

ОТРАЖЕНИЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ АВСТРИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СИМФОНИИ С-DUR Ф. ШУБЕРТА

Савченко А.С.

Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого

Статья посвящена рассмотрению симфонии С-dur Ф. Шуберта в связи с особенностями австрийской культуры как особого типа мышления. Исходя из характерных черт австрийской культуры, предполагается действие принципа всеобщей взаимосвязи элементов иерархической структуры в текстах, принадлежащих австрийской культурной традиции. Выделяются праэлементы на каждом уровне структуры шубертовской симфонии. Анализируются процессы прорастания (деривации) праэлементов на уровнях тематизма, гармонии, ритма. В качестве основных принципов, способствующих созданию иерархичной гармоничной целостности со стабильными элементами, выявляются принципы вариантности и повтора. Тем самым раскрываются особенности структурно-семантической организации симфонии, отражающие типологические черты австрийской культуры.

Ключевые слова: австрийская культура, текст, структурно-семантическая организация, праэлемент, вариантность, повтор.

Постановка проблемы. Согласно исследованиям, изучающим культуру как определенную систему мышления, как метатекст, язык, содержащий правила и принципы построения текстов, рожденных в контексте данной культуры, существует связь между культурой как определенным типом мышления и способами порождения и организации текстов, принадлежащих данной культуре [2; 7]. Так, Б. Парахонский замечает: «Если культура понимается как «язык», то имеется в виду ее особый способ организации, аналогичный строению и функционированию естественного языка и который состоит прежде всего в выделении нормативно-ценностного уровня как некоторой системы правил, по которым данная культура создает «высказывание» в виде продуктов творчества, человеческих поступков и т.п. «текстах» [7, с. 36]. Добавим, культура-контекст содержит некий метакод, определяющий структурно-семантические особенности художественных текстов, принадлежащих данной культуре.

В этой связи интересным представляется выявление закономерностей австрийской культуры как особого типа мышления и обращение к творчеству Ф. Шуберта – представителя австрийского музыкального романтизма. Во-первых, в последнее время в научной литературе в контексте различной проблематики все чаще звучит мысль о специфике как немецкого, так и австрийского культурного пространства. Во-вторых, многие ставшие уже расхожими положения касательно шубертовского творчества прочитываются по-новому в аспекте рассмотрения типологических особенностей австрийской культуры. Так, в творчестве Ф. Шуберта пересекаются и взаимодействуют барочные, классицистские и романтические традиции, на что указывают многие исследователи. По нашему мнению, это отвечает установке австрийской культуры на стойкое удержание традиций, что подтверждается и жанровыми предпочтениями австрийских композиторов. В частности, Ф. Шуберт, считаясь создателем вокальной и инструментальной романтической миниатюры, как и А. Брукнер, обращается к жанрам симфонии и мес-

сы, стойко удерживаемым в активе музыкального романтизма. Наконец, Ф. Шуберт является предшественником А. Брукнера, который, в свою очередь, выступает и завершителем и воссоздателем линии классико-романтической линии в контексте австрийской музыкальной культуры.

Анализ последних исследований и публикаций. Типологии австрийской культуры посвящены работы известного исследователя А. В. Михайлова [3-6]. Его глубокие и меткие наблюдения позволяют выделить следующие черты, характеризующие австрийскую культуру как особую систему. К ним относятся: 1) аисторизм; 2) католицизм; 3) особая онто- и антропологическая концепция, в которой общее доминирует над частным, а личность оказывается органически вписанной в контексту гармонического иерархического Универсума, не нарушая его целостности. Таким образом, на протяжении XVIII–XIX ст. в австрийской культуре удерживается барочная концепция мироздания, что определяет стилевые, жанровые, языковые особенности австрийского музыкального романтизма на разных уровнях.

Выделение не решенной ранее проблемы. Следует отметить, что симфоническое творчество Ф. Шуберта как представителя австрийского музыкального романтизма, в частности, его Симфония С-dur в связи с особенностями австрийской культуры в известной нам отечественной научной литературе не рассматривалась.

