

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-16-25

Г.А. Бошук, И.В. Кульчинская

**ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ЖАНРА LIED
В КАМЕРНОМ ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Статья посвящена актуальной теме выявления роли немецкого композитора Людвиг ван Бетховена в становлении и развитии камерно-вокальной музыки. В задачу входят освещение и сопоставление камерно-вокального творчества Бетховена как представителя венской классики и Ф. Шуберта как представителя романтизма. Предметом исследования становится проблема эволюции жанра Lied от венских классиков к романтикам. Вокально-камерное творчество Бетховена стало новой моделью, новой формой Lied для последующих композиторов.

Ключевые слова: *Lied, Бетховен, Шуберт, вокальные циклы, камерно-вокальный жанр.*

Традиционно считается, что основоположником немецкой песни Lied является австрийский композитор Франц Шуберт. Не умаляя роли композиторов-романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Х. Вольфа), которые в XIX веке привели песню к ее расцвету, хочется отдать должное творениям Л. Бетховена в области камерно-вокального жанра. Именно творчество венских классиков подготавливало почву для развития и расцвета такого жанра, как Lied, сочинения Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена в области вокальной музыки предвосхитили рождение нового типа вокальной лирики композиторов-романтиков.

Людвиг ван Бетховен признан во всем мире как композитор-симфонист и инструменталист, но гораздо менее известен как композитор в области вокального искусства. Несмотря на признание Бетховеном своему другу И. Рохлицу в том, что он «не любит писать песни» [1], его вокальное творчество развивалось на протяжении всей жизни, с самых ранних лет. В лучших песнях Бетховена есть мелодическая и гармоническая оригинальность и благородное красноречие, превосходящие многие мелодические обороты зрелых произведений Гайдна и Моцарта.

О возникновении и становлении жанра Lied писали такие исследователи и музыканты, как А. Альшванг, А. Кенигсберг, Р. Роллан, Ю. Кремлев, В. Васина-Гроссман, Р. Грубер, И. Соллертинский, Х. Бетчер, А. Хохловкина, Ю. Хохлов, С. Тарасов и др. Если мы встречаем анализ вокального творчества Бетховена, то он в основном посвящен циклу «К далекой возлюбленной». И, как справедливо замечает А.А. Хохловкина, многие из них рассматривают песенное наследие композитора «в общем итоге бетховенского искусства как вид несущественный и самостоятельно малоинтересный» [2. С. 562]. Целью статьи является выявление роли немецкого композитора Людвиг ван Бетховена в становлении и развитии камерно-вокальной музыки. В задачу входят освещение и сопоставление камерно-вокального творчества Бетховена как представителя венской классики и Ф. Шуберта как представителя романтизма. Предметом исследования становится проблема эволюции жанра Lied от венских классиков к романтикам.

Венский оперный музыкальный стиль, присущий Моцарту и Сальери, присутствует во многих ранних инструментальных произведениях Бетховена, а также в его первых песнях. Хотя Бетховен, как и Моцарт, не был в первую очередь композитором песен, его вклад в развитие данного жанра значителен, что подтверждает, например, создание песенного цикла «К далекой возлюбленной» («An die Ferne Geliebte»). Так, большинство музыковедов считают, что это первый песенный цикл как жанр [3. С. 9]. Песни Бетховена, как и многие другие произведения, заняли переходное положение между

XVIII и XIX веками. Его гениальность в понимании содержания Lied как единого целого, не теряясь в поэтических деталях, получила широкое признание. Как утверждал П. Беккер, «вся лиричность Бетховена может рассматриваться в качестве вариаций на тему «An die Ferne Geliebte» [4].

В этом отношении можно даже удивиться тому факту, что многие критики и музыковеды продолжают отвергать песни Бетховена как имеющие меньшую музыкальную ценность и утонченность, чем его вокально-драматические сочинения поздних периодов [5].

Первоначально это была Lied im Volkston (песня в народном духе) – австро-немецкая народная песня, которая опиралась на многовековые культурные традиции. Немецкая песня – Lied, созданная на основе идеального союза поэзии и музыки, – всегда ценилась в Германии как часть ее культурного наследия. По словам Дж.М. Штайна, «Lied – это единственная составная музыкальная форма, которая регулярно использует целое произведение искусства, хоть и миниатюрное, в качестве неотъемлемой части. У нее есть одно существенное отличие от других составных музыкальных форм: один из компонентов Lied, стих, является завершенным произведением, созданным в основном без подстройки под музыку и обладающим собственными музыкально-поэтическими элементами» [6].

