

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Го Цин

**ДИНАСТИЯ ШТРАУСОВ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ АВСТРИИ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения,
доцент Абдуллина Галина Вадимовна

Санкт-Петербург

2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. Пути развития европейской танцевальной музыки в XIX веке: от лендлера к венскому вальсу	14
1.1. Лендлер и зарождение первых вальсов.....	14
1.2. Танцевальность в творчестве Ф. Шуберта.....	21
1.3. «Приглашение к танцу» К. М. Вебера и его значение в истории жанра.....	67
Глава II. Венский вальс. Иоганн Штраус-отец	73
2.1. Начало творческого пути Иоганна Штрауса-отца. Йозеф Ланнер.....	73
2.2. Вальсы И. Штрауса-отца зрелого периода творчества.....	107
Глава III. Расцвет венского вальса в творчестве сыновей Иоганна Штрауса	122
3.1. Иоганн Штраус-сын и его роль в истории венской оперетты и венского вальса.....	122
3.2. Эволюция венского вальса в творчестве Иоганна Штрауса-сына.....	137
3.3. Венский вальс в творчестве Йозефа Штрауса.....	172
3.4. Эдуард Штраус и его вклад в развитие жанра венского вальса.....	181
Заключение	192
Список литературы	196
Приложение	214

ВВЕДЕНИЕ

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 (Штраус-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. На протяжении почти 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 сыновей не ограничивалась только сочинением и исполнением танцевальной музыки. Их вклад в культуру своей страны гораздо шире. Их оркестры 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 девятнадцатое 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 объёме 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. И. Мейлиха «Иоганн Штраус: Из истории венского вальса»¹. Написанная в научно-популярном стиле, она ярким и доступным языком рассказывает о жизни и творчестве композиторов, работавших в жанре венского вальса. Центральное место занимает фигура Иоганна Штрауса-сына, однако внимание уделяется и 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, где затронут ряд вопросов по развитию жанра венского вальса, однако комплексный анализ музыкальных произведений в нем отсутствует.

¹ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. — 4-е изд., доп. — Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. — 208 с.

Монография Ф. Майлера «Иоганн Штраус»² 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 (Moritz Csáky) «Идеология оперетты и венский модерн: Культурно-исторический очерк»³. В центре внимания автора находится венская оперетта, сквозь призму которой раскрыта музыкальная, историческая, политическая и культурная среда Вены данного исторического периода. Жанр оперетты исследован во всей своей многогранности; он показан как один из определяющих факторов значимого явления в мировой музыкальной культуре – «венский модерн». Среди виднейших авторов оперетт затронута и фигура И. Штрауса-сына, произведен анализ его вклада в развитие данного жанра.

Ряд работ на немецком языке освещают, в основном, круг вопросов биографического характера. Так, в работе Ф. Ланге (Fritz Lange) «Дж. Ланнер и И. Штраус: Их время, их жизнь и их произведения» большое внимание уделяется подробностям жизни Ланнера, Штрауса-отца и Штрауса-сына, их внешности, характеру, даны их семейные древа. Фигуры других братьев Штраус (Йозефа и Эдуарда) остаются при этом за рамками рассмотрения⁴. В книгах «Иоганн Штраус: король вальса и его династия» и «“Ленц-Блютен”:

² Майлер Ф. Иоганн Штраус / Франц Майлер; [перевод с немецкого В. Г. Шнитке]. – Москва : Музыка, 1980. – 71 с.

³ Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн : Культурно-исторический очерк / Мориц Чаки ; перевод с немецкого В. Ерохина. – Санкт-Петербург : Издательство им. Н. И. Новикова , 2001. – 346 с.

⁴ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – 197 S.

Йозеф Ланнер – его жизнь, его работы» основное внимание также уделяется биографическим сведениям о Штраусах и Ланнере⁵.

Монографии на английском языке концентрируются, в основном, на биографических подробностях 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 глубоко. Такова книга Г. Джейкоба (*H. E. Jacob*) «Йоганн Штраус — отец и сын: век легкой музыки», в которой автор рассказывает историю вальсовой династии в связи с социальным и политическим фоном Австрии и других стран⁶. 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 Дж. Суше (*John Suchet*) в его книге «Последний вальс: династия Штраусов и Вена»⁷. Семейная история «королей вальса» подробно раскрывается и в труде П. Кемпа (*Peter Kemp*) «Семья Штраусов: портрет музыкальной династии»⁸. Дополняет картину влияния династии Штраусов на австрийскую культуру труд З. Лэнга (*Zoë Alexis Lang*) «Наследие Йоганна Штрауса: политическое влияние и идентичность двадцатого века»⁹ 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

⁵ Jäger-Sunstenau H. Johann Strauß : Der Walzerkönig und seine Dynastie / Hanns Jäger-Sunstenau. – Wien : Verl. für Jugend und Volk, 1965. – 460 S.; Krenn H. «Lenz-Blüthn»: Joseph Lanner — sein Leben, sein Werk / Herbert Krenn. – Böhlau, 1994 – 146 S.

⁶ Jacob H. E. Johann Strauss, Father And Son. A Century Of The Light Music / by H. E. Jacob. – Crown : New York, 1939. – 385 p.

⁷ Suchet J. The Last Waltz : The Strauss Dynasty and Vienna / by John Suchet. – New York : Thomas Dunne Books, 2016. – 288 p.

⁸ Kemp P. The Strauss Family : Portrait of a Musical Dynasty / by Peter Kemp. – Seven Hills Books, 1989. – 288 p.

⁹ Lang Z. A. The Legacy of Johann Strauss : Political influence and Twentieth-Century Identity / by Zoë Alexis Lang. – Cambridge University Press, 2014. – 248 p.

Штрауса-сына в Вене, Лэнг рассматривает «Императорский вальс» и примеры его использования в концертах и фильмах с 1925 по 1953 год.

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 исследования — 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 процесс кристаллизации классической формы венского вальса и дальнейшего развития 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. Назайкинского, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, Е. А. Ручьевской, В. В. 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 (*Edgar Istel*), М. Чаки и др.

В вопросах развития жанра вальса и его предшественников исследование опирается на работы Г. Фрица (*Hermann Fritz*), П. Гюльке (*Peter Gülke*). Биографические материалы, приведенные в диссертации, основываются на трудах русских (Е. И. Мейлих) и зарубежных исследователей: Ф. Майлера, Ф. Ланге, Г. Ягер-Зустенау (*Hanns Jäger-Sunstenau*), 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 применяется в качестве базового (метод В. А. Цуккермана и Л. А. Мазеля). 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, посвященные 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»¹⁰, ранее на русский язык не переводившуюся. Кроме того, при рассмотрении начального этапа формирования вальса привлекается целый пласт литературы о Ф. 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 (Ф. Ланге, Г. Ягер-Зустенау, Г. Кренн / Herbert Krenn, Г. Джейкоб, З. Лэнг, П. Кемп). Все эти монографии 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 Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа,

¹⁰ Fritz H. Landtler, Steirer, Schleuniger: zur musikalischen Typologie des Ländlers / Hermann Fritz // Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. – Wienn, 1989. – Bd 38. – S. 62–82.

П. И. Чайковского, Г. В. Свиридова, Д. Д. Шостаковича, А. И. 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:

- подробно *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;
- *рассмотрен* процесс формирования структуры венского вальса в творчестве Ланнера и Штрауса-отца;
- *выявлены* новые закономерности развития венского вальса в творчестве Иоганна Штрауса-сына;
- *исследовано* значение программности для развития венского вальса и *выявлены* специфические закономерности в формировании цельной структуры вальсовой сюиты (монотематизм, лейтмотивное развитие, тембровые, ритмические и тематические арки).
- *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 в.), 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 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 подтверждается публикациями: опубликовано 8 статей в научных изданиях (в том числе 4 — в рецензируемых).

Апробация результатов. Основные 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 («Музыкальная культура глазами молодых ученых», Санкт-Петербург, 2020 и 2021) и в Санкт-Петербургском государственном институте культуры:

— сделан доклад по теме работы «”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 «РЕЛИГО» (СПб., 2020);

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

— сделан доклад по теме работы «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 (214 с. без Приложения) состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы (174 наименования) и Приложения (64 музыкальных примера).

Глава I

Пути развития европейской танцевальной музыки в XIX веке: от лендлера к венскому вальсу

1.1. Лендлер и зарождение первых вальсов

Со времен Гайдна и Моцарта Вена являлась одним из ведущих европейских культурных центров. А в середине XIX столетия этот город стал наиболее благоприятным местом для музыканта. Интерес к музыкальному искусству здесь был исключительным. Музыка раздавалась буквально на каждом шагу: в театрах, салонах, бальных залах, парках и предместьях. «Из всех окон звучит музыка, — писал очевидец в начале XIX века. — Во всех дворах, во всех трактирах — всюду звучит музыка»¹¹.

От других столиц Вена отличалась своими прочными патриархальными традициями. Общественная и музыкальная жизнь города формировалась под влиянием мелкобуржуазных установок, получивших название «бидермайерство» (произошло от имени Бидермайера, героя произведений популярного в бюргерской среде писателя Людвиг Эйхродта). Среди признаков этого времени — тяга к тихой, уютной жизни, ограниченные, но искренние и честные мысли, спокойный, непосредственный характер. Эти черты проникают и в романтические произведения той эпохи: они воспевают простого человека, ищущего себя в народе или в искусстве. Это ярко проявилось, прежде всего, в произведениях Шуберта, герои которого изображаются простыми людьми в обычной обстановке.

¹¹ Цит. по: Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века : [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания] / М. Друскин. — Москва : Музыка, 1983. — С. 120.

Стремление отобразить романтического героя в обычных жизненных обстоятельствах побуждает композиторов обращаться к камерным жанрам. Естественным было и бурное развитие развлекательной и, в частности, танцевальной музыки, обеспечивающей музыкальный быт большинства венцев.

Развлекательная музыка была доступна для широких слоев городского населения. Спрос на вальсы, лендлеры, польки и т.д. был огромен, поэтому такого рода произведения притягивали и издателей, которые старались удовлетворить общественные потребности. Появилось даже новое слово «*Walzersucht*» — потребность в вальсе. Сборники танцев выпускались огромными тиражами, однако качество музыки в них было неровным: сочинения Л. Бетховена и Ф. Шуберта соседствовали с вальсами, «состряпанными» иными композиторами «на скорую руку». Стремясь как можно скорее выполнить заказы издателей, многие композиторы использовали любой материал, любую запомнившуюся им мелодию. Поэтому часто в вальсы вводились темы народных песен, романсов, отрывков из оперных арий, популярных увертюр или симфоний. Затем издатель придумывал броское название, и ноты появлялись на прилавках. Зачастую при этом возникала путаница в определении жанра и национальной принадлежности того или иного танца (вальсы в одном случае назывались вальсами, в другом лендлерами или немецкими танцами и т. д.).

Танцевальная музыка действительно была особой страстью венцев, которые увлекались танцами с давних времен. Это были народные, сельские танцы, постепенно проникавшие в бальные залы. Танец, вмещающий в себя большую палитру чувств простых людей, стал неотъемлемой традицией национального быта Вены. Любовь венцев к танцам поражала современников. Так, например, на масленичной неделе 1832 года было организовано 772 бала, на которых побывало около двухсот тысяч человек — а это половина населения Вены того времени! В городе открывались все новые и новые пышные бальные залы. «Танцевальные залы соперничали

друг с другом всячески: содержатель одной хвалится хорошими паркетными полами, хозяин другого помещения обещает блестящее “восковое” освещение, третий рекомендует ресторан при зале, четвертый публикует в газетах, что для открытия его заведения специально написан полонез Л. Шпором. В одном учреждении строгие правила не допускают женщин в корсажах и чепцах, то есть в “простонародных” костюмах, и устанавливают входную плату в 5 гульденов с “господ, дам и детей одинаково”; другое заведение попроще, и главный кадр посетителей — окрестные прачки и приказчики. В некоторых — специальные приманки: впервые привезенные в Европу жирафы, тенистый сад и проч.»¹².

Балы устраивались и в обычных буржуазных домах: «из самой большой комнаты квартиры выносилась мебель, по стенам зажигались свечи, и, если имелись налицо закуска и пианист, не было конца тщеславному счастью и радости»¹³. Кадрилли, польки, лендлеры, тирольские и штирийские танцы были «завсегдатаями» балов с начала XIX века, но истинным «королем танцев» в этот период постепенно стал вальс. Венцы танцевали повсюду: на площадях, в парках, на ярмарках, в трактирах, под музыку шарманщиков и уличных музыкантов. Охотно танцевали и в ресторанах, в которых выступали так называемые капеллы — небольшие оркестры.

Капеллы исполняли разнообразную танцевальную музыку. Это были и чешские польки, и венгерские чардаши. Но венцы особенно любили лендлер — трехдольный танец, пришедший из юго-западных областей Австрии и Германии. Это был старинный танец, неоднократно менявший как хореографический рисунок, так и само название. Так, в Баварии и Верхней Австрии его называли поначалу «немецким танцем», в других областях он носил название лендлер или лендлерер — от слова «ландль», что в

¹² Иванов-Борецкий М. В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования / М. Иванов-Борецкий // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / составитель, редактор Т. Н. Ливанова. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 127.

¹³ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 10.

буквальном переводе с немецкого означало «провинция». Кроме того, так называли обширную область, примыкавшую к Альпам. В нее входили Тироль и соседние с ним земли, населенные немцами, австрийцами и швейцарцами.

Лендлер вырос из пантомимы, изображавшей обряд сватовства и напоминавший сценку, в которой при помощи поклонов и жестов передавалась картина знакомства юноши и девушки, приглашения к танцу, затем и сам танец – вежливый, степенный, торжественный. Партнеры почти не прикасались друг к другу во время танца, так как их руки были заняты пантомимой.

Постепенно лендлер утратил обрядовые черты и превратился в бодрое, веселое кружение. В начале танца юноша подходил к девушке, почтительно кланялся ей, целовал руку и уводил избранницу в круг. Там он держал девушку за руку, вращал ее вокруг себя, в то же время они проходили по кругу вместе с другими парами. Так как ритм танца был нечетный, трехдольный, то юноша, притоптывая в такт музыке то правой, то левой ногой, опираясь на всю стопу. Девушка же при быстром движении слегка приподнималась на носок.

В процессе развития лендлера его темп становился все быстрее. Танцор стал поддерживать партнершу во время кружения не одной рукой, а двумя, и не за руку, а за талию. Все более важными становятся движения ног, вращения как на каблуке, так и на носке. Девушки теперь не только приподнимались на носок, но и подпрыгивали, словно взлетали, поддерживаемые партнером. Танцующие теперь еще больше приблизились друг к другу. Это было необходимо для того, чтобы достичь полного единства во все более усложнявшихся движениях. Так лендлер постепенно отделился от своих обрядовых истоков, превратившись в новый лирический танец, известный как вальс.

Во второй половине XVIII века лендлер обретает особую популярность у венских классиков. Например, у Моцарта появляются 6 лендлеров для двух

скрипок и баса (KV 606), а у Бетховена лендлер часто сопровождается названием «немецкий танец». К этому времени сложилась и характерная форма танца: простая двухчастная безрепризная форма с повторением частей.

К началу XIX века под названием «лендлер» объединились многие разновидности австрийских и немецких танцев, известных с XVI века. Так, Герман Фриц в своей статье «Ландтлер, штайрер, шлэйниг: к музыкальной типологии лендлера» проводит стилистическое сравнение между этими вариантами основного танца: «...дифференциация лендлеров (к ним, с музыкальной точки зрения относится также и шлэйниг!) на подвиды началась раньше, чем предполагалось до сих пор. Ландтлер и шлэйниг можно выделить уже около 1760 года, штайрер с 1800. В конце бурдонного периода около 1800 года изменилась мелодика, но не основной ритм шлэйнига и ландтлера. Сформировавшаяся в начале XIX века мелодика ландтлера, штайрера и шлэйнига затем не претерпевала существенных изменений вплоть до XX века включительно»¹⁴.

Основные различия между ландтлерами, штайрерами и шлэйнигами сводятся к ритмике, темпу и «весомости» долей. Так, типичные ландтлеры (*Landtler*), по Г. Фрицу, содержат только четвертные и восьмые длительности. Опорные доли при этом первая и третья, с легкой, но ясной второй долей. Затакт почти не встречается. Мелодии ландтлеров по характеру чисто инструментальны, песенные и йодлеподобные почти не встречаются. Область распространения типичных мелодий такого плана – это Верхняя Австрия, Зальцкаммергут и Ибсфельд.

Типичные штайреры (*Steirer*) также как и ландтлеры, содержат, прежде всего, восьмые и четвертные длительности, однако среди них встречаются половинные и четверти с точкой. Все три доли этого танца почти одинаково тяжелые, и, как отмечает Г. Фриц, «даже самые слабые 2-я, 4-я и 6-я восьмые

¹⁴ Цит. по: Fritz H. Landtler, Steirer, Schleuniger : zur musikalischen Typologie des Ländlers / Hermann Fritz // Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. – Wienn, 1989. – Bd. 38. – S. 81.

имеют небольшой вес»¹⁵. В нотных сборниках штайреры с затактом и без затакта встречаются с одинаковой частотой. Очень многие мелодии при этом можно спеть или йодлировать. Распространены штайреры в Штирии, Каринтии, Зальцкаммергуте и нижнеавстрийских Альпах до Вены.

Шлэйниги (*Schleuniger*) отличаются от двух описанных танцев своим темпом – они гораздо скорее. Ритмика их опирается на четверти, восьмые и половинные, часто встречаются синкопы и «обратные ритмы» (четверть-половинная вместо обычного – половинная-четверть). Опорные доли — первая и третья, причем вторая остается безударной. Затакты практически не встречаются. Мелодии шлэйнигов не песенные. Регион распространения — Зальцкаммергут.

Помимо анализируемых разновидностей лендлера Фриц упоминает и иные его варианты, бытовавшие в различных областях Германии и Австрии: виклер (*vikler, steirer*, альмерский танец), шуплатлер (*Schuhplattler*), дойч (*Deutsche*), дреер (*Dreher*). Кроме того, лендлеры подразделялись и по форме: встречались 16-тактные, 8-тактные и впоследствии «вымершие» в танцевальной музыке 6-тактные темы.

Известные предшественники вальса разнились между собой и в зависимости от места бытования. Для немецкой песни, например, характерна некоторая грубоватость, приземистость; у нее относительно узкий диапазон и довольно простой ритм. А тирольская песня, напротив, захватывает большой диапазон (иногда более двух октав), включает в себя богатый и сложный ритм (чаще всего пунктирный) и характерные противопоставления регистров. Естественно, что танец под первый вид вальса был более спокойный, размеренный и чинный, а под второй — быстрый, ловкий, размашистый. Поэтому еще в конце XVI века, говоря о характере мелодии в танце, ее всегда называли по местности, к которой она принадлежала (немецкая, тирольская, штирийская и т. д.). Но все эти танцы объединяла

¹⁵ Там же.

трехдольность и общая гармония — одна на такт. В танце это передавалось в кружении. И танцы неизменно носили названия, в том или ином варианте означавшие круговое движение, верчение: *Rundtanz*, *Roller*, *Dreher*, а позднее — *Walzer*.

Один из самых первых вальсов, озаглавленных именно как Вальс, был танец из оперы испанского композитора Мартин-и-Солера «Редкая вещь» (1786): в финале II действия оперы четыре героини (Лубия, Тита, Кита и Лиля) танцуют под музыку вальса. Громкие аплодисменты всегда сопровождали этот номер. И успех его был так велик, что музыка этого вальса перекочевала с оперной сцены в бальные залы, летние сады и к уличным музыкантам. Даже когда опера сошла с репертуара, этот вальс по-прежнему играли и напевали повсюду. При издании под названием «Редкая вещь» писали «Венский вальс», подчеркивая, что он написан в размере $3/8$, а не $3/4$, как обычные немецкие танцы. Разница здесь была велика: в размере $3/4$ в каждом такте чередуются три доли, каждая из которых воспринимается как самостоятельная единица времени. А в размере $3/8$ за единицу счета принимается весь такт, а не отдельная доля. Эта особенность — укрупнения метрического и гармонического пульса — станет самой существенной и самой специфической для венского вальса.

Путь вальса к общественному признанию был непростым. Уже его предшественники, дреер и роллер, были враждебно встречены церковью: запрещались вольные движения во время танца, приближение танцующих друг к другу, слишком открытые платья и т.д. Также враждебно новый танец из народа был встречен в придворно-аристократической среде, в салонах. В середине XVIII века вальс считался пределом непристойности, его запрещали танцевать на балах.

Особенно острым оказалось соперничество вальса с менуэтом, который к началу XIX века окончательно утратил живую связь с народным танцем. Теперь этот чопорный и жеманный танец был совсем не похож на начальный веселый хоровод, возникший во французской провинции Пуату два столетия

назад. Музыка менуэта была тяжеловесной, статичной: на каждую долю такта приходилась своя гармония, свой аккорд. Тем не менее, в произведениях венских классиков менуэт царствовал вплоть до начала XIX века (как известно, Бетховен отказался от него в своей Второй симфонии, написанной в 1803 году). Но если в менуэте звучали интонации народной песни, то его аккомпанемент в этих случаях приобретал вальсовый вид. А в заменившем его скерцо порой также проявлялись черты вальса. Немецкие танцы тоже нащупывают характерный вальсовый аккомпанемент (бас и два аккорда), однако здесь он непостоянен. У Бетховена, например, бас часто мелодизируется и звучит как подголосок, или на протяжении всего такта звучат три одинаковых аккорда. Но самое важное, что ни у Гайдна, ни у Моцарта, ни у Бетховена вальс не становится самостоятельным жанром: для них это всего лишь инструментальный «пустячок», безделушка, дань бытовому музицированию.

Для того чтобы вальс закрепился как самостоятельный и самоценный жанр, понадобились новые имена — гении эпохи романтизма.

1.2. Танцевальность в творчестве Ф. Шуберта

«Что я люблю охотно создавать, так это танцевальную музыку», — как-то заметил Шуберт¹⁶. Танцевальность, как и песенность, пронизывает все творчество Шуберта. Количество его танцевальных сочинений едва ли меньше числа вокальных: «... Обилие инструментальных сочинений заставляет пересмотреть сложившиеся в XIX веке представления о Шуберте как о преимущественно вокальном композиторе, тем более что он начал творческую деятельность с инструментальных сочинений. Наряду с фантазиями для фортепиано в четыре руки и вариациями для фортепиано

¹⁶ Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit / by Peter Gülke. – Laaber, 2002. – S. 161.

<...> указывается на создание мальчиком ряда менуэтов, вызвавших восхищение знатоков»¹⁷.

Как пишет исследователь творчества Шуберта В. Дамс, «мы даже приблизительно не можем себе представить того умопомрачительного количества лендлеров, вальсов, экосезов и других популярных танцев, которое сочинил Шуберт — большинство их потеряно или даже не занесено на бумагу. Они являлись внезапно, непосредственно в импровизации на многочисленных вечеринках, непременным участником которых был этот типичный венец. С этой стороны Шуберт является родоначальником всей той школы “легкой музыки”, которая распустилась пышным цветком немного позже и громадное влияние которой на все последующее развитие музыкального искусства еще далеко не учтено исследователями-историками...»¹⁸.

Очевидно, что танцы Шуберта рождались, прежде всего, из практической необходимости музыкального сопровождения досуга его друзей и знакомых: «В то время очень ценилась импровизация. Воспоминания современников, друзей Шуберта, свидетельствуют, что он с удовольствием посещал домашние балы в знакомых семьях, охотно садился за фортепиано по просьбе окружающих и целыми часами импровизировал вальсы, экосезы и галопы»¹⁹.

Танец проникает и в крупные жанры: беззаботной танцевальностью наполнены многие темы симфоний и квартетов Шуберта. А принципы развития, характерные для песенного типа тематизма — фактурное обновление и вариационность вместо принятого его предшественниками

¹⁷ Вульфийус П. А. Франц Шуберт : Очерки жизни и творчества / П. Вульфийус. – Москва : Музыка, 1983. – С. 189.

¹⁸ Дамс В. Франц Шуберт : [1797–1828] / Вальтер Дамс; перевод с немецкого В. Э. Фермана ; под редакцией и с предисловием проф. М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – С. 14.

¹⁹ Иванов-Борецкий М. В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования / М. Иванов-Борецкий // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / составитель, редактор Т. Н. Ливанова. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 128.

принципа мотивной разработки — прекрасно сочетались с танцевальными типами тем.

Перечень танцевальных жанров Шуберта довольно разнообразен: это и немецкие танцы, и лендлеры, и менуэты, и галопы, и польки, и экосезы, и конечно же вальсы²⁰. Венцы любили вальсы Ф. Шуберта, их переписывали в альбомы, играли и напевали. Лирические, напевные и поэтичные, они, однако, были слишком камерны и коротки, чтобы полностью удовлетворить вкусы широкой публики. Поэтому они, по традиции того времени, издавались сериями, образуя «цепочки» вальсов, что давало возможность достаточно удлинить танец. Эти цепочки или «гирлянды» состояли обычно из 5–6 вальсов, написанных в одной тональности, и завершались кодой. Но такое объединение не всегда опиралось на замысел композитора и носило случайный, а зачастую и формальный характер, так как между частями вальсовой сюиты не было интонационной или смысловой связи.

Конечно, вальсы Шуберта заметно отличались от «поделок» рядовых авторов. В них в полной мере проявилась фантазия композитора, которому в этом жанре не приходилось «оглядываться» на достижения венских классиков. Поэтому вальсы, как и танцы в целом, стали своего рода творческой лабораторией композитора. В танцах впервые проявилась самобытность Шуберта в области гармонии и лада: это и яркие гармонии, и смелые внезапные модуляции в отдаленные тональности, и сопоставления одноименного мажора и минора. Начинает формироваться и танцевальный цикл: «Известно, что у позднейших сочинителей вальсов установилась для них схема из вступления, цепи вальсов и довольно разработанной коды. Зародыш такого построения мы уже имеем у Шуберта, с тем, правда, отличием, что номера “вступительного” характера у Шуберта — тоже

²⁰ Об особенностях танцевальных циклов Шуберта см.: Го Ц. У истоков венского вальса: танцевальные циклы Франца Шуберта / Го Цин // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, вып. 10. – С. 2173–2178.

вальсы, в то время как позднее такие вступления нередко писались не в ритме этого танца»²¹.

Гармонические, ритмические и фактурные находки, тональные сопоставления и «изломы», поэтичные мелодии и прихотливые ритмы, разработанные в танцах, в дальнейшем появлялись и в других сочинениях Шуберта — сначала в танцевальных частях (например, в сонатах), а затем переходили и в нетанцевальные части. Будучи своего рода живой «творческой лабораторией», танцы первого австрийского романтика стали источником многих его идей и композиторских решений.

В танцах сильнее всего проявляется связь композитора с фольклором. В них он напрямую цитирует народные танцевальные мелодии, что несвойственно ему в других областях музыкального творчества. Вероятно, так происходило потому, что жанр сам бытового музицирования предрасполагал к использованию народных мелодий. На протяжении всей жизни Шуберта из-под его пера появлялись танцы, воссоздающие облик народного лендлера в его первоначальном виде. В мелодике таких танцев проступает связь с напевами в манере «йодль», в гармонии тоника и доминанта сменяются потактово. Форма также типична для этих танцев и представляет собой два восьмитактовых периода повторного строения.

В творчестве Шуберта представлены разные танцы. Один из них – менуэт²². Этот старинный танец представлен у композитора довольно широко и разнообразно. Вероятно, для композитора это была возможность обратиться к стилю и языку предшествующих эпох. Таким примером может служить менуэт *F-dur* (№ 18, D. 41) (см. Приложение. Пример 1). В этом менуэте обращает на себя внимание мелодизированный бас, разработанный в рамках одной гармонии — тоники на протяжении первых пяти тактов. Такие

²¹ Иванов-Борецкий М. В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования / М. Иванов-Борецкий // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / составитель, редактор Т. Н. Ливанова. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 133.

²² Особенности строения сборника «20 менуэтов» (D. 41) рассмотрены в статье: Го Ц. О цикличности в менуэтах Франца Шуберта: в преддверии венского вальса / Го Цин // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 174–180.

развитые линии баса очень характерны для первых разделов менуэтов Шуберта. Кадансовая зона (модуляция в *C-dur*, тональность доминанты) отмечена очень распространенной и характерной для менуэта гармонической последовательностью – S – K₆₄ – D – T. Аккорды в ней меняются на каждую долю, что исключает быстрое чередование долей и объединение тактов в более крупные построения, как это будет происходить в венском вальсе.

Еще более дробный гармонический пульс встречается в менуэте *B-dur* (см. Приложение. Пример 2). Как видно из примера, гармония меняется буквально на каждую долю (т. 1, 5) или даже чаще — при появлении восьмых длительностей в мелодии (т. 2, 4, 6). Этот менуэт интересен еще и тем, что во втором разделе первой его части (танец написан в сложной трехчастной форме *da capo* — ABCDAB) звучит каноническая секвенция (см. Приложение. Пример 3).

Аналогичный прием встречается в этом же опусе в менуэте № 14 (см., так же как и в приведенном примере, второй раздел первой части). Очевидно, что подобные явления в творчестве композитора-романтика являются, с одной стороны, «реверансом» в сторону предшественников, а с другой — возможностью поэкспериментировать и открыть новое в рамках собственной творческой лаборатории.

Разного рода эксперименты в менуэтах Шуберта встречаются не часто. Однако и здесь попадаются приемы, которые ныне считаются его уникальными авторскими находками. Так, например, можно расценивать модуляцию из мажора в одноименный минор — яркий ход, ставший своего рода «визитной карточкой» композитора. Этот прием встречается в менуэте № 6 в том же опусе «20 менуэтов» (D. 41) (см. Приложение. Пример 4). В третьем такте приведенного примера происходит отклонение из *B-dur* в *b-moll*, благодаря чему возникает резкое затемнение колорита, и пунктирный ритм из помпезного и торжественного превращается в угрожающий и мрачный. Такая смена настроения подобна смене угла зрения, когда одно и то же явление предстает в ином свете, что так характерно для романтиков.

Сборник «20 менуэтов» (D. 41) (1812) — один из самых объемных танцевальных опусов Шуберта. Несмотря на то, что данная последовательность менуэтов не считается циклом, черты цикличности в нем проявляются довольно отчетливо. С небольшими оговорками можно утверждать, что весь этот сборник является вариациями на два основных мотива. Первый из них представлен в самом начале первого менуэта — это фанфароподобный затакт с пунктирным ритмом на одном звуке с последующим квартовым ходом четвертями (Пример 1).

Пример 1. Ф. Шуберт. Менуэт F-dur (№ 1, D. 41). Т. 1–4.



Уже в первом периоде этого менуэта данный тематический элемент активно развивается: звучит на терцию выше, а квартовый нисходящий ход заменяется на терцовый (т. 1–2). Затем в нем меняется начальный гармонический интервал — вместо сексты звучит терция (т. 2–3). Во втором периоде этот интервал заменяется октавой, на октаву меняется и ход четвертями (т. 8–10). Таким образом, уже в первом менуэте композитор «исследует» начальный мотив, обнаруживая в нем богатый для дальнейшего развития потенциал, который затруднительно, однако, в достаточной мере развить на протяжении одного лишь танца.

Следующие менуэты оттапливаются от этой же формулы, как будто композитор пробует различные варианты ее развития, рассматривает ее в разных ракурсах и ситуациях. Так, в менуэте № 2 (C-dur) в качестве начального мотива взят элемент с терцовым нисходящим ходом, а вместо двухзвучных интервалов звучат более плотные аккорды (Пример 2).

Пример 2. Ф. Шуберт. Менуэт *C-dur* (№ 2, D. 41). Т. 1–2.



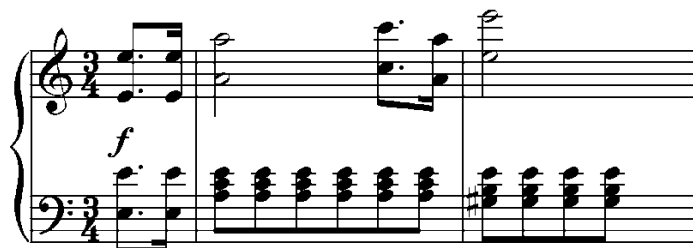
В менуэте № 3 (*F-dur*) начальный гармонический интервал в фанfare — октава, а нисходящий ход четвертями — секста. Первые три повторения этого мотива — это не вполне точно повторенная нисходящая секвенция (в ней меняется интервал четвертями) (Пример 3).

Пример 3. Ф. Шуберт. Менуэт *F-dur* (№ 3, D. 41). Т. 1–4.



В менуэте № 4 (*a-moll*) исчезает нисходящий ход четвертями, а утверждающая фанfare на одном звуке заменяется ломаными ходами по устойчивым звукам тональности. Наиболее близкий к изначальному мотиву вариант появляется в начале второго периода, однако и он тут же изменяется — снова возникают ломаные ходы по звукам трезвучия. Кроме того, в этом менуэте фанфары впервые проникают в трио, в котором пунктирный затакт на одной ноте звучит в начале каждой двухтактовой фразы (Пример 4).

Пример 4. Ф. Шуберт. Менуэт *a-moll* (№ 4, D. 41). Т. 1–2.



Менуэт № 5 (*B-dur*) дает еще несколько вариантов фанфарной формулы с пунктиром. Это и нисходящий на малую секунду ход с одновременным ходом по трезвучию в басу, и движение вверх по трезвучию в мелодии, и движение вниз по трихорду там же (Пример 5).

Пример 5. Ф. Шуберт. Менуэт B-dur (№ 5, D. 41). Т. 9–12.



В менуэте № 6 (*B-dur*) пунктирный мотив на трижды повторенной ноте переместился из затакта на первую долю такта (см. Приложение. Пример 4).

В менуэте № 7 (*F-dur*) фанфара открывает каждое предложение в первом разделе танца, а в менуэте № 8 (*C-dur*) она также звучит в начале каждого построения, но уже в трио (Пример 6).

Пример 6. Ф. Шуберт. Менуэт F-dur (№ 7, D. 41). Т. 1–2.



Нельзя не отметить большое сходство приведенного примера с начальным звеном менуэта № 1. Здесь та же тональность (*F-dur*), тот же октавный ход в басу на тонике на первую и вторую долю, тот же начальный мотив фанфары, от которой отталкивается мелодия первого периода. Возникает ощущение, будто композитор мысленно возвращается к истокам этого мотива и начинает его развитие заново, отталкиваясь от отправной точки (Пример 7).

Пример 7. Ф. Шуберт. Менуэт *C-dur* (№ 8, D. 41). Trio. Т. 1–4.



В менуэтах № 9 (*F-dur*) и № 10 (*B-dur*) пунктирный ритм перемещается из начального затакта в зону каданса. Несмотря исчезновение активного ритмического хода из затакта, он сохраняет отчетливый императивный импульс за счет восходящих интонаций. Менуэт № 11 (*D-dur*) возвращает фанфарный мотив. Он возникает и в первом периоде, и во втором, распространяясь не только на затакт, но и далее: пунктирный ритм здесь пронизывает всю мелодию. Октавные удвоения придают этой интонации еще большую активность, торжественность (Примеры 8 и 9).

Пример 8. Ф. Шуберт. Менуэт *D-dur* (№ 11, D. 41). Т. 1–4.



Пример 9. Ф. Шуберт. Менуэт *D-dur* (№ 11, D. 41). Т. 9–12.



В менуэте № 12 (*D-dur*) фанфара затакта заменяется активной восходящей интонацией чистой кварты, а пунктирный ритм обнаруживается в кадансовых зонах либо в подголосках второго периода.

Более активно первая формула проявляет себя в менуэте № 13 (Пример 10). Здесь она снова приобретает тот же вид, что и в менуэте № 11 (*D-dur*) — два одинаковых звука с пунктиром и восходящий ход на чистую кварту. В трио этого менуэта фанфарный мотив переходит из затакта на первую долю такта, подобно тому, как это происходило в менуэте № 6 (Приложение. Пример 4).

Пример 10. Ф. Шуберт. Менуэт D-dur (№ 13, D. 41). Trio. Т. 1–2.



Менуэт № 13 (*D-dur*) интересен еще и тем, что в нем изменена привычная для танца форма. Начальный период-колено здесь — это неквадратное построение (9 тактов). Расширение происходит во втором предложении за счет удлинения субдоминантовой гармонии, которая занимает не один такт, а два. Нарушение квадратности в танце — явление чрезвычайное, выводящее танец за пределы чисто прикладного музицирования и ведущее к появлению нового типа танцевальной музыки — музыки для слушания, а не для сопровождения движений. Этот процесс наиболее ярко проявил себя именно в эпоху романтизма, породив такие шедевры, как мазурки, вальсы и полонезы Ф. Шопена, «Фантастические танцы» Р. Шумана, венгерские танцы Й. Брамса и многие другие. И тем более важно, что именно Шуберт проложил для танца пути к его новому статусу.

Менуэт № 14 (*D-dur*) утверждает прежний тип фанфарной формулы — она звучит еще более торжественно и жизнеутверждающе во втором периоде танца (Пример 11).

Пример 11. Ф. Шуберт. Менуэт *D-dur* (№ 14, *D. 41*). Т. 8–12.



Здесь, как и в менуэте № 19 (*B-dur*), между партиями правой и левой руки возникает имитация, хотя и менее продолжительная, всего два такта. Голоса в ней звучат поистине оркестрово, мощно, мелодия каждого из них дублируется в октаву.

В менуэте № 15 фанфарная формула не представлена, хотя общий настрой крайних разделов имеет торжественный, приподнятый характер, продолжающий линию патетических менуэтов.

Менуэт № 16 (*G-dur*) (Пример 12) в своей начальной интонации обнаруживает тесную связь с менуэтом № 4 (*a-moll*). Здесь тот же восходящий квартовый ход в начале, затем ломаное движение по звукам тонического трезвучия. Но есть и отличия — вместо минора звучит мажор, а тип сопровождения в первых тактах отсылает слушателя к менуэтам № 1 (*F-dur*) и № 7 (*F-dur*).

Пример 12. Ф. Шуберт. Менуэт *G-dur* (№ 16, *D. 41*). Т. 1–2.



Не менее интересен с точки зрения развития интонационной фанфарной формулы и второй период этого менуэта (Пример 13). Активные ходы на кварту заменяются здесь на тритон, интонация становится напряженной, надломленной, в танец проникает лирика — рассказ о чувствах и переживаниях человека.

Пример 13. Ф. Шуберт. Менуэт G-dur (№ 16, D. 41). Т. 8–20.



В менуэте № 17 (C-dur) затактовая фанфарная формула появляется лишь дважды — в начале каждого из периодов трио. Она звучит затаенно, на *pp*, давая импульс к дальнейшему равномерному движению шестнадцатыми.

В менуэте № 18 (F-dur) фанфарная интонация изменяется еще сильнее — она полностью меняет направление своего движения и становится нисходящей (см. Приложение. Пример 1).

Однако уже менуэт № 19 (B-dur) показывает, что «победила» все-таки жизнеутверждающая концепция: после тритонов, после нисходящих интонаций в трио этого менуэта звучит широкий секстовый, в затем и октавный ход, многократно повторяющийся и утверждающий светлый и оптимистичный образ (Пример 14).

Пример 14. Ф. Шуберт. Менуэт B-dur (№ 19, D. 41). Трио. Т. 1–4.

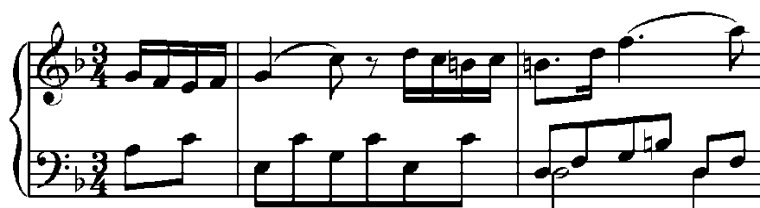


Оба периода трио этого менуэта сохраняют восходящий тип интонации. Это неизменно широкий восходящий интервал (секста, септима, октава) с форшлагом, придающий мелодии легкость, воздушность, звонкость.

Можно сказать, что менуэт № 19 (B-dur) является кульминационной точкой развития фанфарной интонации, так как в менуэте № 20 (G-dur) данная формула не встречается.

Второй «лейтмотив» цикла тоже связан с затактом, но интонация, которая в нем возникает, совершенно иная по типу движения и семантике. Это так называемая формула «*circulatio*», представляющая собой кружащееся поступенное движение шестнадцатыми длительностями. Впервые она появляется в трио менуэта № 1 (*F-dur*) (Пример 15) и поначалу встречается именно в средних разделах.

Пример 15. Ф. Шуберт. Менуэт *F-dur* (№ 1, D. 41). Трио. Т. 4–6.



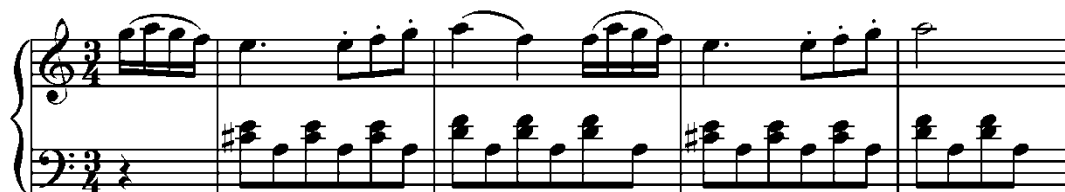
В трио менуэта № 2 (*C-dur*) (Пример 16) эта формула проявляет себя еще отчетливее: она начинает буквально каждую двухтактовую фразу в трио:

Пример 16. Ф. Шуберт. Менуэт *C-dur* (№ 2, D. 41). Трио. Т. 1–4.



Во втором периоде трио этого же менуэта Шуберт дает и обращенный вариант этой формулы (Пример 17).

Пример 17. Ф. Шуберт. Менуэт *C-dur* (№ 2, D. 41). Трио. Т. 8–12.



Формула «*circulatio*» не так распространена в цикле, как фанфарная. Так, она не встречается в менуэтах № 3 и № 4, в а пятом дана лишь однажды, в трио и в сильно измененном варианте.

Поначалу композитор разделяет фанфарную формулу и «*circulatio*», они не звучат вместе в одном разделе: первая, фанфарная, как правило,

дается в крайних частях менуэта, а формула «*circulatio*» — в трио. Однако уже в менуэте № 6 (*B-dur*) происходит их «встреча», причем не просто присутствие в рамках одного периода, а соединение в одной фразе, в одной интонации (см. Приложение. Пример 4). Совершенно очевидно, что в данном случае более активная фанфарная формула «подчиняет» себе вторую, менее императивную — общий характер музыки здесь волевой, энергичный.

В менуэте № 7 (*F-dur*) формула «*circulatio*» появляется лишь однажды, в конце второго периода в крайних разделах танца. А менуэт № 8 (*C-dur*) вносит новые изменения в драматургию развития основных формул опуса: они меняются местами. Теперь формула «*circulatio*» звучит на *f* в крайних разделах менуэта, а фанфара на очень тихой динамике (*pp*) открывает трио (см. Пример 7). Такая перестановка и «перезвучивание» начальных интонационных ячеек расширяет их выразительные возможности и открывает новые пути развития этих тематических образований.

Менуэт № 9 (*F-dur*) выделяется из всего цикла тем, что здесь не появляется первая, фанфарная интонация, а вторая тоже звучит лишь дважды в конце трио. Однако именно этот менуэт преподносит слушателю новую тематическую ячейку, сыгравшую значительную роль в дальнейшем развитии формул. Речь идет о затакте с трелью, впервые появляющемся именно в этом менуэте. Трель, как один из распространенных мелизмов, давно стала «общим местом» в менуэтах и, шире, в старинных танцах. Однако здесь Шуберт «оживляет» ее, встраивает в мелодику менуэта как неотъемлемую ее часть. Доказательством этому служит мелодия следующего менуэта, № 10 (*B-dur*), в котором трель, встроенная в затакт, становится вариантом формулы «*circulatio*», расширяя и развивая ее (Пример 18).

Пример 18. Ф. Шуберт. Менуэт *B-dur* (№ 10, D. 41). Т. 1–4.

В этом менуэте формула «*circulatio*» встречается и в своем первоначальном виде — в трио.

Следующее появление «*circulatio*» происходит в менуэте № 12 (*D-dur*). Первый период дает вариант, расширенный на две шестнадцатые, а во втором периоде она встречается и в увеличенном, и в основном виде (Пример 19).

Пример 19. Ф. Шуберт. Менуэт *D-dur* (№ 12, *D*, 41). Т. 1–4.



Менуэт № 13 (*D-dur*) преподносит еще один вариант «*circulatio*» — теперь эта формула расширена за счет форшлага (Пример 20). Во втором периоде трио в нее проникают хроматизмы; а в конце трио она вновь объединяется с фанфарной формулой, как это происходило в менуэте № 6.

Пример 20. Ф. Шуберт. Менуэт *D-dur* (№ 13, *D*, 41). Трио. Т. 1–4.



В трио менуэтов № 14 (*D-dur*) и № 15 (*D-dur*) снова возвращается затакт с трелью, как в менуэте № 10 (*B-dur*). Менуэт № 16 (*D-dur*) содержит в себе два варианта формулы «*circulatio*»: основной и расширенный на две шестнадцатые, как в менуэте № 12 (*D-dur*).

В менуэте № 17 (*C-dur*) снова обнаруживаются два варианта той же формулы — расширенный и новый, изломанный (см. Приложение. Пример 5). Трио менуэта № 18 (*F-dur*) снова объединяет два варианта формулы «*circulatio*», на этот раз сочетаются «изломанный» вариант и

основной. В менуэте № 19 (*B-dur*) формула «*circulatio*» опять подвергается изменениям — она звучит в обращении (см. Приложение. Примеры 2 и 3). А менуэт № 20 (*G-dur*) объединяет в себе сразу три варианта этой формулы: основной, с трелью и расширенный.

Рассмотрев весь опус менуэтов Шуберта, можно заметить, что он объединен двумя основными лейтформулами, каждая из которых видоизменяется и развивается от танца к танцу. Заметно также, что они противопоставляются друг другу: если первая, фанфарная интонация звучит активно, как правило, на *f*, то вторая дается на тихой звучности, она мягкая, изящная, близкая по контуру старинным украшениям. И только в финальных танцах (№ 19 и № 20) эти черты меняются местами: в менуэте № 19 первая формула появляется на *p*, а в менуэте № 20 вторая звучит громко. Таков итог развития этих интонаций.

Неизвестно, планировал ли Шуберт 20 менуэтов как единый цикл, но совершенно очевидно, что этот опус имеет явные черты цикличности. В нем при помощи двух контрастных интонационных ячеек намечена ясная драматургическая линия. Поэтому нельзя утверждать, что собрание этих танцев носит случайный характер. Скорее наоборот, они тесно связаны между собой и образуют танцевальный цикл. Единственный менуэт, выбивающийся из общей линии — это менуэт № 9 (*F-dur*). В нем отсутствуют обе формулы, а также он отличается от остальных менуэтов по форме. Все разделы остальных менуэтов состоят из двух «колен» (АВ СD АВ), а в менуэте № 9 трио состоит из трех разделов, и первая его часть имеет расширение во втором периоде до 12 тактов. Таким образом, форма его такова: АВ СDС АВ. Возможно, этот менуэт не входил изначально в сборник (цикл), а был включен в него позднее издателем или самим композитором, чтобы довести число танцев до «круглого».

