

RU

У истоков венского вальса: танцевальные циклы Франца Шуберта

Го Цин

Аннотация. Цель исследования - выявить в танцевальных опусах Франца Шуберта жанровые и стилевые предпосылки для возникновения венского вальса. В статье рассматриваются сборники лендлеров, немецких танцев и вальсов. Научная новизна заключается в том, что в ходе анализа в них продемонстрирован ряд объединяющих элементов, таких как наличие тонального плана и общих интонационных формул. В результате выявляются признаки цикличности, что позволяет представить трехдольные танцы Шуберта в качестве прямых предшественников нового жанра - венского вальса.

EN

On the Origins of Viennese Waltz: Franz Schubert's Dance Cycles

Guo Qing

Abstract. The paper aims to prove that Franz Schubert's dances can be considered as genre and style predecessors of Viennese waltz. The researcher analyzes German folk dances (Landler), identifies their common features (tonal plane, prosodic patterns), and herein lies scientific originality of the study. The research findings are as follows: the author shows that Schubert's tripartite dances are characterized by cyclicity, which allows considering them the direct predecessors of Viennese waltz.

Введение

Актуальность темы исследования определяется непрекращающимся интересом исследователей к австрийской музыкальной культуре XIX столетия как к «колыбели» большинства наиболее известных и распространенных академических музыкальных жанров, в частности венского вальса. Для изучения генезиса жанра венского вальса представляют особый интерес ключевые черты музыкального языка и композиционные особенности опусов трехдольных танцев Шуберта.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- определить жанровые особенности трехдольных танцев в творчестве Шуберта;
- рассмотреть и проанализировать сборники лендлеров и немецких танцев как танцев-предшественников венского вальса;
- проследить особенности организации данных опусов с точки зрения наличия черт цикличности в них;
- выявить черты цикла в сборниках вальсов Ф. Шуберта;
- произвести анализ ряда вальсов на примере «Первых вальсов» (ор. 9).

Методы исследования. В работе сделан упор на метод музыкального анализа, а также метод исторической перспективы, что позволило выявить в танцевальных опусах Ф. Шуберта черты, предопределившие в дальнейшем возникновение жанра венского вальса в творчестве последующих поколений австрийских композиторов, в частности у Й. Ланнера и династии Штраусов.

Теоретической базой послужили труды Е. Мейлиха, В. Дамса и П. А. Вульфуса как основополагающие исследования творчества Шуберта, а также статья М. В. Иванова-Борецкого «Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования», в которой подробно разобраны и систематизированы композиционные приемы в вальсах первого австрийского романтика.

Практическая значимость заключается в том, что выкладки данной работы могут послужить в качестве дополнительного материала в курсе истории зарубежной музыки музыкальных вузов и средне-специальных учебных заведений. Кроме того, исследование раскрывает научные перспективы для дальнейшего изучения процесса формирования музыкальных жанров в европейской академической культуре.

Основная часть

Прежде чем достигнуть своей вершины в творчестве Иоганна Штрауса-сына (1825-1899), венский вальс прошел несколько этапов развития. Основы этого жанра еще в начале XIX века заложил Франц Шуберт (1797-1828):

«Известно, что у позднейших сочинителей вальсов установилась для них схема из вступления, цепи вальсов и довольно разработанной коды. Зародыш такого построения мы уже имеем у Шуберта, с тем, правда, отличием, что номера “вступительного” характера у Шуберта – тоже вальсы, в то время как позднее такие вступления нередко писались не в ритме этого танца» (Иванов-Борецкий, 1972, с. 133).

Шуберт создал огромное количество бытовых танцев. Но в наибольшей степени его творческая фантазия развернулась именно в танцах-предшественниках вальса и собственно в вальсах. Фактурные и гармонические находки, тональные сопоставления и «изломы», поэтичные мелодии и прихотливые ритмы – все эти черты в полной мере раскрываются в лендлерах, немецких танцах и, конечно же, в вальсах Шуберта.

