

Николай Колотиленко

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Р. ШТРАУСА:
НАЧАЛО ПУТИ
(на примерах вокальных циклов «Лепестки лотоса»
и «Простые напевы»)**

Р. Штраус – один из наиболее значительных представителей немецкой музыкальной культуры конца XIX – первой половины XX вв., наиболее известный широкой публике как мастер монументальных симфонических полотен и опер. Но композитор не ограничивался работой в названных жанрах, и на протяжении всей жизни создавал песни для голоса с фортепиано (либо оркестром), что дает возможность говорить о третьем, камерно-вокальном пласте творчества Р. Штрауса.

Как известно, романтическая песня к концу XIX в. претерпевала существенные изменения. Развитие жанра пришло к определенным противоречиям: «усложненность – камерность» на уровне замысла, содержания; «детализация – обобщенность» в интонационной сфере. Советский исследователь В. Васина-Гроссман полагает, что песня рубежа XIX–XX вв. «становясь все более тонкой и изысканной, утрачивала силу и яркость выражения тех простых и вечных общечеловеческих чувств, которые составляют содержание подлинного лирического искусства» [1, с. 305].

Напомним, что песня своими корнями уходит в народное творчество, из которого композиторы первой половины XIX в. (Ф. Шуберт, Р. Шуман) черпали простые, отшлифованные временем интонации. Композиторы второй половины века стремились, с одной стороны, к укрупнению песни, преодолению камерности путем симфонизации, драматизации жанра, превращая вокальную миниатюру в драматический монолог (Г. Малер), а пение – в декламацию (Г. Вольф), а с другой – к максимальной детализации образа, его изображению, для чего нередко использовали более индивидуализированные интонационные комплексы. Но существует и обратная тенденция – обращение к простоте, к обобщенным, и потому доступным для восприятия интонациям. Последнюю тенденцию выявляют вокальные циклы Р. Штрауса и М. Рegera с общим названием «Простые напевы». Оба композитора не только декларируют обращение к простоте в названиях, но и создают образцы действительно непосредственной вокальной лирики.

Песни Р. Штрауса являются наименее исследованной частью творческого наследия композитора. Внимание немецких исследователей сосредоточено на вопросах биографии Р. Штрауса, его отношения к эпохе, в которой он жил (M. Steinitzer *R. Strauss in seiner Zeit*, Lpz., 1914; K. Pfister *Richard Strauss. Weg, Gestalt, Denkmal*, W., 1949), а также на теоретических вопросах инструментовки, гармонии (W. Schuh *Zum Melodie- und Harmoniestil der R. Strauss'schen Spätwerke*, Z., 1949). Многочисленные работы американского музыковеда Б. Гиллиама в большинстве посвящены проблемам оперного творчества композитора.

Автор наиболее известной, переведенной на русский язык монографии о Р. Штраусе, Э. Краузе посвящает камерно-вокальному наследию композитора лишь одну главу «Песни и хоры», в которой дает весьма обзорную характеристику этого значительного пласта творчества. Однако исследователь обращает внимание на истоки песенного творчества композитора, подчеркивая, что «не внушает сомнения происхождение Штрауса-лирика от Шуберта, Шумана и, главным образом, от Листа» [2, с. 290]. Справедливым представляется также мнение Э. Краузе, что «песни Штрауса – это мир музыкального драматурга в миниатюре» [2, с. 298], так как и в раннем, и в позднем периодах творчества композитора можно наблюдать взаимопроникновение и взаимовлияние камерно-вокального и оперного жанров.

В целом Э. Краузе определяет песню Р. Штрауса как «концертную», а композитору дает весьма противоречивую характеристику, ограничивая «его поэтический удел ... современной ему действительностью и субъективными переживаниями» [2, с. 290], но, в то же время, называя его «воодушевленным, подлинно лирическим выразителем» [2, с. 290].

Отечественные музыковеды сосредотачивают внимание на симфоническом (И. Соллертинский, Л. Неболюбова) и оперном (Г. Орджоникидзе) жанрах творчества Р. Штрауса. А. Ступель в своей книге «Рихард Штраус. Краткий очерк жизни и творчества» захватывает камерно-вокальное наследие композитора, оставляя весьма спорное замечание о том, что «Штраус, мастер широких полотен с их монументальной живописью, неловко чувствовал себя в тесном мире лирической песни» [6, с. 89]. Исследователь романтической песни В. Васина-Гроссман обзорно рассматривает камерно-вокальное творчество Р. Штрауса и определяет лирический стиль композитора как «аффектированный, приподнятый, концертный» [1, с. 357].

