

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.53>

Максимов Евгений Иванович

**ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ ФРАНЦА ШУБЕРТА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ЖАНРА**

Статья посвящена исследованию фортепианных вариаций Франца Шуберта, которые являются малоизученной областью творчества великого композитора. Данные произведения рассматриваются в контексте исторического развития жанра, а также сквозь призму развития представления Шуберта о вариационном цикле. На их примере автор прослеживает связь с традициями вариаций Бетховена, применяя метод сравнительного анализа для сопоставления конкретных вариационных сочинений двух композиторов, живших примерно в одну эпоху. Большое внимание уделяется драматургическим особенностям вариаций Шуберта.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/53.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/53.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 282-288. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

Сопоставление основополагающих моментов китайского пения и западной академической традиции, именуемой в Китае бельканто, позволило автору сделать следующие **выводы**:

- особенностью европейских языков является образование гласных звуков в задней части полости рта или в полости глотки, что облегчает звукообразование и акустический резонанс, поэтому, исполняя западные музыкальные произведения, необходимо придерживаться техники бельканто;
- использовать технику бельканто во время исполнения китайской песни, особенно народной, практически невозможно, так как даже во время чтения слов расстояние между гласными и согласными звуками велико, к тому же китайская фонетика весьма специфична. В этих условиях певцу необходимо создать резонанс, что еще сильнее усложняет задачу;
- изучение обеих техник, углубление знания в области связи фонетического и вокального аспектов звучания поможет сохранить специфику и национальный колорит вокальной культуры.

*Список источников*

1. Будаева Т. Б. Исследование характеристик вокального звука китайского традиционного театра с помощью компьютерного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). С. 52-58.
2. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2011. 253 с.
3. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники [Электронный ресурс]. URL: <http://bookre.org/reader?file=759750&pg=2> (дата обращения: 12.08.2019).
4. 克里夫顿·韦尔著 罗抒冬译 声乐基础教学法：演唱的基本与过程. 人民音乐出版社, 2014年—85页 (Вейр К. Базовый метод преподавания вокала: основы и процесс пения. Пекин, 2014. 85 с.).
5. 余笃刚. 民族声乐学 上海音乐出版社 2015年 146页 (Юй Юган. Национальная вокальная музыка. Шанхай, 2015. 146 с.).
6. 李晋玮. 《沈湘声乐教学艺术》人民音乐出版社, 2017年, 20页 (Ли Цзиньси. Шэнь Сян и искусство вокальной педагогики. Пекин, 2017. 20 с.).
7. 金铁霖. 《声乐教学艺术》人民音乐出版社, 2008年, 28页 (Цзинь Телинь. Искусство преподавания вокальной музыки. Пекин, 2008. 28 с.).
8. 理查德·奥尔德森. 《嗓音训练手册》, 李维贞 (译) 北京: 中央音乐出版社, 2006 (Олдерсон Р. Руководство по обучению вокалу / перевод Ли Вэйчжэнь. Пекин, 2006).
9. 邹长海. 《声乐艺术语言学——讲话与歌唱》北京: 人民音乐出版社, 2009年 (Цзоу Чанхай. Вокальная музыкальная лингвистика – речь и пение. Пекин, 2009).

**SINGING TECHNIQUE IN THE CHINESE VOCAL TRADITION**

**Lyu Jiayin**

*Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg  
286437402@qq.com*

In the XXI century, vocal culture actively assimilates the achievements of national vocal schools. Against the background of modern innovations, the experience of the Chinese singers and vocal teachers seems to be unique because in the XX century, generations of vocalists seek to combine the bel canto technique and national singing style improving theoretical basis and performance of the Chinese vocal music. The article aims to analyse the western and national manners of sound extraction, to find scientific justification of similarities and differences between them. To achieve this objective, the researcher analyses the basic stages of vocal phonation, compares the principles and techniques of bel canto singing and the national Chinese vocalism.

*Key words and phrases:* vocalist's respiration; dantyan; phonation; relation of vocal and speech articulation; resonance.

УДК 781.61

Дата поступления рукописи: 18.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.53>

*Статья посвящена исследованию фортепианных вариаций Франца Шуберта, которые являются малоизученной областью творчества великого композитора. Данные произведения рассматриваются в контексте исторического развития жанра, а также сквозь призму развития представления Шуберта о вариационном цикле. На их примере автор прослеживает связь с традициями вариаций Бетховена, применяя метод сравнительного анализа для сопоставления конкретных вариационных сочинений двух композиторов, живших примерно в одну эпоху. Большое внимание уделяется драматургическим особенностям вариаций Шуберта.*

*Ключевые слова и фразы:* Шуберт; вариации; вариационный цикл; тема; развитие.

