

РАННИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ОПУСЫ Ф. ШУБЕРТА: НА ПУТИ К РОМАНТИЧЕСКОМУ ЦИКЛУ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР

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

Аннотация. Анализируется логика оформления танцевального цикла в ранних произведениях Ф. Шуберта на примере опусов 18 и 33.

Ключевые слова: ранний период Ф. Шуберта, циклические опусы, фортепианные миниатюры.

Анотація. Карелова Г.В. Ранні танцювальні опуси Ф.Шуберта: на шляху до романтичного циклу фортепіанних мініатюр. Аналізується логіка оформлення танцювального циклу в ранніх творах Ф. Шуберта на прикладі опусів 18 та 33.

Ключові слова: ранній період Ф. Шуберта, циклічні опуси, фортепіанні мініатюри.
Annotation. Karelova G.V. Early dancing opuses of F. Shubert: on a way to the romantic cycle of fortepianos miniatures. Following the examples of opuses number eighteen and thirty-three the registration logic of the dancing course in the early F. Shubert's works is being analyzed.

Keywords: early period F. Schubert, cyclic opuses, fortepianos miniatures.

Актуальность темы исследования. Жанру вальса и взаимодействующему с ним лендлеру в творчестве Ф. Шуберта принадлежит особая роль в процессе оформления романтической миниатюры. По К.В. Зенкину, именно «вальс Шуберта стал синкретическим истоком фортепианной миниатюры, её порождающей моделью, концентрированной интонационной

формулой» [2, с. 45]. Кроме того, исследователь обнаруживает в вальсе Ф. Шуберта две трактовки, приведшие к возникновению романтической миниатюры. Если «в отдельном вальсе» заложена «в свернутом виде ... самая суть романтической миниатюры, то цепочка вальсов стала прообразом цикла миниатюр, где воспроизводятся романтические антиномии внутренней завершенности и открытости, интуитивно ощущаемой организованности и импровизационной, стихийной свободы» [2, с. 45].

В раннем творчестве Ф. Шуберта наличествуют вальсы, являющие собой прообразы романтической миниатюры в «свернутом виде», так и «цепочки вальсов», предваряющей цикл миниатюр со свойственной ему антиномичностью завершенности и открытости, тяготением к поэмной организации. Однако, наряду с изолированным претворением указанных тенденций, в ранних вальсовых циклах Ф. Шуберта обнаруживается и их совместное воспроизведение. Это означает, что в пределах одного раннего шубертовского вальсового опуса уже проявляются и свойства миниатюр в «свернутом виде», и тенденция, ведущая к их циклизации. Изучение особенностей предвосхищения свойств романтической миниатюры в ранних фортепианных циклах Ф. Шуберта обуславливает актуальность темы данного исследования.

Предмет исследования – процесс формирования романтической миниатюры в танцевальных циклах Ф. Шуберта раннего периода творчества.

Материал исследования – ранние фортепианные циклы Ф. Шуберта «12 вальсов» (op. 18) и «12 немецких танцев» (op. 33).

Цель исследования – выявить прообразы романтической миниатюры в ранних фортепианных циклах Ф. Шуберта.

Методы исследования предполагают опору на интонационно-драматургический анализ, а также методологию изучения романтической миниатюры, представленную в труде К. В. Зенкина [2].

Ранние шубертовские циклы миниатюр произрастают из танцевальной сюиты, храня свойственную ей «память жанра» (Е. Назайкинский). Как известно, особую роль в формировании романтической миниатюры играли песня и танец, нашедшие преломление и в творчестве Шуберта: песенность составляла интонационную основу шубертовской миниатюры, тогда как танцевальность придавала ей ту действенность, что сообщала необходимое единство внутреннего и внешнего, игры и лирики [3].

Романтическая сюита существует не только в виде цикла неоднородных жанров (по типу, например, «Английских» или «Французских» сюит И. С. Баха), но и как цикл однородных жанров (например, вальсы, марши, лендлеры, в дальнейшем – мазурки, прелюдии, и т. д.). Происходит переосмысление контраста в романтической сюите: из области жанровых сопоставлений он переходит в образную сферу при сохранении единой жанровой основы.

