

Ю. Хохлов

ПЕРВЫЕ ПЕСНИ ШУБЕРТА

До недавнего времени считалось, что первой песней Шуберта является песня «Жалоба Агари» («Nagars Klage», D5¹) на текст некоего Шюкинга, сохранившаяся рукопись которой датирована 30 марта 1811 года. Эта песня — примечательное сочинение, в котором наряду с детски незрелыми, восходящими к поверхностным образцам итальянской оперы эпизодами встречаются впечатляющие отрывки, поистине гениальные прозрения. Однако песня «Жалоба Агари» явно не была первым опытом Шуберта в песенном жанре. Как указывал близкий друг композитора Й. Шпаун, «уже в возрасте десяти-одиннадцати лет Шуберт пробовал сочинять небольшие песни, квартеты и небольшие фортепианные произведения»². Таким образом, согласно Шпауну, самые ранние песни Шуберта должны относиться к 1807—1808 годам. Ни одной песни этих лет до нас не дошло, но находки и исследования последнего времени позволяют нам познакомиться с двумя песенными фрагментами Шуберта, по всем данным возникшими ранее песни «Жалоба Агари».

Первый из этих фрагментов был обнаружен исследовательницей творчества Шуберта Кристой Лендон всего лишь несколько лет тому назад вместе с рядом других примечательных шубертовских рукописей, лежавших в неизвестности в архиве Венского союза мужского пения³. О существовании второго фрагмента было известно еще в 1950-е годы. Однако его рукопись, первая страница которой хранится в библиотеке Парижской консерватории, а последующие находятся в частном вла-

¹ Цифра к тематическому: каталогу сочинений Шуберта, составленному О. Э. Дойчем (Schubert. Thematic catalogue of all his works in chronological order by O. E. Deutsch in collaboration with D. R. Wakeling, London. 1951; в настоящее время готовится новое, дополненное немецкое издание этого каталога).

² Шпаун Й. О Шуберте при латинской букве D обозначаются номера произведений по те (1829). Цит. по кн.: «Воспоминания о Шуберте». М., 1964, с. 27.

³ Landon Ch. Neue Schubert-Funden. «Osterreichische Musikzeitschrift», Jahrgang 24, Heft 5/6, Mai—Juni 1969.

дении в США, была труднодоступной для исследователей. Положение изменилось лишь в самое последнее время, когда оба фрагмента были опубликованы в шестом томе «песенной» серии нового собрания сочинений Шуберта.

Оба фрагмента, которые в дальнейшем ради краткости мы будем называть «первой песней» и «второй песней», занимают в вышеназванном издании соответственно 14 и 9 страниц. Если бы песни были завершены, они, очевидно, были бы еще более протяженными. В первой песне, к сожалению, отсутствуют как название, так и подтекстов'ка вокальной партии. Вторая носит заглавие «Я сидел у зала храма» («Ich sass an einer Tempelhalle»). Подтекстовка в ней выписана только в первых пятнадцати тактах вокальной партии. Эта первая строфа текста гласит:

Я сидел у зала храма.	Ich sass an einer Tempelhalle,
У роши муз,	Am Musenhain,
В шуме ближнего водопада,	Umrauscht von nahen Wasserfalle
В кротких лучах заходящего солнца.	Im sanften Abendschein.

Фамилия автора текста, которая, возможно, позволила бы разыскать публикацию стихотворения, не обозначена. Отсутствие подтекстовки в первой песне и в значительной части второй ограничивает возможности анализа, однако и в этом виде обе песни представляют большой интерес.

Оба сочинения принадлежат к тому же типу песни, близкой к оперной сцене или популярной в прошлом сольной кантате, к которому относится и упоминавшаяся выше «Жалоба Агари». Они распадаются на ряд эпизодов, отграниченных друг от друга паузами, переменами темпа, размера, тональности, сменой самого тематизма; напевные, ариозные отрывки чередуются в них с речитативами. В первой песне насчитывается девять относительно крупных разделов, во второй — восемь.

Наиболее ярко по музыке в обеих песнях их начальные разделы. В первой песне это развернутая фортепианная прелюдия, насчитывающая целых 32 такта.

