

Post hoc ergo propter hoc (Скромные шубертовские вальсы)

Эти заметки нуждаются в краткой преамбуле мемуарного характера.

Дружбу Павла Александровича Вульфуса, моего учителя в Ленинградской консерватории, его любовное отношение чувствовали многие его ученики, он дарил нас щедро и безоглядно. Такая открытость и такое доверие воспринимаются сейчас, как нечто совершенно непостижимое на фоне испытаний, которыми изобиловала его жизнь.

В своей статье о П.А.Вульфусе, помещенной в посмертном сборнике его работ¹, я не мог рассказать о трагедии моего учителя: в те годы в редакции вымарывали малейший намек на само существование сталинских репрессий. Между тем из его жизни ими были вырваны почти два десятилетия, и каких! Его арестовали, когда исполнилось тридцать, а вырваться удалось уже накануне пятидесятилетия. Сейчас многое известно о гулаговской мельнице, превращавшей людей в лагерную пыль. Соотнося все это со скупыми воспоминаниями о лагерях и ссылках, которые можно было услышать от П.А. в последние годы жизни, очевидно, что он в полной мере испытал на себе хватку этого убийственного механизма.

Возникало, однако, впечатление, что душевные силы П.А. были беспредельны: он не только не согнулся, не сломался, не потерял в себе человека, личность, но нашел вдоволь энергии, чтобы чуть более чем за десятилетие пройти путь от лаборанта до профессора, заведующего кафедрой зарубежной музыки консерватории. Облик, речь, безупречная репутация, живой и острый ум, чувство юмора, абсолютная демократичность в общении делали П.А. фигурой совершенно уникальной даже на фоне ярких личностей, которых немало было тогда среди профессоров и преподавателей моей alma mater.

Все это чрезвычайно притягивало к нему молодежь, и профессор, в свою очередь, тянулся к нам, студентам разных поколений, отдавая этому общению, как кажется, гораздо больше времени, чем собственным музыковедческим студиям.

Обучаясь на заочном отделении, я бывал в Ленинграде наездами и иногда подолгу жила в доме профессора. В один из таких наездов я обнаружил на пюпитре его замечательного "Бехштейна" редкие тогда ноты — том вальсов, танцев и маршей Шуберта. Главным занятием П.А. в эти годы была работа над монографией о Шуберте, основным трудом всей жизни. Дошла очередь до танцев, и из фондов консерваторской библиотеки был взят том Лейпцигского Gesamtausgabe.

Я впервые тогда столкнулся с этой музыкой в полном объеме, и это было ощущение ослепительной вспышки. Ничего подобного в музыке XIX века я не видел, не знал и даже не предполагал, что такое существует. В рамках одного жанра, с сохранением бытовой основы, на кратчайшем пространстве восьми, шестнадцати, много — тридцати двух тактов, скромнейшими средствами, без возможности динамического "разворота", используя, как правило, только "намек", Шуберт добивается поразительных результатов; его музыка охватывает столь разнообразные стороны и достигает такой глубины в передаче интеллектуально-эмоциональной жизни человеческого духа, и все это происходит так чарующе просто и безыскусно, что поистине захватывает дух.

Этот мой энтузиазм нашел у "Деда" (как ученики ласково называли П.А.) самый живой отклик, был им полностью разделен. До глубокой ночи мы с ним играли эту музыку (одним из очень немногих достоинств квартиры профессора была ее удаленность от соседей) и, естественно, разговаривали о ней. Сейчас трудно вспомнить, как долго я в тот раз жил у П.А., но все те дни прошли под знаком шубертовских танцев и разговоров об этой дивной музыке. Каждый раз обнаруживалось нечто новое — в фактуре, гармонии, мелодике, артикуляции, — и конца этому "пиру духа", казалось, не будет. Разногласий не было, и только в одном разошлись наши взгляды: у меня было стойкое ощущение, что последовательность танцев, сгруппированных в опусе самим Шубертом, организована по какому-то, либо каким-то принципам, что она не является случайной и опирается не просто на контраст смежных номеров. Это было именно ощущение, не подкрепленное последовательной аргументацией. И тогда мне не удалось ни убедить П.А. в оправ-

данности этого своего видения, ни даже ощутимо поколебать его убеждения в обратном.

Однако — и это как нельзя более характерно для П.А. — оставаясь при своем мнении, отстаивая свою позицию, профессор не исключал и возможность иного видения проблемы. Вот как выглядит в итоге фрагмент текста его монографии, посвященный организации отдельных танцев в опусах: “Искать в тетрадах танцев... сквозной нацеленности развития, последовательной или рассредоточенной преемственности номеров, ясно выраженного тематического родства, пожалуй, не приходится. Тем не менее намеки на целостность замысла в некоторых случаях уловить можно. Допустимо настаивать и на заключительном значении завершающих номеров...”².

Когда я вновь приехал в Ленинград, шла работа уже над другими материалами, затем появились иные заботы, и к разговору о шубертовских танцах мы более не возвращались. Размышлениям на эту тему пришло время много позднее, когда П.А. уже не было с нами.

