

УДК 78.01/784+785

Ду Чжоу

ОБРАЗ АВТОРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Изучение западноевропейской камерно-вокальной музыки романтического периода позволяет определять доминирующее значение в ее образном содержании авторского начала — музыкально-поэтическую экспликацию личностного образа автора-композитора. Цель статьи: выявить пути формирования авторской лирики и ее своеобразные свойства в камерно-вокальном творчестве западноевропейских композиторов романтической эпохи. Методической основой работы является формирование критериев оценки взаимодействия поэтического словесного материала и композиторского замысла, раскрытия глубинной диалогической природы последнего.

Ключевые слова: автор, образ автора, словесно-поэтический текст, музыкальный текст, жанр, стилистический контент, камерно-вокальная поэтика Шуберта.

Каждая «жанровая тема» предписывает композитору, как автору художественного произведения, определенное «поведение», то есть характер художественных поступков и способы их представления в композиции. Сама же композиция устанавливает логические пределы образа автора, но, в то же время, обнаруживает некоторую зависимость от данного образа — как от той образной установки, которая определяет идею целого и основные приемы ее воплощения.

Так, в «больших» жанрах, как хоровых, так и симфонических, вокально-симфонических, образ автора, так или иначе, подчинен общей идее широкого социального значения, он «теряется», становится малозаметным в пространственно-временном масштабе эпического произведения — в его многофигурной политематической композиции.

Отличительным признаком музыкальной миниатюры (шире — сферы малых форм музыки) становится автобиографичность. Для нее особую важность приобретает временное становление композиции, а чувство времени (в миниатюре) обостряется до предела ограниченностью, сжатостью, афористичностью формы. Сжатость композиционного пространства ведет к трем главным стилевым особенностям языка, то есть стилистического контента, данной жанровой сферы, которая в период исторического формирования

идентифіцирується з камерною музикою, спосібствувавши обособленню і автономному розвитку як камерних жанрів, так і самого явлення камерності.

Перва особенність заключається в рівномірному семантичному насиченні тематическої горизонталі, в відсутності проміжоточного фонового матеріала, в посиленні моноінтонаційного принципу як постійного «озвучивання» авторського голосу. Друга особенність малої форми зв'язана з посиленням внутримотивного розвитку і з візрастанням семантическої щільності окремих інтонаційних оборотів, гармоній, інтервальних шагів, знаків динаміки і т. д. Подібна деталізованість письма зв'язана з тим, що в відміння від багатофігурної великої епіческої композиції мала, вівідчим естетическим ячесством котрої стає лирическе, «однофігурна», і ця «фігура» в музиці предстає всецело авторської. Слідєть відзначити, що краса і привлекателність лирическої інтерпретації як специфіческого художественного феномена і в другий видах мистецтва визначається тим, що дозволяє укрупняти личностний психологіческий опит, показувати єго новіє можливості, виявляти єго безграничність, свідєтьствуєть о важности переживаній як специфічески чєловчєского спосіба освоєня миара.

От XVI–XVII, початку XVIII віків історія малих форм в музиці, а значить — і історія авторського музикального інтонірування, веде нас к епохє романтизму. Композитори-романтики відкривають цю жанрову сферу заново, направляючи єє в цикліческе русло, посилюючи єє зв'язь з принципами цикліческої композиції, тим самим створюючи музикальні версії літературної ідеї поетического или прозаического циклу, в частині інструментальні сюїти «нового типу», надєленні авторської програмністю і логікою квазі-сюжетного повєствованія створюють убєдлительну музикальну версію романа «потіка свєдєнанія», котроим, як своїм відкриттєм, гордиться європейська література, ссылаєсь на Марсєля Пруста і єго послєдоватєлєй. Включєніє інструментальної мініатюри в циклічєскую послєдоватєльність — в ряд однородних по жанрово-композиційним признакам пєс — посилюєє тот характер діалогіческого монолога, котроий, собственно, і являєтьсє отличлительной чертой лиричєской експрєсії «малої форми» (см. об єтом: [6; 7]).

Взаємодїєствєє слова і музики в камерній вокальній музиці сближаєє образні авторські інтенції усилія композиторів і по-

этов, одновременно связано и с их разделением. Именно музыка устремляется навстречу поэзии, то есть инициатива композиторов является решающей в объединении словесно-поэтического и музыкально-интонационного рядов выразительности. Но ответное влияние поэтического слова ведет к формированию новых способов музыкального высказывания, новых музыкально-мотивных форм, видов интонирования. Поэтому, хоть и *искусственно* вызванная, инициатива поэтического текста также является заметной и важной.

