

Особенности циклической формы в камерно-вокальной музыке Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана

Циклическая форма присутствует в музыке разных жанров: инструментальной, хоровой, вокальной, представляя собой художественные произведения от 2-частных миниатюр до монументальных многочастных полотен. Камерно-вокальный цикл наиболее «молодой» из них, сложился в начале XIX века в связи с расцветом лирической песни-романса. Принцип объединения миниатюр, позволяющих проникнуть в сокровенные глубины внутреннего мира человека, получил широкое распространение в музыке того времени. Имея общие композиционные признаки, ранние вокальные циклы демонстрируют большое разнообразие в структурно-композиционном плане.

Как правило, в музыковедческой литературе шедевры камерно-вокальной музыки рассматриваются в рамках изучения стилевых особенностей творчества того, или иного композитора. В настоящей работе предпринята попытка рассмотрения особенностей циклической формы с целью выявления различных композиционно-структурных решений композиторов, средств музыкальной выразительности в воплощении определенного художественного замысла.

Принципы объединения песен в камерно-вокальных циклах могут различаться в зависимости от смыслового наполнения поэтических текстов и их подбора. В отечественном музыковедении принято разделять камерно-вокальные циклы на два типа: *тематические* и *сюжетные* [1, 216]. При анализе крупной циклической формы очень важно выявить ту скрепляющую основу, которая не позволяет «рассыпаться» относительно самостоятельным пьесам в цикле, и, наоборот, способствует объединению разнохарактерных (или похожих) миниатюр в единый организм художественного произведения.

Целостность *тематических* циклов возникает из общности поэтического настроения, из стремления композитора выразить внутреннее

психологическое состояние, тончайшие оттенки чувств и переживаний героя. Каждая из песен этих циклов имеет самостоятельное значение и оформлена как отдельное законченное произведение. Их количество и последовательность в цикле устанавливается исключительно композиционным решением композитора (подобно сюите в инструментальной музыке). В статье будут рассмотрены особенности циклической формы наиболее яркие примеры того типа композиции: «К далекой возлюбленной» Л. Бетховена, «Зимний путь» Ф. Шуберта, «Круг песен» op. 24 Р. Шумана.

Песни *сюжетных* циклов имеют более тесную взаимосвязь, поскольку призваны передать смысловую направленность поэтического текста, раскрывающего романтическую историю любви или драматические коллизии человеческих отношений. Отбор песен, их последовательность в цикле внутренне обусловлены логикой драматургического развития событийного ряда в сюжете. В настоящей работе приведен сравнительный анализ циклов этого типа «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта и «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана.

Комплексный анализ камерно-вокальных циклов первой половины XIX века выявил такую разновидность жанра, который одновременно совмещает принципы объединения песен и *тематического*, и *сюжетного* типов. К этому, *смешанному (сюжетно-тематическому)* типу циклической формы можно отнести «Любовь поэта» Р. Шумана. Особенности строения этой композиции будут также рассмотрены в статье.

Возможность рассмотрения камерно-вокальных циклов в соответствии с их типами, а не в хронологическом порядке их появления, позволила провести сравнительный анализ нескольких, наиболее известных произведений разных авторов. С этой целью в работе применены унифицированные формы таблиц и схем, наглядно демонстрирующие свойства различных параметров музыкальной ткани в каждой песне и особенности циклической формы в целом.

Первым вокальным циклом в истории музыки обычно называют «К далёкой возлюбленной» («An die ferne Geliebte») op. 98 Людвиг ван Бетховена. Это произведение на слова поэта Алоиза Яйтелеса¹, сочиненное в апреле и изданное в октябре 1816 года, является вершиной песенного творчества Бетховена. Цикл «К далекой возлюбленной» посвящен князю Францу Иозефу фон Лобковицу – меценату и поклоннику бетховенской музыки. Композитор явился здесь основоположником нового жанра – цикла песен, связанных между собой поэтическим и музыкальным содержанием. Цикл следует отнести к *тематическому* типу композиции, так как целиком посвящен выражению глубокого душевного чувства.