Как отмечают исследователи, в начале XIX века лендлеры, немецкие танцы и вальсы не имели четко очерченных жанровых границ: «...в практике музицирования того времени не существовало четкого разграничения вальса и лендлера, лендлера и немецкого танца. В условиях характерного для Шуберта переосмысления прикладных танцевальных пьес в лирические миниатюры дифференциация разновидностей вальса естественно еще более затрудняется» (Вульфийус, 1983, с. 190-191). Подобного рода свидетельства имеются и в монографии Е. Мейлиха: «Достаточно взглянуть на рекламные объявления в венских газетах того времени, чтобы удостовериться в путанице, которую вносили издатели в определение жанра и национальной принадлежности того или иного танца. В “Винер Цейтунг” (19 января 1923 г.) можно прочесть, например, такое объявление: “У Зауэра и Лейдесдорфа... торговцев художественными и музыкальными товарами в Вене, Кертнерштрассе, 941, появились: Новая танцевальная музыка “Карнавал 1823 года” – сборник оригинальных *немецких танцев* (!) для фортепиано в двух тетрадах К. Черни, Горжалки, Лейдесдорфа, Памера, Пайера, Перселя, Пиксиса, Прейзингера, Шоберлехнера, Штейна, Шуберта и Воржишка... В ближайшее время эти *вальсы* (!) появятся в аранжировках для фортепиано в четыре руки и для других инструментов”» (курсив автора статьи. – Г. Ц.) (Мейлих, 1975, с. 18-19). Еще одно из многих доказательств мы находим и в творчестве Шуберта – лендлер № 2 из «12 лендлеров» (D. 790, ор. 171) появляется среди 18 немецких танцев (D. 783, ор. 33).

Название лендлера произошло от немецкого “Ländler, Landl” – обозначение местности в Австрии. Это австро-немецкий парный танец в трехдольном размере (3/4 или 3/8). Темп его умеренный или быстрый, движения включали прыжки. Лендлер был распространен в Австрии (особенно в Штирии), Южной Германии (Баварии) и Швейцарии. Под названием «лендлер» к началу XIX века объединялись многие разновидности австрийских и немецких танцев, известных с XVI столетия (Fritz, 1989).

Лендлер представлен в творчестве Шуберта несколькими опусами. Это «8 лендлеров» D. 378 (1816), «12 лендлеров» D. 790 ор. 171 (1823) и «17 лендлеров» D. 366 (1824). Во всех из них также прослеживаются черты цикличности.

Самый ранний из этих опусов, «8 лендлеров» (D. 378), был написан 19-летним композитором. Фактура их приближена к вальсу. Здесь сосуществуют две фактурные ячейки. Первая из них, открывающая Лендлер № 1, отличается отсутствием баса на первую долю. Вторая формула, идентичная привычной вальсовой, появляется в этом же танце, но во втором его разделе. Интересно, что первую формулу (без сильной доли) Шуберт практически не использует на протяжении всего лендлера. Как правило, она звучит лишь в первой половине танца (все они написаны в простой двухчастной форме); во второй части появляется бас на первую долю. Исключением является только «Лендлер № 7», полностью построенный на первой фактурной формуле.

«8 лендлеров» особо отмечает М. В. Иванов-Борецкий: «...все восемь танцев этого собрания написаны в простейшей двухчастной форме по восемь повторяющихся тактов в каждом колене и без единой модуляции; нет даже отклонения в V ступень, нет даже “половинной” каденции. Трезвучие I ступени и доминантаккорд царят безраздельно; в двух тактах всего собрания появляется секстаккорд I ступени и в восьми тактах – трезвучие IV ступени. Вероятно, так именно мог звучать аккомпанемент диатонической арфы под мелодией скрипки, флейты или кларнета в исполнении тех народных артистов, которые играли для танцев в кабаках венских предместий. И сколько надо было Шуберту мелодической изобретательности, чтобы, сознательно ограничивая себя со стороны гармонических возможностей, дать свежий танец!» (Иванов-Борецкий, 1972, с. 134).

