

(«Крейцеровой») Л. Бетховена. Рассмотрены способы объединения двух исполнительских стилей – разных музыкальных мышлений и языков, и рождение на их основе третьего – стиля конкретного дуэта.

Ключевые слова: соната, исполнительский стиль, взаимодействие, музыкальное мышление, дуэт, камерный ансамбль.

Сидоренко О. Крейцера соната Л. Бетховена у виконавських прочитаннях. Визначено шляхи взаємодії індивідуальних виконавських стилів в камерному ансамблі дуетами Д. Ойстрах – Л. Оборін і Г. Кремер – М. Аргерих на прикладі інтерпретації Сонати № 9 оп. 47 («Крейцера») Л. Бетховена. Розглянуто засоби поєднання двох виконавських стилів – різного музичного мислення та мови, та народження на їхній базі третього – стилю конкретного дуету.

Ключові слова: соната, виконавський стиль, взаємодія, музичне мислення, дует, камерний ансамбль

Sydorenko O. The ways of interaction between the individual performing styles in a chamber ensemble duets D. Oistrakh – L. Oborin and G. Kremer – M. Argerich on the example of the interpretation of the Sonata № 9 op. 47 (“Kreutzer”) by L. Beethoven. The methods of combining the two performing styles – different musical thinking and language, and the birth of their third basis – the particular style of the duo were considered.

Key words: sonata, performing style, cooperation, musical thinking, duo, chamber ensemble.

УДК 78. 071. 1 : 784. 3 (430) «17»

Юлия Радкевич

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ И ЕГО ИСТОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Для того, чтоб определить содержание феномена «вокальный цикл», необходимо обратиться к этимологии слова «цикл», а затем связать это слово со спецификой вокальной музыки, которая есть в самом широком смысле соединение лирической поэзии и музыкального ее воплощения.

Цель данной статьи – показать уникальность и, одновременно, эпохальное значение бетховенской модели вокального цикла.

Объект исследования – вокальный цикл как жанр переходной эпохи «классицизм-романтизм», **предмет** – бетховенская трактовка жанра (цикл-монолит).

Греч. *kuklos* буквально означает «круг». В «Современном словаре иностранных слов» слово «цикл» рассматривается в нескольких значениях. В самом широком смысле «цикл» означает «совокупность взаимосвязанных явлений, процессов, работ, образующих законченный круг развития в течение какого-либо промежутка времени» [7, с. 680].

Второе, более узкое значение «цикла» – «определенная группа научных дисциплин» [7, с. 680]. Наконец, понятие и явление «цикла» в еще более узком, специализированном значении относится к художественному творчеству, где «цикл» определяется как «законченный ряд каких-либо произведений, чего-либо излагаемого, исполняемого, например, цикл новелл, лирический цикл, цикл концертов» [7, с. 680].

В том же словаре приводится и расшифровка прилагательного «циклический», означающего «совершающийся циклами; составляющий цикл» [7, с. 680]. Из этих положений вытекает тот факт, что природа цикла в бытийно-философском смысле является всеобщей, глобальной и относится к любым явлениям, находящимся в развитии. Последнее всегда совершается по кругу, в диалектическом смысле – по спирали, что означает повторяемость и всегда присутствующее реальное или мыслимое сходство между элементами циклического процесса.

В музыкальном искусстве понятие и явление цикла предстает в следующих основных значениях: 1) объединение музыкальных пьес-миниатюр (как правило, инструментальных), более или менее законченных по форме, в связную, имеющую собственные закономерности синтаксическую структуру (т. н. циклические формы – сюитный цикл, симфонический цикл и т. д.); 2) последовательность, характер размещения и выбора музыкантами-исполнителями произведений, включаемых в концертные программы, где присутствует некая общая, единая установка (цикл концертов из произведений композитора, репертуара исполнителя, какого-либо жанра или стиля); 3) вокальный цикл – особая разновидность музыкально-поэтического

творчества, идущая от синтеза музыки и поэзии, имеющая особую лирическую природу и отличающаяся принадлежностью исключительно к камерному жанру.