В камерной вокальной музыке обнаруживается и развивается новая синтетическая музыкально-словесная поэтика, стержневым началом которой является образ автора, а данный образ также своеобразно удваивается, становится «двойным портретом» — поэта и композитора. Не случайно композиторы выбирают себе в соавторы не столько выдающихся в художественном отношении творцов, сколько тех поэтов, литераторов, чьи личностные позиции, способы переживания, отношения к миру и творчеству близки им самим, напоминают им их самих; иначе говоря, в поэтическом тексте и авторе композиторы ищут отражающее начало, некое условное зеркало, которое укрупняет фигуру композитора, усиливает музыкально-авторский голос. Но поэтому пути выбора и обработки поэтического словесного материала выступают в качестве главных критериев оценки именно композиторского замысла, раскрытия его глубинной диалогической природы (см. об этом: [1; 2]).

Их выявление становится главной **целью** нашей работы и объясняет такие ее **задачи**, как: определение актуального музыковедческого значения камерно-вокальной поэтики Шуберта; характеристика направления эволюции камерно-вокального цикла в творчестве Ф. Шуберта;

В общих своих границах **объектом** исследования является камерная вокальная музыка композиторов-романтиков как художественно-образная целостность; **предмет** данной статьи — некоторые особенности строения камерно-вокальных циклов Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» и принципы их художественного единства.

Методология работы обусловлена исследованиями, посвященными камерному вокальному творчеству — его истории и возможностям его теоретического научного моделирования. Поэтому она включает в себя в значении методов исторический нарративный, жанрово-композиционный аналитический и интерпретативный подходы.

Романтизм — культурно-историческое явление, которое приобрело парадигматическое положение и значение для западноевропейской культуры именно благодаря новому вниманию к личностному началу, новому, по сравнению с ренессансно-барочным, пониманию творческих возможностей человека — его личностного призвания. Наряду с актуализацией идеалистических программ и концепций развивается социопрагматический подход к положению человека в мире, позволяющий конкретизировать те социально-практические условия жизни человека, при которых он может достигать наиболее полной самореализации. Одновременно усиливается внимание к проблеме личной свободы и духовной независимости субъекта, заставляющее иначе трактовать и тему одиночества человека в мире, и усиливать разнообразные религиозные мотивы человеческой судьбы. Среди данных мотивов и вполне художественный взгляд на необходимость для художника находить высшее божественное начало в себе самом — в своем разуме, в собственных душевных поисках, кризисные точки которого являются особыми «знаками» приближения — освобождения, заслуживают углубленного познания. Художественное творчество становится своего рода религиозным ритуалом, процесс которого, независимо от его принятия — неприятия остальными, свидетельствует о высоком предназначении человеческого Эго и позволяет реализовывать данное предназначение [5; 7].

В этом отношении выбор Шубертом в соавторы поэта Вильгельма Мюллера был безошибочным. Хотя Мюллер стал исторически известным в основном именно благодаря шубертовской музыке, его творческий путь был не менее оригинальным и психологически напряженным. Время жизни обоих мастеров удивительно совпадает и по продолжительности (В. Мюллер — окт. 1794 — сент. 1827, то есть 32 года; Ф. Шуберт — 1797—1828, 31 год), и по социоэстетическим координатам, а по наблюдению Е. Шапинской, их объединяла и такая содержательная дихотомия, как Любовь/Страдание — близкое преддверие темы Любви/Смерти. Полностью согласимся со следующими наблюдениями Е. Шапинской: «Для камерного поэтически-музыкального жанра характерно, в соответствии с самим жанром, углубление во внутренний мир человека. Не удивительно, что именно тема любви становится ведущей как в немецком, так и в русском музыкально-поэтическом дискурсе периода расцвета романтизма, первой половине XIX века. Здесь мы перейдем к теме любви, как она понималась и интерпретировалась в романтизме, а также к загадке

очарования этих, зачастую нехитрых песен, для нас, живущих здесь и-сейчас, переживших эпоху рационализма, рассматривающих произведения искусства как «культурный продукт», а их создателей — как «культурных производителей»... мир романтической любви... предстает перед нами как дискурсивные музыкально-поэтические формации, столь характерные для жизненного мира человека той эпохи и весьма широко представленные в музыкальной жизни наших дней. Оговоримся, что в качестве музыкального материала для нашего исследования мы по преимуществу брали песни Ф. Шуберта, как объединенные в циклы, так и разрозненные, поскольку в них тема Любви-Страдания является доминантной» [12, с. 61].