Лендлер, один из прямых предшественников вальса, представлен в творчестве Шуберта несколькими опусами. Это «8 лендлеров» (D. 378, 1816) «12 лендлеров», ор. 171 (D. 790, 1823) и «17 лендлеров» (D. 366, 1824).

Самый ранний из этих опусов, 8 лендлеров (D. 378), был написан 19-летним композитором. Этот цикл особо отмечает М. В. Иванов-Борецкий: «...все восемь танцев этого собрания написаны в простейшей двухчастной форме по восемь повторяющихся тактов в каждом колоне и без единой модуляции; нет даже отклонения в V ступень, нет даже “половинной” каденции. Трезвучие I ступени и доминантаккорд царят безраздельно; в двух тактах всего собрания появляется секстаккорд I ступени и в восьми тактах — трезвучие IV ступени. Вероятно, так именно мог звучать аккомпанемент диатонической арфы под мелодией скрипки, флейты или кларнета в исполнении тех народных артистов, которые играли для танцев в кабачках венских предместий. И сколько надо было Шуберту мелодической изобретательности, чтобы, сознательно ограничивая себя со стороны гармонических возможностей, дать свежий танец!»²³.

Фактура в «8 лендлерах» приближена к вальсу: в этом сборнике танцев сосуществуют две фактурные формулы. Первая из них, открывающая Лендлер № 1, отличается отсутствием баса на первую долю (см. Приложение. Пример 6). Вторая формула, идентичная привычной вальсовой, появляется в этом же танце, но во втором его разделе (см. Приложение. Пример 7).

Интересно, что первую формулу (без сильной доли) Шуберт практически не использует на протяжении всего лендлера. Как правило, она звучит лишь в первой половине танца (все они написаны в простой двухчастной форме); во второй части появляется бас на первую долю. Исключением является только Лендлер № 7, полностью построенный на первой фактурной формуле.

Гармоническая пульсация в «8 лендлерах» разнообразна. Значительная часть танцев построена на смене гармоний в каждом такте, однако есть Примеры расширения гармонической функции на два такте (см. второй

²³ Иванов-Борецкий М. В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования / М. Иванов-Борецкий // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / составитель, редактор Т. Н. Ливанова. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 134.

раздел Лендлера № 1, первый раздел Лендлера № 2, второй раздел Лендлера № 3, первый раздел Лендлера № 4, второй раздел Лендлера № 5, первый раздел Лендлера № 8). Смена гармоний, происходящая через два такта, влечет за собой учащение гармонического пульса в зоне каданса, где в одном такте появляются сразу две разные гармонии. Первая из них (тоника) занимает две доли, вторая (доминанта) приходится на третью (см. Приложение. Пример 7, т. 7).

Как и в «20 менуэтах», в рассматриваемых Лендлерах обнаруживаются черты цикличности. Так, например, объединяющим фактором служит здесь тональность — все восемь танцев написаны в *B-dur*. Общность создают и схожие формулы аккомпанемента, показанные выше.

Также в этом опусе имеются тематические арки: в лендлерах № 1, № 5 и № 8 обнаруживается родство начальных интонаций, разработанных в каждом танце по-своему. Все они отталкиваются от восходящего движения по тоническому секстаккорду, у них имеется затакт (четвертная длительность, V ступень тональность). Особенно схожи при этом начальные мотивы у лендлеров № 1 и № 5 (см. Приложение. Примеры 6 и 8).

Лендлер № 8, завершающий «гирлянду» танцев, отличается от рассмотренных ритмом — вместо равномерного движения восьмыми здесь возникает новый ритм, в котором чередуются восьмые и четверти (см. Приложение. Пример 9).

Интересный микроцикл — цикл внутри цикла — создают и танцы № 6, 7 и 8. В них объединяющим элементом выступает акцент, подразумевающий «прыжок» танцующих. В Лендлере № 6 *sforzando* звучит на первую долю 2-го, 6-го, 9-го и 13-го тактов (Приложение. Пример 10). В двух следующих танцах этот акцент-прыжок смещается на вторую долю такта (см. Приложение. Примеры 9 и 11).

Интересно, что этот «микроцикл с прыжками» возникает именно в конце цикла, ведь начальные лендлеры довольно плавны по ритмике и мелодии. Это может объясняться тем, что танцоры, «разогревшись» на

первых лендлерах, чем дальше, тем больше погружаются в стихию танца, становятся все более раскованными, и их эмоциональность требует выхода во все более энергичных и активных движениях. Этой нехитрой драматургии танца следует и музыкальное сопровождение, а возможно и формирует настрой танцоров.

12 лендлеров ор. 171 (D. 790), написанных Шубертом в 1823 году, отличаются от рассмотренных выше 8 лендлеров (D. 378) большей зрелостью и прихотливостью. Богатая мелодика и гармония, изменчивая фактура, не укладывающаяся в рамки привычных танцевальных формул, смелые модуляции и сопоставления тональностей — все это говорит о расцветшем таланте композитора. Расширяется и образная сфера танца: лендлеры этого опуса мелькают, подобно зарисовкам из «Карнавала» Шумана — легкие, задумчивые, стремительные, бурные, страстные и т. д. При этом танец как таковой часто уходит на второй план, выдвигая на первое место сферу чувств и эмоций. Такая трактовка танца открывает пути к новым вершинам эпохи романтизма — к уже упоминавшемуся «Карнавалу» Шумана, вальсам Шопена, «Травиате» Верди, в которых танцевальность становится лишь поводом к раскрытию чувств или фоном к разворачиванию драмы.

12 лендлеров (D. 790) демонстрируют большое разнообразие фактурных формул и видов аккомпанемента. Если в «8 лендлерах» фактура сводилась только к двум элементам — вальсовая (бас и два аккорда) и вальсовая с пропуском сильной доли (паузой на первую долю такта), — то в цикле из 12 лендлеров аккомпанемент гораздо более разнообразный, развивающийся и, что не менее важно, изменяющийся даже в пределах одного построения.

Так, в Лендлере № 1 (*D-dur*) начальный арпеджированный фактурный элемент уже в 11–16 тактах сменяется на терцовые «покачивания» (см. Приложение. Пример 12). А второй раздел двухчастной формы вносит еще как минимум три новых фактурных формулы — октавные унисоны

(т. 33–37), восходящие ходы с октавными скачками между первой и второй долями (т. 38–46) и снова октавные удвоения баса, но движущиеся теперь не по звукам трезвучия, а по хроматическому ряду.

Лендлер № 2 начинается с унисона в обеих руках, а фактура второго его раздела переключается с аккомпанементом начального периода Лендлера № 1. В Лендлере № 3 впервые в этом опусе возникает вальсовый аккомпанемент (бас и два аккорда), и именно он оказывается наиболее стабильным и не изменяется на протяжении всего танца. Такая же вальсовая формула аккомпанеента сохраняется и в Лендлере № 4, так же от начала и до конца.

Фактура Лендлера № 5 снова отсылает к первому лендлеру опуса: в аккомпанементе снова возникает плавное покачивание, в партии правой руки звучат трехзвучные задержания (Пример 21). Это один из самых лиричных и задумчивых эпизодов этой танцевальной «гирлянды», уходящий от танцевальности в сторону романтической миниатюры. Характерной черточкой, своеобразным росчерком пера шубертовского гения, становится смена лада в репризе танца (написан в простой трехчастной форме): вместо минора (*h-moll*) вдруг зазвучал мажор (*H-dur*). Здесь следует вспомнить, что 12 лендлеров (D. 790) являются ровесниками вокального цикла «Прекрасная мельничиха», в котором композиторский талант Шуберта зазвучал в полную силу. Тональные сопоставления, смены лада (вместо ожидаемого мажора вдруг звучит одноименный минор, и наоборот) характеризуют зрелый стиль Шуберта и широко представлены как в вокальном, так и в фортепианном творчестве композитора.

Пример 21. Ф. Шуберт. Лендлер № 5 (D. 790). Т. 1–8.

The image shows a musical score for the first eight measures of Schubert's Ländler No. 5. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

В Лендлере № 6 снова соединяются несколько типов фактурных формул, в том числе и вальсовая. При этом они видоизменяются на протяжении танца (см. Приложение. Пример 13, т. 1–2 и 9–10).

Аккомпанемент седьмого лендлера вырастает из одной из формул второй части Лендлера № 1 и Лендлера № 5, однако звучит он теперь на стаккато и сопровождается ремаркой *col Pedale* (с педалью).

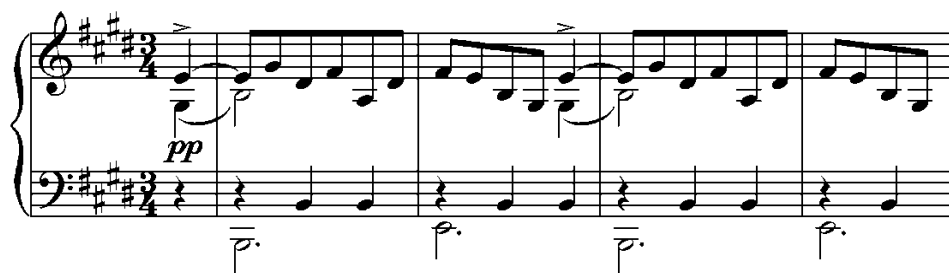
Лендлеры № 8, № 9 и № 10 снова демонстрируют стабильный вальсовый аккомпанемент на протяжении всего танца. В Лендлере № 11 (Пример 22) этот тип фактуры сохранен лишь частично; в некоторых тактах он мелодизируется, возникают подголоски, мягкие синкопы и задержания.

Пример 22. Ф. Шуберт. Лендлер № 11 (D. 790). Т. 1–8.



Последний, двенадцатый лендлер, — мягкое, лиричное завершение «гирлянды» танцев. Здесь сохранена ритмика вальсового аккомпанемента, но преподнесен он очень своеобразно: бас двигается по функциональным опорам, а вместо двух аккордов на вторую и третью доли звучит органнй пункт на ноте *h*. Этот выдержанный тон сохраняется почти на всем протяжении лендлера (кроме т. 15–16, где он сменяется на *cis*) (Пример 23).

Пример 23. Ф. Шуберт. Лендлер № 12 (D. 790). Т. 1–4.



Особое внимание привлекает и тональная сфера «12 лендлеров» (D. 790). Во-первых, в отличие от «8 лендлеров» (D. 378), здесь нет тонального единства. Не смотря на это, в зрелом опусе прослеживается

тональный план, основанный на принципе энгармонических замен и сопоставлений одноименных и параллельных тональностей. Рассмотрим подробнее.

Первые 4 лендлера написаны в родственных тональностях: № 1 – *D-dur*, № 2 – *A-dur*, № 3 – *D-dur*, № 4 – *D-dur*. Следующий, № 5, начинаясь в параллельном *h-moll*, оканчивается в одноименной тональности *H-dur*, которая является параллельной к тональности следующего танца: № 6 – *gis-moll*. Вторая половина цикла ознаменована резким уходом в бемольную сферу: Лендлер № 7 написан в *As-dur*, однако этот «слом» на 9 знаков на слух совершенно не ощущается, так как происходит энгармоническая замена *gis-moll* на *as-moll*, которая, в свою очередь, является одноименной к *As-dur*. В лендлерах № 8 и № 9 мы наблюдаем зеркальный процесс: № 8 – *as-moll* (= *gis-moll*) и параллельная тональность в № 9 *H-dur*. № 10 также звучит в *H-dur*, а вот № 11 — снова резкий уход в бемольную сферу, в *As-dur*. Однако, если представить *H-dur* как *Ces-dur*, то *As-dur* становится одноименной тональностью к параллельной (*as-moll*). И только последний, двенадцатый лендлер, нарушает принцип энгармонических замен и сопоставлений одноименных и параллельных тональностей. Здесь действительно слышен резкий тональный «излом», и после *As-dur* внезапно возникает *E-dur*.

Во-вторых, значительная тональная свобода проявляется в «12 лендлерах» (D. 790) не только на уровне сопоставлений тональностей между танцами, но и внутри каждого из них. Практически в каждом Лендлере Шуберт использует красочные тональные сопоставления. Это и упоминавшиеся смены одноименных тональностей, а также внезапные модуляции в неродственные тональности. Например, в уже первом лендлере возникает терцовое сопоставление *D-dur* и *F-dur*, во втором – большетерцовое *H-dur* и *G-dur* и т.д. Еще одним характерным явлением этого опуса является модулирующая секвенция, часто появляющаяся во вторых разделах лендлеров и расцветивающая основную тональность далекими гармониями.

В-третьих, сама гармоническая сфера в «12 лендлерах» (D. 790) становится более разнообразной. Аккордика, применяемая Шубертом, теперь включает в себя не только основные трезвучия, но также и трезвучия остальных ступеней, побочные доминанты, уменьшенные гармонии и т.д.

Еще более внимательный анализ обнаруживает в «12 лендлерах» (D. 790) и определенное интонационное родство между отдельными танцами. Нисходящий секундовый затакт, впервые возникающий в Лендлере № 4, появляется также в лендлерах № 5, № 7, № 8, № 10, а в № 11 он изменяется на восходящий. Такие интонационные арки свидетельствуют о глубокой внутренней связи между номерами этой танцевальной сюиты, что характерно в большей степени для циклических произведений, нежели для сборников бытовых танцев.

Большая часть рассматриваемого цикла выдержана в тихой приглушенной динамике (*p*, *pp*). Громкие фрагменты чрезвычайно редки. Окончание танцевальной «гирлянды» тоже тихое, лиричное (в отличие от раннего опуса «8 лендлеров» (D. 378), где завершающий танец громкий, активный, энергичный). Это становится еще одним весомым аргументом в пользу того, что «12 лендлеров» отходят чистой от танцевальности в сферу лирики, человеческих чувств и переживаний.

Третий значительный сборник лендлеров Шуберта — это «17 лендлеров» (D. 366), написанный в 1824 г. и также относящийся к зрелому периоду творчества композитора.

На первый взгляд, «17 лендлеров» (D. 366) отличаются от предшествующего аналогичного опуса большей простотой и лаконичностью: они менее масштабны, более ясны по форме (написаны в простых двухчастных и трехчастных формах). Здесь также явно проступают черты зрелого периода творчества Шуберта. Это относится, прежде всего, к тонально-гармонической стороне музыки: в «17 лендлерах» (D. 366) прослеживается четкий тональный план, основанный на принципах энгармонических замен и сочетания одноименных тональностей. Первые два

лендлера написаны в *A-dur*, следующие три — в одноименном *a-moll*. Далее идет цепочка тональностей ближайшего родства: № 6 *C-dur*, № 7 *G-dur*, № 8 *D-dur*. Девятый лендлер по ключевым знакам написан в тональности *H-dur*, однако реально звучащая тональность в первом четырехтакте — *h-moll* (Шуберт использует здесь встречные знаки), и только во второй половине первого периода звучит *H-dur*, создавая излюбленную композитором ладовую игру светотени. Второй период закрепляет основную тональность. Такой тональный план, помимо красочной смены одноименных мажора и минора, обладающей определенным колористическим эффектом, позволяет избежать резкой смены тональностей между восьмым и девятым лендлерами. Лендлеры № 10 и № 11 продолжает линию сопоставлений одноименных тональностей — они написаны в *h-moll* и *H-dur* соответственно. Несложно заметить, что все лендлеры с первого по одиннадцатый включительно написаны в диэзных тональностях.

Вторая же часть опуса погружает слушателя в бемольную сферу. Этот переход осуществляется при помощи энгармонической подмены: *es-moll*, звучащий в двенадцатом лендлере воспринимается как тональность III ступени по отношению к отзвучавшему *H-dur* (= *Ces-dur*). Далее следует цепочка лендлеров в родственных тональностях: № 13 – *b-moll*, № 14 и № 15 – *Des-dur*, № 16 – *As-dur*, № 17 – *Es-dur*. Таким образом, танцевальная сюита, начавшаяся с диэзной тональности с тремя знаками, оканчивается в «зеркальной» бемольной тональности с тремя знаками. Как известно, Шуберт никогда не использовал в своих циклах полный кварто-квинтовый круг тональностей (как это сделает Шопен в своих прелюдиях, например), однако очевидно, что ему была не чужда идея тональной драматургии цикла. Кроме того, через тональный план здесь проступает и стержневая идея романтиков о невозможности счастья (от «теплых» и «мягких» диэзных тональностей — к «холодным» бемольным).

«17 лендлеров» (D. 366) богаты и яркими гармоническими находками. Здесь, также как и в «12 лендлерах» возникают модулирующие секвенции

(хотя их число значительно меньше), сопоставляются одноименные тональности. К числу несомненно ярких штрихов можно отнести и гармонический вид мажора, расцветивающий Лендлер № 14.

Интересна работа композитора и в плане аккомпанемента. Фактурные решения здесь разнообразны; Шуберт часто меняет их рисунки на протяжении одного танца, что создает ощущение более свободных танцевальных движений. По сути, в лендлерах этого опуса используется четыре фактурные формулы:

1. Традиционная вальсовая (в №№ 1, 2, 7, 10, 12, 13, 14, 16). Как правило, она стабильна, редко совмещается с какой-либо еще формулой.

2. «Хоровая песня» (в третьем лендлере с начала и третьем с конца — в № 3 и № 15) (см. Пример 24).

Пример 24. Ф. Шуберт. Лендлер № 3 (D. 366). Т. 1–8.

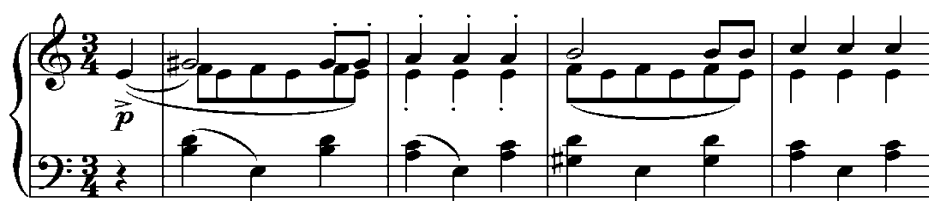


3. Формула с повторением баса на третью долю, либо зеркальная — аккорд на крайние доли, а бас в середине (см. Примеры 25 и 26). Встречается в танцах №№ 4, 5, 6, 11 и 17.

Пример 25. Ф. Шуберт. Лендлер № 11 (D. 366). Т. 1–4.



Пример 26. Ф. Шуберт. Лендлер № 4 (D. 366). Т. 1–4.



4. Относительно самостоятельная мелодизированная линия баса в лендлерах № 8 и № 9 (Приложение. Пример 14).

Обращает на себя внимание и принцип полифонизации музыкальной ткани: она пронизана многоголосными эпизодами, в ней часто сочетаются несколько пластов (как правило, три или четыре), возникает скрытое двухголосие. Эта черта рождается из необходимости сделать фактуру более певучей, пропитать ее песенностью, что так свойственно самой сути музыкального дарования Шуберта.

Таким образом, и в этом опусе, как и в рассмотренных выше, проступают черты цикличности: тональный план, наличие общих фактурных формул, развивающихся от танца к танцу. Здесь, как и в предыдущей танцевальной сюите, на первый план снова выходит чувство (переданное через песенность), затмевая иногда собственно танец.

Еще один из предшественников венского вальса, широко представленный в фортепианном творчестве Шуберта – немецкий танец. Как отмечают исследователи, в рассматриваемую эпоху лендлеры, немецкие танцы и вальсы не имели четко очерченных жанровых границ: «...в практике музицирования того времени не существовало четкого разграничения вальса и лендлера, лендлера и немецкого танца. В условиях характерного для Шуберта переосмысления прикладных танцевальных пьес в лирические миниатюры дифференциация разновидностей вальса естественно еще более затрудняется»²⁴. Подобного рода свидетельства имеются и в монографии Е. И. Мейлиха: «Достаточно взглянуть на рекламные объявления в венских газетах того времени, чтобы удостовериться в путанице, которую вносили издатели в определение жанра и национальной принадлежности того или иного танца. В “*Wiener Zeitung*” от 19 января 1923 г. можно прочесть, например, такое объявление: «У Зауэра и Лейдесдорфа... торговцев художественными и музыкальными товарами в Вене, Кертнерштрассе, 941,

²⁴ Вульфийус П. А. Франц Шуберт : Очерки жизни и творчества / П. Вульфийус ; под редакцией Е. М. Орловой. – Москва : Музыка, 1983. – С. 190–191.

появились: Новая танцевальная музыка “Карнавал 1823 года” — сборник оригинальных *немецких танцев* (!) для фортепиано в двух тетрадах К. Черни, Горжалки, Лейдесдорфа, Памера, Пайера, Персея, Пиксиса, Прейзингера, Шоберлехнера, Штейна, Шуберта и Воржишка... В ближайшее время эти *вальсы* (!) появятся в аранжировках для фортепиано в четыре руки и для других инструментов»²⁵. Еще одно из многих доказательств мы находим и в творчестве Шуберта — лендлер № 2 из «12 лендлеров» (D. 790, op. 171) появляется среди 18 немецких танцев (D. 783, op. 33).

Сборник «6 немецких танцев» (D. 970) организован довольно ясно и просто. Шесть танцев, подобных вальсу, объединяются парами при помощи тональности: № 1, 2 – *Es-dur*, № 3, 4 – *As-dur*, № 5, 6 – *Des-dur*. Используемая фактурная формула здесь лишь одна — вальсовая (бас и два аккорда). Она исчезает лишь однажды – во втором разделе танца № 2, уступая место аккордовой фактуре, подобной лендлеру № 3 из «17 лендлеров» (D. 366).

Обладают чертами цикла и «12 немецких танцев» (D. 420, 1817). Тональный план этого опуса построен на чередовании двух тональностей — *D-dur* и *A-dur*, и только № 7 выбивается из этой череды (написан в *E-dur*). Завершает «гирлянду» танцев помпезная, торжественная кода, схожая по тематизму с немецким танцем № 9. Фактурные решения здесь более разнообразны, чем в рассмотренном выше цикле из шести немецких танцев: присутствует не только вальсовая формула, но и мощные унисоны, аккордовая фактура, основанная на повторении одного и того же аккорда, формула с повторением аккорда на первую и третью доли, с басом в середине. Из этих элементов зачастую складывается некая «драматургия» танца. Так, например, в немецкий танец № 8 построен на сопоставлении двух контрастных фактурных элементов: аккордового, звучащего на *f*, и вальсового, на *p* (Пример 27).

²⁵ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 18–19.

Пример 27. Ф. Шуберт. Немецкий танец № 8 (D. 420). Т. 1–8.



В сборник «18 немецких танцев и экосезов» (D. 783, ор. 33) входят 16 немецких танцев и, соответственно, 2 экосеза. Галерею танцев открывает подзаголовок «Вальсы» (*Waltzes*), что еще раз подтверждает мысль Е. И. Мейлиха об отсутствии четких границ между этими жанрами вальса и немецкого танца.

Цикл открывается мощными звучаниями первого немецкого танца (как уже отмечалось, он же — и вальс, и лендлер № 2 из «12 лендлеров» (D. 790, ор. 171). Основу тонального плана опуса составляют яркие тональные сопоставления, причем, как правило, сопоставляются тональности, отстоящие друг от друга на терцию. Гармонический план внутри танцев также изобилует красочными отклонениями и модуляциями, модулирующими секвенциями, тональными контрастами. Особенно выделяется в этом ряду немецкий танец № 14, в котором первый период написан в *f-moll*, а второй — в одноименном *F-dur*.

Фактурные решения в этом опусе также многообразны, как и в «17 лендлерах» (D. 366): здесь имеется несколько элементов, которые развиваются, сочетаются между собой, перебрасывают множественные арки между танцами и т. д. Интересно, что практически все танцы, основанные на вальсовом типе аккомпанемента, так или иначе, представляют лирическую сферу чувств: здесь и задумчивые вальсы, и степенные, и изящные, грациозные, и кокетливые. Другие типы фактур при этом отражают торжественные, помпезные и приподнятые эмоции.

Таким образом, и в этом опусе имеется некоторое единство, намечаются связи между отдельными танцами. Танцевальность при этом

проявляется не сама по себе, а служит в том числе и раскрытию лирической сферы, сферы глубоких и разнообразных чувств.

За свою недолгую жизнь Шуберт сочинил огромное количество произведений в танцевально-бытовом жанре — более 400. Это и менуэты, и лендлеры, и немецкие танцы, и экосезы, и галопы. Но по количеству среди них лидируют вальсы, которых насчитывается около 250. Как пишет В. Дамс, «Шуберт явился тут настоящим сыном своего времени, отдавшим колоссальную дань этому “вихрю вальса”, закружившему всю после-наполеоновскую Европу и, конечно, в первую голову Вену»²⁶.

Среди опусов, объединяющих в себе большое число вальсов, можно назвать следующие:

38 вальсов, лендлеров и экосезов, в т.ч. 12 вальсов, оп. 18 (D. 145; 1815–1821);

20 вальсов («Последние вальсы» — «*Letzte Walzer*»), оп. 127 (D. 146; 1815–1823);

36 оригинальных танца («Первые вальсы» — «*Erste Walzer*»), оп. 9 (D. 365; 1816–1821);

34 Сентиментальных вальса («*Valses sentimentales*»), оп. 50 (1823);

12 Благородных вальсов («*Valses nobles*»), оп. 77 (D. 969; 1926);

12 Грацких вальсов («*Graz Waltzes*»), оп. 91 (D. 924; 1827).

Оп. 18 объединяет в себе танцы, написанные в разные годы (1815–1821). Среди 12 вальсов, входящих в этот сборник, имеются три «*Atzenbrugger Tanz*» (вальсы № 1, 2 и 3), написанные в 1821 году во время пребывания в замке Атценбругг. Здесь же, под номером шесть, значится знаменитый вальс Шуберта *h-moll*.

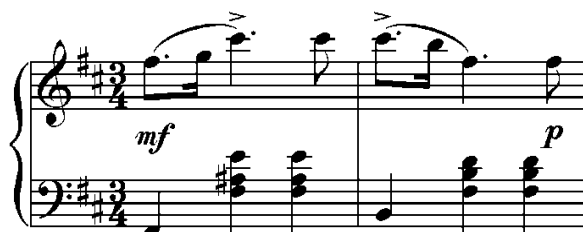
Характерно, что вальсовая формула присутствует в сопровождении далеко не всех вальсов. Так, в вальсах № 2, 3, 9 и 10 ее нет вовсе, в № 1, 4, 7,

²⁶ Дамс В. Франц Шуберт : [1797–1828] / Вальтер Дамс; перевод с немецкого В. Э. Фермана ; под редакцией и с предисловием проф. М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – С. 14.

11, 12 она чередуется с другими, «невальсовыми» типами фактуры. Фактически, вальс в чистом его виде звучит только в № 5, 6 и 8. Интересно, что в следующих за двенадцатью вальсами 17 лендлерах вальсовая формула выдерживается в аккомпанементе гораздо строже — аккомпанемент «бас — два аккорда» звучит почти во всех танцах этого типа.

Среди оригинальных шубертовских черт в «12 вальсах» из op. 18 следует отметить преобладание песенной мелодики, интенсивную ладовую и тональную работу с материалом (характерны, к примеру, сопоставления одноименных мажора и минора). Кроме того, даже в условиях небольшой формы (простая двухчастная) композитор старается интонационно развить начальную тематическую ячейку. Ярким примером является известный вальс № 6 *h-moll*. Если в первом разделе начальная интонация строится по звукам тонического трезвучия, то во втором периоде интервалика этого хода меняется (м. 2+ув. 4). Так происходит обострение мотива, который в следующем такте изменяет и направление движения — с восходящего на нисходящий (Пример 28).

Пример 28. Ф. Шуберт. Вальс № 6 (op. 18, D. 145). Т. 17–18.



Репризный раздел простой двухчастной формы дает еще один вариант звучания первоначальной ячейки — на этот раз мажорный (Пример 29).

Пример 29. Ф. Шуберт. Вальс № 6 (op. 18, D. 145). Т. 25–26.



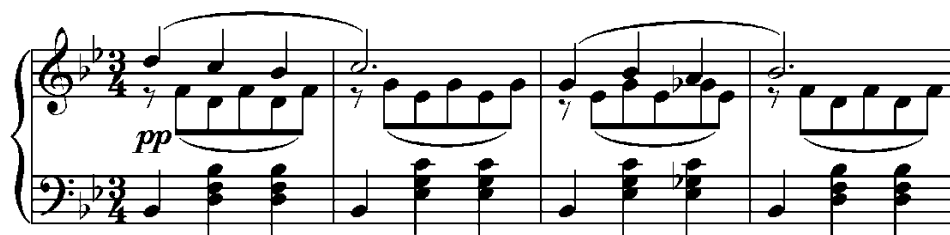
«20 вальсов» op. 127 или «Последние вальсы» («*Letzte Walzer*»; D.146), объединяют в себе танцы, написанные в разные периоды жизни и творчества Шуберта. Так, согласно словарю Гроува (*Grove Dictionary of Music and Musicians*), вальсы №№ 1, 3–11 написаны в 1815 году, а №№ 2, 12–20 — гораздо позже, в феврале 1823 года. «Ранние» вальсы более масштабны (все они написаны в трехчастной форме *da capo*), «зрелые», наоборот, миниатюрны (двухчастные формы, кроме № 20, написанного в трехчастной форме *da capo*).

Тональный план этого опуса выдает стремление композитора сделать смену тональностей наиболее мягкой: соседние вальсы, как правило, написаны в близких, родственных тональностях. Однако и в этом цикле не обошлось без романтических «сдвигов». Один из них находится в начале сборника: после вальса № 4 в *A-dur* пятый вальс звучит в *F-dur*. В вальсе № 6 (*D-dur*) снова происходит возврат в «диезную» сферу, которая выдерживается с первого вальса до девятого включительно. Вальс № 9 написан в «нейтральной» тональности *C-dur*, после которой тональная драматургия уводит слушателей в «бемольные» оттенки. Однако и во второй половине сборника имеются неожиданные уходы в более теплые диезные тональности. Так, после вальса № 12 (*g-moll*) появляется *C-dur* (№ 13) и *G-dur* (№ 14), затем снова надолго воцаряются бемольные краски, вплоть до последнего вальса, неожиданно замыкающего «гирлянду» блестящей и радостной тональностью *D-dur*.

Фактура «Последних вальсов», как и в других вальсовых опусах Шуберта, очень разнообразна и не ограничивается типично вальсовым аккомпанементом. Здесь присутствуют остинатные аккордовые сопровождения (№ 1, трио № 3, трио №№ 4, 7, 9), фактура хорального типа или «хоровая песня» (трио № 1, трио № 9, трио № 11), арпеджированная фактура (трио № 5, № 6, трио №№ 8, 9, 20). Часто встречается развитый и мелодизированный басовый голос, а также смешанные типы аккомпанеента, сочетающие разные виды фактурных формул. Как и в

других вальсовых циклах, фактура часто расслаивается на несколько самостоятельных пластов, среди которых имеется один ведущий, мелодический, и несколько аккомпанирующих. Показательный пример — вальс № 18, в котором мелодия дана в верхнем голосе в партии правой руки. В этой же партии звучит аккомпанемент, подобный сопровождению песни. В партии левой руки проводится еще один аккомпанемент, на этот раз вальсовый (Пример 30).

Пример 30. Ф. Шуберт. Вальс № 18 (op. 127, D. 146). Т. 1–4.



В вальсе № 5 при помощи смены фактурных типов композитор добивается большого драматургического напряжения: бурным пассажам и повторяющимся аккордам на *ff* «отвечает» мягкая «песня с аккомпанементом».

Нельзя не отметить среди вальсов этого опуса и примеры фактур очень далеких от типично вальсовых образцов. Так, например, начало вальса № 6 *D-dur* по типу изложения похоже, скорее, на этюд для левой руки, нежели на вальс (Пример 31).

Пример 31. Ф. Шуберт. Вальс № 6 (op. 127, D. 146). Т. 1–4.



Трио этого же вальса напоминает скерцо-пиццикато и, очевидно, открывает пути к знаменитой польке-пиццикато братьев Штраусов (Приложение. Пример 15).

Важно отметить, что эмоциональный диапазон «Последних вальсов» очень широк: от мягкой, утонченной лирики *sotto voce* до бурных, взъяренных вихрей. Исключительно танцевальных номеров здесь практически нет. Каждый вальс — это небольшой, но очень образный рассказ или картинка. Интересно, что самые лирические и проникновенные эпизоды возникают в трио (истинные шедевры шубертовской лирики встречаются, например, в средних разделах вальсов № 5 и № 8). Они как будто спрятаны от нескромных взоров случайных прохожих.

В ор. 9 «36 оригинальных танцев» («Первые вальсы» — «*Erste Walzer*», D. 365; 1816–1821) вошли танцы разных лет — как ранние, так и более зрелые. Среди них — два «*Atzenbrugger Tanz*» (№ 30 и № 31) и известный «Траурный вальс» (№ 2)²⁷. Все они довольно миниатюрные — написаны в двухчастных формах и не превышают одной страницы. В основном это светлые, изящные танцы, где-то задумчивые, где-то чуть более оживленные и страстные, но не выходящие за пределы жизнерадостных танцевальных образов.

Так как вальсы, входящие в ор. 9, небольшие по масштабам, композитор объединяет их в группы. Возникающие таким образом «гирлянды» связаны между собой тонально и образуют несколько микроциклов. Так, № 1–13 написаны в *As-dur*, № 14–15 — в близкой тональности *Des-dur*. Далее следует резкий тональный «излом» и переход в диезную сферу: № 16–18 звучат в *A-dur*, № 19–21 — в *G-dur*, № 22–24 — в *H-dur*, № 25–27 — в *E-dur* (№ 27 начинается в *cis-moll*, но вторая его часть дана в параллельной тональности). Как видно, в этой части цикла все вальсы

²⁷ Курьез, связанный с этим вальсом приводит в своей монографии Е. И. Мейлих: «Можно ли после этого удивляться забавному случаю, который произошел с вальсом, бытовавшим под нелепым названием «Траурный». Узнав от друзей о бурном успехе этой очередной новинки, Шуберт воскликнул:

– Какой это осел догадался сочинить “Траурный вальс”? – И был немало удивлен, узнав, что это его собственное произведение, которое издатель снабдил таким кощунственным эпитетом» (Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 19).

тонально объединены тройками. После этого идут три танца в близких тональностях: № 28 — в *A-dur*, № 29 — в *D-dur*, № 30 снова в *A-dur*. Вальс № 31, написанный в *C-dur*, стоит особняком, контрастируя с предыдущей тональностью, но подготавливая следующую «цепочку» вальсов: № 32–36 звучат в *F-dur*.

Фактурные решения, применяемые Шубертом в «Первых вальсах», разнообразны. Среди них преобладает вальсовый тип («бас – два аккорда»), который, однако, часто перемежается с иными формулами (Приложение. Пример 16).

Как видно из примера, вальсовая формула (т. 2, 4–8) чередуется с иной фактурой (т. 1, 3), напоминающей своим голосоведением хоровую песню с аккомпанементом в среднем голосе. Смешение разного вида фактур не раз встречается в «Первых вальсах». Этот прием обнаруживается в вальсах №№ 5, 7, 10, 17, 20, 29 и 31. В №№ 8, 11, 24, 36 вальсовая формула отсутствует вовсе. В оставшихся 25 вальсах она звучит в своем основном и неизменном виде от начала до конца танца, что дает право сказать, что в данном опусе фактура «бас – два аккорда» преобладает над иными типами аккомпанемента.

Имеется среди «Первых вальсов» и пример «двойного аккомпанемента»: в вальсе № 14 (*Des-dur*) песенная мелодия с сопровождением дана в партии правой руки, а в левой при этом звучит типичное вальсовое сопровождение (Пример 32):

Пример 32. Ф. Шуберт. Вальс № 14 (op. 9, D. 365). Т. 1–4.



Не обошлось в этом опусе и без объединяющей «лейт-интонации», проходящих через всю танцевальную подборку. Яркая мелодическая ячейка дана еще в первом вальсе (Пример 33):

Пример 33. Ф. Шуберт. Вальс № 1 (op. 9, D. 365). Т. 1–4.



Характерные черты этого мотива – восходящий затакт с хроматизмом следующий за ним нисходящий ход четвертями на широкий интервал (в данном случае это чистая квинта). Вторая фраза (т. 2–3) в общих чертах повторяет мелодический контур первой. В ней расширяется затакт на одну восьмую, а нисходящий ход четвертями дан на более узкий интервал (большая секунда). При этом две указанные фразы образуют некую «рифму», подобие секвенции, и эта синтаксическая структура сохраняется в других вальсах, использующих данные мотивы в качестве начального импульса к развитию.

Так, в вальсе № 6, несмотря на исчезнувший затакт с хроматизмами, родство с № 1 ощущается благодаря нисходящим ходам в 1 и 3 тактах, в которых возникает секвенция, хоть и не совсем точная (Пример 34).

Пример 34. Ф. Шуберт. Вальс № 6 (op. 9, D. 365). Т. 1–8.



В вальсе № 9 эта же нисходящая интонация продолжает развиваться, но теперь меняется затакт, а скачок вниз идет на большую сексту (Пример 35).

Пример 35. Ф. Шуберт. Вальс № 9 (ор. 9, D. 365). Т. 1–6.



В вальсе № 16 возвращается затакт с хроматизмом (хотя теперь он изменил тип движения), возвращается нисходящий ход на квинту и секвенция, которая, однако, теперь стала восходящей (Пример 36). Штриховые обозначения в нисходящей квинте при этом такие же, как и в вальсе № 6 (две первые ноты соединены лигой, стаккато на третью долю).

Пример 36. Ф. Шуберт. Вальс № 16 (ор. 9, D. 365). Т. 1–8.



Вальс № 29 еще больше преобразует начальную интонацию: в ней возникает пунктирный ритм, укорачивается фраза — с двух тактов до одного (Пример 37).

Пример 37. Ф. Шуберт. Вальс № 29 (ор. 9, D. 365). Т. 1–4.



Наиболее далеким от первоначального варианта становится первый период вальса № 34. Здесь кардинально изменяется метроритмическая структура первичной формулы: затактовый мотив смещается на первую долю, сильная доля становится затактом (Шуберт подчеркивает «бывшую» сильную долю акцентом), исчезает троекратный повтор звука в конце фразы (Пример 38).

Пример 38. Ф. Шуберт. Вальс № 34 (op. 9, D. 365). Т. 1–6.



Этот вальс интересен еще и тем, что первые два такта в нем – это вступление, где звучит только аккомпанемент, давая возможность слушателю прислушаться и подготовиться к появлению мелодии.

В «Первых вальсах» обращает на себя внимание и тональная работа композитора. Практически в каждом из танцев этого опуса встречается интересная модуляция, модулирующая секвенция или сопоставление тональностей. Среди ярких находок особняком стоит вальс № 22. В первом его разделе Шуберт сочетает одноименные *H-dur* и *h-moll*, добавляя к возникшему переменному ладу еще и повышенную IV ступень. В совокупности эти штрихи дают потрясающий звуковой эффект: возникает ощущение тональной неустойчивости, некой «растерянности» слуха, не имеющего возможности получить устойчивое чувство лада. Первый период этого танца производит впечатление «сломанного вальса» (Приложение. Пример 17).

Диапазон образов, встречающихся в «Первых вальсах» не так широк, как в «Последних» — здесь в основном выдерживается светлое настроение. Возможно, поэтому в этом опусе нет бурного финала: итоговый вальс не является кульминацией предшествующего процесса развития, это скорее мягкое послесловие, эпилог. Вместо итогового помпезного и торжественного вальса звучит спокойная хоровая песня. Тем не менее, в «Первых вальсах» много красочности и звуковых экспериментов. Это и яркие модуляции в далекие тональности, энгармонические подмены; имеются даже элементы звукоизобразительности — «птичьи трели» в вальсе № 25, неожиданные скачки с форшлагами, подобные «воробьиным» — в № 26.

Еще один грандиозный «вальсовый опус» Шуберта — это «34 Сентиментальных вальса» ор. 50 (D. 779). Написанный в 1823 году, он носит на себе отпечаток зрелого стиля композитора. Это проявляется, в первую очередь, в тональной работе — вальсы насыщены смелыми модуляциями, модулирующими секвенциями, сопоставлениями. Наиболее интенсивное тональное развитие приходится, как правило, на второй период вальсов (большинство их написано в простой двухчастной форме, хотя встречаются и танцы в сложной двухчастной форме).

Интересный пример игры тональностями можно увидеть в вальсе № 23 (*Es-dur*). Во-первых, тональное развитие начинается здесь уже в первом периоде, прямо с первого такта, что является нетипичным для вальсов Шуберта (в подавляющем большинстве его танцев модуляции, модулирующие секвенции, сопоставления тональностей приходятся на второй период) (Приложение. Пример 18).

Во-вторых, основная тональность появляется только к концу этого периода: лишь в кадансовой зоне (т. 6–8) *Es-dur* начинает осознаваться слушателем как тоническая гармония. До этого, в четвертом такте, трезвучие *Es-dur* выступало в качестве VI ступени в прерванном обороте в тональности *g-moll*. Первая фраза этого периода, на первый взгляд, экспонирующая *g-moll*, на самом деле сильно «запутывает» слух, композитор как бы «обманывает» слушателя, не давая окончательно закрепиться ни одной тональности и уводя развитие от окончательных тональных устоев. Второй период этого вальса компенсирует мощное тональное развитие, возникшее в первом разделе. Здесь чередуется тоника и доминанта основной тональности *Es-dur*, причем каждая гармония занимает целых два такта.

Вальсы в ор. 50 отличаются небольшими масштабами. Как отмечалось, большая их часть написана в простой двухчастной форме, продолжительность звучания каждого — около минуты. Следствием этого становится и тональный план опуса: композитор объединяет по 2–3 вальса одной тональностью, чтобы сделать пребывание в ней более длительным.

Связанные таким образом вальсы создают микроциклы, «гирлянды» внутри большого цикла.

Обращает на себя внимание и тот факт, что подавляющее большинство среди 34 вальсов – мажорные. Вальсов, от начала и до конца написанных в миноре, в этом опусе нет. Однако минорный лад «прорывается» в нескольких танцах. Так, первый период вальсов № 7 и № 24 звучат в *g-moll*, а второй период в параллельном *B-dur*. В № 31 аналогично — первый период в *a-moll*, второй — в *C-dur*. В вальсе № 28 (*Es-dur*) в средней части прорывается одноименный *es-moll*, создающий своего рода романтический «взрыв».

Преобладание мажорного лада накладывает отпечаток и на общее настроение опуса — он пронизан светом, жизнерадостностью. Среди танцев ор. 50 есть задумчивые, мечтательные, но практически не встречается ни одного бурного или романтически страстного.

Гармоническое мышление композитора в «Сентиментальных вальсах» тоже претерпевает некоторые изменения. Гармонический пульс здесь зачастую расширяется — одна гармония звучит на протяжении двух тактов (яркий пример – в вальсах №№ 10, 13, 18, 33, хотя продление тонической гармонии в начале встречается и в других танца этого опуса). Есть примеры и более протяженного звучания одной гармонии: так, в вальсе № 11 тоника звучит на протяжении первых четырех тактов.

Однако наряду с расширением гармонического пульса в этом опусе имеется и противоположная тенденция — более частая смена гармонии, при которой ее изменение происходит на третью долю такта. Примеры этому находятся не только в кадансовых зонах, но и в начальных разделах вальсов, что говорит о том, что часто сменяющиеся гармонии несут на себе тематические функции.

Яркие гармонические находки — сопоставления тональностей, красочные модулирующие секвенции — также встречаются в этом цикле, являясь характерной чертой зрелого творчества композитора.

Фактура «Сентиментальных вальсов» стабильная, типично вальсовая. Имеются только пять отклонений от формулы вальса в аккомпанементе. В вальсах № 8 (*D-dur*) и № 34 (*As-dur*) это октавные басы четвертями, создающие свою собственную мелодическую линию. В № 16 (*C-dur*) вальсовый тип аккомпанеента сохранен во втором предложении каждого из двух периодов. Сопровождение в первом предложении при этом имеет свободную структуру, не укладывающуюся в одну формулу (см. Приложение. Пример 19).

Этот вальс — громогласный, торжественный. Изящная вальсовая фактура не смогла бы быть столь плотной и насыщенной, как того требует образ, заложенный композитором.

В вальсе № 19 (*As-dur*) тип фактуры также смешанный. Мелодия здесь дана в партии правой руки в среднем голосе, верхний при этом – своего рода органнй пункт. В партии левой руки периодически возникает противосложение к основной мелодической линии (см. т. 1–2) (см. Приложение. Пример 20).

Фактически, данный пример демонстрирует излюбленный Шубертом прием сочетания нескольких аккомпанирующих пластов, один из которых дан в партии правой руки (в данном случае это органнй пункт на звуке *es*), другой — в левой.

Еще более изощренная фактура встречается в вальсе № 29 (*Es-dur*) (см. Приложение. Пример 21). В партии правой руки в соответствии с записью композитора имеется два голоса, однако верхний, благодаря своим мелодическим скачкам, расслаивается еще на две линии. Фактически, это скрытое двухголосие. Партия левой руки при этом тоже состоит из двух линий — басовой и линии среднего голоса, создающей органнй пункт на звуке *b*.

Интересен в отношении фактурных находок и вальс № 30. Второй период этого танца (Приложение. Пример 22) решен в духе лучших юмористических страниц Гайдна: в середине трехчетвертного вальса

благодаря чередованию акцентированного баса и залигованного с ним аккорда вдруг возникают «сбивки» метра, вместо 3/4 звучит размер 2/4.

«34 сентиментальных вальса» сложно однозначно назвать циклом. Скорее, это сборник вальсов, имеющий черты цикличности. К ним относятся упоминавшиеся выше тональные закономерности (объединение соседних вальсов в микроциклы при помощи общей тональности). Еще один фактор — наличие интонационных лейтформул. Так, первые три вальса объединяются одной интонационно-ритмической формулой затакта, состоящей из шестнадцатой и двух восьмых длительностей. В вальсе № 1 (*C-dur*) она изложена одногласно (Пример 39).

Пример 39. Ф. Шуберт. Вальс № 1 (op. 50, D. 779). Т. 1–2.



В вальсе № 2 (*C-dur*) она появляется в аккордовом изложении (Пример 40).

Пример 40. Ф. Шуберт. Вальс № 2 (op. 50, D. 779). Т. 1–2.



Несмотря на то, что дальнейшее развитие мелодии иное, не такое, как в первом вальсе, второй танец воспринимается как новый вариант той же ритмо-интонационной ячейки.

Вальс № 3 (*G-dur*) дает еще один вариант той же ритмоформулы. Здесь сохраняется ритм затакта, но в него добавляется октавный скачок, перешедший из первого такта вальса № 1. Сохраняется и большесекундовая интонация, переместившаяся теперь в первый такт (Пример 41).

Пример 41. Ф. Шуберт. Вальс № 3 (ор. 50, D. 779). Т. 1–2.



В вальсе № 4 (*G-dur*) происходит изменение ритма затакта — добавляется пунктир. Однако при этом возникает связь с вальсом № 2 — в первых тактах обоих вальсов звучит повторный аккорд с нисходящим разрешением в следующем такте (Пример 42).

Пример 42. Ф. Шуберт. Вальс № 4 (ор. 50, D. 779). Т. 1–2.