Приковывает внимание уже первая ее фраза, излагаемая *ritardissimo* прозрачным октавным унисоном правой и левой рук. Мрачно-трагическая выразительность ссвмещается в ней с яркой характерностью: на протяжении двух тактов сменяют друг друга интонации уменьшенной кварты и тритона, связанные в единую «цепь». Обороты, включающие в себя уменьшенную кварту, типичны для ряда произведений последних лет жизни Шуберта, в особенности для его песенного цикла «Зимний путь» и песен на тексты Г. Гейне². Как видим, такие интонации были применены Шубертом в качестве важных тематических зерен уже на

¹ Это собрание сочинений, подготовку которого осуществляет

Международное

шубертовское общество, печатается с 1964 г, издательством «Беренрайтер» (Кассель,

ФРГ);² к настоящему времени вышло 8 томов различных серий.

См. об этом в нашей книге «О последнем периоде творчества Шуберта». М., 1968.

заре его творческого пути. Выразительны и другие обороты прелюдии — хроматизированное поступенное восхождение баса, сменяемое двухсторонним опеванием V ступени лада полутонами, повторения неизменного звука в верхнем голосе, сочетающиеся с движением баса и сменами гармоний—тип изложения, применяющийся Шубертом в ряде наиболее мрачных эпизодов его зрелых сочинений:

1 Adagio

The musical score for the first piece, titled '1 Adagio', is written for piano. It consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melody that starts with a chromatic ascent in the bass line, followed by a series of chords and a melodic line. The left hand (bass clef) has a chromatic bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *fz* (forzando).

В отличие от первой песни основной образ второй проникнут спокойным, умиротворенным настроением. Первый ее раздел (Andante) выдержан в основном в светлом C-dur. Он открывается десятитактной прелюдией, которая, как это часто бывает в песнях Шуберта, предвосхищает мелодию вокальной партии. Музыка разворачивается неспешно, замедленно. Обращают на себя внимание черты музыкальной изобразительности. В вокальной партии фраза на словах «umrauscht vom nahen Wasserfalle» явно иллюстрирует падение водных струй:

2 (Andante)

The musical score for the second piece, titled '2 (Andante)', is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ich saß an ei-ner Tem-pel-hal-le, am Mu-sen-hain, um-rauscht vom nahen Was-ser-fal-le'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The tempo is marked 'Andante'.

игурки шестнадцатых фортепианной прелюдии также ассоциируются с представлением о водных струйках; тремоландо в сопровождении (с момента вступления вокальной партии) явно передает шум водопада. Таким образом уже в этой ранней песне Шуберта мы встречаемся со «звукописью» водной стихии, занимающей столь большое место в его зрелых песнях (в частности, в песенном цикле «Прекрасная мельничиха»). Намечены и самые формы типической для зрелого Шуберта «водной» звукоизобразительности. Примечательно, что приведенная выше вокальная фраза перекликается с попевками из фортепианной партии знаменитой «Баркаролы» («Auf dem Wasser zu singen») на текст Штольберга (1823, D 774). Изобразительность в вокальной партии, незамечаемая многими исследователями, нередко встречается в песнях Шуберта, однако прежде всего в песнях последних лет его жизни (в особенности в песенном цикле «Зимний путь»).

Последующая часть первого раздела песни представляет пример осуществленного с поразительным для раннего Шуберта мастерством изменения характера выразительности, не нарушающего, однако, целостности образа. Омрачение колорита, совмещающееся с «предгрозовым» затишьем (обозначение *pp*) ведет к яркой драматической вспышке; завершением, однако, служат просветленные хоральные звучности:

The image displays a musical score for a vocal piece, likely by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system is marked with a tempo of *3 (Andante)* and a dynamic of *PPP*. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "im san - ten A.bend.schein". The piano accompaniment (grand staff) features a prominent tremolo pattern in the right hand. The second system is marked with a dynamic of *f cresc.* and a tempo of *Adagio ff Recit.*. The piano accompaniment shows a dynamic increase and a recitative section. The vocal line continues with a few notes.



Единство обеспечивается сохранением того же типа фактуры и последовательным «цепным» интонационным развитием в вокальной партии, то есть средствами, играющими видную роль в наиболее драматических песнях зрелого Шуберта.