Целью статьи является изучение структурно-семантической организации Симфонии С-dur Ф. Шуберта в связи с типологическими особенностями австрийской культуры. Для достижения цели нами предпринят анализ параметров тематизма, гармонии, ритма и формы с точки зрения принципа всеобщей связи и стабильности элементов иерархичного целого как отражения главных закономерностей австрийской культуры как типа мышления.

Изложение основного материала. Мы предполагаем, что в основе логики структурно-семантической организации текстов, рожденных в контексте австрийской культуры, воспроизводящей гармоничную иерархичную картину мира, будет лежать идея максимальной, декларируе-

мой как эстетический принцип структурно-семантической упорядоченности, иерархической соподчиненности и качественной неизменности элементов системы. Подобная «генетическая связь структур», выведенная на поверхность текста, становится специфической особенностью художественных текстов, принадлежащих австрийской культуре. Для анализа структурных закономерностей шубертовских текстов мы выбрали симфонию C-dur. Наш выбор не случаен. Во-первых, это произведение, по мнению многих исследователей, является связующим звеном между Ф. Шубертом и А. Брукнером, выступая одним из источников симфонической концепции последнего. Во-вторых, симфония C-dur (как и симфония Ф. Шуберта h-moll) представляет собой качественно новую трактовку жанра, которую композитор находит, двигаясь от индивидуально претворенного опыта классицистской модели жанра в первых шести симфониях. Обе симфонии представляют собой два варианта решения онто- и антропологической концепции в условиях австрийского романтизма. В симфонии h-moll композитор в системе «Я – мир» в соответствии с установками романтизма акцентирует личностное начало, сохраняя при этом «надличностные координаты смысла» (А. В. Михайлов), что продиктовано австрийской культурной традицией. Способом воплощения замысла является реализация романтического типа высказывания, который обусловил обращение к новой для жанра симфонии стилистике в рамках классицистской нормативной структуры и барочной антиномичности. При этом проблема организации всего цикла осталась открытой.

В симфонии C-dur композитор находит идеальную концепцию цикла, отражающую гармоничную иерархию мира с органично вписанным в нее «Я» – личностью. Симфонический цикл в целом представляет собой систему, в которой основополагающим принципом ее организации как художественной и конструктивной целостности выступает принцип гармонии. Его проявлением является детерминированность и конструктивно-смысловая стабильность элементов в иерархии целого. На уровне композиции симфонии стабильность проявляется в строгом воспроизведении структурно-семантического инварианта жанра: в сохранении традиционного строения цикла, последовательности частей с присущим им семантическом амплуа и тональным соотношением (С-а-С-С). Стабильность предполагает также особые функциональные взаимоотношения элементов внутри текста, образующих гармоничную иерархичную структуру. Реализация функциональных отношений такого типа осуществляется на основе логического принципа повтора элементов, который не влечет качественного изменения элемента и способствует многократному утверждению его положения в иерархии. Повтор как логический принцип организации текста действует и у А. Брукнера в виде остигнато повторяющихся мотивов или тематических блоков, ритмических формул на лексической поверхности текста, т.е. на оси синтагматики. У Ф. Шуберта, в отличие от А. Брукнера, повтор имеет иной – песенный генезис, и, скорее, уходит в глубину текста, действуя на расстоя-

нии, организуя большие отрезки текста, т.е. действует на оси парадигматики.

Представляется, что каждый параметр текста симфонии C-dur Ф. Шуберта (тематизм, гармония, ритм) имеет некие первичные элементы, которые можно назвать праэлементами. Подобно клеткам организма, они выступают минимальными строительными и смысловыми единицами, из которых произрастают параметры текста. Это может быть мотив, фраза, тема, тематический блок (законченный отрезок темы); аккорд, гармоническая последовательность (гармонический блок), тип функционально-гармонических отношений; ритмическая формула. Данные праэлементы первичны в том смысле, что они лишены индивидуально-стилистических качеств, представляют собой снятые знаки, наделенные абстрактным музыкальным значением. Ю. Хохлов, рассматривая вступление 1 части симфонии как интонационно-тематическую основу всего сочинения, замечает следующее: «...Попевки, которые связывают вступление с первой частью и прочими частями сочинения, элементарны и заключают в себе мало характерного; не случайно они входят в состав тем, глубоко различных по своей выразительности» [8, с. 11]. Можно предположить, что Ф. Шуберт обращается к основам музыкального языка, – к праэлементам музыки, сравнимым с архетипами-моделями, несущими информацию о специфике музыкального искусства.