Ранняя романтическая Lied представляла собой композицию в простом стиле для голоса с фортепианным сопровождением, использующую в качестве текста стихотворение. В своей обманчивой простоте Lied скрывает искусность, с которой ее создатель объединил три элемента – текст, мелодию и аккомпанемент. Романтическая Lied впервые появилась в конце XVIII века в нескольких произведениях венских классиков и достигла расцвета в XIX веке. Центром Lied после середины XVII века был Берлин, с И.И. Кванцем и К.Ф.Э. Бахом в качестве главных композиторов. Идеалы берлинской школы требовали, чтобы Lied имела куплетную форму с выразительной мелодией, похожей на народную песню. В 1750 году положение вещей стало меняться, когда А. Хиллер, основоположник зингшпиля (singspiel), заменил устаревшую пафосность позднего барокко на показательную наивность в песнях. Так, во второй половине XVII века возник фольклорный жанр «Volkstümliches Lied», который в ответ на искусственность колоратурной арии пытается вернуться к выраженной простоте стиля, приближающегося к народной музыке. К представителям данного жанра относятся И. Шульц, И. Райхардт, К. Зельтер и Ф. Сильхер. В сборнике песен И. Шульца изложены принципы построения «песен в народном духе» – строгая куплетная форма; мелодическая, гармоническая и фактурная простота; точное следование ритма мелодии за ритмом стиха.

Следует отметить, что Lied была создана в ответ на вокальную «художественную музыку» итальянской оперы и кантаты и во многом так же, как канцонетта, стала реакцией на черты поэзии XVIII века. Расцвету Lied к концу XVIII века способствовали несколько факторов: во-первых, изобилие новой лирической поэзии, прежде всего Гете; во-вторых, значительные технологические достижения в новом и более выразительном клавишном инструменте – фортепиано; в-третьих, принятие группой современных композиторов – в том числе Бетховеном – субъективного подхода к музыке, который требовал большей свободы выражения и отражения сокровенных чувств в композициях, объединявших текст и музыку. Их сочетание позволяло такому композитору, как Бетховен, выйти за рамки рационализма. По словам Г.П. Лэнга, «там, где рационализм не мог подрезать крылья воображения, немецкий гений создал величайшее: в религии, в самой трансцендентальной из областей; в философии, где разум и трансцендентальное идут параллельно, усиливая друг друга; и, наконец, в музыке, где рационализм исчезает в целом» [7].

Бетховен уделял больше внимания вокальной композиции, чем это принято считать, поскольку его песни охватывают всю его творческую жизнь. Композитор напи-

сал 90 песен, 79 из них – на немецкие тексты для сольного голоса и фортепианного сопровождения, остальные – на итальянские тексты. В Боннский период (1782–1785) были написаны несколько юношеских работ. Его учитель, Кристиан Готлоб Нефе, поощрял всех учеников развивать свои собственные стили, и в это время Бетховен широко экспериментировал, подражая стилям и техникам известных композиторов. Его первые две песни, «*Schilderung Eines Mädchens*» и «*An eignen Saugling*», были созданы в «фортепианно-песенном» стиле Гайдна. Как и фортепианная музыка, эти песни были написаны только на двух нотных станах, вокальная партия дублировала линию верхнего голоса правой руки.

В 1790–1792 годы Бетховен создал дюжину интересных *Lied*, и позже он опубликовал некоторые из них в ор. 52 (1805), но выбрал только более простые, такие как «*La Marmotte*» («Сурок») – его первое сочинение на стихи Гете, и «*Maigesang*» («Майская песня», 1792). Эти ранние композиции следуют традиции песенного стиля XVIII века, часто просто повторяя мелодию, заданную голосу, однако некоторые из них достигли значительного уровня лиризма.

После 1794 года деятельность Бетховена сосредоточилась в основном в Вене, где на него оказали сильное влияние принципы бельканто в операх Сальери и других композиторов. Наиболее важной из его венского периода является «*Adelaide*», ор. 46 на стихи Фридриха фон Маттисона. Похожая по стилю на «*Das Veilchen*» Моцарта, она демонстрирует инструментальный подход композитора к написанию песен. Ссылаясь на бетховенскую трактовку «Аделаиды», Маттиссон заметил: «Это лирическое стихотворение было положено на музыку несколькими поэтами, но еще ни один композитор так не затмевал текст, как Бетховен» [8].

