

7. Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма *concerto-grosso* в музыке Барокко / В. Широкова // Ритм и форма: сб. статей. – СПб., 2002. – С. 59 – 96.
8. Шуранов В. Смысловый архетип в структуре клавирных сонат Моцарта / В. Шуранов // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. – М., 2009. – С. 60 – 74.

Карачевцева І. Рух як фактор організації музичного цілого в Сонаті для скрипки та фортепіано F-dur Ф. Мендельсона. Рух розглядається як одна з фундаментальних універсалій буття, що набуває в музичному мистецтві подвійного значення: логіко-функціонального та виразного. З цих позицій аналізується його роль в організації художньої єдності Сонати для скрипки та фортепіано F-dur Ф. Мендельсона.

Ключові слова: рух, бароко, класицизм, романтизм, ХХ століття, Соната, сонатний цикл.

Карачевцева И. Движение как фактор организации музыкального целого в Сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона. Движение рассматривается как одна из универсалий бытия, раскрывающая в музыкальном искусстве в двух ипостасях: логико-функциональной и выразительной. С этих позиций анализируется его роль в организации художественного единства Сонаты для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона.

Ключевые слова: движение, барокко, классицизм, романтизм, ХХ век, соната, сонатный цикл.

Karachevtseva I. This article focuses on movement as one of the universals in objective reality manifesting in musical art in two images: logical-functional and expressive. From this point of view we analyze its role in organization of artistic unity in Sonata for violin and piano F-dur by F. Mendelssohn.

Keywords: movement, Baroque, Classicism, Romanticism, 20th century, Sonata, sonata cycle.

Николай Колотиленко

РИХАРД ШТРАУС. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ЛЕПЕСТКИ ЛОТОСА»: РИТМО-ИНТОНАЦИОННЫЙ И ТЕМПОВЫЙ ФАКТОРЫ СТАНОВЛЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ

Что такое драматургия? Наверное, самым лаконичным и, в то же время, обобщенным будет ответ – система взаимодействия образов и принципов их развития, выражающая в итоге концепцию произведения. Сам феномен драматургии присущ, преимущественно, временным, процессуальным видам искусства достаточно сложного содержания, порожденного векторными трансформациями исходного базового первоисточка. В свою очередь са-

мо наличие процесса трансформаций предполагает фактор движения, как первопричины любого развития.

Напомним, еще Аристотель утверждал, что движение «реализуется внутри одной сущности и внутри одной формы в трех отношениях – качества, количества и места» [3]. Количественное движение – это рост или убыль. Движение относительно места – это перемещение в пространстве, механическое движение. Качественное движение – это изменение¹, оно является причиной развития. Качественное движение можно рассматривать в двух аспектах: как изменения внутри объекта и как движение объекта в потоке времени.

Огромную роль категория движения играет в осмыслении явлений искусства, в первую очередь музыкального, в силу того, что музыка (так же как и человеческая жизнь) не может существовать вне времени и непрерывно развивается. Музыка всегда имеет определенные временные границы своего существования, а также скорость, или интенсивность развертывания, которые выражаются в темпе музыкального произведения и формируют его качественные особенности.

Драматургия музыкального произведения выявляет себя через особенности движения (появления, исчезновения, изменений, взаимодействий) интонаций как наименьших смыслодержающих единиц в музыке, формирующих художественный образ. Целью данной статьи является попытка выявить специфику движения – изменения интонаций в вокальном цикле Р. Штрауса «Лепестки лотоса», и влияние темпового фактора на становление драматургии цикла.

Творчеству Р. Штрауса посвящено немало исследовательской литературы, но искусствоведы в большинстве своем рассматривают наиболее популярное симфоническое и оперное творчество композитора, оставляя в тени его камерно-вокальное наследие. Этот факт представляется не совсем правомочным, поскольку Р. Штраус писал песни на протяжении всей жизни и их общее количество превышает сто пятьдесят произведений, что дает возможность говорить о третьем – песенном пласте творчества композитора.