В «8 лендлерах» обнаруживаются и черты цикличности. Так, например, объединяющим фактором служит здесь тональность – все восемь танцев написаны в B-dur. Общность создают и схожие формулы аккомпанемента, обозначенные выше. Также в этом опусе имеются тематические арки: в лендлерах № 1, № 5 и № 8 имеется родство начальных интонаций, разработанных в каждом танце по-своему. Все они отталкиваются от восходящего движения по тоническому секстаккорду, у них имеется затакт (четвертная длительность, V ступень тональности). Особенно схожи при этом начальные мотивы у лендлеров № 1 и № 5.

Интересный микроцикл – цикл внутри цикла – создают и танцы №№ 6, 7 и 8. В них объединяющим элементом выступает акцент – подразумевающий «прыжок» танцующих. В Лендлере № 6 *sforzando* звучит на первую долю 2-го, 6-го, 9-го и 13-го тактов. В двух следующих танцах этот акцент-прыжок смещается на вторую долю такта. Примечательно, что этот «микроцикл с прыжками» возникает именно в конце цикла, ведь начальные лендлеры довольно плавны по ритмике и мелодии. Это может объясняться тем, что танцоры, «разогревшись» на первых лендлерах, чем дальше, тем больше погружаются в стихию танца, становятся все более раскованными, и их эмоциональность требует выхода во все более энергичных и активных движениях. Этой нехитрой драматургии танца следует и музыкальное сопровождение, а возможно, и формирует настрой танцоров.

Черты цикличности обнаруживают себя и в «12 лендлерах» ор. 171 (D. 790), написанных в 1823 году, и в «17 лендлерах» (D. 366) (1824 г.). В первом случае – это наличие тонального плана, основанного на принципе энгармонических замен и сопоставлений одноименных и параллельных тональностей (при этом первая

половина танцев написана в тональностях диезной сферы, а вторая характеризуется резким уходом в бемольную), а также определенное интонационное родство между отдельными танцами. Нисходящий секундовый затакт, впервые возникающий в Лендлере № 4, появляется также в лендлерах № 5, № 7, № 8, № 10, а в № 11 он изменяется на восходящий. Такие интонационные арки свидетельствуют о глубокой внутренней связи между номерами этой танцевальной «сюиты», что характерно в большей степени для циклических произведений, нежели для сборников бытовых танцев.

В «17 лендлерах» (D. 366) также прослеживается четкий тональный план, основанный на принципах энгармонических замен и сочетания одноименных тональностей и так же, как и в рассмотренном опусе, первая часть его связана с диезными тональностями, а вторая (с № 13, es-moll) «уводит» в бемоли. Имеется здесь и еще одна занимательная закономерность: танцевальная сюита, начавшаяся с диезной тональности с тремя знаками (A-dur), оканчивается в «зеркальной» бемольной тональности с тремя знаками (Es-dur). Как известно, Шуберт никогда не использовал в своих циклах полный кварто-квинтовый круг тональностей (как это сделал, например, Шопен в своих прелюдиях), однако очевидно, что ему не была чужда идея тональной драматургии цикла. Кроме того, в обоих опусах через тональный план проступает и стержневая идея романтиков о невозможности счастья (от «теплых» и «мягких» диезных тональностей – к «холодным» бемольным).

Черты цикличности обнаруживаются и в сборниках еще одного предшественника вальса – немецкого танца. Так, «6 немецких танцев» (D. 970) обнаруживают очень ясную тональную организацию. Шесть танцев, подобных вальсу, объединяются в пары: №№ 1, 2 – Es-dur, №№ 3, 4 – As-dur, №№ 5, 6 – Des-dur. Заметно, что при этом от двойки к двойке увеличивается количество бемолей при ключе.

Обладают чертами цикла и «12 немецких танцев» (D. 420) (1817). Тональный план этого опуса построен на чередовании двух тональностей – D-dur и A-dur, и только № 7 выбивается из этой череды (написан в E-dur). Завершает «гирлянду» танцев помпезная, торжественная кода, схожая по тематизму с немецким танцем № 9.

В сборник «18 немецких танцев и экосезов» (D. 783, op. 33) входят 16 немецких танцев и, соответственно, 2 экосеза. Галерею танцев открывает подзаголовок «Вальсы» (Waltzes), что еще раз подтверждает мысль об отсутствии четких границ между этими жанрами – вальса и немецкого танца.