Lied «*Klage*» («Жалоба») для голоса и фортепиано (1790), по словам А. Альшванга, приближается к жанру будущих шубертовских некуплетных песен» [9]. Композитор также написал «*Ah! Perfido*», концерт-арию в драматическом стиле, и кантату «*Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe*» на стихи Бюргера (1794).

Примечательно, что цикличность – фундаментальную черту художественного мышления классиков, отметила В. Васина-Гроссман [10]. В средний период творчества (1803–1813) Бетховен сочинил «*Sechs Lieder von Gellert*», ор. 48 (1803), возможно, в честь своего учителя Нефе, который был учеником Геллерта. Бетховен разработал очень выразительный тип медленной, напоминающей гимн мелодии для шести религиозных стихотворений Геллерта. Из шести песен только «*Busslied*» и, возможно, «*Die Ehre Gottes...*», можно сказать, демонстрируют отпечатки оперного влияния. Однако во всех них Бетховен сочетает элементы нового стиля, усвоенного в Вене, с более ранним боннским стилем. Здесь можно увидеть ростки цикличности, как и в ор. 52. В 1804 году он положил стихотворение «*Der Wachtelschlag*» Саутера на музыку, и это произведение содержало пять различных указаний темпа: *Larghetto*, *Allegro molto*, *Adagio*, *Allegro* и финал *Alegretto*. Пунктирный мотив (крик перепелов) предстает в пяти различных музыкальных манерах. Ганс Бехтер назвал это «драматической сольной кантатой, которая демонстрирует преодоление старых кантатоподобных характеристик бетховенскими средствами слияния мотивов в общую форму» [11]. Музыкальное выражение этих песен, возможно, приближено к восприятию Бетховеном религиозных идей в этот период.

В 1808 году Бетховен создал четыре варианта на стихотворение «*Nur Wer Die Sehnsucht Kennt*» (Кто знал тоску, поймет) Гете. К слову сказать, этот текст положили на музыку и Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф и П. Чайковский. Музыка в четырех вариантах различается как в тональном плане, так и в ритмическом движении, полна выразительности и светлой печали, порой достигает драматизма. Подобные песни открыли дорогу будущим мастерам формы *Lied*» [12].

И. Гете стал самым значимым поэтом для Бетховена: на его стихи Бетховен написал 19 песен, и, по-видимому, был первым композитором, своим примером при-

знавшим ценность стихотворений выдающегося немецкого поэта. Некоторые из них, такие как «Kennst du das Land», едва ли были превзойдены в их музыкальном воплощении духовного состояния. Среди его величайших достижений – сочинения на стихотворения Гете «Wonne der Wehmut», «Mit einem gemalten Band», «Neue Liebe, neues Leben», «Mailed» и Две песни Клэрхен из музыки к трагедии «Эгмонт». Помимо Гете, Бетховен использовал тексты других известных современных авторов, таких как К. Райссигер, Ф. Маттиссон, Г. Бюргер, А. Ейтелес. Бетховен также использовал итальянские и французские тексты, например П. Метастазо и Дж. Карпани. В частности, бетховенская трактовка текста Джузеппе Карпани «In questa tomba oscura» возвышенна и торжественна, с выразительной кульминацией и возвратом к строгим аккордам. Песни «Der Kuss» и «Freudvoll und Leidvoll» полны драматургического развития.

Сочиняя песню, Бетховен погружался в стихотворение, постигая его смысл и намереваясь перевести его в музыкальную сферу. В рекомендациях к антологии Ф. Кандлера он написал: «Долг каждого композитора быть знакомым со всеми поэтами, старыми и новыми, и самому выбирать лучшее и наиболее подходящее для своих целей» [13].

О стихотворениях Гете он сказал: «Они оказывают на меня огромное влияние не только из-за их содержания, но и из-за их ритмов. Меня побуждает к сочинительству этот язык, который возводит себя в высшие сферы духовными средствами и несет в себе тайну гармонии» [14].

Это был немецкий романтизм, который выстроил идеальные взаимоотношения между поэзией и музыкой, в которых музыка смиренно служила слову. Это «музыкальное чтение стихотворения вслух» и стало Lied, с одной стороны, и ее более драматичным аналогом, «балладой» – с другой. Lied стремится раскрыть внутреннюю музыку стихотворения, которое служит лишь источником вдохновения для композитора. Бетховен написал несколько версий «Kennst du das Land» из «Mignon», прежде чем его устроил результат. При сравнении двух версий «Andie Hoffnung» 1794 и 1815 годов становится видно, что более поздняя версия превратилась в сольную кантату из трех частей.