**Максимов Евгений Иванович**, д. искусствоведения, доцент  
*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
evgeny.69@list.ru*

**ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ ФРАНЦА ШУБЕРТА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ЖАНРА**

Среди фортепианных произведений Франца Шуберта до сегодняшнего дня **наименее изученной областью** являются вариации. Им посвящены лишь немногочисленные исследования [4-6; 10]. Проблема

понимания концепции вариаций Шуберта сейчас как нельзя более **актуальна**, так как без этого невозможно осмысленное исполнение и исследование этих сочинений. Вариации Шуберта находятся на стыке классических и романтических традиций. С одной стороны, они связаны с его произведениями, написанными в других жанрах; с другой – вписываются в историческое развитие фортепианных вариаций. Поэтому **целью** работы является проследить процесс развития вариаций композитора в контексте эволюции жанра.

Вариационная форма занимает важное место в фортепианном творчестве Франца Шуберта. Вариационные циклы композитора основаны главным образом на традициях венских классиков, но в более поздних сочинениях заметно усиление романтических черт.

Вариации Шуберта охватывают практически весь период его творчества, хотя количество его произведений в этом жанре значительно уступает числу сонатных циклов композитора. Всего сохранилось 9 самостоятельных вариационных циклов Шуберта. Четыре из них написаны для фортепиано в четыре руки. Эти сочинения связаны с домашним музицированием, которое было широко распространено среди любителей музыки его времени. Именно поэтому они пользовались наибольшим успехом среди вариаций композитора. Как видно из писем Шуберта, сам он часто принимал участие в исполнении своих новых произведений этого типа на домашних концертах.

Вариационная форма широко представлена в инструментальном творчестве Шуберта, в частности в медленных частях сонатно-симфонических циклов: Второй симфонии B-dur (1814-1815), Фортепианного квинтета «Форель» A-dur (1819), Октета для струнных и духовых F-dur (1824), Струнного квартета «Смерть и девушка» d-moll (1824). В крупных фортепианных произведениях Шуберта вариации встречаются довольно редко и не имеют обозначения. Композитор вводит вариации в Фантазию «Скиталец» (1822) и Сонату a-moll op. 42 (1825). В своем творчестве Шуберт также связывает вариации с жанром экспромта (в Экспромте B-dur D 935 № 3).

Кроме того, Шуберт написал вариацию для коллективного сборника 50 вариаций на вальс Диабелли, вышедшего в 1824 году [3, с. 27].

Вариационный и варианный методы играют важнейшую роль в творчестве композитора. Фигурационное и гармоническое варьирование характерно в особенности для медленных частей его сонатных циклов. Вариационность нередко проникает у Шуберта и в другие формы (сложную трехчастную и рондо). В творчестве композитора активно применяется варианный метод развития, присущий песням многих народов и связанный с плавностью мелодии, отсутствием ритмического дробления, образно-жанровым единством и сохранением структурной целостности крупных построений. Этот метод характерен главным образом для вокальных сочинений Шуберта и реже применяется в инструментальных.

Среди фортепианных вариационных циклов композитора значительное место занимают вариации на оригинальные темы (более половины общего количества). Вариации этого типа встречаются уже в числе ранних композиторских опытов Шуберта. К народным темам композитор обращается сравнительно редко, предпочитая варьировать собственные песни. Народные мелодии Шуберт использовал лишь в двух четырехручных вариационных циклах – Вариациях e-moll op. 10 (1818) и Andantino h-moll из Дивертисмента “sur des motifs originaux Français” op. 84 № 1 (1827). Оба созданы в последнее десятилетие жизни и основаны на французских темах. В вариациях Шуберта также используется тема из инструментального сочинения (Струнного квартета А. Хюттенбреннера) и из популярной оперы («Мари» Ф. Герольда).

