся фактурной призрачностью, «малой весомостью» звучания, выделяется пятый «Момент» (f-moll): плотность его фактуры, аккордовой, при постоянстве ритмического лаконизма ♩ ♪ ♩ ♪ рождает ощущение энергии, твердости, что — резко контрастируя с последней пьесой [(As-dur)] — подчеркивает наибольшую (в цикле) тонкость ее лиризма и камерную «деликатность» его выражения. Смысловый ключ пьесы — аккордовое задержание, вздох, открывающий каждую фразу; в последовании их рождается единая линия высказывания, одновременно полного и сдержанного. Это «резюме» цикла — шедевр камерного стиля Шуберта, его доверительной, негромкой беседы со слушателем.

Воспоминания современников Шуберта оставили нам свидетельство того, как часто и подолгу Шуберт на дружеских собраниях импровизировал лендлеры, вальсы, экосезы, немецкие танцы, аккомпанируя друзьям, собравшимся на веселье. «Я ведь так люблю, когда танцуют под мою музыку», — говорил он, несколько не смущаясь своей ролью «тапера».

Очевидно, что это было выражением со-чувствования, со-дружества с теми, с кем общение легко и приятно.

Эта ситуация — свидетельство *скромности* человека, безусловно сознававшего масштаб своего дарования.

Скромность (правда — необъяснимая) всегда чувствуется в его музыке. Танцы Шуберта — тому своеобразное доказательство.

В интерпретации композитора танцы не теряли свои первородные жарные очертания: протяженность и форму, характерные ритмы, типы мелодических фигур. Шуберт не подчинял их своему толкованию, не нагружал несвойственными им музыкальными подробностями. Танцы Шуберта исчисляются не единицами (как Экспромты и Музыкальные моменты), не десятками (как сонаты, если считать и неоконченные), а сотнями. Кажется, что они рождались так, как в народе, в непосредственной связи с живым действием. Поэтому собрание танцев — не только показатель его творчества, но живой историко-культурный, музыкальный памятник.

И все же невозможно лишить танцы Шуберта авторского обаяния: то сверкнет необычный гармонический оборот, то интересная модуляция или характерный ладовый контраст, то изысканный мелодический штрих — и перед нами Шуберт.

Трудно сказать о танцах Шуберта поэтичнее, красивее, чем сказал Роберт Шуман: «...маленькие гении, парящие над землей не выше, скажем, чем на высоте цветка!»⁴

Следы танцев, пожалуй, нечасто заметны в иных жанрах творчества Шуберта: это вполне автономная область его. Возможно, однако, что именно они — танцы — держали композитора в орбите музыки быта, в постоянном ощущении ее жизненности, народной музыки, без чего нет Шуберта.

Окинем беглым взглядом фортепианное творчество Шуберта и подивимся его многогранности, тому, как велик диапазон чувствований Шуберта-художника, как безграничен его творческий поиск, как разнообразны жанровые, драматургические, стилевые решения, как равно искренен Шуберт в искусстве больших обобщений и простых чувств, как органично сочетаются в нем концепционность мышления и соответствующие ему крупные циклические формы, и интерес к музыкальным «крохоткам», интерпретирующим нехитрые образы народного творчества.

И вновь слово — Шуману: «Как ни щедро время и как ни прекрасны его дары, второго Шуберта родит оно не так скоро»⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Аналог этому типу мелодического развития в русской музыке — монолог Франчески из симфонической увертюры Чайковского.
- ² Вспомним, как в картине Боттичелли «Рождество» движутся в замкнутом пространстве круга, вьются ангелы над Богородицей и младенцем; как у ног ее ангелы танцуют парами. Удивительное сочетание движения и статики; наличие множества «персон» при отсутствии индивидуальности. Как в финале сонаты.
- ³ «У кого нет фантазии, пусть не пытается разгадать загадку последней части». (Шуман Роберт. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 93.)
- ⁴ Шуман Р. Из записных книжек давидсбюндлеров. Танцевальная музыка // Роберт Шуман. О музыке и музыкантах / Ред.-сост. Д. В. Житомирский. — М.: Музыка, 1975. — Т. II. — С. 308.
- ⁵ Шуман Р. Критическое обозрение. III. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели // Роберт Шуман. О музыке и музыкантах / Ред.-сост. Д. В. Житомирский. — М.: Музыка, 1975. — Т. II. — С. 277.