В причислении ряда музыкальных произведений к циклу, в частности, если речь идет о вокальной музыке, – к вокальному циклу, действуют (могут действовать) следующие детерминанты, выступающие в качестве причин циклообразования. Среди них в диссертации Н. Говорухиной, посвященной эволюции вокального цикла и закономерностям циклообразования, выделены следующие:

- принцип контраста, который необходим для объединения «разного в единое целое»;

- сквозное развитие, обеспечивающее целостность цикла как многочастной композиции;

- семантические и композиционные «арки» между частями, которые могут возникать «на разном содержательном и технологическом уровнях – от жанровых до тематических, ладо-тональных, фактурных, темповых, ритмических, динамических, артикуляционных и т. д.» [5, с. 9].

Вокальная лирика при этом является особой областью музыкального циклообразования, поскольку в ней «чистые» музыкальные средства всегда объединены с вербально-поэтическими. Поэтому для вокальных циклов существенны и подборки композиторами тех или иных стихотворений или прозаических текстов, которые могут принадлежать как одному поэту, так и различным поэтам.

В циклообразовании сольно-вокального типа всегда присутствуют и различаются два своеобразных полюса: на одном из них находится так называемый опусный цикл (например, различные группы песен или романсов, обозначенные композиторами как «три песни на слова такого-то поэта, опус такой-то и т. д.»); на другом полюсе находятся так называемые циклы-монолиты, созданные, как правило, на основе аналогичных циклов лирических стихотворений одного поэта и отличающиеся единой линией музыкального развития, выявляющего внутренние, явно не выраженные в поэтических текстах, связи частей целого.

В цикле-монолите находит свое воплощение целостная идея бытийно-философской циклизации, что отражено в его структуре и се-

мантике. Любой цикл и производное от него – цикличность – всегда есть некая завершенность, повторяемость: «Цикл и цикличность есть определенная мера завершенности, повторяемости (или возможности повторяемости) производимых или воспроизводимых действий по кругу (спирали) – от исходной идеи через ее развертывание к последующему завершению на новом смысловом уровне» [6, с. 35].

В вокальной музыке цикл имеет особую природу. Это связано с его производностью от лирической поэзии, в которой издавна сложилась традиция объединения отдельных стихов в циклы, посвященные к какой-либо общей теме, чаще всего, любовно-лирической. В истоках вокального цикла лежат разнообразные «лирические дневники», «листки из альбома», поэтические «вставки» в литературной прозе. По мысли В. Васиной-Гроссман, поэтика вокального цикла продиктована стремлением композиторов отразить «возможно более широкий круг жизненных явлений» [4, с. 303].

Лирическое чувство, составляющее главную тему вокального цикла, всегда раскрывается через систему различных образных ассоциаций (картины природы, портреты второстепенных персонажей и т. д.), сопутствующих и оттеняющих основную авторскую идею. По В. Васиной-Гроссман, «“представительность” вокального цикла среди других жанров вокальной музыки определяется тем, что в нем с особой полнотой раскрывается избранный композитором тип отражения поэтических образов. Раскрывается не только на уровне отдельных образов, но и на уровне поэтического мира в целом» [4, с. 304].

В числе признаков, отличающих вокальный цикл от других жанров вокальной музыки, в частности, от сборников песен, Т. Курышева выделяет «обязательность для вокального цикла внутренней “скрытой” идеи», «логическую направленность образного развития от песни к песне», «единство драматургического и композиционного замысла, которое проявляется и в определенности интонационного и ладотонального развития» [6, с. 288].

С учетом всех этих, а также других признаков, связанных со спецификой вокальной музыки в ее единстве с поэтическим словом, Н. Говорухиной предложено следующее сводное определение вокального цикла как жанра: «Вокальный цикл – это сюжетоподобная музыкально-поэтическая композиция, тип которой зависит от харак-

тера связи с поэтическим субъектом и реализуется в создаваемом им художественно-текстовом пространстве-времени, охватывающем все признаки циклообразования – от архетипов бытийной циклизации до специфических средств ее воплощения в “терминах языка” музыки» [5, с. 8].

Вокальный цикл, включающий все составляющие приведенного определения, сложился в австро-немецкой традиции. Его создателем в итоговом и эталонном варианте по праву считается Ф. Шуберт. Однако истоки вокального цикла, определяемого как «романтический», восходят к творчеству двух великих предшественников Ф. Шуберта – И. С. Баха и, особенно, Л. ван Бетховена.

Вокальный цикл – олицетворение лирики в музыке, причем эта лирика составляет не только «ядро» вокального цикла как жанра, но и определяет суть музыки как искусства лирического по преимуществу. В лирическом вокальном цикле присутствует как слово, так и музыка, но главное значение в нем имеет музыкальное «обобщение», а текст скорее «детализирует», разъясняет слушателю содержание музыкальных образов, составляет их литературную программу.