Эта статья — попытка продолжить незавершенный спор. Убежден, что именно такого рода обращение к памяти учителя более всего пришлось бы ему по душе.

I

Объект рассмотрения избран произвольно. Это первый цикл, опубликованный в томе шубертовских танцев из лейпцигского пятитомного издания фортепианной музыки Шуберта — Вальсы, ор. 9-а (1816—1819)³; восемнадцать трехдольных танцев, равных по масштабу. Каждый из них написан в простой двухчастной форме, где первый период — повторенный (кроме № 14, где он двойной), вторая часть по масштабу равна первой (и тоже повторенная) и представляет собой продолженное развитие.

Их подобие по структурным параметрам затрудняет дифференциацию номеров на группы, о которых можно было бы говорить как о факторах некоей вторичной формы. Однако связи между отдельными вальсами несомненны: в глаза бросается, например, идентичность нисходящих модулирующих секвенций во вторых частях вальсов № 2 и № 3, где одинаковы даже тональности звеньев $(V_7 - I - V_7 - I)$ $\frac{f\text{-moll}}{Es\text{-dur}}$, или, скажем, аналогичные энгармонические модуляции во вторых частях вальсов № 2 и № 14 в тональности большетерцовых соотношений и др.

Обращает на себя внимание фактурное подобие некоторых вальсов, где в верхних или нижних голосах обычное мелодическое движение, либо характерный вальсовый аккомпанемент замещаются скрытым двухголосием (№ 2, 5, 8, 10, 11, 14). Можно говорить об известной жанровой близости некоторых вальсов (№ 17, 18) — П.А. Вульфийус обозначил их родство с сельскими лендлерами и напевами Jodeln⁴.

Но все эти связи создают весьма хаотичную картину, не подчиняющуюся, по крайней мере, на первый взгляд, какому-то единому формообразующему принципу, либо совокупности нескольких.

Не добавляет ясности в этом смысле и тональный план цикла: основная тональность первых 13 вальсов — As-dur, два последующих написаны в Des-dur, а три заключительных — в A-dur.

Возникает ощущение какого-то парадокса: связи несомненно есть, их можно нащупать, и в тоже время и целое и сами эти связи существуют вне привычной музыкальной логики, воспринимаются некоей причудливой случайностью.

Появляется резонный вопрос: какую цель ставил перед собой композитор, “сбивая” отдельные, сочиненные в разное время вальсы в такие опусы? С трудом верится, что Шуберт занимался только отделкой каждой миниатюры и был вовсе равнодушен к последовательности их и к их взаимодействию. Можно допустить, что композитор сознательно не конструировал какую-либо структуру и тем более не старался подчинить ей отдельные элементы, как это делал Бетховен⁵. Однако, размышляя над процессом возникновения этих опусов и, главное, вслушиваясь в них, постоянно чувствуешь во всем этом, пусть и скрытую от осознания, некую пружину, какие-то силы, которыми “движутся солнце и светила” этой маленькой Вселенной. Именно это ощущение и заставило меня вновь обратиться к шубертовским вальсам, проделать анализ упомянутого цикла и выдвинуть ряд соображений, которые, как представляется, могут лечь в основу решения этой проблемы.

В подавляющем большинстве случаев важнейшим фактором в формировании и восприятии музыкальных структур является дистантная повторность каких-то фрагментов музыкального текста. В музыкознании она обозначается обычно как арочные связи. Такой повторностью обеспечивается возможность "закрепления в памяти" событий музыкальной речи — "художественной материи" музыки, отмеченной "тонкостью и эфемерностью"⁶; и она же обеспечивает "постижимость как свойство структуры" в любой музыке — от старинной до новейшей⁷.

Повторы и регулируемая ими структура музыкального произведения организуют музыкальный материал в наиболее выгодном и удобном для восприятия ракурсе. "Школой режиссерского владения вниманием слушателей" назвал Б.Асафьев партитуры симфоний и квартетов Гайдна, подчеркивая, что "чутким умением" идти слушателю навстречу "владели едва ли не все классики, почему и оказались классиками, зная как помочь себя слушать"⁸. И "если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправданной содержанием, то с точки зрения эстетической — нет формы, не проверенной массовым слуховым опытом, иначе для чего бы ей быть?"⁹

Невозможность сразу же обозначить ту или иную типическую структуру в опусе танцев Шуберта как раз и вызвана отсутствием такой повторности тематически-смысловых фрагментов текста, которая могла бы направить внимание слушателя по привычному руслу одной из утвердившихся к тому времени ("проверенных слуховым опытом") музыкальных структур, как поступает Шуберт в большинстве других своих сочинений.

Следовательно, можно сделать вывод: таковой структуры в данном опусе не существует. Значит ли это, что вообще отсутствует структурирование на уровне целого? Ведь само по себе наличие связей не вызывает сомнений, и главная проблема заключается в том, чтобы осознать и перевести на вербальный уровень логику и смысл этих связей и обозначить тот результат, который с их помощью Шубертом достигнут.