Единицы и их варианты пронизывают весь текст, выступая конструктивно-смысловыми константами, образующими иерархическую структуру текста. Такой повтор неизбежно связан с изменением – вариантноностью, которая не влечет качественного изменения и способствует раскрытию смысловых граней праэлемента. Противоположной логической операцией будет свертывание (редукция) параметров в их праэлементы.

Обратимся к параметру тематизма. Первичными конструктивными и смысловыми элементами тематизма являются мотивы (интонации) терции и кварты. С одной стороны, они предельно абстрактны, несут чисто музыкальное значение, выступая праэлементами музыкального языка. С другой – они апеллируют к барокко и классицизму, выступая акустическими символами эпохи. Кроме того, их семантические поля содержат информацию о всех внемузыкальных значениях, которыми наделялись данные элементы в процессе развития музыкального искусства.

Интонации терции и кварты содержит тема вступления 1 части – конструктивно-смысловая модель всего цикла. По мнению П. Вульфуса, «...с точки зрения воплощения идеи части, а соответственно и организации ее драматургии, Allegro настолько обязано вступлению, что должно рассматриваться как производное от него» [1, с. 358]. Кроме того, «ее (темы – А. С.) влияние выходит за пределы первой части; в частности, в первую, вторую и четвертую части композитор вводит побег содержащегося во вступлении терцового мотива» [1, с. 358]. Тема вступления репрезентирует идею гармоничной упорядоченности, структурной завершенности: она тонально замкнута – C-dur, в мелодическом движении обрисовывает круг, возвращаясь к исходному «с», Структура – период из двух предложений (3+3)

с дополнением (2). Имеет хоральный, гимнический генезис, т. е. представляет собой надличностное высказывание.

Терция реализована в теме вступления в следующих вариантах: 1) мелодический ход на терцию; 2) трихорд в объеме терции (терция с заполнением). Кварта заявлена в виде мелодического хода.

Как минимальные конструктивно-семантические единицы терция и кварта прорастают в тексте всего цикла, выступая первичными элементами деривации. В качестве примера назовем тему трембонов в зоне побочной партии первой части (т. 199-201), состоящую из сцепления кварты и трихорда в объеме терции в восходящем движении, что, несомненно, отсылает к теме вступления. Эта тема играет важную роль в драматургии всей части, ее проведение является смысловым центром разработки, что подчеркивает П. Вульфийс [1], который также обращает внимание на производный характер этой темы.

Приводим схему деривационного прорастания терции:

Тема вступления → Кадансовая формула в зоне вступления (т. 59-60) → Тема заключительной партии первой части (т. 228-232) → Тема побочной партии первой части (первый элемент темы (т. 134) отсылает к третьему такту темы вступления → Второй элемент темы (т. 136) отсылает к первому такту темы вступления → Тема трембонов в зоне побочной партии первой части (т. 199-201) → Тема трио третьей части (т. 250-260) → Тема среднего раздела трио третьей части (т. 285-303) → Тема главной партии четвертой части → Тема побочной партии четвертой части.

Терция зачастую разворачивается в трезвучие, которое можно интерпретировать как умножение идеи терцовости. В качестве примеров назовем: 1) тему *a* раздела А второй части – обыгрывание трезвучия (т. 1-16); 2) тему главной партии крайних разделов третьей части – опорные звуки мелодии образуют $T\ 6/4$; 3) тему побочной партии крайних разделов третьей части – движение по звукам трезвучия (т. 30-42); 4) тему главной партии четвертой части; 5) тему побочной партии четвертой части (трезвучие и его обращения в главном фактурном пласте, обыгрывание трезвучия в гармонической фигурации).