Последующие разделы в обеих песнях менее ярки. Возможно, Шуберту недоставало еще умения на протяжении всего творческого акта поддерживать пламень вдохновения. Однако «продолжения» песен интересны в других отношениях.

Среди определенной части исследователей распространено представление, что если, скажем, в гениальном «Лесном царе» Шуберт сумел совместить рельефное отображение различных этапов действия с необычайным единством целого, то более ранние сочинения «рапсодической» структуры в большинстве своем могут рассматриваться как последования свободно сменяющихся эпизодов, почти не связанных друг с другом. Это представление не вполне верно. Хотя ранние «рапсодические» песни Шуберта действительно менее монолитны сравнительно с «Лесным царем», внимательный анализ показывает, что и в них Шуберт (возможно, отчасти интуитивно) стремится к объединению разрозненных эпизодов. И две рассматриваемые нами незавершенные песни в этом отношении идут даже далее других подобных рода ранних песенных сочинений.

Существенно уже метрическое объединение ряда их разделов. В первой песне на протяжении пяти начальных разделов сохраняется размер $\frac{3}{4}$; три последние — в размере $\frac{4}{4}$. Во второй песне размер $\frac{2}{4}$ выдерживается вплоть до шестого раздела и вновь используется в седьмом. Объединяющим средством служит и тональный план. В первой песне сменяется множество зачастую далеких тональностей, однако господствуют немногие родственные тональности — g-moll, c-moll и одноименные к ним. Во второй песне развитие в крупных масштабах также организуется по преимуществу вокруг тональностей ближайших степеней родства — C-dur, c-moll, G-dur и f-moll.

Важную объединяющую функцию в обеих песнях выполняют черты монотематизма, моноинтонационности. В первой песне начальный семи-такт прелюдии можно рассматривать как сгусток интонаций, из кото-

рого вырастают многие разделы песни — второй, четвертый, пятый. И даже в казалось бы совершенно «инородном» по тематическому материалу шестом разделе G-dur, близком к арии Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта, можно усмотреть претворение этих интонаций:



Во второй песне обращает на себя внимание сквозное вариационное развитие определенной узловой попевки в вокальной партии — прием, который приобретает большое значение в зрелом творчестве Шуберта. Эту попевку образует равномерное поступенное восхождение на терцию с подчеркиванием каждой из ступеней, впервые ясно вырисовывающееся в драматической фразе первого раздела. В соединении с другими интонациями, порой в преобразованном виде (перестановка звуков), она проходит во многих разделах, составляя тематическую основу целого ряда из них:

Несколько в стороне от этой линии интонационного развития лежат только седьмой раздел.— *Allegro As-dur* и восьмой раздел — *Allegro moderato G-dur*, который ^представляет собой лишь незначительное видоизменение музыки шестого раздела первой песни.

Немаловажное объединяющее значение в песнях приобретают и интонационные связи между оборотами, возникающими в процессе развития тематических ядер (ср. тт. 80—81, 260—261 и 347—348, тт. 249, 305—306, 309—310 и 389—390 первой песни, тт. 28—29. 54 и 167, тт. 30, 49—50 и. 89—93, тт. 37—38 и 151 — 152 второй песни).

Сказанное не означает, что форма песен безупречна. Так, во второй песне нередко создается впечатление, что композитор стихийно приходит «не совсем туда», куда он рассчитывал прийти, и бывает вынужден исправлять положение с помощью дополнительных связующих или переходных построений. Такие построения находим, например, в начале третьего и четвертого разделов. В последнем случае это целая фортепианная интерлюдия, осуществляющая модуляцию из *h-moll* в *D-dur*, которая по своему характеру, довольно ярко выраженному, мало вяжется с основным тематическим содержанием раздела.

