

На правах рукописи

УДК 785

Го Цин

**ДИНАСТИЯ ШТРАУСОВ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ АВСТРИИ**

Специальность:

5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Абдуллина Галина Вадимовна

Официальные оппоненты:

Бочкова Татьяна Рудольфовна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Казанцева Людмила Павловна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Ведущая организация: **муниципальное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградская консерватория (институт) им. П. А. Серебрякова»**

Защита состоится 29 июня 2023 года в 14.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000927.html

Автореферат разослан « » 2023 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Австро-немецкая музыкальная культура, отличается многогранностью; она включает в себя музыку целого ряда европейских стран, исторически претерпевших некоторые изменения в своих названиях и территориальности, но не утративших родственности языка и традиций — Австро-Венгрии, Германии, Швейцарии и др. Историческая и художественная значимость австро-немецкой музыки позволяют считать ее «колыбелью» современного европейского академического музыкального искусства. Это проявилось в зарождении множества музыкальных жанров, в особенности, инструментальных. Жанр вальса, также зародившись в лоне немецкой музыки и пройдя значительный путь эволюции, по сей день остается одним из наиболее распространенных жанров. Пиком его популярности, его «золотым веком», стал период, связанный с творчеством династии Штраусов. С их именем ассоциируется и «венский вальс», представляющий собой высшую форму эволюции жанра.

Династия Штраусов (отец и трое его сыновей) занимали видное место в музыкальной культуре Вены на протяжении почти всего XIX столетия. Со временем их известность вышла далеко за пределы столицы, а в дальнейшем и Австрии. В течение столетия композиторы этой фамилии определяли облик танцевальной Вены. Их дарование выходило за рамки музыки исключительно развлекательного характера, что привело сначала к возникновению классической структуры венского вальса (в творчестве Иоганна Штрауса-отца), а затем к мощной трансформации жанра у Иоганна Штрауса-сына. Деятельность отца и трех его сыновей не ограничивалась только сочинением и исполнением танцевальной музыки. Их вклад в культуру своей страны гораздо шире. Оркестры этих музыкантов стали для венцев источником, благодаря которому в их быт проникала новая музыка как самой Австрии, так и других стран. Иоганн Штраус-сын совершил прорыв в театральном жанре — он считается прародителем вальса-оперетты, в котором отражаются традиции венской музыкальной культуры. Изучение жизни и творчества композиторов династии Штраусов позволяет воссоздать целостную картину музыкального быта Австрии, охватив при этом почти все XIX столетие. Понимание процесса становления и достижения вальсом — магистральным жанром среди легкой танцевальной музыки — немислимых ранее для прикладных жанров высот помогает раскрыть законы развития европейского музыкального искусства, осмыслить их значение для общемировой культуры в целом. Этим обуславливается *актуальность* исследования.

Степень разработанности темы исследования. В настоящее время в российском музыкознании нет специального исследования, посвященного рассмотрению эволюции венского вальса в контексте австрийской музыкальной культуры в том объеме и степени подробности, в какой она исследуется в настоящей диссертации. Однако необходимо отметить ряд работ, которые в той или иной степени связаны с данной проблематикой.

На русском языке это, в первую очередь, книга Е. Мейлиха «Иоганн Штраус. Из истории венского вальса», первое издание которой вышло в 1962 году. Написанная в научно-популярном стиле, она ярким и доступным языком рассказывает о жизни и творчестве композиторов, работавших в жанре венского вальса. Центральное место в книге занимает фигура Иоганна Штрауса-сына, однако некоторое внимание уделяется его старшим современникам (Й. Ланнеру, И. Штраусу-отцу) и младшим братьям Йозефу и Эдуарду. Исследование является первой наиболее полной работой о семействе Штраусов на русском языке, в которой затронут ряд вопросов по развитию жанра венского вальса, однако комплексного анализа музыкальных произведений в ней не производится.

Монография Ф. Майлера «Иоганн Штраус» (пер. с нем. В. Г. Шнитке, 1980) представляет собой очерк жизни и творчества И. Штрауса-сына. В ней уделяется внимание общественно-политической и культурной жизни Австрии, венскому музыкальному быту.

Глубокий анализ социокультурного пространства Австрии и центральной Европы конца XIX – начала XX века сделан также в книге Морица Чаки «Идеология оперетты и венский модерн: Культурно-исторический очерк» (пер. с нем. В. Ерохина). В центре внимания автора находится венская оперетта, сквозь призму которой раскрыта музыкальная, историческая, политическая и культурная среда Вены данного исторического периода. Жанр оперетты исследован в книге во всей своей многогранности, показан как один из определяющих факторов такого значимого явления в мировой музыкальной культуре как «венский модерн». Среди виднейших авторов оперетт затронута и фигура И. Штрауса-сына, рассматривается его вклад в развитие данного жанра.

Ряд работ на немецком языке освещают, в основном, круг вопросов биографического характера. Так, в работе Ф. Ланге «Ланнер и И. Штраус. Их время, их жизнь и их произведения» (*Lange F. J. Lanner und J. Strauss. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke*, 2014) большое внимание уделяется подробностям жизни Ланнера, Штрауса-отца и Штрауса-сына, их внешности, характеру, представлена их родословная. Фигуры братьев И. Штрауса, Йозефа и Эдуарда, остаются при этом за рамками рассмотрения. В книгах Г. Ягер-Зустенау «Иоганн Штраус: король вальса и его династия» (*Jäger-Sunstenau H. Johann Strauß: Der Walzerkönig und seine Dynastie*, 1965) и Г. Кренна «“Ленц-Блютен”»: Йозеф Ланнер — его жизнь, его работы» (*Krenn H. “Lenz-Blüthen”: Joseph Lanner — sein Leben, sein Werk*, 1994) основное внимание также уделяется биографическим сведениям о Штраусах и Ланнере.