Что касается фортепианного сопровождения, Бетховен был большим новатором в использовании фортепиано, он использовал все краски богатого звучания этого инструмента. Он показал, что современное фортепиано позволяет усилить выразительность мелодии благодаря возможностям гармонии, модуляций, ритмических фигураций. Его фортепианные аккомпанементы уже не дублируют вокальную строчку, как в ранних песнях, а приобретают самостоятельность, поддерживают вокальную мелодию – иногда за счет усиления гармонической активности, иногда за счет обогащения фактуры, украшения мелодической линии. Другими словами, фортепианная партия выростала из простого и подчиненного аккомпанемента до полноценного партнера с вокальной линией, выделяющего, иллюстрирующего и усиливающего смысл поэзии. Аккомпанемент «Wonne der Wehmut», например, является примером аккомпанемента, который развивает свой собственный характер независимо от голоса. Мотив аккомпанемента, нисходящая гамма, олицетворяющая падающие слезы, поддерживает вокал, линию и продолжается после их окончания. Некоторые критики сошлись во мнении, что многие бетховенские Lieder – это, по сути, фортепианные соло с «голосовыми обязанностями».

Например, в «Sehnsucht» Райссига вокальная линия остается неизменной на протяжении трех куплетов, в то время как фортепианная партия постоянно меняется, ускоряя пульсацию от одного куплета к другому при интерпретации поэтического содержания. Эта обработка путем постоянного развития и изображения поэтического настроения не использовалась ни одним из более ранних композиторов-песенников. Такой инструментальный подход к музыкальной интерпретации поэзии оставался у Бетховена в течение долгого времени.

Любую из песен Бетховена можно классифицировать как принадлежащую к одной из следующих форм:

1. Куплетная: одна и та же музыка повторяется для каждой строфы текста; например, «Mignon»; «Sehnsucht»; «An einen Säugling»; «Marmotte»; «Wonne der Wehmut»; «Schilderung eines Mädchens».

2. Куплетно-вариационная: мелодия практически неизменна для каждой строфы, но аккомпанемент варьируется с развитием текста, например, «Sehnsucht»; «Abendlied».

3. Куплетно-вариантная: в мелодии, аккомпанементе и самой фактуре происходят существенные преобразования, но сохранено образное и жанровое единство; например, «Das Blümchen Wunderhold».

Важно отметить, что оба принципа взаимопроникаемы и могут объединяться в одном сочинении; например, «Leichte Segler in den Hohen» из цикла к «Далекой возлюбленной» (An die Ferne Geliebte)

4. Сквозная форма (durchkomponiert): музыкальный материал следует принципу непрерывного развития и обновления. Части сквозной формы лишь эпизодически совпадают со строфическим членением стихотворения; например, «Andieferne Geliebte», «Adelaide», «Der Wachtelschlag», «An die Hoffnung» [15].

Поздний период творчества Бетховена (1813–1827), отмеченный эмоциональными потрясениями, привел к спаду его продуктивности. Однако в песенном цикле «An die Ferne Geliebte» op. 98 (1816) Бетховен как композитор-песенник достиг своего апогея: это его наиболее пророческое по лирике и художественно богатое произведение. Й. Керман утверждает: «Песенный цикл знаменует собой наиболее близкий подход Бетховена к идее Гете о Volkswaise («народной мудрости») как основе для сочинения Lied» [16].

Цикл песен Бетховена «An die Ferne Geliebte» – это скорее союз голоса и фортепиано, чем вокальное соло с фортепианным сопровождением. В этом цикле голос и фортепиано связаны вместе, чтобы создать необходимое поэтическое настроение. Цикл проникнут светлой грустью, лирическими мечтаниями о несбыточном. Подзаголовок «Liederkreis» (круг, последовательность песен) говорит о форме цикла – шесть песен, связанных сквозной композицией. Характерной чертой цикла является его непрерывность, одна песня в другую переходит через небольшую интерлюдия, которая подготавливает слушателя к новому движению и настроению. В коде мелодия первой песни повторяется [17].

Каждая песня вокального цикла обладает свойствами членения и объединения. Их чередование контрастирует, а повторение отдельных составляющих в разделах циклической формы образует своеобразную арку. Это создает целостность конструкции. Например, варьированное повторение второй фразы в каждой строфе и точное текстовое повторение последних двух строф в первой и заключительной песнях вызывает ощущение целостности, является скрепляющим звеном. Хотя каждая песня цикла имеет свое интонационное развитие.