В цикле шесть песен:

№ 1. Auf dem Hügel sitz' ich, spähend (Сидя на холме, гляжу я... [в долину, где встретил тебя])²

№ 2. Wo die Berge so blau (Там, где горы синеют... [хотел бы я быть])

№ 3. Leichte Segler in den Höhen (Паруса скользят по небу)

№ 4. Diese Wolken in den Höhen (Эти облака на небе... [увидят мою милую])

№ 5. Es kehret der Maien, es blühet die Au (Май возвращается, луг весь в цвету)

№ 6. Nimm sie hin denn, diese Lieder (Увези с собой те песни [которые я тебе пел])

Песни переходят одна к другой либо посредством небольших связок, либо вовсе без перерыва, завершаясь частичным повторением начальной песни. Содержание стихотворений – любовная лирика, связанная с поэтическими картинами природы. От первой до последней песни цикл выдержан на одном уровне эмоционального напряжения, здесь нет резких контрастов, поражает разнообразие оттенков лирического чувства. Здесь есть

¹ Автора поэтического текста Alois (Isidor) Jeitteles в отечественной литературе принято именовать – Алоиз Эйтелес.

² Перевод текстов дан по: <http://classic-online.ru/ru/production/6045#>

и мечтательность, и любовная жалоба, и страсть желаний, и меланхоличность и глубокая тоска.

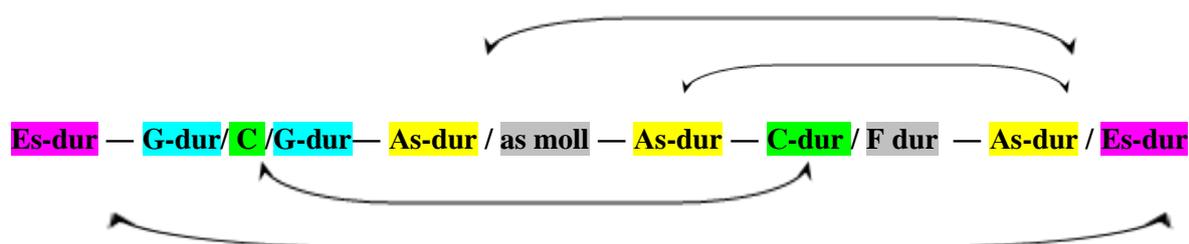
Таблица 1

♪ ♪		♪ ♪				
1. Es-dur 3/4 ab ab1 ab2 ab3 ab4 8 8 8 8 8 2 2 2 2 «прорастающая» строфическая форма 5 переход- связка Всего тактов: 53	2. G-dur / C / G-dur 6/8 c d c1 6+6+2/12/6+2;5+2 3 2 1 простая 3-частная форма 1 переход- связка Всего тактов: 48	3. As-dur / as-moll 4/4 e e1 e2 e3 e4 8 8 8 8 9 2 2 2 2 2 строфическая форма Всего тактов: 51	4. As-dur 6/8 f f1 f2 10 10 7 2 1 1 строфич. форма 6 переход- связка Всего: 37 т.	5. C-dur / F-dur 4/4 g + h g1 + h1 g2 + h2 6 + 8 6 + 8 6 + 10 14 1 3 1 3 1 куплетно-строфическая форма 1 переход- связка Всего тактов: 68	6. I раздел As-dur 2/4 i k i1 8 8 9+3 8 1 пр.3-част. форма Всего 37т.	II раздел Es-dur 3/4 a1bs b6 l l1 b7 dbs 8 6 4 6 4 5 2 3 2 8 «прорастающая» строфическая форма с чертами 3-х частности Всего тактов: 48

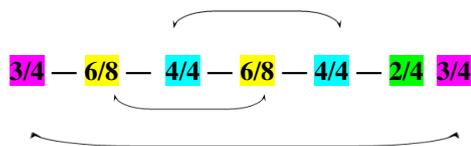
Средства выразительности в различных параметрах музыкальной ткани каждой миниатюры обладают свойствами членения и объединения. Последовательное их чередование образует контраст (фактор членения). Вместе с тем, повторение отдельных составляющих в различных разделах циклической формы, скрепляет ее своеобразной арочной конструкцией (фактор объединения).