Наиболее известной и полно характеризующей фигуру Р. Штрауса книгой является монография Э. Краузе, в которой автор попытался как можно ярче нарисовать портрет композитора, показав его с разных сторон, во взаимоотношениях с современниками. Исследователь использует много цитат из писем композитора, особенно это касается его переписки с либреттистами. Монография построена в достаточно свободной форме: каждая глава посвящена определенной линии творчества, связана с тем или иным стилистическим направлением, в связи с чем утрачивается хронологическая последовательность изложения материала. В попытке разобраться в проблеме программности творчества Р. Штрауса, исследователь, к сожалению, больше опирается на противоречивые высказывания самого композитора, чем на музыкальный материал его произведений. Анализ творческого наследия

Штрауса имеет «констатирующий» характер, не приводящий к убедительным выводам о его музыкальном стиле.

Что касается камерно-вокального творчества, то ему посвящена лишь одна из глав монографии «Песни и хоры», в которой не дается полная оценка этой огромной части наследия композитора. Анализ сводится, в основном, к оценке поэзии, на которую опирался Р. Штраус, ее содержания и общего эмоционального впечатления. Э. Краузе подчеркивает тот факт, что Р. Штраус обращался преимущественно к поэзии его современников, таких как Ф. Дан, А. Шак, Д. Лилиенкрон, О. Бирбаум и др. Характеризуя творчество этих поэтов как «внешне красивую, но бессодержательную лирику, воспевающую поля, леса и луга» [2, с.291], Э. Краузе делает предположение, что Р. Штраус сознательно предпочитал поэзию, в которой автор сказал не все, где музыка может досказать, раскрыть (или создать) смысловой подтекст. Песне Р. Штрауса исследователь дает определение «концертная» - «Штраус противопоставил задушевной, предназначенной для исполнения в домашнем кругу песне романтического Шуберта рассчитанную на эффект концертную песню» [2, с. 290].

Отечественную «штраусиану», как известно, открывает И. Соллертинский книгой «Симфонические поэмы Рихарда Штрауса». В дальнейшем отечественные музыковеды преимущественно сосредотачивают свое внимание на оперном (Г. Орджоникидзе) либо симфоническом (Л. Неболюбова) жанрах творчества композитора. А. Ступель в своей книге «Рихард Штраус. Краткий очерк жизни и творчества» захватывает камерно-вокальное наследие композитора, но подчеркивая масштабность мышления последнего, отмечает что «Штраус, мастер широких полотен с их монументальной живописью, неловко чувствовал себя в тесном мире лирической песни.» [6, с.89].

Что касается песни, наиболее полно раскрыты история и особенности этого жанра в книге В. Васиной-Гроссман «Романтическая песня XIX века». «Песня, наиболее лирический жанр, очень полно и глубоко выражает существенные (и притом лучшие) черты романтического искусства. Именно песня отразила интерес романтиков к народному искусству как источнику вдохновения для художника; в песне очень естественно воплотилось тяготение к синтезу искусств (в данном случае поэзии и музыки)» [1, с.13]. Исследователь рассматривает историю жанра от его зарождения в XVII в. до XX в. Наряду с песнями ведущих композиторов романтизма Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Франца, Р. Вагнера, Ф. Листа, В. Васина-Гроссман посвящает отдельную главу песням Р. Штрауса, в которой обращает свое внимание на выяснение интонационных истоков и определение песенного стиля композитора. В попытке дать характеристику жанру песни на рубеже XIX-XX вв. исследователь отмечает, что «становясь все более тонкой и изысканной, песня утрачивала силу и яркость выражения тех простых и вечных общеце-

ловеческих чувств, которые составляют содержание подлинного лирического искусства» [1, с.305].

Отсутствие фундаментальных исследований камерно-вокального творчества Р. Штрауса, в частности анализа драматургии его раннего вокального цикла «Лепестки лотоса» в отечественном музыковедении актуализирует тему данной статьи.