Монографии на английском языке концентрируются, в основном, на биографических фактах из жизни семьи Штраусов. И хотя в этих работах достаточно подробно исследован исторический контекст, вклад Штраусов в культуру Австрии и в развитие жанра венского вальса в них очерчен не очень глубоко. Такова книга Г. Джейкоба «Иоганн Штраус — отец и сын: век легкой музыки» (*Jacob H. Johann Strauss — Father And Son. A Century Of The Light Music*, 1939), в которой автор рассказывает историю вальсовой династии в связи с социальным и политическим фоном Австрии и других стран.

Исследователь подробно описывает музыкальный род и корни семейства Штраусов, характер взаимоотношений внутри семьи, дополняя их историей самого вальса. Взаимоотношения в семье Штраусов стоят в центре внимания автора Дж. Суше в работе «Последний вальс: династия Штраусов и Вена» (*Suchet J. The Last Waltz: The Strauss Dynasty and Vienna*, 2016). Семейная история «королей вальса» подробно раскрывается и в труде П. Кемпа «Семья Штраусов: портрет музыкальной династии» (*Kemp P. The Strauss family*, 1989).

Дополняет картину влияния династии Штраусов на австрийскую культуру труд З. Лэнга «Наследие Иоганна Штрауса: политическое влияние и идентичность двадцатого века» (*Lang Z. The Legacy of Johann Strauss: political influence and Twentieth-Century Identity*, 2014). Автор высказывает убеждение, что вальсы Штрауса сыграли ключевую роль в формировании австрийского самосознания в XX веке. Исследователь подробно раскрывает еврейское происхождение семьи Штраусов, а также печально известную подделку документов об их родословной в 1940-х годах. Используя материалы прессы о праздновании столетия со дня рождения Штрауса-сына в Вене, Лэнг рассматривает «Императорский вальс» и примеры его включения в концерты и фильмы с 1925 по 1953 годы.

Несмотря на кажущееся обилие литературы о Штраусах, раскрывающей большое количество фактологических подробностей о жизни династии, глубоких и полных научных исследований о значении творчества этой семьи для культуры Австрии сквозь призму эволюции жанра венского вальса до сих пор не проводилось.

Объект исследования — музыкальная культура Австрии XIX века и творчество семьи Штраусов.

Предмет исследования — жанр венского вальса в творчестве композиторов династии Штраусов.

Цель — выявление роли каждого представителя семьи Штраусов в процесс становления и развития жанра венского вальса.

Задачи:

1. Рассмотреть начальный период становления жанра вальса от его зарождения до возникновения шедевров Ф. Шуберта и К. М. Вебера.
2. Выявить в вальсах Ф. Шуберта черты, подготовившие появление венского вальса в конце 20-х – начале 30-х годов XIX века.
3. Определить значение «Приглашения к танцу» К. М. Вебера в процесс становления жанра венского вальса.
4. Охарактеризовать вклад Й. Ланнера в формирование структуры венского вальса.
5. Выявить роль И. Штрауса-отца в процессе кристаллизации классической формы венского вальса и в дальнейшем развитии жанра.
6. Определить роль И. Штрауса-сына в истории венского вальса.
7. Рассмотреть творчество младших сыновей И. Штрауса – Йозефа и Эдуарда.
8. Обозначить влияние венского вальса на музыкальную культуру других стран и последующих эпох.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Так как значительная часть диссертации посвящена всестороннему анализу музыкальных произведений, автор опирается на работы по музыкальному анализу — стилистическому, содержательному и семантическому: Б. В. Асафьева, Е. В. Назайкинско, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, Е. А. Ручьевской, В. П. Задерацкого, В. В. Медушевского, В. П. Бобровского, М. Ш. Бонфельда, В. Н. Холоповой и др.

В вопросах, касающихся структурно-языкового аспекта музыкального искусства, теоретическим фундаментом послужили работы Т. С. Бершадской, Ю. Н. Холопова, Л. А. Мазеля, М. Г. Арановского. Кроме того, автор применяет опыт русских и зарубежных исследователей теории музыкального языка — Г. Римана, Э. Праута, Э. Курта, В. В. Протопопова, Г. Л. Катуара И. В. Способина, Ю. Н. Тюлина. Данная теория, широко применяемая в российской музыкальной науке в исследованиях и монографиях И. А. Барсовой о Г. Малере, В. Н. Холоповой об А. Веберне, Е. И. Чигаревой о В. Моцарте, М. Е. Тараканова о стиле С. С. Прокофьева, М. Д. Сабининой о симфонизме Д. Д. Шостаковича, Е. Б. Трёмбовельского и Т. Ф. Шак о гармоническом языке М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова послужила основным научным базисом для решения поставленных в диссертации исследовательских задач и позволила обозначить магистральные выводы исследования.

Для построения модели исторического и социокультурного контекста развития жанра вальса, а так же для культурологической характеристики среды Австрии и Германии XIX столетия, определившей предпосылки творческой деятельности семьи Штраусов и других композиторов Вены, привлечены исследования обширного ряда русских и зарубежных авторов, посвященные австро-германской музыкальной культуре и музыкальной эстетике — Б. В. Асафьева, П. А. Вульфуса, Д. В. Житомирского, Ю. А. Кремлева, М. С. Друскина, Ю. Н. Хохлова, И. С. Николаевой, В. П. Шестакова, Г. В. Крауклиса, И. И. Соллертинского, Г. Аберта, Р. Роллана, Э. Истеля, М. Чаки и др.

В вопросах развития жанра вальса и его предшественников исследование опирается на работы Г. Фрица, П. Гюльке. Биографические материалы, приведенные в диссертации, основываются на трудах русских (Е. И. Мейлих) и зарубежных исследователей: Ф. Майлера, Ф. Ланге, Г. Ягер-Зустенау, Г. Джейкоба, З. Лэнга и др.

