

ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА «МОМЕНТА» В РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ Ф. ШУБЕРТА

Карелова Г.В., преподаватель фортепианного отдела
Харьковской специальной музыкальной школы-интерната,
соискатель ХГУИ им. И. П.Котляревського

Аннотация. Рассмотрена роль ранней фортепианной миниатюры в творчестве Ф. Шуберта в процессе формирования художественного идеала «момента» как выявления романтического мировосприятия; установлена специфика проявления типичных свойств шубертовского музыкального мышления в фортепианных миниатюрах раннего периода творчества композитора.

Ключевые слова: фортепианная миниатюра, Ф. Шуберт, музыкальное мышление.

Анотація. Карелова Г. В. **Формування романтичного ідеалу «моменту» в ранніх фортепіанних мініатюрах Ф. Шуберта.** Розглянуто роль ранньої фортепіанної мініатюри в творчості Ф. Шуберта в процесі формування художнього ідеалу «моменту» як вияву романтичного світосприйняття; встановлено специфіку прояву типових якостей шубертівського музичного мислення у фортепіанних мініатюрах раннього періоду творчості композитора.

Ключові слова: фортепіанна мініатюра, Ф. Шуберт, музичне мислення.

Annotanion. Karelova G. V. Forming of romantic ideal of “The Moment” in early fortepiannih miniatures of F. Shoubert. The role of the early piano miniature of France Schubert’s creation in the process of forming of the artistic ideal “The Moment” shard been studied. The specific displaying of the typical characteristics of Schubert’s musical mentality in the piano miniatures of the early period in the composer’s creation shard had been ascertained.

Keywords: fortepiano miniature, F. Shubert, musical thought.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью специального изучения раннего периода творчества Ф. Шуберга, связанного с формированием не только принципов художественного мышления композитора, но и идеалов музыкального романтизма. Изучение избранной темы сопряжено с кругом взаимосвязанных проблем, среди которых – вопросы периодизации наследия гения, выявление специфики проявления закономерностей, присущих его искусству, в ранний период творчества. Показательно, что на современном этапе развития музыкальной науки исследователи в большей степени склонны уделять внимание изучению зрелого и позднего периодов в наследии творца, которые, как правило, характеризуются максимальной определенностью в проявлении свойств присущего ему художественному мышлению. Ранний же период творчества того или иного композитора вовлекается в контекст большинства исследований лишь обзорно. Вместе с тем, значимость раннего этапа в наследии художника определяется процессом вызревания тех принципов, которые обретут значение определяющих на последующих этапах развития его искусства, накоплением тех количественных изменений, которые впоследствии приведут к качественному «скачку» в его творчестве зрелого периода. Задачей установления истоков формирования художественного идеала «момента» в фортепианных миниатюрах раннего периода творчества Ф. Шуберга определяется актуальность темы данного исследования.

Объект исследования – ранний период творчества Ф. Шуберга.

Предмет исследования – формирование идеала «момента» в ранних фортепианных миниатюрах композитора.

Материал исследования – ранние фортепианные миниатюры Ф. Шуберга как прообразы концепции «момента», воплотившейся в позднем творчестве композитора.

Цель исследования – на основе выявления специфики первого периода творчества Ф. Шуберга раскрыть роль ранней фортепианной миниатюры в формировании романтического идеала «момента».

Статья выполнена в соответствии с планом НИР ХГУИ имени И. П. Котляревського.

Методология исследования базируется на жанрово-стилевом анализе, способствующем выявлению тех черт трактовки фортепианной миниатюры, сформировавшейся на раннем этапе творчества Ф. Шуберга, которые проявятся в воплощении романтического идеала «момента» в произведениях последних лет жизни австрийского романтика.

Важнейшее методологическое значение для данной работы имеет исследование К. В. Зенкина, посвященное выявлению структуры и свойств фортепианной миниатюры эпохи романтизма [4].

Результаты исследования.