Из документов, связанных с жизнью Шуберта, выясняется, что среди его произведений 1810-1812 гг. было большое количество вариаций, которые до нас не дошли. По свидетельству его брата Фердинанда, «тетрадь фортепианных вариаций, которую он проиграл отцу как свое первое музыкальное произведение... носит уже индивидуальный отпечаток» [1, с. 62]. Вероятно, речь шла о Семи вариациях F-dur, сохранившихся лишь частично. Из высказывания Фердинанда Шуберта видно, что в вариациях F-dur проявился собственный стиль Франца. Это понимал и сам автор, ценя произведение выше, чем написанные ранее. Вариации не были первым произведением Шуберта в этом жанре: еще раньше были созданы Шесть вариаций Es-dur (впоследствии утерянные).

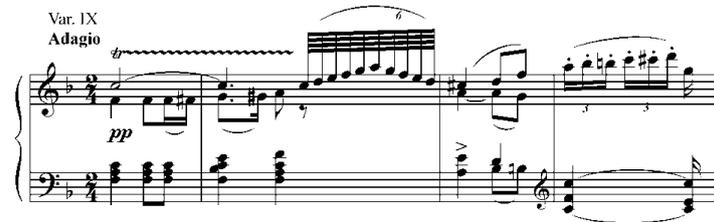
Первым известным нам вариационным циклом Шуберта являются *Семь легких вариаций G-dur* (D Anh. I, 12). Однако их авторство находится под сомнением. Они были изданы в 1810 году в музыкальном ежегоднике “Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepianos”, выходившем в Силезии. Произведение вскоре было забыто и долгое время не попадало в поле зрения исследователей. Оно было вновь обнаружено лишь в 1970-е гг. и опубликовано Каролом Музиолем [11]. Легкие вариации были написаны 12-летним Шубертом во время его учебы в конвикте под руководством А. Сальери. В этом сочинении заметно влияние венских классиков, произведения которых он в это время усердно изучал.

В 1815 г. Шуберт написал *Десять вариаций F-dur D 156*, которые, как и ряд других сочинений этого времени, посвятил А. Сальери, с гордостью подчеркивая, что является его учеником. В конце автографа, помеченного 15 февраля 1815 года, автором была сделана надпись: «X вариаций для фортепиано, сочиненных Францем Шубертом, учеником Сальери, первого маэстро венской императорско-королевской капеллы» [2, с. 113].

Десять вариаций основаны на классических принципах. Импульсом для создания этого произведения Г. Кёльтш считает изучение Шубертом фортепианных произведений Бетховена и прежде всего Вариаций F-dur op. 34 [9, S. 40]. Шуберт проявлял к вариационным сочинениям великого венского классика особый интерес. Например, запись в дневнике от 13 июня 1816 г. свидетельствует о том, что Шуберт «играл вариации Бетховена» [2, с. 131]. Десять вариаций обнаруживают явное сходство с бетховенским циклом. Певучая,

благородная тема, изложенная преимущественно четырехголосно, и особенно ее орнаментированный вариант в вариации 9 с трелями и пышными фигурациями (Пример 1), вызывают непосредственные аналогии с темой бетховенских вариаций и ее варьированной репризой в конце. В финальной вариации Шуберт цитирует начало арии Фигаро “Se vuol ballare” из оперы Моцарта, которая, в свою очередь, используется Бетховеном в качестве темы скрипичных вариаций WoO 40 (Пример 2). Однако хроматический ход *g-gis-a* выявляет своеобразие стиля Шуберта, у которого, кроме того, усиливается пародийный оттенок. Таким образом, композитор синтезирует интонации двух тем (моцартовской и собственной).

### Пример 1



### Пример 2



Мелодия темы или ее отдельные интонации сохраняются в большинстве вариаций. Однако характер и тембр ее меняются. В минорной вариации мелодия упрощается, становится более строгой. В 5-й вариации она перемещается в нижний голос, а в 6-й – звучит в октавном изложении. Ближе к концу цикла Шуберт переосмысливает тему в жанровом плане. Так, 7-я вариация напоминает скерцо, а 8-я – марш. В коде Десяти вариаций композитор переносит тему в более высокий регистр, придавая ей более светлое и прозрачное звучание. В отличие от своих современников, Шуберт усложняет тему в мелодическом и гармоническом отношении, вводя хроматизмы.

Драматургия Десяти вариаций выстроена по моцартовскому принципу: в первой половине цикла темы расположена вариация в одноименном миноре (вар. 4), а в конце цикла – Adagio (вар. 9) и быстрый танцевальный финал со сменой метра на трехдольный (вар. 10).

Вариационный цикл построен на сквозном развитии. Усиление контрастности образов сопровождается более тесным соединением вариаций, особенно трёх последних и коды. Так, 8-я и 9-я вариации объединяются виртуозной каденцией, а 10-я и реприза темы – переходом Adagio.