Хотя среди зрелых песен Шуберта немало сочинений, в которых сопровождение фортепиано предельно элементарно и сводится в общем к гармонической поддержке мелодии (прежде всего так называемые «песни в народном духе»), важнейшим нововведением Шуберта в области песни было как раз усиление значения фортепианной партии, нередко наряду с голосом становящейся равноправным участником вокально-инструментального «дуэта», при ясном разделении функций между голосом и фортепиано, принимающим самое непосредственное участие в формировании музыкальных образов. С этой точки зрения примечательна значительная роль партии фортепиано в рассматриваемых песнях. В первой песне многое в партии фортепиано связано еще с ран-неклассическими традициями трактовки этого инструмента. Нередко она выглядит здесь чрезмерно облегченной, «жидкой». В ней преобладает двухголосие, которое зачастую сводится к ведению в октаву той же мелодической линии. Отдельные более насыщенные эпизоды (например, прелюдия) звучат скорее оркестрово, чем фортепианно. В то же время партия фортепиано далеко не всегда трактуется здесь как сопровождение — она является и носителем тематических элементов, развивающихся в ней параллельно развитию в вокальной партии или в тесной связи с ним. Такого подлинного равноправия и тесного единения вокальной партии и партии фортепиано — вплоть до диалога на тех же интонациях (тт. 192 и далее), до канонического изложения (тт. 217 и далее) — мы не найдем ни в одной другой ранней песне Шуберта. Одновременно фортепиано выполняет здесь и свою особую функцию. В первых пяти разделах — до *Allegro moderato G-dur* — намечается объединение музыкального развития с помощью проведения в партии фортепиано «сквозной» для целого раздела, порой и для нескольких разделов мелодической фигуры, имеющей важное образное и характеристическое

значение. Этот прием становится основополагающим в таких шедеврах Шуберта, как его гетевские песни «Гретхен за прялкой» («Gretchen am Spinnrade», 19 октября 1814 г., D 118) и «Лесной царь» («Erlkönig», осень 1815 г., D 328). Во второй песне партия фортепиано обладает несколько меньшей самостоятельностью; основным носителем тематизма оказывается вокальная партия. Зато сама партия фортепиано в этой песне более насыщена и полнозвучна.

Вокальная партия обеих песен ясно свидетельствует об отсутствии у композитора надлежащего опыта. В первой песне общий ее диапазон — от е большой октавы до g первой — выходит за пределы возможной подавляющего большинства исполнителей. Порою голос трактуется по существу инструментально (см. тт. 192 и далее второй песни). Изменчивость выражения в речитативных разделах сочетается со значительным его единообразием в ариозных и закругленных разделах: равновесия этих двух тенденций еще не найдено. И в то же время в вокальной партии обеих песен постоянно встречаются необычайно гибкие переходы от ариозности к речитативно-декламационному изложению. То «взаимопроникновение» речитативности и напевности, высшие образцы которого мы встречаем в песнях последнего периода творчества Шуберта, в особенности в песнях на тексты Гейне¹, как видно, намечается уже в самых ранних его песнях.

Много специфически-шубертовского обе песни обнаруживают и со стороны общей фактуры изложения, отдельных гармонических приемов и т. п. Укажем хотя бы на то, что в первой песне широко используется унисонное изложение, как известно, у Шуберта приобретающее особое значение², применяется и типично шубертовской «частичный» унисон — ведение баса в октаву с верхним голосом при свободном движении средних голосов³.

Как видно из сказанного выше, обе песни обнаруживают существенные различия. В первой песне больше незрелого, почти примитивного. Вместе с тем в ней смелее использовано фортепиано при экспонировании и развитии образов и сквозном проведении определенных интонационных оборотов. Вторая написана более практично, но и более традиционно. При всем этом ясно выступает и значительная близость песен.

Использование во второй песне темы из первой заставляет поставить вопрос, не является ли вторая песня всего лишь новым воплощением того же самого текста. Примечательно, что «абсолютное» поло-

¹ См. в нашей статье «Песни Шуберта на тексты Гейне», «Вопросы музыковедения», т. III. М., 1960, и в кн. «О последнем периоде творчества Шуберта».

² См. M i e s P. Die Bedeutung des Unisono im Schuberts Liede. «Zeitschrift für Musikwissenschaft»; Jahrg. XI, Heft 1, Okt. 1928.

³ М. Браун в своей статье «Some unpublished Schubert songs and songs fragments» («The Music Review», Vol. XV, №2, May 1954, p. 99) отмечает во второй песне применение спускающегося по тонам на мажорную терцию баса, сразу же переводящего музыку з далекую от основной «бемольную» тональность — прием, проводящий через все последующее творчество Шуберта.