Методы исследования в своей основе исходят из принципа историзма, а также включают разнообразные виды музыковедческого анализа.

Метод «целостного» («комплексного») анализа музыкальных произведений (метод В. А. Цуккермана и Л. А. Мазеля) применяется в качестве базового. На его основе так же введены специфические и более узкие методы анализа – семантического, стилистического, жанрового и др.

Культурологический анализ позволяет рассматривать объект исследования в широком междисциплинарном поле.

Социокультурный метод применяется для выявления культурологического и историко-политического контекста предмета

исследования. Для построения его модели, так же применен метод культурологического моделирования.

Широко применяется систематизация и обобщение полученных данных на основе метода синтеза.

Материалами исследования стали труды русских и европейских музыковедов, посвященных жанру вальса на разных этапах его развития. Часть из них на русском языке не опубликована. В частности, в вопросах возникновения жанра вальса исследование опирается на немецкоязычную статью Г. Фрица «Ландтлер, штайрер, шлэйнинг: к музыкальной типологии лендлера», ранее на русский язык не переводившуюся. Кроме того, при рассмотрении начального этапа формирования вальса привлекается целый пласт литературы о Шуберте и его танцевальных произведениях (Ю. Н. Хохлов, П. А. Вульфийус, М. В. Иванов-Борецкий, В. Дамс, П. Гюльке и др.).

Основой для исследования творчества композиторов династии Штраусов стали материалы, содержащиеся в трудах на русском языке (Е. И. Мейлих, Ф. Майлер), а также на иностранных (F. Lange, H. Jäger-Sustenau, H. Krenn, H. Jacob, Z. Lang, P. Kemp). Все эти исследователи фокусируются на различных аспектах творчества семьи «королей вальса».

Кроме того, на всех этапах исследования привлекается большое количество нотного материала — произведения Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Й. Ланнера, И. Штрауса-отца, И. Штрауса-сына, Й. Штрауса и Э. Штрауса. Именно в опоре на анализ музыкальных произведений делаются основные выводы работы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Формирование жанрообразующих черт венского вальса в творчестве Франца Шуберта («цепочки танцев», имеющие черты цикличности), что явилось первым этапом на пути к возникновению жанра венского вальса.

2. Кристаллизация классической формы венского вальса, происходившая параллельно в творчестве Йозефа Ланнера и Иоганна Штрауса-отца как второй этап развития жанра.

3. Рождение первого в истории жанра концертного вальса, составленного из контрастных эпизодов — «Приглашения к танцу» К. М. Вебера явилось образцом для Шопена, Шумана, Листа, Чайковского, Свиридова, Шостаковича, Хачатуряна.

4. Вальсы Иоганна Штрауса-младшего как кульминация развития венского вальса (роль программности и песенности в танцах), представляющая третий этап развития жанра.

5. Беспрецедентность значения династии Штраусов в музыкальной культуре Австрии и, шире, всей западноевропейской культуре.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

- *рассмотрен* период, предшествующий возникновению венского вальса, ранее не представленный в музыковедческой литературе на русском языке;

- *введена* в научный обиход терминология, касающаяся разновидностей лендлера, прямого предшественника вальса;
- *исследован* процесс формирования структуры венского вальса в творчестве Йозефа Ланнера и Иоганна Штрауса-отца;
- *выявлены* новые закономерности развития венского вальса в творчестве Иоганна Штрауса-сына;
- *исследовано* значение программности и монотематизма в формировании цельной структуры вальсовой сюиты;
- *представлен и обоснован* вклад младших сыновей И. Штрауса — Йозефа и Эдуарда в австрийскую музыкальную культуру.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что:

— затронут объемный пласт ранней трехдольной немецкой танцевальной музыки (XVIII–XIX вв.), имеющей непосредственное отношение к генезису жанра вальса – лендлер, немецкий танец и др.

— проанализировано большое количество вальсов в творчестве ведущих немецких композиторов (Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Й. Ланнер и др.) в социокультурном контексте с целью обозначения исторической и культурологической траектории в становлении жанра, а также факторов, предвосхитивших возникновение венского вальса, как вершины его эволюции.

— определены временные рамки появления классической структуры венского вальса;

– выявлены особенности развития жанра венского вальса, обусловленные спецификой творческого мышления каждого из композиторов династии Штраусов;

— систематизированы принципы развития, позволившие вывести венский вальс на уровень лучших достижений австрийской и, шире, европейской культуры XIX столетия.

— раскрыто значение и вклад каждого из представителей композиторской династии Штраусов в формирование венского вальса,

— охарактеризованы некоторые различия творческого метода и композиторской техники представителей знаменитого семейства композиторов.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования положений представленной работы в качестве основы для дальнейшего исследования путей развития жанра вальса в контексте австрийской и европейской культуры. Также материалы диссертации могут стать научно-методической базой учебных курсов по истории музыки и анализу музыкальных форм. Работа может стать полезной и для композиторов в отношении осмысления закономерностей творческого процесса.

Достоверность исследования аргументируется опорой на фундаментальные труды российских и зарубежных ученых; основывается на изучении научной литературы по истории и теории музыкального искусства; подробном анализе вальсов и других родственных трехдольных танцев композиторов XIX века, выполненных автором диссертации. Достоверность исследования подтверждается публикациями авторских работ. По теме

исследования опубликовано восемь статей в научных изданиях (в том числе четыре — в рецензируемых).