Периодизация творчества Ф. Шуберта составляет отдельную научную проблему, поскольку общепринятые критерии дифференциации композиторского стиля на ранний, зрелый, поздний по отношению к наследию художника, чья жизнь была столь коротка, вряд ли применимы. В итоге, триадность в периодизации наследия композитора заменяет диадность. Кроме того, следует учитывать, что, как показывает исследование в области позднего стиля, проводимое Н. Швец-Савицкой, критерий проявления исследуемого явления – геронтологический – в принципе не соотносим с искусством Шуберта. Напротив, особое значение в наследии композитора обретает ранний период, охватывающий почти половину его творческого пути, в течение которого определились художественные приоритеты австрийского романтика, а его искусство претерпело значительную эволюцию. Масштабно-временное соответствие (равенство) раннего и зрелого периодов, отличающее шубертовское творчество, являет собой, скорее, исключение в истории музыки, нежели закономерность (первый период творчества составляет, как правило, менее трети творческого пути художника). Вот почему периодизация творческого наследия Ф. Шуберта должна не только отразить общие закономерности музыкальной науки в решении подобной научной задачи, но и выявить его своеобразие, подчеркнув, в частности, значимость раннего периода в его наследии.

В связи с указанными особенностями представляется целесообразным делить творчество Шуберта не только на периоды, но и на этапы. Триадность периодизации наследия композитора может возникнуть лишь условно, например, при внутреннем подразделении первого из двух периодов его творчества (1813 – 1820 гг.) на два этапа. Первый из них (до 1816 г.) в области фортепианного творчества представлен жанрами вальса (36 вальсов ор. 9, 1816 г., 2 вальса ор. 18а №5,6), лендлера (12 лендлеров 1813 – 1815 гг.), немецкого танца (12 немецких танцев 1813 – 1815 гг.), марша (3 военных марша ор. 51, 6 маршей ор. 40, «Характерные марши» ор. 121, 1813 – 1815 гг.), экосеза (ор. 18, 1815 г.), галопа. Опора на первичные жанры, свойственная первому этапу творчества композитора, отражает свойственный ему интерес к бытовой музыке, обусловленный открытием этого спектра звукового мира романтизма. Особенно велика роль таких бытовых жанров, как марш и танец (менуэт, экосез, лендлер, вальс).

Если на первом этапе раннего периода в фортепианном творчестве композитора господствует танцевальная сфера, то второй этап раннего периода характеризует доминирование сонаты. Смена жанровых приоритетов – свидетельство обновления в процессе становления творческой индивидуальности художника, позволяющее подвергать его наследие периодизации.

О возможности разделения первого периода творчества Шуберта на два этапа свидетельствует необычайная интенсивность, с какой творил юный автор (в течение 1813-1816 гг. были написаны 144 песни, 4 симфонии, 5 опер, мессы, зингшпили, фортепианные сонаты, квартет), стремительность переживаемой им стилевой эволюции, не исключая, однако, формирования тех свойств искусства композитора, которые предопределили свойственное ему единство творческого метода. На процесс обновления искусства юного Шуберта повлиял, по мнению Г. Гольдшмидта, в частности, такой факт, как пережитое им первое глубокое чувство, оказавшее колоссальное влияние на его творчество [1, с. 103]. В результате годы 1815 и 1816 в его короткой жизни выделяются как наиболее плодотворные, ибо писал он с невероятной легкостью.

Итак, при условии разделения первого периода творчества композитора на два этапа, может возникнуть (условно) та триадность, которая является специфической, общепринятой для периодизации творческого пути большинства художников.

Историческое значение двух первых этапов в творчестве композитора заключается в формировании тех черт его творческого метода, которые впоследствии будут осмыслены как репрезентанты его искусства. Процесс формирования основополагающих черт искусства композитора охватывает все представленные в его наследии жанры и, в том числе, фортепианную миниатюру, нашедшую итоговое воплощение в «музыкальных моментах», возникших в искусстве тридцатилетнего гения за год до его смерти.

Исследователи творчества Шуберта, как правило, значительное внимание уделяют изучению тех образцов инструментальной музыки композитора, которые возникли в течение 1820-х гг., став абсолютным выражением его стиля. Лишь к концу XX века сформировалась тенденция, направленная на изучение раннего периода инструментального творчества Шуберта, о чем, в частности, свидетельствуют статья о ранних симфониях композитора в сборнике «Шуберт и шубертианство» [2], кандидатская диссертация Р. Мизитовой о романтической сонате [7].