Вокальный цикл «Лепестки лотоса» на стихи из одноименного сборника Адольфа Фридриха фон Шака был создан в 1887 г., когда композитору исполнилось всего двадцать три года. Р. Штраус выбирает шесть стихотворений связанных общим содержанием, и, располагая их в определенной последовательности, выстраивает цельную линию развития образа любви – от юной нерешительности к зрелым переживаниям блаженства, волнения, сомнений, разочарования, и затем к замерзанию, окоченению, увяданию и смерти. Сложно не заметить, что раскрывая разные грани образа любви, Штраус воссоздает этапы жизненного цикла человека. Можно предположить, что двадцатитрехлетний композитор видит в любви смысл жизни, а неожиданно наступающая смерть воспринимается им как страшная трагедия, завершение пути, независимо от того, успел ли человек осуществить все задуманное.

С целью определения особенностей драматургии цикла следует сказать несколько слов о каждой из составляющей его песен.

В трех разделах песни «Wozu noch, Mädchen» («К чему еще, любимая») намечено основное противопоставление цикла: «скованность – устремленность» («терзания, сомнения – любовь», «смерть – жизнь»). В партии солиста это противопоставление проявляется как «декламация – распевание». В фортепианной партии намеченное противопоставление проявляется в том, что в крайних разделах она сдерживает развитие (дублируя партию солиста), а в основном наоборот, поддерживает непрерывное движение вперед (представляя ровную безостановочную пульсацию аккордов)¹.

В вокальной партии первого раздела на словах «я люблю» формируется одна из главных интонаций – постепенное восходящее движение мелодической линии в пределах терции – которая сыграет значительную роль в развитии драматургии цикла².

Если первая песня («Wozu noch, Mädchen») экспонирует противопоставление двух начал («скованность – устремленность»), то песня «Breit' über mein Haupt» («Всюду над моей головой») является неоднозначной экспозицией одного из них («скованности»). В последней доминируют декламаци-

¹ Тот же тип фактуры (ровная пульсация аккордов) ляжет в основу фортепианной партии песни «Wir sollten wir geheim sie halten» (№4).

² Р. Штраус ритмически и гармонически акцентирует внимание слушателя на этой интонации: мелодия, ритмически расширенная поддерживается модуляцией в мажорную тональность третьей ступени (усиление мажора).

онность в вокальной партии и хоральный (с постепенным «оттаиванием») тип фактуры в партии фортепиано¹.

«Schön sind, doch kalt die Himmelssterne» («Хороши, но холодны звезды на небе») раскрывает новые грани светлого любовного образа – ликование и безмятежность, ее можно считать лирическим центром. «Schön sind, doch kalt die Himmelssterne» имеет некоторые сходства с первой песней «Wozu noch, Mädchen», которые проявляются в первую очередь в привязанности определенного типа фортепианной фактуры к определенному образу².

Следующие три песни несколько отличаются от предыдущих. Они значительно крупнее по форме и содержанию и звучат особенно цельно благодаря конкретизации интонационных связей.

«Wir sollten wir geheim sie halten» («Мы должны сохранить в тайне») относится к сфере «устремленности». Огромную роль в песне играет интонация, появившаяся в «Wozu noch, Mädchen» (№1)³ – проникая из вокальной партии в фортепианную (образуя путем добавления нижнего голоса золотой ход валторны), она является основой всего музыкального материала.

Фактура фортепианной партии имеет явные сходства с основным разделом песни «Wozu noch, Mädchen», представляя собой непрерывную пульсацию аккордов⁴.

«Hoffen und wieder verzagen» («Надеяться и вновь отчаиваться») символизирует поворот в развитии цикла от светлых образов к драматичным. Песня начинается (и заканчивается) нисходящей, поникшей интонацией «выдоха» в пределах терции на звуках cis-h-a – тех, из которых состояла воодушевленная, устремленная, восходящая интонация предыдущей «Wir sollten wir geheim sie halten». Изменяя направление движения мелодии, подавая одну и ту же интонацию на фоне иной фактуры фортепианной партии, Р. Штраус полностью меняет ее смысл. Используя общее интонационное зерно в обеих песнях, композитор крепко спаивает их в единое целое как две грани одного образа.

Не менее важную роль в драматургии песни (и всего цикла) играет фортепианная партия. В начале песни (первая строфа) она напоминает хорал⁵. Развиваясь ритмически и динамически, к третьей строфе фортепианная партия охватывает почти весь диапазон рояля и достигает мощного (приближенного к оркестровому) звучания. Результатом ритмического развития яв-

¹ Впоследствии декламационная вокальная партия на фоне хорала у фортепиано появится в песне «Mein Herz ist stumm» (№6).