Отсутствие фундаментальных исследований вокальной лирики Р. Штрауса, также как и работ, в которых приведен детальный разбор отдельных произведений или циклов, обуславливает **актуальность** данной статьи.

Целью статьи является попытка автора выявить специфику формирования камерно-вокального стиля Р. Штрауса в контексте особенностей песенного жанра конца XIX в. на примерах вокальных циклов «Лепестки лотоса» и «Простые напевы».

Новизна работы заключается в том, что внимание автора в процессе анализа сосредоточено на выявлении степени опоры Р. Штрауса в камерно-вокальном творчестве на народные интонации.

Как известно, к моменту написания выше названных циклов Р. Штраусом было создано немало песен – 1885–1888 гг. являются наиболее плодотворными в камерно-вокальном жанре раннего периода творчества. В это время были написаны Шесть песен на стихи А. Шака (ор. 17), Пять песен для среднего голоса в сопровождении фортепиано (ор. 15). В продолжение романтической традиции, Р. Штраус нередко объединял отдельные песни общим замыслом, настроением, и создавал вокальные циклы: среди них «Девушки-цветы» (Четыре песни на стихи Ф. Дана, ор. 22), «Лепестки лотоса» (Шесть песен на стихи А. Шака, ор. 19), «Простые напевы» (Пять песен на стихи Ф. Дана, ор. 21). Последние два цикла выбраны автором статьи не случайно – они являются показательными примерами двух направлений развития песенного жанра того времени.

Оба цикла отличаются философским подтекстом – в «Лепестках лотоса» Р. Штраус размышляет о жизни человека, его стремлениях, и смерти – замерзании, окоченении души. В «Простых напевах» композитор обращается к вечным темам любви, пытается разобраться в женской природе.

«Лепестки лотоса» (1887) – цикл, который масштабами замысла расширяет рамки камерности – в шести песнях Р. Штраус раскрывает историю жизни героя – от молодости к старости, увяданию и смерти. В цикле явно ощущается проявившаяся в будущем театральность мышления композитора – музыкальный материал как в рамках одной песни, так и всего цикла чутко реагирует на изменения в «сюжетной линии» или эмоционального состояния героя. Тонко продумана композитором драматургия цикла, которая представлена двумя образными линиями: песни «Wozu noch, Mädchen» (№ 1), «Schön sind, doch kalt die

Himmelssterne» (№ 3) и «Wir sollten wir geheim sie halten» (№ 4) образуют линию светлых, теплых чувств со своей кульминацией; «Breit' über mein Haupt» (№ 2), «Hoffen und wieder verzagen» (№ 5) и «Mein Herz ist stumm» (№ 6) составляют драматическую линию, которая также приходит к своему логичному завершению – смерти. Обе линии развиваются на *crescendo*, образное противопоставление укрупняется – зарождаясь в первой песне как противопоставление разделов, приходит к противопоставлению песен. Композитор явно разграничивает выразительные средства: светлым, любовным образам соответствует кантиленное пение и подвижная фортепианная фактура в виде аккордовой пульсации (№ 1, 4) либо «покачиваний шестнадцатых» (№ 3). Образы смерти являются как декламация в вокальной партии и хорал у фортепиано.

Ощущение театральности усиливают интонации, которые проводятся через весь цикл, иногда играют роль мотива-символа, видоизменяющегося вместе с сюжетной линией. Уже в первой песне на словах «я люблю» зарождается – условно назовем ее основной – интонация, представляющая собой восходящее движение в пределах терции. Появление этой интонации, которая сама по себе не является ярко выразительной, ритмически и гармонически подчеркнута в партии фортепиано. Эта интонация присутствует в третьей песне в виде опоры на интервал терции, главенствует в четвертой и видоизменяется в пятой. Кроме того, из этой интонации в фортепианной партии зарождается золотой ход валторны, который создает крепкую связь между четвертой и заключительной песнями, и, видоизменяясь в последней, символизирует «отдаляющиеся отзвуки молодости».

Наличие стержневой интонации, которая проникает почти во все песни, трансформируется, раскрывает не только театральность данного цикла, но также говорит об его симфонизации. Путем сопоставления оригинального (направленного вверх) и видоизмененного (направленного вниз) вариантов «основной» интонации Р. Штраус достигает драматического столкновения образных сфер – светлой, лирической и драматической – ликующе-полетная интонация песни «Wir sollten wir geheim sie halten» (№ 4) звучит обессиленно, «на выдохе» в следующей «Hoffen und wieder verzagen» (№ 5). Композитор, не используя новых интонационных комплексов, создает противопоставление на основе переосмысления одной интонации, тем самым обуславливая единство двух образных начал как единство жизненного цикла человека.