Танцы Ф. Шуберта op. 33 (1813 – 1815 гг.) являют собой последовательность «отдельных и завершенных вальсов», отъединенных друг от друга посредством глубоких цезур, в результате чего они выступают как

достаточно самостоятельные фрагменты, как проявление свойственной миниатюре минимальной формы типа «кристалл-квадрат». В отличие от этого, вальсы op.18 (1816 г.) организованы как «цепочка вальсов», устремляющаяся к их циклической трактовке в виде поэмы.

Об организации Вальсов op. 18 по типу «цепочки» свидетельствует ряд факторов. Первый вальс (Ми мажор) является своего рода преамбулой ко всему циклу. Свидетельства тому – его торжественный вступительный характер, масштаб, превышающий протяженность последующих пьес. Однако главной чертой, свидетельствующей о «вводной» функции Первого вальса относительно последующих миниатюр, является формирование в ней той интонаемы призыва, что на протяжении нескольких последующих номеров (второго, третьего, четвертого), а также в завершающем цикл 12 вальсе, играющем роль коды, обретёт функцию сквозной.

Сквозная интонаема призыва первоначально сопряжена с октавно-аккордовой пульсацией, основанной на повторении гармонической вертикали, представленной в токкатной манере (Вальс №1); дальнейшие модификации интонаемы сохраняют свойственные ей основополагающие черты, даже в случае лиризации ее содержания (как, например, в Вальсе № 2).

Вследствии того, что сквозная интонаема призыва проводится в вальсах с первого по четвёртый, будучи не свойственной номерам с пятого по одиннадцатый, и вновь возвращается в заключительном – двенадцатом – вальсе – коде, цикл обретает черты трехчастной композиции, в которой первый и заключительный разделы основаны на преображаемой сквозной мелодической интонации, а срединный (с пятого по одиннадцатый) – свободен от неё («контрастная середина»). Так в раннем опусе Шуберта становится очевидным стремление объединить составляющие цикл миниатюры в единое целое посредством интонационной драматургии.

В результате возникают черты сквозной композиции, основанной на принципе контрастного интонационного сопоставления однородных танцевальных жанров (вальсов).

Д. Житомирский на примере шумановского «Карнавала» конкретизирует признаки и принципы сюиты сквозного строения, что приведут к появлению фортепианного симфонизма. Это: 1) сквозная интонационная идея (интонаема); 2) театрализация; 3) взаимодействие принципов сюитности и вариационности; 4) принцип тематических реприз и обрамлений, связанных с формой рондо; 5) логика тональных планов; 6) общие закономерности формообразования. В сюите подобного рода «сюитность выражается в контрастном чередовании относительно самостоятельных и разнохарактерных пьес; вариационность – в том, что все пьесы объединены тематическим родством». При этом тема не является законченной, будучи лишь «эмбрионом» мысли, «мелодическим зерном» [1, с. 285]. Исследователь также подчеркивает значимость финальных пьес в многочастных композициях с их более крупными масштабами и завершающим характером.

Как и у Р. Шумана, 12 вальсов ор.18 Ф. Шуберта звучат в обрамлении пьес, выполняющих роль своего рода Преамбулы и Коды, в которых использована, постоянно модифицируемая интонаема призыва, рисующая общую картину карнавала, праздника. Показательно и наличие арочной драматургии, выявляющейся, благодаря обрамляющей функции, свойственной начальным и финальному вальсам. Принцип обрамления в шубертовском цикле сказывается и в связи с тем, что Первому и Двенадцатому вальсам свойственны, соответственно, функции Преамбулы и Коды.

Кроме того, как и у Шумана, шубертовская интонаема-призыв является не столько темой, сколько зерном, порождающим разнообразные мелодии последующих вальсов. Если у Шумана «Карнавал» – это маленькие сцены, написанные на 4 ноты, то у Ф. Шуберта в ор. 18 начальный вальсовый цикл (с первого по четвёртый) и Финал представляют собой танцы на 3 ноты. Так как танец всегда театрален, следовательно, он сценичен. Так и свойство театральности заключено в шубертовском цикле.