Ф. Шуберт вошел в историю музыки, как своего времени, так и последующего, прежде всего как камерно-вокальный композитор; камерность остается отличительной чертой стиля композитора не столько из-за пристрастия к определенным жанровым формам, сколько как предметная ориентация, сопряженная с гипертрофией лирического импульса творчества — превращением его в нескончаемый процесс выведения наружу личностного переживания, опыта душевной жизни и самопознания. Камерно-вокальный цикл был идеальной композиционной структурой для воплощения подобных авторских установок. Справедлива мысль, что именно с Шуберта началась новая эпоха в истории немецкой камерно-вокальной музыки, основанной на немецкой же лирической поэзии, то есть продуцирующая национальный дух, укрепляющая национальные ментальные черты в стилевом строе музыкальных произведений.

Известно, что Шуберт писал музыку на стихи поэтов самого разного уровня, от наиболее великих (И. В. Гете — около 70 песен; Ф. Шиллера — свыше 40 песен; Г. Гейне — 6 песен из «Лебединой песни») до сравнительно малоизвестных литераторов и любителей (на стихи своего друга И. Майрхофера Шуберт сочинил около 50 песен) [2; 3].

Всех избранных композитором поэтических авторов объединяет, несмотря на различия в яркости дарования и глубине художественной интерпретации, одна общая черта: все они воспевают несчастную любовь, любовь-утрату, с трагическими обстоятельствами и горестными переживаниями. Как пишет Е. Шапинская, «именно утраченная, неразделенная, несчастная любовь, вызывает творческий импульс как у поэтов, так и у композиторов-романтиков, создавая то дискурсивное пространство, где можно высказать поэтико-музыкальным языком богатый спектр эмоций, характерный для Любви-Страдания. В от-

личие от любви счастливой и осуществленной, любовь-страдание эмоционально богаче, поскольку несет в себе обе стороны любви, Эрос и Танатос. Воспоминание об утраченном счастье или мечта о несбывшемся составляют важную часть текстов песен, в то время как состояние героя, оставленного возлюбленной, дает возможность выражения целого спектра чувств, от лирической печали до страстного порыва отчаяния. Такое открытое выражение страдания, обнаженный нерв автора был в эпоху становления романтизма своеобразным протестом против классицистского регламентирования эмоциональной экспрессии» [12, с. 63]

Входящие в два главных цикла романсы-песни Шуберта разнообразны по форме, хотя и базируются на принципах строфической вокальной миниатюры. Композитор открывает в лирике Мюллера не только возможности повествования о странствиях и страданиях одинокой человеческой души, но и созвучное собственному отношению к любви как к главному жизненному «испытанию чувством».

«**Прекрасная мельничиха**» (ор. 25, D 795) (*Die schöne Müllerin*) — первый вокальный цикл Франца Шуберта на слова Вильгельма Мюллера (1823), состоящий из 20 песен — эпизодов судьбы главного персонажа, в котором легко разглядеть личностные черты и поэта, и композитора, то есть найти признаки двойной автобиографичности. Рассказ о юном мельнике, который отправляется в странствия и находит неразделенную любовь, достигает трагической кульминации с решением уйти из жизни.

Но жизненная история героя продолжается во втором вокальном цикле, «Зимний путь», который Шуберт создал в предпоследний год жизни, в особенно трудный для него период поиска и постоянного места работы, и творческого признания, и сочувствующей близкой души, в период несостоявшейся, хотя такой возможной, встречи с Бетховеном...

В цикле «Зимний путь» усиливается тенденция активного композиционного взаимодействия автора музыки с поэтическим материалом, намеченная в «Прекрасной мельничихе», поскольку Шуберт по-своему выстраивает цикл, меняет расположение некоторых стихотворений, по сравнению с их последними изданиями.