Переосмысливает Р. Штраус и ритмические особенности партии фортепиано – ровная пульсация аккордов в наиболее устремленных по характеру «Wozu noch, Mädchen» (№ 1) и «Wir sollten wir geheim sie halten» (№ 4) создает ощущение непрерывности движения. В драматической песне «Hoffen und wieder verzagen» (№ 5) композитор также использует фактуру пульсирующих аккордов, но в синкопированном ритме, что меняет функцию фортепиано в противоположную сторону – теперь аккордовая пульсация как бы тормозит развитие, вклиниваясь в движение вокальной партии, тем самым накаляя ситуацию.

В вокальном цикле «Лепестки лотоса» намечена также тенденция к индивидуализации тематизма, которая неразрывно связана с драматизацией образа – наиболее сложная, изощренная мелодика появляется в последних двух (кульминационных по смыслу) песнях. Однако нельзя обвинять композитора в чрезмерной индивидуализации – при детальном анализе его мелодий видно, что они в своей основе опираются на интервал терции и тоническое трезвучие, что сближает песню Р. Штрауса с народным творчеством.

Важную роль в «Лепестках лотоса» играет фортепианная партия – фортепиано трактуется композитором как оркестр. Фактура плотная, охватывает весь диапазон рояля, достигает в кульминациях мощного оркестрового звучания и требует от исполнителя определенной степени виртуозности. Кроме того, Р. Штраус не ограничивается одним типом фактуры в рамках одной песни. Фортепианная партия, насыщенная мелодическими подголосками, которые претендуют на самостоятельность и нередко вступают в дуэт с партией солиста, не выполняет функцию сопровождения, а является самодостаточным инструментальным пластом, который принимает участие в создании художественного образа.

Создав симфонизированный цикл с ясно продуманной драматургией, тенденциями к индивидуализации музыкального языка, укрупнению масштабов в целом, Р. Штраус меняет направление своих творческих поисков. В 1888 г. композитор создает цикл «Простые напевы», уже в названии которого присутствует обращение к простоте. Р. Штраус «освобождает» цикл от театральной нагрузки, симфонических принципов развития, и обращается к более обобщенным, близким народному творчеству, интонациям.

Цикл объединен общим настроением, высказыванием от лица одного героя, но, в отличие от «Лепестков лотоса», с его сюжетностью, скорее напоминает песенную сюиту. На образно-смысловом уровне цикл

представляет собой четыре зарисовки определенных жизненных ситуаций и весьма своеобразный вывод, как метафизическое обобщение частных явлений реальности.

При общем упрощении (обобщении) интонационного склада, уменьшении масштабов формы, цикл сохраняет жанровое разнообразие. Отсутствие сюжетности Р. Штраус компенсирует введением театральной сценки – «Ach weh mir unglückhaftem Mann» (№ 4) – герой которой, простой парень, не имеющий состояния, мечтает признаться в любви, подъехав на белых лошадях с букетом роз. Заключительная песня представляет собой внутренний монолог, размышления, и отличается от всех предыдущих иным типом вокальной партии и фортепианной фактуры.

Наиболее соответствующими концепции простоты являются первые четыре песни цикла. Э.Г. Мейер отмечал, что «мелодия в немецкой народной песне тесно связана с текстом» [3, с. 62]. И уже в первой песне «All mein Gedanken» мы можем наблюдать, что каждая фраза напоминающей говорок вокальной партии соответствует поэтической строке, что придает песне в целом симметричность и повторность¹. Данные характеристики раскрывают содержание стихотворения, хотя и не являются типичными для Р. Штрауса, который в большей мере подчинял поэтический текст музыкальному дыханию. Э. Краузе отмечал, что «Штраус ... превращал каждое стихотворение в прозу и воплощал в музыке созданную таким образом осмысленную декламацию» [2, с. 295]. Кроме тесной связи текста с мелодией, следует также отметить, что вокальная партия опирается на трезвучие и начинается с терцового тона, что также роднит ее с народным творчеством [3, с. 34, 37].

В «Du meines Herzens Krönelein» (№ 2) Р. Штраус простыми средствами создает образ чистой красоты, которая даже «не знает о том, что Она прекрасна». Песня отличается лаконичностью высказывания – отсутствием излишних описаний, мелизмов, и простотой интонационных оборотов – мелодия основывается на звуках трезвучия, нередко захватывая сексту.