Цикл начинается с мощных звучаний первого немецкого танца (как уже отмечалось, он же – и вальс, и лендлер № 2 из «12 лендлеров» D. 790, op. 171). Основу тонального плана опуса составляют яркие тональные сопоставления, причем, как правило, сопоставляются тональности, отстоящие друг от друга на терцию. Гармонический план внутри танцев также изобилует красочными отклонениями и модуляциями, модулирующими секвенциями, тональными контрастами. Особенно выделяется в этом ряду немецкий танец № 14, в котором первый период написан в f-moll, а второй – в одноименном F-dur.

За свою недолгую жизнь Шуберт сочинил огромное количество произведений в танцевально-бытовом жанре – более 400. Но по количеству среди них лидируют вальсы, которых насчитывается около 250. Как пишет В. Дамс, «Шуберт явился тут настоящим сыном своего времени, отдавшим колоссальную дань этому “вихрю вальса”, закружившему всю после-наполеоновскую Европу и, конечно, в первую голову Вену» (Дамс, 1928, с. 14).

Среди опусов, объединяющих в себе большое число вальсов, можно назвать следующие:

- 38 вальсов, лендлеров и экосезов, в т.ч. 12 вальсов, op. 18 (D. 145) (1815-1821);
- 20 вальсов («Последние вальсы» – “Letzte Walzer”), op. 127 (D. 146) (1815-1823);
- 36 оригинальных танцев («Первые вальсы» – “Erste Walzer”), op. 9 (D. 365) (1816-1821);
- 34 сентиментальных вальса (“Valse sentimentales”), op. 50 (1823);
- 12 благородных вальсов (“Valse nobles”), op. 77 (D. 969) (1926);
- 12 грациозных вальсов (“Graz Waltzes”), op. 91 (D. 924) (1827).

Несмотря на то, что некоторые из перечисленных опусов являются именно сборниками танцев, в том числе составленных из пьес разных лет (op. 18, op. 127, op. 9), в них прослеживаются те же принципы организации, что и в последовательностях менуэтов, лендлеров и немецких танцев. В качестве яркого примера возникновения принципов цикличности можно привести «36 оригинальных танцев» («Первые танцы» – “Erste Walzer”) op. 9 (D. 365), написанные в течение 1816-1821 годов. Соответственно, в него вошли танцы разных лет – как ранние, так и более зрелые. Среди них – два “Atzenbrugger Tanz” (№ 30 и № 31) и известный «Траурный вальс» (№ 2). Курьез, связанный с этим вальсом, приводит в своей монографии Е. Мейлих: «Можно ли после этого удивляться забавному случаю, который произошел с вальсом, бытовавшим под нелепым названием “Траурный”. Узнав от друзей о бурном успехе этой очередной новинки, Шуберт воскликнул:

– Какой это осел догадался сочинить “Траурный вальс”? – И был немало удивлен, узнав, что это его собственное произведение, которое издатель снабдил таким кощунственным эпитетом» (Мейлих, 1975, с. 19).

Все они довольно миниатюрные – написаны в двухчастных формах и не превышают одной страницы. В основном это светлые, изящные танцы, где-то задумчивые, где-то чуть более оживленные и страстные, но не выходящие за пределы жизнерадостных танцевальных образов.

Вальсы, входящие в op. 9 (изданы в двух тетрадах 28 ноября 1921 года в преддверии карнавала (Дамс, 1928, с. 104)), небольшие по масштабам, поэтому композитор объединяет их в группы. Возникающие таким образом «гирлянды» связаны между собой тонально и образуют несколько микроциклов. Так, №№ 1-13 написаны в As-dur, №№ 14-15 – в близкой тональности Des-dur. Далее следует резкий тональный «излом» и переход в диезную сферу: №№ 16-18 звучат в A-dur, №№ 19-21 – в G-dur, №№ 22-24 – в H-dur, №№ 25-27 – в E-dur (№ 27 начинается в cis-moll, но вторая его часть дана в параллельной тональности). Как видно, в этой части

цикла все вальсы тонально объединены тройками. После этого идут три танца в близких тональностях: № 28 – в A-dur, № 29 – в D-dur, № 30 снова в A-dur. Вальс № 31, написанный в C-dur, стоит особняком, контрастируя с предыдущей тональностью, но подготавливая следующую «цепочку» вальсов: №№ 32-36 звучат в F-dur.

