

КЛАССИЦИСТСКИЕ И РОМАНТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ЦИКЛЕ ПЕСЕН БЕТХОВЕНА К ДАЛЕКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ

TRĂSĂTURILE CLASICE ȘI ROMANTICE ÎN CICLUL DE CÂNTECE AL LUI BEETHOVEN AN *DIE FERNE GELIEBTE*

CLASSICAL AND ROMANTIC FEATURES IN BEETHOVEN'S SONG CYCLE AN *DIE FERNE GELIEBTE*

ЕЛЕНА ТУРЯ,

докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В статье анализируется цикл песен Л. Бетховена «К далекой возлюбленной», написанный в 1816 г. и являющийся первым в истории музыки примером вокального цикла. Он рассматривается с точки зрения взаимодействия классических и романтических стилевых черт, прослеженных в содержательном и структурном аспектах. Выявляется предвосхищение романтической песенности в средствах музыкального языка и речи, в жанровом облике и принципах развития тематического материала, в формообразовании. Подробно освещаются смысловые и интонационно-ритмические связи между номерами цикла, раскрывается роль фортепианной партии в драматургии целого.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, вокальный цикл, песня, вокальная партия, фортепианная партия, варьирование, мелодия, гармония, музыкальная форма

În articol se analizează ciclul de cântece „An die ferne Geliebte” scris de Beethoven în anul 1816, fiind primul exemplu al unui ciclu vocal în istoria muzicii. Acesta este cercetat din punct de vedere al corelației între trăsăturile stilistice clasice și romantice urmărite în conținutul artistic și forma muzical-poetică. Se elucidează trăsăturile stilistice ale liedului romantic în limbaj muzical și în principiile de dezvoltare a materialului tematic. Se scot în evidență corelațiile semantice între numerele ciclului, legăturile melodico-ritmice. Un accent aparte se pune pe partida pianului în dramaturgia întregului.

Cuvinte-cheie: Ludwig van Beethoven, ciclu vocal, lied, partida vocală, partida pianului, variere, melodia, armonia, forma muzicală

This article examines the cycle of songs An die ferne Geliebte written by Beethoven in 1816 as the first example of a vocal cycle in the history of music. It is investigated in terms of correlation between the classical and romantic features pursued both

in the content and structural aspect. It features the presentiment of the romantic lied in the musical language and development principles of the thematic material, in morphogenesis. The semantic correlations between the cycle numbers and the melodic-rhythmic ties are highlighted, special emphasis is laid on the piano part in the dramaturgy of the whole.

Keywords: Ludwig van Beethoven, song cycle, song, vocal, piano part, variation, melody, harmony, musical form

Цель настоящей статьи — рассмотрение классицистских и романтических черт в цикле песен Л. Бетховена *К далекой возлюбленной*, написанном в 1816 году и явившемся первым в истории музыки примером вокального цикла, предвосхитившим поиски в данном жанре композиторов-романтиков.

1816 год в жизни Бетховена связан с тяжелыми переживаниями: разочарование в благих намерениях Наполеона, проблемы с племянником, тяжбы с вдовой брата за опекунство над ним, усиливающаяся глухота. Но даже в эти тяжелые времена он работал, сочинив *Сонату* для фортепиано № 28, *Сонаты* №№ 4 и 5 для виолончели и фортепиано, *Романс* № 3 для скрипки, *Марш* для военного оркестра. Тогда же появляются наброски *Девятой симфонии*, *Торжественной мессы*. Главным в этот период становится обращение к народным песням: композитором осуществлено 25 обработок шотландских песен для голоса с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели (1815–1816); 23 песен (испанских, немецких, польских, португальских и др.) в обработках для голоса и вокального ансамбля с сопровождением инструментального трио (1815–1816); семи шотландских песен для голоса с сопровождением инструментального трио (1815–1817). Центральным же событием данного года стало сочинение цикла песен *К далекой возлюбленной* на стихи А. Ейтелиса, о котором В. Васина-Гроссман говорит, что «историю песни нельзя представить себе без цикла *К далекой возлюбленной*, в той же мере, как и без *Прекрасной мельничихи* Шуберта» [1, с. 388].

В творческом наследии Бетховена это произведение, носящее характер исповедального дневника стоит особняком. Известно, что после смерти композитора в его письменном столе были обнаружены неотправленные письма к женщине, имя которой до сих пор остается загадкой, но перед которой он преклонялся и которую боготворил.