Наиболее показательное действие факторов членения и объединения в области музыкального **тематического содержания**. С одной стороны, каждая песня имеет свой интонационно-мелодический материал (в первой песне – a, b; во второй – c, d; в третьей – e ... и т.д.). С другой стороны, вариантное повторение второй фразы в каждой строфе начальной и заключительной песен (b, b1-4 ... b5-8; выделено в Таблице 1 жирным шрифтом), а также точное текстовое повторение последнего двустрочия крайних песен создает прочную тематическую арку, скрепляющую всю циклическую форму.

В **тональном плане** цикла, не смотря на контрастное сопоставление далеких тональностей, обнаруживается «переключка» тональных устоев:



Последовательность размеров пьес также выявляет «переключку» метрической пульсации в отдельных парах песен:



Разнообразие и совпадение **принципов формообразования** в отдельных песнях также указывает на одновременное действие факторов членения и объединения в цикле. Крайние песни цикла (№ 1 и вторая половина № 6) имеют «прорастающую» строфическую форму, срединные песни (№ 3, 4, 5) построены в простой строфической форме, две песни (№ 2 и первая половина № 6) выделяются среди окружающих песен своим 3-частным строением. В общем мечтательно-тоскующем настроении все шесть песен идут либо совсем без перерыва (в двух случаях отмечены знаком ♪ ~ ♪), либо с небольшими интермедиями - связками.

В целом **форма цикла** обладает удивительной уравновешенностью. Центральной в цикле является 4-я песня «Diese Wolken» (37 тактов), по обе стороны от нее располагаются песенные блоки, почти равные по масштабному строению – начальный блок (с 1 по 3 песни) – 152 такта и завершающий блок (с 5 по 6 песни) – 153 тактов. Расширение завершающего блока произошло по воле композитора, посредством чисто музыкального приема: повторение последней строфы текста привело к тому, что четырехстрочная шестая песня преобразовалась в пятистрочную, состоящую из двух самостоятельных разделов. Возможно, это действие было вызвано интуитивным ощущением композитора необходимости уравновесить форму цикла в целом.

Подводя итог анализу одного из самых ранних образцов камерно-вокального жанра, бетховенской «К далекой возлюбленной», можно отметить, что основными принципами объединения циклической формы

выступили образно-тематические связи, логика тонального развития, композиционные структуры.

К числу *тематических* циклов можно отнести произведения Франца Шуберта и Роберта Шумана, появившихся несколько позже.

Цикл «**Зимний путь**» («**Die Winterreise**»), оп. 89 **Франца Шуберта** (1827) создан на слова Вильгельма Мюллера³. Все песни охвачены одной темой – темой одиночества, прощания с прошлым. Здесь главное — психологическое состояние героя. Все события странствования служат лишь поводом для раздумий, воспоминаний, на первом плане здесь не внешние события, а душевные переживания.

Композиционное раскрытие идеи цикла опирается на своеобразную драматургию. В «Зимнем пути» нет выделения завязки, кульминации, переломных моментов. Вместо этого возникают как бы «дорожные зарисовки» «наблюдения в пути», минутные настроения грусти, тоски, доходящие порой до отчаяния, неотвратимо ведущее к трагическому итогу в последней песне – «Шарманщик». Вывод, к которому приходит Шуберт (вслед за поэтом), лишен просвета. Вот почему преобладают песни скорбного характера.

Вместе с тем, музыка «Зимнего пути» отнюдь не однопланова: главный драматургический конфликт цикла составляет противопоставление безрадостной действительности и светлой мечты. Многие песни окрашены в теплые тона (например, «Липа», «Воспоминание», «Весенний сон»). Правда, при этом композитор подчеркивает иллюзорность, «обманчивость» многих светлых образов. Все они лежат вне реальности, это всего лишь сновидения, грезы.

Часто противопоставление мечты и реальности предстает как внутренний контраст в рамках одной песни. Можно сказать, что

³ Вильгельм Мюллер (1794 – 1827) известный немецкий поэт-романтик, обычно объединял стихотворения в циклы, связанные образом героини (прекрасная кельнерша, прекрасная мельничиха), определенной местностью, либо излюбленной романтиками темой странствий.