Далее рассматриваемая ритмоформула затакта появится в вальсе № 10 (*G-dur*). Здесь она вновь звучит одногласно, в ней снова имеется пунктирный ритм (Пример 43).

Пример 43. Ф. Шуберт. Вальс № 10 (ор. 50, D. 779). Т. 1–2.



В последний раз затакт с шестнадцатой мелькнет в № 29 (*Es-dur*). Начальный ритм (без пунктира) здесь сочетается с движением терций (см. Приложение. Пример 21).

В остальных вальсах данная ритмоформула более не встречается, уступая место иным видам затакта (если он имеется).

Еще один заметный элемент, возникающий в нескольких вальсах ор. 50 — формула с повторяющимися аккордами или интервалами в затакте. Она открывает вальс № 6 (*B-dur*), затем звучит в вальсе № 8 (*D-dur*), но изложена

уже не трехзвучными аккордами, а терциями. После этого повторные терции появляются в начале вальса № 25 (*G-dur*).

Более пристальный анализ, вероятно, позволит выявить еще несколько интонационных формул, переходящих из одного вальса в другой и создающий ощущение цельности цикла, постепенного развития, идущего от одного вальса к другому. Однако в данном случае важно, что такие элементы имеются и позволяют объединить несколько танцев в некое подобие сюиты, «гирлянды» вальсов, что напрямую ведет к принципам организации вальсов Штраусами.

12 Благородных вальсов («*Valses nobles*»), op.77 (D. 969; 1926) и 12 Грацких вальсов («*Graz Waltzes*»), op.91 (D. 924; 1827) относятся к позднему периоду жизни Шуберта.

«12 Благородных вальсов» op. 77 представляет собой череду контрастных танцев. Для этого опуса характерны тональные сопоставления:

№ 1 – *C-dur*

№ 2 – *A-dur*

№ 3 – *C-dur*

№ 4 – *G-dur*

№ 5 – *a-moll*

№ 6 – *C-dur*

№ 7 – *E-dur*

№ 8 – *A-dur*

№ 9 – *a-moll*

№ 10 – *F-dur*

№ 11 – *C-dur*

№ 12 – *C-dur*

Как видно из перечня тональностей, в этом опусе, как и в «34 Сентиментальных вальсах», преобладают мажорные тональности, что придает череде танцев светлое, приподнятое настроение. Минорных вальса только два — № 5 и № 9, оба они в тональности *a-moll*.

Еще одна характерная черта этого опуса — чередование и контраст образов в вальсах. Если первый вальс и все последующие нечетные — торжественные, помпезные, громкие, то четные — контрастные — более хрупкие, изящные, плавные. Также заметно и фактурное разделение между этими типами образов: в мягких и прихотливых четных вальсах преобладает вальсовый аккомпанемент, а в нечетных звучат, в основном, иные формы (самостоятельные октавные линии, повторяющиеся аккорды и т. д.).

В этом опусе Шуберт продолжает развивать красочную гармоническую линию своего творчества. Яркие сопоставления тональностей, встречающиеся, как правило, вот вторых частях вальсов, создают особый колорит. Так, например, во втором периоде вальса № 3 (*C-dur*) сопоставляются *A-dur* и *F-dur*, а в № 11 (*C-dur*) звучит гармоническая последовательность тональностей *C-dur – A-dur – F-dur*.

Один из последних танцевальных опусов Шуберта — «12 Грацких вальсов» («*Graz Waltzes*»), оп. 91 (D. 924; 1827) — написаны композитором во время пребывания в Граце, столице Штирии, отсюда их подзаголовок.

Тональный план этого опуса, как и во многих других, позволяет выделить несколько микроциклов, объединенных тонально. Так, вальсы № 1 и № 2 звучат в *E-dur*, к ним примыкает № 3 – *cis-moll* с завершением в *E-dur*. Следующие три вальса связаны между собой аналогичным образом: № 4–5 — в *A-dur*, № 6 начинается в параллельном *fis-moll*, а заканчивается в *A-dur*. Тональные соотношения четырех вальсов № 7–10 основываются на сопоставлении одноименных тональностей: № 7 – *a-moll*, № 8 – *A-dur*, № 9 – *a-moll – A-dur – C-dur*, № 10 – *A-dur*. Одноименные тональности объединяют и последние два вальса: № 11 – *e-moll – G-dur*, № 12 – *E-dur*.

Тональные соотношения внутри вальсов также соответствуют зрелому стилю Шуберта. В них много модуляций, ярких сопоставлений тональностей, особенно красочно звучат переходы в одноименный мажор или минор.

Фактура в «Грацких вальсах» предельно типизирована. В первом же танце устанавливается тип «бас – два аккорда», и он не меняется вплоть до

последнего такта двенадцатого вальса. Таким образом, к концу жизненного пути Шуберта в его вальсах утвердился тот тип фактуры, который впоследствии будет считаться типично «вальсовым».

Образная сфера «Грацких вальсов» довольно широка — от бурных, страстных до рафинированных, мягких, задушевных. В них находит выражение типично шубертовская лирика, основанная на песенности. Она проникает в танец, наполняя его глубоким внутренним содержанием.

Таким образом, как в лендлерах, менуэтах, немецких танцах, так и в вальсах проявляются черты, свойственные стилю Шуберта. Лиричность, широкий эмоциональный диапазон приводят к рождению нового типа мелодики, отражающей внутреннее состояние героя. Богатый мелодизм, песенность порождают специфические фактурные решения («двойной аккомпанемент»). При этом вальсовый тип аккомпанемента встречается не только собственно в вальсах, но и в других трехчетвертных танцах, его предшественниках — лендлере, немецком танце. В вальсах Шуберта аккомпанемент «бас – два аккорда» утверждается в качестве основного только в «Грацких вальсах», написанных в последний год жизни. Возможно, это свидетельствует о том, что только к концу 1820-х годов вальс обособился от иных форм трехчетвертных танцев, заняв собственную «нишу» и получив собственные жанровые «атрибуты».

Миниатюрность композиции (как правило, простая двухчастная форма; реже — сложная двухчастная или трехчастная *da capo*) побуждала автора объединять вальсы в микроциклы при помощи тональности или (а зачастую и совместно) общих ритмоинтонационных формул. Такие нюансы, просматривающиеся в танцевальных опусах Шуберта, позволяют выдвинуть предположение, что композитор планировал данные последовательности танцев как драматургически цельные произведения. Наличие объединяющих факторов говорит о том, что танцы собирались в сюиты отнюдь не случайным образом и далеко не всегда по произволу издателей, как на это указывает Е. И. Мейлих: «Венцы горячо любили вальсы Шуберта, их

переписывали, наигрывали и напевали. Поэтичные, преисполненные глубокого лиризма, они были все же слишком коротки, чересчур камерны, чтобы уносить в стихию танца, как этого требовали вкусы публики. Поэтому вальсы Шуберта, как и многих других композиторов, издавались сериями, образуя гирлянды, цепочки вальсов (их называли *Walzerketten*, *Walzerkränze*). Это давало возможность удлинять танец. «Гирлянды» состояли обычно из 5–6 вальсов, написанных в одной тональности и завершались кодой. Но такое объединение, даже при наличии вступления и коды, носило случайный, формальный характер, так как между танцами не было тематической или какой-либо иной смысловой связи»²⁸.

На протяжении творческого пути Шуберта поменялся и гармонический пульс в его вальсах. Очевидна тенденция к его укрупнению: от смены гармоний на каждую долю такта композитор пришел к более обширным построениям – одна гармония на два такта, иногда даже на три и на четыре. В дальнейшем эта линия мощно разовьется в творчестве Штрауса-сына, позволяя ему объединять одной функцией до восьми тактов.

Поиск Шубертом новых средств в сфере гармонии привел к большому разнообразию тональных и модуляционных средств. Начиная со зрелого периода, тональные планы его вальсов становятся ярче и смелее. Возникают сопоставления далеких тональностей (в основном это терцовые соотношения), модулирующие секвенции, «переключения» одноименных тональностей. Использование далеких тональностей внутри одного танца позволило Шуберту значительно расширить как колористическую сторону танца, так и его образную палитру.

Вальсы Шуберта недаром называют его творческой лабораторией. Разнообразие композиторских и исполнительских приемов в них впечатляет. Композитор использует все инструментальные возможности фортепиано, а также расширяет его палитру за счет привлечения приемов, характерных для

²⁸ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 19.

других тембров. Например, в вальсах часто встречается тип фактуры, свойственный хоровому пению — хоральная, воссоздающая эффект совместного пения нескольких голосов. Многие вальсы блещут скрипичными приемами — переключки регистров, арпеджиоподобные скачки с одной струны на другую. Есть и подражание гитаре: вальс № 8 из оп. 77 («12 Благородных вальсов») сочетает в себе арпеджиато и репетицию на одной ноте — два типичнейших приема игры на гитаре.

В танцах Шуберта изобретательность и творческое вдохновение переливаются через край. В скромных рамках двухчастной формы, часто ограниченной всего шестнадцатью тактами, он создает целые романтические поэмы, отражающие самые разнообразные эмоциональные оттенки. Разнообразие истоков мелодики (от йодля до хорового пения, от принципов фортепианной игры до подражания гитаре), красочная тональная и гармоническая работа открыли широкие перспективы танцевальной музыке, вышедшей в XIX веке далеко за рамки прикладного бытового музицирования. И хотя вальсы Шуберта сочинялись и исполнялись исключительно для сопровождения танцев, они открывают пути его последователям — Ланнеру и Штраусам.

1.3. «Приглашение к танцу» К. М. Вебера и его значение в истории жанра

Еще одну страницу в предысторию венского вальса вписал Карл Мария фон Вебер своей фортепианной пьесой «Приглашение к танцу» (1819). Это сочинение считается первым в истории этого жанра концертным вальсом.

Благодаря этому произведению вальс из области бытовой и прикладной музыки перешел на концертную эстраду, где его только слушают, но не танцуют. Таким образом, музыка вальса отделилась от собственно танца и приобрела самостоятельное значение. Вслед за Вебером в этом направлении двинулись и другие композиторы-романтики: Шопен, Шуман, Лист, позднее

— Чайковский. Эта тенденция продолжилась и в XX веке знаменитыми вальсами Свиридова, Шостаковича, Хачатуряна.

Несмотря на то, что «Приглашение к танцу» — это музыка для слушания, а не для сопровождения танца, в ней Вебер внес вклад и в линию бытового вальса, представленную Шубертом, Ланнером и семейством Штраусов. Веберовское «блестящее рондо» — такой подзаголовок дал «Приглашению к танцу» его автор — представляет собой вальсовую сюиту, составленную из контрастных эпизодов. Эти разделы контрастируют между собой. Одни грациозные, кокетливые, другие — бурные, помпезные, бравурные. Вальсовая «гирлянда» предваряется вступлением и оканчивается небольшим заключительным разделом, который основан на том же музыкальном материале, что и интродукция. Именно такой структурный принцип — чередование разнохарактерных танцев, обрамленных вступительным и заключительным частями, — станет основным в эпоху венского вальса.

Общая форма «Приглашения к танцу» такая:

Интродукция | 1 раздел (ABCA) | 2 раздел (DD₁) | 3 раздел (EFE) | 4 раздел (GB) | Реприза (ABCA) | Завершение (на материале вступления).

Интродукция «Приглашения к танцу» построена в форме своеобразного «диалога» между персонажами. Первый из них — низкий, «мужской», ему отвечает нежный «женский» голосок. Степенные реплики персонажей соответствуют светской беседе, в которой происходит приглашение на танец дамы кавалером.

Основной раздел (*Valse. Allegro vivace*) открывается пышной, торжественной темой (тема А), подобной громогласным звучаниям оркестрового *tutti* (Приложение. Пример 23).

В этом эпизоде сопоставляются аккордовая (т. 1–2 и 5–6) и пассажная техники (т. 3–4, 7), создавая ощущение диалога между полнозвучным фортиссимо «оркестра» и виртуозными пассажами «солиста». Аккомпанемент в этом фрагменте очень своеобразный: басовая опора

появляется только в начале каждой фразы (т. 1, 3, 5, 7), которая благодаря этому звучит более цельно, не дробится на два такта. И хотя типичная вальсовая формула в чистом виде здесь не звучит, ощущение вальсовости уже проступает.

Второй эпизод первого раздела (*Meno mosso*) более спокойный, чем предыдущий (ремарка композитора — *molto dolce*) (Приложение. Пример 24). В партии правой руки больше нет плотных аккордов, она одноголосна. В левой же все более отчетливо проступает вальс — теперь его формула звучит непрерывно в 5–8 и в 13–15 тактах.

В этом фрагменте также сохраняется и диалогическая структура: в каждом из двух периодов сопоставляются два четырехтакта. Первый состоит из двух фраз, звучащих на тонической гармонии, они более плавные, в аккомпанементе — легато. Бас отмечает только начало фраз (первый и третий такты), что также способствует пластичности, гибкости мелодии. Вторая часть звучит на доминанте и строится на повторении одного и того же однотокового мотива. Благодаря этому, а также повторяющемуся на каждую сильную долю басу она более дробная. Смена легато на стаккато в партии левой руки также способствует возникновению яркого контраста.

Уже в этих двух эпизодах отчетливо проявляется гармонический пульс всего произведения. Он крупный: одна гармония охватывает по три-четыре такта. Такое укрупнение приводит к увеличению темпа, к объединению мелких фраз в более крупные построения.

Следующий эпизод (*Vivace*, ремарка *brillante ma grazioso*) основан на пассажной технике. Аккомпанирующий голос представляет собой одноголосную линию на легато, и только в кадансовой зоне на доминанте «прорывается» вальсовая формула. Данный эпизод своим виртуозным блеском украшает произведение. Именно благодаря подобным фрагментам «Приглашение к вальсу» воспринимается как концертная пьеса для слушания, а не как музыка для сопровождения танца. Возвращение темы А (*Tempo primo*) замыкает и обрамляет первый раздел «Приглашения к танцу».

Второй раздел (ремарка *grazioso*, темп прежний) написан в сложной двухчастной форме с повторением каждого раздела. При этом во второй части имеется репризный раздел, построенный на материале первого, благодаря чему возникает ощущение трехчастности. В этом разделе безраздельно царит вальс. Фактура основывается на его типичной формуле (бас – два аккорда), гармонический пульс очень широкий — гармония выдерживается по четыре такта (Приложение. Пример 25). Во второй части этого раздела вновь возникает «диалог» — мелодия сначала перемещается в партию левой руки, затем ей «отвечает» правая. В следующем периоде этот «разговор» продолжается. Так композитор еще раз напоминает слушателю, что вальс — танец парный. После изящного, мягкого вальса второго раздела вновь возвращаются громогласные туттийные звучания «оркестра» — так начинается третий раздел (*Vivace*). Гибкая вальсовость здесь снова уходит на второй план, а на первое место выступает пышность и пианистическая виртуозность. Первый и третий периоды (эпизод написан в трехчастной форме) позволяют исполнителю продемонстрировать аккордовую технику, технику игры терциями, второй — пассажную. Интересным нюансом третьего эпизода является «диалог», возникающий в репризе в переходном разделе. Здесь снова слышны перемежающиеся реплики низкого и высокого голосов. В четвертом (*Più vivace*) разделе вальс возвращается (Пример 44).

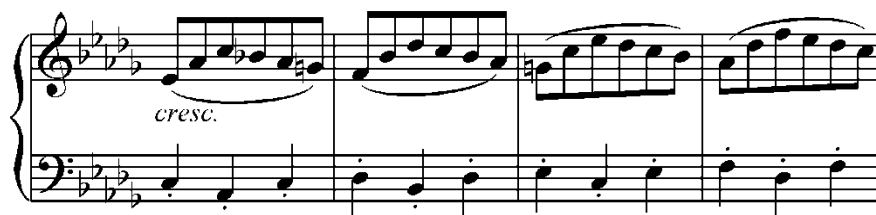
Пример 44. К. М. Вебер. «Приглашение к танцу». Т. 197–200.



Мелодическая линия этого раздела представляет собой непрерывный бег виртуозных пассажей. Сопровождение же неоднородно: начинаясь в ритме вальса, во втором периоде оно переходит в одноголосную секвенцию, подобную басовым ходам менуэта. Однако нельзя сказать, что в этом

фрагменте звучит менуэт, так как темп музыки очень быстрый (*Più vivace*), а характер — стремительный (Пример 45).

Пример 45. К. М. Вебер. «Приглашение к танцу». Т. 205–208.



Второй раздел третьего эпизода (*a tempo*, ремарка *lusingando* — вкрадчиво) построен на материале второго эпизода первого раздела (тема В). Контраст, намеченный при первом появлении этой темы, здесь выражен еще ярче — первый четырехтакт звучит *ff*, второй — *p*. В процессе развития одноголосие в правой руке сменяется на аккорды, далее — движение терциями. Небольшой переходный раздел подготавливает появление репризы.

Четвертый, репризный раздел практически в точности повторяет первый (АВСА). Однако после темы С в развитие включены фрагменты четвертого раздела — вновь звучат пассажи и менуэтоподобные секвенции. Здесь выявляется общность этих эпизодов — они построены на виртуозной пассажной технике. Далее возвращается первая тема (А), перерастающая в завершающий эпизод основного раздела.

После генеральной паузы звучит кода-завершение (*Moderato*) на материале интродукции. В заключительных тактах «Приглашения к танцу», также как и в начале, возникает «диалог» женского и мужского голосов.

Итак, в «блестящем рондо» Вебера отмечаются те же тенденции развития вальса и, шире, танцевальности, что были заложены уже у Шуберта. Во-первых, это стремление свести несколько танцев в одну сюиту, «гирлянду». Объединяющими факторами при этом становятся обрамляющие эпизоды (вступление и завершение, построенные на одном материале), а также элементы и мотивы, проходящие через все произведение. У Шуберта это были начальные затактовые мотивы, а в «Приглашении к танцу» в

качестве такого элемента, как представляется, выступает широкий восходящий форшлаг, открывающий вторую тему первого раздела (В) (Приложение. Пример 24), первую тему четвертого раздела (G) (Пример 44). Претерпевает изменения и гармонический пульс вальса: очевидно, что процесс его формирования движется в сторону укрупнения, максимум которого будет достигнут в творчестве Штраусов. Таким образом, «Приглашение к танцу» Вебера ознаменовало еще один этап, предваряющий возникновение венского вальса. «Поэзная» трактовка вальса, возникшая у Вебера, была, несомненно, известна Ланнеру и Штраусу-старшему. Это подтверждает одноименное сочинение Ланнера «Приглашение к танцу» ор. 7 (1927), написанное для трио (флейта, скрипка, гитара). В начале этого опуса звучат подряд три темы (А, В и D) Вебера, затем следует цепочка собственных вальсов Ланнера, а в качестве завершения возвращается веберовская тема (D).

Таким образом, трехдольные танцы Шуберта и Вебера заложили фундамент, на котором в 1830-е годы пышно разрастается венский вальс. Уже в их творчестве закладываются основные принципы, характерные для этого жанра. В первую очередь, намечается сама форма танцевальной сюиты, состоящей из последовательности разнохарактерных танцев, обрамленных вступлением и кодой. Обогащение мелодики вальса новыми элементами, идущими от вокальных, хоровых, фортепианных, гитарных приемов, красочная тональная и гармоническая работа открыли широкие перспективы танцевальной музыке, что позволило ей во второй половине XIX века выйти далеко за рамки прикладного бытового музицирования.

Глава II

Венский вальс. Иоганн Штраус-отец

2.1. Начало творческого пути Иоганна Штрауса-отца. Йозеф Ланнер

На протяжении XIX века жанр вальса неоднократно привлекал внимание композиторов-романтиков. К середине столетия он прочно утвердился в их творчестве как самостоятельное произведение или часть цикла. Параллельно с укреплением позиции вальса как самоценного музыкального сочинения, способного передавать движения романтической души в достаточной мере для того, чтобы стать музыкой для слушания, а не только для сопровождения танцующих пар, продолжал существовать и прикладной вальс, предназначенный исключительно для танцев под него. Эта линия, начавшись в творчестве Франца Шуберта, была блестяще развита Йозефом Ланнером, Иоганном Штраусом-отцом и, в дальнейшем, представлена творчеством его сыновей – Иоганном Штраусом-сыном, Йозефом и Эдуардом, и музыкой французского композитора Эмиля Вальдтейфеля. Каждый из них внес в венский вальс новые черты, возведя его, в конечном итоге, на вершины европейской музыкальной культуры.

Первые творческие успехи Иоганн Штраус-старший (1804–1849) по праву разделил со своим другом и единомышленником Й. Ланнером (1801–1843). Йозеф Франц Карл Ланнер родился 12 апреля 1801 года в пригороде Вены Санкт Улрих в семье перчаточника Мартина Ланнера и экономки Марии Шерхауфф. С детства мальчик отличался скромностью, задумчивостью, мечтательностью. Заниматься музыкой начал очень рано, играя на клавесине, флейте, скрипке. Он любил исполнять народные танцы и

песни, слушать игру скрипачей в пригородных ресторанах, смотреть на танцующие пары. В это же время начал сочинять. Первые его произведения — это скромные пьесы, аранжированные для различных инструментов, звучавшие в кругу семьи и его знакомых.

Началом профессиональной деятельности Ланнера-музыканта можно считать его поступление в оркестр Михаэля Памера (*Michael Pamer*), насчитывающего в тот момент 26 инструменталистов. Несмотря на тяжелый характер руководителя капеллы и его внезапные вспышки гнева, юный музыкант влился в коллектив и получил возможность окунуться в живой мир танцующей Вены. Кроме того, именно в капелле Памера произошло знакомство Йозефа с 15-летним Иоганном Штраусом. Работа в оркестре, хоть и стала для Ланнера отличной школой, но была сопряжена с большим нервным напряжением: поведение руководителя капеллы приводило юного музыканта в ужас. И когда в 1820-х годах два музыканта-чеха — братья Драханек (*Johann a Karel Drahánek*), скрипач и гитарист — подняли «восстание» против Памера, к ним примкнул и Ланнер: «Штраус и Ланнер вышли из традиции Венского конгресса композиторов-исполнителей. Оба начали свою карьеру в 1820-х годах, играя с 1823 по 1824 год в одном ансамбле под руководством Памера. Ланнер впоследствии сформировал трио с братьями Карлом и Иоганном Драханек, которое позже было расширено до квартета, когда к нему присоединился Штраус-старший»²⁹. Спустя недолгое время новый «шрамель»³⁰ привлек в свои ряды и альтиста Иоганна Штрауса, а затем и виолончелиста.

Новый коллектив хорошо и со вкусом исполнял произведения Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, но главное место в программах занимали танцы самого Ланнера. «Как далеки были его вальсы

²⁹ Lang Z. A. *The Legacy of Johann Strauss : Political influence and Twentieth-Century Identity* / by Zoë Alexis Lang. – Cambridge University Press, 2014. – P. 17.

³⁰ «Шрамель» — маленький оркестр (ансамбль), названный по имени братьев Шрамель, создавших квартет из двух скрипок, гитары и кларнета. Репертуар подобных коллективов состоял из известных народных мелодий, звучавших в новых аранжировках и подаваемых с большой выразительностью, искусностью и полной синхронностью исполнения.

от звучавших повсюду лендлеров и старых вальсов, по фактуре близких менуэту, — справедливо отмечает Е. И. Мейлих. — От них вальсы Ланнера отличались так же, как легкие кисейные платья от тяжеловесных кринолинов. Гибридный менуэт-вальс, с громоздкими аккордами на всех трех долях такта в аккомпанементе, был порождением далекого прошлого. Его не могло преобразить даже обращение композиторов к интонациям народных песен. Талантливому Ланнеру удалось найти путь, следуя по которому он наделил новыми чертами старый танец. Главное, что характеризует его вальсы – их триединство: единая в такте гармония, новая, продиктованная ею фактура аккомпанеента (бас и два аккорда) и, как следствие — новый метроритм, в котором усиливается роль первой, сильной доли такта при ослаблении роли двух других долей. Отсюда — иная пластика музыки, ее легкость, ажурность»³¹.

Ланнер сочинял быстро и легко. Особенности творческого процесса композитора ярко описывает Ф. Ланге: «Ланнер просто вытряхивал мелодии из рукава. <...> Обычно он писал по ночам. Когда он приходил домой с концерта, первым и самым важным делом было набить и зажечь длинную трубку. Он не позволял себе долгих проволочек. Тут же хватался он за нотные листы, и затем уже дело шло быстро. В правом верхнем углу каждой партитуры он писал: «С Богом! Йозеф Ланнер». После этого нотные головки летели на бумагу, и это была радость. Ланнер обладал замечательным почерком, все его работы — это образцы каллиграфии. Партитуры оформлены невероятно чисто, четверти, восьмые и шестнадцатые выглядят как жемчужины. <...> Через несколько часов произведение было готово, на следующее утро оно уже лежало у переписчика, который, по мнению Ланнера, всегда работал недостаточно быстро»³².

³¹ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 29.

³² Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 38–39.

Вальсы Ланнера, сочиняемые им с легкостью и большой скоростью, быстро стали достоянием Вены. Издатели А. Диабелли (*Antonio Diabelli*) и Т. Хаслингер (*Tobias Haslinger*) выпускали их большими тиражами. Среди ранних вальсов лучшими считаются «Лендлеры из Дорнбаха» (op. 9) и «Вальсы Терпсихоры» (op. 12).

Крепла и дружба Ланнера со Штраусом: «Вскоре Ланнер и Штраус стали снимать на двоих скромную комнатку в доме № 18 “Ветряной мельницы”, и через некоторое время уже чувствовали себя так хорошо вместе, что не нашлось бы того, кто смог бы разлучить их, любящих друг друга как братья»³³. Однако уже в те годы проявлялась разница в характерах композиторов: если Йозеф был мягким, поэтичным, задумчивым и сентиментальным, то Иоганн, наоборот, славился пылкостью и импульсивностью. Как пишет о Штраусе-старшем Ф. Ланге, «какая-то мелочь могла вывести этого нервного музыканта из равновесия, и зачастую от Ланнера требовалось все его искусство убеждения, чтобы заставить Штрауса выкинуть мысли из головы»³⁴.

Их шрамель быстро обрел популярность, к друзьям пришел успех. 1 мая 1824 года ансамбль дал концерт на перекрестке аллеи Пратера — вопреки традиции, согласно которой на открытом воздухе могли выступать только духовые оркестры или бродячие певцы. Маленькая капелла тем временем разрослась до 12 человек, позже в ней насчитывалось более 20 музыкантов. Владельцы танцевальных залов наперебой приглашали к себе ланнеровский оркестр — его присутствие гарантировало танцевальному вечеру успех, а хозяину хорошую выручку. Капелла Ланнера была нарасхват, и в один из дней, 1 сентября 1825 года, Йозеф решил разделить капеллу на две части и во главе одной из них поставить своего друга и заместителя 20-летнего Иоганна Штрауса. Основным местом работы ланнеровской капеллы

³³ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 32.

³⁴ Там же. С. 33.

остается трактир «Черный козел», а штраусовская часть оркестра обосновывается «У пылающего петуха». Оба оркестра выступают и в других танцевальных залах, а в праздники успевают выступить в двух-трех местах в течение одной ночи.

Работая под руководством сначала Памера, а затем Ланнера, юный Штраус овладел всеми тонкостями мастерства. Он уже неоднократно сочинял вместо своего друга очередные музыкальные новинки, имел опыт руководства капеллой. Однако публика сразу же заметила различия и в сочинениях, и в манере исполнения двух маэстро, и Вена разделилась на два лагеря, каждый из которых поддерживал своего любимца-дирижера. К сравнению двух композиторов примкнули и другие европейские столицы. Как писала одна из пештских газет в 1834 году, «Штраус и Ланнер сверкают, как две звезды одновременно на одном небе, только сияние, которое излучают их гениальные произведения, разное; первый ослепляет, второй освещает»³⁵.

Действительно, контраст был разительный: голубоглазый, белокурый, с нежным округлым лицом Ланнер, который вел слушателей в мир мечтаний и сладких грез, и черноглазый, энергичный Штраус, не зовущий, а заставляющий следовать за ним в безудержное веселье, радость, увлекающий за собой в безудержные вихри вальса. Каждый дирижер имел своих поклонников, между которыми возникали споры. Конечно, это не могло не сказаться на дружбе двух музыкантов, между ними возникли трения и разногласия. Уверенный в своих силах, Штраус решает отделиться от Ланнера и работать самостоятельно. Поводом стало недовольство гонораром, да и положение заместителя Ланнера не устраивало молодого и амбициозного Иоганна. Ланнер, разумеется, воспротивился уходу Штрауса, однако ему пришлось смириться с возникшей ситуацией, которая

³⁵ Цит. по: Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 47.

обострилась до предела в один из вечеров, когда к восторгу присутствующей публики, прощальная речь Ланнера сначала перешла в ссору, затем в драку и всеобщую свалку в оркестре³⁶. Сожалея о случившемся, Ланнер написал вальс «Расставание» («*Trennungs-Walzer*», оп. 19), снабдив его многозначительными фразами о своих переживаниях, однако этот жест примирения остался без ответа: Штраус не обратил внимания на «протянутую руку» и их отношения окончательно прервались весной 1827 года.

В дальнейшем Ланнер продолжал выступать со своим оркестром преимущественно в Вене, тогда как Штраус предпочитал активно концерттировать, в том числе и за рубежом. Например, в ноябре 1834 года Ланнер со своим оркестром предпринял первое большое концертное путешествие в Пешт: «Успех был огромным. Все выступления были приняты с энтузиазмом, и Ланнер оказался просто завален знаками отличия. В Пеште композитор также сочинил свой несравненный “Пештский вальс” (оп. 93) и посвятил его венгерской нации. Премьера этого сочинения сорвала шквал аплодисментов, который позже повторился, когда Ланнер впервые исполнил этот прекрасный вальс в Вене»³⁷.

Некоторое время спустя Ланнер также взял на себя управление Венским Полковым Оркестром.

С 1828 года Йозеф Ланнер состоял в браке с Франциской Янс, у них родилось трое детей. Его сын, Август Ланнер, пошел по стопам своего отца и прославился как композитором, а дочь Катарина Ланнер стала знаменитой балериной. Еще одна дочь, Франциска Каролина Ланнер скончалась рано, в возрасте 17 лет. В 1842 году брак с Франциской Янс был расторгнут по решению суда. С 1838 года Ланнер жил вместе с Марией Краус, дочерью

³⁶ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 32–33.

³⁷ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 46.

мясника. Уже после смерти Ланнера на свет появился его сын, Карл Мария Краус.

В течение жизни Ланнер совершил несколько концертных туров в Пешт (ныне Будапешт) (1834 и 1835 годах) и Грац (1837 и 1838 годах), в Брно и Прессбург (ныне Братислава), а по случаю коронационных торжеств наследного принца Фердинанда в 1838 году он предпринял долгое путешествие в Милан (через Линц, Инсбрук и Венецию). Его ансамбль играл во всех крупных танцевальных кафе Вены, а также на многих придворных празднествах в Редутенсале. 16 января 1840 года он впервые был дирижером на камерном балу в Хофбурге. Известность Ланнера переросла границы Европы: его музыка исполнялась даже в Америке. На пике своей карьеры он руководил несколькими ансамблями во время карнавального сезона, нанимая около 200 музыкантов. Свой последний концерт музыкант дал 21 марта 1843 года и умер три недели спустя от брюшного тифа в возрасте 42 лет. Изначально композитор был похоронен в Обердёблинге, а в дальнейшем перезахоронен в братской могиле на Венском Центральном Кладбище рядом с Иоганном Штраусом-отцом и Иоганном Штраусом-сыном.

Наследие Йозефа Ланнера весьма обширно: он оставил после себя более 200 опусов. Большую часть среди них занимают вальсы³⁸, большинство которых посвящены представителям знати. Помимо вальсов, маэстро является автором и других танцев – лендлеров, галопов, мазурок, кадрилией, а также сочинений в иных жанрах (попурри, марши). Кроме того, список его произведений включает в себя и несколько сценических произведений: пантомиму «Появление Полишинеля» («*Policinello's Entstehung*», 1833), народную сказку с песнями «Цена одного урока жизни» («*Der Preis einer Lebensstunde*», 1836) и балет «Сила искусства» («*Die Macht der Kunst*», 1841), созданный совместно с другими авторами.

³⁸ Более подробно вальсы Ланнера рассмотрены ниже.

В историю музыки Йозеф Ланнер вошел как один из создателей жанра венского вальса наравне с Иоганном Штраусом-старшим. Поэтичные, наполненные изяществом его произведения пленяли венскую публику на протяжении многих лет. Однако, несмотря на несомненную любовь, которую венцы питали к нему, титул «короля вальсов» достался все-таки Штраусу-старшему. Работая в рамках одного жанра и на территории одного города (Вены), Штраус и Ланнер, несомненно, учились друг и друга, хотя и не общались после ссоры. Перенимая находки у соперника, Ланнер и Штраус постепенно усовершенствовали форму венского вальса, приведя ее к совершенному виду³⁹.

Начало жизненного пути Иоганна Штрауса-отца удивительно схоже с первыми годами жизни Йозефа Ланнера. Как и его старший товарищ, Штраус происходил из простой и бедной семьи — его отец, Франц Боргиас (1764–1816), был трактирщиком. 14 марта 1804 года в семье родился третий ребенок, которого назвали Иоганном Баптистом. Детство будущего основоположника «династии чародеев вальса» (Ф. Майлер) проходило под звуки музыки, так как в трактире постоянно звучали лендлеры, немецкие танцы, куплеты, а затем и вальсы: «Маленький Штраус был на седьмом небе от счастья, когда музыканты начинали играть. Очень скоро он потребовал собственную скрипку и получил ее в подарок на именины. Скрипка была изготовлена на берхтесгаденской фабрике, и в ней было больше дерева, чем звучания. Но Хенсхен безо всякой подготовки выводил на ней лендлеры и марши, которые еще звучали у него в ушах после исполнения трактирными скрипачами»⁴⁰. Музыка очаровывала мальчика, манила к себе: «Какова бы ни

³⁹ Процесс кристаллизации формы венского вальса показан в статье: Го Ц. Эволюция венского вальса в первой половине XIX века / Го Цин // Музыка и время. – 2022. – № 7. – С. 12–15.

⁴⁰ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 30.

была причина, маленький Иоганн Штраус начал мечтать о том, чтобы оказаться в стране ритма, чтобы убежать от дыма и шума»⁴¹.

После смерти его матери (в 1811 году) и отца (в 1816) молодой Иоганн был передан под опеку Антона Мюллера, который отдал его в ученики Иоганну Лихтшайдлу (Johann Lichtscheidl), венскому переплетчику. В 1822 году Штраус был официально аттестован как мастер переплетного дела, однако он так и не отдал ни одного дня этому ремеслу, предпочтя музыку. В этот период Иоганн получил и свое первое музыкальное образование: он учился игре на скрипке у театрального музыканта, уроженца Винер-Нойштадта Иоганна Поллишански (1779–1836), позже изучал гармонию и инструментовку у Игнаца фон Зейфрида (*Ignaz Xaver Ritter von Seyfried*, ученик Моцарта и друг Бетховена) и занимался на скрипке под руководством виртуоза и теоретика Леопольда Янсы (*Leopold Jansa*).

Как и Ланнер, Штраус-старший прошел школу игры в оркестре Михаэля Памера, а весной 1823 года присоединился к трио Йозефа Ланнера (скрипка), Иоганна Драханека (скрипка) и Антона Драханека (гитара) в качестве альтиста, поскольку его технические возможности в игре на скрипке были еще недостаточными для исполнения солирующих партий. В течение 1824 года, с привлечением трех братьев Шолль — Джозефа, Карла и Симона — квартет вырос до септета, состоящего из первой и второй скрипок, альты или третьей скрипки, гитары, виолончели или баса, флейты и кларнета. К этому периоду относится одна из самых ранних дошедших до нас работ Штрауса-старшего — его аранжировка увертюры к опере Обера «*La neige, ou Le nouvel Éginard*» («Снег, или Новый Эжинар») (поставлена в 1823 году), написанная рукой переписчика и датируемая апрелем 1824 года. С 1825 года ансамбль был расширен еще больше, постепенно достигнув размера оркестра в 11–12 человек.

⁴¹ Jacob H. E. Johann Strauss, Father And Son. A Century Of The Light Music / by H. E. Jacob. – Crown : New York, 1939. – P. 26.

В карнавальный сезон 1825 года Штраус-старший часто выступал в кабачке «У красного петуха» в венском предместье Лихтенталь. Там он познакомился с дочкой трактирщика Анной Штрайм. 11 июля 1825 года они поженились, а 25 октября в небольшом доме старой Вены (по адресу Санкт-Ульрих, д. 76) родился их первенец, которого назвали по имени отца Иоганном Баптистом. В дальнейшем в семье появилось еще пятеро детей: Йозеф (1827–1870), Анна (1829–1903), Тереза (1831–1915), Фердинанд (родился и умер в младенчестве в 1834 году) и Эдуард (1835–1916).

Для содержания семьи Штраусу-старшему нужна была полная творческая независимость, поэтому его отделение от оркестра Ланнера стало неизбежным. После напряженного периода размолвок Йозеф и Иоганн расстались врагами. В 1827 году они выступали отдельно. «Иоганн Штраус, отделившись от своего друга Ланнера, начал создавать собственную капеллу. Первоначально она насчитывала двенадцать музыкантов. Из двух мастеров, ставших теперь конкурентами, ни один не уступал другому, и оба прилагали активные усилия, чтобы повысить престиж оркестра за счет увеличения числа ее членов. Таким образом, постепенно численность капеллы росла с двенадцати до пятнадцати, далее до восемнадцати человек, пока, наконец, Иоганн Штраус не достиг наивысшего рекорда в двадцать четыре человека»⁴², — пишет в своих «Воспоминаниях» Эдуард, младший сын Иоганна Штрауса.

Поначалу Штраус проигрывал своему главному конкуренту: «В первых пьесах, написанных после разрыва с Ланнером, например, в “Вальсе голубей”, при всем очаровании их мелодики, еще заметна бедность оркестрового убранства. В последующих сочинениях все больше проявляется умение гармонизации и инструментовки. Штраус искусно подбирает контрастирующие по ритму танцы для составления вальсового цикла. Плавным переходом замедленного ритма в быстрый, прихотливой игрой

⁴² Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – S. 11.

оркестровых красок композитор добивается сочетания свежести и разнообразия с целостностью и органичностью произведения»⁴³. Молодой композитор тщательно изучает теорию: посещает уроки контрапункта, гармонии, оркестровки, основ композиции Игнаца фон Зейфрида. Так же серьезно он подошел и к подготовке оркестрантов: «С властной нетерпимостью он оттачивал мастерство своих музыкантов. В конце концов, его оркестр добился репутации одного из лучших в Вене, уступая лишь созданному в 1842 году Венскому филармоническому оркестру»⁴⁴. Кроме того, Штраус-отец внес изменения и в финансовую политику: он отказался от сбора денег с публики и вместо этого ввел небольшую, но фиксированную плату за вход. Чтобы привлечь больше слушателей, он широко пользовался услугами рекламы, что позволяло не только наполнять залы, но и обеспечивать хороший сбыт изданиям своих сочинений, которые регулярно печатались, начиная с 1827 года.

Росту известности Иоганна Штрауса-старшего способствовали и гастрольные поездки: вместе со своим ансамблем он выступал в Париже, Берлине, Брюсселе и Лондоне. К осени 1833 года венские журналисты наперебой расхваливали и превозносили музыканта. Штраус-дирижер поражал слушателей своей необузданной энергией. Увлеченность, с которой он отдавался музыке, захватывала не только обычных слушателей, но впечатляла и больших музыкантов, таких как Ференц Лист и Гектор Берлиоз. «Я проводил целые ночи, наблюдая, как кружатся тысячи неподражаемо вальсирующих пар <...>. А потом здесь сам Штраус, дирижирующий своим прекрасным оркестром. И когда новые вальсы, которые он пишет специально для каждого великосветского бала, имеют успех, танцоры останавливаются, чтобы аплодировать ему, дамы устремляются к эстраде и бросают ему свои букеты; все кричат бис, а по окончании кадрили его снова вызывают.

⁴³ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 34.

⁴⁴ Майлер Ф. Иоганн Штраус / Ф. Майлер; [перевод с немецкого В. Г. Шнитке]. – Москва : Музыка, 1980. – С. 13.

Таким образом, танец не играет по отношению к музыке роль завистника, и на ее долю выпадает и радость, и успех. Это вполне справедливо, так как Штраус настоящий артист. Трудно переоценить влияние, какое он уже оказал на музыкальное чувство всей Европы, введя в вальсы игру противоположных ритмов <...>. Если когда-нибудь и за пределами Германии широкая публика сумеет в некоторых случаях оценить ту особую прелесть, которая проистекает от столкновения и сочетания противоположных ритмов, то этим мы будем обязаны только Штраусу», — пишет Берлиоз в своих «Мемуарах»⁴⁵.

В 1829 году Штраус подписал шестилетний контракт с владельцем фешенебельного помещения *Zum Sperlbauer* (в просторечии известного как «Шперль») в пригороде Леопольдштадта, что стало важным достижением для его карьеры. Это место стало его «вторым домом»: здесь состоялась премьера как минимум четверти из более чем 250 его сочинений, в том числе «*Sperls-Fest-Walzer*» (op. 30), написанного для его дебюта 4 октября 1829 года. Его контракт с залом «Шперль» не был эксклюзивным, и Штраус мог выступать в танцевальных заведениях по всей столице и ее пригородам.

Его трудолюбие было огромным и могло сравниться только с его неослабевающей энергией, особенно во время ежегодного Венского карнавала: например, в течение двух месяцев карнавальной «кампании» 1848 года Штраус провел 125 балов и написал восемь новых произведений. Он получил официальное признание своего статуса, когда был назначен дирижером 1-го Венского гражданского полка в 1832 году. Вспоминая посещение концерта Штрауса в Вене в том же году, Рихард Вагнер пишет: «И когда, оставив театр в *Josephstadt*'е, где только что всех и все приводила в экстаз “Цампа”, мы входили в расположенную тут же “*Tabagie von Strausslein*”, нам навстречу неслись звуки попури из “Цампы”,

⁴⁵ Берлиоз Г. Мемуары / Гектор Берлиоз / перевод с французского О. К. Слезкиной ; вступительная статья А. А. Хохловниковой ; редакция перевода и примечания В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. – Изд. 2-е. – Москва : Музыка, 1967. – С. 503–504.

разыгрываемого под лихорадочным дирижерством самого Штрауса. Эти звуки буквально воспламеняли всю публику. Никогда я не забуду того огня, того близкого к бешенству одушевления, с каким Иоганн Штраус вел оркестр, подыгрывая тут же на скрипке. Этот демон венского музыкального народного духа весь преобразался при начале каждого вальса, как пифия на треножнике. И настоящий стон восторга вырывался из груди публики, опьяненной его музыкой более, чем выпитым вином, стон, уносивший волшебного скрипача-дирижера на жуткую высоту»⁴⁶.

Внешность и манеры Штрауса-старшего также впечатляли современников. Как описал композитора немецкий писатель и театральный деятель Генрих Лаубе (1806–1884), «он полностью черный, как мавр; волосы курчавые; рот мелодичный, предприимчивый, выдающийся; нос притупленный; остается только сожалеть, что лицо у него белое, которое по меньшей мере можно с большим основанием назвать белым, иначе это был бы самый настоящий мавританский король из мавританской страны, по имени Вальтасар, который обходит под новый год христианские земли и помогает выводить на дверях латинские буквы «С. М. В.» и год, чтобы отогнать беса и антихриста. <...> и то же со Штраусом: он так же изгоняет злого духа из наших тел своими вальсами, что есть современный экзорцизм, и погружает наши души в сладкое упоение. Истинно по-африкански дирижировал он своими танцами: как только гроза его вальса разражается, его собственные конечности ему больше не принадлежат, смычок танцует вместе с рукой и расшаркивается перед своей дамой, такт скачет вместе с ногами, мелодия кружит два бокала шампанского в его лице, вся птица Штраус берет стремительный разбег перед взлетом — и бес изгнан»⁴⁷.

⁴⁶ Вагнер Р. Моя жизнь / Рихард Вагнер ; [перевод с немецкого Г. А. Ефрона и др.]. – Москва : ЭКСМО ; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2003. – С. 125–126.

⁴⁷ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 102–103.

Творчество Штрауса-отца повлияло не только на австрийских и немецких музыкантов, но и на русских композиторов: например, М. И. Глинка в автобиографических «Записках» вспоминает, что во время посещения Вены летом 1833 года «с удовольствием слышал оркестры Ланнера и Штрауса»⁴⁸. При этом венские вальсы вызвали в нем новый прилив творческой энергии: «Наслушавшись Ланнера и Штрауса, не раз пытался сочинять и помню, что тогда изобрел тему, послужившую мне для краковьяка в “Жизни за царя”»⁴⁹.

Интенсивная концертная и репетиционная деятельность, длительные гастроли, а также вспыльчивый характер Штрауса сказались и на его семейной жизни: в ней начался разлад. Около 1833 года он завел продолжительный роман с молодой модисткой Эмилией Трамбуш, родившей ему семеро детей в период с 1835 по 1844 год. Анна подала на развод в 1844 году, через два года ее ходатайство было удовлетворено. После этого Иоганн-старший окончательно покинул семейное гнездо и поселился вместе с Эмилией.

30-е годы стали наиболее интенсивными для Штрауса-отца в отношении зарубежных гастролей. В отличие от Ланнера, он осознавал, что композитор и дирижер танцевальной музыки может создать себе блестящую международную репутацию. В 1833 году во время своего визита в Пешт он стал первым человеком, рискнувшим отправиться в турне с танцевальной музыкой. Гастролируя по Германии в 1834 году, он выступил перед прусским королем, а также царскими особами из России. Далее последовали еще более обширные туры, самые масштабные из которых были предприняты в октябре 1837 года. Из Вены ансамбль из 28 человек отправился через южную Германию во Францию. Около шести недель концертов в Париже привлекли таких выдающихся музыкантов, как Адан, Обер, Керубини, Халеви,

⁴⁸ Глинка М. И. Записки / М. И. Глинка ; подготовил А. С. Розанов. – Москва : Музыка, 1988. – С. 57.

⁴⁹ Глинка М. И. Записки / М. И. Глинка ; подготовил А. С. Розанов. – Москва: Музыка, 1988. – С. 58.

Мейербер и Паганини, а также французского «короля кадрили» Филиппа Мюзара, с которым Штраус давал совместные выступления.

После дальнейших концертов во Франции и Бельгии 12 апреля 1838 года Штраус и его оркестр прибыли в Лондон. Так началось 33-недельное британское турне, в ходе которого коллектив посетил 26 провинциальных центров Англии, а также Дублин, Эдинбург, Глазго и Пейсли. В Лондоне, как и везде, слава Штрауса предшествовала ему. Помимо многочисленных публичных выступлений он вел активную светскую жизнь: присутствовал на государственных балах и званых обедах в Букингемском дворце, балах по подписке и частных танцевальных вечерах и концертах, устраиваемых представителями знати.

Как и в случае со своими концертами в других странах Европы, И. Штраус отметил свой первый визит в Великобританию множеством новых сочинений, в том числе вальсом «*Hommage à la Reine de la Grand Bretagne*» (op. 102) и попури «*Le Télégraph Musicale*» (op. 103), позже опубликованных в Вене как op. 103 и op. 106, соответственно. Гастрольная поездка композитора растянулась на два года. Возможно, маэстро даже планировал покорить Америку, однако переутомление сильно сказалось на его здоровье. Он вернулся в Париж больным и решил сделать небольшую остановку для отдыха. Но состояние его ухудшалось и флейтист Рейхман, взяв управление делами оркестра на себя, объявил отъезд в Вену.