Имеются в этом опусе и объединяющие «лейтформулы», проходящие через всю танцевальную подборку. Яркая мелодическая ячейка дана еще в первом вальсе (Пример 1).

Пример 1. Ф. Шуберт. Вальс № 1 (ор. 9, D. 365). Т. 1-4



Характерные черты этого мотива – восходящий затакт с хроматизмом и следующий за ним нисходящий ход четвертями на широкий интервал (в данном случае это чистая квинта). Вторая фраза (т. 2-3) в общих чертах повторяет мелодический контур первой. В ней расширяется затакт на одну восьмую, а нисходящий ход четвертями дан на более узкий интервал (большая секунда). При этом две указанные фразы образуют некую «рифму», подобие секвенции, и эта синтаксическая структура сохраняется в других вальсах, использующих данные мотивы в качестве начального импульса к развитию.

Так, в вальсе № 6, несмотря на исчезнувший затакт с хроматизмами, родство с № 1 ощущается благодаря нисходящим ходам в 1 и 3 тактах, в которых возникает секвенция, хоть и не совсем точная (Пример 2).

Пример 2. Ф. Шуберт. Вальс № 6 (ор. 9, D. 365). Т. 1-8



В вальсе № 9 эта же нисходящая интонация продолжает развиваться, но теперь меняется затакт, а скачок вниз идет на большую сексту (Пример 3).

Пример 3. Ф. Шуберт. Вальс № 9 (ор. 9, D. 365). Т. 1-6



В вальсе № 16 возвращается затакт с хроматизмом (хотя теперь он изменил тип движения), возвращаются нисходящий ход на квинту и секвенция, которая, однако, теперь стала восходящей (Пример 4). Штриховые обозначения в нисходящей квинте при этом такие же, как и в вальсе № 6 (две первые ноты соединены лигой, стаккато на третью долю).

Пример 4. Ф. Шуберт. Вальс № 16 (ор. 9, D. 365). Т. 1-8



Вальс № 29 еще больше преобразует начальную интонацию: в ней возникает пунктирный ритм, укорачивается фраза – с двух тактов до одного (Пример 5).

Наиболее далеким от первоначального варианта становится первый период вальса № 34. Здесь кардинально изменяется метроритмическая структура первичной формулы: затактовый мотив смещается на первую долю, сильная доля становится затактом (Шуберт подчеркивает «бывшую» сильную долю акцентом), исчезает троекратный повтор звука в конце фразы (Пример 6).

Пример 5. Ф. Шуберт. Вальс № 29 (ор. 9, D. 365). Т. 1-4**Пример 6.** Ф. Шуберт. Вальс № 34 (ор. 9, D. 365). Т. 1-6

Этот вальс интересен еще и тем, что первые два такта в нем – это вступление, где звучит только аккомпанемент, давая возможность слушателю подготовиться к появлению мелодии.

Диапазон образов, встречающихся в «Первых вальсах», не так широк, как в иных вальсовых опусах Шуберта – здесь в основном выдерживается светлое настроение. Возможно поэтому в этом опусе нет бурного финала: итоговый вальс не является кульминацией предшествующего процесса развития, это скорее мягкое послесловие, эпилог. Вместо итогового помпезного и торжественного вальса звучит спокойная хоровая песня. Тем не менее, в «Первых вальсах» много красочности и звуковых экспериментов. Это и яркие модуляции в далекие тональности, и энгармонические подмены; имеются даже элементы звукоизобразительности – «птичьи трели» в вальсе № 25, неожиданные скачки с форшлагами, подобные воробьиным – в № 26.