Личность В. Мюллера, долгое время оставшаяся в тени великих современников, достаточно значительна и показательна — в контексте исторического становления романтического метода, романтического образа жизни. Как упоминается в ряде источников (напр.: [9;

12]), он был сыном портного и, словно вопреки этому, очень рано обнаружил свое поэтическое призвание: к 14 годам создал первый сборник стихотворений. Не менее рано и явственно проявилось и его стремление к свободе как главной социальной ценности: в 19 лет, прервав учебу в Берлинском университете, он добровольцем участвовал в освободительной войне против Наполеона. Некоторую известность Мюллеру принесли «Греческие песни», в которых он воспел борьбу греков против турецкого гнета. Но наиболее примечательно то, что стихи Мюллера нередко называли песнями — в силу и их напевности, и потому, что поэт часто представлял их с музыкой; его «Застольные песни» действительно распевались по всей Германии.

Мюллер создавал свои поэтические произведения, предполагая их объединение в циклы, то есть действуя по принципу «романа в стихах», предчувствуя большую поэмную композицию. Единство и поэмный характер поэтическому повествованию придавал именно образ главного героя, наделенный авторски-биографическими чертами. Герой Мюллера — странник, но и сам поэт любил путешествовать — посещал Вену, Италию, Грецию, а каждое лето странствовал по Германии, подражая средневековым подмастерьям.

Во время работы над вторым циклом Шуберт казался своим друзьям мрачным, драматически настроенным и утомленным, называл входящие в него песни «ужасными».

Как отмечает Е. Шапинская, «в самом первом стихотворении цикла есть строки, которые могут помочь нам отгадать загадку «Зимнего пути», — «Чужим я прихожу в это мир, чужим я уйду». Тема отчуждения, Другости была очень важна для романтиков с их культом Героя-одиночки, не находящего прибежища в мире людей. Герой «Зимнего пути» сознательно отказывается от социальной активности, так как она представляется ему бессмысленной без взаимности возлюбленной» [11].

Тема любви переплетается в данном тексте с темой отчуждения и потери, а предметное поле переживаний героя становится значительно шире прежнего; в него входит уже не только опыт межсубъектных отношений, но и взаимодействие с окружающим миром в двух его основных измерениях — природном и социальном; ни одно из них не благоприятствует страннику на «зимнем пути», связанном с холодом и оцепенением, телесными и душевными. Поэтом в «Зимнем пути» нивелируется сюжетное действие, а любовная драма остается за пределами композиции цикла — воспеты ее последствия как, прежде всего, глубокий психологический кризис, в котором находится герой

цикла. Тем не менше, определенное развитие предусмотрено и здесь: чем ближе к концу цикла, тем очевиднее трагическая развязка.

Цикл «Прекрасная мельничиха» четко поделен на две контрастные части. В первой доминируют радостные эмоции, поскольку входящие сюда песни рассказывают о пробуждении любви и светлых надежд. Во второй части появляются горестные настроения, драматическое напряжение — начиная с 14-й песни, «Охотник», ясно ощущается вторжение чуждого, враждебного помыслам героя начала. Однако драматическое усложнение содержания цикла «Прекрасная мельничиха» не приводит к трагической остроте развязки; эпилог отчасти возрождает, хотя и с прощальной интонацией, созерцательно-умиротворенное состояние начальной музыки цикла, далекой от острого трагизма.

В «Зимнем пути» сразу преобладают драматические настроения, скорбно-трагические моменты постепенно концентрируются и ведут к музыкально-поэтическому выявлению состояния безысходности, переживанию невозможности дальнейшего жизненного движения. Чувство одиночества разрастается и приобретает экзистенциальный масштаб, метафорически воплощаясь в последней песне «Шарманщики». «Шарманщик» концентрирует приемы создания мелодической и гармонической статики — символизируя остановку движения и исчезновение *желания двигаться: природа не только не сочувствует путнику, она становится враждебно холодной.*

В то же время мир мечты — видений противопоставляется окружающей героя реальности, способствуя созданию смыслового и фактурного контраста в пределах отдельной пьесы. Исследователи вокального творчества Шуберта отмечают, что музыкальные контрасты того или иного рода содержатся *во всех песнях* «Зимнего пути», кроме «Шарманщика», и это очень важная сторона второго шубертовского цикла, свидетельствующая о включении в его содержание настроения отчаяния — протеста [3; 9;10].