Апробация результатов. Положения работы обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы диссертации были представлены на международных научно-практических конференциях в РГПУ им. А. И. Герцена и Санкт-Петербургском государственном институте культуры:

— сделан доклад «“Доброго утра, Штраус-сын!”: о дебютном концерте Иоганна Штрауса» на Восьмой международной очно-заочной научно-практической конференции «Музыка. Культура. Педагогика» в рамках XII Международного фестиваля традиций духовной культуры «РЕ-ЛИГО» (СПб., 2020);

— сделан доклад «Иоганн Штраус и русская музыка: к вопросу о взаимодействии» на XVI Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб., 2020);

— сделан доклад «Эволюция венского вальса в первой половине XIX века» на XVII Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПб., 2021); Часть материалов диссертации легла в основу опубликованных статей. Положения диссертации отражены в восьми научных публикациях.

Структура работы. Диссертация (215 с. без Приложения) состоит из Введения, трех глав, Заключение, Списка литературы (174 наименования) и Приложения (64 музыкальных примера).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении дано краткое обоснование темы, ее актуальность, сформулированы цель и задачи исследования, обозначена научная новизна, методология теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «Пути развития европейской танцевальной музыки в XIX веке: от лендлера к венскому вальсу» состоит из трех параграфов и посвящена рассмотрению первого периода в развитии жанра вальса, предшествовавшего появлению собственно венского вальса. В этот период, состоящий из трех этапов, вальс постепенно формируется как самостоятельный танец, выдвигаясь из ряда аналогичных трехдольных танцев.

В параграфе 1.1. «*Лендлер и зарождение первых вальсов*» рассматриваются исторические предпосылки возникновения жанра вальса. Это рождение художественного течения «бидермайер» с его тягой к тихой, уютной и честной жизни и страсть венцев к танцам и развлекательной музыке. В такой среде ускоряется развитие лендлера – его темп становится быстрее, соотношение партнеров ближе друг к другу, чтобы выполнять совместные вращения. При этом под названием «лендлер» объединяются многие разновидности австрийских и немецких танцев, известных с XVI века (сам лендлер, немецкая, тирольская и штирийская песни, роллер, дреер, вальс и др.).

Все эти танцы объединяла трехдольность и общая гармония – одна на весь такт, в отличие от более ранних танцев (например, менуэта), где гармонические функции сменялись на каждую или почти на каждую долю.

Данный период в европейской музыке можно обозначить как первый этап первого периода в развитии жанра венского вальса, в который происходит зарождение самого вальса, пока еще бытующего параллельно с другими танцами-предшественниками (лендлер, немецкий танец и прочие).

Второй этап первого периода связан с танцевальностью в творчестве Шуберта. Параграф 1.2. *«Танцевальность в творчестве Ф. Шуберта»* посвящен анализу произведений композитора в жанре танца. Танцевальность, как и песенность, пронизывает все творчество Шуберта. Количество его танцевальных сочинений сравнимо с числом вокальных. Перечень сочинений в жанре танца у композитора очень разнообразен: это лендлеры, менуэты, немецкие танцы, галопы, польки, экосезы и, конечно же, вальсы. Вальс в творчестве музыканта все еще не стал самостоятельным и самобытным жанром, смешиваясь, порой, с иными трехчетвертными танцами. Типичный вальсовый аккомпанемент (бас и два аккорда) в равной степени встречается как в вальсах, так и в лендлерах, и в немецких танцах. Постепенно формируется и идея гармонического пульса, равного одному такту — в вальсах Шуберта часто встречаются примеры смены гармонии на третью долю такта. Тем не менее, в творчестве первого немецкого романтика уже закладываются черты, ставшие жанрообразующими для будущего венского вальса. Так как вальсы (как и другие трехчетвертные танцы) Шуберта были миниатюрны, композитор стремился объединять их в сюиты или «цепочки». Характерной чертой шубертовского танцевального творчества является то, что в этих «цепочках» возникают черты цикличности, позволяющие придать сюите целостность, единство. Среди таких признаков — наличие продуманных тональных планов, а также появление лейтформул, развивающихся на протяжении всего следования танцев. Кроме того, первый номер танцевального опуса имеет, как правило, черты вступления, а последний (хотя ему еще далеко до пышных код вальсов Штраусов) — завершения.

В параграфе 1.3. *«Приглашение к танцу» К. М. Вебера и его значение в истории жанра»* отмечается, что третьим этапом первого периода развития жанра вальса является творчество К. М. Вебера, а именно его танцевальной сюиты «Приглашение к танцу». Сочинение считается первым в истории концертным вальсом, когда танец из области бытовой и прикладной музыки перешел на концертную эстраду, став произведением для слушания, а не для сопровождения танца. Кроме того, здесь впервые в рамках одного произведения возникает вальсовая «цепочка», предваренная вступлением и обрамляющаяся небольшим заключением. Именно такой структурный принцип станет основным в эпоху венского вальса. Увеличив части вальса, создав переходы от одного раздела к другому, Вебер опередил свое время как минимум на десятилетие. Еще одна особенность, предвосхитившая венский вальс — крупный гармонический пульс. Одна гармония охватывает три-четыре такта, что приводит к увеличению темпа, соединению мелких фраз и

формированию более масштабных построений. В «Приглашении к танцу» имеется также и ряд объединяющих факторов, позволяющих сделать вальсовую сюиту более цельной: это обрамляющие эпизоды (вступление и завершение, построенные на одном материале), а также элементы и мотивы, проходящие через все произведение. Подобного рода приемы через несколько десятков лет станут основополагающими в творчестве И. Штрауса-сына.

Таким образом, структура венского вальса, включающая в себя пять танцев, обрамленных вступлением и кодой, возникает не сразу, а постепенно, на протяжении двух десятилетий, начиная с начала XIX столетия.

Вторая глава «Венский вальс. Иоганн Штраус-отец» состоит из двух параграфов и посвящена рассмотрению второго периода развития венского вальса — от этапа окончательного формирования его классической структуры до возникновения зрелых творений Штрауса-отца.