В 1817 году созданы *Вариации a-moll D 576*, в основе которых тема струнного квартета Ансельма Хюттенбреннера. Как вспоминает последний, «Шуберт написал для меня на дружескую память тринадцать очень интересных вариаций на тему a-moll из моего, появившегося у Штейнера, струнного квартета...» [1, с. 82]. Вариации, основанные на теме траурного характера, отличаются цельностью формы и лирической проникновенностью. Это сочинение в образном и тематическом плане перекликается с Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена. Линия баса темы приобретает самостоятельное значение и проводится неизменно в отдельных вариациях.

С появлением в 1818 году *Вариаций в четыре руки op. 10* произведения Шуберта в этом жанре выходят на новый уровень развития. Это был первый четырехручный вариационный цикл композитора и, кроме того, первое произведение в жанре вариаций, которому автор присвоил опусный номер. Не случайно Шуберт посвятил Вариации op. 10 Бетховену, назвав себя его «почитателем и поклонником». Посвящение Бетховену показывает, что Шуберт, сознавая себя мастером, высоко ценил свои вариации и надеялся на одобрение великого современника. Й. Шпаун в 1829 году отмечал, что Вариации op. 10 «были достойны посвящения бессмертному Бетховену» [Там же, с. 36]. Как утверждал А. Штадлер, «Бетховен любезно принял это посвящение» [Там же, с. 156]. По свидетельству Й. Хюттенбреннера, «они получили полное одобрение Бетховена, ведь Бетховен играл их со своим племянником почти ежедневно на протяжении нескольких месяцев» [Там же, с. 212]. Это посвящение дало повод для возникновения легенды, основанной на недостоверном свидетельстве А. Шиндлера о том, что в 1822 году Шуберт передал лично Бетховену экземпляр вариаций [Там же, с. 210]. Однако Й. Хюттенбреннер утверждает, что знакомство Шуберта и Бетховена в связи с Вариациями op. 10 не состоялось [Там же, с. 212].

В качестве темы Шуберт выбрал мелодию романса “Le Bon Chevalier” («Любезный кавалер»), входящего в сборник “Romances” голландской королевы Гортензии (№ 5). Этот сборник из 12 романсов был впервые опубликован в Париже в 1813 году и переиздан в Лейпциге в 1817 году. По предположению О. Э. Дойча, Шуберт использовал именно немецкое издание. Тема вариаций в основном совпадает с мелодией романса, но ее темп у Шуберта более оживленный [7, S. 124].

Мелодия темы в Вариациях ор. 10 мало изменяется и легко узнаваема. Почти всегда при этом сохраняется и аккордовая фактура. В 3-й вариации появляется мажорный вариант темы (C-dur). В 5-й и 6-й вариациях (E-dur и cis-moll) она передается из одного регистра в другой, что приводит к тембровым контрастам. В начале 6-й вариации мелодия песни проходит в героическом характере октавами в басу. В 7-й вариации на фоне приглушенной темы в верхнем голосе звучит новая мелодия лирического характера. Ее нисходящее движение противопоставлено восходящей линии мелодии песни. Таким образом, возникают различные аспекты маршевости.

Единство циклу придает начальная ритмическая пунктирная фигура, которая проходит через все произведение и становится своеобразным лейтритмом.

Шуберт вносит в цикл ладово-гармоническое разнообразие. 3-я вариация написана в тональности VI ступени C-dur, что для классических вариационных циклов не характерно. Во второй половине цикла (с 5-й вариации) главенствует одноименный мажор. Следующая вариация написана в параллельной от нее тональности cis-moll. Возникает терцовое сопоставление неродственных минорных тональностей (cis-e). Финальная вариация и кода также написаны в одноименном мажоре. В целом получается концентрическая ладовая структура, в которой выявляется однотерцовое отношение симметрично расположенных тональностей C-dur и cis-moll.

Шуберт обогащает ладово-гармонический язык темы и внутри отдельных вариаций, вводя терцовые тональные соотношения. Например, в 5-й вариации содержится модуляция из C-dur в Es-dur, а в коде – из E-dur в As-dur. Кроме того, в коде Шуберт, следуя традиции Бетховена, вводит тональность тритонового отношения B-dur.