Для этого, однако, необходимо отказаться от укоренившегося понимания повторности как переизложения, условно говоря, как репризности, но увидеть в повторности дистантное продолжение показанного ранее материала. Дистантное — то есть такое, которое появляется не сразу после начала, но перемежается с другими началами и продолжениями и потому может в таком его качестве восприниматься только на уровне ощущения. Осознать же его можно только мысленно изменив существующий порядок танцев с тем, чтобы выстроить продолжающие друг друга в единую линию-цепочку.

Вот как выглядит первая из таких линий — вальсы № 1, 6, 9, 15, 16 (для экономии места дан только мелодический голос; предполагается, что дальнейший анализ читатель будет изучать с нотами в руках):

1.

The image shows a musical score for the first line of dances, numbered 1, 6, 9, 15, and 16. The score is written for a single melodic voice in treble clef with a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *p* and *f₂*, and various musical notations such as slurs and accents. The score is presented in a condensed format, showing only the melodic line for each dance.

Близость вальсов, образующих этот ряд, опирается не на повторность как переизложение (репризность), но на их **п р е е м с т в е н н о с т ь** по отношению друг к другу. В них не просто повторяются какие-то элементы, но возникает взаимодействие отдельных вальсов между собой, и каждый новый вальс в этой цепочке оказывается звеном единого Большого вальса, в котором раскрыты различные грани представленного музыкального материала.

Так, в частности, тонико-доминантовая основа первого вальса обогащена широким использованием субдоминантовости во втором (№ 6), размашистой становится мелодика третьего № 9), тональное обогащение характеризует четвертый (№ 15) и пятый (№ 16) вальсы, причем музыка последнего носит явно “кодовый”, завершающий характер.

Что же объединяет эти вальсы, каждый из которых тематически самостоятелен и независим от других? Что их делает продолжением предыдущих в своем ряду?

Эти два вопроса принципиально важны, ибо в них заключена самая суть новаторского решения Шубертом проблемы целого.

На первый из этих вопросов ответить сравнительно просто. Решающую роль в связи этих вальсов друг с другом играет основной мотив в мелодике каждого из них — его интонационная и ритмическая природа. Это двухтактный мотив с амфибрахическим метром и неперменным движением голоса вниз после акцентного звука:

Положенный в основу мелодической линии каждого из этих вальсов мотив определяет ее облик и тем самым цементирует все мелодии в единый монолит, в котором отдельные элементы оказываются общим строительным материалом разных, по сути, тем (ср., например, т. 4—5 первого и второго вальсов этого ряда или последние три такта первого и т. 6—8 пятого, последнего в опусе вальса).

Можно сказать, что при всем различии тематизма все вальсы этого ряда пронизаны единым ритмическим и интонационным дыханием.

Что же касается вопроса второго, то он сложнее, и ответ на него требует анализа более тонких факторов музыкального текста.

Первые такты первого вальса в наибольшей мере (по сравнению с первыми тактами других вальсов этого ряда) отмечены чертами начальности, экспозиционности. Этот мотив опирается на доминантовую гармонию, как и в третьем (№ 9) вальсе, однако в качестве опорного в нем фигурирует квинтовый тон нонаккорда, го-

раздо более устойчивый, чем септима D_7 , взятая к тому же скачком сверху в третьем вальсе. В этом последнем случае меньшая устойчивость, если хотите, большая "раскованность" создают эффект разработанности, срединности, когда "стихия" приводит к нарушениям многих устоявшихся норм.

Значительно меньшим эффектом начальности отмечены и первые такты второго (№ 6) вальса: здесь мелодия опирается на наиболее неустойчивую субдоминантовую функцию (ощущение этой функции обусловлено постоянным контекстом тональности $As-dur$, звучащей во всех предшествующих номерах). Четвертый вальс (№ 15) модулирует в $Des-dur$, причем это движение в новую тональность после третьего вальса (№ 9) звучит едва ли не более естественно, чем взаимодействие одинаковых тональностей в последовании смежных (№ 14 и 15) вальсов. Последний же, пятый вальс этой линии (№ 16) начинается с цепочки модуляций, что само по себе характерно для средин. В контексте же данной линии это модулирование воспринимается как восходящая на полутон секвенция по отношению к началу предшествующего (№ 15) вальса — то есть предельно неустойчиво.

Таким образом, черты изложения характеризуют только начало этой цепи вальсов, во всех остальных случаях достаточно сильно ощутимо противоречивое сочетание самостоятельности каждого номера и развивающего характера, свойственного этому материалу. Возникает, следовательно, совершенно особый тип связей, основанный не на повторности, а на преемственности.

Анализ такого рода связей в Вальсах ор. 9-а дает возможность обнаружить еще две подобные линии.