² В «Wozu noch, Mädchen» образу «скованности» соответствует «мелодизированная» фортепианная фактура, которая вступает в диалог с вокальной партией; «устремленному», любовному образу – «аккомпанирующая», как бы отделенная от партии солиста.

³ Поступенное восходящее движение мелодической линии в пределах терции.

⁴ В песне «Wir sollten wir geheim sie halten» композитор использует триольную (а не дуольную) пульсацию аккордов, чем создает устремленность, ведь каждая триоль стремится перейти в следующую или повториться.

⁵ Впервые хоральная фактура появляется в песне «Breit' über mein Haupt» (№2).

ляется появление синкопированной пульсации аккордов. Здесь также необходимо отметить переосмысление Р. Штраусом значения аккордовой пульсации¹.

«Mein Herz ist stumm» («Мое сердце безмолвно») – песня, воплощающая трагическое завершение цикла. В ней раскрыты образы старости, увядания, которые оттеняются образами весны и природы. «Замерзание», «окоченение», отсутствие «жара», энергии, стремлений души символизируют ее смерть.

«Mein Herz ist stumm» имеет ряд интонационных и фактурных связей с предыдущими песнями цикла. Хоральная фактура и неспешность изложения музыкального материала первой фразы, а также появление щемящих интервалов малой секунды и увеличенной октавы в фортепианной партии напоминают песню «Breit' über mein Haupt» (№2). Всплески восходящих пассажей второй строфы «прорастают» из основного раздела открывающей цикл песни «Wozu noch, Mädchen». Золотой ход валторны, составляющий основу тематизма третьей строфы, впервые появляется в четвертой песне «Wir sollten wir geheim sie halten».

Итак, в вокальном цикле Р. Штрауса «Лепестки лотоса» присутствуют два образных начала – обобщенно назовем их «любовь» и «смерть». Можно предположить, что «любовь» для композитора отождествляется с «жизнью».

Образ любви предстает как состояние устремленности, воодушевленности (№№1, 4), а также безмятежного тихого счастья (№3). Смерть олицетворяется в цикле как скованность (№1), сожаление (№2), безразличие (№3), сомнения (№5), замерзание (№6). Образам любви соответствуют кантиленное пение (иногда с чертами романса в песнях №1, 6) 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.

Драматургию цикла можно представить таким образом: заявление противопоставления «скованность – устремленность» (№1), экспонирование образа сожаления («скованности» – №2), развитие образа счастья (оттененного безразличием природы – №3), кульминация любовного образа, гармония с природой, устремленность (№4), сомнения, терзания (№5), смерть, окоченение (№6). Обе образные сферы развиваются как бы на *crescendo*: любовная линия зарождается в первой песне, приходит к созерцательному спокойствию и счастливой безмятежности в третьей (лирический центр) и достигает кульминации в четвертой. Драматичная линия зарождается во

¹ В песнях «Wozu noch, Mädchen» (№1) и «Wir sollten wir geheim sie halten» (№4) аккордовая пульсация используется для передачи непрерывности движения и устремленности вперед. Синкопированный ритм аккордов в «Hoffen und wieder verzagen» наоборот, как бы тормозит развитие.

второй песне, развивается в пятой и приходит к логичному завершению – смерти – в последней.

Противопоставление двух начал проводится Р. Штраусом на протяжении всего цикла и как бы укрупняется. От противопоставления разделов композитор приходит к противопоставлению песен. После светлой кульминации любовной сферы «*Wir sollten wir geheim sie halten*» (№4) звучит драматичная «*Hoffen und wieder verzagen*». Тесное интонационное родство этих песен обостряет их контрастность и принадлежность к разным образным сферам.

Одна из наиболее важных интонаций цикла – условно назовем ее «интонацией любви» – формируется из постепенного восходящего движения мелодии по целым тонам еще в первой песне «*Wozu noch, Mädchen*». Эта интонация главенствует в «*Wir sollten wir geheim sie halten*» (№4). Меняя направление движения, она звучит в следующей песне «*Hoffen und wieder verzagen*», относящейся к драматической сфере. (Такое переинтонирование символизирует две грани образа любви – воодушевление, устремленность и сомнения, страдания.) Кроме того, из этой интонации появляется золотой ход валторны как символ природы и ее гармонии с человеческим чувством любви в четвертой песне, и как воспоминание о прошедшей молодости в заключительной.