Структура темы сохраняется почти во всех вариациях. Лишь в 7-й вариации ее квадратное строение нарушается (6 + 8 + 8 + 15). Вариации представляют собой законченные миниатюры. Лишь последние две вариации цикла объединяются переходом на доминантовой педали. Обширная кода основана на разработанности.

В *Интродукции и вариациях на оригинальную тему для фортепиано в четыре руки B-dur D 968a* (около 1824) композитор в целом следует классическим традициям. Шуберт обращается к народно-жанровой сфере, что связано с общим интересом к фольклору, возрастающим у композиторов этого времени. “Original-Thema” (особенно ее начало) напоминает один из вариантов «Камаринской», который использован П. Враницким в балете «Лесная девушка», а затем в теме фортепианных вариаций A-dur WoO 71 Бетховена. Наблюдается даже фактурное сходство с темой бетховенских вариаций. Однако у Шуберта она имеет пародийный характер, что подчеркивается акцентами на слабых долях такта. Финал написан в духе лендлера, одного из любимых танцевальных жанров композитора (Пример 3).

### Пример 3

Original-Thema  
Moderato

Произведение, имеющее концентрическую структуру, уравновешивают интродукция и развернутый финал. 4-я вариация представляет собой измененную репризу темы. В центре помещается группа из трех вариаций, основанных на последовательном сокращении длительностей.

В последующие годы Шуберт в камерных вариационных циклах нередко обращается к собственным песням в качестве темы («Форель», «Смерть и девушка», «Засохшие цветы»). Как отмечает М. Фридланд, это связано с тем, что «мелодико-гармоническая структура темы здесь, так сказать, мысленно скрепляется логикой того стихотворения, которое тема раскрывает музыкально» [8, S. 19]. К этому времени у Шуберта возникает совершенно новая концепция вариационного цикла.

Эстетические взгляды Шуберта принципиально отличались от господствующих представлений. Об этом свидетельствует высказывание композитора о собственном исполнении *Andante* из Сонаты *a-moll* op. 42. «Особенно понравились вариации из моей новой сонаты в 2 руки, которые я исполнял один и не без успеха, причем некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют; если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я не выношу распроклятую рубку, свойственную даже прекрасным пианистам; она не доставляет наслаждения ни уху, ни душе» [2, с. 433].

Таким образом, при сочинении вариаций Шуберт ставил иные задачи, чем большинство его современников. Меньше всего композитор стремился к внешнему блеску, который и связывали обычно с жанром вариаций. Шуберт в вариациях создавал особый духовный мир, богатый фантазией. В дневнике от 29 марта 1824 года он назвал фантазию «высшим сокровищем человека, неисчерпаемым источником, из которого пьют как художники, так и ученые!» [Там же, с. 349]. Шуберт писал брату Фердинанду в июле 1824 года, что фантазия для него является возможностью уйти от «рокового познания жалкой действительности» и «найти счастье и покой в себе самом» [Там же, с. 371]. Именно это стремление определяет содержание вариаций композитора, созданных в 1820-е гг. В это время меняется его отношение к окружающему миру, нарастает трагическое ощущение одиночества художника и его разлад с внешним миром.

В 1824 году Шуберт создает новаторские вариационные циклы, в которых уже ярко проявляются романтические тенденции. В *Интродукции и вариациях для фортепиано и флейты op. 160* Шуберт обращается к собственной песне «Засохшие цветы» из цикла «Прекрасная мельничиха» (№ 18), проникнутой мыслью о смерти. Трагическое содержание у венских классиков, как правило, не было связано с жанром вариаций (исключение составляет *Andante f-moll* Гайдна). Таким образом, в жанр вариаций проникают новаторские идеи, заложенные в вокальных сочинениях Шуберта. В теме вариаций композитор сохраняет структуру песни, состоящей из минорного и мажорного разделов. По сравнению с песней она сокращена с 57 до 32 тактов, что особенно касается мажорного раздела. Однако значение мажора в песне и в теме вариаций принципиально различно. Если песня заканчивается в миноре, символизирующем возвращение к действительности и еще более подчеркивающим трагизм мажора, то в конце темы вариаций утверждается тональность *E-dur*. Соответственно, в мажоре завершаются все последующие вариации, а 3-я и заключительные 6-я и 7-я вариации целиком проходят в мажоре. Таким образом, уже в теме заложена смена минора и мажора, причем мажорная сфера в дальнейшем развитии значительно расширяется, занимая доминирующее положение в цикле.