В вокальном цикле как камерно-лирическом многочастном «собрании» песен или романсов всегда на первом месте находится автор музыки. Именно он выступает как главный герой повествования, участник психологических коллизий. Композитор сознательно отбирает для своего вокального цикла поэтические тексты, komponует их, находя в них соответствие своему целостному музыкальному замыслу.

Наряду с лирикой, в вокальном цикле существенна роль камерности как особой сферы музыкального мышления. Камерная музыка, к которой относятся так или иначе все вокальные циклы, по своему характеру, внутреннему «устройству» есть, по Б. Асафьеву, «замкнутое музицирование», в основе которого лежит стремление «воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещению <...> Отсюда свой, присущий камерной музыке характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно, в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [2, с. 213].

Рассматривая понятие и явление камерной музыки в социо-коммуникативном аспекте, немецкий теоретик XX века Т. Адорно шел «не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Для камерной музыки любого рода, по мысли Т. Адорно, «характерен принцип дробления тематического материала в процессе развития; <...> этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Камерность в европейской музыке исторически была связана с отделением музыкального искусства от прикладных функций, связанных первоначально с церковным обиходом (концерт в церкви). Не случайно в искусстве того времени (вторая половина XVII века) возникло разделение музыки концертно-камерного типа на два функциональных подвида, получивших названия *da chiese* и *da camera*. Первое означало «церковное», а второе – «светское», хотя подобные концертно-камерные формы чаще всего в дальнейшем различались лишь по месту исполнения. Вокально-инструментальные жанры, в частности, кантаты И. С. Баха, которые в их «светских» текстовых воплощениях можно по праву считать прообразами камерно-лирических вокальных циклов.

Однако вокальный цикл песенно-романсового вида в полной мере заявил о себе лишь в преддверии романтической эпохи. Романтический субъективизм в сочетании с новыми «жизнеощущениями» (Б. Асафьев), направленными на возможно более широкий охват и осмысление окружающего мира, привел к выделению из музыкального фонда эпохи такого жанра, как песня, но не в ее непосредственно фольклорных, а в артифицированных вариантах, связанных с городской средой и профессиональным музицированием.

Создание такого вокального цикла было не случайно связано с Австрией и Германией – странами, где сформировалась особая разновидность песни – *Lied*. Как отмечает Н. Говорухина, обобщая сведения об австро-немецком вокальном цикле как жанровом «эталоне», «магистральным в эволюции жанра был путь к выделению и концентрации единой драматургической линии, сокращения количества условных персонажей. Одновременно свертывалась композиция как по общим масштабам, так и по количеству частей. Ведущим становилось

сквозное развитие главного образа в его различных психологических состояниях» [5, с.8].

Идеи «круга песен», «лирического дневника», песенного «венка-попурри», лежавшие в основе романтического вокального цикла, были, как это отмечается в монографии В. Васиной-Гроссман, впервые апробированы Л. ван Бетховенным. В творчестве великого композитора-симфониста песня занимала не последнее место; он «постоянно, на протяжении всего творческого пути обращался к вокальной музыке, и уже одно это заставляет внимательно вслушаться в нее, и в частности, в песни» [3, с. 33]. Именно в творчестве Л. ван Бетховена, по мысли исследователя, уже сказался новый, «характерный именно для XIX века взгляд на песню, позволивший ей вскоре стать одним из ведущих музыкальных жанров» [3, с. 34].

Песни Л. ван Бетховена – особое стилистическое явление в истории камерно-вокальной лирики, которое исследовано к настоящему времени далеко не достаточно. Глубже всего этот вопрос освещен в книге В. Васиной-Гроссман, но, рассматривая романтическую песню в целом, автор специально не акцентирует внимание на ряде моментов, характерных для творчества композитора в этом жанре. Отмечая преемственные связи Л. ван Бетховена с австро-немецкой традицией в лице И. С. Баха и В. А. Моцарта, В. Васина-Гроссман основное внимание обращает на циклизацию; объединение песен в цикл – «новое, характерное именно для XIX века явление» [3, с. 35], а песенный цикл в его новом композиционно-драматургическом значении был создан именно Л. ван Бетховенным.