Ранняя фортепианная миниатюра содержит истоки зрелого шубертовского стиля, став прообразом позднейшего «момента». На ее формирование, как и закладывание основ шубертовского стиля, по мысли В. Д. Конен, оказали воздействие «Багатели» Бетховена, бытовая танцевальная музыка Вены [5, с. 234]. Однако уже в ранних танцах и маршах Ф.Шуберта обнаруживается новое толкование бытовых жанров – лендлера, вальса, марша, обусловленное поэтизацией быта, объединением однородных жанров в циклы (например, 12 немецких танцев ор. 33, 1813 – 1815 гг.; 10 вальсов ор. 9, 1815г.; 36 вальсов ор. 9, 1816 г., 17 вальсов, 3 военных марша ор. 51, 1813 – 1815 гг.).

Кроме того, в ранней фортепианной миниатюре Шуберта сказывается и такая типичная черта стиля композитора, как песенность, предопределившая образное содержание произведений австрийского романтика. Именно из песни – «основного художественного жанра», как отмечает В. Д. Конен, Шуберт

черпает новаторские черты своего искусства, распространившиеся и на фортепианную миниатюру. Как подчеркивает Г. В. Крауклис, влияние песни касается «вдохновенных и самобытных по стилю пьес, в которых Шуберт выступает как глубокий и проникновенный лирик», умея «передать средствами фортепиано все богатство внутреннего мира человека, показать тончайшие оттенки чувств и настроений». Однако влияние песни сказывается не только на уровне образного содержания фортепианных миниатюр Шуберта. В них очевидно проявление ведущего принципа творчества Шуберта – песенного тематизма, выражающего своеобразие лирического дарования композитора. Песенный тематизм – специфическая черта не только шубертовского симфонизма, но и его фортепианного творчества. Помимо песенного тематизма, и «другие важные особенности песенного жанра определили специфический облик фортепианных сочинений. Это: 1) строфические принципы в строении формы; 2) вариационно-вариантные методы развития; 3) типичная гомофонная фактура, свойственная песне с инструментальным аккомпанементом» [6, с. 217].

Почему же именно песня стала в творчестве композитора той основой, что повлияла на оформление всех прочих жанровых концепций? Песня, прежде чем обрести в творчестве Шуберта столь значительную роль, претерпела преобразование.

Песни композитор трактует и как психологические картины, и как драматические сценки. Преобразованиям песни способствовала и фортепианная партия, обретая значение «эмоционально-психологического „фона”» к мелодии (по В. Д. Конен). Уже для раннего песенного творчества Шуберта свойствен психологический компонент, который в дальнейшем получит развитие и в миниатюре, и в симфоническом творчестве, обусловив возникновение его лирико-психологического типа [5, с. 217].

Согласно В. Д. Конен, песня являет собой основной художественный жанр в наследии Шуберта, в связи с чем его влияние распространяется на всю жанровую систему творчества композитора. Ранние фортепианные пьесы Шуберта роднит с песенным жанром, в частности, их принадлежность к традиционной народно-бытовой музыке. Следовательно, в наследии композитора вырабатывается общий тип отношения и к песне, и к жанровым разновидностям фортепианной миниатюры. По В. Д. Конен, именно в связи с проникновением в фортепианную и песенную миниатюру формируется и определяется своеобразный «творческий облик венского романтика». Сохранение связи с бытовой музыкой Вены, характерным стилем венского предместья, как подчеркивает исследователь, определяет весь творческий путь Шуберта [5, с. 201].

Итак, на индивидуальный стиль Шуберта влияет и «характерный стиль венского предместья», и аристократически-утонченный венский классицизм. Ряд важнейших черт стиля Шуберта сформировались на раннем этапе его творчества. Прежде всего, это песенный тематизм, являющий систему свойств, включающих в себя: 1) лирическое начало как способ выражения

романтического содержания; 2) формообразование, строение музыкального произведения; 3) вариантно-вариационный метод развития; 4) определенный тип мелодии и 5) фактуры.