В параграфе 2.1. «*Начало творческого пути Иоганна Штрауса-отца. Йозеф Ланнер*» подробно показан путь кристаллизации формы венского вальса. Окончательное его упрочение происходило параллельно в творчестве Иоганна Штрауса-отца и Йозефа Ланнера, и для раскрытия значения их деятельности в контексте венской музыкальной культуры автор представил краткие биографические сведения о каждом композиторе.

К началу собственной творческой деятельности Штраус-отец и Ланнер, поработав в оркестре Михаэля Памера, современника Шуберта, и зная вкусы венской публики, уже были хорошо знакомы с вальсовой сюитой, представлявшей собой «цепь» вальсов. Однако последующие их сочинения устанавливают «классическую» форму венского вальса — интродукция, 5 вальсов и кода — далеко не сразу. Например, в «Новом венском лендлере», ор. 1 («*Neue Wiener Ländler*», 1825) Ланнера и «*Täuberln-Walzer*», ор. 1 Штрауса-отца (1826), отсутствуют характерная для последующих опусов интродукция кода-завершение.

Анализ сочинений, созданных Штраусом и Ланнером в конце 1820-х — начале 1830-х годов, показывает постепенный процесс формирования «классического» венского вальса, состоящего из интродукции, «цепи» из пяти вальсов и коды. Характерно, что основные шаги на этом пути композиторы проделали отдельно друг от друга. Поначалу их венские вальсы включали в себя «цепь» из 4–7 пьес и их количество зависело от продолжительности каждого танца: если вальсы оказывались короткими — увеличивалось общее их число и наоборот, если части были масштабными — их количество уменьшалось.

Параллельно в творчестве «короля вальсов» формируется идея интродукции и появляется форма со вступлением, пятью танцами и кодой, возникает интонационная связь интродукции с последующими вальсами — «*Gute Meinung für die Tanzlust*» («Одобрение любви к танцам», ор. 34). Подобный тип интродукции был воспринят им от Йозефа Ланнера и сложился у Штрауса-отца не сразу. Этот вальс является первым «классическим» венским вальсом Иоганна Штрауса-отца.

Одновременно со Штраусом структура венского вальса формируется и в творчестве Ланнера, однако среди его опусов встречаются и иные варианты строения — вальс ор. 91 «*Die Abenteurer*» («Авантюрист», 1934) состоит из Интродукции, 6 танцев и Финала, а ор. 100 «*Die Werber*» («Вербовщик», 1837/36) — из Интродукции, 6 танцев и Коды. Интересные жанровые находки Ланнер демонстрирует во вступлениях — иногда звучит марш (ор. 93), полька или галоп (ор. 103). И если вступления в вальсах Штрауса-отца этого периода небольшие, ограниченные минимальными выразительными средствами, то интродукции у Ланнера изобилуют богатыми драматическими и театральными эффектами, колористическими приемами, интонационно и тематически насыщены.

Так, второй период формирования венского вальса характеризуется процессами взаимовлияния в творчестве Ланнера и Штрауса-отца. Если последний разрабатывал принципы объединения вальсовой сюиты через усиление значения завершающего раздела (коды), то Ланнер основное внимание уделял вступительной части. В дальнейшем Штраус перенимает у Ланнера его находки на этом пути: его интродукции становятся более масштабными и контрастными по отношению к последующим вальсам, насыщаются театральными эффектами и аффектами. Он также усложняет и оркестровку, обогащая ее разнообразными соло и контрапунктическими переплетениями голосов.

Ланнер, переняв от Штрауса отточенную форму венского вальса, наполняет ее своим самобытным содержанием, оживляет, создавая собственные уникальные образцы. Конечно, первенство в оформлении венского вальса в четкую структуру принадлежит Штраусу-отцу, однако внутреннее ее развитие и наполнение произошло благодаря Ланнеру.

Если вальсы, лендлеры и немецкие танцы Шуберта наметили основные пути развития жанра венского вальса, то творчество Ланнера и Штрауса-отца ознаменовало второй важнейший период его развития, во время которого произошло формирование и упрочение основных жанровых черт.

В параграфе 2.2. «Вальсы И. Штрауса-отца зрелого периода творчества» показаны изменения, произошедшие в творчестве Штрауса, когда структура венского вальса уже устоялась. Так, на протяжении полутора десятилетий Штраус экспериментирует с оркестром, испытывая и отбирая лучшие приемы: в конце 30-х годов в его вальсах усиливается роль духовых, отдавая предпочтение медным. Это особенно заметно в интродукциях, часто начинающихся с фанфар. В 30-е годы появляются эпизоды с соло деревянных духовых, в 40-е — возникают соло скрипки, альтов и виолончелей, расширяется и палитра ударных (добавляются тарелки, литавры, малый барабан), в оркестр включается арфа.

В этот период возникает и большее штриховое многообразие: чередование *staccato* и *legato* скрипок, а в поздних вальсах к ним присоединяется и *pizzicato* струнной группы. Расширяется и аккордовая палитра: композитор оценил находки Ланнера, включив в свой арсенал массу новых приемов. В вальсах Штрауса, требовавших ярких драматических

эффектов, появился уменьшенный септаккорд, стали более преобладать минорные краски и минорные тональности. Смелее становятся модуляции: используются более далекие тональности и модулирующие секвенции. Расширение тонального спектра сказывается на общем плане вальсовой сюиты. Если тональный план венских вальсов Штрауса начала 30-х годов не выходил за пределы тональностей первой степени родства, в дальнейшем все чаще встречаются более далекие тональные сопоставления. Композитор активнее использует резкий «сдвиг» на терцию с последующим внезапным возвращением к основной тональности или в ближайшую к ней.