Во второй из них также содержатся пять вальсов: № 2, 8, 10, 11, 14 (нотные примеры не приводятся ради большей компактности текста). Эти вальсы объединены прежде всего фактурой (об этом шла речь выше), а также рядом специфических свойств мелодии и гармонии (об этом еще пойдет речь). Но главное — как и вальсы первой цепи, они продолжают друг друга.

Первому вальсу этого ряда (№ 2) ощущение начального, думается, было обеспечено исторически: спецификой его бытования в качестве одного из самых известных и распространенных задолго до публикации в составе ор. 9-а¹⁰. Такая практика обусловила его самостоятельность, независимость в качестве отдельного, а отсюда повышенный эффект экспозиционности, который, может быть, вне этих исторических условий не столь ощутим в характере самого вальса.

Его продолжение — вальс № 8 — своей первой частью восстанавливает серьезно поколебленное мажоро-минором и энгармонической модуляцией тональное равновесие. Кроме того, вторая часть этого вальса симметрична по отношению к первой части предыдущего, начального в этом ряду: здесь фигурирует та же секвенция, что и в первой части вальса № 2, но в обратном движении по тем же тональностям (№ 2 — $As-dur$ — $b-moll$; № 8 — $b-moll$ — $As-dur$). Эти два вальса как бы слиты в целое.

Третий вальс в этой цепи (№ 10) начинается как бы с полуслова, и главную роль в этом ощущении играет гармония: первый двутакт и первой и второй части этого вальса опирается на D_2 — таким образом, септима оказывается начальным басом и в первой, и во второй части этого вальса. И что важно — это звук ре-бемоль, который в т. 4—5 второй части становится тоникой промежуточной тональности. Ощущение подготавливающего материала вызывает первая часть следующего (№ 11) вальса и вследствие значительно упрощенной мелодики (по сравнению с весьма изобретательной мелодической линией предшествующего фрагмента), а также благодаря доминантовому органному пункту. Вместе взятое, это направляет внимание на дальнейшее, где должны произойти более значительные события. Вторая часть этого вальса в какой-то мере оправдывает наши ожидания, так как и мелодически и гармонически она гораздо интереснее: начинается вновь модуляцией в $Des-dur$, а движение мелодизированного баса опять-таки завершается звуком ре-бемоль — септимой D_2 в $As-dur$. Поэтому появление $Des-dur$ в качестве основной тональности последнего вальса в этом ряду (№ 14) не является неожиданностью, оно настолько подготовлено, что вальс № 14 звучит естественнее после № 11, чем после смежного (№ 13): здесь возникает, скорее, эффект тонального контраста.

Вальс № 14 очень органично завершает собой всю вторую линию, ибо в нем более полно и основательно реализованы намерения, заявленные в "Траурном" вальсе, с которого эта линия началась. Если в вальсе № 2 мажоро-минор и энгармоническая модуля-

ция (в тональность на б. 3 вверх: E-dur — As-dur) были сжаты в пределах второй части и занимали пространство в 5—6 тактов, то в заключительном вальсе они разведены по разным частям вальса, и каждый прием обладает собственным “жизненным пространством”. Последний вальс связан с другими вальсами второй линии не только подготовкой тональности Des-dur, но и рядом иных параметров (ср., например, характерное хроматическое движение в мелодии в т. 6, а также заключительный оборот в тт. 7—8, 15—16, 23—24 вальса № 14). Интересна также идентичность басового голоса в заключительном вальсе (весь первый восьмитакт и часть второго) и в первой части вальса № 10. При совпадении звуков полностью различаются их функции из-за различия тональностей: одни и те же черты как бы отражены в разных зеркалах.

Можно полагать, что заключительный вальс второй линии оказывается не только замыкающей ее “репризой” начального, но и в значительной мере обобщением заложенных на всем ее протяжении тенденций.

Вальсы третьей цепи связаны мелодикой, опирающейся на разложенные аккордовые фигурации и ведущие, в конечном счете, ко все большему выявлению Jodeln—напевов: № 3, 7, 12, 13, 17, 18.

Открывающий эту линию вальс № 3 вносит совершенно новое качество в мелодический рисунок вальсов и никак не связан в этом смысле с двумя предыдущими. Отсюда — ощущение начальности, появления еще одного “персонажа”. Его мелодия как бы подхватывается следующим вальсом этой цепи (№ 7), и этот эффект обусловлен двумя факторами. Своим началом этот второй вальс как бы контрастирует с предшествовавшим материалом, однако появляющиеся далее мотивы во втором голосе (т. 3—4, 7—8) явно корреспондируют с мелодикой начального вальса, что и вызывает ощущение их связи и продолжения (но не повторения). Вторая же часть анализируемого вальса развивает основные свойства мелодики этой линии, приближая ее к Jodeln. Еще в большей мере они характеризуют третий и четвертый вальсы в этой цепочке (№ 12 и 13). Они как бы дополняют друг друга: блестящий, даже виртуозный (в контексте этого цикла) первый и — широкий, с размашистой, но плавной по ритмике мелодией второй обозначают просторные границы выразительного диапазона этой группы напевов. Кульминацией и, одновременно, обобщением этой линии становятся два заключительных вальса (№ 17 и 18). Очевидная связь этих двух групп вальсов заключается не только в наличии общего истока их мелодий — в Jodeln-напевах, но, в частности, и в полной идентичности гармонической основы в первых частях (тт. 1—4) вальсов № 12, 17, 18, а также в близости ритмики второй части вальса № 12 ко второй же в № 17 и первой № 18 (ритмические синкопы). Необходимо добавить к этому, что ни анализируемые гармонические свойства, ни ритмика такого рода в других вальсах не встречаются.