Принципы песенного тематизма можно обнаружить и в ранних, юношеских произведениях Шуберта. В фортепианной музыке он утверждается в Адажио Соль мажор (1815 г.), в Фантазии До мажор (1816 г.).

Г.В. Крауклис подчеркивает, что свойства песенности в сонатном творчестве выдвинуты композитором на первый план и проникают во все части шубертовской сонаты, о чем свидетельствуют: 1) подчиненность принципу песенности не только изложения темы, но и ее последующего развития (вариационно-вариантного преобразования); 2) характер фортепианного изложения (аккордовые вертикали, напоминающие хоровое звучание), как, например, начало в Сонате Соль мажор op.78, напоминающее поэтичный хоровой ноктюрн; 3) фактура, воспроизводящая вокальную мелодию и инструментальный («гитарного типа») аккомпанемент (представлен во второй части сонаты ля минор, op.164) [5, с. 233-234].

Как указывает В.Г. Донадзе, Шуберт переносит особенности «лирического, миниатюрного жанра песни в монументальный жанр симфонии». И в симфонии «песенно-лирическое начало определяет не только характер тематического материала, но и принципы его музыкального развития и особенности драматургии». Песня предстает не только как материал и язык, но и как «эмоционально-смысловая база симфонии. Песня как жанр, поднимаясь до значения песенности как стилистического принципа в симфонии, становится новым внутренним источником выразительности» [3, с.263]. Индивидуальный тип симфонизма, утвердившийся в последних симфониях Шуберта, содержит в своей основе песню, способствующую лиризации высказывания, передаче романтического восприятия мироздания.

Песенность перерастает в стилистический принцип. Эта закономерность присуща и симфоническому, и сонатному творчеству Шуберта, и его фортепианной миниатюре. Вместе с тем, важно подчеркнуть, что именно в миниатюре ранее всего осуществилось проникновение песни в тематизм, стилистику искусства композитора, распространенное впоследствии и на другие жанры. По В.Д. Конен, «именно в миниатюре выработался новый лирический стиль Шуберта».

Таким образом, песня влияла и на формирование, а затем и утверждение шубертовского композиторского стиля. Поскольку фортепианная миниатюра явилась тем жанром, который, как известно, сопровождал Шуберта на протяжении всего его творческого пути, осуществлялось постоянное развитие, шлифовка его песенно-лирического стиля, что находит отражение во всем жанровом комплексе в искусстве композитора. Закономерно в связи с этим, что «симфонии и крупные камерные произведения Шуберта только тогда достигли художественной неповторимости и новаторского значения, когда композитор обобщил в них образы и художественные приемы, предварительно найденные им в песне» [5, с.211].

Первичная роль в формировании нового лирического стиля Шуберта принадлежит песне. Ибо именно в ней первоначально отшлифовались те шубертовские идеалы, которые в дальнейшем были распространены композитором и на другие жанры.

Если в вокальной музыке раннего Шуберта доминирующим жанром была песня, то в фортепианной музыке эту роль выполняют танец и марш. Юношеские танцы в фортепианном творчестве композитора основаны на песенности, тогда как танцам как таковым песенность может быть и не присуща. С другой стороны, песня уже в юношеских произведениях Шуберта подверглась танцевальному переосмыслению. Так происходит синтез жанров, их взаимная модификация. Следовательно, уже на раннем этапе творческого пути композитора прослеживается трансформация танцевального жанра, его лиризация, включение в формирование нового лирического шубертовского стиля. Бытовой танец превращается в лирическую миниатюру.

И марш, и танец в творчестве юного Шуберта трансформируется благодаря проникновению в них песенного тематизма, но не структуры песни. Каков же механизм проникновения песенности в танцевально-маршевую сферу, и как она модифицируется под влиянием песенной идеи?

В творчестве композитора взаимодействие трех первичных жанров – марша, танца и песни – происходит при доминировании последней.