По такому же принципу выстроен и тональный и метро-ритмический план. Крайние песни звучат в тональности Es-dur, совпадают размеры 3/4. Принципами повторности служат чередование тональных устоев между песнями и метро-ритмическая пульсация. Мы предполагаем, что тональные терцовые соотношения песен близки к трактовке тонального плана романтиков – Es-G-As-C-Es. Подобное терцовое соотношение создают большинство песен из цикла «Зимний путь» Ф. Шуберта. Такая последовательность образует единую линию развития.

По форме каждая из песен цикла традиционна – это куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная и простая 3-частная форма.

Используется гомофонно-гармонический стиль – мы отчетливо слышим мелодию и аккомпанемент, довольно часто в аккомпанементе дублируется вокальная партия.

В бетховенском вокальном цикле нет резких контрастов, зато необычайно многогранны оттенки лирических настроений, изменчивых душевных состояний героя, переданных посредством смен темпа, размера, лада. Коллизия, перенесенная в психологический план, отражаясь в сентиментальных высказываниях героя, лежит в основе художественного замысла бетховенского «круга песен». Тема одиночества, страдания и тема романтической мечты – две господствующие линии художественного континуума бетховенского вокального цикла, созвучные образной сфере творчества композиторов XIX столетия [17].

Таким образом, в этих песнях можно найти все знакомые романтические тезисы: *Seufzer* (вздыхающий), *Geliebte* (возлюбленный), *Pein* (боль), *Wald* (лес), *Bachlein* (маленький ручей) и т.д. Эти настроения соответствующим образом изображены в фортепианной партии, в результате часто возникает ощущение, что происходит развитие фортепианной пьесы с «голосовыми обязанностями». Как было сказано, считается, что цикл «К далекой возлюбленной» – первый в истории вокальный цикл, но исследователи утверждают, что до Бетховена вокальный цикл был написан Й. Гайдном – «VI Original Canzonettas».

Итак, главными характеристиками цикла «An die Ferne Geliebte» являются следующие:

1) стихи представляют собой единое целое в пространстве, где музыка служит средством создания целостной структуры: включены шесть разнообразных песен, написанных в родственных тональностях;

2) интерлюдии аккомпанемента служат для изменения тональности и темпа и задают новое настроение для следующей строфы;

3) возвращение музыкальных элементов, таких как мелодия, тональность и размер, служит для придания ощущения музыкального и органического единства.

Наиболее значительным вкладом Бетховена в музыку было расширение ее гармонического диапазона. Например, он использует уменьшенное звучание септаккорда, чтобы окрасить текст (а также модулировать), и совершает частые модуляционные сдвиги между мажором и минором для большей выразительности. Он использует расширенные сектаккорды в гораздо большей степени, чем его предшественники, именно там, где они необходимы в соответствии с текстом и музыкой.

Также заслуживает внимания его песня «Abendlied» (1820), отмеченная сурово-возвышенным стилем позднего периода Бетховена. В то же время она похожа на одну из его ранних композиций «Die Ehre Gottes in der Natur». Напротив, мелодия «Der Kuss» очень развита, и в ней много внезапных пауз и акцентов, которые значительно усиливают роль текста. Также чертой позднего стиля Бетховена является выраженный декламационный стиль.

Замечания, которые Х. Иоахим приписывает Бетховену во введении к его песне «Resignation» (1817), могут быть применены ко всем песням композитора: «Бетховен писал, что Lied должна была быть спета «с чувством, как бы решительно, хорошо акцентировано, как если бы вы говорили» [18].

Бетховен, по общему признанию, является наиболее значимым композитором XIX века. Эта оценка основана на том факте, что его музыка является не только кульминацией венской классической традиции, но и источником идей и продолжительного импульса практически для всех инструментальных и многих вокальных композиций XIX века, и не было композитора этого периода, который бы не подвергся влиянию Бетховена. С точки зрения истории Lied, именно благодаря Бетховену произошел переход от наивных и очаровательных песен поздней классической эпохи до зрелой эпохи немецкого романтизма. Хотя Моцарт и Гайдн написали несколько очаровательных песен, ни одно из сольных вокальных произведений этих композиторов не достигло такой силы и глубины, как песни Бетховена. Именно с него началось развитие Lied, которая продолжила свой путь у Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, Г. Малера, Р. Штрауса и Х. Вольфа.

Что объединяет вокальное творчество Бетховена и романтиков, в частности, Ф. Шуберта? Известно, что одним из «завоеваний» романтиков является укрепление цикла как стабильной формы. «И разве не от Бетховена воспринял Шуберт то развитое инструментальное мышление, которое породило принципиально новую трактовку фортепианного плана в бытовой песне?» [19. С. 174].