Циклу «К далекой возлюбленной» (1816) – основному новаторскому вокально-циклическому опусу композитора (кроме более ранних духовно-философских т. н. геллеровских песен) – предшествовали у Л. ван Бетховена песни на стихи И. Гете. С этим великим поэтом композитора сближало многое, в частности, жизнеутверждающая идея разума, господствующего над чувством. Сравнивая И. Гете с поэтами-романтиками эпохи «бури и натиска», в частности, с популярным тогда В. Клопштоком, Л. ван Бетховен сказал: «Клопшток хочет всегда умереть. И это наступает очень скоро. Но Гете – живет, и мы должны жить вместе с ним. Вот почему его так легко класть на музыку» (цит. по: [3, с. 37]).

Музыка Л. ван Бетховена по силе обобщения совпадает с гетевскими лирико-философскими поэтическими образами. Она (эта музыка) отражает основные идеи гетевской лирики, что, в принципе, композитора ко многому обязывало. Гетевский классицизм диктовал строгие правила в трактовке текста, а тексты поэтов меньшего масштаба давали композитору большую свободу в музыкальной части. К числу таких поэтов относился А. Ейтелис (1794–1858), врач и журналист, входивший в круг близких знакомых Л. ван Бетховена в Вене, написавший в 1827 году поэму «Погребение Бетховена». На его тексты и написан цикл «К далекой возлюбленной», где представлено «типичное для романтической лирики объединение песен общим образом лирического героя» [3, с. 52].

Цикл во многом автобиографичен и представляет собой отражение любовных переживаний композитора, выраженных в форме своеобразного музыкального лирического дневника. Используя как образец эту литературную форму, Л. ван Бетховен впервые в истории вокального цикла придает ему «нерасторжимое единство», причем, единство именно музыкальное: «Песни не могут исполняться по отдельности» [3, с. 52]. Высказывая эту мысль, В. Васиной-Гроссман приводит далее доказательства указанного единства: песни связывает «постепенность перехода, отсутствие глубоких цезур, логика тонального плана, близкая сонатному Allegro, обрамляющая функция темы первой песни, повторяемой в конце цикла» [3, с. 52].

Впервые создается цикл, отвечающий идее круга, в песенном выражении – «круга песен» (Liederkreis). Бетховенская музыка, по мысли В. Васиной-Гроссман, значительно превосходит по содержанию стихи А. Ейтелеса, в которых господствует «любовное томление (Sehnsucht)» [3, с. 53]. Классицизм Л. ван Бетховена по эстетике и поэтике был в принципе далек от подобной «моноэмоциональности». Композитору важно было показать последовательный рост лирического чувства, воплотить музыкальными средствами динамику развития образов, оставаясь в рамках «цикла-венка», но внедряя в него черты «цикла-монолита».

В цикле всего 6 песен, из которых выделяется первая «Auf dem Hügel» («На холме стою, мечтая...»), играющая в цикле роль своеобразной темы главной партии. В этой теме представлен синтез во-

кальной бытовой интонации немецкой Lied и инструментального мелодизма самого Л. ван Бетховена. По характеру музыки первая тема – отражение «светлой любовной мечты», что отражено в ее многократных повторах: «Композитору словно жаль с ней расставаться, и он повторил ее пять раз» [3, с. 54].

Вторая песня «Wo die Berge» («Там, где волен, могуч...») резко контрастирует с первой. Ее основное образное значение – передача «любовного стремления», что отражено тональным сдвигом (Es-dur – G-dur), контрастом темпа, (Poco allegretto после Poco lento), контрастом самих тем-мелодий, из которых вторая отличается неуравновешенностью, прерывистой фразировкой, обилием речитативного мелоса. Фрагментарность и «неуравновешенность» второго образа отражена и во внутренних контрастах темпов, тональностей.

Вторая песня лаконична и практически аттасса переходит в третью, дающую новую ипостась лирического образа «Leichte Segler in den Hohen» («Тучки по небу плывите...»). Если вторая песня выполняла функцию своеобразного связующе-контрастирующего раздела общей композиции цикла, то третья и четвертая песни образуют вместе как бы середину общей циклической формы. Господствующими образами здесь являются образы природы: «в стихах говорится о ручье, облаках, птицах – посланцах к далекой возлюбленной» [3, с. 55].