музыкальные контрасты того или иного рода (смена лада, фактуры, переменность темпа и др.) содержатся почти во всех песнях «Зимнего пути». Это – важная деталь второго шубертовского цикла⁴.

Обе части цикла сочинялись в разное время. Первая часть датирована февралем 1827 года, вторая – октябрём того же года.

Последовательность песен выстроена по принципу контраста – по тонально-ладовому признаку, размеру, темпу, фактуре, форме, характеру.

I часть											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Спокойно спи	Флюгер	Застывш. слезы	Оцепенение	Липа	Разлив	На реке	Былое	Блужд. огонек	Ночлег	Весенний сон	Одиночество
d -moll	a-moll	f-moll	c-moll	E/e	fis-moll	e-moll	g/G	h-moll	a) d/ b) c	A-dur	a) d / b) h
2/4	6/8	C	C	3/4	3/4	2/4	3/4	3/8	2/4	6/8	2/4
Mässig...	Ziemlich geschwind	Nicht zu langsam	Ziemlich schnell	Mässig	Langsam	Langsam	Nicht zu geschwind	Langsam	Mässig	Etwas bewegt	Langsam

Линия тонального развития в последовательности песен обнаруживает ряд особенностей:

1. Начальные две песни находятся в тонико-доминантовом соотношении тональностей (d-moll № 1 : a-moll № 2). В аналогичном соотношении (только в обратном порядке) находятся и две последние песни I части (A-dur № 11: a) d-moll № 12), что укрепляет целостность цикла с ладо-гармонической стороны музыкальной формы;

2. Если исключить из тонального ряда I части рассмотренные «крайние» песни (1, 2, 11, 12) и еще две другие (3 - f-moll и 6 - fis-moll), которым трудно найти объяснение, все остальные своим тональным уровнем образуют стройную «цепочку» терций, которые вряд ли были простым случайным совпадением:

c-moll (№ 4) : **E**/e (№ 5) : **e**-moll (№ 7) : **g**/G (№ 8) : **h**-moll (№ 9) : a) **d**-moll (№ 10)

Терцовая последовательность тональностей поддерживает версию о единой (сквозной) линии тонального развития в циклической форме.

⁴ Более полная образно-смысловая интерпретация драматургического развития цикла по тональным признакам представлена в исследовании Н.В. Пилипенко [3, 157 – 165].

II часть

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Почта	Седины	Ворон	Последн. надежда	В дере- вне	Бурн. утро	Мечты	Путевой столб	Постоял. двор	Подъем духа	Призрач. солнца	Шарман- щик
Es-dur	c-moll	c-moll	Es-dur	D-dur	d-moll	A-dur	g/G/g	F-dur	a/A/a	A-dur	a) h / b) a
6/8	3/4	2/4	3/4	12/8	C	6/8	2/4	C	2/4	3/4	3/4
Etwas geschwind	Etwas langsam	Etwas langsam	Nicht zu geschwind	Etwas langsam	Ziemlich geschwind	Etwas geschwind	Mässig	Sehr langsam	Ziemlich geschwind	Nicht zu langsam	Etwas langsam

Во второй части по сравнению с первой - гораздо больше мажорных тональностей: пять в восьми номерах второй части (Es-dur № 13, 16; D-dur № 17; A-dur № 19; 22, 23; g/G/g № 20; F-dur № 21) по сравнению с тремя мажорными тональностями в трех песнях первой части (E/e № 5; g/G № 8; A-dur № 11). Возможно, это свидетельствует о более «просветленном» и отстраненном настрое композитора на втором этапе сочинения цикла.

Наблюдения ладо-тонального развития в I и II частях цикла подтверждают тот факт, что сочиняемые в разное время части обладают в разной степени единством и цельностью.

Логика развития I части более последовательна и убедительна. Первая песня и последняя (№ 12, первая *ре-минорная* редакция) свидетельствует о том, что I часть создавалась, как самостоятельный цикл, с типичной тональной аркой. И только 2-я *си-минорная* редакция песни № 12 «протягивает нить» тональных связей с песнями II части: № 24 (первая редакция) также звучит в *си-миноре*.