жение тождественной темы в обеих песнях оказывается очень близким, что начало вокальной партии первой песни в общем отвечает поэтической структуре известного нам фрагмента текста второй песни. Однако попытка подтекстовать теми же словами начало вокальной партии первой песни — при частичном успехе — ведет к ряду декламационных погрешностей, которые делают наше предположение очень сомнительным.

Как же тогда объяснить использование в обеих песнях той же самой музыкальной темы? Существенно, что это не единственный случай в раннем творчестве Шуберта. Хотя уже тогда он поражал богатством тематического изобретения и ему не было нужды заботиться о том, чтобы ни одна из созданных им тем не осталась неиспользованной, некоторые найденные им темы надолго захватывали его воображение. Примечательный случай — использование той же самой музыки в прелюдии фортепианной песни «Жалоба Агари» (30 марта 1811 г.), во вступлении увертюры *c*-*moll* для струнного квинтета (29 июня—12 июля 1811 г., D8) и в фантазии *g*-*moll* для фортепиано в четыре руки (20 сентября 1811 г., D 9); в фантазии и основная тема представляет модификацию одной из позднейших тем той же песни «Жалоба Агари». Возможно, что сходным образом обстоит дело и с двумя рассматриваемыми песенными фрагментами. Существенно и то, что во второй песне композитор зачеркнул записанные такты последнего раздела, в которых проходит фрагмент из первой песни. Вряд ли он поступил подобным образом потому, что уже использовал эту музыку — ведь композитор не дописал первую песню, считаться же с использованием темы в незавершенном сочинении у него не было оснований. Скорее он просто пришел к выводу, что музыка темы не подходит к тексту. Таким образом, отказ от использования рассматриваемой темы во второй песне как будто бы говорит за то, что песня эта была написана на другой текст.

С самого начала статьи мы определяли «песню без названия» как первую, а песню «Я сидел у зала храма» — как вторую. Хотя оба сочинения не датированы, есть данные, которые показывают, что они сочинялись именно в таком порядке. В рукописи первой из песен после ее записи следует эскиз еще одной песни. В него снова включена «общая» для обеих песен *G*-*dur*'ная тема, причем как раз в том варианте, в каком она проходит во второй песне. Таким образом, очевидно, что этот вариант был найден Шубертом после создания первой песни, что, следовательно, фрагмент «песни без названия» действительно был написан им ранее, чем фрагмент песни «Я сидел у зала храма».

Интонационно-тематические связи обеих песен не исчерпываются применением в них той же музыки в одном из разделов каждой. Внимательный анализ позволяет выявить и другие моменты интонационной близости. Так, равномерный подъем от I к III ступени тоники является важным интонационным зерном не только первой, но и второй песни. Во второй песне неоднократно встречается (в третьем и пятом разделах) и более протяженное хроматизированное поступенное восхождение, составляющее второй элемент прелюдии «песни без названия». Характер-

ные интонации уменьшенной кварты и тритона из первой ячейки прелюдии «песни без названия» обозначаются и в некоторых моментах песни «Я сидел у зала храма» (в пятом и шестом разделах) и т. п. Заметно и известное родство последнего раздела первой песни и первого—второй.

Все эти интонационно-тематические связи, на наш взгляд, должны рассматриваться не столько как свидетельства возможного единства поэтической основы обеих песен, сколько как свидетельства их временной близости. Изучение творчества Шуберта показывает, что подобного рода интонационные, а также фактурные связи часто обнаруживаются между сочинениями, создававшимися непосредственно одно после другого. В пользу предположения о временной близости песен говорят и другие отмечавшиеся выше черты их сходства.

В начале статьи мы писали, что оба песенных фрагмента предшествовали песне «Жалоба Агари». Необходимо, однако, привести доказательства этого, тем более что в отношении одного из фрагментов высказывалась и иная точка зрения.