Кроме того, в «Зимнем пути» заметно усложняется композиционное строение отдельных песен. Они выходят за нормативные границы строфической формы, приобретают черты репризной трехчастности, а часто — и сквозного развития, то есть окончательно утверждают монологическую тенденцию формообразования и образного развития как доминирующую.

Таким образом, можно прийти к **выводу**, что в циклах Ф. Шуберта, особенно во втором из них, ведущим является трагический образ автора, как человека, который осознает неизбежность раннего ухода из

жизни и расставания со всем тем, что приносило жизненные тепло и радость. Тема прощания, пробуждающая порой и мотивы эпитафии, завладевает основным композиционно-семантическим пространством второго цикла, приводя к безжизненной механистичности «Шарманщика». Именно в этом отношении музыкально-образная драматургия цикла обнаруживает близость к поэтическим идеям В. Мюллера, открывает их глубинное эмоционально-психологическое содержание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Интонация. Композиция. — М.: Музыка, 1978. — 368 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX в. — М.: Музыка, 1966. — 406 с.
3. Вульфус П. А. «Прекрасная мельничиха» Шуберта (опыт анализа песенного цикла) // Статьи, воспоминания, публицистика. — Л.: Музыка, 1980. — С. 21–71.
4. Григорьева А. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 43–55.
5. Кудряшов А. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение // Музыкальная академия. — 2002. — № 1. — С. 139–144.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1972.
7. Филатова О. А. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерного вокального творчества): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. — Одесса, 2005. — 214 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. — М.: Консерватория, 1994. — 260 с.
9. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля. — М.: Музыка, 1987. — 302 с.
10. Хохлов Ю. Ф. Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. — М., 1978. — 324 с.
11. Шапинская Е. «Зимний путь» Шуберта в современной культуре: вечные вопросы бытия и тоска по утраченным ценностям [Электронный ресурс] // Культура культуры. — 2015. — № 1. — URL: <http://cult-cult.ru/schubert-s-die-winterreise-in-contemporary-culture-the-eternal-questions-of-bein/>
12. Шапинская Е. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия [Электронный ресурс]. — Москва: Согласие, 2017. — 209 с. — URL: <http://www.klex.ru/ljg/>

Ду Чжоу. Образ автора в західноєвропейській камерно-вокальній музиці романтичного періоду. Вивчення західноєвропейської камерно-вокальної музики романтичного періоду дозволяє визначити домінуюче значення в її образному змісті авторського начала — музично-поетичну експлікацію особистісного образу автора-композитора. Мета статті: виявити шляхи формування авторської

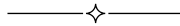
лірики та її своєрідні властивості в камерно-вокальній творчості західноєвропейських композиторів романтичної епохи. Методичною основою роботи є формування критеріїв оцінки взаємодії поетичного словесного матеріалу і композиторського задуму, розкриття глибинної діалогічної природи останнього.

Ключові слова: автор, образ автора, словесно-поетичний текст, музичний текст, жанр, стилістичний контент, камерно-вокальна поетика Шуберта.

Du Zhou. The image of the author in the West European chamber-vocal music of the romantic period. The study of Western European chamber and vocal music of the romantic period allows us to determine the dominant meaning in its figurative content of the author's beginning — the musical and poetic explication of the personal image of the author-composer. The purpose of the article: to identify ways of forming the author's lyrics and its peculiar properties in the chamber-vocal creativity of the West European composers of the romantic era. The methodical basis of the work is the formation of criteria for assessing the interaction of poetic verbal material and composing idea, the disclosure of the deep dialogical nature of the latter one.

Key words: author, image of author, verbal-poetic text, musical text, genre, stylistic content, chamber-vocal poetry of Schubert.

Стаття надійшла до редакції 08.06.2016



УДК 78.03/781.1+786.2

Ma Синсин

КАТЕГОРИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

Обнаруживается, что фортепианно-исполнительское творчество является одним из приоритетных предметов изучения в современной музыковедческой и культурологической науке, в то же время нуждается в систематизации понятийной стороны научного дискурса. Определяются ключевые методические позиции по отношению к процессу фортепианной интерпретации как основе исполнительского творчества, выделяются категории пианистического стиля, языка-стилистики, мышления, обсуждается двойственность феномена исполнительской традиции как соединяющей авторское и национально-стилевое начала.

Ключевые слова: фортепианно-исполнительское творчество, пианистический стиль, традиция, автор, интерпретация, этнонациональная традиция.