Терция может быть также реализована в вертикальной проекции как терцовое удвоение мелодии. Например: 1) кадансовая формула во вступлении первой части (т. 59-60); 2) тема побочной партии первой части; 3) тема заключительной партии первой части (т. 228 и далее); 4) тема с раздела А второй части; 5) разработка крайних разделов третьей части; 6) тема трио третьей части; 7) тема главной партии четвертой части (второй элемент от т. 36); 8) тема побочной партии четвертой части (у деревянных и медных духовых) дана в аккордовом изложении – септаккорд (D7), трезвучие и его обращения; 9) тема в четвертой части, отсылающая к теме «радости» Бетховена (т. 193-197).

Приводим схему деривационного прорастания кварты:

Тема вступления первой части → Тема главной партии первой части → Тема трембонов в зоне побочной партии первой части → Тема *a*

раздела А второй части → Тема с раздела А второй части → Тема раздела В второй части → Тема трио третьей части → Тема главной партии четвертой части.

Повтор как фактор стабильности осуществляется также на более высоком композиционном уровне, где в качестве единицы повтора выступает тема или ее законченный фрагмент. Прототипом композиционного повтора вновь выступает тема вступления первой части, вариантно-вариационное развитие которой на протяжении вступления образует построения, аналогичные строфам.

В свою очередь, логикой вариантного повтора определяется поведение темы трембонов в строении первой части. В процессе развития тема звучит с мелодическими изменениями: восходящий квартный мотив меняется на нисходящий квинтовый (т. 203-205), в разработке она сворачивается в восходящий трихорд в объеме терции (т. 303-321), многократное торжественное провозглашение которого образует большую кульминационную зону. Несмотря на интервальные модификации несомый ею смысл не подвергается трансформации, он лишь разворачивается в нем гранями.

В качестве еще одного примера композиционного повтора обратимся к разработке финала, состоящей из двух разделов. В первом разделе тематическим блоком является период запевно-припевного типа из двух предложений (12+12 т.), второе предложение построено на имитационном проведении темы (т. 385-409). Тематической основой периода служит так называемая «тема радости», в которой реализуется идея терцовости в горизонтальной и вертикальной проекциях благодаря имитациям во втором предложении. Тематический блок проводится дважды. Второе его проведение (т. 409-432) отмечено контрапунктическими перестановками голосов, а также тональным сдвигом. Тональный план первого блока $Es-dur - As-dur$, второго – $As-dur - Des-dur$. Стабильными оказываются форма и тематизм. Аналогичный принцип лежит в основе второго раздела разработки. В качестве блока в данном случае выступает 23-х тактовое проведение темы побочной партии финала, образующее период (т. 467-489). Блок повторяется четыре раза. Структурному изменению (расширению до 27-ми тактов) подвергается второе проведение (т. 489-515) за счет имитационного изложения темы во втором предложении (т. 501-503). Первый, третий и четвертый блоки стабильны в структурном отношении. Изменяются лишь тембровый, регистровый, фактурный параметры блоков, а также их тональность: первый блок – $D-dur$, второй из $D-dur$ модулирует в $G-dur$, третий и четвертый стабилизируют завоеванную тональность $G-dur$.

Праэлементами параметра гармонии выступают два типа функционально-гармонических отношений: кварто-квинтовый и терцовый. Первый репрезентирует законы функциональной мажоро-минорной системы, апеллируя к эпохе классицизма, второй тип специфичен для романтической гармонии, в частности, он является индивидуально-стилевым принципом гармонии Ф. Шуберта.

Проследим прорастание данных функционально-гармонических отношений на различных

структурно-масштабных уровнях текста. Так, в тональном строении цикла реализуется терцовое соотношение тональностей: C-a-C-C. Тональную логику первой части образует следующий план, реализующий и терцовые, и кварто-квинтовые отношения: 1) Вступление (C-dur); 2) Экспозиция: ГП (C-dur), ПП (e-moll), ЗП (G-dur); 3) Реприза: ГП (C-dur), ПП (e-moll), ЗП (C-dur); Кода (C-dur).