Не согласуется с концепцией фортепианного симфонизма шумановского типа в шубертовском цикле ор.18 лишь прерывание сквозного развёртывания исходной интонаемы в группе центральных вальсов. Однако возникающая и в данном случае трехчастность – свидетельство формирования интонационно-драматургической концепции в масштабах всего цикла.

Таким образом, метод фортепианного симфонизма, обнаруживаемый Д. Житомирским в сюитах сквозного строения (типа «Карнавала») в творчестве Р. Шумана, частично предвосхищен в раннем фортепианном цикле Ф. Шуберта – прообразе шумановского фортепианного симфонизма. То есть, не только формирование «момента» как такового, но и характер установления интонационно-драматургических и смысловых связей между пьесами цикла следует обнаруживать в раннем цикле миниатюр австрийского композитора.

О стремлении Шуберта к созданию сюиты сквозного строения, единой композиции в цикле вальсов ор.18 свидетельствует и выставление изменяющихся ключевых знаков последующего музыкального номера в зоне предшествующего вальса. Данный прием дает основание предположить, что композитор подчеркивает такую особенность своего замысла, как минимализация роли цезуры между номерами (вальсами), что усиливает значимость «сквозного действия» в пределах цикла. В результате словно бы стираются границы, преодолеваются грани между вальсами. Миниатюры, дополняя друг друга, объединяются между собой в единое целое. Так формируется принцип перехода от одного номера к другому при отсутствии связующих построений между ними, открывается путь к поэмной организации вальсовой сюиты, ярко представленной, например, в творчестве И. Штрауса.

В цикле вальсов ор.18 устанавливается и такая важнейшая черта романтической миниатюры, как «минимальность формы», ее конструирование по типу «кристалл-квадрат». Об этом свидетельствует тот факт, что в простой

двухчастной репризной форме написаны вальсы №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12; в простой трехчастной репризной форме – вальсы №№ 7, 9 и 11.

Цикл вальсов ор. 18 характеризует взаимодействие принципов контраста и единства. Первый из них выявляется в образных противопоставлениях следующих друг за другом танцев; второй – в интонационных, тональных связях, темповом и метроритмическом единстве (темповой и метроритмический контраст в цикле отсутствует: танцы предваряет общая ремарка – «В темпе вальса»).

Тональная логика цикла обладает рядом закономерностей.

Во-первых, Франц Шуберт формирует своего рода «двухъярусное» тональное обрамление цикла, основанное на принципе зеркальности. Так, два первых вальса, написанные в тональностях тонико-доминантового соотношения, E-dur и H-dur, обретают свои тональные аналоги в вальсах №№ 11 (H-dur) и 12 (E-dur). Принцип тональной зеркальности, реализованный в двух первых и в двух последних вальсах, своеобразно сочетается с интонационной логикой цикла. Если Первый и Второй вальсы, как уже указывалось, обладают общей интономой призыва, то в Одиннадцатом вальсе, в отличие от заключительного Двенадцатого вальса, она отсутствует. Следовательно, возникновение тональной репризы в Си мажорном вальсе №11 не означает для Ф. Шуберта необходимость формирования интонационной репризы. Тогда как в Ми мажорных вальсах (Первом и Двенадцатом) тональная реприза взаимодействует с возвращением сквозной интономы. В итоге во внешнем «круге – обрамлении», где наличествуют черты как тональной, так и интономной репризности, более полно реализована репризная функция, нежели во втором – внутреннем – обрамляющем круге, где присутствует лишь тональная арка.

Во-вторых, тональности E-dur и H-dur, окаймляющие цикл, обладают в цикле своими минорными аналогами. Их местоположение в ор. 18 раскрывает особенности его организации. Так, Пятый и Шестой вальсы написаны соответственно в тональностях e-moll и h-moll. То есть, от начальной мажорной тонико-доминантовой вальсовой диады устанавливается функциональная связь с её минорным «вариантом», завершающим первую часть цикла (её образуют первые шесть вальсов). Следует подчеркнуть, что в центральной вальсовой диаде при воспроизведении первоначальной тональной тонико-доминантовой логики, спроецированной в зону одноименного минора, сквозная интонома отсутствует.