Первый и заключительный вальсы этой линии связывает начальный мотив второй части последнего с общей ритмикой, направленностью и — главное — решительным характером, свойственным музыке первого из них (где он является основным тематическим зерном).

Вне описанных трех вальсовых рядов остаются два вальса — № 4 и 5, роль которых, как представляется, заключается в том, чтобы, во-первых, завершить собой “экспозиционный” раздел опуса цикла, подытожив какие-то свойства первых трех вальсов, начальных в своей линии, а, во-вторых, обозначить дальнейшую перспективу развития.

Так, вторая часть вальса № 4 и первая — вальса № 5 в гармоническом и тональном плане (отклонения в b-moll и, главное, в Des-dur) явно корреспондируют с вальсами второй линии (ближе — к № 2 и 7); начало же вальса № 4 гармонически перекликается с первой же частью вальса № 18, завершающего третью линию вальсов. Что же касается второй части вальса № 5, то ее гармонический фундамент возвращает к самому началу — первой части вальса № 1: чередуются двутакты тоники и доминанты на доминантовом органном пункте. Характерная деталь: такая гармония после активного модуляционного процесса воспринимается как остановка, как отточие, что также способствует созданию эффекта завершения первого раздела общей структуры опуса/цикла — экспозиции всех трех линий.

Эти три ряда, в которых вальсы, если их выстроить в одну цепь, как бы продолжают друг друга, отнюдь не изолированы меж-

ду собой и даже взаимодействуют друг с другом. Анализ этого взаимодействия необходимо предварить следующим наблюдением. В первых двух линиях, как это показано, содержится по пять вальсов, в третьей — шесть. Однако если рассматривать смежные вальсы, входящие в каждую линию как единый номер (а такой взгляд на них обусловлен особо тесным их взаимодействием), то в каждой оказывается по четыре номера (I — № 1, 6, 9, 15—16; II — № 2, 8, 10—11, 14; III — № 3, 7, 12—13, 17—18).

В наибольшей мере ощутимы взаимосвязи между линиями во взаимодействии начальных и завершающих номеров в каждой из них. Так, например, начальный восьмитакт вальса № 1, открывающего собой не только первую линию, но и весь опус/цикл, совпадает гармонической основой с первой частью вальса № 10 (третий номер второй линии), со второй частью № 12 (сохраняется даже органнй пункт на доминанте) и первой — № 13 (оба вальса — третий номер третьей линии). Если же вспомнить, что та же гармоническая основа присуща и вальсу № 9 (обе части и с сохранением того же органного пункта), который также является третьим номером в первой линии, то вряд ли арку между началом цикла и третьей четвертью всех вальсовых рядов можно рассматривать как случайность.

Восходящая секвенция в первой части вальса № 2 (начального во второй линии), она же — в первой части вальса № 3 (начальный вальс третьей линии) корреспондируют с подобной же секвенцией в последнем вальсе первой линии (№ 16). Все эти восходящие секвенции объединяет, помимо секундового шага, направленность от устоя к неустою, возрастание напряженности, движение к кульминации.

О нисходящих на тон секвенциях, характерных для вторых частей начальных вальсов первой и третьей линий (№ 1 и 3), а также об их отражении во вторых номерах первой и второй линий (вторые части вальсов № 6 и 8) уже шла речь выше. Следует только добавить, что в этом случае возникает обратная направленность — от неустоя к большей устойчивости (возвращение в основную тональность), и это движение предшествует завершению указанных вальсов — закреплению устойчивости. В заключительном вальсе первой линии (№ 16) также использована нисходящая секвенция, хотя и несколько иного типа¹¹.

Важным конструктивным элементом оказывается доминантовый органнй пункт, характерный не только для начального восьмитакта и третьей четверти опуса/цикла (о чем уже шла речь), но и для завершающего собой весь этот опус/цикл восьмитакта вальса № 18.

Подытоживая, необходимо отметить следующее: преемственность вальсов обусловила их дифференциацию на три цепочки-линии, причем, как это было показано, между ними заметно взаимодействие, направленное, в основном на три точки в каждой линии — начало, третья четверть и завершение¹². В связи с этим структуру опуса/цикла можно уподобить сложной полифонической конструкции, в которой отдельные “голоса” не только существуют и развиваются как самостоятельные, независимые, драматургически самодостаточные горизонталы, но и “знают” друг о друге, корреспондируют между собой, а в завершающих-обобщающих разделах структуры даже как бы объединяют свои свойства, подобно тому, как сливаются в совместном звучании темы сложной фуги¹³.