В четырехручных *Вариациях As-dur op. 35 D 813* обнаруживаются своеобразные черты. О реакции на них можно судить по высказыванию в письме Швинда Шоберу от 14 февраля 1825 г.: «Новые вариации в четыре руки – нечто исключительное. Тема столь же прекрасна, как и томна, чистейшего строения и... свободна и благоговорна. В восьми вариациях эти черты развиты совершенно самостоятельно и жизненно, и все же кажется, что каждая из них вновь повторяет тему» [Там же, с. 400-401].

В цикле op. 35 Шуберт развивает романтические черты вариаций Бетховена. В этом произведении наблюдается влияние двух вариационных циклов венского классика: *Allegretto* из Седьмой симфонии и Тридцати трех вариаций на вальс Диабелли op. 120 (изданных в 1823 г., т.е. за год до создания шубертовских вариаций). В инструментальную музыку первой половины XIX века прочно входят песенно-маршевые темы, образцом которых стало *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена. К этой теме обращается также и Шуман в «Этюдах на тему Бетховена». В Вариациях Шуберта, однако, доминирует песенное начало.

Развитие в Вариациях *As-dur* происходит в направлении усиления трагизма и отстранения от внешнего мира, с постепенным переходом от действительности к отрешенности. Как и в 33 вариациях Бетховена, особое значение в них приобретает жанр марша, предстающего в разных аспектах. Марш получает у Шуберта психологическую трактовку. В 5-й и 7-й вариациях, связанных с жанром похоронного марша, обнаруживается образное и ритмическое сходство с *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена. В 7-й вариации появляется интонация нисходящей секунды. Начальная пунктирная фигура Вариаций Шуберта трансформируется в оstinatный ритм.

В последние годы жизни Шуберта его вариации привлекли критиков, которые долгое время обходили своим вниманием сочинения композитора в этом жанре, хотя его фортепианные произведения были хорошо известны венской публике. Еще 1818 г. газета *Wiener Theaterzeitung* охарактеризовала содержание произведений Шуберта в целом так: «...глубокое чувство, сдержанная очевидная сила и нежность, производящая приятное впечатление» [Там же, с. 156]. Лишь в феврале 1828 г. критика заметила самостоятельные вариационные циклы Ф. Шуберта. В лейпцигской *AmZ* появилось только три рецензии на фортепианные произведения композитора. Из них одна, довольно большая статья посвящена четырехручным *Вариациям на тему Галеви op. 82*. Вообще отношение этой газеты к фортепианным сочинениям Шуберта было более благосклонным, чем к его песням, которые постоянно критиковали за модуляции. Ф. Рохлиц проявлял к сочинениям Шуберта «уважение и симпатию», о чем свидетельствует его письмо от 7 ноября 1827 г., которым автор был польщен [Там же, с. 590-592]. Однако лейпцигская газета, возглавляемая Г. Финком, позволяла себе резкие и недружелюбные отзывы о творчестве Шуберта. По мнению анонимного автора (вероятно, Финка) в рецензии на Сонату op. 78, Шуберт «замыкается в одной манере», которая «влечет за собой игнорирование других, ведущих к той же цели, может быть, более коротких, верных и красивых путей» [Там же, с. 598].

Критик лейпцигской газеты высоко оценивает *Вариации на тему Галеви op. 82*: «Не принимая во внимание того, что многие причисляют к основным красотам, т.е. модного, мы считаем эти вариации самым удачным из всего, что до сих пор знаем из его вещей». Более того, критик причисляет их к лучшим произведениям,

написанным в этом жанре. В рецензии отмечается сочетание выразительности и простоты в теме: «Сама тема обработана очень привлекательно и в то же время очень просто». Вместе с тем автор рецензии отмечает в Вариациях Шуберта «недостатки», характерные для его музыки этого времени. Это «часто врывающиеся странные аккорды» и «переходы и модуляции, которые большей частью наносят ущерб нашим музыкальным красотам» [Там же, с. 619-620]. Таким образом, в этих высказываниях в скрытом виде вновь обнаруживается консерватизм лейпцигской газеты, который наблюдался в рецензиях на ранние вариации Бетховена.

В целом в вариационных циклах Шуберта наблюдается значительная эволюция. Основательно изучая произведения венских классиков (особенно Бетховена) и опираясь на традиции орнаментальных вариаций в ранних сочинениях, Шуберт в последние годы жизни вырабатывает собственный подход к вариационному циклу, который основан на взаимодействии классических и романтических принципов драматургии.