В тематическом каталоге О. Э. Дойча песня «Я сидел у зала храма» значится под №9 как возникшая предположительно в 1813 году, то есть после не только «Жалобы Агари», но и пяти последующих песен, вплоть до песни «Юноша у ручья» на текст Ф. Шиллера («Der Jungling am Bache», 24 сентября 1812 г., D 30), а также ряда других инструментальных и вокальных сочинений. Поскольку мы установили, что «песня без названия» была написана, по-видимому, незадолго до песни «Я сидел у зала храма», получается, что и эта песня относится примерно к тому же самому времени. В новом собрании сочинений для обоих песенных фрагментов предположительно указано иное время создания — начало 1810 года.

Для объективного суждения о том, какая из этих дат ближе к истине, уместно сопоставить оба песенных фрагмента с другими сочинениями 1810—1813 годов, обращая особенное внимание на те из них, которые точно датированы.

Известно только одно сохранившееся произведение Шуберта, которое относится к совершенно определенным дням 1810 года. Это его фантазия G-dur для фортепиано в четыре руки, сочинявшаяся с 8 апреля по 1 мая 1810 года, первое дошедшее до нас произведение Шуберта.

Конечно, сопоставление вокального и инструментального сочинений требует большой осмотрительности, поскольку, как известно, в области инструментальной музыки Шуберт позднее освободился от влияния классических образцов, нашел свой собственный язык. И все же сравнение этих произведений представляется возможным. В смысле общей структуры фантазия близка к рассмотренным выше ранним песенным фрагментам, равно как и к ряду более поздних песен «рапсодической» структуры. В более мелком плане целесообразно сравнивать с фантазией прежде всего большой инструментальный же раздел первого песенного фрагмента Шуберта, составляющий его вступление. На наш

взгляд, этот раздел выглядит более зрелым и значительным сравнительно с фантазией G-dur. Тематический материал фантазии в общем довольно бледен и восходит к классическим образцам музыки Моцарта и раннего Бетховена. Тема вступления «безымянной» песни Шуберта гораздо более ярка и впечатляюща, в ней ощутимы уже черты собственного творческого почерка композитора. Одновременно музыка этого вступления более смела сравнительно с фантазией. Конечно, выявлению зачатков индивидуальности Шуберта мог способствовать поэтический текст. И все же различие между незрелой и наивной музыкой фантазии и музыкой песенного фрагмента чересчур ярко, чтобы его можно было отнести только за счет этого. Вывод может быть лишь один — песенный фрагмент без названия, а значит и фрагмент «Я сидел у зала храма», возникли позже, чем фантазия G-dur, хотя, возможно, и ненамного.

В качестве второго ориентира нам может служить та же песня «Жалоба Агари», как отмечалось, сочиненная 30 марта 1811 года. Уже самое беглое ознакомление с этим сочинением позволяет сделать вывод о большой его близости двум рассмотренным выше песенным фрагментам. Сходен сам общий тип построения произведений как цепи свободной следующих друг за другом эпизодов. Как и в занимающих нас песенных фрагментах, в «Жалобе Агари» очень выразительные, впечатляющие, тонкие по музыке отрывки чередуются с легковесными, трафаретными, порой даже банальными темами. Заметны и существенные отличия «Жалобы Агари» от двух ранних незавершенных песен. В ней в большей мере ощущается влияние оперных образцов, а также песен Иоганна Рудольфа Цумштега, композитора, балладно-песенные произведения которого очень увлекали юного Шуберта и побуждали к своеобразному «соревнованию» в данной области¹. И что особенно важно для нас, несмотря на весь налет оперной патетики, песня «Жалоба Агари» воспринимается как сочинение более зрелое — если только можно применить этот термин к произведению, созданному на заре творческого пути. Она написана не столько более смелой, сколько более уверенной рукой. Ее вокальная партия гибче, подвижнее и многограннее. В целом богаче и тоньше в ней и гармония, насыщеннее и разнообразнее фактура партии фортепиано. Интонационно-тематические связи между разделами в «Жалобе Агари» не столь явны и многообразны, как в двух ранних песенных фрагментах, зато более един и монолитен ее тональный план.

Таким образом, сравнение рассматриваемых песенных фрагментов с «Жалобой Агари» приводит к выводу, что эти фрагменты возникли ранее «Жалобы Агари», хотя, возможно, и ненамного. Думается, что предположительно можно было бы отнести «Песню без названия» и песню «Я сидел у зала храма» к концу 1810 или началу 1811 года, — во-преки той датировке, которая предложена для второй из этих песен

¹ См. «Воспоминания о Шуберте» М., 1964, с. 189

О. Э. Дойчем в его тематическом каталоге сочинений Шуберта и в порядке уточнения датировки этих произведений в новом собрании сочинений Шуберта.