Главная партия первой части представляет собой период с дополнением, в середине которого происходит модуляция в F-dur. Таким образом, тональный план главной партии репрезентирует кварто-квинтовые отношения: C-dur – F-dur – C-dur.

Во второй части вновь реализуется идея терцовых отношений: A (a-moll) – B (F-dur) – A1 (a-moll) – B1 (A-dur) – A2 (a-moll).

Третья часть репрезентирует терцовые отношения: A (C-dur) – B (A-dur) – A (C-dur).

Раздел А (сонатная форма) третьей части реализует кварто-квинтовые и терцовые: 1) Экспозиция: ГП (C-dur), ПП (G-dur), ЗП (G-dur); 2) Разработка (As-Es-Ges-C-G); 3) Реприза: ГП (C-dur), ПП (C-dur), ЗП (C-dur); 4) Кода (C-dur).

Наконец, четвертая часть также демонстрирует оба типа функционально-гармонических отношений: 1) Экспозиция: ГП (C-dur), ПП (G-dur – e-moll – G-dur), ЗП (G-dur); 2) Реприза: ГП (Es-dur), ПП (C-dur – E-dur – C-dur), ЗП (C-dur); 3) Кода C-dur.

Одним из проявлений стабильности на уровне гармонии является повтор гармонических блоков в последовательности и на расстоянии, а также тонально-гармоническая стабильность какого-либо элемента в тексте. Повтор в последовательности на гармоническом уровне связан, как правило, с тематической, песенной по происхождению, повторностью (см. развитие темы побочной партии первой части). Интересным представляется повтор гармонического блока на расстоянии, сопровождающийся тонально-гармонической стабильностью элемента. В этой связи рассмотрим проведения темы тромбона в первой части. Тональный план первого блока в зоне побочной партии следующий: Es-as-Es-as-H-e-(g). Во второй фазе разработки, которая является смысловым и драматургическим центром части, тема (второй блок) излагается на том же тонально-гармоническом уровне в расширенном виде и с некоторыми изменениями: Es-as-H-e-G-c-As. После провозглашения на кульминации восходящего трихорда в объеме терции в тональности As-dur следует спад на этом же элементе (третий блок), который вновь воспроизводит тональный план кульминации: Es-as-H-e-G-c-As. Все три блока звучат в тональности as-moll, в репризе эта тема будет звучать в des-moll (кварто-квинтовый тип функционально-гармониче-

ских отношений). При этом в условиях тонально-гармонической стабильности тема подвергается интонационным модификациям. В разработке она лишается восходящей кварты, сворачиваясь в восходящий трихорд в объеме терции. Целостность темы восстанавливается в репризе (четвертый блок), где проведение темы затрагивает следующие тональности: As-des-As-des-E-a-(c)-as-des. Таким образом, повтор такого рода образует в первой части стабильный конструктивный тонально-гармонический каркас, действующий на глубинном уровне текста.

Стабильность элементов на уровне гармонии обеспечивается также следующими факторами: 1) длительным пребыванием в зоне одной тональности, иначе, – дление тональности (например, пребывание в тональности C-dur в главной партии первой части); 2) тональной замкнутостью разделов формы.

В качестве праэлементов ритма можно назвать следующие ритмо-формулы: 1) пунктирный ритм; 2) триоль; 3) равномерное движение восьмыми или четвертями. Последние две ритмо-формулы присутствуют в изложении темы вступления первой части, первая – в ее развитии. Схема их прорастания такова: Тема главной партии первой части (комбинация первой и второй ритмо-формул) → Тема побочной партии первой части (вторая, третья) → Тема А второй части (первая) → Тема главной партии четвертой части (комбинация первой и второй).