В основе центральной песни цикла «Ach Lieb, ich muss nun scheiden» (№ 3), исполненной глубокой печали, лежит нисходящее гаммаобразное движение мелодии от V ст. к I. А ритмическое разнообразие вокальной

¹ Лишь на смысловой кульминации (9-я и 10-я строки стиха) Р. Штраус нарушает повторность и приостанавливает движение путем дробления фразы, появления распевания слогов и смены ритмической структуры.

партии (попеременная опора на первую или вторую долю) придает высказыванию искренность и непосредственность.

Незатейливая песенка главного героя в крайних разделах «Ach weh mir unglücklichem Mann» (№ 4) близка пеням Ф. Шуберта. Немаловажную роль в создании образа героя, а также духа всей песни здесь играет фортепианная партия. Чистые квинты в басу придают песне народный колорит, а припадание на слабые восьмые – некоторую комичность и милую грубоватость образу героя.

В целом можно сказать, что тематический материал первых четырех песен имеет «гармонический характер», т.е. опирается на тонально-гармонические связи [3, с. 34], прост для восприятия и легко запоминается на слух.

Явно выделяется в цикле завершающая песня «Die Frauen sind oft fromm und still». Размышления об источнике женской силы Р. Штраус передает мелодией декламационного склада на фоне органично дополняющих вокальную партию аккордов фортепиано. Здесь Р. Штраус находит то особое соотношение партий солиста и сопровождающего его инструмента, которое будет использовано им в поздних вокальных опусах и операх – дуэт инструментального и вокального голосов.

Обилие септаккордов, неожиданных гармонических сопоставлений придает песне тональную неопределенность, неустойчивость, «свободу» в направлении развития мысли. Не смотря на то, что в песне имеется немало простых интонационных оборотов (движение по звукам трезвучия либо гаммы), они так сопоставлены друг с другом, что возникает ощущение весьма индивидуализированного высказывания, близкого вокальному письму Г. Вольфа.

В целом, вокальная партия цикла «Простые напевы» насыщена как речевыми интонациями, напоминающими говорки обычного человека, так и кантиленным пением. Но, в отличие от «Лепестков лотоса», где два типа пения противопоставлены друг другу как носители противоположных образных начал, в «Простых напевах» они органично дополняют друг друга.

Фортепианная партия «Простых напевов» сохраняет черты камерности – Р. Штраусом, как правило, использован один тип фактуры в рамках одной песни¹, да и сама фактура достаточно ясная и прозрачная, не перенасыщенная полифоническими подголосками. Стоит отметить, что в

¹ Исключением является песня-сценка «Ach weh mir unglücklichem Mann» (№4).

фортепианной партии также проявляется театральность мышления композитора в стремлении к звукоизобразительности – попытке передать в музыке сценическое действие – стук в дверь в песне «All mein Gedanken» (№ 1), свист хлыста в «Ach weh mir unglücklichem Mann» (№ 4). Но изобразительность, или иллюстративность никогда не была самоцелью Р. Штрауса, а органично вписывалась в созданные им образные характеристики.

В заключение хотелось бы сказать, что на примерах циклов «Лепестки лотоса» и «Простые напевы» видно два направления в развитии песенного жанра конца XIX в. – направление, отражающее тенденцию к драматизации, укрупнению песни по замыслу и форме, и стремление композиторов возродить простую, лаконичную, задушевную песню первой половины XIX в. Р. Штраус в ранний период творчества осваивает оба направления, не отдавая ни одному из них предпочтения. Кроме того, композитор нередко синтезирует особенности разных направлений. В обоих циклах (в разной степени, иногда в весьма завуалированной форме) можно услышать опору на народно-песенные интонации. Театральность мышления (на уровне создания сюжетности и пересекающихся драматургических линий, или вставки простонародной песни-сценки) проникает в оба цикла. И в «Лепестках лотоса», и в «Простых напевах» использована мелодия кантиленного и декламационного склада.

Синтез и переосмысление различных выразительных средств (в зависимости от художественных задач) свидетельствует о формировании вокального письма Р. Штрауса, пока еще не опробованного в оперном жанре. В будущем композитор объединит лучшее каждого из направлений развития песни с элементами оперного искусства, и реализует этот синтез в своих поздних вокально-инструментальных сочинениях.

1. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX в. / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 405 с.
2. Краузе Э. Рихард Штраус / Э. Краузе. – М. : Музгиз, 1961. – 610 с.
3. Мейер Э. Интонация немецкой народной песни / Э. Мейер // Избранные статьи музыковедов ГДР. – М. : Музгиз., 1960. – С. 9–69.
4. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков / Л. Неболюбова. – К. : Музична Україна, 1990. – 167 с.
5. Орджоникидзе Г. Р. Штраус / Г. Орджоникидзе // Музыка XX века. Очерки. ч. I, кн. 2. – М. : Музыка, 1977. – С. 199–237.
6. Ступель А. Рихард Штраус (1864–1949). Краткий очерк жизни и творчества / А. Ступель. – Л. : 1972. – 94 с.