Важную роль в драматургии цикла играет фортепианная партия. Аккордовая пульсация и хорал олицетворяют соответственно движение (устремленность) и статичность, жизнь (любовь) и смерть.

Существенную роль в становлении драматургии цикла играет и темповый фактор. Песни любовной сферы написаны в темпах *Allegretto* (№1), *Andantino, dolce ed espressivo* (№3), *Allegro vivace* (№4). В драматической сфере преобладает темп *Andante* (*Andante maestoso* (№2), *Andante* (№5), *Andante molto tranquillo* (№6). Как видно, в темповом отношении также отражается противопоставление устремленности и относительной статики («скованности»).

Стоит также отметить ритмическое переосмысление Р. Штраусом фактуры аккордовой пульсации. Ровная пульсация аккордов (песни №№1, 4) символизирует непрерывность движения, устремленность вперед и относится к светлой любовной сфере. 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.

Интонационное и ритмическое переосмысление выразительных музыкальных средств в цикле «*Лепестки лотоса*» не только обостряет противопоставления двух образных начал, но и обуславливают их единство. Любовь – сомнения, открытость – замкнутость, порыв – скованность являются неотъемлемыми составляющими жизненного цикла человека. Создавая

«Лепестки лотоса», Р. Штраус демонструє не тільки майстерство молодого композитора, але й майбутнього драматурга.

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. Миронов В. Движение как атрибут бытия [Электронный ресурс] / В. Миронов. – Режим доступа: http://society.polbu.ru/mironov_philosophy/ch85_all.html
4. Келдыш Ю. Драматургия / Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах [под ред. Ю. Келдыша]. - т. 2. – М.: «Советская энциклопедия», «Советский композитор», 1974. – С. 299-301
5. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX-XX веков. / Л. Неболюбова. – К.: «Музична Україна», 1990. – 167с.
6. Орджоникидзе Г. Р. Штраус. / Г. Орджоникидзе // Музыка XX века. Очерки. ч. I, кн. 2. – М.: «Музыка», 1977. – С. 199-237
7. Ступель А. Рихард Штраус (1864-1949). Краткий очерк жизни и творчества. / А. Ступель. – Л.: 1972. – 94с.

Колотиленко М. Ріхард Штраус. Вокальний цикл «Пелюстки лотосу»: ритмо-інтонаційний та темповий фактори становлення драматургії. Вперше в українському музикознавстві розглянуто вокальний цикл Р. Штрауса «Пелюстки лотосу» (op.19). Виконано інтонаційний аналіз, в результаті якого виявлені особливості образної драматургії циклу як особливості функціонування та змін основних інтонацій, ритмічних структур та темпу.

Ключові слова: драматургія, рух, інтонація, ритм, декламація, хорал, акордова пульсація, скутість, направленість, переосмислення.

Колотиленко Н. Рихард Штраус. Вокальный цикл «Лепестки лотоса»: ритмо-интонационный и темповый факторы становления драматургии. Впервые в украинском музыковедении рассмотрен вокальный цикл Р. Штрауса «Лепестки лотоса» (op.19). Осуществлен интонационный анализ, в результате которого выявлены особенности образной драматургии цикла как особенности функционирования и изменений основных интонаций, ритмических структур и темпа.

Ключевые слова: драматургия, движение, интонация, ритм, декламация, хорал, аккордовая пульсация, скованность, устремленность, переосмысление.

Kolotylenko N. Richard Strauss. Song cycle «Lotus petals»: rhythm, intonation and tempo factors in the becoming of drama. The song cycle «Lotus petals» (op. 19) by Richard Strauss was researched for the first time in Ukrainian musicology. Intonational analysis of this piece revealed the peculiarities of imaginative dramatic concept of the cycle as the peculiarities of functioning and changing of basic intonations, rhythmic structures and tempo.