Фактором стабильности жанра и одним из способов упорядоченности материала в симфонии служит оперирование традиционными формами. Первая и четвертая части написаны в сонатной форме, соответственно, первая часть – с развернутым вступлением и кодой. Форма второй части – двойная трехчастная с чертами сонатной формы, что подтверждается тональным планом. Третья часть – сложная трехчастная da saro, в которой крайние разделы написаны в сонатной форме. В целом композитор под влиянием песенности тяготеет к замкнутым структурам, что неоднократно отмечалось исследователями.

Выводы и перспективы исследования. Итак, в симфонии Ф. Шуберта C-dur возникает иерархичная, предельно упорядоченная структура текста. Представляется, что, в силу особенностей структурно-семантической организации художественного целого, шубертовская симфония, как и многие другие тексты, рожденные в контексте австрийской культуры, отсылает к типологическим особенностям и закономерностям мышления австрийской культурной традиции. Перспективным представляется выявление принципов организации целого и механизмов порождения (деривации) текстов в произведениях австрийских композиторов различных эпох и стилей.

Список литературы:

1. Вульфийс П. Франц Шуберт: Монография / П. Вульфийс. – М.: Музыка, 1983. – 447 с.
2. Лотман Ю. М. Феномен культуры / Ю. М. Лотман // Семиотика культуры. – Тарту: ТГУ, 1978. – С. 3-17 (Учен. записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 463. Тр. по знаковым системам. Т. 10).
3. Михайлов А. В. Австрия / А. В. Михайлов // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1967. – Т. 3. – С. 461-479.
4. Михайлов А. В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии / А. В. Михайлов // Типология стиливого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 267-307.

5. Михайлов А. В. Из источника великой культуры: Вступ. статья / А. В. Михайлов // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. – М.: Радуга, 1988. – С. 5-37.
6. Михайлов А. В. Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики / А. В. Михайлов // Сов. музыка. – 1990. – № 3. – С. 65-73.
7. Парахонский Б. А. Язык культуры и генезис знания (ценностно-коммуникативный аспект) / Б. А. Парахонский. – Киев: Наукова думка, 1988. – 210 с.
8. Хохлов Ю. Предисловие / Ю. Хохлов // Шуберт Ф. Симфония C-dur: Партитура. – М.: Музгиз, 1962. – С. 3-21.

Савченко Г.С.

Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого

ВІДБИТТЯ ТИПОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ АВСТРІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СИМФОНІЇ C-DUR Ф. ШУБЕРТА

Анотація

Стаття присвячена розгляду симфонії C-dur Ф. Шуберта у зв'язку з особливостями австрійської культури як особливого типу мислення. Виходячи з характерних рис австрійської культури, передбачається дія принципу загального взаємозв'язку елементів ієрархічної структури у текстах, що належать австрійській культурній традиції. Виділяються праелементи на кожному рівні структури шубертівської симфонії. Аналізуються процеси проростання (деривації) праелементів на рівнях тематизму, гармонії, ритму. Як основні принципи, що сприяють створенню ієрархічної гармонійної цілості зі стабільними елементами, виявляються принципи варіантності та повтору. Тим самим розкриваються особливості структурно-семантичної організації симфонії, що відбиваються типологічні риси австрійської культури.

Ключові слова: австрійська культура, текст, структурно-семантична організація, праелемент, варіантність, повтор.

Savchenko G.S.

Yaroslav Mudryi National Law University

REFLECTION OF TYPOLOGICAL FEATURES OF AUSTRIAN CULTURE IN SYMPHONY C-DUR BY F. SCHUBERT

Summary

The article considers the symphony C-dur by F. Schubert in the connection with the peculiarities of Austrian culture as a special type of thinking. Based on the characteristics of Austrian culture, it is assumed the principle of universal interconnection elements of the hierarchical structure in the texts belonging to the Austrian cultural tradition. Urelements are allocated at each level of Schubert's symphony structure. The processes of urelements derivation are considered on thematic, harmony and rhythm levels. As the basic principles, contributing to the creation of a harmonious hierarchical integrity with static elements we can identify the principles of variation and repetition. Thus the disclosed features of structural and semantic organization of the symphony reflect typological features of Austrian culture.

Keywords: Austrian culture, text, structural and semantic organization, urelements, variation, repetition.