Совпадающее по времени бетховенское и шубертовское в музыке отличаются друг от друга так, как и должны были отличаться передовые идейные направления двух различных эпох – эпохи французской революции и периода Венского конгресса. Бетховен завершил вековое развитие музыкального классицизма; Шуберт стал первым венским композитором-романтиком [19. С. 201].

В крупных циклических произведениях важно найти объединяющий фактор, то, что не дает разрушиться форме. Это может быть единый поэтический замысел, драматургия, тональный план, сама идея, которая является связующим звеном во всем цикле. В камерно-вокальной музыке принято выделять два типа песенных цикла: это тематические и сюжетные песни. Тематические циклы создают общность поэтического настроения, передают психологическое состояние, такие песни оформлены как отдельные произведения и имеют самостоятельное значение. Сюжетные циклы имеют смысловую направленность, раскрывая подробно ту или иную тему, рассказывая историю в миниатюрах. Песни такого типа тесно связаны между собой и имеют свою драматургическую линию развития.

Вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» был создан в 1823 году на стихи Вильгельма Мюллера. Это первый опыт Ф. Шуберта в создании вокальной циклической формы. «Прекрасная мельничиха» состоит из 20 песен и имеет сюжетную линию развития. Здесь ведется повествование. Образный строй, текст, музыка рассказывают о начале пути юноши, встрече с прекрасной девушкой, о зарождении чувства и восторга, потом случился перелом и юноша испытывает боль, страдание, далее он обретает тихую грусть и находит смерть на дне ручья. Кульминация цикла – 11 песня «Моя», она же является точкой золотого сечения построения.

Арочные песни в тональном плане показывают интересное композиционное решение: первая – «В путь» и последняя – «Колыбельная песня ручья» – помимо далекого круга тональностей от В-dur до E-dur образуют тритон. Это своего рода излом, несостоявшаяся надежда на счастье. Сквозной линией развития здесь служит изобразительный фон – ручей. Ручей сопровождает юношу в самом начале пути, и, пройдя этот путь, он оказывается на дне ручья в конце своего странствия.

Как указывает С. Тарасов в исследовании о вокальном творчестве Бетховена, песни ор. 48 на слова Х. Геллерта прокладывают пути к бессмертному «Зимнему пути» Шуберта, «к осуществлению глубокого тонкого синтеза специфически камерного и народного, интерес и внимание к которым определялись уже общими эстетическими принципами романтизма, к созданию индивидуализированных вокальных форм» [17].

Вокальный цикл Ф. Шуберта «Зимний путь» ор. 89 написан в 1827 году на слова Вильгельма Мюллера. Это один из самых крупных циклов. Он состоит из двух частей по 12 песен в каждой (всего 24). «Зимний путь» относится к тематическому циклу. Все песни охвачены одним идейным замыслом – темой одиночества, а также излюбленной темой романтиков – темой странствий. Главный драматургический конфликт здесь – столкновение мечтаний героя и мрачной действительности. Идея призрачности надежд остро подчеркнута в контексте принятия безрадостной судьбы и прощания с прошлым.

Примечательно, что в этом цикле нет как таковой завязки и кульминации. Это больше похоже на зарисовки, связанные единым, как мы уже говорили, поэтическим замыслом. Мюллер обычно объединял стихотворения в циклы. Так, в 1822 году были изданы «Песни странствий Вильгельма Мюллера. Зимний путь. 12 песен». А в 1824 году вышла вторая книга «Стихотворений из бумаг, оставленных странствующим валторнистом», что явилось второй частью песен «Зимнего пути» Шуберта.

Композитор использовал все стихотворения цикла, правда изменив их порядок. Идея контраста данного цикла является скрепляющим тематическим звеном. Как в рамках одной песни – внутренний конфликт, зыбкие грезы и пробуждающая, неотвратимая реальность, так и с точки зрения построения цикла в целом. Последовательность песен здесь выстроена по принципу контраста. Что тоже в свою очередь создает своеобразную эмоциональную пульсацию.