У Шуберта усиливается значение лирико-кантиленного начала. Для его вариационных циклов характерно применение песенных тем. Мелодия темы в вариациях Шуберта легко узнаваема. Нередко она проходит в неизменном виде в сопровождении разнообразных фигураций.

Шуберт использует контраст одноименных тональностей, характерный для классического вариационного цикла, вводя по традиции Моцарта в середину цикла минорную вариацию. В поздних сочинениях возрастает количество вариаций в одноименной тональности. Однако противопоставление мажора и минора у Шуберта приобретает новое значение. Оно связано прежде всего со сменой «светлых» и «темных» образов. Такой контраст иногда затрагивает уже тему, создавая ощущение двойственности. В поздних вариационных циклах Шуберт расширяет тональную сферу, противопоставляя одноименному минору тональность VI низкой ступени (Andante из Сонаты op. 42 и Экспромт op. 142 № 3).

Шуберт, как правило, сохраняет структуру темы и ее гармоническую основу. Как отмечает М. Фридланд, «беспримерная образная мощь его фантазии обнаруживается в его совершенно своеобразной способности представлять путем преобразования темы собственную, совершенно новую смену настроения, несмотря на едва затронутую гармоническую основу темы» [8, S. 63].

В вариационных циклах Шуберт стремится к симметричности формы (вплоть до концентричности). В финальном разделе композитор нередко вводит частичное *da capo* темы. Иногда цикл уравнивается интродукцией и расширенной финальной вариацией.

Для вариаций Шуберта характерна строфичность структуры. В то же время обнаруживается стремление к сквозному развитию ближе к концу вариационного цикла. В его произведениях часто встречаются каденционные переходы между медленной и последующей быстрой вариациями. Для заключительных вариаций Шуберта характерна разработанность.

**Проведенное исследование показывает**, что у Шуберта формируется собственная концепция вариационного цикла, связанная, с одной стороны, с традициями венских классиков, с другой – с собственным представлением о фортепианных вариациях. Влияние Бетховена остается неизменным на протяжении всего творчества Шуберта и проявляется как в драматургии вариационного цикла, так и в мелодических, гармонических, ритмических и фактурных особенностях. В вариациях более позднего времени прослеживается противоречие между внутренним миром художника и действительностью, характерное для романтического мироощущения. По сути композитор создает жанр романтических характерных вариаций. Используя классические приемы варьирования, Шуберт трактует их с точки зрения романтического мироощущения. Все же классические черты в вариациях композитора доминируют. Несмотря на трагизм отдельных вариаций, связанный с разладом между идеальным и реальным миром, для вариаций композитора главным образом характерна общая оптимистическая направленность.

В современном исполнительском искусстве в последние годы усиливается интерес к фортепианным произведениям Шуберта. Понимание драматургии вариаций композитора и его роли в истории жанра сейчас особенно актуально, а новое отношение к вариациям Шуберта может привести к включению их в концертные программы.

#### Список источников

1. **Воспоминания о Шуберте** / сост., пер., предисл. и прим. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964. 412 с.
2. **Жизнь Франца Шуберта в документах: по публикациям Отто Эриха Дойча и другим источникам** / сост., общ. ред. и прим. Ю. Хохлова. М.: Музгиз, 1963. 840 с.
3. **Максимов Е. И.** Вариации Бетховена и его современников на тему Диабелли // Фортепиано. 2000. № 4. С. 25-29.
4. **Максимов Е. И.** История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: дисс. ... д. искусствоведения. М., 2014. 546 с.
5. **Максимов Е. И.** Фортепианные вариации на оригинальные темы в классико-романтическую эпоху. М.: ОнтоПринт, 2013. 304 с.
6. **Brown M. J. E.** New, Old and Rediscovered Manuscripts // Music and Letters 38. 1957. № 4. P. 359-368.
7. **Deutsch O. E.** Schubert und die Königin Hortense // Österreichische Musikzeitung 28. 1973. Heft 3. S. 121-124.
8. **Friedland M.** Zeitstiel und Persönlichkeitsstiel in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 41. Heft). Leipzig, 1930. 87 S.
9. **Költzsch H.** Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. 182 S.
10. **Martinkus C. G.** The Urge to Vary: Schubert's Variation Practice from Schubertiades to Sonata Forms: a thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Toronto, 2017. 198 p.
11. **Musiol K.** Franz Schubert? Sieben leichte Variationen G-dur, 1810. Katowice, 1975.