Последовательность песен II части вызывает ощущение разрозненности, отсутствие связей между песнями. Песни II части образуют своеобразный сборник «дорожных зарисовок», «сию-моментных» фиксаций спонтанно возникающих образов, сюжетов, чувств, мыслей, воспоминаний... Любую из этих песен можно поменять местами с любой другой из той же части, суть ее не изменится. Только последняя песня № 24 «Шарманщик» однозначно призвана выполнять заключительную драматургическую функцию.

С точки зрения циклического единства особый интерес представляют внутренние связи песен. Наиболее показательный пример: завершающие первую и вторую части цикла «Одинокство» (№ 12) и «Шарманщик» (№ 24), которые объединяются не только общей тональностью, но и характером звучания.

Песня «Одинокство» существует в двух редакциях: в первоначальной она звучит в *ре миноре*, в поздней – в *си миноре*. В этом – существенная разница для понимания общей задачи цикла. Изначально для цикла в 12 песен *ре минор* была тональностью не просто замыкающей цикл, но возвращающей к тональности первого номера «Спокойно спи».

В дальнейшем, расширив цикл до 24 песен, Шуберт написал си-минорный вариант – тональность, общепринятая семантика которой – скорбь, страдание. В *си миноре* Шуберт, согласно исследованиям, видел и заключающий номер цикла – «Шарманщик» (который, однако, вошел в основную редакцию в *ля миноре*).

Сходство «Одинокства» и «Шарманщика» не случайно и может быть подтверждено использованием одного и того же звукописного приема – пусто звучащей квинты, выполняющей в «Шарманщике» звукоподражательную функцию (имитация шарманки), а в «Одинокстве» служащей средством создания настроения. Квинта, открывающая *си минорный* вариант «Шарманщика», звучала, очевидно, в том же регистре, что и начальный аккорд «Одинокства».

К типу *тематических* композиций принадлежит цикл **Роберта Шумана «Круг песен» (Liederkreis)** op. 24 (1840) на стихи Генриха Гейне. Он посвящен Паулине Гарсиа (Pauline Garcia). В цикле – девять песен:

Nr. 1 Morgens steh` ich auf (Утром, встав, я вопрошаю)⁵

Nr. 2 Es treibt mich hin (Покоя нет и нигде не найти)

Nr. 3 Ich wandelte unter den Bäumen (Бродил я под тенью деревьев)

⁵ Перевод песен дан по: <http://classic-online.ru/ru/production/1510>

Nr. 4 Lieb` Liebchen, leg`s Händchen (Любимая, милая, дай ручку мне!)

Nr. 5 Schöne Wiege meiner Leiden (Колыбель моей печали)

Nr. 6 Warte, warte, wilder Schiffsmann (Подожди, моряк суровый)

Nr. 7 Berg` und Burgen schaun herunter (Гор и замков вереницы)

Nr. 8 Anfangs wollt` ich fast verzagen (Сначала страдал я жестоко)

Nr. 9 Mit Myrthen und Rosen (О, пусть бы розы и кипарис)

Здесь, как и прежде, песни связывают в «гармоничный круг» их тональные отношения и общая последовательность тональностей:

1	2	3	-----	4	5	6	-----	7	-----	8	9
D	h	H		e	E	E		A		d(→A)	D

Исходная тональность и конечная тональность (*Re мажор*) идентичны. Вторая песня не покидает гармоничный уровень первой (h = параллельная тональность от D). Следующее изменение к мажору (от 2 к 3 песне) определяет также другие пары песен (от 4-й к 5-й и от 8-й к 9-й песням).

Изменением ладового наклонения характеризуется переход от 3-й к 4-й песне: *Си мажор* (3) является доминантой к *ми минору* (4). Это остается гармоническим принципом и в дальнейшем развитии: тональное развитие песен (от 2-й до 8-й) проходит по квинтовому кругу (h – e – a – d). Последняя заключительная оговорка «Phrygischen» соответствует близкой к хоралу - восьмой песни; эта перемена, ставшая символом вопроса, ведет снова к доминанте *Re мажора* заключительной песни: возможно, это знак того, что заключительная песня, хоть и возвращается к исходной тональности, но она звучит уже на другом качественном уровне.