Колотиленко Николай. Камерно-вокальное творчество Р. Штрауса: начало пути (на примерах вокальных циклов «Лепестки лотоса» и «Простые напевы»). Впервые в украинском музыковедении рассматривается период формирования камерно-вокального творчества Р. Штрауса в контексте особенностей песенного жанра конца XIX в. В связи с разными направлениями развития песни, автором рассмотрена степень опоры композитора в камерно-вокальном творчестве на народно-песенные интонационные обороты.

Ключевые слова: театральность, симфонизация, индивидуализация, драматургия, простота, интонация, декламация.

Колотиленко Микола. Камерно-вокальна творчість Р. Штрауса: на початку шляху (на прикладах вокальних циклів «Пелюстки лотосу» та «Прості наспіви»). Вперше в українському музикознавстві розглядається період формування камерно-вокальної творчості Р. Штрауса в контексті особливостей пісенного жанру кінця XIX ст. В зв'язку з різними напрямками розвитку пісні, автором розглянутий ступінь спираючого композитора в камерно-вокальній творчості на народно-пісенні інтонаційні звороти.

Ключові слова: театральність, симфонізація, індивідуалізація, драматургія, простота, інтонація, декламація.

Kolotylenko Nikolay. Vocal-chamber legacy by R. Strauss: the beginning of the way (by examples of the vocal cycles «Lotus Leaves» and «Simple Tunes»). This study focuses on an issue previously overlooked by Ukrainian musicology – the analysis of the formative period of R. Strauss's vocal chamber creative output in the context of characteristics peculiar to the song genre at the end of the 19th century. The chamber vocal works created by German composers in the late 19th – early 20th century are marked by the tendency towards expansion of the song genre, weakening of its intimate character due to the genre's symphonization and dramatization of the song, as well as great attention to detail and individualized intonational characteristics. However, an opposite tendency also exists: orientation towards simplicity and towards generalized and thus more readily accessible intonations. «Lotus Leaves» and «Simple Tunes» by R. Strauss are selected by the author of the article as they embody both directions in the development of the song genre.

The cycle «Lotus Leaves» demonstrates a tendency towards expansion of the song. R. Strauss's design in this cycle is quite ambitious: it tells the story of the hero's life from youth to old age, withering and death. The

theatricality of the composer's thinking is clearly manifested in the carefully elaborated dramatic concept represented by two intertwined lines of images. The incorporation of a core intonation (which, from the viewpoint of the dramatic concept of the piece, constitutes a kind of leitmotiv) points to the symphonization of the cycle. The cycle «Lotus Leaves» also contains an indication of the tendency towards individualization of the themes. This trend is inseparable from dramatization of images.

The piano part of the cycle is quite self-contained; it is filled with supporting melodies and often engages in a dialogue with the soloist's part. Not limited to the function of accompaniment, it plays a considerable role in creating the imagery.

R. Strauss's recourse to simplicity is introduced in the very title of the next cycle, «Simple Tunes». The composer «frees» the cycle from theatrical overtones and symphonic principles of development; instead, he goes back to more generalized intonations reminiscent of folk music.

As we can see, during the early period of his creative work Strauss masters both trends in the development of the song genre without giving preference to one of them over the other. Besides, the composer often combines the peculiarities of different approaches, which is a sign that his vocal style, not applied to opera yet, is undergoing development. Later the composer will unite the highest achievements of these strands in the development of song with the elements of opera and realize this synthesis in his late vocal-instrumental cycles.

Key words: theatricality, symphonization, individualization, dramatic concept, simplicity, intonation, declamation.

Віра Криштофович

ФАНТАСТИКА В ОПЕРІ Б. БРІТТЕНА «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ»

Актуальність теми статті. Фантастичний світ, в якому мешкають дивні істоти – феї та ельфи, брауні та хобгобліни й інші фантастичні створіння – посідає чільне місце в літературі Великобританії. Впродовж століть англійські письменники, драматурги та поети зверталися до фантастики, починаючи від авторів середньовічних романів, закінчуючи відомими письменниками ХХ століття – Дж.Р.Р. Толкіном та Дж.К. Роулінг, твори яких відомі майже усьому світу. Англійські історики-фольклористи терміном «фейрі» (fairytale) називають усіх чарівних істот –