К сожалению, сведения о первом исполнении данного сочинения нам не известны. Можно лишь утверждать, что концертная судьба цикла песен *К далекой возлюбленной* Л. Бетховена складывалась счастливо. Среди его исполнителей отметим дуэты, которые до сих пор являются эталоном камерного исполнительского искусства: Д. Фишер-Дискау — Дж. Мур, Д. Фишер-Дискау — А. Брендель, Ф. Вундерлих — Г. Шмидт, Х. Прей — Л. Хокансон, П. Шрайер — И. Олбертц, Н. Гедда — Дж. Эйрон. В настоящее время к данному сочинению обратились Т. Хампсон — Дж. Парсонс, И. Кауфманн — Х. Дойч.

Неослабевающий интерес к циклу песен *К далекой возлюбленной* Л. Бетховена определяется высочайшими художественными достоинствами музыки, искренней по образному строю, простой по средствам выразительности и совершенной по композиционной технике. Созданный в пору шубертовских *Erlkönig* (*Лесной царь*) и *Grethen am Sprinrade* (*Маргарита за прялкой*), данный цикл несет на себе многие приметы романтического стиля. Об этом, в частности, упоминает В. Берков: «Естественно обращают внимание на романтический облик цикла песен Бетховена *К далекой возлюбленной*. В этих песнях многое вызывает в памяти Шуберта, Шумана, а иногда даже Гуго Вольфа. Достаточно указать на первую песню *Auf dem Hügel sitzich spähend*» [2, с. 323]. Вместе с тем, будучи детищем автора, вершинными достижениями которого являются симфонии, сонаты, камерные ансамбли и концерты, цикл песен *К далекой возлюбленной* претворяет и классицистские традиции.

Романтической является идея обращения к песне (с опорой на стилистику народного песенного творчества) как к жанру вокальной миниатюры, в чем можно усмотреть продолжение моцартовской традиции. Как известно, и у Моцарта песни не были главной доминантой творчества, но некоторые образцы четко демонстрируют «дальновидность» венского гения.

Вершинами его песенного творчества являются такие песни, как *Das Veilchen* (Фиалка) (1785), *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного) (1787). Уже в них Моцарт преодолевает стереотипность фактуры генерал-баса, сюжет получает сквозное развитие (по словам А. Эйнштейна «это уже не песня, а как бы зримая драматическая сцена» [4, с. 355]). Партия фортепиано обладает ярко выраженной драматургической линией и становится неотъемлемым участником ансамбля с певцом, она комментирует происходящее, «реагируя» на ход «событий» в песне, а иногда и предвосхищая их. Похожее намерение подхватывает и автор *Героической симфонии*.

Л. Бетховен усиливает романтическую тенденцию циклизации песен и созданием своего рода лирического «зеркала души», наподобие будущих циклов Ф. Шуберта и Р. Шумана. О циклизации свидетельствует общая сюжетная канва произведения: в шести песнях складывается стройная линия раскрытия любовного чувства. Первая песня выполняет функцию вступления, в ней лирический герой «обещает» в песнях излить всю силу страсти к далекой возлюбленной, потому что только песня найдет путь к ней. Во второй песне томлящаяся душа юноши рвется в горы: там она может найти покой. В третьей миниатюре молодой человек обращается к природе с просьбой передать любимой привет. В четвертой он воображает, как тучи, волны, птицы, ручей увидят предмет его страсти, и просит их вернуться назад с ответом от нее. Пятая песня — картина шумного радостного весеннего обновления природы, на фоне которой остро ощущается жалкий удел героя — его тоска и слезы. Следующая песня оправдывает мотив создания песен: они спеты для того, чтобы их повторила далекая возлюбленная и узнала о его сердечном томлении и любви. После этого в качестве обрамления возвращается музыкально-поэтический образ первого номера.

Циклизация подчеркивается музыкальными средствами. Песни соединены принципом *attacca* и по отдельности исполняться не могут. Композитор использует также связующие модулирующие построения между номерами, эти тональные переходы делают переключения от одной части цикла к последующей незаметными.