III

Как уже отмечалось, в музыке европейской традиции, и в музыке XIX века в особенности, закрепились музыкальные формы, основанные на дистантной (арочной) повторности, но отнюдь не дистантной преемственности. Во всех этих структурах преемственность была к о н т а к т н о й, основанной на непосредственном соприкосновении начал и продолжений. Конечно, иногда и арочные связи оказывались столь мощными и действенными, что гипотетически можно себе представить такое дистантное продолжение повторяемого материала (например, в первой части Сонаты для ф-но, ор. 111, Бетховена: здесь два такта до начала побочной партии в репризе как бы продолжают собой аналогичные такты в экспозиции): (см. пример 3)

Однако такого рода исключения лишь подтверждают правило, суть которого в решительном преобладании арочной повторности над дистантной преемственностью как фактором формообразования.



Аналогию тому, что можно наблюдать в анализируемом опусе/цикле вальсов Шуберта, следует искать вне музыки — прежде всего, в художественной прозе.

В самом деле, именно для нее характерна связь контактная, основанная на непосредственном сцеплении элементов текста в крупных разделах, и этих последних — друг с другом. В отличие от поэзии (либо жанров народного словесного творчества) художественной прозе в меньшей степени свойственны параллелизмы — когда на расстоянии повторяются целостные тексты или их сколько-нибудь завершённые фрагменты (аналогично арочным повторениям фрагментов музыкального текста — тематического материала).

Анализ же многообразных связей, возникающих на расстоянии в художественной прозе (дистантная когезия¹⁴), показывает, что они осуществляются способом (или способами), которые весьма близки к рассмотренным в ор. 9-а Шуберта. Эти связи опираются на повторение отдельных слов, максимум — словосочетаний, но не фраз и более значительных фрагментов текста¹⁵.

Дистантная преемственность в ор. 9-а образует три линии вальсов, которые существуют, перемежаясь, перекрещиваясь друг с другом, создавая многоуровневую, объемную конструкцию. Такое их сосуществование, если продолжить сопоставление с литературой, вызывает в памяти структуру наиболее сложного жанра в рамках художественной прозы — романа.

Уже в “связках” древних восточных сказок с их бесконечными отвлечениями от главной сюжетной линии, в многочисленных вставных “новеллах” “Дон Кихота”, наконец, в организации побочных сюжетных линий в романах позднейшего времени, по словам М.Бахтина, “хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях”¹⁶. В.Шкловский называет “классическим типом романа” сращенный “из находящихся в сложных взаимоотношениях друг с другом эпизодов”¹⁷. Переключение с одной сюжетной линии на другие, а затем возвращение к той или другой из них в романной прозе осуществляется с легкостью: достаточно упомянуть имя персонажа-носителя, чтобы читатель оказался сориентированным. Знаменательно, однако, что именно роман эпохи романтизма характеризуется предельной поляризацией отдельных сюжетных линий.

Публикация ор. 9-а Шуберта хронологически совпала с выходом в свет второго (оказавшегося последним) тома романа Э.Т.А.Гофмана “Житейские воззрения Кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera”. Оба сочинения появились в 1821 г. И в том, и в другом сочинении с невиданной ранее очерченностью использован конструктивный принцип, который только веком позднее займет подобающее место в совершенно новом виде искусства, в котором непрерывная последовательность, присущая музыке, вступит во взаимодействие с объективной предметностью, свойственной литературе и изобразительным сферам творчества. Речь идет, разумеется, о кино, а характерным конструктивным принципом является монтаж.

В “Житейских воззрениях Кота Мурра” монтируются, перемежаясь друг с другом, последовательное повествование, ведущееся от имени Кота, и разрозненные (хотя и хронологически упорядоченные) эпизоды из жизни композитора Крейсlera, где повествователь не отождествлен с героем, выведен за рамки самого повествования, “объективен”. Таким образом, разведены не только герои этих художественных текстов, но и их “авторы”, их угол зрения — до максимальной (в рамках эстетики XIX в.) отдаленности. Дело, однако, не только в этом. Само столкновение этих “полюсов” видения мира рождает “искру” — тот смысл, который вообще выходит за рамки каждой фабулы, представленной отдельно. Но это и есть одна из особенностей монтажа как конструктивного принципа: “Эпизод и фабулу можно передать словами, в то время как соединение кадров или эпизодов — монтаж — легче показать или описать в терминах метаязыка” (Ю.Лотман)¹⁸.