По возвращении в родной город Штраус провел в постели много месяцев, прежде чем нашел в себе силы вернуться к работе. Кроме того, успешные гастроли практически не улучшили его материального положения, так как общение с европейской знатю повлияло на его привычки — Штраус стал непомерно сорить деньгами. Отношения его с императорским двором охладели: император Франц предпочитал Штраусу Ланнера, назначив его гофбалмузикдиректором, то есть капельмейстером придворных балов. Наследник Фердинанд, приняв в 1838 году титул короля Ломбардии, оставил без ответа ходатайство Штрауса о назначении его руководителем

музыкальными торжествами и назначил дирижером придворных балов весьма посредственного музыканта Фарбаха, а музыку для коронации заказал Ланнеру. Однако венцы не забыли своего любимца: на первом после болезни выступлении Штраус был принят с большим энтузиазмом и благосклонностью.

В начале 1840-х годов обострилась обстановка в семье: удовлетворение прихотей Эмилии Трампбуш и содержание их детей требовало все больше денег. Ежемесячное пособие, которое он обязался выплачивать детям от первого брака, выплачивалось им все реже и реже. Со временем материальное положение Анны Штраус стало очень тяжелым, и обязанность содержать семью взял на себя 18-летний Иоганн Штраус-младший. Несмотря на то, что отец решительно противился его музыкальным занятиям, юный Штраус решил посвятить себя музыке. Фактически, именно отец подтолкнул сына к этому выбору.

Конфликты, связанные с музыкальными занятиями сыновей уже не раз возникали в прошлом: по мысли отца старший сын, Иоганн, должен был стать коммерческим служащим, а второй, Йозеф, — военным. С большим трудом жене, Анне Штраус, удалось получить от главы семьи согласие на фортепианные занятия для сыновей — без этого светское образование не было бы завершенным. Известно, что уроки игры на скрипке маленький Иоганн брал втайне от отца. Поэтому новость, появившаяся в газетах в начале октября 1844 года о том, что Иоганн Штраус-младший, сын прославленного дирижера и композитора танцевальной музыки, собирается выступить с собственным оркестром на танцевальной вечеринке в казино Доммаера — одном из известных мест выступлений отца, вызвала большой общественный резонанс и стала для Штрауса-отца неприятным сюрпризом. В те времена считалось естественным, что сын наследовал дело своего родителя, но, разумеется, только после его смерти (к примеру, после смерти Йозефа Ланнера в 1843 году за дирижерский пульт его капеллы встал его сын Август). Но Штраус-младший вступил на отцовское поприще в момент,

когда его отец находился на вершине славы, и многие посчитали это неслыханной дерзостью. Другая часть Вены, зная о семейной ситуации юноши и сочувствуя положению его матери, наоборот, желали ему успеха. В светском обществе возникла шумиха, что неплохо поспособствовало рекламе концерта: билеты были распроданы за несколько часов и толпы венцев пришли в казино в ожидании интригующего зрелища.

Штраус-отец был ошеломлен и возмущен предстоящим концертом своего старшего сына, который сознательно и демонстративно противопоставил себя отцу — признанному королю венской музыки. Дебют прошел блестяще, и некоторое время Штраус-сын со своим оркестром действительно был всеобщим центром внимания. Однако уже во время карнавала 1845 года Штраус-сын оказался в явном проигрыше: на всех светских балах и, конечно, при дворе играл отец. На долю младшего Штрауса оставались лишь два небольших заведения — казино Доммаера и кафе «Штройсль». Попытки занять более прочное положение в культурной жизни Вены не приносили успеха: желание утвердиться в «Шперле», где когда-то начинал Штраус-отец, не реализовалось, стремление в область симфонической музыки также окончилось неудачей. Большого успеха он добился за пределами Вены, выступив с концертами в Граце, Венгерском Альтенбурге, Будапеште, Трансильвании, Валахии и Бухаресте.

К досаде отца, сын даже выступил против него в газетах. В это же время Анна Штраус жестоко нападала на мужа в ходе бракоразводного процесса. Однако общественное мнение здесь встало на сторону Штрауса-отца, а императорский двор даже присвоил ему почетное звание «дирижера придворных балов», специально для этого придуманное и утвержденное⁵⁰.

⁵⁰ Этот почетный титул, специально созданный для Штрауса-отца, оставался семейным до тех пор, пока Эдуард Штраус не отказался от него в 1901 году, после чего в 1908 году он перешел к последнему обладателю, К. М. Циреру.

С помощью преданных ему журналистов, не скупясь на вознаграждения, Штраус-отец уверенно отражал нападки сына и жены и вскоре лишил свою первую семью наследства.

Постепенно Штраус-младший завоевал доверие венцев, которые привыкли к нему как к неотъемлемой части своего музыкального быта. Тем не менее, отношения между отцом и сыном оставались холодными, несмотря на многочисленные попытки друзей семьи добиться примирения. В какой-то момент Штраус-старший даже хотел взять сына помощником к себе в оркестр, однако тот, привыкший к творческой самостоятельности, отказался. Разлад закончился только в 1847 году. В день рождения отца Иоганн с группой музыкантов рано утром под окнами именинника исполнил одно из лучших сочинений Иоганна-старшего «Дунайские песни» (op. 154). Этот жест глубоко тронул отца: растроганный, он спустился во двор и молча протянул сыну руку, впервые за много лет они обнялись.

Революционные волнения в Вене в 1848 году вновь поставили отца и сына по разные стороны баррикад: в то время как младший Иоганн встал на сторону студентов и революционеров в противостоянии непреклонной автократии австрийского канцлера Меттерниха, старший Иоганн открыто поддерживал установленный порядок. Самым прочным свидетельством империалистических симпатий Штрауса-отца является его «Марш Радецкого», op. 228, который он посвятил австрийской армии. Однако, будучи проницательным бизнесменом, Штраус-старший также отдал дань уважения революционным настроениям Вены, опубликовав «Марш студенческого легиона» (op. 223) и марш «Свобода» («*Freiheits*», op. 226), в связи с чем одна из венских газет «*Der Wanderer*» окрестила его «музыкальным хамелеоном» (7 сентября 1848 года).

Сразу после Венского карнавала 1849 года Иоганн Штраус-старший и его оркестр покинули Вену и отправились в четырехмесячное концертное турне по Германии и Бельгии, в конечном итоге снова в Англию. Турне включало в себя выступления в Лондоне и его окрестностях, а также в

Брайтоне, Ричмонде, Рединге, Оксфорде и Челтнеме, после чего Штраус-старший вернулся в Вену. 22 сентября он должен был выступить со своим «Маршем Радецкого» на банкете в честь фельдмаршала Радецкого, устроенном Венским муниципальным советом в Редутенсаале Императорского дворца Хофбург. Однако «король вальса» не явился на данное торжество: он заболел скарлатиной, которой заразился от одного из своих детей. Умер Иоганн Штраус-старший 25 сентября 1849 года в квартире на Кампфгасс, которую он делил с Эмилией. «Собственная семья Штрауса, которая обитала в квартире в *Hirschenhaus*, узнала о смерти мастера от рыночного зрителя. Едва Йозеф Штраус, любимчик отца, услышал страшные вести, как он уже бежал торопливо в переулок Кампфгасс. Ужасающая картина открылась там славному сыну. Кабинет был полностью убран, в середине комнаты стояла кровать, в которой на голых досках лежало дорогое мертвое тело. Глаза были еще открыты. Йозеф взял облатки и закрыл их»⁵¹.

Похороны Штрауса-отца превратились в грандиозное шествие. Несколько десятков тысяч венцев провожали его на Венское центральное кладбище: «Сразу за гробом шли Иоганн и Йозеф. Эдуард из-за болезни не мог присутствовать при погребении тела отца. Иоганн серьезно и пристально смотрел перед собой, Йозеф горько плакал»⁵². Под управлением Штрауса-младшего прозвучал Реквием В. А. Моцарта, после чего тело Штрауса-отца было предано земле.

Роль Штрауса-старшего и его оркестра в культурной жизни Вены сложно переоценить. С самого начала музыкальные программы, которые он разрабатывал для своей аудитории, включали оперные отрывки и симфонические фантазии наряду с более «легкой» музыкой, в то время как рядовые бальные коллективы ограничивались только танцевальной. Эта

⁵¹ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 147.

⁵² Там же. S. 148.

практика была продолжена и развита сыновьями Штрауса, также предпочитавшими знакомить аудиторию с самым широким спектром музыкального искусства.

Старший Штраус сочетал выдающуюся музыкальность с проницательным коммерческим умом и безошибочным чувством зрелищности, которые унаследовали его сыновья Иоганн и Эдуард. Он тесно сотрудничал со своим главным издателем Тобиасом Хаслингером, а затем с вдовой и сыном Хаслингера Карлом, стараясь максимально увеличить продажи нот для публики, тем самым популяризируя свое творчество. Штраус также организовал вместе с Карлом Фридрихом Хиршем⁵³ сложные и дорогостоящие летние фестивали с фейерверками. Время от времени он заказывал редакторам газет благоприятные отзывы и рекламу, обеспечивая публичный интерес и благосклонность к своей персоне.

Наследие Штрауса-старшего насчитывает 251 сочинение (в том числе 152 вальса). Оно было бережно сохранено его старшим сыном: по завещанию Штраус-отец оставил все свое состояние второй жене, и Иоганн за крупную сумму выкупил у нее ноты и инструменты отца. В дальнейшем Штраус-младший подготовил к изданию и выпустил полное собрание сочинений своего знаменитого отца — оно вышло в свет в 1889 году в Лейпциге.

Если вальсы, лендлеры и немецкие танцы Шуберта наметили основные пути развития жанра венского вальса, то творчество Ланнера и Штрауса-старшего ознаменовало второй, важнейший этап его развития, во время которого произошло формирование и упрочение основных жанровых черт. Одновременно с Шубертом вальс развивался и в творчестве австрийских композиторов-капельмейстеров Йозефа Уайльда (1778–1831) и Михаэля Памера (1782–1827), старших современников Ланнера и Штрауса-старшего.

⁵³ Карл Фридрих Хирш — один из друзей Штрауса-старшего. Ученик Бетховена (в юности он год изучал у него гармонию), впоследствии стал клерком. Его талант к арифметике позволил ему занять место финансиста Штрауса. Кроме того, Хирш обладал особым даром к организации световых эффектов: он устраивал иллюминацию на Фестивале Иисуса, на Фестивале Святого Марка в Аугартене.

Йозеф Уайльд родился в Фридевальде (Пруссия) в семье католиков. Приехав в Вену с семьей в 1790-е годы, он сначала устроился работать церковным музыкантом. С 1799 года играл на скрипке в концертном зале Мелгруб (*Mehlgrube*), через 10 лет став музыкальным руководителем коллектива, принимавшего, в том числе, и заказы на закрытые танцевальные мероприятия. В последующие годы Уайльд становится ведущим композитором танцевальной музыки, обслуживая многочисленные придворные балы и фестивали высшей аристократии. После смерти Иоахима Хёлльмайера Уайльд назначается музыкальным руководителем зала Редут (*Redout*). В 1829 году на этом посту его сменил Йозеф Ланнер. Уайльд написал множество танцевальных произведений, некоторые из них даже стали «народными песнями». Считается первым ярким представителем венского вальса.

Михаэль Памер родился в Вене. Он происходил из бедной семьи и сумел достигнуть известности как руководитель капеллы, композитор, скрипач и дирижер. Памер выступал со своим оркестром в «Золотой Бирне» на Ландштрассе, одном из самых важных развлекательных заведений Вены. Случалось, что ему приходилось повторять свои произведения от 10 до 20 раз по просьбе публики, обезумевшей от радости и восторга. Музыка Памера звучала и во время знаменитого Венского конгресса 1815 года⁵⁴. Однако увлечение композитора алкоголем и азартными играми сильно осложнило его профессиональную и семейную жизнь. Проблемы с руками лишили его возможности заниматься своей профессией. Умер Памер в Вене в возрасте 45 лет. Важно, что именно в капелле Памера, которого иногда называют «дедушкой венского вальса», состоялись первые творческие шаги Йоганна Штрауса-отца и Йозефа Ланнера.

⁵⁴ В 1814–1815 году по окончании наполеоновских войн в Вене состоялся съезд коронованных особ, вошедший в историю как «танцующий конгресс» и принесший венскому вальсу международный триумф.

Именно Михаэль Памер настаивал на том, что «популярная еще во времена Венского конгресса “цепь вальсов” — многочастная последовательность коротких вальсовых мелодий с большой, порой гипертрофированной, расплывающейся кодой — должна быть ограничена определенными рамками, чтобы танец не расплывался в бесформенности. Кстати, впоследствии императорский двор тоже внес свой вклад в историю вальса, постановив, что на придворных балах “вальсовая партия” должна длиться восемь минут. Соблюдение этого предписания строго контролировалось»⁵⁵.

Как уже упоминалось в первой главе настоящей работы, еще одним феноменом, предвосхитившим появление венского вальса, является фортепианное рондо К. М. фон Вебера «Приглашение к танцу», ор. 65 («*Aufforderung zum Tanz*», 1819). Вебер не только перенес вальс из танцевального зала на концертную площадку (то есть из сферы бытового музицирования поднял его до «высокого» академического искусства), но и предвосхитил форму, которую последующие «танцевальные» композиторы позднее приняли за основу. Структура «Приглашения к танцу» представляет собой последовательность вальсов, обрамленных вступлением и кодой на общем материале и объединенных элементами и мотивами, проходящими через все произведение. Увеличив части вальса, создав переходы от одного раздела к другому, он опередил свое время как минимум на десятилетие.

Таким образом, к началу собственной творческой деятельности Штраус-отец и Ланнер, поработав в оркестре Михаэля Памера и зная вкусы и пристрастия 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 Ланнера», ор. 1 («*Neue Wiener Ländler*», 1825) отсутствует

⁵⁵ Майлер Ф. Иоганн Штраус / Ф. Майлер; [перевод с немецкого В. Г. Шнитке]. – Москва : Музыка, 1980. – С. 11.

характерная для последующих опусов интродукция. Данное сочинение написано для трио флейты, кларнета и фагота и представляет собой «цепь» из шести трехдольных танцев с кодой. Все они написаны в простой двухчастной форме. В коде возвращается тема второго лендлера, создавая изящную тематическую арку. Типичная вальсовая фактура здесь отсутствует, что объясняется одноголосной природой инструментов, участвующих в ансамбле: если один из них исполняет мелодию, а другой ведет бас, то на фактурное заполнение «пространства» между ними остаётся лишь один мелодический инструмент, на котором двойные ноты и аккорды технически неисполнимы. В «цепочке» танцев имеется и определенное тональное разнообразие. Тональный план их таков: 1. *G-dur*; 2. *G-dur*; 3. *D-dur*; 4. *B-dur*; 5. *C-dur*; 6. *G-dur*. Кода *g-moll* – *G-dur*. В этом ряду обращают на себя внимание два тональных контраста – большетерцовое сопоставление между третьим и четвертым лендлерами и большесекундовое между четвертым и пятым. Сопоставления неродственных тональностей в «цепочке» вальсов характерны для танцевальных сюит Шуберта. В этом отношении Ланнер продолжает его традиции. К ним же можно отнести и начало коды с одноименного минора (красочные сопоставления одноименных тональностей — характерная стилевая черта Шуберта как в его вокальном, так и в инструментальном творчестве). Противопоставление одноименных мажора и минора прочно войдет в собственный композиторский багаж Ланнера и даже станет в некотором роде его «визитной карточкой» (количество минорных эпизодов, как и напряженных уменьшенных септаккордов в его вальсах в разы превосходит численность аналогичных случаев у Штрауса, предпочитавшего мажор и более простую аккордику). Но уже в этом опусе утверждаются и новые черты, отсутствовавшие в вальсах Шуберта, однако ставшие характерными для венского вальса, как, например, наличие коды и цитирование в ней предшествующих тем.

Похожие процессы поиска устойчивой формы происходят и в первом опусе Штрауса-старшего «*Täuberln-Walzer*»,⁵⁶ op. 1 (1826). В этом вальсе, также как и у Ланнера, отсутствует вступление, и, кроме того, нет коды-завершения. Данное сочинение представляет собой простую «цепь» из семи вальсов, написанных в двухчастной форме. Последний вальс звучит помпезно и торжественно, однако эта попытка пышного праздничного окончания не представляется убедительной в той же степени, в какой это будет выглядеть в кодах всех последующих венских вальсов. Тональный план вальсовой «цепочки» предельно прост: все они написаны в тональности *E-dur*. Обращает на себя внимание гармонический пульс второго вальса, в котором смена гармонии происходит на третью долю такта, что является характерным для более ранних этапов формирования жанра. В дальнейшем авторы венского вальса будут «укрупнять» гармонический пульс, сохраняя одну гармонию (функцию) на 2, а затем на 4 такта.

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: наиболее интенсивные изменения формы венского вальса относятся к 1828–1832 годам, а окончательный разрыв между музыкантами, как уже отмечалось, произошел в 1827 году. «Так Штраус начал сочинять музыку. Сначала вместе с Ланнером, а позже соревнуясь с ним, он старался придать форме вальса целостность. Возможно, под влиянием “Приглашения к танцу” Карла Марии

⁵⁶ Обычай давать названия вальсам родился из необходимости добавить им индивидуальности, сделать их более запоминающимися. Поначалу заголовок просто указывал на место или случай, для которого было написано это произведение. Например, «*Täuberln-Walzer*» Штрауса сочинялся для трактира «*Zu den Zwey Tauben*», а вальс op. 3 получил свое название «*Wiener-Carneval-Walzer*», так как был приурочен к венскому карнавалу. Другие названия отражали какие-то личные события, как, например «*Trennungs-Walzer*» (*Trennungs* переводится как «разлука, разделение») op. 19 Ланнера, связанный с разрывом отношений между ним и Штраусом. Впоследствии композиторы использовали более творческие названия, которые затем отражались в настроении и образном строе вступлений.

фон Вебера оба стали начинать “вальсовую партию” более или менее развернутой интродукцией и тематически связывать или согласовывать друг с другом отдельные части. Бытовой вальс стал произведением искусства!»⁵⁷ — пишет Ф. Майлер.

Подробное изучение первых опусов обоих композиторов показывает, что упрочение формы венского вальса шло у них параллельно. Поначалу произведения этого жанра включали в себя «цепь» из нескольких вальсов — от 4 до 7. Их количество зависело, очевидно, от продолжительности каждого танца, входящего в состав сюиты. Если вальсы оказывались слишком короткими (простая двухчастная форма, где каждый раздел представляет собой восьмитактовый период), то увеличивалось общее их число в «цепочке». Если же части были более масштабными (простая двухчастная форма с увеличенными до 16-ти тактов периодами или простая трехчастная с трио), то их количество уменьшалось до 4–5 пьес. Так, например, в самых первых опусах Штрауса (с оп. 1 до оп. 5 включительно) число вальсов в сюите колеблется от 5 до 7. Далее на протяжении трех лет (1828–1830, с оп. 6 по оп. 31) число вальсов в «цепочке» стабилизируется, Штраус пишет шестичастные венские вальсы с кодой. Исключения в этом ряду — оп. 24 («*Hietzinger-Reunion-Walzer oder Weissgärber-Kirchweih-Tänze*», 1829), оп. 32 («*Schwarz'sche Ball-Tänze im Saale zum Sperl, Cotillons nach beliebten Motiven aus der Oper Die Stumme von Portici*») и оп. 33 («*Benefice-Walzer*», 1830), состоящие из пяти вальсов и развернутой коды.

Параллельно этому в творчестве «короля вальсов» постепенно формируется идея интродукции. Впервые небольшое вступление появляется в оп. 6: здесь оно маленькое, всего 6 тактов в размере 3/4 (в «классическом» венском вальсе размер в интродукции, как правило, иной, что создает необходимый контраст к последующим танцам). В следующем вальсовом сочинении Штрауса, оп. 11 («*Walzer à la Paganini*», 1828) интродукции нет,

⁵⁷ Майлер Ф. Иоганн Штраус / Ф. Майлер; [перевод с немецкого В. Г. Шнитке]. — Москва : Музыка, 1980. — С. 11–12.

однако имеется небольшое вступление к вальсу № 1. Далее из-под пера Штрауса выходят 4 опуса без каких-либо вводных разделов (op. 12–15). В двух последующих вальсах (op. 16, 18) имеются вступления, обозначенные *Eingang* (дословно — «вход»), в op. 19 появляется 10-тактовая интродукция. Все эти сочинения относятся к 1829 году.

После указанных произведений интродукции из венских вальсов Штрауса вновь исчезают, и, наконец, в 1830 году в вальсе «*Gute Meinung für die Tanzlust*» («Одобрение любви к танцам», op. 34) возникает форма с интродукцией, пятью танцами и кодой. Таким образом, этот вальс является первым «классическим» венским вальсом Йоганна Штрауса-старшего. В этом же сочинении рождается и еще одна новая черта вальсов Штрауса-отца: интонационная связь интродукции с последующим вальсом. Вступительный раздел здесь небольшой, в нем всего 8 тактов. Построен он на чередовании тремоло аккордов тугги и восходящих малосекундовых ходов деревянных духовых (Пример 46).

Пример 46. И. Штраус. *Gute Meinung für die Tanzlust* (op. 34). Т. 1–8.



Именно эти восходящие полутоновые интонации являются основным тематическим элементом в первом вальсе сюиты (Пример 47).

Пример 47. И. Штраус. *Gute Meinung für die Tanzlust* (op. 34). Т. 9–16.



В дальнейшем они же звучат в коде (Пример 48), подготавливая возвращение темы первого вальса.

Пример 48. И. Штраус. *Gute Meinung für die Tanzlust* (op. 34).

Кода. Т. 15–22.



Появление секундовых ходов из интродукции в коде, а затем и проведение в ней обеих тем первого вальса создают интонационную арку и придают циклу единство. Тематическое родство интродукции с последующими танцами — нехарактерная черта для венского вальса, так как последующее его развитие склоняется в сторону усиления контраста между вступлением и вальсовой сюитой за счет размера, темпа, ладового наклонения. Однако в творчестве Штрауса-старшего такой тип интродукции иногда встречается (например, в op. 41, 53, 76, 79 и др.).

Несмотря на то, что в op. 34 мы видим сложившуюся структуру венского вальса, этот тип танцевальной сюиты пока не становится для Штрауса-отца основным. К такой форме он будет эпизодически обращаться на протяжении 1831–1832 годов, однако иные варианты строения все еще преобладают. Так, в 1831 году написано шесть вальсовых опусов: op. 43, op. 45, op. 47, op. 48, op. 49, op. 50. Из них «классическую» форму венского вальса имеют только два: op. 47 «*Vive la danse!*» («Да здравствует танец!») и op. 49 «*Das Leben ein Tanz, oder Der Tanz ein Leben!*» («Жизнь – это танец, или танец – это жизнь!», 1831). Из шести венских вальсов, созданных за 1832 год (op. 51, 53, 56, 57, 58, 59) «классическую» структуру имеют также два: op. 56 «*Alexandra-Walzer*» и op. 58 «*Mein schönster Tag in Baden*» («Мой самый прекрасный день в Бадене»).

Характерно, что именно в op. 58 впервые обнаруживается контрастное вступление. Начинается оно в одноименном миноре (*c-moll*) в размере 3/4, в темпе *Andante*. В 12 такте меняется размер, тональность и темп (*Allegro*, 2/4,

C-dur), однако трехдольный размер возвращается довольно быстро, буквально через 6 тактов. Последние четыре такта интродукции снова идут в темпе *Andante*. Контрастные темпы, лад и размер – важные элементы для вступления венского вальса. Именно этими средствами композиторы «оттеняли» начало вальсовой сюиты. Однако, как показывает анализ, этот тип интродукции сложился у Штрауса-старшего далеко не сразу, и, скорее всего, был воспринят им от Йозефа Ланнера.

Окончательную форму в творчестве Штрауса-старшего венский вальс приобретает к 1833 году: к этому времени подавляющее большинство сюит получают «классический» вид из интродукции, 5 вальсов и коды. Только ор. 60 выбивается из этого ряда: в нем танцевальная сюита состоит из 6 частей. Остальные (ор. 63, ор. 64, ор. 65, ор. 66) имеют «классическую» структуру. Также в 1833 году окончательно определяется и вид интродукции. Теперь ее основная функция — создать определенный контраст к последующей танцевальной сюите. Главным техническим приемом для возникновения этого контраста становится метрическое и темповое сопоставление (ладовый контраст, характерный для интродукций Ланнера, в штарусовских вступлениях большая редкость). Так, вальс ор. 63 «*Der Frohsinn, mein Ziel*» («Радость – моя цель», 1833) начинается с интродукции в основной тональности *F-dur*, контрастной последующим танцам по темпу (*Andante*) и размеру (4/4). А вальс ор. 65 «*Mittel gegen den Schlaf*» («Средство от сна») открывается интродукцией в темпе *Presto* и в размере 3/8, которые сменяются на *Andante* 4/4 во втором ее разделе. При этом оба эпизода написаны в основной тональности *A-dur*. Подобного рода контраст заложен и в интродукциях ор. 68 (*Moderato*, 4/4), ор. 70 (*Allegro*, 6/8) и ор. 71 (*Andante*, 4/4). В последнем из них контраст возникает и между темпами – *Andante* в первом разделе вступления и *Allegro* во втором и следующем за ним вальсе.

В интродукции вальса ор. 66 «*Erinnerung an Pesth*» («Воспоминание о Пеште», 1833/1834) встречается редкий для Штрауса-отца случай одноименного минора во вступлении: после небольшого предыкта,

кружащегося вокруг звука *a*, вступает тема в *d-moll*, затем она же проводится в *F-dur*, добавляет контрастности и размер 4/4. Следующий за вступлением вальс звучит в тональности *D-dur* (Приложение. Пример 26).

Интродукция «*Roza-Walzer*», оп. 76 (1834/35) представляет собой специфический для венского вальса случай интонационно связанного с вальсовой сюитой вступления. Этот раздел совсем небольшой, в нем всего 8 тактов, и по своему характеру он напоминает, скорее, вступление к первому вальсу, чем интродукцию ко всему произведению. Основу его тематизма составляют малосекундовые затактовые ходы (Приложение. Пример 27), которые в первом вальсе станут основным толчком для развития мелодии (Приложение. Пример 28).

Подобного рода случаи – редкость для венского вальса. В дальнейшем авторы стараются сделать интродукцию более контрастной по отношению к последующему материалу. Вступление при этом разрастается, в нем рождаются эффектные оркестровые приемы, динамические и тембровые сопоставления, мощные *crescendo*, *sforzando*. Композиторы стремятся с первых звуков привлечь внимание публики, подготовить ее к последующим вальсам.

Одновременно со Штраусом структура венского вальса формируется и в творчестве Ланнера, однако среди его опусов и в более поздние годы встречаются иные варианты строения. Например, вальс оп. 91 «*Die Abenteurer*» («Авантюрист», 1934) состоит из Интродукции, 6 танцев и Финала, а вальс оп. 100 «*Die Werber*» («Вербовщик», 1837/36) — из Интродукции, 6 танцев и Коды.

Интересные находки Ланнер демонстрирует во вступлениях: его интродукции зачастую состоят из двух или трех контрастных по темпу, ладу или размеру разделов. Так, в «*Pesther-Walzer*», оп. 93 («Пештский вальс»,⁵⁸ 1834) вступление имеет трехчастную структуру. Первый раздел (*Moderato*,

⁵⁸ Как уже отмечалось, у этого вальса имеется авторское посвящение: «Посвящается благородной венгерской нации».

4/4) — легкий, изящный марш (Пример 49), после которого следует небольшой раздел *Lento* в *d-moll* с соло трубы. Этот эпизод длится всего 6 тактов и напоминает оркестровые ламентные арии с их патетическими восклицаниями и секундовыми «вздохами» (Пример 50).

Пример 49. Й. Ланнер. *Pesther-Walzer* (op. 93) Т. 1–4.

Пример 50. Й. Ланнер. *Pesther-Walzer* (op. 93) Т. 8–15.

Эпизод *Lento* – своего рода драматургическая «пауза» в интродукции, после которой возвращается тема марша, дополненная небольшими подголосками в кадансах и приводящая к итоговой кульминации. Примечательной чертой этого венского вальса является минорный первый вальс — он написан в *e-moll*. В целом, тональная палитра этой сюиты очень красочная: Ланнер использует широкий спектр тональностей от *C-dur* (второй период вальса № 4, вальс № 5) до *Fis-dur* (второй раздел вальса № 3). При этом композитор смело сопоставляет далекие тональности, использует колоритные гармонии, «играет» ладовым наклоном, модуляциями.

В коде вальса op. 93 продолжается развитие в духе французских увертюр. Начало ее построено на оркестровых переключках, при этом снова звучит минор (Пример 51).

Пример 51. Й. Ланнер. *Pesther-Walzer* (op. 93). Т. 1–4.



Этот же мотив возникает и в конце коды (Пример 52).

Пример 52. Й. Ланнер. *Pesther-Walzer* (op. 93). Кода. Т. 63–67.

Кроме того, один из разделов коды отталкивается от вальса № 1 (Пример 53 и Пример 54).

Пример 53. Й. Ланнер. *Pesther-Walzer* (op. 93). Вальс № 1. Т. 1–8.

Пример 54. Й. Ланнер. *Pesther-Walzer* (op. 93). Кода. Т. 31–38.

В этих фрагментах обращает на себя внимание общий ритмический и мелодический рисунок начального мотива, характерная междутактовая синкопа (между первым и вторым тактами), а также секвенцирование в качестве развивающего приема. Конечно, имеются и различия: ладовое наклонение (минор в Вальсе № 1 и мажор в коде), иное развитие начального

мотива. Однако интонационная общность этих тем ощущается, что позволяет коде стать итогом некоего, пусть и минимального, драматургического развития. Интересно, что Ланнер не цитирует в коде ни одной темы из предшествовавшей вальсовой сюиты, в отличие, например, от Штрауса, который предпочитал именно этот объединяющий прием. Данный подход к объединению цикла свидетельствует о стремлении Ланнера к симфонизации формы венского вальса, выходу его за исключительно прикладные рамки.

Стремление создать контрастное вступление сохраняется у Ланнера и в дальнейшем. Интересный пример — вальс «*Hoffnungs-Strahlen*», op. 158 («Лучи надежды», 1840). Интродукция в нем неожиданно бурная, страстная, «театральная» (*Furioso*, 6/8), с красочной аккордикой, включающей в себя, в том числе, и уменьшенные созвучия (трезвучия, септаккорды — Пример 55).

Пример 55. Й. Ланнер. *Hoffnungs-Strahlen* (op. 158). Т. 1–4.

Бурный начальный раздел сменяется контрастным — мягким, наполненным ламентными интонациями «вздоха» (Пример 56).

Пример 56. Й. Ланнер. *Hoffnungs-Strahlen* (op. 158). Т. 13–20.

Те же интонации возвращаются в Коде (Финале), только в ритмическом увеличении (Пример 57).

Пример 57. Й. Ланнер. *Hoffnungs-Strahlen* (op. 158). Кода. Т. 66–69.



Помимо ладового и метрического, иногда во вступлении возникает и жанровый контраст: в тех случаях, когда перед первым вальсом звучит марш (как в рассмотренном выше op. 93), полька или галоп (op. 103). И если вступления в вальсах Штрауса этого периода часто небольшие и ограничиваются минимальными выразительными средствами, то интродукции у Ланнера изобилуют богатыми драматическими и даже, в некотором смысле, театральными эффектами, колористическими приемами, они интонационно и тематически насыщены.

После 1833 года Ланнер перенял классическую форму вальса, разработанную Штраусом к 1830 году, с ее введением, пятью двухчастными вальсами и кодой, и развил ее: его находкой является вступление в нескольких частях, с яркими симфоническими эффектами, достигаемыми при помощи частых смен тональности и темпа. Именно у Ланнера кода приобретает большие размеры, объединяя предыдущие вальсы и тем самым придавая единство композиции. Для самих его вальсов характерны широкие, напевные мелодии, богатые гармонии и интересные ритмические находки. Как пишет Ф. Майлер, «Ланнер стал трактовать пяти-шестичастную вальсовую “цепь” как единство, наполнив возникшую таким образом форму поэзией своих проникновенных мелодий»⁵⁹, и с ним нельзя не согласиться. Частое использование минорных тональностей придает его произведениям оттенок меланхолии, хотя сам композитор был веселым и общительным.

⁵⁹ Майлер Ф. Иоганн Штраус / Ф. Майлер; [перевод с немецкого В. Г. Шнитке]. – Москва : Музыка, 1980. – С. 11.

В целом вальсы Ланнера красочные, колоритные. В цепи вальсов он использует, в основном, родственные тональности (кварто-квинтового соотношения), но иногда возникают и терцовые сопоставления (например, в рассмотренных ор. 93, ор. 128, ор. 200). Для его стиля также характерно и большое ладовое и аккордовое разнообразие, он активно применяет отклонения в родственные тональности, в том числе в минор, что помогает оттенить праздничную танцевальную атмосферу. Многочисленные и многообразные штрихи (смены *staccato* и *legato*, различные приемы игры на струнных инструментах) используются им как для контраста между вальсами, так и внутри периода. Благодаря этим «переключениям» возникают вопросо-ответные структуры, что значительно динамизирует типичную для танцев «квадратность».

Оркестровка Ланнера тоже демонстрирует богатый арсенал выразительных средств. И хотя в основном в его вальсах солируют скрипки, довольно часто встречаются и подголоски деревянных духовых, небольшие соло медных (как правило, валторны или трубы), иногда тему ведут альты. Использование арфы, а также разнообразных ударных значительно украшает звучание, делает его более праздничным, ярким, колоритным. Среди уникальных находок Ланнера можно назвать великолепный канон в первом вальсе «*Die Schönbrunner*», ор. 200 («Шенбруннцы») (см. Приложение. Пример 29).

Таким образом, второй период формирования венского вальса характеризуется процессами взаимовлияния в творчестве Ланнера и Штрауса-отца. Если Штраус-отец разрабатывал принципы объединения вальсовой сюиты через усиление значения завершающего раздела (коды), то Ланнер основное внимание в это же время уделял гораздо большее внимание вступительной части. В дальнейшем Штраус перенимает у Ланнера его находки на этом пути: его интродукции также становятся более масштабными и контрастными по отношению к последующим вальсам, насыщаются театральными эффектами и аффектами. Также вслед за

Ланнером он усложняет и оркестровку, обогащая ее разнообразными соло и контрапунктами. И, конечно же, именно Ланнер с его богатством гармонических и ладовых находок вдохновил «короля вальсов» на поиски в области лада и гармонии.

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

2.2. Вальсы И. Штрауса-отца зрелого периода творчества

Во второй половине 30-х годов в творчестве Штрауса-отца обозначились новые черты. Эти изменения были связаны не только с естественным развитием его таланта, с перенятыми впечатлениями от других венских музыкантов, но и с его заграничными поездками, первую из которых он предпринял в 1834 году. Сначала это Берлин, затем Аугсбург, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Дюссельдорф, Кельн. Далее Штраус побывал в Бельгии, Голландии, покорил Париж, Лондон. Как пишет Е. И. Мейлих, «между тем к 40-м годам в произведениях Штрауса-отца появились новые элементы. Его поездки за границу не смогли не оказать влияния на творчество. Штраус, с его впечатлительной натурой, жадно всматривался в окружающую его жизнь, вслушивался в музыкальный быт городов и стран, где приходилось бывать. И в его произведениях обозначились новые черты. В одном случае это чувствовалось в необычном развитии мелодии, в другом – в характерном ритмическом обороте, в третьем — в изменении темпа. Штраус берет на вооружение новые жанры танцевальной музыки. Так, из Парижа он привез в

Вену галоп — детище парижских кафе»⁶⁰. Изменения касаются различных сторон музыкального языка Штрауса-отца. И если форма, сложившаяся на протяжении первой половины 30-х годов остается стабильной, то ее наполнение изменяется, вбирая в себя все впечатления, с которыми сталкивался композитор. Это подтверждают и наблюдения Эдуарда Штрауса, которые он излагает в своих «Воспоминаниях»: «Вероятно, ни один из двух мастеров не отставал от другого по изобретательности и силе мелодии, но в сочинениях Штрауса в более поздние времена можно увидеть более интересную полифоническую технику, которую нельзя не признать за влиянием оркестрового мышления Мейербера»⁶¹.

На протяжении полутора десятилетий Штраус экспериментирует с оркестром, испытывая и отбирая лучшие приемы. Так, в конце 30-х годов в его вальсах усиливается роль духовых, особенно медных — в ор. 87 «*Erinnerung an Deutschland*» («Память о Германии», 1836) в первом вальсе возникают переключки струнных с валторнами, а в ор. 94 «*Künstler-Ball-Tänze*» («Бал художников», 1837) во втором вальсе звучит диалог скрипок и меди. Такой же прием встречается и в ор. 110, в вальсе № 4. Широкое использование меди возникает и в интродукциях: часто вступление начинается с фанфар. Деревянные духовые также начинают играть более заметную роль в 30-е годы: появляются эпизоды с соло флейты, кларнета. В пятом вальсе ор. 94 «*Künstler-Ball-Tänze*» («Бал художников») привлекает к себе внимание выдержанный тон гобоя, на фоне которого звучит мелодия скрипок. Помимо медных и деревянных духовых встречаются и соло скрипки, соло партии альтов и виолончелей. Расширяется и палитра ударных (тарелки, литавры, малый барабан), в оркестр включается арфа.

Несмотря на возникновение таких эпизодов у партии скрипок по-прежнему сохраняется главенствующая роль. Более того, в 40-е годы она еще

⁶⁰ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. — 4-е изд., доп. — Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. — С. 53.

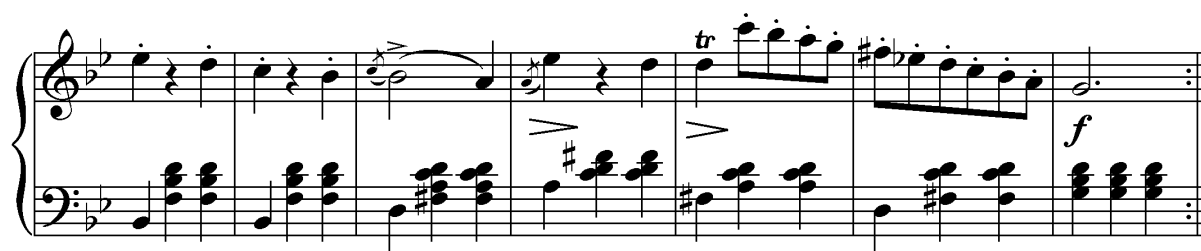
⁶¹ Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. — Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. — S. 12.

более укрепляется, самостоятельные соло инструментов практически исчезают. Композитор предпочитает использовать разнообразные миксты. Например, в первой фразе к струнным добавляется один из деревянных духовых, во второй звучит «чистый» тембр скрипок, потом эти два варианта звучностей чередуются (см. «*Odeon-Tänze*», ор. 172). В результате смены разных вариантов смешанных тембров звучание оркестра обновляется, возникает довольно разнообразная тембровая картина.

К тембровым принципам обновления музыкальной ткани добавляется и штриховое многообразие: чередование *staccato* и *legato* скрипок, а в поздних вальсах к ним присоединяется и *pizzicato* струнной группы. Интересный пример чередования этих приемов игры встречается в «*Aurora-Fest-Klänge*», ор. 164 («Звуки фестиваля Авроры», 1844). В его коде чередуются эпизоды с *pizzicato* всей струнной группы и «ответы» оркестра, в которых струнные играют *arco* (смычком). Такие находки подхватит в дальнейшем Штраус-сын и с блеском воплотит в своем творчестве («*Pizzicato-Polka*»).

Во второй половине 30-х годов расширяется и аккордовая палитра сочинений Штрауса. По всей видимости, он оценил находки Ланнера, включив в свой арсенал массу новых приемов. Во-первых, в его вальсах, требовавших ярких драматических эффектов, появился уменьшенный септаккорд. Во-вторых, Штраус стал значительно смелее в использовании минорных красок и минорных тональностей. Один из ярких примеров в духе шубертовских ладовых «переключений» встречается в коде «*Apollo-Walzer*», ор. 128 («Аполлон», 1841), где тема проводится сначала в *G-dur*, а затем сразу же в *g-moll*. В-третьих, значительно расширяются и возможности в отношении модулирования. Теперь композитор часто прибегает к модуляциям не только в ближайшие тональности кварто-квинтового круга, но и использует более далекие тональности, часто «уходит» в параллельный минор. Так, например, в «*Apollo-Walzer*», в первом периоде вальса № 1 происходит модуляция в параллельный минор (Пример 58).

Пример 58. И. Штраус. *Apollo-Walzer* (op. 128). Вальс № 1. Т. 1–16.



В зрелом и позднем творчестве Штрауса встречаются примеры модуляций и в более отдаленные тональности, как, например, переход из *F-dur* в *A-dur* в «*Odeon-Tänze*»,⁶² op.172 (1845).

Интересный пример модуляции-сопоставления встречается в «*Erionen-Tänze*» op. 190 (1846). Обычно каждый вальс внутри сюиты у Штрауса выдерживается в одной тональности, либо модулирует на протяжении периода. Однако здесь встречается редкий случай сопоставления тональностей между периодами одного вальса: в № 5 этого опуса первый период написан в *C-dur*, а второй — в *As-dur*.

В 40-е годы в технический багаж Штрауса вошли и модулирующие секвенции, в изобилии встречавшиеся до этого в вальсах Шуберта. Один из примеров — второй период вальса № 3 из «*Die Fantasten*» op. 139 (1842). Если первый период этого вальса модулирует в далекую тональность (из *Es-dur* в *G-dur*), то второй затрагивает целый ряд тональностей первой степени родства по отношению к *Es-dur* (*c-moll*, *f-moll*, *B-dur*) (см. Приложение. Пример 30).

Расширение тонального спектра сказывается и на общем плане вальсовой сюиты. Если венские вальсы Штрауса начала 30-х годов, как правило, не выходили за пределы тональностей первой степени родства по отношению друг к другу, то во второй половине десятилетия и в более позднее время все чаще встречаются более далекие тональные сопоставления. В таком случае композитор, в основном, использует

⁶² Одеон (от лат. *odeum*) — здание в Древней Греции, предназначенное для музыкальных представлений и состязаний.

однократный резкий «сдвиг» на терцию с последующим резким возвращением к основной тональности или в ближайшую к ней. Например, в «*Adelaiden-Walzer*», op. 129 (1841) интродукция написана в основной тональности *C-dur*, № 1 – *C-dur*, № 2 – *C-dur* – *G-dur*, № 3 – *Es-dur* (сопоставление), № 4 – *C-dur* (возвращение в основную), № 5 – *G-dur*, Кода – *C-dur*. А в уже упоминавшемся «*Apollo-Walzer*» тональный план выстроен немного иначе: и интродукция, и первые четыре вальса выдержаны в близких к основной тональностях: интродукция *B-dur*, № 1 – *B-dur*, № 2 – *F-dur*, № 3 – *B-dur*, № 4 – *Es-dur*. «Перелом» наступает в вальсе № 5, он звучит в контрастном *G-dur*, в нем же начинается кода, приводящая в итоге к основной тональности.

Сложившаяся к середине 30-х годов форма венского вальса к началу 40-х обнаружила не только свои несомненные достоинства, но и показала ряд недостатков. Среди них — отсутствие возможностей достаточно 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 скучную цепь одинаковых вальсов. Поэтому от композитора требовалась большая изобретательность и мелодическая щедрость, виртуозное владение оркестровыми и иными техническими приемами. С другой стороны, чрезмерное увлечение «изобретательством» приводило к обратному эффекту: сюита начинала распадаться на отдельные, не связанные между собой вальсы. Поэтому композиторы, одаренные талантом и умеющие создавать «нескучные» вальсовые сюиты, начали задумываться о цельности этих «цепочек». Первый шаг в этом отношении был совершен практически сразу и Ланнером, и Штраусом, и венский вальс получил обрамление в виде интродукции и коды. Второй шаг Штраус сделал самостоятельно уже после смерти Ланнера (в 1843 году), и коснулся он принципов объединения вальсовой сюиты в единое, развивающееся от начала к концу симфоническое произведение. И важнейшим приемом здесь стало интонационное

объединение отдельных частей и возникновение лейтмотивов внутри венского вальса, что привело к симфонизации жанра. Первые попытки наблюдаются у Штрауса в начале 40-х годов. В «*Die Fantasten*», op. 139 (1842) процессы симфонизации возникают в коде: два тематических элемента из первого вальса сюиты подвергается мотивному развитию. Таким образом, возникает не только интонационная арка, но и происходит динамическое усиление формы венского вальса.

Первый из мотивов — настойчивый, императивный — звучит в начале вальса № 1 у струнной группы в унисон (Пример 59).

Пример 59. И. Штраус. Die Fantasten (op.139). Вальс № 1. Т. 1–4.



В самом вальсе эта тема не получает развития, точно повторившись во втором предложении первого периода. Зато в самом начале коды он проводится дважды. Сначала в том же виде, в котором он звучал в начале вальсовой сюиты, а затем в секвенцированном на тон выше (Пример 60). При этом изменяется и затакт мотива — он удлиняется в два раза и становится нисходящим.

Пример 60. И. Штраус. Die Fantasten (op. 139). Кода. Т. 1–10.



Второй тематический элемент развит еще более активно. Его появление готовится еще в интродукции, в конце которой появляются нисходящие секундовые ходы (Пример 61).

Пример 61. И. Штраус. *Die Fantasten* (op.139). Интродукция. Т. 9–12.

В первом вальсе он звучит целиком, оттеняя первый мотив своим изящным нежным «орнаментом» (Пример 62).

Пример 62. И. Штраус. *Die Fantasten* (op. 139). Вальс № 1. Т. 5–7.

В коде этот элемент появится дважды, в начале (Пример 63) и в самом конце (Пример 64).

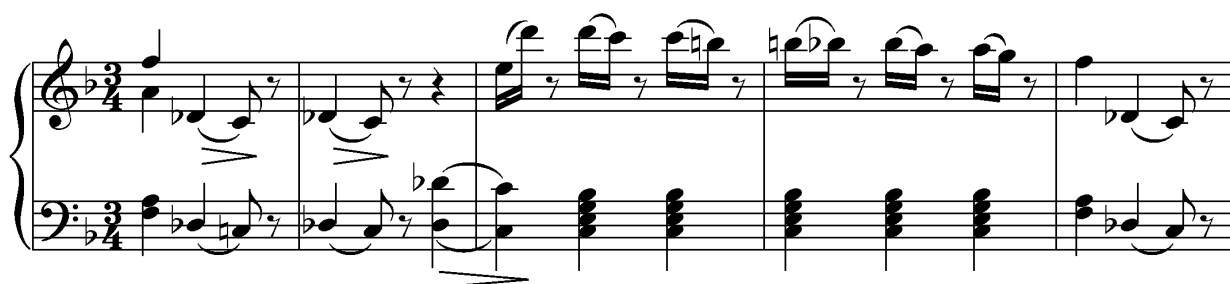
Пример 63. И. Штраус. *Die Fantasten* (op. 139). Кода. Т. 10–13.