Именно песня и танец проникают в дальнейшем у Шуберта в область крупных инструментальных произведений (симфонии, камерная и фортепианная музыка). Песня «Скиталец» стала основой фортепианной фантазии, песня «Форель» – фортепианного квинтета, включающего вариации, «Девушка и смерть» – квартета. Маршевые и вальсовые темы проникают в сонатно-симфонические произведения композитора, придавая им иногда танцевально-бытовой, иногда героический оттенок. Например, тема из Анданте Ми бемоль мажорного трио, из первой части ля минорной фортепианной сонаты ор. 42. из побочной партии струнного квинтета, из Девятой симфонии До мажор. Большинство «Экспромтов» и «Музыкальных моментов» построено на определенном ритмическом рисунке, связанным с бытовым танцем (полька, вальс, марш, экосез).

Уже на раннем этапе между вокальными и инструментальными сферами в творчестве композитора происходит взаимодействие; принципы песенности как универсальная основа творчества Шуберта, приводящая в итоге к утверждению песенного симфонизма – венца исканий композитора в области романтической, лирической образности, уже в начале его пути начинают распространяться на другие – не-песенные жанры. Важность юношеского этапа заключается в том, что фортепианные танцевальные миниатюры под воздействием песенной интонации романтизируются. В поздний период песенность разрастается до масштабов симфонии, что означает одно из проявлений разрастания метода.

Поскольку итогом шубертовских поисков в области фортепианной миниатюры и нового сотворенного им лирического стиля являются, «Музыкальные моменты», написанные в одно время с 8 Неоконченной симфонией, 6 мессой, вокальным циклом «Зимний путь», именно это жанровая дефиниция избрана в качестве основополагающей призмы рассмотрения.

Наличие свойств, которые впоследствии в концентрированном виде станут определяющими для «музыкальных моментов», воплощающих романтический идеал мгновения, тяготеющего к воссоединению с вечностью и, вместе с тем, текучего, ускользающего, свидетельствует о необходимости изучения ранних фортепианных миниатюр Ф. Шуберта.

Итак, шубертовский путь к утверждению романтической миниатюры в «Музыкальных моментах» начался с его ранних опытов в танцевальных жанрах. Именно в них юный композитор осуществил, по К. В. Зенкину, «преобразование быта, его поэтизацию», пересоздание танцевальных жанров (в частности, вальса) благодаря песенному интонированию, вследствие чего «в танцевальной пьеске оттачивается само ядро миниатюры – одномоментный „кристалл – квадрат”». С другой стороны – малость, «минимальность формы выявляют ее мимолетность, смысловую открытость как быстротечность состояния» [4, с. 45].

Выводы. Таким образом, процесс преобразования, преображения фортепианной миниатюры начался уже в юношеских опусах Шуберта, приведя в итоге к рождению «момента» – кульминационного выражения в творчестве композитора романтического идеала жанра. В ранних фортепианных пьесах Шуберта сформировалась та двойственность, которая впоследствии станет определяющим свойством «момента» – кристалличности (кристаллическая одномоментность) и открытости, разомкнутости, выхода за собственные пределы, перехода в бесконечность.

Литература:

1. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь / Гарри Гольдшмидт; [пер. с нем. В. Розанова и Л. Гинзбурга]. – М.: Музгиз, 1960. – 440 с.
2. Будакова О. Ю. Ранние симфонии Шуберта / О. Ю. Будакова // Шуберт и шубертианство / сост. Г. И. Ганзбург. – Х., 1994. – С. 33-40.
3. [Донадзе В. Г.] Симфонии / [В. Г. Донадзе] // Музыка Австрии и Германии XIX века / под общ. ред. Т. Э. Цытовича. – М., 1975. – Кн. 1. – С. 261-333.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М.: МГК, 1997. – 415 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3: учеб. для консерваторий / В. Конен. – М.: Музыка, 1981. – 536 с.
6. [Крауклис Г. В.] Фортепианное творчество Шуберта / [Г. В. Крауклис] // Музыка Австрии и Германии XIX века / под общ. ред. Т. Э. Цытовича. – М., 1975. – Кн. 1. – С. 216-260.
7. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 10-20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма): автореф. дис. ... канд. искусствовед: спец. 17.00.02 / Мизитова Рената Владимировна. – М., 1999. – 21 с.