Подобный монтаж, как представляется, присущ и шубертовскому опусу/циклу, где отдельные линии, как и у Гофмана, “зная” друг о друге¹⁹, соударяются, вскрывая дивные обертоны смысла, которые не могли бы актуализироваться иным образом. Более того, шубертовские циклы, если можно так выразиться, гораздо “современнее”, то есть ближе к нам, чем роман Гофмана. Будучи составлены из миниатюр, они напоминают литературные конструкции типа “записной книжки писателя”, где один фрагмент противопоставлен другому, а сюжетные линии прочерчиваются как бы пунктиром, вначале вовсе незаметным, и постепенно проступающим сквозь калейдоскоп монтажа. Таковы, например, последние повести В. Катаева (“Трава забвенья”, “Волшебный рог Оберона” и др.), в которых ненавязчивость и кажущаяся бессюжетность скрывают за собой виртуозную формотворческую игру.

Можно с большой долей уверенности предполагать, что и другие опусы/циклы танцев, составленные Шубертом, характеризуются основанным на принципе дистантной преемственности конструктивным и содержательным единством (целью данной статьи, напоминая, является обоснование самого феномена, но не анализ всего пласта шубертовских танцев). В качестве же дополнительного аргумента я предложил бы обратить внимание на тот факт, что Вальсы ор. 9-в не случайно и не без оснований объединяются с предшествующими в одну тетрадь. Об этом свидетельствует хотя бы тональный план. Уйдя из сферы бемольных тональностей к концу ор. 9-а, завершив его в A-dur, следующий опус Шуберт начинает тональностями диэзной сферы с тем, чтобы, углубившись в нее до F-dur и H-dur (аналоги для As-dur и Des-dur по числу знаков, то есть по удаленности от нулевого гипотетического центра тонального круга), вернуться в последних трех вальсах ор. 9-в в бемольную сферу тональностей (F-dur с включением все тех же As-dur и Des-dur как рядоположенных тональностей).

Возникает естественный вопрос: не есть ли указанный феномен фактор, присущий творчеству только Шуберта, либо нечто подобное можно обнаружить и за пределами творческого наследия этого композитора? Обстоятельный ответ на него, разумеется, не может быть включен в настоящую статью. Однако в качестве материала для размышлений можно обратиться к “Давидсбюндлерам”, ор. 6 Р. Шумана. Это 18 характеристических пьес. Автор во второй редакции цикла убрал программные надписи к пьесам²⁰, однако в посвящении вслед за именем автора стоят два его музыкально-литературных псевдонима — Флорестан и Эвзебий, а каждая пьеса подписана инициалами одного из этих имен, либо обоими.

Даже самый беглый взгляд на взаимодействие пьес, подписанных именем Эвзебия, а также разделов “общих” пьес, связанных с этим персонажем, демонстрирует их несомненную преемственность. После h-moll'ной второй пьесы цикла, следующая эвзебиевская (№ 5) написана в D-dur, однако ее мелодия начинается звуком ля-диез, и создается ощущение продолжения разговора с того же места, где он был остановлен (кстати, последние звуки пьесы № 2 — ля-диез, си — и первые звуки пьесы № 5, те же самые, звучат в одной и той же октаве). В свою очередь, завершение D-dur'ной пьесы становится началом следующей эвзебиевской (№ 7): тоническая терция оказывается доминантой в g-moll этой, последней пьесы. Далее между пьесами фрагментами эвзебиевской группы следует цепочка терцовых тональных сопоставлений, а замыкается эвзебиевская линия повторением материала пьесы № 2 в качестве одного из разделов № 17.

Думается, что преемственность такого рода — проявление действенных сил, создающих драматургическое единство цикла, и его анализ в значительной мере обогащает представление о нем как о целом (если только оно опирается на анализ тематических связей²¹).

“Под занавес”, я хотел бы вновь вернуться к уже процитированным словам П.А. Вульфуса, чтобы обратить внимание на характернейший для облика этого ученого факт. Как уже говорилось, П.А. не разделял ничем не обоснованной в то время гипотезы о внутренних сцеплениях в шубертовских опусах/циклах танцев. Однако в цитированном фрагменте его монографии использован термин, как нельзя более точно характеризующий отрицаемое им явление. Этот термин — “рассредоточенная преемственность”, — сколько мне помнится, не фигурировал в наших с ним дебатах по этому поводу. Это означает, что П.А. не только не выбросил из головы незрелые суждения студента, но размышлял над ними, взвешивал их, понял суть гипотезы глубже, чем его собеседник. И в этом был весь Учитель. Еще задолго до появления в общественном

сознании нашем слова “плюрализм”, он своей жизнью и своим примером воспитывал в нас терпимость к чужому суждению, к иной точке зрения, к возможности и оправданности существования полярных воззрений на один и тот же, как правило, сложный объект. Разумеется, при сохранении научной корректности и отчетливости своей собственной позиции (было слово “релятивизм”, которое в его устах звучала как осуждение).