Определенное значение для датировки «песни без названия» и песни «Я сидел у зала храма» может иметь также изучение особенностей их написания в рукописи и сличение этой рукописи с рукописями других песенных сочинений Шуберта. Попытка такого рода была предпринята выдающимся английским исследователем жизни и творчества Шуберта Морисом Брауном. Он обратил внимание на изменение написания басового ключа в ранних сочинениях Шуберта. На этой основе Браун пришел к выводу, что предложенная Дойчем датировка этого сочинения неверна, и скорее всего оно относится примерно к тому же времени, что и песня «Жалоба Агари»¹. Доступные нам факсимиле и фотокопии автографов ранних песенных сочинений Шуберта позволяют пополнить наблюдения Брауна. Так, первая страница автографа песни «Я сидел у зала храма» явно свидетельствует о том, что нотное письмо не стало еще для композитора делом вполне привычным — ее отличает детская неуверенность записи, в частности, постоянное «заваливание» тактовых черт и штилей влево. Первые страницы рукописей песни «Жалоба Агари» и в особенности песни «Похоронная фантазия», по всем данным написанной после нее в том же 1811 году, выглядят гораздо более аккуратными и единообразными.² То же обозначение темпа *Andante* в песне «Я сидел у зала храма» записано неровным и неуверенным почерком, а в песне «Похоронная фантазия» — почти каллиграфически ровно и четко. Еще более важный момент представляет начертание в этих трех песнях акколады. Если в рукописи песен «Жалоба Агари» и «Похоронная фантазия» мы встречаем общую фигурную скобку без начальной тактовой черты, обнимающую как вокальную партию, так и партию фортепиано (способ объединения нотных станов в песенных сочинениях, которого композитор придерживался до конца своего творчества), то в рукописи песни «Я сидел у зала храма» вокальная партия и партия фортепиано объединены прямой с ответвлениями по концам «камерной» акколады. И это необычное начертание акколады ясно показывает, что песня относится к более раннему времени, чем песни «Жалоба Агари» и «Похоронная фантазия».

¹ См. Brown M. J. E. Schubert: discoveries of the last decade. «The Musical Quarterly», vol. XLVII, №, July, 1961.

² Факсимиле первых страниц песен «Я сидел у зала храма» и «Похоронная фантазия» воспроизведены в начале шестого тома IV «песенной» серии нового собрания сочинений Шуберта. Фотокопия первой страницы автографа песни «Жалоба Агари» с разрешения его владельца г-на О. Каллира (США) была любезно предоставлена нам редакцией нового собрания сочинений Шуберта, за что мы выражаем ей и г-ну Каллиру искреннюю признательность.

Отметим любопытную деталь этого автографа — в начале партии сопровождения в нем стоит обозначение «Clavicembalo» («Клавесин»). Трудно сказать, почему композитор предназначал ее для этого устаревшего, в общем еще в конце XVIII века вышедшего из употребления инструмента.

Вопрос о текстах обеих незавершенных песен и их авторах пока не поддается разрешению. Выписанное Шубертом первое четверостишие текста песни «Я сидел у зала храма» может служить лишь «познавательным знаком», который, если он будет найден в каком-то стихотворении, позволит с полной определенностью заявить, что именно это стихотворение и служило поэтической основой произведения. Одновременно, конечно, эта первая строфа текста в какой-то мере указывает рациональное направление поисков. Как нам представляется, по своему характеру и духу она сближается со стихотворениями немецкого поэта Фридриха Маттисона (1767—1831), на тексты которого в 1812—1816 годах Шуберт написал в общей сложности двадцать четыре песни. Поскольку, однако, у самого Маттисона такого стихотворения нет, автора его следует искать среди поэтов, по своим творческим установкам сближавшихся с Маттисоном.