В данном случае мотив видоизменяется, укорачивается. Многократное повторение двух его ячеек не только дробит его, но и создает ощущение перемены размера (фактически здесь трехдольность сменяется на

двудольность). Все это в совокупности дает ощущение интенсивного развития, нагнетания.

При последнем проведении второй мотив перемежается с нисходящими малосекундовыми ходами в увеличении (такты 1–2 и 5–6 Примера 64). И, несмотря на то, что тематический элемент еще не так сильно видоизменяется, как это происходило в симфоническом творчестве классиков и Шуберта, само его сквозное проведение превращает вальсовый ряд в единое целое.

Пример 64. И. Штраус. *Die Fantasten* (op. 139). Кода. Т. 73–81.



Еще больше объединяющих факторов проявляется в известной «Лорелее»,⁶³ op. 154 («*Loreley-Rhein-Klänge*», 1843). Здесь уже намечается целая лейтмотивная система. Интродукция открывается «зовами» валторны и кларнетов – это первый лейтмотив данного вальса (Пример 65).

⁶³ Лорелея (от нем. *Loreley* или *Lorelei*) — скала высотой 132 м на правом берегу Рейна у города Санкт-Гоарсхаузен на территории Германии. Это самое узкое место на Рейне, здесь река сужается до 113 м. Название скалы происходит от немецких слов *lureln* (на местном диалекте – «шептание») и *ley* («скала»). Таким образом, «Лорелея» когда-то переводилась как «шепчущая скала». Шепчущий звук издавал речной порог, который был на этом месте вплоть до начала XIX века. Заинтригованный звучным именем скалы и ее живописным расположением, поэт Клеменс Брентано в 1801 году сочинил балладу «На Рейне в Бахарахе», впоследствии включённую в популярный сборник «Волшебный рог мальчика». Брентано представил Лорелею как одну из дев Рейна, которые своим прекрасным пением заманивали мореплавателей на скалы, подобно сиренам в древнегреческой мифологии. Лорелея Клеменса – нимфа на скале, расчёсывающая свои золотистые волосы и увлекающая своим пением корабли на скалы. Сильное течение и скалистый берег этого отрезка Рейна действительно создавали в старину все условия для частых кораблекрушений. Созданный Брентано миф о Лорелее получил множество художественных воплощений, в том числе и у Иоганна Штрауса-отца.

Пример 65. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154).

Интродукция. Т. 1–8.

Вслед за ним в аккомпанементе возникают «волны», на фоне которых звучит тема — это второй лейтмотив (Пример 66).

Пример 66. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154).

Интродукция. Т. 9–16.

Первый лейтмотив проводится уже в первом вальсе. Теперь он звучит на кварту выше, и ему сопутствует подголосок валторны (Пример 67).

Пример 67. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154).

Вальс № 1. Т. 1–8.

И хотя сама мелодия не изменяется, за счет появления вальсового аккомпанемента и подголоска валторны происходит развитие тематизма.

Во втором вальсе в чистом виде лейтмотивы не звучат, однако в кадансовой зоне первого периода возникают широкие ходы половинными с точкой, которые по своему происхождению связаны с первым лейтмотивом (см. т. 6–8 Примера 68).

Пример 68. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154). Вальс № 2. Т. 1–8.

Вальс № 3 также не имеет точных цитат интродукции, однако его основная тема отталивается от второго из лейтмотивов (Пример 69).

Пример 69. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154). Вальс № 3. Т. 1–8.

В тактах 1–4 Примера 69 видно, что в теме сохраняется восходящее поступенное движение с хроматизмом в конце, однако меняется его ритмическая основа и исчезает начальный восходящий квартовый ход.

Первая тема вальса № 4 наиболее приближена к «оригиналу» — лейтмотиву № 2 (Пример 70). В ней точно повторяется его четырехтактовая мелодия, за которой следует новое продолжение.

Пример 70. И. Штраус. *Loreley-Rhein-Klänge* (op. 154). Вальс № 4. Т. 1–8.

В начальной теме вальса № 5 сохранен ритм первого лейтмотива (см. такты 1–3 Примеров 67 и 71).

Пример 71. И. Штраус. *Loreley-Rhein-Klänge* (op. 154). Вальс № 5. Т. 1–8.

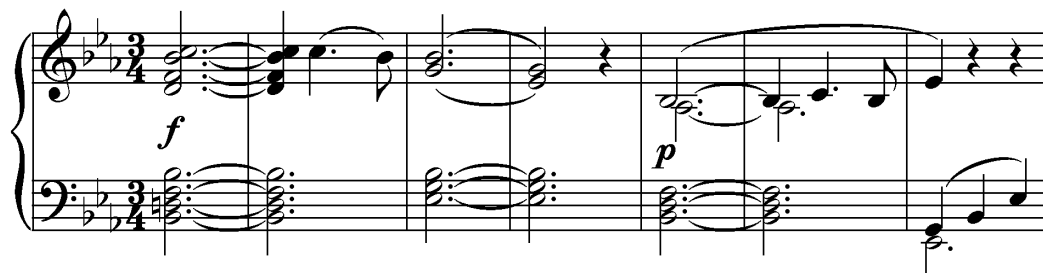
Следом за этим первый мотив перемещается в параллельную тональность (*c-moll*), что перекрашивает его в минорные тона, и еще раз меняет интервальную структуру мелодии (на смену большой секунде приходит малая).

В коде подводится своего рода итог развитию. Снова звучит тема вальса № 1 (первый лейтмотив), приводящая к интенсивному тональному развитию в духе Шуберта: при помощи энгармонической замены секундакорда II ступени (с повышенными основным и терцовым тонами и пониженным квинтовым) на доминантсептаккорд происходит модуляция из *Es-dur* в *H-dur*. Возвращение к основной тональности тоже происходит через энгармонизм аккорда: побочный доминантсептаккорд к IV ступени с пониженными терцией и септимой приравняется к квинтекстаккорду II ступени с полной альтерацией. Переход в основную тональность знаменует собой появление второго лейтмотива интродукции. Следом звучит тема

вальса № 2, затем № 3, после которого возникает новый вариант мотива «зова» (первый лейтмотив), построенного по принципу «вопрос – ответ» (Пример 72).

Пример 72. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154).

Кода. Т. 111–117.



Завершается кода первым лейтмотивом: на фоне «покачивания» волн аккомпанемента звучат «зовы» двух валторн (Пример 73).

Пример 73. И. Штраус. Loreley-Rhein-Klänge (op. 154). Кода.

Т. 119–126.

Таким образом, в данном цикле представлена блестяще разработанная лейтмотивная система, связанная с программой произведения (Лорелея, водная стихия, «зовы» морской девы). Проводя тематические элементы через всю вальсовую сюиту, разрабатывая их, Штраус создает цельный симфонически развивающийся цикл. Помимо лейтмотивов и их видоизменений, в этом сочинении обращает на себя внимание и фактурная работа композитора. Он обогащает вальсовую ткань многочисленными подголосками и имитационным развитием (как в теме вальса № 1 и в заключительном проведении первого лейтмотива в Коде), применяет полифонические приемы (во втором периоде вальса № 3 мотивы скрипок

имитируются низкими струнными; с этого же материала начинается и Кода). Все это в совокупности приподнимает венский вальс над уровнем бытового танца и возносит его в сферы высокой академической музыки. По всей видимости, это осознал и молодой Иоганн Штраус-сын, ведь именно «Лорелею» он выбрал из всех вальсов отца для своего дебютного вечера 15 октября 1844 года.

Таким образом, в творчестве Штрауса-отца откристаллизовался «классический» вид венского вальса с развитой интродукцией, пятью вальсами и обширной кодой. Сюита при этом обретает цельность, симфонизируется, и, в конечном итоге, перерастает рамки исключительно «музыки для сопровождения танцев». Штраус вводит в венский вальс множество приемов, почерпнутых из его богатого музыкального опыта, подытоживая весь предыдущий путь развития вальса. Здесь и элементы мотивной работы, и применение системы лейтмотивов, и объединение тем вальсов общими интонациями. К концу его творческого пути венский вальс обогащается полифоническими приемами, красочной аккордикой, ладовыми и тональными сопоставлениями, обретает яркие оркестровые краски (оркестр Штрауса-отца по праву считался одним из лучших в Вене, уступая только организованному в 1842 году Венскому филармоническому).

Роль Штрауса-старшего в музыкальной культуре Вены и, шире, Австрии не ограничивается лишь созданием и развитием формы венского вальса, хотя в этой области его прорыв был поистине грандиозным. Штраус-отец стал для венцев не только первым «королем вальсов», но и «открытым источником», через которой в их быт проникали новинки мира музыки как Австрии, так и других стран. Композитор с удовольствием знакомился с музыкальной культурой тех мест, где он выступал, перенимал все новое и интересное, привнося в жизнь Вены свежие, богатые впечатления моменты. Как пишет Е. И. Мейлих в приведенной на с. 107-108 цитате, именно Штраус привез в Австрию новый танец галоп, и он быстро завоевал любовь публики на танцевальных площадках. Наряду с танцевальной

музыкой в репертуар Штрауса-отца входили и попури – фрагменты из популярных опер, зингспиелей и песен. Жанр «попури», в точном переводе с французского означающий блюдо из смеси разных видов мяса и овощей, своего рода винегрет⁶⁴, был известен еще с начала XVIII века, но в творчестве Штрауса-старшего пережил свое второе рождение. Попури предполагало упрощенное звучание известных мелодий без какой-либо переработки композитором, и было рассчитано на нетребовательные вкусы самой широкой публики. При этом первоначальное художественное содержание используемых в таком виде тем неумолимо снижалось. Этот жанр, безусловно, наложил отпечаток и на форму венского вальса. Его влияние заметно даже структуре сюиты: особенно на ранних этапах становления жанра Штраус предпочитал давать в коде точные темы из только что отзвучавших вальсов, без какой-либо их переработки, как правило, даже не меняя тональность. Эти же веяния чувствуются и в вальсах, использующих популярные музыкальные темы других композиторов: в «Приглашении к танцу» Ланнера, в вальсе «В стиле Паганини» (ор. 11) Штрауса, в вальсе ор. 32 на мотивах из оперы «Немая из Портичи» Обера. Известны также вальсы на темы «Гугенотов» Мейербера, «Цампы» Герольда, «Крейцеровой сонаты» Бетховена. У Ланнера, помимо веберовского «Приглашения к танцу» встречаются мотивы из опер «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта.

Сам И. Штраус-отец часто использовал музыкальные цитаты и вводил их в свои вальсы. Так, например, в «Парижский вальс» («*Paris-Walzen*» ор. 101) включены «Марсельеза» К. Ж. Руже де Лиля и тема увертюры из оперы «Оберон» К.М. Вебера, а в вальсе, написанном по случаю коронации королевы Виктории «Посвящение королеве Виктории» («*Huldigung der Königin Victoria von Grossbritannien*» ор.103), использованы песня «Правь,

⁶⁴ Большой французско-русский и русско-французский словарь // Словари онлайн. – URL: <https://big-fr-rus-fr-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 28. 08. 2022).

Британия» («*Rule Britannia*») и гимн «Боже, храни короля» («*God save the King*»)⁶⁵.

Возможно Штраус-отец и злоупотреблял популистскими приемами, изобретая свои поурри, однако, как истинный сын своего народа и как искусный музыкальный менеджер, он был всегда на острие событий, касалось ли это исторических коллизий или музыкальных новшеств. Он, безусловно, оказал сильнейшее влияние не только на следующее поколение композиторов, творцов венского вальса (Йоганна Штрауса-сына и его младших братьев Йозефа и Эдуарда, Эмиля Вальдтейфеля), но и на целый ряд своих современников, среди которых можно назвать имена Г. Берлиоза, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, и М. И. Глинки.

⁶⁵ Денисов А.В. Музыкальные цитаты. Справочник / А.В. Денисов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2020. – С. 141

Глава III

Расцвет венского вальса в творчестве сыновей Иоганна Штрауса

3.1. Иоганн Штраус-сын и его роль в истории венской оперетты и венского вальса⁶⁶

Композитор, дирижер и скрипач, старший сын Иоганна Штрауса-отца родился в Вене 25 октября 1825 года. Иоганн Штраус-сын был первым из пяти детей Штраусов: «За первенцем последовали: в 1827 Йозеф, в 1829 Анна, в 1831 Тереза, 1834 Фердинанд⁶⁷ и 1835 Эдуард»⁶⁸. Во время учебы в Высшей нормальной школе⁶⁹ св. Анны в Вене Иоганн и его брат Йозеф сдали вступительные экзамены в престижную венскую Шоттенгимназию⁷⁰, где они учились с 1837 по 1840 год. Осенью 1841 года по настоянию отца оба сына поступили на коммерческое отделение Политехнического института, где Иоганн был удостоен звания лучшего ученика на экзамене по бухгалтерскому учету. Отец планировал, что его старший сын будет строить

⁶⁶ Основные положения этого параграфа представлены в статье: Го Ц. Творчество Иоганна Штрауса-сына в контексте музыкальной культуры Австрии / Го Цин // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / составитель Н. И. Верба ; научный редактор Р. Г. Шитикова. – Вып. 15. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – С. 46–50.

⁶⁷ Фердинанд Штраус — так сообщает д-р Айзенберг в своей соответствующей биографии — был слабым ребенком и умер в возрасте двух лет.

⁶⁸ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – S. 134.

⁶⁹ Высшая нормальная школа — высшее учебное и научно-исследовательское заведение. Высшие нормальные школы имеют равный статус с университетами и восходят корнями к Нормальной школе, учрежденной декретом Конвента в 1794 году с целью подготовки преподавателей высших учебных заведений.

⁷⁰ Шоттенгимназия (официальное название *Öffentliches Schottengymnasium der Benediktiner*) в Вене является католической частной гимназией с публичным статусом. Школа была основана в 1807 году по указу императора и считается одной из самых престижных гимназий в Австрии. Среди выпускников школы три нобелевских лауреата, много известных политиков, художников и ученых.

респектабельную банковскую карьеру, однако Йоганн покинул институт в апреле 1843 года, решив посвятить себя музыкальному искусству.

Кажущуюся жесткость позиции Штрауса-отца, препятствующего музыкальному образованию своих сыновей, развенчивает младший сын Эдуард Штраус в своих «Воспоминаниях»: «Против него в так называемых "биографиях" <...> было выдвинуто обвинение в том, что он был жесток и своенравен по отношению к своим детям; он стремился подавить их таланты и заставил их учиться ненавистным профессиям. Этим обвинениям я должен самым решительным образом противостоять, как и всем подобным в недавнее время, обращенным к собственной персоне. Отец, как и любой другой отец, имел в виду только лучшее для своих детей. Он, который сам должен был начать с самой нижней ступени, чтобы медленно и с множеством усилий подняться ступень за ступенькой на высоту своей славы и положения, хотел принести своим сыновьям неисчерпаемое сокровище серьезного образования на жизненном пути. Поэтому он не хотел ставить нас перед карьерой художника, а позволил нам учиться, и мы, сыновья, и те, кто носит его имя после нас, от всего сердца благодарили его за благое намерение, вместо того чтобы запятнать его мышление несправедливыми обвинениями, да еще запятнать себя!»⁷¹.

Детство Штрауса-сына, как и ранние годы его отца, прошло под звуки музыки, и, поскольку оркестр Штрауса репетировал не только танцы и марши в семейных апартаментах, но также увертюры и концертные пьесы, подрастающее поколение имело возможность познакомиться с широким спектром музыкального репертуара. Мальчики уделяли пристальное внимание каждой ноте, знакомились со стилем своего отца, а затем сразу же играли то, что слышали, в точности в его энергичной манере. При посещении друзей семьи они играли по памяти сочинения своего отца, что неизменно вызывало бурные аплодисменты слушателей.

⁷¹ Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – S. 29.

Роман Штрауса-отца с Эмилией Трамбуш поставил под сомнения благополучие семьи, а с его окончательным уходом к ней доход законной семьи стал крайне скудным, в дом пришла нужда. Вследствие этого роль кормильца на себя взял старший сын, любимец матери Иоганн Штраус-младший. Анна Штраус, в отличие от Штрауса-старшего, всячески поддерживала стремление своих сыновей к музыке. Фактически, все музыкальное образование дети получили за спиной своего отца: Штраус-младший учился игре на скрипке у Франца Амона, руководителя оркестра Штрауса-старшего, гармонии и контрапункту у Иоахима Хоффмана, а затем у Йозефа Дрехслера, игре на скрипке у Антона Кольмана, репетитора балета в Венской придворной опере. Вооруженный своими знаниями и пока еще небольшим опытом, Штраус-младший 3 августа 1844 года обратился к властям за лицензией на проведение музыкальных развлечений. Когда разрешение было дано, он заключил годовой контракт с 24 музыкантами, собрав таким образом свою собственную капеллу, и объявил о своем публичном дебюте в качестве композитора и дирижера на танцевальном вечере 15 октября 1844 года в казино Доммайера в пригороде Хитцинга.

Программа, которую он представил по этому случаю, включала в себя как популярные произведения того времени (Мейербера, Обера, Зуппе), так и музыку его отца (вальс «*Loreley-Rhein-Klänge*», оп. 154). Кроме того, в этот вечер состоялись премьеры четырех собственных сочинений Иоганна Штрауса-сына: вальс «Надеющийся на благосклонность» («*Gunstwerber*», оп. 4), полька «Радость сердца» («*Herzenslust*», оп. 3), «Дебютная кадрили» («*Debut-Quadrille*», оп. 2) и вальс «Эпиграммы» («*Sinngedichte-Walzer*»,

ор. 1)⁷². "Ну, по крайней мере, у меня есть четыре вальса, три польки и две кадрили", — иронично заметил Штраус-младший⁷³.

Публика приняла музыку нового Штрауса с восторгом, а пресса была единодушна в своих похвалах: «Да, он прибыл — сын Штрауса, — написал на следующий день один из критиков. — Его встречает буря, но Штраус, кажется, твердо стоит на ногах, буря не расстраивает его, наоборот, она возвышает его. Сходство с отцом в выражении лица приветствуется аплодисментами; теперь он взмахивает смычком, теперь он начинает играть; один, два, три удара, и электрические разряды пробегают по нашим телам; и вот человек, стоящий перед нами, брызжет искрами, как от гальванической батареи; и вот голос зовет через залы, приветствуя его как достойного сына своего отца. Редко бывает, чтобы сыновья унаследовали отцовские таланты, но о сыне Штрауса можно с уверенностью сказать, что он пришел на землю как вальс»⁷⁴.

Невзирая на первый триумф, Штраус-сын не смог упрочить свое положение в родном городе: «Штраус-младший, несмотря на свой успех у публики, был объектом такого количества враждебных, полных ненависти нападок со стороны некоторых приверженцев его отца, трактовавших его вступление на место последнего как зазнайство и отсутствие пиетета, что был вынужден в декабре 1849 года направить венской публике открытое письмо в газете „*Wiener Zeitung*“»⁷⁵.

Вплоть до своей смерти в сентябре 1849 года ведущее место в музыкально-танцевальной индустрии Вены занимал отец. Только его кончина позволила младшему Штраусу занять сколько-нибудь значимое

⁷² Подробнее об этом событии см.: Го Ц. «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.

⁷³ Цит. по: Jacob H. E. Johann Strauss, Father And Son. A Century Of The Light Music / by H. E. Jacob. — Crown : New York, 1939. — P. 291.

⁷⁴ Там же. P. 291.

⁷⁵ Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. — Breitkopf & Härtel, 1919. — S. 153.

положение в столице: он объединил свой собственный оркестр с оркестром отца, и руководство различных развлекательных заведений постепенно стало передавать ему отцовские контракты. До тех пор (особенно в напряженный период Венского карнавала) Иоганну иногда приходилось искать работу со своим оркестром за пределами страны. Так, в 1846 году он и его оркестр отправились в Грац, Унгариш-Альтенбург и Пешт-Офен, в 1847–1848 годах они совершили шестимесячный тур по Венгрии и Трансильвании в Бухарест и Валахию.

Началом официального признания будущего «короля вальсов» можно считать 1845 год, когда ему предложили почетную должность дирижера Второго Венского гражданского полка, должность скорее социальную, чем военную. Его отец в то время был дирижером оркестра Первого Венского гражданского полка. В 1847 году началось долгое и плодотворное сотрудничество младшего Иоганна с влиятельной Венской мужской хоровой ассоциацией. Он посвятил ей оркестровый вальс «*Sängerfahrten*», оп. 41 («Поездки певцов»). Позже он написал для них девять хоровых сочинений, в том числе вальсы «*An der schönen, blauen Donau*», оп. 314 («На красивом голубом Дунае», 1867), «*Wein, Weib und Gesang!*», оп. 333 («Вино, жена и пение», 1869) и «*Bei uns z'Haus*», оп. 361 («У нас в доме», 1873).

Во время Венского восстания 1848 года Иоганн выразил поддержку революционерам в столице, написав «*Revolutions-Marsch*», оп. 54 («Марш революции») и исполнив «Марсельезу». Из-за этих действий он стал персоной нон грата в придворных кругах и даже был допрошен полицией, но дело против него было прекращено. Поняв, что его оплошность наносит ущерб его карьере, Иоганн изменил свою линию поведения и стал использовать любую возможность, чтобы снискать расположение нового молодого австрийского императора Франца Иосифа. Он пишет «*Kaiser Franz Joseph-Marsch*», оп. 67 («Марш кайзера Франца Иосифа») и «*Kaiser Franz Josef I. Rettungs-Jubel-Marsch*», оп. 126 («Марш спасения и ликования кайзера

Франца Иосифа»⁷⁶). Только в 1863 году Штраус получил должность Императорского и королевского Хофбалльмузик-директора⁷⁷ по наследству от своего отца. Освобожден от обязанностей на этом посту он был в 1871 году «по состоянию здоровья», после чего титул перешел в 1872 году к его брату Эдуарду.

Постоянные физические и умственные нагрузки на Штрауса привели к тяжелому нервному срыву в 1853 году. По совету врачей тем же летом он отправился на семинедельный отдых в деревню, передав руководство оркестром своему младшему брату Йозефу (1827–1870). В дальнейшем Иоганн совершил поездки для восстановления сил в Бад-Гаштайн в 1854 и 1855 годах, во время последней из которых он, вероятно, договорился с руководством Царскосельской железнодорожной компании Санкт-Петербурга о проведении летнего концертного сезона в Павловске в 1856 году. Это предприятие было настолько успешным и взаимовыгодным, что Штраус возвращался в Россию каждый год вплоть до 1865 года⁷⁸. Многие из его самых известных сочинений датируются периодами пребывания в Павловске, в том числе «*Champagner-Polka*», op. 211 («Полька Шампанское»), «*Tritsch-Tratsch-Polka*», op. 214 («Трик-трак-полька»), «*Egyptischer Marsch*», op. 335 («Египетский марш»), «*Im Krapfenwald'l: Polka*

⁷⁶ 18 февраля 1853 года венгерский портной Янош Либеньи напал на императора Франца Иосифа I с ножом, в результате чего монарх был тяжело ранен. Нападавший был убит, и через некоторое время император оправился от ран. Иоганн Штраус использовал эту возможность, чтобы еще раз продемонстрировать свою верность монарху и императорской семье, сочинив этот марш с длинным, но значимым названием. В этом сочинении он соединил мелодию гимна австрийского императора, когда-то созданного Йозефом Гайдном, с маршем, подчеркивавшим его патриотическую направленность. Премьера произведения состоялась на концерте Штрауса в танцевальном зале *Zum Sperl*.

⁷⁷ Имперский и королевский придворный музыкальный руководитель бала – титул, созданный по просьбе Иоганна Штрауса-отца 7 января 1846 года и врученный ему 24 января того же года. До этого на придворных балах писали или говорили только «музыкальный руководитель» или «руководитель танцевальной музыки». Звание не влекло за собой ни права руководить музыкой придворного бала, ни жалованья, ни какой-либо иной выплаты или вознаграждения.

⁷⁸ Подробнее об этом см.: Го Ц. Иоганн Штраус и русская музыка: к вопросу о взаимодействии / Го Цин // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / редактор-составитель Н. И. Верба. – Вып. 16. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – С. 22–28.

française»,⁷⁹ op. 336 («В лесах Крапфенвальда») и «*Pizzicato-Polka*» («Пиццикато-полька», написана совместно с братом Йозефом). Часть сочинений Штрауса этого периода звучала только в России. Заключительный павловский сезон Иоганн Штраус провел вместе со своим братом Йозефом в 1869 году, а в 1886 состоялся последний визит «короля вальсов» в Россию (он дал концерты в Санкт-Петербурге, Москве и один — в Павловске).

В течение всей своей жизни Штраус-сын, как и его отец, редко упускал возможность отметить в музыке какое-либо значительное социальное, культурное, технологическое или политическое событие в Вене, в империи Габсбургов или в других странах Европы. Названия и посвящения его сочинений — это своего рода музыкальный путеводитель по 50-летней европейской истории. Кроме того, значительное число его опусов были сочинены по какому-либо случаю. Так, медикам Штраус посвящает «*Panacea-Klänge*», op. 161 («Озвученная Панацея», 1855), «*Erhöhte Pulse*», op. 175, («Учащенный пульс», 1856), «*Paroxysmen*», op. 189 («Пароксизмы», 1857); студентам-политехникам — «*Schallwellen*», op. 148 («Звуковые волны», 1854), «*Phänomene*», op. 193 («Феномены», 1857); студентам-юристам — «*Juristen-Ball-Tänze*», op. 177 («Бал юристов», 1856) и т. д. Один из лучших его вальсов — «*Accellerationen*», op. 234 («Ускорители», 1860) был написан для бала инженеров.

Штраус был женат трижды: сначала на Джетти Треффц (1818–1878), затем, после ее смерти, на актрисе Анжелике («Лили») Дитрих (1850–1919) и, наконец, Адель Штраус (урожденная Дойч, 1856–1930). Каждую из своих жен композитор увековечил в музыкальных посвящениях: Джетти —

⁷⁹ Эта полька была написана в 1869 году и первоначально называлась «*Im Pawlowsk Walde*» («В Павловском лесу»). Впервые она была исполнена в Павловске 6 сентября (25 августа по старому стилю) 1869 года, при этом ее несколько раз повторяли «на бис». Впоследствии Штраус изменил название пьесы в угоду своей аудитории в родной Вене: новое название «*Im Krapfenwald'l*» отсылало к популярному району Крапфенвальд в Венервальде, расположенному в живописной деревне Гринцинг на высотах Кобенцль и Каленберг. Эдуард Штраус, исполнявший многие произведения своего старшего брата, написанные во время его турне по России, впервые представил это сочинение венской публике в зале Фольксгартен 24 июня 1870 года, где оно вызвало еще восхищение слушателей.

«*Bluette-Polka Française*», op. 271 (1862); Лили — «*Kuss-Walzer*», op. 400 (1882); Адель — «*Adelen-Walzer*», op. 424 (1886).

К середине 1860-х годов Иоганн Штраус-сын зарекомендовал себя как ведущий европейский композитор танцевальной музыки. Он не путешествовал так часто, как его отец, однако в его карьере случались значимые гастрольные выступления. Так, в 1867 году он выступил в Париже на Балу австрийского посольства, что помогло популяризировать вальс «*An der schönen, blauen Donau*», op. 314 («На красивом голубом Дунае», 1867) далеко за пределами Вены. В том же году Штраус дирижировал на всех 63 концертах в Королевском Итальянском оперном театре в Лондоне, а впоследствии написал вальс «*Erinnerung an Covent-Garden*», op. 329 («Воспоминание о Ковент-Гардене», 1868). Штраус также посещал Америку: в 1872 году играл в Бостоне на Международном музыкальном фестивале, затем в Нью-Йорке. В Берлине он провел серию концертов в недавно открывшемся концертном зале Кенигсбау, во время которых он представил свой «*Kaiser-Walzer*», op. 437.

Штраус имел очень широкие взгляды на творчество своих современников и хороший вкус. Например, он стойко отстаивал музыку Листа и Вагнера, и вместе с Йозефом Штраусом они стали первыми музыкантами в Вене, которые исполнили отрывки из опер Вагнера на своих концертах: «Иоганн Штраус впервые исполнил музыку некоего Рихарда Вагнера еще в 1853 году на концерте в Фольксгартене. Он исполнил Хор пилигримов из романтической оперы Вагнера “Тангейзер” и интермеццо из “Лоэнгринна”; оба произведения ранее были неизвестны в Вене. Штраус исключительно высоко ценил Вагнера и внес большой вклад в прорыв последнего в Австрии. 3 июля 1860 года он впервые дирижировал отрывками из оперы Вагнера “Тристан и Изольда”, завершённой годом ранее, что можно

считать своего рода мировой премьерой. Опера была поставлена полностью только в 1865 году в Мюнхене»⁸⁰.

Иоганн Штраус-сын высоко ценил творчество Вагнера и смог ассимилировать некоторые элементы его стиля, касающиеся, в основном, оркестровки, в своих вальсах 1853–1854 годов. Вагнер, в свою очередь, тоже считал Штрауса выдающимся музыкантом: «Эссе Вагнера о венском оперном театре, написанное в 1863 году, показывает, что он также признавал Штрауса ведущей музыкальной личностью: “...один вальс Штрауса превосходит по изяществу, утонченности и настоящей музыкальной сути большинство изделий иностранного производства, которые мы часто импортируем по такой высокой цене, точно так же, как башня Святого Стефана превосходит пустотелые колонны, которые выстилают бульвары Парижа”. Также говорят, что именно Вагнер наградил Штрауса подходящим эпитетом “король вальса”. 21 мая 1861 года Штраус приветствовал Вагнера, который только что прибыл в Вену на представление "Лоэнгрин", программой из прекраснейших мелодий из “Тристана и Изольды”. Он повторил эту дань уважения два года спустя, когда Вагнер был в гостях, чтобы отпраздновать свое 50-летие. Вагнер выразил самую горячую благодарность “самой музыкальной голове, с которой я когда-либо сталкивался”, и удостоил мастера легкой музыки высшей публичной похвалы»⁸¹.

Примечательно, что и Верди, которого поначалу сильно поносили в Вене, нашел поддержку в лице «короля вальсов»: аранжировки его музыки часто фигурировали в программах оркестра Штрауса. Помимо этого, три кадрили Иоганна («*Melodien-Quadrille*», op. 112, «*Neue Melodien-Quadrille*», op. 254 и «*Un ballo in maschera*», op. 272) основаны на тематическом материале из сценических произведений Верди.

⁸⁰ Weitlaner J. Johann Strauss: Father and Son. Their Illustrated Lives / by Juliana Weitlaner. – Prague : Vitalis Verlag GmbH, 2019. – P. 59.

⁸¹ Там же.

Стремясь играть высококачественную музыку, Штраус неоднократно исполнял сочинения Г. Берлиоза, увертюру «Цезарь» Г. Бюлова, симфонические поэмы Ф. Листа, который в те годы был известен венцам исключительно как пианист-виртуоз. Расширяя репертуар своего музыкального коллектива, маэстро приобщал публику к новинкам академической музыки, поднимая таким образом общий культурный уровень всей Вены.

Весомый вклад внес Штраус-младший и в венскую театральную культуру. В конце 1850–1860-х годов в венских музыкальных театрах доминировали иностранные спектакли Жака Оффенбаха. Приобретение прав на них стоило огромных денег, и поэтому директора театров обратились к Штраусу как к единственному отечественному композитору, обладающему достаточным талантом и авторитетом, чтобы организовать «культурную оппозицию». В середине 1860-х годов Иоганн начал экспериментировать с композицией оперетты. Однако первая из них «*Indigo und die vierzig Räuber*»⁸² («Индиго и сорок разбойников») появилась только в 1871 году, что ознаменовало начало нового этапа в творческой жизни композитора. В дальнейшем его вклад в явление венской классической оперетты оказался очень весомым: вместе с Ф. Зуппе и К. Миллёкером он стал создателем этого жанра. Штрауса не привлекала сатирическая направленность оффенбаховского театра, его оперетты, как правило, это веселые музыкальные комедии, главную (а зачастую и единственную) прелесть которых составляет музыка⁸³.

В течение следующей четверти века Штраус еще больше укрепился в качестве ведущего светила венской оперетты, написав 14 сочинений этого жанра, и, кроме того, создав большую оперу «*Ritter Pásmán*» («Рыцарь

⁸² Оперетта принесла театру большие кассовые сборы, однако получила неоднозначные отзывы критиков. В частности, Ганслик охарактеризовал ее как «танцевальную музыку Штрауса с добавленными словами и приписанными ролями» («*Neue Freie Presse*», 12 февраля 1871).

⁸³ Более подробно вопросы взаимосвязи творчества Иоганна Штрауса-младшего и Ж. Оффенбаха раскрываются в статье: Го Ц. Влияние Ж. Оффенбаха на оперетту И. Штрауса «Летучая мышь» / Го Цин // Архивариус. – 2022. – Т. 7, № 1. – С. 4–10.

Пасман», 1892). Мировую славу композитору принесли три оперетты: «*Die Fledermaus*» («Летучая мышь», 1874), «*Eine Nacht in Venedig*» («Ночь в Венеции», 1883) и «*Der Zigeunerbaron*» («Цыганский барон», 1885).

Венгерская тематика оперетты «Цыганский барон» с давних пор была близка Штраусу: он не раз обращался к культуре этой страны с ее неповторимым искусством игры на скрипке, самобытным песням, танцам. Композитор всегда с большой радостью принимал приглашения венгерской столицы на гастроли и выступления, неоднократно создавал отдельные танцы и попури на венгерские темы. Среди ранних его сочинений есть «*Pesther Csárdás, Ungarischer National-Tanz*», оп. 23 («Пештский чардаш», 1846), полька «*Eljen a Magyar!*», оп. 332 («Да здравствует венгр!», 1869), в которой наряду с другими мелодиями, он использовал тему «Ракоци-марша», символизирующего народно-освободительное движение. Богатейшая народная венгерская музыка была близка ему по духу и давно им любима, поэтому за сочинение новой оперетты на национальный венгерский сюжет композитор взялся с энтузиазмом.

Сюжет оперетты предложил Штраусу видный венгерский писатель-революционер Мор Йокан (1825–1904). Штраусу понравилась его романтическая новелла «Саффи», рассказывающая о жизни Венгрии начала XVIII века. Либретто составил венгерский драматург Игнац Шницер, известный переводчик на немецкий язык.

В оперетте Штраус подчеркивает лирическую составляющую: он искренне симпатизирует положительным героям — Шандору, Саффи, цыганам. Лиризации подвергаются и другие персонажи, в том числе и отрицательные («свиной король» Зупан, воспитательница его дочери Мирабелла, чиновник Корнеро). Кроме того, значительную роль играет в этой оперетте и вальс — все пронизано его стихией. И если в свое время Верди немало взял от венского вальса, то теперь и Штраус воспользовался лучшими достижениями великого итальянского оперного гения. «Король вальса» насыщает арии и вокальные ансамбли глубоким эмоциональным

содержанием, а стихия танца становится важным фактором музыкально-драматургического развития. В «Цыганском бароне» Штраус впервые обращается к драматическому развитию образов, что привело к созданию крупных музыкальных построений. Все узловые сцены теперь объединяются в единое целое. Возрастает и роль речитатива: он выполняет не только функцию связок между номерами, но и раскрывает музыкальные характеристики героев.

Работа над «Цыганским бароном» совпала с 40-летием творческой деятельности Штрауса. Эта веха была отмечена наградами, приветствиями и поздравлениями крупнейших музыкантов Европы (Дж. Верди, Й. Брамс, А. Брукнер, Г. Бюлов, А. Рубинштейн), всех музыкальных театров Вены, включая императорскую оперу. Тем не менее, подготовка к премьере «Цыганского барона» в театре «*Theater an der Wien*» шла без особого энтузиазма. Генеральная репетиция прошла вяло, говорили о неизбежном провале. Однако, вопреки ожиданиям, первое представление, состоявшееся 24 октября 1885 года, превратилось в настоящий триумф.

«Цыганский барон» открыл новый этап в истории оперетты. Если предыдущие сочинения этого жанра Штрауса во многом находились в русле парижских традиций Оффенбаха (даже «Летучая мышь», при всей своей оригинальности и самобытности все же была близка парижской оперетте по сюжету и характеру обрисовки комедийных ситуаций), то теперь он создал новый тип спектакля — лирическую оперетту, близкую лирической музыкальной драме. Главное завоевание Штрауса заключалось в том, что на первое место выдвинулось музыкальное воплощение чувств, а комедийное начало отодвинулось на второй план.

Даже после перехода в лагерь композиторов оперетты проницательный Штраус продолжал удерживать свои позиции и в бальных залах, аранжируя мелодии из своих сценических произведений в оркестровые танцы и марши. Некоторые из них (такие как полька «*Schnell-Polka Auf der Jagd*», op. 373, галоп «*Banditen-Galopp*», op. 378, вальсы «*Rosen aus dem Süden*», op. 388 и

«*Kuss-Walzer*», op. 400) обрели собственную жизнь спустя долгое время после того, как оперетты, которые их породили, исчезли из театрального репертуара. В неоконченном балете «*Aschenbrödel*» («Золушка», 1901), начатом незадолго до смерти, он был свободен от текстовых ограничений и снова смог дать волю своему гению танцевальной музыки.

В 1886 году, после 17-летнего перерыва, И. Штраус вновь посещает Россию. Поводом послужило приглашение Российского общества попечения о сестрах Красного креста и Общества попечения о бедных детях. Возраст, усталость, напряженная работа в театре не позволяли композитору предпринимать длительные путешествия (он отклонил предложение о повторной поездке в Америку, не прельстившись даже огромным гонораром), однако от поездки в полюбившийся Петербург он отказаться не смог.

Еще до открытия концертов Штраус убедился, что память о нем жива — ему организовали торжественный прием в Большом зале консерватории, а профессора и студенты устроили бурные овации в его честь. На концертах были аншлаги, публика стояла сплошной стеной. 23 апреля Штраус продирижировал «Цыганским бароном» в Михайловском театре, и восторг публики не имел границ. Еще три концерта (26, 27 и 30 апреля) дал в Москве в Большом зале Российского благородного собрания, а 3 мая состоялось его прощальное выступление в памятном Павловском музыкальном вокзале, на котором присутствовало более 8 тысяч человек.

Возвратившись на родину, Штраус взялся за сочинение оперетты «*Simplicius*» («Простак»), однако премьера 17 декабря 1887 года была провальной. Все эти годы композитор лелеял честолюбивую мечту — поставить оперу в императорском театре, но сбылась она лишь в 1892 году, когда под его управлением состоялась премьера единственной комической оперы Штрауса-сына «Рыцарь Пасман» («*Ritter Pásmán*»). Недостатки либретто венгерского писателя Лайоша Доци не позволили ей удержаться на сцене, она выдержала всего 9 представлений. Сравнительно долго

удерживалась в репертуаре театра «Theater an der Wien» «Княжна Нинетта» («*Fürstin Ninetta*», либретто Бауэра и Витмана), впервые поставленная 10 января 1893 года.

В 1892 году Штраус услышал оперу Б. Сметаны «Проданная невеста» с немецким текстом Кальбека. Она произвела на него сильнейшее впечатление, поэтому он с радостью принял предложенное Кальбеком либретто «Ябука, или Праздник яблок» («*Jabuka / Das Apfelfest*») на сюжет из жизни западных славян. В ней Штраус мастерски использовал славянские мелодии и создал яркие жанровые картинки.

Премьера «Ябуки» была приурочена к празднованию 50-летия творческой деятельности Штрауса. Отвечая на официальный тост, произнесенный в его честь в 1894 году, в год его золотого юбилея как композитора и дирижера, Иоганн Штраус сказал: «Сегодняшние торжества по праву заслужены моими предшественниками Йозефом Ланнером и моим отцом Иоганном Штраусом. Они указали путь, по которому надо следовать. Моя заслуга лишь в том, что я пытался расширить границы венского вальса»⁸⁴. Этими словами композитор открыто признал, что фундаментальная структура венского вальса была разработана и формализована композиторами старшего поколения.

И. Штраус-сын расширил форму вальса изнутри, сделав каждый раздел более органичным и цельным. В некоторых случаях он расширяет интродукцию, обеспечивающую симфонический размах танцевальной сюиты. Кода тоже увеличивается, что позволило уравновесить форму. Изучение музыки современных классических композиторов повлияло на оркестровку Штрауса, вдохнув в нее свежую струю новых исканий и находок. Он подхватывает все удачные эксперименты своих предшественников, творчески переосмысливает их и наполняет своим собственным музыкальным содержанием. «И. Штраус написал в своих

⁸⁴ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 183.

лучших вальсах прекрасную, умопомрачительную музыку», — пишет Э. Ганслик⁸⁵.

После 1870-х годов количество танцевальных опусов, написанных Штраусом, значительно уменьшается (из 479 сочинений около 350 были созданы до 1870 года): причиной тому была напряженная работа в театральном жанре. Несмотря на большую занятость, Штраус все так же, как и в молодости, был бодр и неутомим: помимо того, что он постоянно сочинял собственную музыку, в 1899 году он подготовил и издал собрание сочинений своего отца, что потребовало огромного количества сил и времени (Штраус-старший оставил 251 сочинений)⁸⁶. Он исследовал отцовские архивы, письма, наброски, связался с разными оркестрами, чтобы восстановить разбросанные по всему миру произведения Штрауса-старшего, сам их переписал и отредактировал.

Несмотря на солидный возраст, композитор был полон сил и дерзаний. Утвердившись в танцевальной музыке и оперетте, он решил испытать свои силы и в балетном жанре. На эту мысль его натолкнул Ганслик, которому очень понравился балетный эпизод в III действии «Рыцаря Пасмана» уточнить опера или балет. Выбор пал на сказку Шарля Перро «Золушка» в современном варианте: Золушка — молодая венка, продавщица магазина, а Принц — владелец большого универмага. Мелодии лились из-под пера Штрауса, однако смерть нарушила его чаяния, и 3 июня 1899 года композитора не стало.

⁸⁵ Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst / Eduard Hanslick. – Leipzig : Breitkopf&Härtel, 1922. – S. 137.

⁸⁶ По завещанию Штраус-отец оставил все свое состояние второй жене, и Иоганн за крупную сумму выкупил у нее музыкальные инструменты отца.

3.2. Эволюция венского вальса в творчестве Йоганна Штрауса-сына

Первые вальсы Штрауса-сына полностью продолжают линию отца периода расцвета его творчества: в них такое же (часто состоящее из двух контрастных разделов) вступление, такие же пять вальсов, сменяющих друг друга, такой же финал, возвращающий наиболее яркие темы вальсовой сюиты и подводный итог драматургическому развитию.

Самыми ранними работами Штрауса-сына стали четыре сочинения, прозвучавшие на дебютном концерте 15 октября 1844 года, за несколько дней до его девятнадцатилетия. Программа включала в себя как популярные произведения того времени — увертюры и оперные фрагменты (Обер, Мейербер), так и четыре собственных сочинения, написанных специально к этому событию. Это два вальса (ор. 1 и ор. 4), полька (ор. 3) и кадрили (ор. 2). Первым из собственных сочинений Штрауса-младшего звучал вальс, названный по совету матери «Надеющийся на благосклонность» («*Gunstwerber*», ор. 4). Вступление его выдержано в духе оперных увертюр, в нем 2 раздела: первый (*Allegro*) — тревожный, возбужденный, начинающийся в миноре; во втором (*Andante*) плавная мелодия пианиссимо льется на фоне покачивающегося сопровождения; заключительный эпизод второго раздела более оживленный, предвосхищает последующий вальс — он основывается на начальном мотиве первого вальса. Далее, в соответствии с традициями венского вальса, следует пять танцевальных разделов и финал.

Первый вальс (*C-dur*) звучит приподнято, празднично. Его мелодия включает в себя энергичный пунктирный ритмом, она украшена форшлагами и взлетающими вверх пассажами. Второй вальс (*G-dur*) поначалу поддерживает праздничный настрой, однако появляющееся во втором предложении неожиданное отклонение в параллельный минор вызывает ощущение внезапной тревоги. Третий вальс (*F-dur*) — более мягкий, лиричный, так же с нотками беспокойства. Его тема основывается на мелодии *Andante* из вступления. Этот танец открывает галерею тональных

сопоставлений сюиты: если первые два вальса написаны в тональностях первой степени родства, то дальнейшие соотношения будут более далекими и, соответственно, красочными. При этом нельзя сказать, что такой композиционный ход стал внезапным для этой сюиты: первый период вальса № 1 модулирует из *C-dur* в *Es-dur*, «намекая» слушателю на последующую тональную игру. Четвертый вальс (*A-dur*) — поэтичный, задушевный, оттенки грусти и тревоги растворяются в безмятежном, светлом настроении. Широкая распевная мелодия третьего вальса сменяется здесь короткими мотивами-вздохами. Пятый вальс (*F-dur*), начинаясь с тихого стаккато, постепенно нарастает, приводя к финалу. Завершающий раздел создает тематическую арку со вступлением: в первом эпизоде финала звучит тема третьего вальса, основанного на мелодии *Andante*. Постепенно возвращается праздничное, приподнятое настроение. Все звучавшие вальсы (кроме пятого) здесь возвращаются, однако порядок их и иногда тональности меняются: после третьего (звучащего теперь в *C-dur*), появляется второй, затем третий в первоначальных тональностях, четвертый в *As-dur*. Калейдоскоп мелькающих тональностей приводит к торжественному завершению в *C-dur*.

Следом за вальсом в программе дебютного концерта исполнялись полька «Радость сердца», ор. 3 («*Herzenslust*») и «Дебютная кадрили», ор. 2 («*Debut-Quadrille*»). Сочинением, которое, по мысли Штрауса-младшего, должно было завершить концерт, стал вальс «Эпиграммы», ор. 1 («*Sinngedichte-Walzer*»). Вступление его подобно театральной увертюре — открывается занавес, и публика замирает в предвкушении спектакля. Первый вальс (*F-dur*) — изящный, прихотливый. В мелодии возникают размашистые восходящие скачки на октаву и нону. Во втором вальсе (*F-dur*) основная тема на стаккато контрастирует со средней частью, где линия ведущего голоса становится более напевной и широкой. Третий танец (*C-dur*) продолжает линию светлых и беззаботных образов. Мелодия четвертого вальса (*Es-dur*) украшена форшлагами и мягкими секундовыми вздохами в конце фраз. Они звучат особенно мягко и приглушенно. Пятый вальс (*B-dur*) более

оживленный, его пассажи готовят появление финала, который начинается именно с его темы. Далее темы идут «ретроспективно», в обратном порядке (кроме первого и второго вальсов, которые переставлены местами). Завершается финал тем же, с чего и начинался вальс — громкими нисходящими пассажами.

Дебют юного Штрауса оказался триумфальным — он покориł венцев с первого же концерта. По требованию публики первый вальс был повторен 4 раза, трижды сыграли следующую за ним польку, а заключительный вальс повторили 19 раз! Но, как пишет Е. И. Мейлих, «это был великодушный “рыцарь-завоеватель”»: перед тем как сойти с эстрады, он исполнил сверх программы один из любимейших вальсов отца — “Лорелею”. Это произвело на всех огромное впечатление»⁸⁷. Приговор публики был безоговорочным: теперь в Вене было два Штрауса.