Крайние песни цикла образуют интересные внутренние связи. Первая песня «Спокойно спи» и последняя «Одиночество» первой части цикла написаны в тональности d-moll. Так указано в первой редакции. Шуберт создавал части цикла в разное время. Известно, что первая часть была написана в феврале 1827 года, а вторая позднее, в октябре того же года. Когда композитор решил расширить круг песен, появилась вторая редакция, в которой последняя песня первой части «Одиночество» перекликается с последней песней второй части «Шарманщик», обе в h-moll. Отметим, что в основную редакцию заключительная песня «Шарманщик» вошла в a-moll, хотя в первоначальной редакции композитор видел ее в тональности h-moll. Так Шуберт завершает круг, как бы соглашаясь с автором стихотворений и принимая горькую судьбу. Две эти последние песни первой и второй частей имеют фактурную и интонационную схожесть. В «Одиночестве» пустые квинты говорят о покинутости и отрешенности, в «Шарманщике» эти же квинты с одной стороны имитируют инструмент – шарманку, с другой – подчеркивают грядущую пустоту, итог.

За короткий промежуток времени новый жанр – циклическая вокальная форма – проходит интенсивный путь развития. Так что «архетипическое ядро, определившее пути развития вокальной лирики XIX века, сложилось на прочной австро-немецкой основе» [17].

Стиль, характерный для бетховенской Lied, можно охарактеризовать как обманчивую простоту, воплощающую качество уникального красноречия со строгим величием и выразительной красотой. Как композитор-песенник, Бетховен привнес новую серьезность в вокальную музыку. Изображая поэтическое настроение, он часто прибегал к обработкам музыкального материала, включающим широкий спектр стилистических особенностей. Его песни обладают более широким тональным диапазоном и гармонической структурой, чем любая музыка, написанная до него. Кроме того, фортепианная партия в песнях Бетховена играет очень важную роль; она не только служит для обеспечения модуляций и изменений темпа и настроения, но и становится партнером вокальной партии в выражении поэтического содержания. Это действительно должно было стать новой моделью, новой формой Lied для последующих композиторов.

Литература

1. Hamburger, M. Beethoven Letters, Journals and Conversations (New York, 1984), p. 186.
2. Хохловкина А.А. Вокальная лирика Бетховена // Вопросы музыковедения: сб. ст. Т. 2. М.: Гос. муз. издат., 1956.
3. Colles, H. Groves Dictionary of Music and Musicians, 6 vols. (New York, 1946), III, p. 194.
4. Bekker, P. Beethoven (Berlin, 1912), p. 361.
5. Lin, Shen-An. The Lieder of Beethoven: A Stylistic Analysis, thesis, August 1987; Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500227/>: accessed September 23, 2021), University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu>
6. Stein, J.M. Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf (Cambridge, 1971), pp. 1-2.
7. Lang, P. H. Music in the Western Civilization (New York, 1941), p. 452.

8. Nettle, P. Matthisson. *Beethoven Encyclopedia* (New York, 1956), p. 135.
9. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1966. 630 с.
10. Васина-Гроссман В. Песни (Бетховена) // Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. М.: Музыка, 1967. С. 389–404.
11. Bochtter, H. *Beethoven als Lieder komponist* (Augsburg, 1928), p. 72.
12. Burk, J.N. *The Life and Works of Beethoven* (New York, 1943), p. 337–338.
13. Anderson, E. *The Letters of Beethoven*, 3 vols. (New York, 1961) III, 1415.
14. Rolland, R. *Goethe and Beethoven* (New York, 1968), p. 68.
15. Анализ вокальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с., нот.
16. Kerman, J. *An die ferne Geliebte, Beethoven Studien* (New York, 1973), 2, pp. 123–157.
17. Тарасов С.В. Камерно-вокальная музыка венских классиков к проблеме генезиса и эволюции жанра: автореф. ... дис. канд. наук. 17.00.02. Саратов, 2010. 24 с.
18. Whitton, K. *Lieder, An Introduction to German Song* (London, 1984), p. 30.
19. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2-е, доп. М., Музыка. 1975. 480 с.

Ludwig van Beethoven as the Founder of the Lied Genre in Chamber Vocal Art

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 2 (85), 16–25.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-16-25

Galina A. Boshuk, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: boshuk58@mail.ru

Irina V. Kulchinskaya, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: iris-125@mail.ru

Keywords: Lied, Beethoven, Schubert, vocal cycles, chamber vocal genre.