Соответствующие изменения происходят и в тематизме: за основу здесь взяты типичные песенные интонации, преобразованные в соответствии с образами текста. Например, в третьей песне легкий воздушный образ плывущих облаков – «воздушных парусов» – показан через паузирование в вокальной партии, которое практически остается неизменным до конца песни. Тонко «следит» за поэтической образностью и фактура аккомпанемента, которая меняется в связи с настроениями, отражаемыми в тексте и музыке.

Четвертая песня, идущая без перерыва вслед за третьей (их разделяет лишь выдержанное ми-бемоль в партии вокалиста), продолжает линию третьей. В отличие от третьей, собственно пленэрной, четвертая песня «Diese Wolken in den Hohen» («Эти тучки там высоко...») – «маленькая пастораль, напоминающая пасторальные образы симфоний и сонат Бетховена, возникшие на основе песенного фольклора» [3, с. 56].

В. Васина-Гроссман видит в срединном песенном «блоке» бетховенского цикла сходство с песнями Ф. Шуберта, что сказывается «в выразительности фактуры сопровождения, очень хорошо передающей настроение взволнованности, в характерных сменах мажора одноименным минором» [3, с. 56]. Исследовательница видит в аккомпанементе четвертой песни даже сходство с тирольскими «йодлями»; «от народной музыки идет и длительная опора на органнй пункт» [3, с. 56].

Пятая песня – «Es kehret der Maien» («В объятых весенних ликует земля...») – вступает после речитативной связки на текст «ja, unverweilt» («да, без промедленья»). После этих слов следует фортепианная интерлюдия с характерными трелями, имитирующими птичье пение, а затем вступает в светлом До-мажоре «майская песня», построенная на гимнической мелодии типа «вершина-источник».

Пятая песня завершает блок «объективной» лирики, представленный тремя срединными номерами. В определенной мере пленэрность и фольклорность этих песен вступает в противоречие с текстами А. Ейтелиса, где образы природы служат для оттенения «страданий» лирического героя, обреченного на разлуку с возлюбленной.

Завершающий шестой номер цикла – «Nimm sie hin denn, diese Lieder» («Для тебя, моей любимой...») – суммирует оба лирических состояния – субъективное и объективное. Это отражено в его политематической структуре, а также в использовании разных речевых начал – речитативности, декламационности и кантиленности. Вначале дан фортепианный ригурнель, где кристаллизуются интонации первой тематической ячейки, связанной с постепенным внедрением в сдержанную мелодию кантиленного типа декламационно-ариозных моментов. По мысли В. Васиной-Гроссман, «это как бы ариозо, предшествующее арии в собственном смысле слова и подготовляющее ее» [3, с. 57].

В качестве «арии» здесь готовится появление темы первой песни, которая проводится полностью в исходной тональности Ми-бемоль мажор и исходном темпе (*Poco lento e con espressione*). Некоторые изменения внесены только в фактуру аккомпанемента, где представлены аккорды шестнадцатыми «вперебивку» с басами, что создает в теме определенное динамическое напряжение. Далее следует завершающая «ликующая» кода, построенная на одном из мотивов темы первого номера цикла.

Выводы. Цикл Л. ван Бетховена «К далекой возлюбленной» был подлинно новаторским произведением, обобщающим опыт предшественников композитора в области «круга песен». В цикле намечены также многие перспективы развития жанра уже собственно романтического песенного цикла, представленного в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, Х. Вольфа и Р. Вагнера. Речь идет о слитно-сюжетном построении циклической песенной формы, которая у Л. ван Бетховена даже не разделяется на отдельные номера. В бетховенском цикле впервые представлена и музыкальная речь от имени главного лирического героя, в которой сюжетная канва стихотворений выступает лишь как повод для музыкального обобщения. При этом в бетховенском цикле последовательно синтезируются два типа лирической образности – объективный, связанный с фольклорно-бытовыми истоками немецкой песни и пленэрностью (образы природы) и субъективный, основанный на психологизации интонационной сферы через речитативно-декламационное ариозное начало.

В дальнейшем заложенные Л. ван Бетховеном способы циклизации найдут различное выражение у других авторов, но сам принцип сквозной песенной формы был открыт именно великим симфонистом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. *Камерная музыка* / Т. В. Адорно // *Избранное: Социология музыки* / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб. : Универ. книга, 1998. — С. 79–94.
2. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке* / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
3. Васина-Гроссман В. А. *Романтическая песня XIX века* / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 405 с.
4. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3 Композиция* / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — 368 с.
5. Говорухіна Н. О. *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)* : автореф. дис. ... канд. мистецтва знав. : 17.00.03 / Н. О. Говорухіна ; Харк. держ. ун-т. мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 18 с.