Еще один из ранних опусов — «*Berglieder*», ор. 18 («Горные песни», 1845) — также демонстрирует многие принципы, найденные Штраусом-отцом. Этот вальс написан в духе лендлеров, пасторальных простовато-деревенских трехдольных танцев. Здесь так же, как и у композиторов старшего поколения, имеется вступление и кода, между которыми проходят пять вальсов. Похожими принципами руководствуется Штраус-младший и в выстраивании синтаксиса внутри периода: как это часто встречалось у его отца, в некоторых вальсах этого опуса (в № 4 и № 5) имеется противопоставление мотивов. Их контраст подчеркивается мелодическими и артикуляционными средствами: если первый мотив периода в четвертом танце проводится на стаккато, он основан буквально на трех нотах, образующих опевание, то второй — широкий, восходящий, кантиленный и исполняется штрихом легато. В пятом вальсе композитор снова чередует разные способы исполнения, только теперь первым выступает легато, которое во втором мотиве сменяется на стаккато.

⁸⁷ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. — 4-е изд., доп. — Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. — С. 51.

Опора на композиционные приемы, найденные его предшественниками, в «Горных песнях» очевидна. Однако здесь имеется и ряд собственных находок Штрауса-младшего, придающий этому опусу собственный шарм и очарование. Во-первых, программное название вальса определяет и его общий облик: он пасторальный, незамысловатый, прозрачный по фактуре. Во-вторых, программа определяет и тембровый облик сочинения. Уже во вступлении композитор смело использует солирующие краски: звучит соло валторны, чуть далее — фагота. В заключительном разделе коды эти два инструмента звучат вместе: на фоне покачиваний фагота солирует валторна, создавая тембровую арку со вступлением. Группа ударных дополнена треугольником, придающим звучанию вступления, коды, а также второго вальса более праздничный и светлый колорит. В-третьих, Штраус стремится объединить вальсовую сюиту и тематически. Самая первая тема вступления является своего рода лейтмотивом произведения. Это своего рода «зовы» валторны (а затем и фагота), подобные звукам альпийских рожков (Пример 73).

Пример 73. И. Штраус-сын. *Berglieder* (op. 18). Т. 1–4.



На этом же мелодическом материале построен вальс № 3. В коде тема вступления не появляется, однако появляющийся ряд мелодий из отзвучавших вальсов в совокупности с тембровой аркой в конце придают циклу цельность.

В-четвертых, и сама структура опуса отличается оригинальностью. Так, во вступлении происходит пятикратная смена темпа и размера: *Adagio* (3/4) – *Allegro* (6/8) – *Adagio* (3/4) – *Allegro* (6/8) – *Adagio* (3/4). Интересен и тональный план сюиты: Вступление *Es-dur*, № 1 – *Es-dur*, № 2 – *B-dur*, № 3 –

Es-dur, № 4 – *C-dur*, № 5 – *Es-dur*, Кода – *Es-dur*, *C-dur*, *Es-dur*. Как видно из приведенной последовательности, ключевой для сюиты является тональность *Es-dur*. Она возвращается, подобно рефрену, создавая ощущение кругового движения, хоровода, что также может быть связано с программой произведения, его народным духом.

Первые вальсы Штрауса в целом соответствуют принципам, найденным его отцом и Ланнером: вступление, пять разнохарактерных вальсов и финал. Однако и эта структура не является незыблемой. Так, например, в вальсе «*Wilde Rosen*», ор.42 («Дикие розы», 1847) нарушено количество танцев в сюите: их четыре вместо пяти. Изменение связано с тем, что в творчестве Штрауса-младшего возникает тенденция к увеличению продолжительности каждого вальса, что повлекло за собой уменьшение их числа.

Еще один пример нарушения «классической» структуры венского вальса — «*Einheits-Klänge*», ор. 62 («Звуки единства», 1849), в котором отсутствует интродукция. Здесь же присутствуют и собственные оригинальные приемы Штрауса-младшего. К ним относится ритмическое варьирование темы, а также найденные гармонические краски: в средней части второго вальса возникает характерная ладовая переменность, связанная с использованием VI натуральной и VI гармонической ступеней мажора. Их чередование на мгновение «дезориентирует» слух, быстро переключая мажорный и минорный оттенки (см. т. 1 Примера 74)

Пример 74. И. Штраус-сын. *Einheits-Klänge* (ор. 62).

Вальс № 2. Т. 17–20.



Очевидно, что даже в четких рамках «классического» венского вальса юный композитор старается обрести собственное лицо, внести в танец свой собственный смысл, наполнить его своим содержанием.

Уже в раннем периоде в творчестве (1840-е – 1850-е годы) Штрауса-сына появляется ряд композиторских приемов, значительно обогащающих вальс. Один из них — это ритмическое варьирование темы. Видоизменение ритма нехарактерно для венского вальса предшествующего периода, у Штрауса-отца и Ланнера оно не встречалось. У младшего Иоганна такой тип развития мелодии тоже возникает не часто. Один из примеров уже был рассмотрен выше («*Einheits-Klänge*», оп. 62), но он возникает и в других вальсах, даже в самых ранних. Так, в «*Die Sanguiniker*», оп. 27 («Сангвиник», 1846) ритмически видоизменена тема второй части вальса № 2 (Пример 75). При повторе вместо половинной длительности, стоящей в начале каждого такта, возникает новый ритм из трех восьмых на стаккато (Пример 76). Этим композитор в какой-то степени компенсирует ритмическое однообразие темы, сохраняя ее мелодические очертания:

Пример 75. И. Штраус-сын. *Die Sanguiniker* (оп. 27). Вальс № 2. Т. 17–20.



Пример 76. И. Штраус-сын. *Die Sanguiniker* (оп. 27). Вальс № 2. Т. 33–36.



В «*Lava-Ströme*», оп. 74 («Потоки лавы», 1850) ритмическому изменению подвергается не вся двухтактовая фраза, а только первые части первых двух фраз (см. 1 и 3 такты Примеров 77 и 78) среднего раздела Вальса № 4.

Пример 77. И. Штраус-сын. *Lava-Ströme* (op. 74). Вальс № 4. Т. 17–20.



Пример 78. И. Штраус-сын. *Lava-Ströme* (op. 74). Вальс № 4. Т. 25–28.



Примеры ритмического варьирования встречаются и в более позднем творчестве И. Штрауса-сына. Например, в «*Morgenblätter / Melodische Depeschen*», op. 279 («Утренние листки», 1864), в первом вальсе (Примеры 79 и 80). Здесь ритмическому диминуированию подвергается весь шестнадцатитактовый период. Однако дробление происходит не у всех инструментов, ведущих мелодию: партии флейт и кларнетов повторяют тему в первоначальном виде, а первые скрипки заполняют паузы восьмыми длительностями.

Пример 79. И. Штраус-сын. *Morgenblätter* (op. 279). Вальс № 1. Т. 1–8.



Пример 80. И. Штраус-сын. *Morgenblätter* (op. 279). Вальс № 1. Т. 17–25.



Обновление вальса в 1840–1850-е годы происходит и при помощи ладовых и гармонических средств. В этот период основу гармонического мышления Штрауса-сына составляют простые аккорды основных функций — трезвучия I, IV и V ступеней. Поначалу композитор использует элементарные последовательности этих аккордов, но в процессе творческого роста его технический арсенал расширяется.

В 50-е годы гармоническая палитра дополняется уменьшенным септаккордом: он в изобилии встречается в таких вальсах как, например, «*Lava-Ströme*», оп. 74 («Потоки лавы», 1850), «*Mephisto's Höllenrufe*», оп. 101 («Адский призыв Мефистофеля», 1851). В это же время Штраус-сын начинает активно использовать трезвучие VI ступени. Этот аккорд проникает в экспозиционные построения. Он появляется, например, во вступлении и в вальсе № 1 «*Erhöhte Pulse*», оп. 175 («Учащенный пульс», 1856). В данном случае происходит кратковременное отклонение в тональность VI ступени (Приложение. Пример 31, т. 5–6) с последующим возвращением в основную тональность.

Данный пример интересен и другими гармоническими «изюминками»: например, благодаря тоническому органному пункту в третьем такте появляется септаккорд I ступени, а в пятом — увеличенное трезвучие. Кроме того, после отклонения в *fis-moll* возврат в основную тональность происходит не сразу, а через *E-dur* (в 7–8 тактах). Именно благодаря совокупности упомянутых тонально-гармонических средств вальс приобретает мягкость, лиричность.

Стремлению к расцветиванию аккордовой палитры сохраняется и в следующем десятилетии. Так, вторая часть первого вальса «*Leitartikel*», оп. 273 («Передовица», 1863) основывается на яркой гармонической последовательности I – VI₆ – II – V (Пример 81).

Пример 81. И. Штраус-сын. *Leitartikel* (op. 273). Вальс № 1. Т. 32–39.

Здесь используется секстаккорд VI ступени, после которого идет трезвучие II ступени. Этот ряд, включающий в себя минорные созвучия, привлекает внимание своей задушевностью, хрупкостью. Трезвучие VI ступени используется Штраусом-младшим часто в прерванных оборотах. Это редкий случай в венских вальсах, но один из примеров встречается в «*Liebes-Lieder*», op. 114 («Песни о любви», 1852, Пример 82).

Пример 82. И. Штраус-сын. *Liebes-Lieder* (op. 114). Вальс № 2. Т. 1–8.

Субдоминантовая сфера обогащается «неаполитанским» аккордом. Эта яркая гармония появляется в виде секстаккорда в вальсе № 5 «*Schallwellen*», op. 148 («Звуковые волны», 1854) (см. 5 т. Примера 83).

Пример 83. И. Штраус-сын. *Schallwellen* (op. 148). Вальс № 5. Т. 24–32.

Поиски в области гармонии приводят Штрауса-сына к интересным и красочным находкам, в том числе и к нахождению ярких гармонических последовательностей, отличающихся своей необычностью. Так, в вальсе № 4 из «*Libellen*», op. 180 («Стрекозы», 1856) возникает колоритный ход,

подобный «золотой секвенции»: VI – II₆₅ – V₇ – I₇ (Приложение. Пример 32). Использование минорных красок (аккорды VI и II ступеней в мажоре), септаккордов (с том числе редкого, но обладающего яркой звучностью септаккорда I ступени) позволяют композитору создать мягкий, утонченный образ. Особое изящество ему добавляет полиметрическое наложение двухчетвертных мотивов мелодии на трехдольный аккомпанемент вальса (см. Приложение. Пример 32, т. 1–2 и 5–6) — прием, многократно использованный Штраусом-отцом и являвшийся его «визитной карточкой». Штраус-младший в первые десятилетия также неоднократно применял наложения двухдольного метра на трехдольный, что обычно воспринималось танцующими как юмористическая «выходка» композитора. Однако в данном случае этот прием великолепно вписывается в заявленную программу вальса: легкие восходящие фигурки как будто изображают порхание невесомых стрекоз.

Расширение аккордики дает возможность И. Штраусу-сыну воплощать самые различные образы. Ярчайшие примеры, где специфические гармонические приемы создают колористические и звукописные эффекты, раскрывающие программу вальса, встречаются в «*Gambrinus-Tänze*», op. 97 («Танец Гамбринуса⁸⁸», 1851). В вальсе Штрауса-сына с юмором и блеском рисуется веселый «герой» с его пьяной, шатающейся походкой, икотой, забавными проделками.

Один из приемов, помогающий изобразить неуверенный шаг Гамбринуса — мордент на сильную долю такта. С его помощью в основной аккорд внедряются неаккордовые звуки, что создает эффект небольшой фальши, расплывчатости звучания, особенно в звучании струнных (Пример 84).

⁸⁸ Гамбринус — это сказочный фламандский персонаж, которому приписывают изобретение способа варки пива в Западной Европе, родиной которого считается город Брюгге в Бельгии.

Пример 84. И. Штраус-сын. *Gambrinus-Tänze* (op. 97). Интродукция.

Т. 1–6.

Мордент и схожий с ним по эффектам форшлаг являются сквозными элементами «Танца Гамбринуса» и встречаются в том или ином виде во всех вальсах сюиты, а также в коде. Но образ «пьяного гуляки» рисуется Штраусом и другими средствами, в том числе и гармоническими. Так, в первом периоде вальса № 3 возникает «полигармония», когда тоны мелодии не совпадают с гармонией аккомпанемента (Приложение. Пример 33). Такое нарочитое несоответствие создает юмористический эффект: то ли это удалая песня пьяного персонажа, то ли его хмельные танцы.

Примерами «сдвигов» мелодии относительно гармонии, метко названных Б. В. Асафьевым «косой дождь сильных долей»⁸⁹, изобилует музыка XX века, в частности, «русские» балеты И. Ф. Стравинского. Один из самых известных случаев — вальс Балерины и Арапа из «Петрушки», где мелодия «отстает» от гармонии на одну долю⁹⁰. Разумеется, у Штрауса-сына идея тотальной полигармонии еще не сформировалась, однако очевидно, что отдельные ее элементы он «предслышал» за шесть десятилетий.

В вальсе № 5 «фальшь» и несоответствия достигают кульминации: здесь Штраус добавляет хроматические тоны в большинство аккордов (Приложение. Пример 34). Получившиеся гармонические созвучия — пряные, терпкие — далеки от классической терцовой структуры. Однако именно их появление логически замыкает линию гармонического развития в

⁸⁹ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1977. – С. 172.

⁹⁰ Интересно, что в этом вальсе Стравинского возникает еще одно знаменательное «пересечение» с классическим периодом развития венского вальса: композитор цитирует в нем темы Й. Ланнера из «*Styrische Tänze*», op.165 (первая тема) и «*Die Schönbrunner*», op. 200 (вторая тема).

«Танце Гамбринуса», приводя от легких пьяных «шатаний» в интродукции к полной «разбалансировке» гармоний в финальном вальсе.

В вальсах 1840–1850-х годов обновляется не только гармоническая сфера, но и лад. Штраус-сын начинает активнее использовать минор (как уже отмечалось выше, его отец избегал минорных вальсов). С минором в танец приходит особое лирическое наполнение, которое восходит к Ланнеру и Шуберту. Один из примеров – тема второй части второго вальса «*Klänge aus der Walachei*», оп. 50 («Звуки из Валахии», 1848) (см. Приложение. Пример 35). Мелодическая линия этого фрагмента довольно проста: это восходящая гамма в пределах сексты в начале каждого предложения, далее в ней также преобладает поступенное движение. В конце первого предложения выделяется задержание, завершающее первую часть большого шестнадцатитактового периода как мягкий «вдох» (Приложение. Пример 35, т. 7–8). Очень интересна в этом эпизоде гармонизация — именно она придает этому минорному вальсу особое очарование и шарм. Здесь Штраус использует большое количество плагальных гармоний, таких как II_{65} (4-й такт), «неаполитанский» секстаккорд (12-й такт), а также прерванный оборот $\text{V}_{65} - \text{II}_2$ (такты 6–7). Совокупность этих гармонических и мелодических факторов создает трогательный лирический образ, выходящий за рамки обычного прикладного танца.

В «*Klänge aus der Walachei*», оп. 50 минор прозвучит еще раз — во втором периоде третьего вальса. Но по характеру этот фрагмент в значительной степени отличается от вальса № 2 — он более напористый, страстный.

И. Штраус-сын, достойный преемник Шуберта, применял минор и в качестве ладового развития темы. Один из примеров встречается в вальсе № 1 из «*Phönix-Schwingen*», оп. 125 («Полет Феникса», 1853), где основная тема звучит сначала в *D-dur*, затем в *d-moll* (Примеры 85 и 86). Смена лада позволяет обновить звучание мелодии, не меняя ее синтаксическую и ритмическую структуру.

Пример 85. И. Штраус-сын. *Phönix-Schwinger* (op. 125). Вальс № 1. Т. 1–7.

Пример 86. И. Штраус-сын. *Phönix-Schwinger* (op. 125). Вальс № 1.

Т. 17–23.

Подобный пример сопоставления темы в мажоре и одноименном миноре встречается и в «*Thermen*», op. 245 («Термальные источники», 1861), в самом начале интродукции, где четырехтактовая тема звучит сначала в *E-dur*, а затем в *e-moll*. Интересно, что все эти примеры относятся к первому периоду творчества композитора. Очевидно, что в дальнейшем на смену этим приемам придут другие, более подходящие к новому типу мелодики — песенному.

К концу 1840-х годов Штраус-сын в полной мере овладел и модуляционными средствами развития материала. Если в первых вальсах смены тональностей внутри одного периода практически не встречались (за исключением редких модуляций в тональность доминанты), то уже к концу первого пятилетия в его арсенале обнаруживаются самые разные варианты тонального развития. Среди них встречаются и модуляции в близкие тональности, в том числе и в минор, что было нехарактерно для вальсов его отца. Так, например, в «*Hirten Spiele*», op. 89 («Пастушьи игры», 1850) в вальсе № 5 первый период модулирует из *B-dur* в *d-moll* (тональность III ступени), а во второй части вальса № 4 возникает красочная модуляция-

сопоставление тональностей *A-dur* и *F-dur* (тональность VI низкой ступени). Не менее яркое впечатление производит и модуляция из *B-dur* в *G-dur* во втором вальсе «*Berglieder*», оп. 18 («Горные песни», 1845). А в написанном двумя годами позже вальсе «*Wilde Rosen*», оп. 42 («Дикие розы», 1847) встречается модуляция в еще более далекую тональность: из *E-dur* в *As-dur* через энгармоническую замену: побочный септаккорд к IV ступени приравнивается к Π_{43} с полной альтерацией и разрешается в K_{64} новой тональности (Приложение. Пример 36).

В 60-е годы модулирующие периоды в вальсах также встречаются нечасто. Как правило, это уходы в тональности ближайшей степени родства. Например, в «*Feuilleton-Walzer*», оп. 293 («Фельетон», 1865) в пятом вальсе происходит модуляция из *F-dur* в *d-moll* (то есть, в параллельную), так же как и в «*Künstler-Leben*», оп. 316 («Жизнь художника», 1867) в четвертом вальсе — из *C-dur* в *a-moll*. В более поздние годы Штраус предпочитает незакрепленные переходы в другие тональности, то есть отклонения, неизменно возвращаясь в основную тональность в конце построений. Один из примеров встречается в пятом вальсе в «*An der schönen, blauen Donau*», оп. 314 («На прекрасном голубом Дунае», 1867), где из *A-dur* мелодия временно уходит в тональность II ступени (*h-moll*), а затем возвращается в исходный *A-dur*.

Все эти технические приемы, так или иначе, были восприняты Штраусом-младшим от старших сочинителей вальсов — Шуберта, Ланнера, Штрауса-отца и др. Однако уже на начальном этапе в творчестве младшего Иоганна обнаруживаются и новшества, принадлежащие к его собственным открытиям. Первый из них — это элемент, ставший «семейной визитной карточкой» младшего поколения Штраусов (Иоганна и всех его братьев). Речь идет о внедрении неаккордового тона в трезвучие I ступени. Этот дополнительный звук использовался Штраусом как с разрешением в квинтовый тон, так и без него.

В качестве характерных приемов для стиля композитора можно назвать внедрение сексты и септимы в тоническое трезвучие. Характерно, что эти элементы встречаются уже в самых ранних его работах. Например, в «*Berglieder*», op. 18 («Горные песни», 1845) тонические трезвучия во второй части вальса № 3 содержат в себе и септиму (т. 4 Примера 87), и сексту (т. 3 Примера 87). При этом септима переходит через VI ступень в квинту трезвучия.

Пример 87. И. Штраус-сын. *Berglieder* (op. 18). Вальс № 3. Т. 16–23.

В пятом вальсе этого же опуса встречаются и иные внедряющиеся в тоническое трезвучие тоны: IV повышенная ступень (Приложение. Пример 37, 1–2 такты), VI (3-й такт), II повышенная (4-й такт). Характерно, что все эти «лишние» для тонического трезвучия звуки возникают не всегда при помощи плавного мелодического движения, а берутся скачком. При этом (в данном случае) все они имеют свое разрешение в соседний аккордовый тон.

Как видно, обогащение аккордов дополнительными тонами становится характерной чертой Штрауса-сына уже с самых ранних опусов. Важно, что добавочные звуки вводятся не в аккомпанемент, а возникают в мелодической линии, «достраивая» аккорд до септаккорда, нонаккорда или добавляя тон, которого нет в основном трезвучии. В позднем творчестве эта черта стиля еще более обостряется: внедряющиеся тоны, включенные в мелодию, становятся основным тематическим зерном его вальсов, являясь самым узнаваемым элементом стиля композитора. Помимо тонического аккорда, они входят и в трезвучия остальных функций.

Один из самых показательных примеров — тема вальса № 1 из «*Bei uns z’Haus*», op. 361 («У нас в доме», 1873/74). Здесь в тоническое трезвучие при

помощи мелодии введена секста, и этот тон становится основным тематическим элементом данного фрагмента (Приложение. Пример 38). Данный эпизод демонстрирует фактическое несовпадение гармонии в мелодии и в аккомпанементе: в верхнем голосе очерчивается сектаккорд VI ступени, в сопровождении звучит тоническое трезвучие. Возникающая полигармония основывается на общих тонах между аккордами I и VI ступеней. На первый план при этом выходит звук *a*, которого нет в тоническом трезвучии. Он является «чужеродным» элементом и требует разрешения, но его в мелодическом голосе не происходит. Введение дополнительных тонов в трезвучие при помощи мелодии стало яркой и узнаваемой чертой стиля Йоганна Штрауса-сына. Этот элемент в дальнейшем входит и в стилевые системы его последователей – младших братьев Штраусов. Обладая каждый собственными чертами, Йозеф и Эдуард использовали этот прием, придававший их вальсам характерное звучание, позволяющее сделать «семейный» стиль легко узнаваемым.

Жанр венского вальса сам по себе никогда не предполагал развития материала, подобно тому, как это происходит, например, в сонатно-симфоническом цикле или в вариациях. Однако дарование Штрауса-сына оказалось несоизмеримо масштабнее тех возможностей, которые предоставлял прикладной танец. Не желая втискиваться в установленные рамки жанра, композитор стремился расширить их, где возможно. И единственные места в форме, где это допустимо сделать, не «ломая» базовые устои жанра — вступление и кода. Именно эти разделы симфонизируются в первую очередь. В них возникают эпизоды, развивающие основной материал при помощи секвенцирования, варьирования начальной интонационной ячейки (мотивное развитие), ладовых изменений и т. д. Однако с ростом таланта Штрауса развивающие приемы начинают проникать и в саму вальсовую сюиту, придавая ей цельность, заставляя подчиниться внутренней логике симфонического развития.

По существующим со времен Ланнера и Штрауса-отца традициям, композиторы давали своим вальсам названия, чтобы придать каждому из них индивидуальность. У И. Штрауса-сына название становится определяющим для понимания галереи образов вальса, импульсом для возникновения музыкальных идей. Основным носителем программы вальса становится интродукция, и именно в ней концентрируются характерные мотивы, ходы, интонации, отражающие программу произведения. Так, уже в интродукции вальса «*Berglieder*», op. 18 («Горные песни», 1845/46) звучат пасторальные соло валторны и фагота, перекликающиеся с остальным оркестром, подобно диалогу. Далее валторна солирует в первом вальсе, дублирует партию скрипок в третьем, построенном на теме вступления. В заключительном разделе коды на фоне баюкающих покачиваний фагота валторна снова ведет свою линию, создавая, таким образом, тембровую арку к интродукции вальса.

Схожим образом — как символ пасторальности — валторна трактована в «*Hirten Spiele*», op. 89 («Пастушьи игры», 1850). Впервые она звучит в вальсе № 1 (Пример 88). Ей поручено небольшое 7-тактовое соло в самом начале первого периода; далее мелодия переходит к скрипкам.

Пример 88. И. Штраус-сын. *Hirten Spiele* (op. 89). Вальс № 1. Т. 1–9.



Движение по звукам тонического трезвучия в сочетании с тембром валторны напоминает лучшие страницы бетховенской «Пасторальной симфонии».

Тема первого вальса проводится и в коде. Более того, звучание валторны здесь вызывает к жизни еще одну мелодию, ранее в вальсах не звучавшую. В ней сохраняется валторновый тембр и ходы по звукам тонического трезвучия (Пример 89), что закрепляет ощущение пасторальности.

Пример 89. И. Штраус-сын. *Hirten Spiele* (op. 89). Кода. Т. 79–87.



Еще один примечательный пример наличия сквозных элементов, исходящих из образа программы, встречается в «*Lava-Ströme*», op. 74 («Потоки лавы», 1850). «Всплески», «огненные вспышки», пронизывающие интродукцию, возникают далее в вальсах № 3 (второй раздел — «бурление басов») и № 5 (нисходящие хроматические пассажи низких струнных во второй части), и только в конце коды бушующая стихия постепенно успокаивается.

Похожим образом огненная стихия рисуется и в op. 125 «*Phönix-Schwingen*» («Полет Феникса», 1853). В короткой интродукции (13 тактов) композитор как бы рисует «взлет» волшебной огненной птицы: на протяжении первых четырех тактов на фоне выдержанного тремоло на ноте *a* в басу в верхнем пласте фактуры звучит восходящий хроматический ход аккордами (Пример 90).

Пример 90. И. Штраус-сын. *Phönix-Schwingen* (op. 125). Интродукция.

Т. 1–4.



С хроматического «росчерка» начинается тема первого вальса (затакт к теме первой части), затем хроматическое «бурление» возникает и в басу. Оно продолжается и во втором разделе этого вальса. На протяжении следующих танцев «огненные всполохи» себя не проявляют. Однако в коде вновь звучат темы первого вальса, возвращая вместе с тем и хроматический элемент. Таким образом, в данном опусе возникает явная связь между интродукцией и

первым вальсом, а затем и кодой, что создает необходимое обрамление и придает целостность вальсовой сюите.

Пример остроумной программности, реализованной от интродукции вплоть до заключительных тактов коды — вальс op. 101 «*Mephisto's Höllenrufe*» («Адский зов Мефистофеля», 1851). Уже во вступлении возникает вопросо-ответная структура фраз, при которой чередуются громогласные фанфары меди и напряженные ответы струнных, подобно диалогу между «злым гением» и мятущейся душой человека. Диалогическая модель, построенная на «вопросах» и «ответах», сохраняется на протяжении всей вальсовой сюиты. Так, в первом вальсе мягким двухтактовым фразам струнных отвечают грубые аккорды меди (Пример 91).

Пример 91. И. Штраус-сын. *Mephisto's Höllenrufe* (op. 101). Вальс № 1.

Т. 1–8.

Такой же принцип сохраняется и во втором вальсе: здесь на протяжении четырех тактов мелодическая линия (звучит у струнных) взбирается вверх, резко обрываясь уменьшенным септаккордом, а после пауз следует «ответ Мефистофеля» — громкий, в тембре низкой меди, опирающийся на гармонию уменьшенного септаккорда и нисходящую хроматическую гамму (Приложение. Пример 39). Второе предложение этого периода построено так же — струнным грубо «отвечает» медь.

«Диалог сил добра и зла» продолжается и далее: в третьем вальсе нежным мотивам струнных «отвечает» резкий грохот литавр. В четвертом вальсе (второй период) повторяющиеся на стаккато аккорды ассоциируются с порхающими крылышками бестелесных существ. В пятом вальсе противостояние возникает на уровне двух разделов — если первый из них

резкий, грубоватый, то второй — лирический, мягкий. Итог развития двух контрастных образов дается Штраусом в коде, где бушующие пассажи, тремоло и уменьшенные септаккорды достигают поистине симфонических размахов.

Очевидно, что программный замысел в «*Mephisto's Höllenrufe*» op. 101 обусловил ряд формообразующих и тембровых черт, реализованных Штраусом-младшим с необычайным остроумием. Возникновение диалогической структуры периодов в вальсах № 1–3, широкое применение уменьшенного септаккорда, тембровая драматургия обязаны своим появлением образам «добра и зла», заявленным в заголовке этого опуса.

Яркие находки И. Штрауса-сына в области программности обеспечивали ему все возрастающую популярность. Уже в вальсах 1840–1850-х годов зачастую обнаруживался какой-нибудь юмористический поворот, выводивший произведение далеко за рамки прикладной танцевальной музыки. Один из примеров — вальс «*Paroxysmen*», op. 189 («Пароксизмы»⁹¹, 1857). На протяжении этой сюиты композитор живописует «болезнь» и процесс ее протекания до полного выздоровления. Начало «сюжета» заложено еще в интродукции, где уменьшенные септаккорды и нисходящие хроматические ходы символизируют тяжелое состояние героя. В первом вальсе на фоне трели в басах возникают внезапные нарастания звучности всего оркестра, обрывающиеся резким акцентом, что можно трактовать как остроумнейшее изображение чихания. Состояние «больного» продолжает оставаться «тяжелым» на протяжении следующих двух вальсов, а в четвертом перед глазами слушателя встает картина, изображающая обессиленного болезнью человека: в музыке отсутствует какая-либо энергичность. Во второй части танца звучат нисходящие хроматические ходы, еще со времен барокко символизирующие мысли о смерти, умирании,

⁹¹ Пароксизм (пароксимальные явления; от др.-греч. – возбуждение, раздражение) — медицинский термин, означающий внезапное обострение болезни, приступ боли, сердцебиения, кашля, лихорадки и пр.

схождении в загробный мир (фигура *passus duriusculus* — жестковатый ход). В пятом вальсе «болезнь» как бы «отступает», начинается выздоровление: танец звучит бодро, оживленно. Кода завершается оптимистичным восходящим пассажем, символизирующим полное исцеление.

Выход звукоизобразительных элементов, обусловленных программностью, за рамки интродукции в 1850-е годы становится для И. Штрауса-младшего стилевой нормой. Практически в каждом вальсовом опусе, в той или иной мере располагающем к звукописи, возникают яркие интонационные, фактурные или тембровые ячейки, переходящие из вальса в вальс и ведущие к коде. Это позволяет композитору объединить танцевальную сюиту, сделать ее более цельной, с направленным развитием от начала к концу. Вальсы, в которых выстроен такой тип драматургии, имеют самую разную программность. Но их объединяет возможность изобразить звуками объект программы. Так, «*Libellen*», ор. 180 («Стрекозы», 1856) наполнен «порхающими» пассажами, трелями и форшлагами струнных и деревянных духовых, изображающих движение маленьких насекомых. В оркестре преобладают легкие звучности, светлые тембры (высокие струнные, высокие деревянные духовые), композитор часто использует штрих стаккато. Символом «полета» стрекоз становится взлетающая фигурка из интродукции (Пример 92). Первый раз она появляется в середине раздела *Allegro moderato*, и на ней же строится переходный раздел *Lento*, подводящий к первому вальсу.

Пример 92. И. Штраус-сын. *Libellen* (ор. 180). Интродукция. Т. 17–20.

Allegro moderato

Этот мотив становится сквозным элементом, возникающим почти во всех вальсах и в коде. В первом вальсе от него отталкивается тема второй части (Пример 93).

Пример 93. И. Штраус-сын. Libellen (op. 180). Вальс № 1. Т. 17–24.



Во втором вальсе он вплетается в мелодию первого раздела (Приложение. Пример 40).

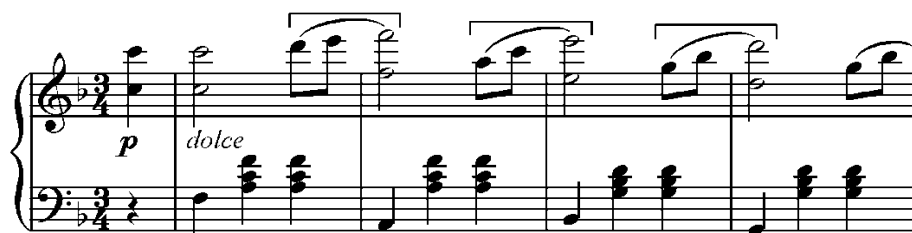
В третьем вальсе мелодический контур этого мотива видоизменен, но ритм сохраняется (Пример 94).

Пример 94. И. Штраус-сын. Libellen (op. 180). Вальс № 3. Т. 1–4.



Вторые разделы четвертого и пятого вальсов полностью строятся на этом мотиве (см. Приложение. Пример 32 и Пример 95 ниже).

Пример 95. И. Штраус-сын. Libellen (op. 180). Вальс № 5. Т. 17–20.



Возвращение этих двух тем в коде еще больше скрепляет форму вальсовой сюиты. Кроме того, заключительная тема коды (Приложение.

Пример 41) также содержит сквозной мотив, ставший для этого цикла танцев своеобразным объединяющим элементом.

Значимость программы, являющейся импульсом к лейтинтонационному объединению вальсовой сюиты, сохраняется на протяжении 1850-х годов. Этим Штраус-сын компенсирует небольшой пока еще гармонический пульс, дробную структуру мелодических построений (в вальсах часто присутствует вопросо-ответная структура небольших мотивов, сочетающихся по принципу контраста). При этом композитор стремится к ладовому и ритмическому развитию тем, расширению возможностей оркестра (появляются небольшие эпизоды соло различных инструментов, что было все-таки редкостью в вальсах его отца).

По всей видимости, поначалу установившая форма венского вальса и описанные выше способы разнообразить ее полностью удовлетворяла молодого Штрауса. Возможно даже, что своим успешным дебютом он был обязан именно тому, что в совершенстве постиг установленные традиции и смог работать в их рамках. Однако вскоре композитор начал понимать, что форма старого венского вальса начинает изживать себя. Еще при жизни Штрауса-старшего критики отмечали калейдоскопичность, с которой следовали друг за другом части его вальсов. Уже тогда композиторов не удовлетворяла сюита из танцев, каждый из которой не вытекает из предыдущего и не подготавливает следующего. В 1850-х годах эта пестрота становится все более явной, кроме того, она являлась следствием другого недостатка – краткости мелодического дыхания. Слушатель не успевал вникнуть, вжиться в один образ, как его внимания требовал следующий.

В вальсах И. Штрауса-младшего уже с 1850-х годов формируется идея тематического объединения вальсовой сюиты в единое, симфонически развивающееся целое. Как уже показывалось выше, тематические элементы интродукции (чаще связанные со звукоизобразительностью, но не ограниченные только ею) проникают в вальсы и коду. Такой метод позволяет объединить сюиту в цельный развивающийся от вальса к вальсу

музыкальный поток. В более поздних опусах (от 1860-х годов и далее) Штраус-сын продолжает использовать этот же композиционный прием: на мотивах интродукции обязательно строится хотя бы один из вальсов сюиты.

В начале 1860-х годов в творчестве Штрауса происходят серьезные перемены. Вальсы и польки, сочиненные наспех и записанные на углах скатерти или ресторанном меню за несколько минут, уходят в прошлое. Их сменяет серьезная, вдумчивая работа. Берлиоз, Лист, Вагнер не могли не оказать влияние на молодого композитора. Теперь он пишет вальсы по-новому, по-прежнему стремясь к симфонизации танца, не обрывает тему сразу после экспонирования, а широко развивает ее. Более значимое смысловое содержание, которое композитор вкладывал в свои мелодии, требовало их расширения и приводило к укрупнению формы отдельных вальсов цикла. Штраус решается на смелый шаг: он ломает привычную форму венского вальса, удваивая его объем: там, где раньше встречались построения в 8 и 16 тактов, он пишет 16 и 32 и мелодическая мысль теперь разворачивается более свободно, и естественно завершаясь, уступает место новой. Так в вальс приходит *песенность*. Если его отец привнес в вальс элементы, связанные со скрипичной техникой (виртуозные пассажи, охватывающие большой диапазон, трели, широкие скачки, разнообразные мелизмы), то мелодии Штрауса-сына в большинстве своем опираются на вокальные принципы.

Один из интересных образцов песенной мелодики конца 1860-х годов – тема первого вальса «*Geschichten aus dem Wienerwald*», op. 325 («Сказки Венского леса», 1868). Уникальность этого опуса проявляется еще в интродукции: на фоне выдержанных квинт валторн звучит соло гобоя, затем к нему добавляется кларнет (Приложение. Пример 42).

Необычность этому фрагменту придает миксолидийский лад: при отсутствующих ключевых знаках квинта $g - d$, на протяжении долгого времени звучащая в басу, воспринимается как тоническая, поэтому звук f , появляющийся в 6 такте, «ломает» инерцию слухового восприятия

(слушатель ожидает *fis*). Возникающий миксолидийский звукоряд становится ярким элементом интродукции.

Еще одной находкой, на этот раз тембровой, становится введение в оркестр цитры — она исполняет большое соло в интродукции, при отсутствии цитры ее исполняют две скрипки соло (Приложение. Пример 43). На этой теме строится второй вальс, она также появляется в коде. Но главным украшением этого опуса является мелодическое развитие — напевное, плавное и естественно развертывающееся. Такова тема первого вальса, непрерывно раскрывающаяся на протяжении 44 тактов (Приложение. Пример 44).

В начальном разделе первого вальса мелодическая линия изложена с удвоением в сексту — интервал, часто использующийся и в хоровом пении, акцентирующий элегическую направленность. Вся мелодия украшена небольшими форшлагами, придающими ей оттенок игривости (именно эта сторона образа будет развита во второй части темы данного вальса). Импульсом развития темы становится трижды повторенная малосекундовая затактовая интонация *gis-a* (II⁺-III), позволяющая мелодии «накопить» энергию для последующего скачка на терцию вверх (3-й такт). После активного скачка следует плавное секвенционное движение вниз, с небольшим «завитком» *fis-a-g* в конце длинной восьмитактовой фразы. Именно от этого «завитка» отталкивается следующая фраза, создавая сцепку между построениями и способствуя цельности мелодического развития. Второй восьмитакт тоже по большей части основывается на плавном нисходящем движении и завершается несовершенным кадансом на первоначальной интонации темы *gis-a*. Третья фраза снова возвращает первоначальный мотив, после которого следует более широкий скачок вверх: теперь на кварту (т. 19). Дальнейшее нисходящее движение приводит к широкому восходящему октавному ходу (26-й такт), являющемуся кульминацией первой части вальса. Вместо ожидаемого завершения фразы (кадансового оборота) композитор вводит новый тематический элемент (т.

28–29), который начинает вторую фазу развития мелодии. Этот раздел более оживленный и задорный, в нем помимо нисходящих секвенций (т. 32–35) имеются и восходящие (т. 28–31, 36–39). В кадансовой зоне (т. 41–44) также присутствуют широкие интервальные ходы, среди которых выделяется яркий скачок вниз на малую сексту (т. 41).

Интересна работа композитора и с гармоническим пульсом. В первом (песенном) разделе темы он неравномерный: T – 6 тактов, S – 4 такта, D – 4 такта, T – 8 тактов, S – 3 такта, альтерированная S – 1 такт, K₆₄ – 2 такта. Такая смена функций позволяет мелодии, не скованной рамками регулярной гармонической сетки, свободно «дышать» и развиваться. Во второй части (с 28 такта) гармонический пульс становится регулярным (тоника и доминанта звучат по 2 такта каждая), в ней сразу же начинает ощущаться танцевальность. Фактически, в первом вальсе «Сказок Венского леса» происходит «жанровая модуляция» — от песенности композитор переходит к танцу.

«Жанровые модуляции» характерны для всех вальсов И. Штрауса-младшего, в которых песенность преобладает над танцевальностью. Такой же переход от песни к оживленному вальсу встречается и в «*Wiener Blut*», ор. 354 («Венская кровь», 1873). Песенная мелодия в первом вальсе длится 32 такта и изложена в терцию — это также один из любимых интервалов в хоровом многоголосии (Приложение. Пример 45). Присутствует и неравномерный гармонический пульс, помогающий выявить песенную природу темы: T – 6 тактов, D – 8 тактов, T – 8 тактов, S – 4 такта, D – 4 такта, T – 2 такта.

Вторая часть первого вальса более оживленная по ритмике (Приложение. Пример 46), в ней присутствует любимая Штраусами полиметрия (в верхнем голосе двухдольный метр, в нижнем — трехдольный). Гармония сменяется регулярно — через каждые 2 такта (кроме зоны заключительного каданса, где гармонический пульс учащается).

Подобного рода примеры встречаются и в других вальсах И. Штрауса-младшего, вплоть до самых поздних. Так, в «*Kaiser-Walzer*», оп. 437 («Кайзер-вальс», 1889), написанном в Берлине, тема третьего вальса имеет признаки песенности – протяжные мелодические фразы, неравномерный гармонический пульс. В первом вальсе «*Gartenlaube-Walzer*», оп. 461 («Беседка», 1895) песенная мелодия включает в себя небольшие скерцозные элементы, придающие ей игривость и беззаботность; похожий эффект производили форшлагги в первом вальсе «Сказок Венского леса». При этом в теме присутствуют и удвоения в терцию, и неравномерные смены гармонии.

Песенные темы в зрелом творчестве Штрауса встречаются довольно часто (как правило, это самые знаменитые его вальсы), однако все же в большей части вальсовых сюит преобладают чисто танцевальные мелодии. Тем не менее, и в них чувствуется влияние чуждого ранее вальсу жанра – песни. Это проявляется в гибкости и цельности мелодий, в стремлении композитора продлить фразу (до 8 тактов) и расширить гармонический пульс.

Такие глубокие внутренние изменения не могли не сказаться и на форме венского вальса, и в 1867 году в его структуре происходит настоящая «реформа» — вальсовая сюита становится четырехчастной. Впервые это произошло в «*Erinnerung an Covent-Garden, Waltz nach englischen Volksmelodien*», оп. 329 («Воспоминание о Ковент-Гардене; вальс на основе народных мелодий», 1867)⁹².

Несмотря на изменения, происшедшие в мелодике и форме венского вальса 1860-х годов, И. Штраус-младший сохраняет и приемы, найденные ранее. Это касается и разнообразия аккордики, гармонии, модуляционных ходов, тембровых и оркестровых красок. Основополагающим при этом

⁹² Строго говоря, сюиты из четырех вальсов уже встречались в раннем творчестве Иоганна Штрауса-младшего. Например, в вальсе «*Wilde Rosen*» оп. 42 (1847). Но это, скорее, исключение из правила. Нормативной в этот период являлась пятичастная вальсовая сюита. А после 1867 года подавляющее большинство штраусовских вальсов становятся четырехчастными.

остается стремление композитора к симфонизации цикла, непрерывности его внутреннего развития, приданию ему цельности.

И. Штраус-младший по-прежнему использует сквозные мотивы-формулы и ритмические элементы, тематические и тембровые арки, связывающие интродукцию и последующие вальсы. В качестве примера можно привести такой опус как «*Künstler-Leben*», оп. 316 («Жизнь художника», 1867), в котором первый вальс основан на теме вступления. Есть в нем также и сквозной элемент — это повторяющиеся звуки в начале тем вальсов (с первого по четвертый). Этот мотив тоже восходит к теме интродукции. В «*Telegramme*», оп. 318 («Телеграммы», 1867) возникает тематическая арка между вступлением и четвертым вальсом. В «*Adelen-Walzer*», оп. 424 (1886), посвященном третьей жене композитора Адели, на теме интродукции построен третий вальс. Еще более развита идея сквозного развития материала, вплотную приближаясь к принципу монотематизма, в «*Märchen aus dem Orient*», оп. 444 («Сказки с востока», 1892), в котором темы почти всех вальсов исходят из мотивов вступления.

Когда И. Штраус-сын приходит к новым мелодическим принципам развития, к песенности, необходимость в яркой живописной программности, объединяющей цикл, отпадает. Вальсы, с яркой звукописной изобразительностью, являющейся стержневой идеей цикла, встречаются теперь гораздо реже. Один из таких нечастых случаев «*Nordseebilder*», оп. 390 («Картины Северного моря», 1879), написанный в Гамбурге. Уже в интродукции при помощи динамических нарастаний и спадов композитор рисует картину волнующегося моря. Музыка звучит сурово, даже сумрачно. Бурление волн продолжается и в басовых голосах первых двух вальсов. Много звукоизобразительных эффектов и в коде: шум волн (как во вступлении), раскаты «грома», свистящие порывы ветра.

Начиная с 1860-х годов, И. Штраус-младший все больше внимания уделяет развитию *тематического материала*. В «*Thermen*», оп. 245 («Термальные источники», 1861) связки, вступления, завершения и переходы

в коде строятся на развитии элементов отзвучавших вальсов. То есть композитор стремится не просто изложить их темы, а дать им пусть и небольшое, но развитие. В «*Motoren*», оп. 265, («Двигатели / моторы», 1862), во вступлении даны несколько тематических элементов, каждый из которых развит в своем вальсе.

С годами работа И. Штрауса-младшего с материалом становится еще более интенсивной. В четвертом вальсе (он же кода) «*Bei uns z'Haus*», оп. 361 («У нас в доме», 1873) композитор дает два варианта одной темы. Первый из них звучит в начале раздела и представляет собой своего рода песню без слов (Приложение. Пример 47). В нем отсутствует характерный вальсовый аккомпанемент, мелодия изложена в дециму, имеются темповые изменения (замедления и ускорения), что не характерно для танцев.

При втором появлении тема преобразуется: появляется вальсовая фактура, темп становится ровным и более быстрым (Приложение. Пример 48). О песне напоминают лишь начала фраз, в которых мелодическая линия удвоена в терцию и продублирована на октаву ниже. Фактически, композиторская работа с материалом меняет жанр темы — вместо песни без слов теперь звучит танец, вальс.

Стремясь развивать музыкальный материал в венском вальсе, И. Штраус-младший использует самые разнообразные принципы. Помимо изменения фактуры, приводящего к «жанровой модуляции» темы, как было показано выше, композитор может и видоизменять саму начальную мелодию, «выращивать» из имеющейся интонационной ячейки новые варианты тем и т. д.

Один из примеров «проращивания» разных мелодий из одной формулы встречается в «*Wo die Citronen blüh'n!*», оп. 364 («Там, где цветут лимоны!», 1874). В этом вальсе композитор работает с начальным мотивом интродукции, включающим в себя восходящую кварту, заполненную поступенным движением вниз (Приложение. Пример 49). Далее начальный мотив развивается полифонически — в процессе развертывания темы к ней

добавляются подголоски (т. 5), фразы передаются от инструмента к инструменту.

В первом вальсе общий мелодический контур начальной ячейки сохраняется, однако в ней сильно изменен ритм, появляется вальсовая фактура. Вместо подголосков мелодия расцвечена аккордами, изменена и гармония (Приложение. Пример 50). Таким образом, композитор «выращивает» из одного мотива две совершенно разные темы. Такой путь не просто позволяет сохранить общность музыкального материала между разделами венского вальса, но и приблизить его к симфоническим жанрам, основанным на идее непрерывного развития тем.

Идея мотивной разработки, по всей видимости, занимала ум И. Штрауса-младшего в его зрелые годы, в связи с чем в некоторых его вальсах возникает интонационное изменение тематического зерна, что нехарактерно для венского вальса предшествующих периодов. В этом отношении также показателен «*Wo die Citronen blüh'n!*», оп. 364, где на протяжении второго вальса изменяется основной его мотив (Пример 96).

Пример 96. И. Штраус-сын. *Wo die Citronen blüh'n!* (оп. 364).

Вальс № 2. Т. 5–12.

Начальная фраза этого вальса включает в себя восходящий ход на большую секунду, скачок вверх на малую сексту и последующий нисходящий спуск на тритон. Во второй возникает вариант этого мотива: большая секунда сменяется малой, секста – квинтой, а тритон – малой терцией. Но в процессе развертывания мелодии появляются еще два варианта (Пример 97). В третьей версии мотива начальная интонация еще больше сужена — до тритона, окончание фразы тоже изменено (вместо хода вниз на

третий идет нисходящий малосекундовый ход, за которым следует квинта, так же вниз). Четвертый вариант оказывается еще дальше от первоначального – сильнее всего изменяется его окончание (т. 3–4 Примера 97).