Появившийся целый ряд сочинений этого жанра в первой половине XIX века, демонстрирует стремление композиторов выразить не только свои чувства и психологические состояния, но и передавать в музыке романтические истории любви, драматические перипетии любовных и семейных отношений. Содержание текстов этих циклов раскрывает определенную последовательность событий. Однако событийная сторона произведения создает лишь точки опоры, скрепляющие цикл: сами события в

цикле, как правило, даже не показаны, отражены лишь их последствия — в изменениях душевного состояния героев, способствующие созданию их психологических портретов.

Вокальный цикл «**Прекрасная мельничиха**» («**Die schöne Müllerin**») ор. 25 **Франца Шуберта**— первый опыт композитора в этом жанре, создан на слова Вильгельма Мюллера в 1823 году (за четыре года до цикла «Зимний путь»). Состоит из 20 песен⁶.

В цикле представлена *сюжетно-повествовательная* линия с определенными этапами развития:

- начало путешествия юноши (песни 1 – 4);
- праздничный вечер, встреча с прекрасной девушкой (песни 5, 6);
- зарождение чувства влюбленности (песни 7 – 10),
- драматическая кульминация, совпадающая с «точкой золотого сечения» цикла (песня 11 – «Моя»),
- «перелом», связанным с появлением нового персонажа (песня 14 – «Охотник»),
- смятение, страдание, душевные терзания (песни 15 – 17),
- переход к тихой грусти, печальной умиротворенности и драматическое заключение (песни 18 – 20).

Заслуживает внимание тональный план цикла, который так же отражает основные сюжетные «повороты» повествования.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
В	- G	- C	- G	- a	- H	- A	- C	- A	- A	- D	- B	- B	- c	- g/G	- h	- H	- e	- g/G	- E
1. В путь	2. Куда?	3. Стой!	4. Благодарность ручью	5. Праздн. вечер	6. Любопытство	7. Нетерпение	8. Утренний привет	9. Цветы	10. Дождь слез	11. Моя!	12. Пауза	13. Зеленая лента на лютне	14. Охотник и гордость	15. Ревность и цвет	16. Любимый	17. Злой цвет	18. Засохшие цветы	19. Мельник и ручей	20. Колыбельная
начало путешествия				праздн. вечер встреча		зарождение чувства			восторг кульминация		новый персонаж «перелом»		тревога, страдание			печаль тихая грусть			

«Рамочные» песни разделены самым дальним расстоянием по квинтовому кругу, а именно, тритоном: от *Си бемоль мажора*

⁶ На русском языке цикл известен в переводе И. Тюменева и А. Машистова.

(«Странствование») до *Ми мажора* («Колыбельная песня ручья») — в который юноша-мельник находит смерть.

Сквозной образ цикла – ручей (изобразительный фон) – тематическая арка. От № 1 («В путь») юноша отправляется в путь вслед за ручьем. К № 20 («Колыбельная ручья») юноша, пройдя путь, находит покой на дне ручья⁷.

Художественного единства в цикле можно достигать также другими средствами. Приведем в качестве примера цикл *сюжетного* типа **«Любовь и жизнь женщины» («Frauenliebe und Leben»)** op. 42 **Роберта Шумана** (1840). В цикле восемь песен на слова на стихи Адальберта фон Шамиссо, посвященный Освальду Лоренцу, органисту и учителю пения⁸.

№ 1. Seit ich ihn gesehen (С тех пор, как я увидела его)⁹

№ 2. Er, der Herrlichste von allen (Он прекрасней всех на свете)

№ 3. Ich kann`s nicht fassen (Не знаю, верить ли счастью)

№ 4. Du Ring an meinem Finger (Колечко золотое)

№ 5. Helft mir, ihr Schwestern (Помогите мне, сёстры)

№ 6. Süßer Freund, du blickest (Милый друг, ты смотришь удивленно)

№ 7. An meinem Herzen (Держу у сердца моего младенца)

№ 8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan (Ты причинил мне боль впервые)

Поэт рисует здесь событийные «вехи» в жизни женщины: первую любовь, обручение, замужество, появление ребенка, потерю мужа. Шумановская музыка отражает чуткое проникновение композитора в женский эмоциональный мир. В соответствии с поэтическим стилем Шамиссо, драматургия этого цикла простая, без внутренней контрастности. Музыка вся в светлых тонах, за исключением неожиданного поворота в последнем трагическом романсе.