Факторами, позволяющими говорить об элементах цикличности в «Первых вальсах», являются, во-первых, наличие тонального плана, объединяющего танцы в небольшие микроциклы или «цепочки» и, во-вторых, интонационные связи между отдельными вальсами.

Недаром вальсы Шуберта называют его творческой лабораторией. Разнообразие композиторских и исполнительских приемов в них впечатляет. Композитор использует все инструментальные возможности фортепиано, а также расширяет его палитру за счет привлечения приемов, характерных для других тембров. Например, в вальсах часто встречается тип фактуры, свойственный хоровому пению – хоральная, воссоздающая эффект совместного пения нескольких голосов. Многие вальсы блещут скрипичными приемами – переключки регистров, арпеджиоподобные скачки с одной струны на другую. Есть и подражание гитаре: вальс № 8 из ор. 77 («12 благородных вальсов») сочетает в себе арпеджиато и репетицию на одной ноте – два типичнейших приема игры на гитаре.

Важный нюанс касается формулы вальсового аккомпанемента: тип «бас – два аккорда» утверждается в качестве основного только в «Грацких вальсах», написанных в последний год жизни. Возможно, это свидетельствует о том, что только к концу 1820-х годов вальс обособился от иных форм трехчетвертных танцев, заняв собственную «нишу» и получив собственные жанровые «атрибуты».

На протяжении творческого пути Шуберта поменялся и гармонический пульс в его вальсах. Очевидна тенденция к его укрупнению: со временем композитор пришел к более обширным построениям – одна гармония на два такта, иногда даже на три и на четыре. В дальнейшем эта линия мощно разовьется в творчестве Ланнера и Штрауса-отца, достигнув расцвета в музыке Штрауса-сына, в вальсах которого одной функцией объединяется до восьми тактов.

Миниатюрность композиции (как правило, простая двухчастная форма; реже – сложная двухчастная или трехчастная *da capo*) побуждала Шуберта объединять вальсы в микроциклы при помощи тональности или (а зачастую и совместно) общих ритмоинтонационных формул. Эти свойства, просматривающиеся в танцевальных опусах Шуберта, позволяют выдвинуть предположение, что композитор планировал данные последовательности танцев как драматургически цельные произведения. Наличие объединяющих факторов говорит о том, что танцы собирались в сюиты отнюдь не случайным образом и далеко не всегда по произволу издателей.

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

- В скромных рамках двухчастной формы, часто ограниченной всего шестнадцатью тактами, Шуберт создает целые романтические поэмы, отражающие всевозможные эмоциональные оттенки. Разнообразие истоков мелодики (от йодля до хорового пения, от принципов фортепианной игры до подражания гитаре), красочная тональная и гармоническая работа открыли широкие перспективы танцевальной музыке, вышедшей в XIX веке далеко за рамки прикладного бытового музицирования.

- Черты цикличности, проявляющиеся в наличии тональных закономерностей и общих интонационных формул, позволили Шуберту объединить танцевальные миниатюры в более длинные «цепочки». Эта тенденция в дальнейшем была воспринята и развита другими австрийскими композиторами (Й. Ланнер, Штраус-отец и Штраус-сын) в жанре венского вальса.

Источники | References

1. Вульфийс П. А. Франц Шуберт: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983.
2. Дамс В. Франц Шуберт: 1797-1828 / пер. с нем. В. Э. Фермана. М.: Гос. изд-во, Муз. сектор, 1928.
3. Иванов-Борецкий М. В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования // Иванов-Борецкий М. В. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / сост., ред. Т. Н. Ливанова. М.: Сов. композитор, 1972.
4. Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: из истории венского вальса. Изд-е 4-е, доп. Л.: Музыка, 1975.
5. Fritz H. Landtler, Steirer, Schleuniger: zur musikalischen Typologie des Ländlers // Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. W., 1989. Bd. 38.
6. Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 1996.

Информация об авторах | Author information



Го Цин¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Guo Qing¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

¹ gq101@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.08.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

Ключевые слова (keywords): венский вальс; лендлер; менуэт; Франц Шуберт; Viennese waltz; Ländler; minuet; Franz Schubert.