Так, на границе между первым и вторым номерами совершается переход из *Es-dur* в *G-dur*. Уже в конце первой песни меняется темп с *Poco lento e con espressione* на *Allegro*, тоника начальной тональности приравнивается к трезвучию VI низкой ступени второго тонального центра, после чего в фортепианной партии предвосхищаются интонации второй песни (пример 1). Аналогичным образом композитор решает связь между собой всех последующих номеров. Переход от второй песни к третьей также построен по принципу темпового контраста: *Poco adagio* — *Allegro assai*, тоника превращается в D_7 и разрешается в трезвучие шестой ступени тональности *As-dur*.

Пример 1

N^o 2.
 Ein wenig geschwinder.
 Poco allegretto.

Wo die Ber - ge so blau aus dem

Переход от третьей песни к четвертой осуществлен за счет двух аккордов на *forte*, прерываемых паузами, *Allegro assai* сменяется на *Non troppo allegro, commodo e con molto espressione*, звучит уменьшенный вводный септаккорд к доминанте *As-dur*, с которой композитор не «расслабляется» на протяжении семи тактов. В партии фортепиано возникают главные интонации будущей песни. Нечто аналогичное происходит на границе следующих двух номеров цикла: *Sempre piu allegro* уступает место стремительному *Vivace*, с которого начинается пятая песня. Вступление в партии фортепиано длится 14 тактов. В ладогармоническом плане примечательно появление IV повышенной ступени из *C-dur*. С ремарки *Adagio* в разворачивании пятой песни Бетховен вводит темп *Andante con moto, cantabile* и вновь возвращает первоначальный *Es-dur*. Шестая песня начинается развернутым фортепианным вступлением, в котором проводится мелодия финальной песни. Начинается все в спокойном размеренном движении, а заканчивается большим восьмитактовым заключением в характере *Allegro molto e con brio*.

Интонационно-тематическое строение каждого номера индивидуализировано. Так, первая песня *Auf dem Hügel sitz ich spähend* — образец лирической мелодики Бетховена (аналогичные примеры находим, например, в его инструментальных кантиленах). Лирический герой мечтает, он полон задумчивости. От куплета к куплету композитор не меняет песенную мелодию, варьируя лишь партию фортепиано. Интересно отметить, что четвертая строфа, где ставится вопрос о том, кто же будет посланцем любви, сразу же возникает ассоциация с *Liebesbotschaft* (Посол любви) Шуберта из цикла *Schwanengesang* (Лебединая песня). Вторая песня *Wo die Berge so blau* — ярко контрастна предыдущей это страстный любовный порыв. В среднем разделе куплетно-вариантной формы с чертами репризной трехчастности тема проходит в фортепианной партии, у вокалиста же речитация разворачивается на высоте одного звука, что как бы символизирует погружение в раздумье, в состояние созерцания и, вместе с тем, глубокого внутреннего напряжения. Действие происходит в горном лесу, и в музыкальной ткани слышно «эхо».

Как указывает В. Васина-Гроссман, в третьей миниатюре *Leichte Segler in den Höhen* «Бетховен взял за образец несложные народно-песенные мелодии, но более тесно и детально связал мелодический образ с поэтическим» [3, с. 400]. Здесь примечательна смена мажора одноименным минором (*As-dur – as-moll*) (Пример 3). В этой песне явно ощущается романтическое «нетерпение», музыка хорошо передает характер взволнованной речи лирического героя.

Четвертая песня — *Diese Wolken in den Höhen* — это маленькая пастораль, возникшая на основе народно-песенных прообразов. Главный герой обращается к природе с просьбой, и это отчетливо отражает строение мелодии: здесь возникает череда нисходящих «просящих» терций, а в партии фортепианного сопровождения буквально воссоздаются голоса птиц, дуновение ветра, журчание ручья.

Пример 2

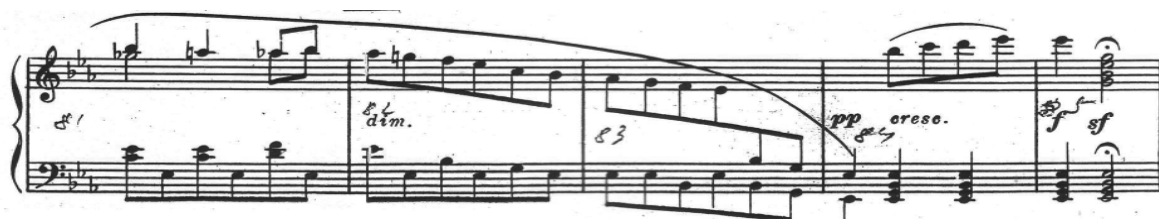
В данном случае можно говорить об изобразительных качествах музыки Бетховена — каждый фактурный и мелодический прием соответствует смыслу слов: форшлагги в партии фортепиано имитируют чирикание, прозрачность фактуры создает впечатление воздушности, а поток залигованных шестнадцатых ассоциируется с движением воды.