Форма венского вальса к началу 40-х годов XIX столетия обнаружила не только свои достоинства, но и показала ряд недостатков — отсутствие убедительных возможностей разнообразить танцевальную сюиту, состоящую из одних только вальсов, подразумевающих одинаковый размер и фактуру. Отсутствие ритмического или тембрового разнообразия приводило к тому, что сюита превращалась в длинную цепь одинаковых вальсов. Поэтому от композитора требовалась большая изобретательность и мелодическая одаренность, владение оркестровыми и техническими приемами. С другой стороны, чрезмерное увлечение «изобретательством» приводило к обратному эффекту: сюита начинала распадаться на отдельные, не связанные между собой вальсы. Композиторы начали задумываться о цельности вальсовых «цепочек». Первый шаг в этом отношении был совершен Ланнером и Штраусом, и венский вальс получил обрамление в виде интродукции и коды. Позже Штраус-отец работал над объединением вальсовой сюиты в единое симфоническое произведение. Важнейшим приемом стало интонационное объединение отдельных частей и возникновение лейтмотивов внутри венского вальса, что привело к симфонизации жанра.

Так, в творчестве Штрауса-отца откристаллизовался «классический» вид венского вальса с развитой интродукцией, пятью вальсами и обширной кодой. Сюита обретает цельность, симфонизируется и начинает перерастать рамки исключительно «музыки для сопровождения танцев». Штраус-отец вводит элементы мотивной разработки, лейтмотивы, объединяет темы вальсов общими интонациями, обогащает полифоническими приемами, красочными аккордовыми сочетаниями, ладовыми и тональными сопоставлениями, яркими оркестровыми красками (его оркестр по праву считался одним из лучших в Вене, уступая только организованному в 1842 году Венскому филармоническому).

Иоганн Штраус-отец, безусловно, оказал громадное влияние на следующее поколение композиторов, творцов венского вальса — Иоганна Штрауса-сына, Йозефа и Эдуарда Штраусов, Эмиля Вальдтейфеля, а также на своих современников, среди которых можно назвать имена Г. Берлиоза, Ф. Шопена, Р. Шумана и М. И. Глинки.

Третья глава «Расцвет венского вальса в творчестве сыновей Иоганна Штрауса» состоит из четырех параграфов, в которых рассматривается жанр венского вальса в творчестве следующего поколения

композиторов: Иоганна Штрауса-сына и его младших братьев Йозефа и Эдуарда.

Параграф 3.1. «Иоганн Штраус-сын и его роль в истории венской оперетты и венского вальса» посвящен исследованию роли, которую сыграл в культурной жизни Вены старший сын Штрауса-отца — Иоганн Штраус — композитор, дирижер и скрипач. Начало его творческого пути совпало с пиком популярности и славы отца, однако со временем Штраус-сын смог занять уникальное место в культурной среде австрийской столицы. Получив лицензию на проведение музыкальных развлечений и собрав свою собственную капеллу, Штраус-сын объявил о своем публичном дебюте в качестве композитора и дирижера. Программа, которую он представлял, включала как популярные произведения Мейербера, Обера и Зуппе, так и музыку его отца. В течение жизни сын не упускал возможности отметить в музыке какое-либо значительное социальное, культурное или политическое событие в Вене или в других странах Европы. Постепенно он зарекомендовал себя как ведущий европейский композитор танцевальной музыки. Огромное число его опусов были сочинены по какому-либо случаю — медикам посвящены «*Panacea-Klänge*», op. 161 («Звуки Панацеи», 1855), «*Erhöhte Pulse*», op. 175, («Учащенный пульс», 1856), «*Paroxysmen*», op. 189 («Пароксизмы», 1857); студентам-политехникам «*Schallwellen*», op. 148 («Звуковые волны», 1854), «*Phänomene*», op. 193 («Феномен», 1857); студентам-юристам «*Juristen-Ball-Tänze*», op. 177 («Бал юристов», 1856) и т. д. Один из лучших его вальсов — «*Accellerationen*», op. 234 («Ускорение», 1860) был написан для бала инженеров.

И. Штраус-сын внес весомый вклад в венскую театральную культуру. В конце 1850–1860-х годов в венских театрах доминировали иностранные спектакли Жака Оффенбаха. Штраус-сын, написав 16 музыкальных спектаклей, оказался создателем венской оперетты. Музыканта не привлекала сатирическая направленность оффенбаховского театра, его оперетты, как правило, это веселые музыкальные комедии. «Цыганский барон» открыл новую страницу в истории, возник новый тип спектакля — лирический. Главное завоевание Штрауса-сына заключалось в том, что на первое место выдвинулось музыкальное воплощение чувств, а комедийное начало отошло на второй план.

В параграфе 3.2. «Эволюция венского вальса в творчестве Иоганна Штрауса-сына» анализируются изменения, которые внес в жанр Штраус-младший. Первые его вальсы полностью продолжают линию отца периода расцвета его творчества: в них имеется такое же, состоящее из двух контрастных разделов, вступление, пять вальсов, сменяющих друг друга, и финал, возвращающий наиболее удачные темы вальсовой сюиты и подводящий итог драматургическому развитию. Однако и эта структура не является неизменной: в вальсе «*Wilde Rosen*», op. 42 («Дикие розы», 1847) четыре миниатюры вместо пяти, что связано с тенденцией к увеличению продолжительности каждого вальса. В вальсе «*Einheits-Klänge*» op. 62 («Звуки единства») отсутствует интродукция и много собственных находок Штрауса-младшего — ритмическое варьирование тем, ладовые и гармонические краски.

Вскоре Штраус-сын ощутил, что форма старого венского вальса начала изживать себя, он отмечал ее калейдоскопичность, пестроту и краткость мелодического дыхания. Дарование сына оказалось масштабнее тех возможностей, которые предоставлял прикладной танец. Композитор стремился расширить их, и единственные места в форме, где это допустимо было сделать, не «ломаая» базовые устои жанра — вступление и кода, именно эти разделы у него симфонизируются.