Размышляя впоследствии над истоками такого его подхода к науке, жизни, к искусству, в какой-то момент я понял, что для П.А.Вульфуса в качестве одного из них можно рассматривать само искусство художников-романтиков, которому в основном были посвящены его помыслы. Вместо предельной централизации музыкального материала вокруг небольшого числа типических музыкальных структур, эти композиторы (и творцы в иных сферах искусства) применили множественность решений, отражавшую множественность углов зрения, допускавшую множественность сюжетных линий и децентрализацию драматургии, успешно сочетавшую калейдоскопичность материала с выстроенностью и внутренним изяществом структуры. Свидетельство тому — опусы/циклы “скромных” шубертовских вальсов.

Примечания

¹ Б о н ф е л ь д М., Мужество романтика. — В у л ь ф и у с П., Статьи. Воспоминания. Публицистика, Л., 1980, с. 7—18.

² В у л ь ф и у с П., Франц Шуберт, М., 1983, с. 196.

³ S c h u b e r t F., Tänze. — S c h u b e r t F., Werke für Klavier in 5 Bänden, Bd. IV, Leipzig, o.J. (N. 150).

В советском Полном собрании сочинений для ф-но Ф.Шуберта (т. 5) они сгруппированы в более крупный цикл “Тридцать шесть вальсов”, ор. 9. В этом объединении есть свои резоны, однако и расположение танцев в двух отдельных тетрадах вполне оправдано.

⁴ В у л ь ф и у с П., цит. соч., 190.

⁵ Ср.: “...порядок в музыке устанавливается и обнаруживается не интеллектом: последнему принадлежит лишь честь его рационалистического описания” (О р л о в Г., Древо музыки, Вашингтон — СПб., 1992, с. 85).

⁶ С о к о л о в О., О двух основных принципах формообразования в музыке. — О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, с. 57. Речь, разумеется, идет только о тех феноменах музыкального искусства, которые реализуются в музыкальном произведении как единственном способе закрепления музыкального смысла (см.: Н а з а й к и н с к и й Е., Логика музыкальной композиции, М., 1982, с. 14 и след.).

⁷ Х о л о п о в а В., Х о л о п о в Ю., Антон Веберн, М., 1984, с. 140—141. Здесь же, в частности, указано, что для музыки А. Веберна “повторение — одно из ключевых понятий”.

⁸ А с а ф ь е в Б., Избр. труды в 5 тт., т. 2, М., 1954, с. 69.

⁹ Там же, с. 65.

¹⁰ Он был назван “Траурным вальсом” (“Вальсом томления”) и долгое время даже приписывался Бетховену (В у л ь ф и у с П., цит. соч., с. 193. См. также: Жизнь Франца Шуберта в документах, М., 1963, с. 156—157; Воспоминания о Шуберте, М., 1964, с. 253; М а г е к Т., Schubert, Kraków 1974, S.61).

¹¹ Может сложиться впечатление, что модулирующие секвенции, подобные описанным, — характерное для Шуберта средство гармонического развития и не могут быть основанием для обобщений. Обратное доказывает анализ следующего ор. 9-b: в нем также 18 танцев, однако нисходящих секвенций такого рода всего две, восходящих же на секунду — ни одной.

¹² Добавим к сказанному, что о “завершающем” вторую линию Des-dur уже “намекали” вальсы № 5 (промежуточный) и № 7 (второй в третьей линии); с другой стороны, A-dur заключительных вальсов первой (№ 16) и третьей (№ 17—18) линий в значительной мере подготовлен начальным и завершающим вальсами второй линии (№ 2, 14).

¹³ Аналогия конструкции шубертовского опуса/цикла с фугой может быть обоснована и по-иному: “...во многих фугах возникают две относительно самостоятельные, действующие параллельно линии развития: линия, связанная с проведениями темы, и линия интермедийного развития. Очередная интермедия продолжает линию развития, начавшуюся в предыдущих интермедиях, и вытекает по смыслу из непосредственно ей предшествующей интермедии (принцип непрерывности), но между данной интермедией и ей предшествующей имеется промежуточный этап — проведение или группа проводений темы, — отделяющий эти интермедии одну от другой (принцип расчлененности). Аналогичная закономерность действует и в отношении связанных на расстоянии проводений темы” (Ч у г а е в А., Особенности строения клавирных фуг Баха, М., 1975, с. 17).

¹⁴ Г а л ь п е р и н И., Текст как объект лингвистического исследования, М., 1981, с. 74.

¹⁵ Там же, с. 76—78.

¹⁶ Б а х т и н М., Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, с. 401.

¹⁷ Ш к л о в с к и й В., Гамбургский счет, М., 1990, с. 198.

¹⁸ Lotman J., Semiotyka filmu, W. 1983, s. 147.

¹⁹ В “Житейских воззрениях” таким объединительным звеном оказывается маэстро Абрахам — значительная фигура в обеих сюжетных линиях.

²⁰ Ж и т о м и р с к и й Д., Роберт Шуман, М., 1964, с. 290.

²¹ См.: Ж и т о м и р с к и й Д., цит. соч., с. 392, 398—399. Этот цикл Шумана сближается с опусом/циклом шубертовских вальсов и тональной разомкнутостью.

²² В у л ь ф и у с П., цит. соч., с. 196.