6. *Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке / Т. Курышева // Вопросы музыкальной формы : Сб. ст / Под ред. В. Протопопова. — М. : Музыка, 1996. — Вып. 1. — С. 33–71.*

7. *Современный словарь иностранных слов. Около 20 000 слов. — М. : Рус. язык, 1993. — 740 с.*

Радкевич Ю. Вокальный цикл та його витоки у творчості Л. ван Бетховена. Статтю присвячено вивченню витоків вокального циклу, який сформувався як жанр провідної музичної традиції в творчості романтиків. Виявлено особливості впливу стилю віденського класицизму в особі Л. ван Бетховена, в творчості якого сформувалася одна з моделей вокального циклу – цикл-моноліт, на творчість романтиків. Як приклад епохального значення розглянуто цикл на слова А. Ейтіліса «До далекої коханої», де композитор демонструє своє бачення жанру, що мало суттєвий вплив на його подальше формування і розвиток. Розглянуто і систематизовано такі особливості бетховенського циклу, як трактовка цілого, співвідношення вокальної і фортепіанної партій, гармонічні і фактурні принципи викладу матеріалу. Виявлено таку якість організації тематизму і форми, як сонатний наскрізний розвиток, що у подальшому стало відправною точкою в романтичному вокальному циклі, починаючи від Ф. Шуберта і закінчуючи наскрізними пісенними формами «віршів з музикою» Г. Вольфа.

Ключові слова: цикл в музиці, вокальний цикл, Л. ван Бетховен і романтизм, цикл-моноліт, музика і слово у вокальному циклі.

Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена. Статья посвящена изучению истоков вокального цикла, сформировавшегося как один из ведущих жанров в творчестве романтиков. Выявлены особенности влияния на этот жанр стиля венского классицизма в лице Л. ван Бетховена, в творчестве которого сформировалась одна из моделей вокального цикла – цикл-монолит. В этой связи рассмотрен цикл на слова А. Ейтелеса «К далекой возлюбленной», где композитор демонстрирует свое видение жанра, что имело существенное влияние на его последующее формирование и развитие. Рассмотрены и систематизированы такие особенности бетховенского цикла, как трактовка формы целого, соотношение вокальной и фортепианной партий, гармонические и фактурные принципы изложения материала. Выявлено такое качество организации тематизма и формы, как

сквозное развитие, что в дальнейшем стало отправной точкой в романтическом вокальном цикле, начиная от Ф. Шуберта и заканчивая сквозными песенными формами «стихотворений с музыкой» Х. Вольфа.

Ключевые слова: цикл в музыке, вокальный цикл, Л. ван Бетховен и романтизм, цикл-монолит, музыка и слово в вокальном цикле.

Radkevich Yu. Song cycle and its origins in the works of L. van Beethoven.

The article deals with the study of origins of the song cycle which was formed as a genre of the leading musical tradition in the creative work of the Romantics. There have been identified peculiarities of the influence of the Viennese Classical style, represented by L. van Beethoven, on this genre, as it was in his works that one of the song cycle models – monolith cycle – was formed. Thereby under consideration is a cycle “To the Distant Beloved” (text by Alois Jeitteles), where the composer demonstrates his own vision of the genre that had a significant influence on its subsequent formation and development. There have been considered and systematized such features of Beethoven’s cycle as treatment of the whole form, balance between the vocal and piano parts, harmonic and textural principles of presentation. The paper reveals such quality of thematic and shape organization as sonata through-composed development which later became the pivot point in the Romantic song cycle, starting from Schubert and ending with H. Wolf’s through-composed song forms of “poems with music”.

Key words: cycle in music, song cycle, L. van Beethoven and Romanticism, monolith cycle, music and word in a song cycle.

УДК 7.071.1 : 78.087.61 (430)

Ма Цзяцзя

**«АДЕЛАИДА» Л. БЕТХОВЕНА
КАК КЛАССИЧЕСКИЙ ОБРАЗЕЦ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ
ТРАДИЦИЙ НЕМЕЦКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

Актуальность темы. В мировом культурном пространстве XXI века немецкая камерно-вокальная музыка по праву считается одной из вершин европейского искусства, поскольку она оказала влияние не только на формирование национальной школы пения, но и во