Ещё одна мажорная тональность цикла связана с функцией центрообразования: она открывает вторую серию из шести вальсов. Написанный в тональности Es-dur, Седьмой вальс наиболее близко расположен к исходной тональности по высотности и наиболее «далеко» удален по количеству изменившихся знаков (четвертая степень родства тональностей).

Седьмой вальс (Es-dur) имеет свою минорную «пару» – её образует следующий за ним Восьмой вальс в es-moll.

Во второй вальсовой части Ф. Шуберт применил подобную тональную «комбинацию» тональностей одноименного мажора и минора, представив ее с изменениями. Десятый и Одиннадцатый вальсы, сочинены, соответственно, в *h-moll* и *H-dur*. Здесь изменён порядок следования одноименных тональностей (от Мажора к минору в Седьмом и Восьмом вальсах – к обратной логике – от минора к Мажору в Десятом и Одинадцатом вальсах).

Первую шестичастную серию вальсов замыкает минорный диптих, являющий собой своего рода аналог начальной тонико-доминантовой диады (Пятый вальс – в тональности *e-moll*, Шестой – в *h-moll*). Так, начальная мажорная тонико-доминантовая «пара» обладает своим минорным подобием, венчающим первый шестичастный внутренний цикл.

Между мажорными вальсами, выполняющими функцию «двухъярусного» обрамления (Первый и Двенадцатый вальсы в *E-dur*; Второй и Одиннадцатый – *H-dur*), и центрообразующим (*Es-dur*'ным) Седьмым вальсом расположены серии вальсов минорных. В первой части – это тетрада минорных вальсов (с третьего по шестой), во второй – триада (с восьмого по десятый).

Первая «серия» минорных вальсов пребывает в области тональностей первой степени родства относительно исходной (*E – a – cis – e – h*). Во второй «серии» минорных вальсов осуществляется возвращение от бемольных тональностей к диэзным тональностям (*Es – es – fis – h – H – E*); *fis-moll*'ный вальс, благодаря энгармоническому равенству *ges-moll*, связует между собой вальсы в *es-moll* и *h-moll*.

Осуществлению разделительной функции между двумя шестичастными вальсовыми циклами в значительной степени способствует тональная логика. Ибо максимально ярко тональный контраст между вальсами, расположенными в непосредственной близости, заключен между Шестым, завершающим первый, и Седьмым, открывающим второй внутренний цикл (*h-Es*). Вместе с тем, наличие тональной арки между Шестым и Десятым вальсами (*h-h*) подчеркивает важность тональных связей между двумя «сериями» минорных миниатюр. Кроме того, проясняется «финальная» функция тональности *h-moll*, вариантно воплощающаяся в обоих внутренних вальсовых циклах. Так, в первом из них *h-moll*'ный вальс является заключительным, а во втором открывает завершающую весь цикл итоговую вальсовую триаду (*h – H – E*).

В итоге вальсы ор.18 представляют собой «звенья» следующей тональной «цепочки»:

E – H – a – cis – e – h – Es – es – fis – h – H – E
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Таким образом, кристалличность, отмечаемая В. Зенкиным как принцип, свойственный миниатюре, в анализируемом цикле действует не только на уровне составляющих его элементов, но и в масштабах

циклического целого, выявляясь на уровне интоновой и тональной драматургии.

Интонационные и тональные арки, которыми пронизан ор.18, свидетельствуют о стремлении композитора к достижению целостности цикла. На раннем этапе творческого пути Ф. Шуберта прослеживается переход от вальсовой сюиты к сквозной вальсовой композиции.

Сюитный принцип монтажной драматургии в цикле вальсов ор.18, сохраняясь, преодолевается. Упразднение границ между номерами приводит к слиянию вальсовых номеров в единое целое, «венки», «цепь» вальсов, карнавальную концепцию, вальсовую арабеску [4].

Цикл «12 немецких танцев» ор.33, представляет собой одножанровую танцевальную сюиту, в которой лендлер представлен во множестве оттенков. Как и в «12 вальсах» ор. 18, в ор.33 очевидно стремление композитора к объединению миниатюр в единое целое, подчиненное общей логике. Об этом свидетельствует ряд тех черт, что сформировались и в ор.18. Это трактовка Первого танца как вступления ко всему циклу, а замыкающего номера как развернутой коды, развивающего главную интонационную идею вступления; тональная арка (Ре мажор), обрамляющая Первый и заключительный танцы. Показательна и скрепляющая функция сквозной интоны призыва (октавная речитация), проводимая в Первом, Третьем, Пятом, Девятом, Одиннадцатом номерах и Коде.