## FRANZ SCHUBERT'S PIANO VARIATIONS THROUGH THE LENSES OF THE GENRE DEVELOPMENT

**Maksimov Evgenii Ivanovich**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
*Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory*  
evgeny.69@list.ru

The article is devoted to studying Franz Schubert's piano variations, a poorly investigated sphere of the composer's creative work. These compositions are considered in the context of the genre development and through the lenses of the development of Schubert's conception of the variational cycle. Analysing these musical pieces, the researcher traces relation with Beethoven's tradition of variational composition. The comparative analysis method is applied to compare variational compositions of the two composers who were almost contemporaries. Special attention is paid to dramaturgic peculiarities of Schubert's variations.

*Key words and phrases:* F. Schubert; variations; variational cycle; theme; development.

УДК 78/782

Дата поступления рукописи: 02.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.54>

*В статье рассмотрена уникальная разновидность китайской традиционной драмы – опера провинции Сычуань, или Сычуаньская опера. Она существенно отличается от известной во всем мире Пекинской оперы и других локальных видов этого искусства. Сычуаньская опера обладает своей эстетикой, техникой и оперной школой, но главное ее достояние – неповторимый музыкальный стиль, который заключается в сочетании оригинального пения в высоком регистре (гаоцянь) под аккомпанемент ударных инструментов (логуцзинь) с вокально-хоровым комментированием (банцянь). Автор анализирует особенности вокальной стилистики Сычуаньской оперы, детально описывает ударные инструменты, представляет типы хорового комментирования, используемые в опере.*

*Ключевые слова и фразы:* китайская традиционная драма; региональная специфика; Сычуаньская опера; высокие напевы гаоцянь; вокально-хоровое комментирование; аккомпанемент ударных инструментов логучзинь.

**Сюй Цзянь**

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург*  
251104247@qq.com

### СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ СЫЧУАНЬСКОЙ ОПЕРЫ

Китайская традиционная драма известна во всем мире своей уникальной самобытностью, в которой объединены разные виды искусств и дух военного дела. В эпоху глобальных взаимодействий и стремительно устанавливающихся связей этот вид национальной культуры за пределами Китая получил наименование «китайской оперы», которая «сложилась вне европейских влияний и представляет собой самобытное искусство с уникальной эстетикой и выразительной системой. Самая известная разновидность китайской традиционной драмы – Пекинская опера, которая сложилась в XVIII веке. Название «опера» было ей дано европейцами, не сумевшими обозначить её иначе» [8, с. 3]. Этот вид традиционного китайского театра с энтузиазмом описывали как китайские специалисты, так и российские музыковеды [1; 3-5; 8].

Однако наряду с Пекинской оперой существуют и другие разновидности традиционного театрального искусства Китая. Территория Китая населена множеством народностей, и закономерно, что китайские провинции сформировали самобытную культурную специфику, проявляющуюся во всей полноте в народных зрелищных искусствах. Театральное наследие провинций запечатлено в региональных разновидностях «китайской оперы», о которых упоминают отдельные исследователи [6-8].

В середине XX столетия в Китае были известны 367 видов региональных опер. К концу столетия около 100 региональных видов исчезли, а многие из оставшихся находятся на грани исчезновения. Во второй половине прошедшего столетия в Китае состоялись две крупномасштабные акции спасения национального оперного искусства. В их рамках были записаны на видеоносители тысячи традиционных опер, затем начались систематизация и анализ общего состояния оперного наследия в Китае. В множестве локальных разновидностей были выделены стилеобразующие виды [10]. От них в истории развития традиционной драмы произошли ответвления, которые затем сплетались и образовывали причудливые стилевые миксты или же, смешиваясь с народной традицией местности, порождали порой неузнаваемые варианты этого вида искусства.

В настоящей статье рассматривается Сычуаньская опера, прославившаяся в Китае и за его пределами своей уникальной самобытностью. **Актуальность** исследования музыкальной стилистики Сычуаньской оперы заключается в том, что древнейший вид театрального искусства – китайская традиционная драма – без привлечения сведений о ее разновидностях до сих пор остается изученной не в полной мере: представление о китайской драме не сводится к описанию Пекинской оперы. Сычуаньская опера обладает своей эстетикой, техникой и оперной школой, она прекрасно отражает красоту китайской театральной культуры, но на сегодняшний день о ней содержится лишь справочная информация, сопровождающая записи этой оперы на CD- и DVD-носителях.