По существующим традициям композиторы давали своим вальсам названия, и у Штрауса-сына оно становится определяющим для понимания галереи образов, импульсом для возникновения музыкальных идей. Основным носителем программы вальса становится интродукция, в которой концентрируются характерные мотивы, ходы и интонации, отражающие программу. В интродукции вальса op. 89 «*Hirten Spiele*» («Пастушьи игры», 1850) звучит соло валторны, создающее пасторальное настроение; во вступлении к op. 101 «*Mephisto's Höllenrufe*» («Адский зов Мефистофеля», 1851) возникает вопросо-ответная структура фраз, где чередуются громогласные мотивы меди и мягкие струнных, подобные диалогу между «злым гением» и мятущейся душой человека. Интродукция op. 180 «*Libellen*» («Стрекозы», 1856) наполнена «порхающими» пассажами, трелями и форшлагами струнных и деревянных духовых, изображающих движение маленьких насекомых.

Значимостью программы, являющейся импульсом к лейтмотивационному объединению вальсовой сюиты, компенсируется небольшой пока еще гармонический пульс, дробная структура мелодических построений. Композитор стремится к ладовому и ритмическому развитию тем, расширению возможностей оркестра с включением соло различных инструментов, что было редкостью в вальсах его отца.

С 1860-годов необходимость в яркой живописной программе отпадает — в вальсах расширяется гармонический пульс, когда одна функция продлевается до шести-восьми тактов. На смену контрастным вопросо-ответным структурам приходит мелодия широкого дыхания, в нее проникает напевность, вокальное начало, что влечет за собой расширение целостной формы вальса и уменьшение частей. Вальсовая сюита становится трех-четырёх частной — op. 329 «*Erinnerung an Covent-Garden, Waltz nach englischen Volksmelodien*» («Вальс на английские народные мелодии»); op. 364 «*Wo die Citronen blüh'n!*» («Где цветут лимоны»). Позже из сюиты уходит кода и уже нет деления на отдельные вальсы — op. 400 «*Kuss-Walzer*» («Вальс-поцелуй») и op. 410 «*Frühlingsstimmen*» («Весенние голоса»).

Штраус-сын не оставляет попыток интонационно объединить вальсовую сюиту и подавляющее большинство его вальсов содержит общие ритмические и интонационные формулы, тематические и тембровые арки; в некоторых вальсах имеются даже признаки монотематического развития. Это приводит к симфонизации венского вальса, выходу его за пределы прикладного жанра.

В параграфе 3.3. «Венский вальс в творчестве Йозефа Штрауса» представлен творческий путь среднего из братьев Штрауса, показано его

значение в истории развития жанра венского вальса. Переняв от отца и старшего брата основные принципы строения венского вальса, Йозеф Штраус (1827–1870) до самой смерти не изменял им: все его вальсы имеют пятичастную структуру, обрамленную интродукцией и кодой (хотя его старший брат с 1867 года уже перешел на четырехчастную сюиту). Однако нельзя сказать, что Йозеф слепо копировал технику своих предшественников. Скорее, он пошел по пути внутренних изменений: наполнил танец лиризмом (в этом он оказался ближе к Ланнеру, чем к композиторам своей семьи), расширил гармоническую сферу (широко использовал минор, применял модуляции, в том числе в тональности далекой степени родства), реформировал и разнообразил аккордику. В мелодике его вальсов также заметна тенденция к песенности, широкому дыханию, гармонический пульс также становится более протяженным (до 8 тактов на одну гармонию). При этом композитор не расширял сами вальсы, они остаются такими же компактными, как и у его отца. В мелодике вальсов Йозефа имеются и общие элементы с Иоганном Штраусом-младшим: оба они широко вводили неаккордовые звуки (например, сексту в тоническое трезвучие).

Сила дарования Йозефа Штрауса заключалась, главным образом, в том, что он смог наполнить танцевальные формы трогательными, задушевыми мелодиями и вдохновенными оркестровыми находками. Он легко писал и легкие польки, и лирические вальсы, и бодрые марши. Переняв от отца и старшего брата основные принципы строения венского вальса, Йозеф до самой смерти не изменял им. Короткая жизнь, отмеренная Йозефу, не дала ему возможности в полной мере раскрыть свое дарование. Однако его вклад в развитие венского вальса очень весом и значим. Не меняя структуру вальсовой сюиты, он раскрыл ее самые поэтические и лирические стороны.

Параграф 3.4. «Эдуард Штраус и его вклад в развитие жанра венского вальса» посвящён творчеству младшего сына Штрауса-отца и анализу его вальсов, дана оценка вклада музыканта в развитие жанра.

Напряженная концертная и гастрольная деятельность захватила и самого младшего брата Эдуарда (1837–1916) – композитора, дирижера и скрипача. Красивый юноша, он унаследовал от отца не столько талант, сколько эффектную внешность и удивительную работоспособность. С первых же выступлений он проявил себя способным дирижером и тонким дипломатом, умеющим добиваться от оркестра максимальной отдачи. Кроме того, выяснилось, что музыкант настолько проникся атмосферой венского вальса, что легко и непринужденно стал писать в «штраусовском» стиле.

Как и каждый из семейства Штраусов, Эдуард вносит в венский вальс свои индивидуальные черты. Интродукции его танцев небольшие, коды также скромные, без симфонического размаха брата Иоганна. Вальс Эдуарда Штрауса начинает разрастаться изнутри, и с 1874 года его танцевальная сюита становится четырехчастной и впервые такой вид венского вальса встречается в ор. 111 «*Theorien*» («Теории»); у брата Иоганна Штрауса, как уже отмечалось, это произошло на семь лет раньше. Также как и у старших братьев, мелодика венских вальсов Эдуарда обнаруживает определенную эволюцию. До 1876 года

темы вальсов были дробные, строились на секвенцировании мотивов и ритмической повторности, в них не хватало цельности, напевности; с 1880-х годов в мелодическом развитии постепенно вырабатывается широкое дыхание, оно становится плавным и певучем. В отношении симфонизации вальсовой сюиты Эдуард идет по пути Иоганна — в его опусах появляются тематические арки; композитор стремится развивать темы в отношении лада и ритма, а не просто чередовать одну с другой. Как музыкант-исполнитель Эдуард почти ни в чем не уступал Иоганну и стал также успешным и востребованным дирижером. Однако как композитор он оставался в тени двух своих братьев, хотя его вальсы отмечены блеском и оптимизмом.