Следовательно, как и в ор.18, сквозная интонома присуща не всем номерам танцевальной сюиты Шуберта. Однако здесь налицо иной принцип расположения номеров, обладающих и не содержащих интоному призыва. В ор.33 доминирующим в их расположении оказывается принцип контрастного чередования. Так, нечётные номера данную интоному содержат, чётные – свободны от неё. Исключение составляет Седьмой танец, в котором отсутствует сквозная интонома. В результате три следующих друг за другом центральных танца оказываются вне сквозного интонационного процесса цикла. Это означает, что и в ор.33 композитором использован принцип интонационного обрамления, действие которого возможно при наличии группы вальсов, основанных на интонационном контрасте.

Каждый танец самодостаточен, отделен глубокими цезурами от окружающих его аналогичных жанровых образов. Вместе с тем, танцы, следуя друг за другом, тяготеют к объединению в цепь, что придает циклу черты сквозного развития. Минимален тональный контраст (основные тональности в этом цикле – D-dur и A-dur, поочередно сменяющие друг друга). Исключение составляет Седьмой танец, написанный в тональности двойной доминанты (E-dur). Являясь кульминацией цикла, он открывает путь к репризе. В Девятом танце возвращение интоны призыва и исходной тональности D-dur подчеркивает устремленность развития к репризе. Кода имеет характер бравурного финала, основанного на интоном призыва.

Как и в ор.18, танцы цикла ор.33 не сопровождают темповые обозначения, что означает принадлежность номеров к единой жанровой танцевальной модели. В сюите однородных жанров – трехдольных танцев – нивелированы жанровые и метрические контрасты, как и в «Двенадцати вальсах» ор. 18. Сюита предстает как череда, последовательность «вариаций» на один жанр.

В ор.33, аналогично тому, как это было и в ор. 18, между Двенадцатым танцем и Кодой выставлена смена знаков, свидетельствующая о стремление композитора к преодолению грани меж финальными этапами цикла. Заключительный танец перерастает в триумфальную Коду.

Если «цепочка» из двух финальных звеньев единожды образуется в ор.33, то в ор. 18, связуя все номера, обретает роль принципа.

Наличие тональных переключений (смена тоники и доминанты), интонационных арок, свидетельствует о желании Шуберта объединить цикл миниатюр в единое целое, благодаря вступлению, сквозной призывной интонации, общему движению к финалу и торжественной Коде.

Выводы. Ранний период творчества Франца Шуберта, связанный с формированием художественной личности композитора, являет собой процесс становления вальса, трансформирующегося в его искусстве в лирическую миниатюру. Ранние вальсы в творчестве Ф. Шуберта свидетельствуют о поиске путей ухода от танца как ритуала в область чистой игры. В них проникают черты импровизационности, впоследствии важные и у Шопена. Наблюдается разнообразие трактовок вальса (наряду с немецко-австрийскими деревенскими танцами появляются лирические вальсы), утверждается идея жанровой формы – объединяющая множественность тем, которые составляют одно целое. Ранние вальсы Ф. Шуберта предвосхищают романтические миниатюры позднего периода творчества композитора (музыкальные моменты, экспромты), в искусстве романтиков следующего поколения (например, Шопена, Шумана). При этом Шуберт не разворачивает форму вальса, как Шопен, не увеличивает его масштаб, но воплощает «все потенции, заложенные в жанре вальса» в структурах малых масштабах [2, с. 45].

Литература:

1. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 879 с.
2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: МГК, 1997. – 415 с.
3. Карелова Г. В. Формирование романтического идеала «момента» в ранних фортепианных миниатюрах Ф. Шуберта. // Вісник ХДАДМ. – №14. – 2008. – с. 30-38.
4. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков, 2004. – 255 с.

Надійшла до редакції 12.01.2009