«Песня без названия» и песня «Я сидел у зала храма» существенно обогащают наше представление о начале творческого пути Шуберта. Они показывают, что тип «рапсодической», состоящей из последования отдельных эпизодов песни был у него в то время всецело господствующим. Примечательно, что этот тип структуры Шуберт часто использует и в инструментальном творчестве раннего периода. Он в особенности ярко проступает в его трех фантазиях для фортепиано в четыре руки (D 1, 9, 48) и фантазии для фортепиано в две руки (D 993), которые возникли на протяжении 1810—1813 годов. Можно было бы думать, что подобный тип структуры определялся использованием в ранних песнях текстов «балладного» характера, с большим развитием событий, и детским увлечением композитора каждым отдельным поэтическим образом, каждым этапом действия, неумением увидеть за ними и отобразить общее, единое. Это в целом верно, однако очень существенно то, что первая фантазия для фортепиано в четыре руки, демонстрирующая «рапсодический» тип структуры, по-видимому, возникла еще до того, как композитор обратился к воцелению поэтических текстов. Правда, не исключено, что и при создании произведений, подобных своим ранним фантазиям, композитор в какой-то мере руководствовался литературными, поэтическими прообразами. В пользу этого говорят интонационные, даже тематические связи между ранними песнями и фантазиями Шуберта. Выше уже отмечалось, что вторая фантазия для фортепиано в четыре руки в сущности может рассматриваться как написанная на темы песни «Жалоба Агари». Можно указать и на некоторые интонационные связи с близкими по времени создания песням первой фантазии для фортепиано в четыре руки¹, третьей фантазии для того же состава. И все же нельзя рассматривать ранние

¹ Любопытно, что первая фантазия Шуберта для фортепиано в четыре руки нередко называлась в прошлом «Похоронной фантазией». Хотя ощутимых связей этой фантазии с одноименной песней или с лежащим в ее основе шиллеровским стихотворением мы не находим, возможно, что такое название фантазии восходит к ближайшему окружению композитора и является чем-то большим, чем просто ошибкой.

фортепианные фантазии Шуберта как настоящие программные произведения. Привлечение в них интонаций, даже целых образов, звучащих в тех или иных песнях, не дает для этого достаточных оснований. Хорошо известно, что отдельные мелодические обороты обретали для Шуберта совершенно определенное образно-смысловое значение и, подвергаясь некоторым видоизменениям, как своего рода «лейтобразы» проходили в ряде его сочинений. Однако от этого до настоящей программности еще далеко, и то обстоятельство, что «лейтобразы» обычно за-рождались в песнях, в связи с текстом, дела не меняет. И потому, как нам представляется, поразительное единство принципов формообразования в ранних песнях и фортепианных фантазиях следует отнести прежде всего за счет общих особенностей творческого метода юного Шуберта, за счет играющего видную роль у художников-романтиков восприятия мира как kaleidoscopically пестрой смены различных; образов, состояний; как раз в жанре фантазии, не связанном строгими традиционными схемами формообразования, подобные тенденции могли проявиться и действительно проявились наиболее полно и естественно. Рассмотренные песенные фрагменты Шуберта интересны, однако, не только как типичные образцы его раннего стиля. Хотя в целом они несовершенны и незрелы, подобно ряду значительно более поздних фрагментов, таких, как первая часть неосуществленного струнного квартета c-moll (декабрь 1820 г., D703), во многом они являются более смелыми и новаторскими сравнительно с близкими по времени создания завершенными песенными сочинениями. Представляя собой первые дошедшие до нас опыты Шуберта в жанре песни, они заключают в себе в зачаточном виде элементы, ставшие краеугольными камнями его зрелого песенного стиля. Как видно из сказанного выше, они могут рассматриваться в качестве своеобразной «программы», намечающей важные пути последующего блистательного развития песенного творчества Шуберта.

Примечание автора. Уже после того, как статья «Первые песни Шуберта» была набрана и сверстана, благодаря любезности бельгийского музыковеда Райнхарда ван Хорикса мы смогли ознакомиться с текстом его еще не напечатанной статьи «Schubert's reminiscences in his own works». В ней, в частности, указывается, что упомянутый нами выше неопубликованный эскиз песни, следующий в шубертовской рукописи за записью песни без названия c-moll, должен рассматриваться как продолжение песни «Я сидел у зала храма».