Пятая песня — *Es kehret der Maien* — это «хороводное движение», картина шумного радостного весеннего дня [1, с. 56]. Песня начинается развернутым вступлением *C-dur* (15 тактов), которое звучит очень радостно и светло — герой полон ожиданий, заканчивается же она крахом всех надежд, в трагичном *c-moll*. Интересно, что интонационно-ритмически вокальная и фортепианная партии полностью (пример 3).

Пример 3

Шестая песня *Nimm sie hin denn, diese Lieder* открывается восьмитактовым вступлением, мелодическая линия которого строится на основном тематическом материале песни. Партия фортепиано как бы предвосхищает эмоциональное состояние героя. Интересно, что эта песня по музыкальному языку напоминает цикл *Dichterliebe* op. 48 Р. Шумана. Аккордовая фактура предвосхищает знаменитую песню *Ich grolle nicht* (Я не сержусь) из вышеупомянутого цикла, а фортепианное дополнение предвосхищает инструментальные постлюдии Шумана. После этого в качестве смыслового и музыкально-тематического обрамления возвращается образ первого номера. За счет постепенного нарастания темпа (*poco lento e con espressione* — *stringendo* — *allegro molto e con brio*) последние фразы песни звучат как апофеоз, как гимн любви «...Бетховен разворачивает большую коду, подобную радостным, утверждающим кодам его инструментальных произведений, многократно повторяя в ней один из мотивов основной мелодии цикла», замечает В. Васина-Гроссман [1, с. 57]. (Пример 4).

Пример 4



Иными словами, Бетховен заканчивает цикл «надеждой» на то, что любимая его услышит (в отличие о романтиков, где все, как правило, заканчивается смертью главного героя).

Хотя тематический материал песен различен, он един в опоре на фольклорные истоки, что проявляется в общности типовых интонационных оборотов, в небольшом звуковысотном амбитусе, в отсутствии внутрислоговых распевов, чертах танцевальности, господстве куплетности. Основными принципами интонационно-тематического развития во всех номерах выступают *вариантность* (в партии голоса) и *вариационность* (в партии фортепиано).

Тональный план также способствует единству целого: *Es – G – As – As – C – Es*, — при единой тональной опоре в крайних разделах формы срединные номера демонстрируют уход в сферу мажоро-минорного родства, что свойственно романтическим гармоническим связям. Тональные связи подчеркивают и наибольший контраст между №№ 1 и 2 и №№ 4 и 5. Подобная степень родства и контраста соседних песен позволяет исследователям увидеть здесь опосредованное проявление признаков сонатной формы, где №№ 1 и 2 рассматриваются как главная и побочная партии экспозиции, №№ 3 и 4 трактуются как срединный эпизод, а №№ 5 и 6 как видоизмененная побочная и главная партии в зеркальной репризе. Таким образом, в форме романтического вокального цикла просматривается логика классической инструментальной сонатной формы.

Сказанное убеждает в том, что оригинальность цикла песен *К далекой возлюбленной* Л. Бетховена связана с преломлением в нем, с одной стороны, черт инструментального классицистского мышления, а, с другой стороны, с предвосхищением романтического вокального стиля: с Ф. Шубертом его роднит народно-жанровая основа музыкального тематизма и убедительное раскрытие образов природы, с Р. Шуманом — субъективно-личный эмоциональный тон («роман в письмах») и прием тематической арки между крайними номерами цикла, завершение произведения развернутым эпилогом и принцип объединения лирических миниатюр образом единого героя, от которого ведется рассказ.

Творческое мышление Бетховена — это мышление симфониста, но, как справедливо указывает В. Васина-Гроссман, песни навсегда останутся прекрасными образцами его лирики — чистой, строгой, возвышенной [1, с. 63].

Библиографические ссылки

1. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 444с.
2. Берков В. О гармонии Бетховена. На пути к будущему. В: Бетховен. Вып. 1. Москва: Музыка, 1971. с. 298–332.
3. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. Москва: Музыка, 1966. 406 с.
4. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: Музыка, 1977, 454 с.