Пример 97. И. Штраус-сын. *Wo die Citronen blüh'n!* (op. 364).

Вальс № 2. Т. 35–38.



Постепенный и довольно далекий уход от начального мотива воспринимается как интенсивное его развитие, что приводит к симфонизации самого вальса.

Еще более разработана идея «выращивания» тематического материала вальсов из начальной интонационной формулы в «*Sinnen und Minnen*», op. 435 («Чувства и разум», 1888). В интродукции этого опуса содержатся два мотива, противопоставленные по типу мелодического движения как «чувства» и «разум» (Приложение. Пример 51). Каждый из них на протяжении последующей вальсовой сюиты будет развит самостоятельно.

Первый мотив имеет характерный ритмический рисунок – четверть с точкой и три восьмых, а также яркий восходящий ход на септиму. Из этой ячейки вырастают темы вторых разделов вальсов № 1 и № 3 и первых частей вальсов № 2 и № 4. В каждом случае композитор сохраняет либо ритмический рисунок, либо широкие восходящие ходы, либо и то, и то вместе.

Второй мотив изложен ровными восьмыми длительностями, интервальную основу его составляют, по большей части, малые секунды. Эта ячейка развита в первом разделе первого, третьего и четвертого вальсов, во втором периоде второго, а также в коде. Начальный мотив тоже

видоизменяется в процессе развития, остается только его малосекундовая основа. Таким образом, весь музыкальный материал данного опуса «выращен» из двух начальных мотивов-формул, что близко к принципам монотематизма. Однако есть и отличия: Штраус-младший не меняет кардинально характер начальных тем (как это происходит, например, с лейтмотивом возлюбленной в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, где изначально нежная грациозная мелодия предстает в финале в гротескном, искаженном виде). Нет и контраста между первым и вторым мотивом, они, скорее, дополняют друг друга. Однако найденный композитором способ «выращивания» различных тем из одного (в данном случае двух) мелодического зерна вывел венский вальс на новый уровень развития — уровень серьезных композиторских работ в области симфонической музыки.

Эксперименты со структурой и драматургией венского вальса продолжались у Штрауса-сына практически всю жизнь. Можно сказать, что к форме и содержанию каждого опуса он подходил индивидуально, с выдумкой. Например, в «*Wein, Weib und Gesang!*», оп. 333 («Вино, жена и пение!», 1869) интродукция по времени звучания занимает половину вальса. Далее следуют четыре танца и микроскопическая кода (всего 11 тактов). Кроме того, в каждом вальсе (кроме первого) есть небольшое вступление-модуляция из тональности предыдущего танца к последующему, что также способствует цельности и связности звучания сюиты.

Нетривиальный подход И. Штрауса-младшего к драматургии демонстрирует «*Neu-Wien*», оп. 342 («Новая Вена», 1870). В этом опусе также имеются интродукция и четыре вальса, однако нет коды. При этом каждый танец строится на принципе контрастных фраз: если первый четырехтакт звучит тутти, на *f*, то второй — на *p* и в более облегченной фактуре. Так композитор сопоставляет динамику, плотность оркестровой ткани, штрихи (стаккато — легато).

В «*Gartenlaube-Walzer*», оп. 461 («Беседка», 1895) интродукция впервые получает обрамление — первая ее тема снова звучит в конце. В

«*Gross-Wien. Tout Vienne*», оп. 440 («Большая Вена. Вся Вена», 1891) композитор обошелся без коды, а «*Nordseebilder*», оп. 390 («Картины Северного моря», 1879) и «*Wo die Citronen blüh'n!*», оп. 364 («Там, где цветут лимоны!», 1874) содержат интродукцию, 3 вальса и коду. Похожий случай наблюдается в «*Bei uns z'Haus*», оп. 361 («У нас в доме», 1973/74), где четвертый вальс выполняет функции заключительного раздела (ремарка в нотах «Вальс № 4 (Кода)»).

Эксперименты с формой венского вальса, поиск структур, больше всего подходящих к создаваемым И. Штраусом-младшим мелодиям, приводит к появлению еще одного вида венского вальса в 1880-е годы. В этот период возникают опусы, в которых нет членения на отдельные танцы.

Так, «*Kuss-Walzer*», оп. 400 («Вальс-поцелуй», 1882), посвященный Лили, второй жене Йоганна Штрауса-младшего, не разделяется на вальсы, в нем также нет и коды. Сочинение представляет собой непрерывную цепь танцев, подобную рондо, в котором имеется рефрен — постоянно возвращающийся первый вальс (*G-dur*). Структуру этого вальса можно представить так (Таблица I):

Таблица I. Структура «Kuss-Walzer», op. 400.

Интро дукция	Рефре н	Эпизо д I	Рефре н	Эпизо д II	Рефре н	Эпизод III (3- частный)	Рефре н	Эпизо д I	Рефре н
	G-dur	D- dur	G- dur	C- dur	G- dur	C-dur	G- dur ⁹³	D- dur	G-dur
Интро дукци я	A	B	A	C	A	D	A	B	A

Аналогичную структуру имеет и вальс «Frühlingsstimmen», op. 410 («Весенние голоса», 1883) (Таблица II). В нем нет интродукции (вместо него имеется небольшое вступление на 4 такта), вальсы следуют один за другим без обозначения номера.

Таблица II. Структура «Frühlingsstimmen», op. 410.

Вступление (4 такта)	Рефре н	Эпизод I	Рефрен	Эпизод II (2- частный)	Эпизод III (2- частный)	Кода (на теме рефрена)
	B-dur	F-dur	B-dur	Es-dur	As-dur	B-dur
Вступление	A	B	A	C	D	A1

Темы разделов связаны между собой интонационно, точнее, их мелодические особенности зачастую проистекают из основной темы-рефрена

⁹³ В партитуре этот и следующий за ним раздел (повтор Эпизода I в D-dur) отсутствуют, эти разделы есть только в клавире. Таким образом, по фортепианному изложению форма «Kuss-Walzer» выглядит так: A-B-A-C-A-D-A.

(*B-dur*). Кроме того, объединяющим фактором служат и звукоизобразительные элементы – трели, форшлагги, подражающие птичьим голосам. Такой тип сюиты, цельный, с тематическими арками, восходит к «Приглашению к танцу» К. М. Вебера.

Таким образом, И. Штраус-сын не оставляет стремление интонационно объединить вальсовую сюиту и в поздние годы. Подавляющее большинство его вальсов содержит ряд объединяющих факторов (общие ритмические и интонационные формулы, тематические и тембровые арки; в некоторых вальсах имеются даже признаки монотематического развития). Меняется и оркестровка: смелее звучат противопоставления оркестровых групп, шире используются возможности солирующих инструментов, становятся богаче краски и их комбинации.

В вальсах Штрауса возрастает и роль вступления. Из раздела, не отягощенного каким-либо ярким тематизмом и его развитием, призванного своими оркестровыми эффектами привлечь внимание публики, оно превращается в идейно-смысловой центр произведения. Со временем интродукция разрастается в целую симфоническую картину, доходя до 100–200 тактов.

Обновляется и гармоническое содержание вальса. У Штрауса-отца были намечены пути использования красочных аккордов, смелых модуляций (в этом он продолжил традиции вальсовых циклов Шуберта). Теперь, после появления ряда сочинений Листа, Вагнера, открывших свежие звучания, утвердивших новые принципы взаимодействия между аккордами, оригинальные созвучия и модуляции проникают и в вальс.

Внутренние изменения отразились на общей форме вальсовой сюиты. Разрастание отдельных ее частей (вступления, коды, вальсов) приводит к сокращению числа танцев до четырех или даже до трех. В некоторых случаях Штраус даже отказывался от вступления или коды, если их появление не было обусловлено смысловой необходимостью. Появляется и вальс-рондо,

без членения на отдельные танцы, но с темой-рефреном, возвращающейся после каждого нового эпизода.

Таким образом, венский вальс в творчестве Иоганна Штрауса-сына поднялся на новую ступень развития. Сохраняя танцевальную основу, он вырос в самостоятельный музыкальный жанр: если раньше вальсы Штрауса сочинялись исключительно для танцевальных залов, то теперь они все чаще выходят на концертную эстраду, используются для домашнего музицирования. Все это приводит к симфонизации венского вальса, выходу его за пределы прикладного жанра⁹⁴.

3.3. Венский вальс в творчестве Йозефа Штрауса

Иоганн Штраус-младший всегда много и напряженно работал. «Штраус не позволял себе и своим музыкантам отдыхать. Мужчины постоянно находились на сцене, в то время как их босс спешил из одного бального зала в другой. Постоянный спрос на новые произведения и множество бессонных ночей взяли свое. Масленица 1851 года была для Штрауса тяжелым испытанием, и он упал в обморок рано утром в Пепельную среду, после чего ему стало “тревожно плохо”. Иоганну нужна была передышка, но бремя долга тяжело лежало на его измученных плечах – после смерти отца он нес единоличную ответственность за обеспечение семьи в Хиршенхаусе»⁹⁵.

Интенсивная работа вскоре подорвала силы еще молодого музыканта. В возрасте 28 лет он серьезно заболел из-за постоянного переутомления.

⁹⁴ Зрелые вальсы Иоганна Штрауса-младшего прочно вошли в копилку музыкального наследия австро-германской культуры и продолжают свою жизнь не только в оригинальном оркестровом прочтении, но и распространяются в виде многочисленных обработок и переложений. Подробнее об этом см.: Го Ц. 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).

⁹⁵ Weitlaner J. Johann Strauss: Father and Son. Their Illustrated Lives / by Juliana Weitlaner. – Prague : Vitalis Verlag GmbH, 2019. – P. 41.

Иоганн пролежал в постели несколько недель, а затем по настоянию врачей поехал лечиться в горы. Но в условиях жестокой конкуренции длительное отсутствие руководителя могло поставить под удар существование оркестра – без именитого капельмейстера капелла во многом теряла свою ценность. Кроме того, конкуренты могли переманить лучших музыкантов к себе в коллектив. Семейный совет во главе матери Анны Штраус принял решение привлечь к управлению капеллой среднего брата. Так у дирижерского пульта в 1853 году становится 26-летний Йозеф Штраус (1827–1870).

Йозеф унаследовал музыкальный талант отца, но совершенно не думал о том, чтобы стать профессиональным музыкантом. Он мечтал о карьере инженера-строителя, и ему стоило больших усилий воспротивиться воле отца, желавшего посвятить его военному делу. Йозеф окончил курсы технического рисования и математики в Венском политехническом институте, а затем дополнил свое образование частным обучением пейзажному, орнаментальному и фигурному рисованию в Академии изящных искусств. Его карьера архитектора и механика была довольно успешна. Инженер, разносторонне развитый человек, он опубликовал две книги по математике, изобрел машину для уборки улиц (позже принятую на вооружение муниципалитетом Вены), создал антологию стихов и пятиактную драму «Робер», для которой написал текст, придумал декорации и предоставил эскизы персонажей и костюмы. Он также сочинил несколько песен (некоторые на свои собственные тексты) и фортепианные пьесы, которые он называл «пустячки». Йозеф обладал прекрасным басом и был виртуозным пианистом, с удовольствием занимался музыкой, свободно читал с листа, но считал эти занятия лишь приятным отдыхом от своих серьезных дел.

Когда Иоганн серьезно заболел, Йозеф неохотно согласился временно исполнять обязанности дирижера оркестра Штрауса. Он дебютировал в этом качестве на званом вечере в танцевальном зале «Шперль» 23 июля 1853 года,

дирижируя палочкой, а не скрипичным смычком⁹⁶. Только безмерная преданность и любовь к брату заставили его согласиться выступить вместо него, при условии, что это будет единственный раз. Поэтому вальсы, которые ему опять-таки, согласно традиции, пришлось сочинить к дебюту, он озаглавил «Первые, они же Последние вальсы Йозефа Штрауса» (ор. 1). Но первое же выступление показало, что именно здесь, на эстраде, его подлинное призвание: вальс ор. 1 пришлось повторить шесть раз.

Как пишет Эдуард Штраус, «Йозефу было нелегко решиться на этот жизненный вопрос, который поставила перед ним судьба. Он проводил свои исследования с интересом и рвением, будучи выпускником технического факультета, вычислил логарифмические таблички, которые были опубликованы, и имел большой авторитет среди студентов. Плодом его постоянных размышлений и деятельности оказалось изобретение машины для уборки улиц с тем же механизмом, который много лет спустя был применен в Вене»⁹⁷.

Болезнь Иоганна затянулась, поэтому вскоре появляются «Первые вальсы после Последних» (ор. 12), положившие начало множеству сочинений Йозефа Штрауса (всего он оставил 283 произведения). «С энергией и огненным рвением, которые одушевляли его во всем, к чему он стремился, Иосиф теперь прилагал все усилия, чтобы приобрести примерно отсутствующие у него знания и навыки»⁹⁸, — вспоминает Эдуард.

Проблемы со зрением и постоянные головные боли — проявления вероятного врожденного повреждения головного мозга, которое вероятно, ускорило его кончину, — заставили Йозефа снова отказаться от профессиональных занятий после возвращения Иоганна в конце июля. Тем

⁹⁶ По существовавшей в то время традиции, руководитель капеллы должен быть скрипачом и играть вместе с остальными музыкантами. Изредка допускалось дирижирование смычком. Йозеф, хотя и играл на скрипке, был прежде всего пианистом, и ему пришлось решиться на смелый шаг: взять в руку дирижерскую палочку (довольно массивный жезл из слоновой кости с резными украшениями) и выйти на эстраду.

⁹⁷ Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – S. 31.

⁹⁸ Там же. S. 32.

не менее, при попытках Иоганна ограничить количество выступлений Йозефа во время карнавала и весной следующего года, тот пригрозил полностью уйти с музыкальной сцены. Иоганн смягчился, и вплоть до дебюта брата Эдуарда в качестве дирижера бальной музыки в 1861 году Иоганн и Йозеф совместно руководили оркестром Штрауса. С 1862 года все три брата участвовали в руководстве оркестром до следующего года, когда Иоганн был назначен Императорским и королевским Хофбалльмузик-директором и намеренно ограничил свою дирижерскую деятельность в Вене. В 1862 году Йозеф сменил Иоганна в Павловске, последний пообещал организовать русские ангажементы для своего брата в 1863 и 1864 годах, хотя позже подписал контракты для себя. Оба брата совместно дирижировали в Павловске в течение сезона 1869 года, там же ими совместно была сочинена знаменитая «Пиццикато-полька».

С 1856 года Йозеф начал систематическое и значительное расширение концертного репертуара оркестра Штрауса, включая в него иногда «футуристическую» музыку современных оперных композиторов, в особенности Рихарда Вагнера. Еще в марте 1853 года Иоганн Штраус-младший первым в Вене включил в свои концерты отрывки из опер Вагнера, представив музыку из «Тангейзера» и «Лоэнгрина» задолго до соответствующих венских премьерных показов опер. Теперь и Йозеф взял за правило представлять отрывки из «Тристана и Изольды», «Золота Рейна» и «Мейстерзингеров» еще до мировой премьеры произведений. Сам Вагнер присутствовал на концерте аранжировок Йозефа из «Тристана и Изольды» в 1861 году и позже выразил свое одобрение. Именно Йозеф также дирижировал первым венским исполнением поэмы Листа «Мазепа» в 1856 году.

Женился Йозеф на возлюбленной детства Каролине Йозефе Прукмайер (1831–1900) 8 июня 1857 года, и их единственный ребенок, Каролина Анна (1858–1919), родилась в марте следующего года. Его свадебный подарок жене, вдохновенный концертный вальс «*Perlen der Liebe*», оп. 39 («Жемчуг

любви»), известный вагнеровскими влияниями, примечателен своей концепцией и силой. Это было раннее свидетельство превосходного мастерства Йозефа и указывало на его будущее развитие как глубокого и образованного музыканта. Очень многие его мелодии написаны в минорных тональностях, что придает им меланхоличное очарование, отличающее их от музыки отца и братьев.

17 апреля 1870 года Йозеф дал последний концерт в Вене, а затем отправился в Варшаву на целый концертный сезон. 1 июня во время исполнения его неопубликованного музыкального фельетона «Попурри» у него случился приступ. Музыкант упал на трибуну, и его унесли без сознания: «На четвертый день Йозеф поставил в программу известное также в Вене великолепное поপুরри, составленное им из опер, песен и концертных пьес “Музыкальный фельетон”. <...> Теперь он должен был быть исполнен и в Варшаве, как обычно, в качестве заключительного номера первого отдела программы. Но Иосиф дошел только до половины поপুরри, до номера из оперы “Гугеноты”, как вдруг рухнул на дирижерский пульт и его, потерявшего сознание, унесли в его квартиру»⁹⁹. 17 июля он был доставлен обратно в Вену и умер там пять дней спустя. Его жена категорически отказалась от вскрытия, и можно только предположить, что Йозеф умер от разрыва опухоли головного мозга.

Сила дарования Йозефа Штаруса заключалась, главным образом, в том, что он смог наполнить танцевальные формы трогательными, задушевными мелодиями и вдохновенными оркестровками. При этом он мог выдавать и легкие польки, и бодрые марши. Переняв от отца и старшего брата основные принципы строения венского вальса, Йозеф до самой смерти не изменял им: все его вальсы имеют пятичастную структуру, обрамленную интродукцией и кодой (тем временем его старший брат с 1867 года — то есть еще при его жизни — уже перешел на четырехчастную сюиту). Однако нельзя сказать, что

⁹⁹ Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – S. 46.

Йозеф слепо копировал технику своих предшественников. Скорее, он пошел по пути внутренних изменений – наполнил танец поэтичностью и лиризмом. В этом он оказался ближе к Шуберту и Ланнеру, чем к композиторам своей семьи.

Йозеф Штраус расширил гармоническую сферу венского вальса: он широко использовал минор, применял модуляции, в том числе и в очень далекие тональности, реформировал и разнообразил аккордику. Очень характерен в этом отношении «*Consortien*», op. 260 («Консорциумы», 1869).

Уже в интродукции возникают яркие созвучия и полиаккорды, возникающие благодаря бурдонному басу (тоническая квинта) и наложенным на него аккордам других функций (Приложение. Пример 52).

Это первая тема интродукции, на ней основывается четвертый вальс, а также на ее элементах строится заключительный раздел коды, создавая изящное обрамление всего вальса.

Вторая тема вступления (Приложение. Пример 53) также сквозная: помимо интродукции, она звучит в третьем вальсе и в начале коды, что тоже способствует цельности восприятия произведения.

Среди стилевых особенностей, ставших характерными для Йозефа Штрауса, в «*Consortien*» встречаются яркие отклонения и модуляции. Так, первый период первого вальса модулирует из *C-dur* в *e-moll*. Оригинальное отклонение в тональность II ступени в первой части второго вальса становится настоящей его «изюминкой» (Приложение. Пример 54).

В этом же вальсе между первым и вторым разделом находится яркая модуляция-сопоставление (*F-dur* – *Des-dur*), при этом во второй части происходит возвращение в исходную тональность через энгармонизм уменьшенного септаккорда.

Цепочка отклонений в тональности первой степени родства есть и в первом периоде третьего вальса, а во втором его периоде происходит отклонение в тональность II ступени. Интенсивные модуляционные процессы происходят и в коде. Все это говорит о блестящем владении

Йозефом гармоническими и тональными средствами развития, умении применять их и развивать, таким образом, свой музыкальный материал.

Развитие в «*Consortien*» опирается и на фактурные принципы. Так, в первом вальсе композитор применяет ритмическое диминуирование (скрипки, ведущие мелодию, переходят на «двойной штрих»), добавляет подголоски. Особо стоит отметить эпизоды, где композитор уходит от стандартной вальсовой фактуры. Это второй период второго вальса (вальсовая формула присутствует не на всем его протяжении), и, самый яркий, первый раздел четвертого, где сопровождение напоминает о самом начале вальса – интродукции (Приложение. Пример 55).

Особо стоит отметить приемы, позволяющие придать этому сочинению цельность. Помимо решающего фактора, такого как наличие тематических арок, есть и логика в тональном развитии сюиты. Тональность *C-dur* играет в ней роль своего рода «рефрена», возвращающегося через вальс. При этом в «эпизодах» даны ближайшие тональности — *F-dur* и *G-dur*. В целом тональный план таков:

Таблица III. Тональный план «*Consortien*» (op. 260)

Интродукция	Вальс № 1	Вальс № 2	Вальс № 3	Вальс № 4	Вальс № 5	Кода
<i>G-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>

Интенсивное тональное и гармоническое развитие очень характерно для вальсов Йозефа Штрауса. Он смело использует сопоставления далеких тональностей, что роднит его вальсы с шубертовскими. Яркие примеры таких смен встречаются во втором вальсе «*Ernst und Humor*», op. 254 («Серьезность и юмор», 1868): уже в конце первого восьмитакта совершается модуляция из *As-dur* в *E-dur*, затем происходит возвращение в исходную тональность, из которой в дальнейшем композитор «уводит» слушателя в *G-dur*, чтобы снова возвратиться в первоначальный *As-dur*. Очень похожий случай имеет место и

в третьем вальсе «*Rudolfs-Klänge*, op. 283 («Звуки Рудольфа», 1870). Здесь также сопоставляются *As-dur* и *E-dur* с последующим возвращением в основную тональность.

В мелодике вальсов Йозефа Штрауса также заметна тенденция к песенности, стремление к широкому дыханию, гармонический пульс тоже 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 мелодиях Йозефа имеются и общие элементы с Иоганном Штраусом-младшим: оба они широко вводили внедряющиеся тоны (например, сексту в тоническое трезвучие), что сразу же создавало ощущение единого «семейного стиля» (Приложение. Пример 56).

Обязательным для стиля Йозефа Штрауса становится и наличие в венских вальсах объединяющих факторов. Он добивается цельности несколькими способами. Один из них — наличие в вальсовой сюите тонального плана. Зачастую в цикле появляется тональность-рефрен, вокруг которой выстраиваются родственные тональности. Помимо рассмотренного выше «*Consortien*», op. 260, такой же принцип встречается в «*Ernst und Humor*», op. 254 («Серьезность и юмор», 1868).

Важным объединяющим фактором служит и наличие тематических арок в цикле: композитор, как правило, использует тему (темы) интродукции в одном из вальсов, а также возвращает одну или несколько тем вступления в коде. Кроме тематических встречаются случаи тембровой арки. Яркий пример подобного рода возникает в одном из самых поэтичных вальсов Йозефа Штрауса «*Dorfschwalben aus Oesterreich*», op. 164 («Деревенские ласточки из Эстеррайха», 1864). Как пишет об этом вальсе Е. И. Мейлих, «он [композитор] воспекает раннюю весну в деревне, пробуждение природы, возвращение птиц из теплых стран. В очаровательной романтической миниатюре есть что-то шубертовское по целомудренности и величавой простоте. Летят ласточки по голубому безоблачному небу, а под ними разворачивается сельский ландшафт — виноградники, сады, быстрые

бурлящие реки, белые деревенские домики, колокольня старой церкви. Мелодия вальса словно следует за причудливыми арабесками птичьих стай»¹⁰⁰. Для передачи звуков щебета птиц композитор использует свистульку. Ее яркое звучание впервые появляется в первом вальсе, а затем возвращается в коде. Возникающая специфическая тембровая арка становится одним из самых запоминающихся черт этого опуса.

Не чужды Йозефу Штраусу и более сложные способы придания целостности вальсовой сюите. Так, интродукция, большинство вальсов (кроме третьего) и кода «*Geheime Anziehungskräfte (Dynamiden)*», ор. 173 («Тайные силы притяжения (динамиды)», 1865) объединены общей интонацией восходящей сексты. Она, так или иначе, проявляет себя в большинстве начальных мотивов первого или второго разделов вальсов, звучит в интродукции и коде.

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. Он с успехом расширил гармоническую сферу венского вальса (широко использовал минор, любил применять яркие модуляции и сопоставления тональностей), разнообразил аккордику, улучшал оркестровку.

Учитывая тот факт, что на протяжении долгого периода Иоганн и Йозеф творили вместе (широко известны их совместные сочинения, такие как «Пиццикато-полька» ор. 9, № 2), возможно, что в их работе имело место и взаимовлияние. И если воздействие методов старшего брата на музыку младшего очевидно в отношении формы, мелодики и принципов объединения цикла, то вполне вероятно, что и Иоганн старался перенять от Йозефа его находки. Может быть именно этому творческому союзу мы

¹⁰⁰ Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – С. 69.

обязаны проникновением лирики и песенности в вальсы Иоганна Штрауса-младшего зрелого периода.

К концу 1850-х годов оркестр Штраусов фактически перешел в руки Йозефа, так как Иоганн значительную часть времени проводил на гастролях, а в собственной капелле он появлялся лишь изредка, от случая к случаю. Йозефу нелегко было справляться с организационной стороной дела, кроме того, он много времени уделял сочинению музыки. В 1864 году прошли его блестящие гастролы в Германии, но уже на следующий год он был вынужден прибегнуть к длительному лечению для укрепления расшатанного здоровья – двенадцать лет интенсивного творческого труда тоже не прошли для него даром. К этому времени старшие братья уже ввели в свое дело самого младшего, Эдуарда, красавца-юношу, унаследовавшего от отца не только талант, но и эффектную внешность и удивительную работоспособность.

3.4. Эдуард Штраус и его вклад в развитие жанра венского вальса

Эдуард Штраус (1835–1919) — композитор, дирижер и скрипач, после начальной школы учился в Венской академической гимназии (1846–1852). Будучи одаренным лингвистом в области классических и современных языков (он в совершенстве владел древнегреческим языком и латынью), Эдуард планировал будущее в австрийской консульской службе либо в университете в качестве преподавателя. Но впоследствии он снял свою кандидатуру в Восточной академии и смирился с неизбежным – поддался уговорам матери и Иоганна и стал музыкантом. Наряду с изучением теории музыки (под руководством Готфрида Прейера), скрипки (Франц Амон) и фортепиано, он также получал уроки игры на арфе (Антонио Замара). Впервые выступил как музыкант 11 февраля 1855 года с оркестром Штрауса в качестве одного из двух арфистов в первом публичном исполнении «*Glossen*», ор. 163 («Вальс Глоссен») брата Иоганна. Поощряемый Иоганном, Эдуард дебютировал в качестве дирижера бальной музыки с оркестром

Штрауса в Вене в Софийском зале¹⁰¹ 5 февраля 1861 года. «Поскольку Иоганн собирался жениться, моя мать предложила мне разделить с братом Йозефом руководство капеллой, тем более что по субботам на Карнавале в качестве дирижеров выступали четыре оркестра. Иоганн, который вознамерился после женитьбы только больше участвовать в концертах Фольксгартена, согласился на это»¹⁰², — пишет в своих «Воспоминаниях» Эдуард Штраус.

Дебют младшего Штрауса прошел удачно, и это определило его дальнейшую жизнь. Он проявил себя способным дирижером, умеющим терпеливо добиваться максимальной отточенности и слаженности звучания оркестра. Во взаимоотношениях с музыкантами и антрепренерами, владельцами залов и издателями Эдуард проявлял незаурядную дипломатичность. А когда из-под его пера полились вальсы, оказалось, что он еще и талантливый композитор. Кроме того, он настолько проник в атмосферу венского вальса, что легко и непринужденно стал писать в семейном «штраусовском» стиле. Вскоре популярность Эдуарда была уже настолько велика, что Иоганн, когда его представляли незнакомым дамам, шутя рекомендовал себя «братом красавца Эдуарда Штрауса». Теперь уже вся семья Штраусов становится кумиром Вены. В фельетонах их называют «Фирма Штраус», а их вальсы зачастую подписываются только фамилией: венцам было безразлично, кто из братьев является автором того или иного штраусовского вальса.

¹⁰¹ Здание Софийского зала было построено в 1826 году по проекту архитекторов Августа Зикарда фон Зикардсбурга и Эдуарда ван дер Нюлля. Изначально оно использовалось в качестве санаторно-курортного комплекса, бани и бассейна, первого в Европе. Зимой бассейн накрывали деревянными досками, что создавало великолепную акустику, и помещение превращалось в танцевальный и концертный зал. Оно вмещало 2000 человек на концертах и 2300 на балах и было в то время крупнейшим общественным местом в Вене. В 1845–1849 годах баню перестроили в танцевальный зал. Благодаря выпуклости потолка и полости, оставшейся от бассейна, зал сохранил прекрасную акустику. Иоганн Штраус-младший регулярно выступал здесь, начиная с 1848 года. В этом зале состоялись премьеры многих его вальсов, а также сочинений младших братьев Штраус.

¹⁰² Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – S. 35.

Приход самого младшего брата в семейный бизнес был своевременным. В 1862 году Йозеф поспешно покинул Вену, чтобы сменить больного Иоганна в Павловске. Венский оркестр Штрауса он оставил в умелых руках Эдуарда. Тем не менее, по неясным причинам, Эдуард не имел успеха, когда дирижировал первой половиной павловского сезона в 1865 году, и не получил предложения вернуться. Ожесточенные разногласия с братьями осенью 1869 года по поводу выбора места проведения зимних концертов оркестра Штрауса едва не привели Эдуарда к отставке и уходу из семейного дела. Вопрос был решен только благодаря вмешательству матери Анны Штраус и составлению Йозефом контракта, определяющего деловые отношения между братьями. Со смертью Йозефа Штрауса и растущей занятостью Иоганна руководство оркестром Штрауса перешло к Эдуарду. Капелла оставалась в его единоличном ведении до 13 февраля 1901 года, когда он распустил ее в Нью-Йорке после трехмесячного турне по Северной Америке, включавшего 229 концертов и балов в 132 городах и требовавшего путешествия по тысячам километров железных дорог, а также 20 дней морского пути. Будучи педантом, он позже подсчитал, что за 23 года гастролей он посетил 840 городов на двух континентах и дал концерты на 14 выставках. Эдуард совершил три визита в Лондон (1885, 1895 и 1897 годах), выступал перед королевой Викторией в Букингемском дворце и Виндзорском замке. Дальнейшие путешествия привели его в Америку (1890 и 1901 годы) и в Россию (1894).

13 марта 1870 года музыкальная общественность Вены стала свидетелем нововведения: «Йозеф и Эдуард Штраусы при содействии Иоганна Штрауса» (как гласила реклама) организовали свой первый воскресный дневной концерт в Золотом зале недавно открытого здания *Musikverein* (Венская филармония), нового дома «*Gesellschaft der Musikfreunde*» («Венская музыкальная ассоциация»). Было много мнений против появления братьев Штраус в этом зале, поскольку считалось, что исполнение танцевальной музыки в такой обстановке является

«осквернением» филармонии. Несмотря на это, зал был переполнен. Более того, оркестр Штрауса стал регулярно давать воскресные концерты в этом зале. При Эдуарде такие музыкальные мероприятия проходили каждое воскресенье днем с октября по март или апрель и вскоре превратились в традицию, которая продолжалась в течение 30 лет. Типичная программа включала в себя оркестровые композиции семьи Штраусов (в том числе премьеры многих произведений Йоганна на темы из его последних оперетт) наряду с более серьезными произведениями таких композиторов, как Бизе, Григ, Лист, Масканьи, Мендельсон, Моцарт, Падеревский, Россини, Рубинштейн, Шуман, Чайковский, Вагнер и Вебер. Кроме того, Эдуард сделал около 200 оркестровых переложений музыки других композиторов, большинство из которых были исполнены на этих концертах в *Musikverein*.

В 1872 году Эдуард получил должность Императорского и королевского Хофбалльмузик-директора, которую он занимал по 1901 год. После ухода на пенсию в марте 1901 года он продолжал следить за венской музыкальной жизнью и даже опубликовал подробный список оркестрового материала в архиве оркестра Штрауса (Концертный репертуар лучшей оркестровой капеллы Эдуарда Штрауса, Вена, 1901). Озлобленный отчуждением от своей семьи и широко разрекламированным банкротством своего старшего сына, в октябре 1907 года он уничтожил музыкальный архив оркестра Штрауса, который содержал сочинения всех членов семьи. Его собственные переложения музыки из оперного и симфонического репертуара также были уничтожены. Восемьдесят лет спустя дирижерам Альфреду Уокеру и Клаусу Хейманну удалось собрать почти полное собрание сочинений Йоганна Штрауса-сына.

Последнее турне в музыкальной карьере Эдуарда Штрауса прошло по Северной Америке в 1899 году. А в 1901 году он распустил оркестр Штрауса и вернулся в Вену, где и умер в 1916 году. В последнее десятилетие он отошел от общественной жизни и не принимал участия в какой-либо

публичной музыкальной деятельности, хотя и вел семейные мемуары под названием «Erinnerungen».

Эдуард Штраус умер от сердечного приступа 28 декабря 1916 года после нескольких обострений болезни. У него остались жена Мария Магдалена (урожденная Кленкхарт, 1840–1921) и двое сыновей — Иоганн Мария Эдуард (1866–1939) и Йозеф Эдуард Анна (1868–1940).

Эдуард Штраус написал 318 танцев. Первые его сочинения появились в издательстве Карла Хаслингера весной 1863 года, когда его старшие братья уже были общепризнанными ведущими авторами танцевальной музыки. В результате с самого начала его музыку несправедливо сравнивали с их музыкой, и к тому времени, когда композиторский дар Эдуарда полностью развился, его танцевальные пьесы остались непризнанными из-за обилия шедевров Иоганна и Йозефа. Эдуард иногда испытывал трудности с поиском издателей для своих сочинений, особенно в последние годы жизни, и очень многие его произведения оставались неопубликованными.

Как музыкант-исполнитель «стильный Эди» (как окрестили его венцы) почти ни в чем не уступал Иоганну. К 1870-м года он стал успешным и востребованным дирижером: «Я рад признаться, — пишет он в своих мемуарах, — что мои успехи сделали меня очень предприимчивым, и поэтому вскоре я провел давно запланированное увеличение числа членов капеллы до 42 человек, с солистами под руководством духовых, и представил для воскресных концертов в большом зале музыкального клуба “Вечера композиторов”, которые через годы стали их частью и сохранили свою привлекательность. Для этого концерта было запланировано семь лож, посещаемость варьировалась от 1600 до 1800 человек, а за один вечер, посвященный музыке Шуберта, достигала 2000 человек»¹⁰³. Случалось, что продажу билетов останавливали задолго до начала концерта, так как количество желающих превышало вместительность зала.

¹⁰³ Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – S. 57.

Однако как композитор Эдуард оставался в тени двух своих братьев, хотя многие из его сочинений, особенно те, что относятся к 1870 – 1880-м годам, часто не уступают тем, что были написаны Иоганном и Йозефом. Первым его успехом стала быстрая полька «*Bahn frei!*», оп. 45, написанная в 1869 году.

Вальсы Эдуарда Штрауса, отмеченные блеском и оптимизмом, раскрывают его эволюцию как композитора. Как и его старшие братья, на начальном этапе своего творческого пути, Эдуард полностью подчиняется установившейся до него традиции: до 1874 года его венские вальсы пятичастные, имеют небольшую интродукцию и коду. Вступительные и завершающие части при этом довольно лаконичные, без симфонического размаха Иоганна Штрауса-сына. Так, интродукция в «*Hypothesen*», оп.72 («Гипотезы», 1871) занимает всего 10 тактов. Мелодии этого опуса также носят на себе «печать» семейных традиций. Например, внедряющиеся тоны первого вальса (секста и септима в тоническом трезвучии) (см. Приложение. Пример 57, т. 3–6), образующийся таким же образом I_{43} во втором вальсе (см. Приложение. Пример 58, т. 3), вызывают яркие ассоциации с вальсами Иоганна Штрауса-сына.

В приведенных фрагментах еще заметны недостатки композиторской техники Эдуарда. Он пока не выработал умение создавать мелодии широкого дыхания, даже несмотря на достаточно протяженный гармонический пульс. В его ранних темах много повторяющихся элементов: он использует точные секвенции, одинаковое ритмическое строение фраз. Это создает ощущение дробности, отсутствия длительных мелодических построений.

Тем не менее, и в этом опусе есть яркие тематические находки. К ним относится мелодия первого раздела третьего вальса с лирическим и напевным началом. Плагальные обороты в начале первого и второго предложений придают ей особую мягкость, задушевность. Начинаясь в *c-moll*, мелодия модулирует в *Es-dur*. К сожалению, этот переход меняет и ее характер: от красивого поэтического образа она переходит к бравурности,

помпезности (Приложение. Пример 59). Очевидно, что удерживая композитор эту мелодию в первоначальном ключе, она стала бы одним из ярчайших украшений его творческого наследия.

В коде Эдуард Штраус старается развить тематический материал, прозвучавший в вальсах. Так, в начале звучат измененные мотивы последнего вальса — к ним добавлены подголоски, они раздроблены внезапными вступлениями оркестра *tutti*. Переходы между темами тоже построены на материале вальсов. Таким образом, композитор в какой-то степени компенсирует недостаток развития танцевальной сюиты.

С 1874 года (через 7 лет после своего старшего брата Иоганна) Эдуард переходит к 4-хчастной вальсовой сюите¹⁰⁴. Первый вальс, в котором появляется новый тип структуры — «*Theorien*», оп. 111 («Теории», 1874). В этом опусе интродукция небольшая, состоящая из двух разделов. Первый из них *Andante (fis-moll)* — сдержанный, трагический. Второй раздел *Tempo di Valse* создает сильный контраст и подготавливает появление темы первого вальса. Танцевальные мелодии этого опуса тоже пока еще не обрели непринужденности в своем развитии, далеки они и от гармоничных песенных тем Иоганна Штрауса-младшего. В них сохраняется повторность, приводящая к дробности. Как правило, длина фразы составляет 2 или 4 такта, и это построение обычно бывает повторено несколько раз секвенционно (Приложение. Пример 60).

В приведенном фрагменте квадратными скобками выделены повторяющиеся мотивы на протяжении первого раздела вальса. Они воспроизводятся точно либо секвенцируются, однако отсутствие ритмических изменений мешает мелодии свободно развиваться. Даже введение контрастного элемента в 25 такте (мотив ровными восьмыми на

¹⁰⁴ В это же десятилетие у Эдуарда встречаются и сюиты с тремя вальсами, такие как «*Giroflé-Girofla: Waltz nach Motiven über Lecocq's Oper*», оп. 123 (1874/75), а также «*Fatinitza-Waltz nach Motiven der gleichnamigen Operette von Franz von Suppé*», оп. 147 (1876). Возможно, это связано с тем, что в данных опусах используется материал других композиторов (Ш. Лекока и Ф. фон Зуппе).

стаккато) не усиливает развитие, так как эта фраза снова начинает повторяться.

Конечно, для композитора, начинающего свой путь, Эдуард сделал много интересного. Среди его вальсов первой половины 1870-х годов встречаются красивые лиричные мелодии, яркие отклонения и модуляции, все его танцы хорошо оркестрованы, выверены по форме. Однако невольное сравнение со старшими братьями Штраус пока что происходит не в пользу Эдуарда.

Тем не менее, композитор продолжает работу над своими темами, и в 1876 году в его мелодике происходит качественный прорыв: мелодии Эдуарда обретают необходимую песенность. Таковы темы «*Das Leben ist doch schön!*», оп. 150 («Жизнь ведь прекрасна!», 1876/77). Один из показательных примеров — мелодия второй части вальса № 2 (Приложение. Пример 61). В этой теме, несмотря на имеющуюся ритмическую повторность, ни одна из фраз не воспроизводится точно. Каждый четырехтакт дает новый вариант звуковысотности, развивает начальный мотив. Более того, все фразы этой темы как бы «вырастают» одна из другой. Начальное зерно темы основывается на мягком интервале — терции, она повторяется дважды, создавая плавное «покачивание», подобное колыбельной. Четырехтактовые фразы оканчиваются нежными «вздохами», дополняющими этот нежный лирический образ. Обращает на себя внимание и гармоническая последовательность в этой теме. Минорные аккорды (II₆₄, II₆), отклонение в тональность II ступени, плавная линия баса — все это придает мелодии дополнительную мягкость, задушевность. Потенциал этой темы к развитию, во всей видимости, был замечен композитором. Именно на ее основе он делает завершающий раздел коды, в котором данная мелодия предстает в новом облике: торжественном, величавом (Приложение. Пример 62). В коде меняется ее фактура (исчезает вальсовый аккомпанемент), она перегармонизовывается (см. Приложение. Пример 62,

нисходящий ход баса в т. 2–4). Интервальный состав мелодии тоже изменен, сохраняются лишь общие контуры темы.

Еще одна великолепная находка этого опуса – ладовое развитие первой темы второго вальса. При первом появлении эта мелодия звучит в мажоре, она бравурная, помпезная (Приложение. Пример 63). Заметны в ней и новые принципы строения, позволяющие сделать мелодию более цельной: нет повторности мелких мотивов в начале построения, при повторе второе предложение модулирует в тональность III ступени. Второй раз первая тема второго вальса звучит в коде, и теперь она становится минорной (Приложение. Пример 64). Громкая звучность меняется на тихую, добавляются подголоски, и в теме раскрывается лирическая составляющая: теперь она звучит задумчиво, задушевно. Таким образом, в вальсах Эдуарда Штрауса, так же как и в сочинениях его старших братьев, кода становится разделом с максимальным развитием тематизма.

Эдуард Штраус на протяжении всей жизни придерживался найденных в юности принципов. Так, в его вальсах проявляется стремление к гармоническому и тональному разнообразию. Он предпочитает делать в темах отклонения в родственные тональности (см. Приложение. Примеры 59, 60, 61, 63), сопоставлять далекие тональности на грани разделов одного вальса. Аккордика в его танцах также очень разнообразна и красочна, композитор применяет широкий спектр септаккордов разных ступеней, широко использует внедряющиеся тоны, меняющие структуру привычных терцовых созвучий. При этом, как и у его старших братьев, в вальсах Эдуарда значительно расширяется гармонический пульс: одна функция (чаще всего это тоника в экспозиционном разделе темы) может продлеваться до 6–8 тактов.

С обретением навыка написания мелодий широкого дыхания масштабы вальсов Эдуарда Штрауса не изменяются, они почти так же компактны и лаконичны как сочинения его брата Йозефа и значительно уступают по объему танцевальным опусам Йоганна. Интродукции вальсов Эдуарда, как

правило, небольшие, содержат один, два или три (редко) раздела. Коды немного больше по масштабам, в них концентрируются основные развивающие материал приемы.

Для вальсов Эдуарда Штрауса не характерно сквозное развитие материала, наличие тематических связей между частями венского вальса. В этом отношении его сочинения ближе к работам его отца раннего периода и напоминают, скорее, яркие праздничные сюиты, «цепи» вальсов, нежели развивающиеся цельные монолиты Иоганна Штрауса-сына. К характерным изменениям структуры венского вальса относится частое наличие вступительного раздела (как правило, это четырехтакт) к каждому вальсу. Обычно в этом эпизоде происходит модуляция в нужную композитору тональность, что обеспечивает плавность перехода между танцами и усиливает связность сюиты.

К несомненным достоинствам вальсов Эдуарда Штрауса относится красочность – в гармонии, аккордике и особенно оркестровке. Применение разнообразных микстов в оркестре значительно обогатило его партитуры, хотя ведущая роль при этом по-прежнему отдана скрипкам. Среди интересных тембровых находок можно привести в пример вальс «*Glockensignale*», ор. 198 («Колокольные сигналы», 1881), в котором применяются колокола, гудки (сигналы) и клавиесы (деревянные палочки, ударяющиеся друг о друга). В этой партитуре возникает редкая для Эдуарда Штрауса тембровая арка: в интродукции и четвертом вальсе звучат колокола.

Таким образом, серьезный вклад младшего поколения Штраусов в историю развития венского вальса является несомненным. Создав большое количество высокохудожественных и ярких сочинений этого жанра, братья Штраусы вывели вальс на небывалый прежде уровень. Особую роль при этом сыграло творчество Иоганна Штрауса-сына, в творчестве которого эволюция венского вальса достигает небывалых высот за счет тотальной симфонизации жанра, нахождения массы композиторских приемов (общих ритмических и мелодических формул, тематических и ритмических арок, внедрения

принципов монотиматизма и др.), позволяющих придать вальсовой сюите цельность. Все это позволило вальсу выйти за пределы жанра прикладного назначения и оказать существенное влияние на другие жанры и творчество других авторов.

Заключение

В современной музыкальной науке с династией Штраусов ассоциируется формирование и развитие жанра венского вальса. В возведении так называемых «легких жанров» на самый высокий художественный уровень кроется бесценный вклад семьи не только в музыкальную культуру Австрии, но и всей Западной Европы.

В *начальный период* становления жанра вальса — от его зарождения до возникновения шедевров Ф. Шуберта и К. М. Вебера — выделяется три эволюционных этапа, в течение которых вальс постепенно обрел жанровую самобытность. Первый характеризуется зарождением и бытованием вальса среди большого разнообразия трехдольных танцев, зачастую объединенного под общим названием «лендлер». Все эти танцы сближал, помимо трехдольности, типичный гармонический пульс: один такт — один аккорд (смена аккорда единожды в такте). Следующий этап связан с танцевальной музыкой Ф. Шуберта, чьи вальсы обычно были объединены в небольшие циклы, в которых выявлены такие черты цикличности как наличие *лейтформул* и продуманность *тонального плана*. При этом первый и последний танцы выполняют функцию вступления и коды, которые окончательно утвердятся у Штрауса-отца. Анализ танцевальных опусов Ф. Шуберта позволяет сделать вывод о том, что обнаруженные нововведения послужили определенными предпосылками, подготовившими появление венского вальса в конце 20-х — начале 30-х годов XIX века.

Последний этап периода начального развития вальса ознаменовало появление знаменитого «Приглашения к танцу» К. М. Вебера — первого в истории концертного вальса. Ряд черт этого сочинения позволяет считать его опередившим свое время как минимум на десятилетие. Во-первых, «Приглашение к танцу» включает в себя «цепочку» вальсов с переходами, обрамленную вступлением и заключением. Во-вторых, гармонический пульс

музыки укрупнен до трех-четырех тактового. Кроме того, композитор применяет объединяющие «сквозные» элементы и мотивы. Все эти приемы станут основополагающими только у И. Штрауса-младшего, что и позволяет считать произведение *«предтечей» венского вальса.*

Второй период развития венского вальса вначале характеризуется совместным вкладом Й. Ланнера и И. Штрауса-отца. Оба композитора во взаимовлиянии параллельно установили в своем творчестве его «классическую» форму. В ходе анализа их музыки был сделан вывод о том, что роль Штрауса заключается в разработке и оформлении венского вальса в *четкую установившуюся структуру*, но внутреннее ее развитие и наполнение произошло благодаря Ланнеру, привнесшему богатство *гармонических и ладовых находок*, а также *красочность и разнообразие оркестровки.*

После смерти Ланнера Штраус-отец продолжил развитие венского вальса, что обусловило переход на следующий этап эволюции жанра. В творчестве композитора откристаллизовался «классический» вид венского вальса с развитой интродукцией, пятью вальсами и обширной кодой. Сюита при этом обретает цельность, симфонизируется, и, в конечном итоге, перерастает рамки исключительно «музыки для сопровождения танцев». Музыкант привнес в венский вальс множество приемов, почерпнутых из его богатого опыта, подытоживая весь предыдущий путь развития вальса.