Анализ показывает, что каждый из композиторов второго поколения вносит в венский вальс свои индивидуальные черты, выводя его на новую ступень развития, которая становится третьим, кульминационным периодом в эволюции жанра.

В *Заключении* изложены результаты проведенного комплексного исследования в соответствие с поставленными задачами и периодизацией эволюции жанра, сформулированы основные выводы диссертации.

Пройдя путь от зарождения и шедевров Ф. Шуберта и К. М. Вебера, через формирование «классической» структуры в творчестве Й. Ланнера и И. Штрауса-отца, достигнув «рассвета» в творчестве И. Штрауса-сына и его младших братьев, жанр вальса постепенно обрел жанровую самобытность, достиг популярности и проявил себя в самом широком социокультурном спектре. В результате анализа большого корпуса произведений выявлено, что эволюция венского вальса достигает невиданных высот в творчестве И. Штрауса-сына — за счет тотальной симфонизации происходит выход за пределы жанра прикладного значения. Вальсовая сюита композитора интонационно спаяна общими ритмическими и мотивными формулами, тематическими и тембровыми арками, монотематическим развитием.

И. Штраус-сын помимо вклада в развитие венского вальса оставил неизгладимый след в жанре оперетты, открыв новую страницу в ее истории, создав новый тип спектакля — лирическую оперетту. Главное его завоевание заключалось в том, что на первое место выдвинулось музыкальное воплощение чувств, отодвинув комедийное начало на второй план.

Творчество Йозефа и Эдуарда также отмечено изобретательными находками в области аккордики, тонально-модуляционного плана, оркестровки. Оно остается в русле семейных традиций, но гораздо в меньшей степени продуктивно и индивидуально. Эти композиторы находятся все же в тени своего отца и старшего брата.

Эволюция жанра венского вальса, имея более чем вековую историю, затронула творчество многих западноевропейских композиторов. XIX век охарактеризован появлением выдающихся шедевров «легкого» жанра, не только выдвинувших венский вальс на уровень высочайших достижений западноевропейской культуры, но и ставших своего рода «символами» эпохи, определявшими «музыкальный фон» города и страны. Танец достиг несопоставимой ни с одним другим прикладным жанром популярности,

проявлявшей себя чрезвычайно широко. Династия Штраусов и развитый композиторами жанр венского вальса, его исторический, художественно-эстетический и музыкальный процесс развития в полной мере демонстрирует мощнейшее влияние на венскую, австрийскую и, шире, западноевропейскую культуру.

Перспективы развития заявленной темы видятся в дальнейшем исследовании проблем, не ставших предметом специального изучения, однако, чрезвычайно важных для осмысления многих вопросов. В этом отношении изучение творчества И. Штрауса-отца и его сыновей может быть обращено на тщательный анализ партитур, специфику оркестра, исследования в области оперетты, работу музыкантов в сфере концертной деятельности и т.д. Подводя итог, заметим, что представленные результаты диссертации не претендуют на всеобъемлющее постижение специфики творчества Штраусов и музыкального быта Австрии, которое может быть достигнуто лишь при освещении многих художественных явлений того времени. Сочинения композиторов обладают несомненными достоинствами, однако, представляют лишь часть художественного пространства.

***Публикации по теме диссертации в журналах,
рекомендованных ВАК:***

1. ***Го Цин У истоков венского вальса: танцевальные циклы Франца Шуберта / Го Цин // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, вып. 10. – С. 2173–2178.***

2. ***Го Цин О цикличности в менуэтах Франца Шуберта: в преддверии венского вальса / Го Цин // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2021. – № 64. – С. 174–180.***

3. ***Го Цин Вальсы Штрауса в переложениях и транскрипциях известных композиторов. Исполнительский аспект / Го Цин // Bulletin Of The International Centre Of Art And Education : электронный журнал. – 2022. – № 2. – С. 185–197. – URL : <http://www.art-in-school.ru/bul/2022-2.pdf> (дата обращения : 27.11.2022). – Режим доступа : открытый.***

4. ***Го Цин Эволюция венского вальса в первой половине XIX века / Го Цин // Музыка и время. – 2022. – № 7. – С. 12–15.***

Публикации в других изданиях:

5. ***Го Цин «Доброго утра, Штраус-сын!» : о дебютном концерте Иоганна Штрауса / Го Цин // Музыка. Педагогика. Культура : сборник научных и научно-методических статей / составитель Д. В. Щирин. – Вып. 4. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2020. – С. 28–33.***

6. ***Го Цин Иоганн Штраус-сын и русская музыка: к вопросу о взаимодействии / Го Цин // Музыкальная культура глазами молодых ученых :***

сборник научных трудов / ред.-составитель Н. И. Верба. – Вып. 16. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – С. 22–28.

7. *Го Цин* Творчество Иоганна Штрауса-сына в контексте музыкальной культуры Австрии / Го Цин // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / ред.-составитель Н. И. Верба ; научный редактор Р. Г. Шитикова. – Вып. 15. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – С. 46–50.

8. *Го Цин* Влияние Ж. Оффенбаха на оперетту И. Штрауса «Летучая мышь» / Го Цин // Архивариус. – 2022. – Т. 7. – № 1. – С. 4–10.