The aim of the article is to identify the role of the German composer Ludwig van Beethoven in the formation and development of chamber vocal music. Studying the issue of the origin and formation of the Lied genre, the authors used various sources: this problem was touched upon by such researchers, writers and musicians as A. Alshvang, A. Koenigsberg, R. Rolland, Yu. Kremlev, V. Vasina-Grossman, R. Gruber, I. Sollertinsky, H. Betcher, A. Khokhlovkina, Yu. Khokhlov, S. Tarasov, and others. In the course of the study, Beethoven's chamber-vocal works as a representative of the Viennese classics were studied and compared with the chamber-vocal works of Franz Schubert as a representative of Romanticism. The authors listened to Lieder written by Beethoven and Schubert in various performances, studied the musical material of the songs of Beethoven and Schubert, analyzed the stylistic features characterizing the handwriting of these two composers. Beethoven, starting with writing songs in the traditional couplet form, only on two musical staves, where the vocal part duplicated the line of the upper voice of the right hand, went through the path of evolution and laid the foundation for the creation of individualized vocal forms. The authors have found close links between the early opuses of Beethoven's vocal works (Op. 48, Six Songs by Gellert), then his full-fledged cycle *To the Distant Beloved*, and Schubert's immortal cycles *The Beautiful Miller's Wife* and *The Winter Journey*; the relationship of the aesthetic principles of the late Beethoven and romantic composers. The authors came to the conclusion that Beethoven's vocal and chamber work became a new model, a new form of the Lied for subsequent romantic composers.

References

1. Hamburger, M. (1984) *Beethoven Letters, Journals and Conversations*. New York: Thames and Hudson.

2. Khokhlovkina, A.A. (1956) Vokal'naya lirika Betkhovena [Beethoven's Vocal Lyrics]. In: *Voprosy muzykoznaniiya* [Issues of Musicology]. Vol. 2. Moscow: Gos. muz. izdat.
3. Colles, H. (ed.) (1946) *Groves Dictionary of Music and Musicians*. In 6 vols. Vol. 3. New York: Paxton & Co.
4. Bekker, P. (1912) *Beethoven*. Berlin: Schuster & Loeffler.
5. Lin, Sh.-A. (1987) *The Lieder of Beethoven: A Stylistic Analysis*. Thesis. Denton, Texas. [Online] Available from: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500227/> (Accessed: 23.09.2021).
6. Stein, J.M. (1971) *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge: HUP.
7. Lang, P.H. (1941) *Music in the Western Civilization*. New York: W.W. Norton.
8. Nettel, P. (1956) *Matthisson. Beethoven Encyclopedia*. New York: OUP.
9. Alschwang, A. (1966) *Lyudvig van Betkhoven. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Ludwig Van Beethoven. Essay on Life and Work]. Translated from German. Moscow: Muzyka.
10. Vasina-Grossman, V. (1967) Pesni (Betkhovena) [Lieder (by Beethoven)]. In: *Muzyka Frantsuzskoy revolyutsii XVIII veka. Betkhoven* [Music of the French Revolution of the 18th Century. Beethoven]. Moscow: Muzyka. pp. 389–404.
11. Bochtter, H. (1928) *Beethoven als Lieder komponist*. Augsburg: Fisler.
12. Burk, J.N. (1943) *The Life and Works of Beethoven*. New York: Modern Library. pp. 337–338.
13. Anderson, E. (1961) *The Letters of Beethoven*. In 3 vols. Vol. 3. New York: Macmillan.
14. Rolland, R. (1968) *Goethe and Beethoven*. New York: B. Blom.
15. Kolovskiy, O.P. (ed.) (1988) *Analiz vokal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Vocal Works]. Leningrad: Muzyka.
16. Kerman, J. (1973) An die ferne Geliebte. In: Tyson, A. (ed.) *Beethoven Studies*. Vol. 1. New York: W.W. Norton & Company. pp. 123–157.
17. Tarasov, S.V. (2010) *Kamerno-vokal'naya muzyka venskikh klassikov: k probleme genezisa i evolyutsii zhanra* [Chamber and Vocal Music of the Viennese Classics to the Problem of the Genesis and Evolution of the Genre]. Abstract of Art Criticism Cand. Diss Saratov.
18. Whitton, K. (1984) *Lieder, An Introduction to German Song*. London: Julia MacRae.
19. Konen, V. (1975) *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Studies of Foreign Music]. 2nd ed. Moscow: Muzyka.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-2-25-35

Сюй Яньпин

ORCID 0000-0003-1778-8255

ЧЖАО ЮАНЬЖЕНЬ: ХОРОВАЯ БАЛЛАДА «МОРСКАЯ РИФМА» КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В данной статье рассмотрено творчество великого китайского деятеля-новатора, композитора и педагога – Чжао Юаньжэня. В центре внимания его хоровая баллада – «Морская рифма», ставшая самой амбициозной попыткой китайских композиторов развить китайское музыкознание в области освоения новых техник композиции. Выступая в своем творчестве за свободу и патриотизм, в данном произведении Чжао демонстрирует смелый и новаторский дух как в