Таким образом, Штраус-отец, безусловно, оказал громадное влияние не только на следующее поколение композиторов, творцов венского вальса (Йоганна Штрауса-сына, Йозефа и Эдуарда Штраусов, Эмиля Вальдтейфеля), но и на целый ряд своих современников, среди которых можно назвать имена Г. Берлиоза и М. И. Глинки.

Третий период — «расцвет» венского вальса, связанный с творчеством Йоганна Штрауса-сына и его младших братьев Йозефа и Эдуарда Штраусов.

Роль И. Штрауса-сына в истории венского вальса сложно переоценить. В результате анализа большого числа произведений данного жанра было выявлено, что в его творчестве постепенно происходит все большее интонационное объединение вальсовой сюиты. Это достигается при помощи разнообразных композиторских приемов — общих ритмических и мотивных формул, тематических и тембровых арок, иногда даже монотематического развития и мн. др. Таким образом, эволюция венского вальса в творчестве И. Штрауса-сына достигает невиданных высот — за счет тотальной симфонизации происходит выход за пределы жанра прикладного значения.

Помимо неоценимого вклада в развитие венского вальса, И. Штраус-сын оставил неизгладимый след и в жанре оперетты. «Цыганский барон» открыл новую страницу в ее истории, создав новый тип спектакля — лирическую оперетту. Главное завоевание Йоганна Штрауса-младшего заключалось в том, что на первое место выдвинулось музыкальное воплощение чувств, а комедийное начало отодвинулось на второй план.

Творчество младших братьев И. Штрауса — Йозефа и Эдуарда характеризует наличие достаточно ярких собственных стилевых отличий, но при этом оно остается в русле семейных традиций. Анализ их музыки позволяет утверждать, что индивидуальность и талант представителей «младшего» поколения демонстрируются целым рядом собственных изобретательных находок в области гармонии, тонально-модуляционного плана, оркестровки. Тем не менее, творчество младших братьев гораздо в меньшей степени продуктивно и индивидуально, они находятся все же в тени своего отца и старшего брата. Однако вся династия обогатила историю венского вальса, достигшего кульминации своего развития во второй половине XIX столетия. Этот период 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.

Перспективы развития заявленной темы видятся в дальнейшем исследовании проблем, не ставших предметом специального изучения, однако, чрезвычайно важных для осмысления многих вопросов. Эволюция жанра венского вальса, имея более чем вековую историю, затронула творчество многих западноевропейских композиторов. Танец достиг несопоставимой ни с одним другим прикладным жанром популярности. Династия Штраусов и разработанный композиторами жанр венского вальса, исторический, художественно-эстетический и музыкальный процесс его развития в полной мере демонстрирует мощнейшее влияние на венскую, австрийскую и, шире, западноевропейскую культуру. Интерес к танцевальной музыке и, в частности, к вальсу проявили многие европейские музыканты во второй половине XIX-XXI столетиях. В этом отношении изучение творчества И. Штрауса 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.

Рассмотрев композиторское творчество, сыгравшее важнейшую роль в формировании жанра венского вальса, мы предполагаем, что в дальнейшем, исследование произведений других композиторов станет плодотворным и перспективным.

Список литературы

1. Айгнер Т. Иоганн Штраус — Ольга Смирнитская. 100 писем о любви / Томас Айгнер ; [перевод с немецкого О. Айгнер]. — Москва : Время, 2005. — 233 с. — ISBN 5-9691-0070-6 : 3000.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. : учебник. Ч. 1 и 2 / А. Д. Алексеев. — Изд. 4-е, стер. — Санкт-Петербург [и др.]: Лань : Планета музыки, 2019. — 415 с. — ISBN 978-5-8114-2724-6.
3. Асафьев Б. В. Венская оперетта / Б. Асафьев // Неф К. История западно-европейской музыки / Карл Неф ; под редакцией Б. В. Асафьева. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва : Музгиз, 1938. — С. 261–263.
4. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Ленинград : Музыка, 1977. — 276 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. В. Асафьев ; [редакция, вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой]. — Ленинград : Музгиз, 1963. — 378 с.
6. Асафьев Б. В. Шуберт и современность / Б. Асафьев // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / редакция, вступительная статья и примечания В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой. — Москва : Издательство Академии наук СССР, 1955. — С. 407–409.
7. Берлиоз Г. Мемуары / Гектор Берлиоз / перевод с французского О. К. Слезкиной ; вступительная статья А. А. Хохловниковой ; редакция перевода и примечания В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. — Изд. 2-е. — Москва : Музыка, 1967. — 876 с.
8. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы / Т. С. Бершадская. — Санкт-Петербург : «Ut», 1997. — 192 с.

9. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии : учебное пособие / Т. Бершадская. – Изд. 3-е, доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 268 с. – ISBN 5-7379-0069-X.
10. Большой словарь иностранных слов : более 24000 слов / составитель А. Ю. Москвин. – Москва : Центрполиграф, 2003. – 816 с. – ISBN 5-227-01294-6.
11. Большой французско-русский и русско-французский словарь // Словари онлайн. – URL : <https://big-fr-rus-fr-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 28. 08. 2022). – Режим доступа : открытый.
12. Боров Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Юрий Боров. – Москва : Искусство, 1970. – 268 с.
13. Вагнер Р. Моя жизнь / Рихард Вагнер ; [перевод с немецкого Г. А. Ефрона и др.]. – Москва : ЭКСМО ; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2003. – 861 с. – ISBN 5-7921-0650-9 (TF). – ISBN 5-699-02928-1 (Эксмо).
14. Васильева К. Н. Франц Шуберт. 1797–1828 : краткий очерк жизни и творчества / К. Васильева. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1969. – 87 с.
15. Венок Шуберту (1828–1928) : Этюды и материалы / технический редактор К. Кузнецова. – Москва : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – 79 с.
16. Венская оперетта // Театральная энциклопедия. В 5 т. Т. 1 / главный редактор С. С. Мокульский. – Москва : Советская энциклопедия, 1961. – Стб. 915.
17. Владимирская А. Р. Звездные часы оперетты / А. Владимирская. – Ленинград : Искусство, 1975. – 136 с.
18. Владимирская А. Р. Золото и серебро мелодий / А. Владимирская // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 3. – С. 19–20.

19. Владимирская А. Р. Франц Легар / А. Владимирская. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1981. – 173 с.
20. Волков А. О. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX – первой половины XX века / А. О. Волков // Вопросы оперной драматургии : сборник статей / составление, общая редакция и примечания Ю. Н. Тюлина. – Москва : Музыка, 1975. – С. 66–77.
21. Воспоминания о Шуберте / [составление, перевод, предисловие и примечания Ю. Хохлова]. – Москва : Музыка, 1964. – 412 с.
22. Вудфорд П. Шуберт / Пегги Вудфорд ; перевод с английского Е. А. Розовской. – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 191 с. – ISBN 5-8029-0078-4.
23. Вульфius П. А. Классические и романтические тенденции в творчестве Франца Шуберта : на материале инструментальных ансамблей / П. Вульфius. – Москва : Музыка, 1974. – 83 с.
24. Вульфius П. А. Франц Шуберт : Очерки жизни и творчества / П. Вульфius ; под редакцией Е. М. Орловой. – Москва : Музыка, 1983. – 446 с.
25. Габай Ю. И. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма / Ю. И. Габай // Проблемы музыкального романтизма : сборник научных трудов / [ответственный редактор А. Л. Порфирьева]. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. – С. 5–30.
26. Галушко М. Эстетические принципы немецкой романтической оперы / М. Галушко // Анализ, концепции, критика : статьи молодых музыковедов / составитель Л. Г. Данько. – Ленинград : Музыка, 1977. – С. 141–153.
27. Глинка М. И. Записки / М. И. Глинка ; подготовил А. С. Розанов. – Москва : Музыка, 1988. – 222 с. – ISBN 5-7140-0065-X.
28. Го Ц. «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. – ISBN: 978-5-8392-0852-0.
29. Го Ц. 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. – ISSN: 2618-6942.
30. Го Ц. Влияние Ж. Оффенбаха на оперетту И. Штрауса «Летучая мышь» / Го Цин // *Архивариус*. – 2022. – Т. 7, № 1. – С. 4–10. – ISSN: 2524-0935.
31. Го Ц. Иоганн Штраус-сын и русская музыка: к вопросу о взаимодействии / Го Цин // *Музыкальная культура глазами молодых ученых* : сборник научных трудов / редактор-составитель Н. И. Верба. – Вып. 16. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – С. 22–28. – ISBN 978-5-00188-091-2.
32. Го Ц. О цикличности в менюэтах Франца Шуберта: в преддверии венского вальса / Го Цин // *Университетский научный журнал*. – 2021. – № 64. – С. 174–180. – ISSN: 2222-5064.
33. Го Ц. Творчество Иоганна Штрауса-сына в контексте музыкальной культуры Австрии / Го Цин // *Музыкальная культура глазами молодых ученых* : сборник научных трудов / составитель Н. И. Верба ; научный редактор Р. Г. Шитикова. – Вып. 15. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – С. 46–50. – ISBN: 978-5-00045-912-6.
34. Го Ц. У истоков венского вальса: танцевальные циклы Франца Шуберта / Го Цин // *Манускрипт*. – 2021. – Т. 14, вып. 10. – С. 2173–2178. – ISSN: 2618-9690.
35. Го Ц. Эволюция венского вальса в первой половине XIX века / Го Цин // *Музыка и время*. – 2022. – № 7. – С. 12–15. – ISSN 2072-9960.

36. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт — жизненный путь / Гарри Гольдшмидт ; [перевод с немецкого В. М. Розанова и Л. В. Гинзбурга ; редакция перевода, предисловия и примечаний Ю. Н. Хохлова]. – Москва : Музгиз, 1960. – 439 с.
37. Дамс В. Франц Шуберт : [1797–1828] / Вальтер Дамс; перевод с немецкого В. Э. Фермана ; под редакцией и с предисловием проф. М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1928. – 199 с.
38. Данько Л. Г. Комическая опера XX века : очерки / Л. Г. Данько. – Ленинград : Советский композитор, 1976. – 200 с.
39. Данько Л. Г. Типология комической оперы / Л. Г. Данько // История и современность : сборник статей / редакторы-составители: А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. – Ленинград : Советский композитор, 1981. – С. 214–225.
40. Денисов А. В. Музыкальные цитаты. Справочник / А.В. Денисов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2020. – 222 с.
41. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы : на материале классического наследия. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 344 с.
42. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды / М. С. Друскин. – 3-е изд. – Ленинград : Советский композитор, 1982. – 208 с.
43. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века : [Германия, Австрия, Венгрия, Италия, Франция, Чехия, Норвегия, Испания] / М. Друскин. – Москва : Музыка, 1983. – 464 с.
44. Жизнь Франца Шуберта в документах: По публикациям Отто Эриха Дойна и другим источникам / составление, общая редакция и примечания Ю. Хохлова. – Москва : Музгиз, 1963. – 840 с.
45. Жукова Л. Л. В мире оперетты / Л. Жукова. – Москва : Знание, 1976. – 110 с.

46. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского / В. В. Задерацкий. – 2-е изд. – Москва : Композитор, 2007. – 287 с. – ISBN-5-85285-269-4.
47. Залесский В. Оперетта — жанр музыкальный / В. Залесский // Советская музыка. – 1962. – № 3. – С. 87–92.
48. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Москва : Московская консерватория, 1997. – 510 с. – ISBN 5-89598-001-5.
49. Иванов-Борецкий М. В. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования / М. Иванов-Борецкий // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / составитель, редактор Т. Н. Ливанова. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 126–142.
50. Иоганн Штраус: жизнь и творчество / [составитель Н. Б. Мордвинцева]. – Москва : Белый город, 2013. – 14, [1] с. – ISBN 978-5-7793-2401-4.
51. История оперетты : учебное пособие : Дипломная работа на соискание ученой степени магистра искусств Карулиной Марии Викторовны / Московский экстерный гуманитарный университет. – Москва : Компания Спутник+, 2000. – 178 с.
52. Келдыш Ю. В. Опера / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 4 / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – Стб. 20–45.
53. Кенигсберг А. К. Карл Мария Вебер (1786–1826) : популярная монография / А. К. Кенигсберг. – Изд. 2-е, доп. – Ленинград : Музыка, 1981. – 112 с.
54. Кершнер Л. М. Карл Мария Вебер (к 175-летию со дня рождения) / Л. Кершнер // Музыкальная жизнь. – 1961. – № 22. – С. 8–10.
55. Конен В. Д. Шуберт / В. Д. Конен. – Изд. 2-е, доп. – Москва : Музгиз, 1959. – 304 с.

56. Кремнев Б. Г. Франц Шуберт / Б. Г. Кремнев. – Москва : Молодая гвардия, 1964. – 304 с.
57. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. – Москва : Советский композитор, 1982. – 175 с.
58. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – Москва : ТЦ Сфера, 1998. – 343 с. – ISBN 589144-068-7.
59. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта / И. Лаврентьева // От Люлли до наших дней : К шестидесятилетию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР доктора искусствоведения профессора Л. А. Мазеля. – [Москва : Музыка, 1967]. – С. 33–70.
60. Левик Б. В. Франц Шуберт : лекция / Б. Левик – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1952. – 36 с.
61. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Л. А. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1973. – 534 с.
62. Майлер Ф. Иоганн Штраус / Ф. Майлер; [перевод с немецкого В. Г. Шнитке]. – Москва : Музыка, 1980. – 71 с.
63. Мейлих Е. И. Иоганн Штраус: Из истории венского вальса / Е. И. Мейлих. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. – 208 с.
64. Михеева Л. В. В мире оперетты : путеводитель. / Л. В. Михеева, А. А. Орелович. – Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1977. – 384 с.
65. Мрочковская-Балашова С. Мой ангел, мой чертенок : Петербургский роман Иоганна Штрауса и Ольги Смирнитской / Светлана Мрочковская-Балашова. – Москва : Радуга, 2002. – 276 с. – ISBN 5-05-005207-6.
66. Музыка Австрии и Германии XIX века : учебное пособие. Кн. 1 / под общей редакцией Т. Э. Цытович. – Москва : [б. и.], 1975. – 512 с.

67. Музыка Австрии и Германии XIX века : учебное пособие. Кн. 2 / под общей редакцией Т. Э. Цытович. – Москва : Музыка, 1990. – 528 с.
68. Музыка Австрии и Германии XIX века : учебное пособие. Кн. 3 / под общей редакцией Т. Э. Цытович. – Москва : Композитор, 2003. – 452 с. – ISBN: 5-85285-651-7.
69. Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования : межвузовский сборник научных трудов / редколлегия: Е. Б. Трёмбовельский (ответственный редактор) и др. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1992. – 182 с. – ISBN 5-7455-0416-1.
70. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 4. Окунев – Симович / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – 974 с.
71. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 5. Симон – Хейлер / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 1056 с.
72. Музыкальные жанры : [сборник статей] / общая редакция Т. В. Поповой. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1968. – 327 с.
73. Музыкальный Петербург : энциклопедический словарь-исследование. 1801–1917. Т. 10. Кн. 1. А – Л / ответственный редактор И. Ф. Петровская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 573 с. – ISBN 978-5-7379-0372-5.
74. Музыкальный Петербург : энциклопедический словарь-исследование. 1801–1917. Т. 11. Кн. 2. М – Я / ответственный редактор И. Ф. Петровская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2010. – 559 с. – ISBN 978-5-7379-0372-5.
75. Музыкальный энциклопедический словарь / под редакцией Г. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. – ISBN 5-85270-033-9.

76. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – ISBN 5-691-01045-X.
77. Приношение Шуберту : К 200-летию со дня рождения : тезисы докладов юбилейной научной конференции 9–10 апреля 1997 года / редактор-составитель Н. Ю. Гродницкая. – Петрозаводск : [б. и.], 1997. – 48 с.
78. Пристер Е. Краткая история Австрии / Ева Пристер ; перевод с немецкого Н. М. Соболевой [и др.] ; редакция и предисловие М. А. Полтавского. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1952. – XX, 511 с.
79. Проблемы высотной и ритмической организации музыки / ответственный редактор И. А. Истомина. – Москва : ГМПИ, 1980. – 159 с. – (Сборник трудов / Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных ; Вып. 50, ISSN 0202-9030).
80. Проблемы фактуры : сборник статей / составитель Т. С. Бершадская. – Санкт-Петербург : [СПбГК], 1992. – 144 с.
81. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века / В. В. Протопопов. – Москва : Музыка, 1979. – 327 с.
82. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 265 с. – ISBN 5-7379-0049-5.
83. Савенко С. И. Игорь Стравинский / Светлана Савенко. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 281 с. – ISBN 5-8029-0511-5.
84. Савенко С. И. Мир Стравинского / С. Савенко. – Москва : Композитор, 2001. – 327 с. – ISBN 5-85285-492-1.
85. Савранский В. С. Музыкально-жанровая сущность оперетты : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / Савранский Вольф Самойлович ; [Грузинский театральный институт им. Ш. Руставели]. – Тбилиси, 1982. – 23 с.

86. Сохор А. Н. О массовой музыке / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 1 / А. Н. Сохор ; Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Советский композитор, 1980. – С. 234–263.
87. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сборник статей / [составитель и автор предисловия Л. Г. Раппопорт]. – Москва : Музыка, 1971. – С. 292–310.
88. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с.
89. Способин И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – 7-е изд. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с.
90. Стасов В. В. Искусство XIX века / В. В. Стасов // Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 3. – Москва : Искусство, 1952. – С. 531–673.
91. Титова Е. В. Музыкальная фактура: вопросы теории : учебное пособие / Е. В. Титова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1992. – 99 с.
92. Трауберг Л. З. Жак Оффенбах и другие / Л. Трауберг. – Москва : Искусство, 1987. – 320 с.
93. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии / под редакцией проф. Б. А. Фингерта и проф. А. А. Адамяна. – 2-е изд. – Ленинград ; Москва : Музгиз, 1939. – 192 с.
94. Франц Шуберт : К 200-летию со дня рождения : материалы международной научной конференции / редколлегия: Е. М. Царева и др. – Москва : Прест, 1997. – 126 с. – ISBN 5-86203-073-5.
95. Холопов Ю. Н. Гармония : теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2003. – 540 с. – ISBN 5-8114-0516-2.

96. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. – 496 с. – ISBN 5-8114-0392-5.
97. Хохлов Ю. Н. «Зимний путь» Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1967. – 462 с.
98. Хохлов Ю. Н. «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – Москва : УРСС, 2002. – 429 с. – ISBN 5-354-00104-8.
99. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1963. – 146 с.
100. Хохлов Ю. Н. О последнем периоде творчества Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1968. – 218 с.
101. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта : черты стиля / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1987. – 302 с.
102. Хохлов Ю. Н. Франц Шуберт : Жизнь и творчество в материалах и документах / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Советский композитор, 1978. – 256 с.
103. Хохлов Ю. Н. Шуберт : Некоторые проблемы творческой биографии / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1972. – 412 с.
104. Цукер А. М. Массово-бытовое музыкальное искусство и академическое музыкознание / А. М. Цукер // Музыка быта в прошлом и настоящем : сборник статей / редакторы А. М. Цукер, К. А. Жабинский. – Ростов : Ростовский государственный педагогический университет, 1996. – С. 7–18.
105. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 160 с.
106. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн : Культурно-исторический очерк / Мориц Чаки ; перевод с немецкого В. Ерохина. – Санкт-Петербург : Издательство им. Н. И. Новикова , 2001. – 346 с. – ISBN 5-87991-031-8.

107. Черная Е. С. Франц Шуберт / Е. С. Черная. – Москва : Музыка, 1966. – 238 с.
108. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – Москва : Музыка, 1984. – 144 с.
109. Чигарева Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом / Е. И. Чигарева // Проблемы музыкальной науки / редколлегия : Г. А. Орлов и др. – Вып. 2. – Москва : Советский композитор, 1973. – С. 48–88.
110. Чинаев В. П. В поисках романтического пианизма / В. П. Чинаев // Стилиевые особенности исполнительской интерпретации : сборник научных трудов / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; редколлегия : М. А. Смирнов и др. – Москва : [б. и.], 1982. – С. 58–81.
111. Шуберт и шубертианство : сборник материалов научного музыковедческого симпозиума, 30 сентября – 2 октября 1993 г. / составитель Г. И. Ганзбург. – Харьков : [б. и.], 1994. – 124 с.
112. Шуберт Ф. Переписка, записи, дневники, стихотворения / Франц Шуберт ; составление, перевод с немецкого, предисловие, общая редакция и примечания Ю. Н. Хохлова. – Изд. 4-е. – Москва : URSS, 2017. – 254 с. – ISBN 978-5-9710-4075-0.
113. Энциклопедический музыкальный словарь / авторы-составители Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.
114. Янковский М. О. Искусство оперетты / М. О. Янковский. – Москва : Советский композитор, 1982. – 278 с.
115. Янковский М. О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. О. Янковский. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1937. – 456 с.

116. Ярон Г. М. О любимом жанре / Г. Ярон. – Москва : Искусство, 1960. – 256 с.
117. Black L. Franz Schubert : Music and Belief / by Leo Black. – New York : Boydell Press, 2005. – 226 p. – ISBN-10:184383135X. – ISBN-13:978-1843831358.
118. Brown M. J. E. Schubert. A critical biography / Maurise J. E. Brown. – London : Scholar's Choice Edition, 2015. – 440 p. – ISBN-10:129603304X. – ISBN-13:978-1296033040.
119. Brusatti O. Joseph Lanner: Compositeur, Entertainer & Musikgenie / Otto Brusatti, Isabella Sommer. – Wien : Böhlau, 2001. – 203 S. – ISBN-10:3205990811. – ISBN-13:978-3205990819.
120. Bruyr J. L'opérette / Jose Bruyr. – Paris : Boulevard Saint-Germain, 1974. – 121 p.
121. Bücken E. Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Modern / Ernst Bücken. – Potsdam : Athenaion, 1929. – 319 S.
122. Crittenden C. Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture / Camille Crittenden. – Cambridge University Press. 2000. – 332 P. – ISBN-10:0521027578. – ISBN-13:978-0521027571.
123. Csáky M. Ideologie der Operette und Wiener Moderne : Ein kulturhist. Essay / Moritz Csáky. – Wien etc., 1998. – 328 S. – ISBN-10:3205989309. – ISBN-13:978-3205989301.
124. Decsey E. Johann Strauss : Ein Wiener Buch / Ernst Decsey. – Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1922. – 298 S.
125. Deutsch O. Franz Schubert : Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / Otto Erich Deutsch // Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold. – Kassel : Bärenreiter, 1978. – 712 S.
126. Deutsch O. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens / by Otto Erich Deutsch. – München und Leipzig : G. Müller, 1900. – 548 S.

127. Dörner W. Joseph Lanner : Werkverzeichnis / Wolfgang Dörner. – URL : <http://www.josephlanner.org/upload/werkverzeichnis.pdf> (дата обращения : 25.08.2021). – Режим доступа : открытый.
128. Eckert N. Von der Oper zum Musiktheater : Wegbereiter und Regisseure / Nora Eckert. – Berlin : Henschel Verlag, 1998. – 256 S. – ISBN-10:3894872071. – ISBN-13:978-3894872076.
129. Fantel H. The Waltz Kings : Johann Strauss, Father and Son, and Their Romantic Age / Hans Fantel. – New York : William Morrow&Company, Inc., 1972. – 246 p. – ISBN-10:0688000924. – ISBN-13:978-0688000929.
130. Fritz H. Landtler, Steirer, Schleuniger: zur musikalischen Typologie des Ländlers / Hermann Fritz // Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. – Wienn, 1989. – Bd. 38. – S. 62–82.
131. Gál H. Franz Schubert oder die Melodie / by Hans Gál, Elmar Budde. – Frankfurt am Main : Fischer Digital, 1970. – 270 p. – ISBN-10:3596305349. – ISBN-13:978-3596305346.
132. Gänzl K. The Encyclopedia of Musical Theatre. Vol. 1–3 / by Kurt Gänzl. – 2nd ed. – New York : Schirmer Books, 2001.
133. Gartenberg E. Johann Strauss: the End of an Era / Egon Gartenberg. – New York : Da Capo Press, 1976. – 360 p.
134. Georgii W. Karl Maria von Weber als Klavierkomponist / Walter Georgii. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914. – 45 S.
135. Green S. The encyclopedia of the Musical Theatre / Stanley Green. – Boston : Da Capo Press, 1980. – 516 p. – ISBN-10:0306801132. – ISBN-13:978-0306801136.
136. Griinberg I. Operette und Rundfimk. Die Entstehung eines spezifischen Typs massenwirksamer Unterhaltungsmusik / Ingrid Griinberg // Argument Sonderband AS 24, Angewandte Musik 20er Jahre. – Berlin, 1977. – S. 61–78.
137. Grun B. Kulturgeschichte der Operette / Bernard Grun. – Berlin : Henschelverlag, 1961. – 680 S.

138. Gülke P. Franz Schubert und seine Zeit / by Peter Gülke. – Laaber, 2002. – 399 S.
139. Hanslick E. Die moderne Oper : T. 7 : Fünf Jahre Musik (1891–1895) : Kritiken / von Eduard Hanslick. – 2. Aufl. – Berlin : Allgem. Verein für dt. Lit., 1896. – VII, 402 c.
140. Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen : ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst / von Eduard Hanslick. – 7 vermehrte und verbesserte Auflage. – Johann Ambrosius Barth, 1885. – 196 S.
141. Hanson A. Musical Life in Biedermeier Vienna / by Alice M. Hanson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1985. – 256 p. – ISBN-10:052110484X. – ISBN-13:978-0521104845.
142. Hilmar E. Franz Schubert in seiner / Ernst Hilmar. – Wien [etc.] : Bohlaus Nachf., 1985. – 143 c. – ISBN 3205064003.
143. Jacob H. E. Johann Strauss, Father And Son. A Century Of The Light Music / by H. E. Jacob. – Crown : New York, 1939. – 385 p.
144. Jäger-Sunstenau H. Johann Strauß : Der Walzerkönig und seine Dynastie / Hanns Jäger-Sunstenau. – Wien : Verl. für Jugend und Volk, 1965. – 460 S.
145. Jähns F. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen / Friedrich Wilhelm Jähns. – Berlin : Lienau, 1871. – 484 S.
146. Kaiser G. Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber / Georg Felix Kaiser. – Berlin ; Leipzig : Schuster & Loeffler, 1908. – 585 S.
147. Keller O. Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung : Musik. Libretto. Darstellung / Otto Keller. – Leipzig etc. : Stein Verlag, 1926. – 504 S.
148. Kemp P. The Strauss Family : Portrait of a Musical Dynasty / by Peter Kemp. – Seven Hills Books, 1989. – 288 p. – ISBN-10:0859362655. – ISBN-13:978-0859362658.

149. Klotz V. Bürgerliches Lachtheater : Komödie, Posse, Schwank, Operette / Volker Klotz. – München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1987. – 271 S. – ISBN 978-3-8253-5100-7.
150. Knepler G. Österreich und Deutschland / Georg Knepler // Knepler G. Musikgeschichte des 19 Jahrhunderts. – Berlin : Henschelverlag, 1961. – S. 529–1033.
151. Krenn H. «Lenz-Blüthn» : Joseph Lanner — sein Leben, sein Werk / Herbert Krenn. – Böhlau, 1994 – 146 S.
152. Kydryński L. Jan Strauss / Lucjan Kydryński. – Krakow : PWM, 1985. – 305 S. – ISBN:83-224-0269-4.
153. Lang Z. A. The Legacy of Johann Strauss : Political influence and Twentieth-Century Identity / by Zoë Alexis Lang. – Cambridge University Press, 2014. – 248 p. – ISBN-10:1107022681. – ISBN-13:978-1107022683.
154. Lange F. Josef Lanner und Johann Strauss : Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke, nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt / Fritz Lange. – Breitkopf & Härtel, 1919. – 197 S.
155. Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre / Hugo Leichtentritt. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1927. – XVIII, 464 S.
156. Mailer F. Jozeph Strauss: Genie wider Willen / Franz Mailer. – Wien ; München : Jugend & Volk, 1977. – 142 S. – ISBN-10: 3714160663. – ISBN-13:978-3714160666.
157. Martersteig M. Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert / Max Martersteig. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1924. – 810 S.
158. Mies P. Franz Schubert / Paul Mies. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1954. – 225 S.
159. Montgomery D. Franz Schubert's Music in Performance: Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realities, Pedagogical Foundations / David Montgomery. – Maesteg : Pendragon Press, 2003. – 340 p. – ISBN-10:1576470253. – ISBN-13:978-1576470251.

160. Moser H. J. Carl Maria von Weber : Leben und Werk / H. J. Moser. – 2, durchges. Auflage. – Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel, 1955. – 106 S.
161. Prawy M. The Vienna Opera / Marsel Prawy. – New York : Praeger, 1970. – 224 S. – ISBN-10:0297001345. – ISBN-13:978-0297001348.
162. Reissmann A. Franz Schubert : sein Leben und seine Werke / August Reissmann. – Berlin : Verlag von J. Guttentag (D. Collin), 1873. – 393 S.
163. Schönherr M. Johann Strauss Vater : Ein Werkverzeichnis / by Max & Karl Reinöhl. Schönherr. – London : Universal Edition, 1954. – 368 S.
164. Schönherr M. Lanner, Strauss, Ziehrer : synoptisches Handbuch der Tänze und Märsche / Max Schönherr. – Vienna : Doblinger, 1982. – 525 S.
165. Schubert : die Erinnerungen seiner Freunde / gesamm. u. hrsg. von Otto Erich Deutsch. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1957. – VI, 452 S.
166. Strauss E. Erinnerungen / by Eduard Strauss. – Leipzig ; Wien : Franz Deuticke, 1906. – 175 S.
167. Suchet J. The Last Waltz : The Strauss Dynasty and Vienna / by John Suchet. – New York : Thomas Dunne Books, 2016. – 288 p. – ISBN-10:1250094119. – ISBN-13:978-1250094117.
168. The New Grove Dictionary of music and musicians : [In 29 vol.] / Edited by Stanley Sadie. – 2 ed. – London : Grove, 2001. – 897 p. – ISBN 0-333-60800-3 (British). – ISBN 1-56159-239-0 (American).
169. Traubner R. Operetta : a theatrical history / Richard Traubner. – New York : Doubleday & Company, 2003. – 502 p. – ISBN:0385132328.
170. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 1 / Walther Vetter. – Leipzig : Peters, 1953. – 447 S.
171. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 2 / Walther Vetter. – Leipzig : Peters, 1953. – 418 S.
172. Wechsberg J. The Waltz Emperors : The Life and Times and Music of the Strauss Family / by Joseph Wechsberg. – New York : Putnam, 1973. – 272 S.
173. Weinmann A. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Joseph Lanner / by Alexander Weinmann. – Wien : Leuen-Verlag, 1948. – 32 S.

174. Weitlaner J. Johann Strauss: Father and Son. Their Illustrated Lives / by Juliana Weitlaner. – Prague : Vitalis Verlag GmbH, 2019. – 120 P. – ISBN-10:3899196481. – ISBN-13:978-3899196481.

Приложение. Музыкальные примеры

Пример 1. Ф. Шуберт. Менуэт F-dur (№ 18, D. 41). Т. 1–8.

Musical score for Example 1, measures 1–8. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system continues the piece, ending with a repeat sign.

Пример 2. Ф. Шуберт. Менуэт B-dur (№ 19, D. 41). Т. 1–8.

Musical score for Example 2, measures 1–8. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a trill in the right hand. The second system continues the piece, ending with a repeat sign.

Пример 3. Ф. Шуберт. Менуэт B-dur (№ 19, D. 41). Т. 8–16.

Musical score for Example 3, measures 8–16. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the continuation of the piece. The second system features a trill in the right hand and ends with a repeat sign.

Пример 4. Ф. Шуберт. Менуэт В-дур (№ 6, D. 41). Т. 8–16.

Musical score for Example 4, showing measures 8–16. The score is in 3/4 time and B major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. The second system continues this texture, ending with a repeat sign.

Пример 5. Ф. Шуберт. Менуэт С-дур (№ 17, D. 41). Т. 1–8.

Musical score for Example 5, showing measures 1–8. The score is in 3/4 time and C major. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and features a sixteenth-note melody in the right hand over a simple bass line. The second system continues the melody and bass line.

Пример 6. Ф. Шуберт. Лендлер № 1 (D. 378). Т. 1–8.

Musical score for Example 6, showing measures 1–8. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a simple melody in the right hand over a bass line of chords. The second system continues the melody and bass line.

Пример 7. Ф. Шуберт. Лендлер № 1 (D. 378). Т. 8–16.

Example 7 shows the musical notation for measures 8–16 of Schubert's Ländler No. 1. The score is in 3/4 time, B-flat major, and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features chords and single notes.

Пример 8. Ф. Шуберт. Лендлер № 5 (D. 378). Т. 1–8.

Example 8 shows the musical notation for measures 1–8 of Schubert's Ländler No. 5. The score is in 3/4 time, B-flat major, and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features chords and single notes.

Пример 9. Ф. Шуберт. Лендлер № 8 (D. 378). Т. 1–8.

Example 9 shows the musical notation for measures 1–8 of Schubert's Ländler No. 8. The score is in 3/4 time, B-flat major, and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line features chords and single notes. The second system includes fortissimo (*fz*) dynamics.

Пример 10. Ф. Шуберт. Лендлер № 6 (D. 378). Т. 1–8.

Example 10: Musical score for Schubert's Ländler No. 6, measures 1–8. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fortissimo piano (*fp*) marking. The second system continues the piece with the *fp* dynamic.

Пример 11. Ф. Шуберт. Лендлер № 7 (D. 378). Т. 1–8.

Example 11: Musical score for Schubert's Ländler No. 7, measures 1–8. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fortissimo (*fz*) marking. The second system continues the piece with the *fz* dynamic.

Пример 12. Ф. Шуберт. Лендлер № 1 (D. 790). Т. 1–16.

Deutsches Tempo

Example 12: Musical score for Schubert's Ländler No. 1, measures 1–16. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *legato* marking. The second system continues the piece.

Пример 13. Ф. Шуберт. Лендлер № 6 (D. 790). Т. 1–13.

Musical score for Example 13, Schubert's Ländler No. 6, measures 1–13. The score is in 3/4 time, D major, and consists of two systems. The first system (measures 1–6) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7–13) features a fortissimo (*fp*) dynamic, with a crescendo (*cresc.*) marking. The music is characterized by a simple, folk-like melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Пример 14. Ф. Шуберт. Лендлер № 8 (D. 366). Т. 1–8.

Musical score for Example 14, Schubert's Ländler No. 8, measures 1–8. The score is in 3/4 time, D major, and consists of two systems. The first system (measures 1–4) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5–8) features a fortissimo (*fp*) dynamic. The music is characterized by a simple, folk-like melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Пример 15. Ф. Шуберт. Вальс № 6 (ор. 127, D. 146). Трио. Т. 1–8.

Musical score for Example 15, Schubert's Waltz No. 6, Trio, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows measures 1–4 with dynamics *p*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*. The second system shows measures 5–8 with dynamics *ff*, *fz*, *fz*, *fz*.

Пример 16. Ф. Шуберт. Вальс № 2 (ор. 9, D. 365). Т. 1–8.

Musical score for Example 16, Schubert's Waltz No. 2, Trio, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows measures 1–4 with dynamic *p*. The second system shows measures 5–8.

Пример 17. Ф. Шуберт. Вальс № 22 (ор. 9, D. 365). Т. 1–8.

Musical score for Example 17, Schubert's Waltz No. 22, Trio, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows measures 1–4. The second system shows measures 5–8.

Пример 18. Ф. Шуберт. Вальс № 23 (op. 50, D. 779). Т. 1–8.

Musical score for Example 18, Schubert's Waltz No. 23, measures 1–8. The score is in 3/4 time, B-flat major, and consists of two systems. The first system (measures 1–4) features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The second system (measures 5–8) includes a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment changes slightly in the final measures.

Пример 19. Ф. Шуберт. Вальс № 16 (op. 50, D. 779). Т. 1–8.

Musical score for Example 19, Schubert's Waltz No. 16, measures 1–8. The score is in 3/4 time, B-flat major, and consists of two systems. The first system (measures 1–4) features a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The second system (measures 5–8) includes a *fz* (forzando) marking. The right hand continues the chordal texture, and the left hand accompaniment changes slightly in the final measures.

Пример 20. Ф. Шуберт. Вальс № 19 (op. 50, D. 779). Т. 1–8.

First system of the musical score for Example 20. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Slurs are present over the first two measures of the treble staff.

Second system of the musical score for Example 20. It continues the two-staff format from the first system. The melodic line in the treble staff concludes with a double bar line and repeat dots. The bass staff continues with its accompaniment, also ending with a double bar line and repeat dots.

Пример 21. Ф. Шуберт. Вальс № 29 (op. 50, D. 779). Т. 1–8.

First system of the musical score for Example 21. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Slurs are present over the first two measures of the treble staff.

Second system of the musical score for Example 21. It continues the two-staff format from the first system. The melodic line in the treble staff concludes with a double bar line and repeat dots. The bass staff continues with its accompaniment, also ending with a double bar line and repeat dots.

Пример 22. Ф. Шуберт. Вальс № 30 (ор. 50, D. 779). Т. 8–16.

Пример 23. К. М. Вебер. Приглашение к танцу (ор. 65). Т. 36–43.

Allegro vivace

Пример 24. К. М. Вебер. Приглашение к танцу (ор. 65). Т. 44–59.

Meno mosso

The musical score for Example 24, measures 44–59, is presented in three systems. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked **Meno mosso**. The first system begins with the instruction *p molto dolce*. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features chords and single notes, providing a harmonic foundation for the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the third system.

Пример 25. К. М. Вебер. Приглашение к танцу (ор. 65). Т. 96–103.

The musical score for Example 25, measures 96–103, is presented in a single system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *grazioso*. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth notes, often beamed together, with a grace note (accidental) preceding each eighth note. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the system.

Пример 26. И. Штраус. Erinnerung an Pesth (op. 66). Т. 1–8.

Moderato

The musical score for Example 26 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial rhythmic pattern in the right hand, which is a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a more complex pattern with some rests. The second system continues this pattern, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the left hand.

Пример 27. И. Штраус. Roza-Walzer (op. 76). Т. 1–8.

The musical score for Example 27 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial rhythmic pattern in the right hand, which is a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a more complex pattern with some rests. The second system continues this pattern, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the left hand.

Пример 28. И. Штраус. Roza-Walzer (op. 76). Т. 8–16.

The musical score for Example 28 consists of one system of piano accompaniment. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, and the left hand has a more complex pattern with some rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the system.

Пример 29. Й. Ланнер. *Die Schönbrunner* (op. 200). Вальс № 1. Т. 1–8.

Fl. picc.

V-ni

Orch.

p

Пример 30. И. Штраус. *Die Fantasten* (op. 139). Вальс № 3. Т. 17–31.

Пример 31. И. Штраус-сын. *Erhöhte Pulse* (op. 175). Вальс № 1. Т. 1–10.

Musical score for Example 31, measures 1–10. The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and features a piano (*p*) dynamic. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the melodic development in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

Пример 32. И. Штраус-сын. *Libellen* (op. 180). Вальс № 4. Т. 33–40.

Musical score for Example 32, measures 33–40. The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and features a piano (*p*) dynamic. The first system shows the continuation of the piece with a piano introduction in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the melodic development in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a trill in the right hand.

Пример 33. И. Штраус-сын. *Gambrinus-Tänze* (op. 97). Вальс № 3. Т. 1–8.

Example 33 shows the first eight measures of the waltz. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment, with a key signature change to one flat (B-flat) in the final measure.

Пример 34. И. Штраус-сын. *Gambrinus-Tänze* (op. 97). Вальс № 5. Т. 1–8.

Example 34 shows the first eight measures of the waltz. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing in the fifth measure.

Пример 35. И. Штраус-сын. *Klänge aus der Walachei* (op. 50). Вальс № 2.

Т. 17–32.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотного записи. Каждая система включает две стaves: верхнюю (сопрано) и нижнюю (альто). Музыка написана в 3/4 такта и имеет один диэзис (F#). Динамика начинается с *p* (прано) в первой системе, усиливается до *f* (форте) во второй системе, а в третьей системе используются *sfz* (с форте-зиссо) и *p* (прано).

Пример 36. И. Штраус-сын. *Wilde Rosen* (op. 42). Вальс № 3. Т. 17–32.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотного записи. Каждая система включает две стaves: верхнюю (сопрано) и нижнюю (альто). Музыка написана в 3/4 такта и имеет три диэзиса (F#, C#, G#). Динамика начинается с *p* (прано) в первой системе, усиливается до *ff* (форте-форте) во второй системе, а в третьей системе используется *p* (прано).

Пример 37. И. Штраус-сын. *Berglieder* (op. 18). Вальс № 5. Т. 1–8.

Musical score for Example 37, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and consists of two systems. The first system contains measures 1–4, and the second system contains measures 5–8. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. Dynamics are marked *p* (piano) for measures 1–2 and *f* (forte) for measures 3–4 in both systems.

Пример 38. И. Штраус-сын. *Bei uns z'Haus* (op. 361). Вальс № 1. Т. 1–8.

Musical score for Example 38, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats), and consists of two systems. The first system contains measures 1–4, and the second system contains measures 5–8. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. Dynamics are marked *p* (piano) for measures 1–2 and *mf* (mezzo-forte) for measures 3–4 in both systems.

Пример 39. И. Штраус-сын. *Mephisto's Höllenrufe* (op. 101). Вальс № 2.

Т. 1–8.

Musical score for Example 39, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The first system (measures 1–4) is marked *p* (piano) and features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. The second system (measures 5–8) is marked *f* (forte) and features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords.

Пример 40. И. Штраус-сын. *Libellen* (op. 180). Вальс № 2. Т. 1–8.

Musical score for Example 40, measures 1–8. The score is in 3/4 time, key of D major. The first system (measures 1–4) is marked *p* (piano) and features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. The second system (measures 5–8) features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords.

Пример 41. И. Штраус-сын. *Libellen* (op. 180). Кода. Т. 108–121.

Пример 42. И. Штраус-сын. *Geschichten aus dem Wienerwald* (op. 325).

Интродукция. Т. 1–11.

Tempo di Valse

Пример 43. И. Штраус-сын. *Geschichten aus dem Wienerwald* (op. 325).

Интродукция. Т. 75–82.

Moderato

The image displays a musical score for the introduction of "Geschichten aus dem Wienerwald" by Johann Strauss II. The score is written for piano and is in 3/4 time, key of D major. It is marked "Moderato" and "pp" (pianissimo). The score consists of two systems of piano notation. The first system shows the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line. The second system shows more complex rhythmic patterns in both hands.

Пример 44. И. Штраус-сын. *Geschichten aus dem Wienerwald* (op. 325).

Вальс № 1. Т. 1–44.

The image displays the first system of a musical score for a waltz. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows the initial melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system continues the melody with some rests. The third system features a change in the bass line. The fourth system includes a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*pp*) dynamic marking. The fifth system is marked with a crescendo (*cresc.*). The sixth system features a forte (*f*) dynamic. The seventh system concludes with a sforzando (*sf*) dynamic marking.

Пример 45. И. Штраус-сын. *Wiener Blut* (op. 354). Вальс № 1. Т. 1–32.

First system of the musical score. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

Third system of the musical score. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The dynamic marking *sempre cresc.* is present.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The dynamic marking *f* is present.

Пример 46. И. Штраус-сын. *Wiener Blut* (op. 354). Вальс № 1. Т. 33–48.

Example 46 shows two systems of piano accompaniment for measures 33–48 of the waltz. The first system contains two measures, and the second system contains six measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

Пример 47. И. Штраус-сын. *Bei uns z' Haus* (op. 361). Вальс № 4.

Кода. Т. 3–10.

Example 47 shows two systems of piano accompaniment for measures 3–10 of the waltz. The key signature is two flats (B \flat , E \flat) and the time signature is 3/4. Performance markings include *Sehr langsam*, *poco string.*, *a tempo*, and *dolce*. Dynamics include forte (*f*) and fortissimo (*sf*).

Пример 48. И. Штраус-сын. *Bei uns z'Haus* (op. 361). Вальс № 4.

Кода. Т. 19–26.

Tempo di Valse

mf

Пример 49. И. Штраус-сын. *Wo die Citronen blüh'n!* (op. 364). Интродукция.

Т. 1–16.

Andantino

pp

pp

Пример 50. И. Штраус-сын. *Wo die Citronen blüh'n!* (op. 364). Вальс № 1.

Т. 1–16.

Пример 51. И. Штраус-сын. *Sinnen und Minnen* (op. 435). Интродукция.

Т. 1–10.

Пример 52. Й. Штраус. *Consortien* (op. 260). Интродукция. Т. 1–12.

Allegretto

p

Пример 53. Й. Штраус. *Consortien* (op. 260). Интродукция. Т. 20–32.

f

Пример 54. Й. Штраус. Consortien (op. 260). Вальс № 2. Т. 1–8.

Example 54 shows two systems of piano accompaniment for a waltz. The first system (measures 1-4) is marked *p* and features a melody in the right hand with eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 5-8) is marked *f* and features a more active melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and eighth notes.

Пример 55. Й. Штраус. Consortien (op. 260). Вальс № 4. Т. 1–12.

Example 55 shows two systems of piano accompaniment for a waltz. The first system (measures 1-6) features a melody in the right hand with eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 7-12) features a more active melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and eighth notes.

Пример 56. Й. Штраус. *Ernst und Humor* (op. 254). Вальс № 1. Т. 1–8.

First system of musical notation for Example 56, measures 1-4. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation for Example 56, measures 5-8. The right hand continues with melodic lines and rests, while the left hand maintains the accompaniment.

Пример 57. Э. Штраус. *Hypothesen* (op. 72). Вальс № 1. Т. 5–20.

First system of musical notation for Example 57, measures 5-12. The score is in 3/4 time, key of D major. The right hand (treble clef) starts with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) features a consistent accompaniment of chords.

Second system of musical notation for Example 57, measures 13-20. The right hand continues with melodic phrases, and the left hand provides accompaniment with chords.

Пример 58. Э. Штраус. *Hypothesen* (op. 72). Вальс № 2. Т. 5–20.

Пример 59. Э. Штраус. *Hypothesen* (op. 72). Вальс № 3. Т. 5–20.

Пример 60. Э. Штраус. *Theorien* (op. 111). Вальс № 3. Т. 1–33.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamics: *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Brackets are used to group measures across systems. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

Пример 61. Э. Штраус. *Das Leben ist doch schön!* (op. 150). Вальс № 2.

Т. 21–36.

Пример 62. Э. Штраус. *Das Leben ist doch schön!* (op. 150). Кода. Т. 45–61.

Пример 63. Э. Штраус. *Das Leben ist doch schön!* (op. 150). Вальс № 2.

Т. 4–20.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотного сопровождения. Первая система начинается с динамического обозначения *f*. Вторая система имеет динамическое обозначение *mf*. Третья система возвращается к динамическому обозначению *f*. Музыка написана в 3/4 такта, мажорной тональности (два диэза).

Пример 64. Э. Штраус. *Das Leben ist doch schön!* (op. 150). Кода. Т. 9–22.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нотного сопровождения. Первая система начинается с динамического обозначения *p*. Вторая система имеет динамическое обозначение *mf*. Третья система имеет динамическое обозначение *cresc.* и заканчивается динамическим обозначением *ff*. Музыка написана в 3/4 такта, мажорной тональности (два диэза).