⁷ Композиция и драматургия цикла, а также его образно-смысловая интерпретация достаточно полно и убедительно представлена в работе Н.В. Пилипенко [4, 3 – 27].

⁸ Адальберт фон Шамиссо (1781—1838), немецкий поэт-романтик и ученый, был лотарингским графом, сыном французского эмигранта, бежавшего от революции.

⁹ Перевод текста дан по: <http://classic-online.ru/ru/production/6962#>

После заключительного романса, в котором женщина оплакивает смерть мужа, солирующее фортепиано точно повторяет музыку начального куплета вступительной песни, где молодая девушка рассказывала о первой встрече с любимым.

Таблица 2

1. «Взор его при встрече» B-dur 3/4 a b a1 b1 6 + 8 6 + 8 1 2 5 купл.-строф. форма Всего 36 тактов	2. «Он прекрасней всех на свете» Es-dur / c / Es-dur 4/4 c c1 d c2 e c3 8+8 / 8 / 8/10+8 /10 1 3 2 5 форма рондо Всего 76 тактов	3. «Не знаю, верить ли счастью» c-moll 3/8 f g f1 8+8/20+16/8+7;8 9 2 простая 3-частная форма Всего 86 тактов	4. «Колечко золотое» Es-dur 4/4 к 1 k1 1 k2 8+8 / 8+8 / 8 4 купл.-строф. форма Всего 44 такта	5. «Милые сестры...» B-dur 4/4 m n m1 n1 m2 8+8/8+8/10 2 2 6 купл.-строфич. форма Всего 52 т.	6. «Милый друг...» G / C / G 4/4 o p o1 p1 o2 10+10/8 8/10 1 3 2 2 4 пр.3-частная ф. Всего 58 т.	7. «Нежно прильни...» D-dur 6/8 r r1 r2 r3 8+8+8 / 9 7 строфич.форма Всего 40 т.	8. «Ты в первый раз» I раздел «речитатив» вокальный d-moll 4/4 22 такта Всего II раздел «ария» для фп B-dur 3/4 a2 b2 21 такт 43 т.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Внешне данные таблицы цикла Р. Шумана сходны с данными цикла Л. Бетховена:

- небольшое количество песен; последняя песня делится на два раздела, образуя самостоятельные эпизоды;

- последовательность песен образует чередование трех-, и четырехдольных размеров; мажорных и минорных тональностей 1 степени родства или терцового соотношения;

- формообразование песен опирается на принципы строфической, куплетно-строфической и простой трехчастной форм.

Вместе с тем, в цикле Р. Шумана обнаруживаются и принципиально новые свойства, расширяющие выразительные возможности жанра.

1. Поэтическая основа цикла представляет собой своеобразную «новеллу в стихах»: сжатые контуры значительного временного периода в жизни женщины, основные «вехи» событий и выражение в тексте психологического состояния главной героини.

2. Метрическая пульсация в соседних миниатюрах подчас образует бóльший контраст, нежели в цикле Л. Бетховена. Введение в третьей песне «Не знаю, верить ли счастью» размера 3/8 в сочетании с темповой переменностью (быстро/медленно) и гармонической неустойчивостью

вносит в изложение трепетную взволнованность, психологическую подвижность ...

3. В вокальной партии наряду с напевными простодушными оборотами большое значение приобретают речитативные интонации. Они присутствуют во всех песнях цикла, но особенно ярко проявились в третьей, шестой и восьмой песнях в связи с созданием драматической напряженности художественного образа.

4. Музыкальная форма миниатюр представлена наряду с типичными примерами строфической, куплетно-строфической и простой 3-частной форм также и нетипичными для данного жанра – формой рондо (песня № 2), свободного речитатива (I раздел заключительной песни).

5. Драматургическая линия цикла Р. Шумана значительно отличается от цикла Л. Бетховена, амплитуда драматического напряжения гораздо выше, рельефнее. Если весь цикл «К далекой возлюбленной» выдержан в рамках мечтательно-тоскующего лирического чувства и картинами природы, то цикл «Любовь и жизнь женщины» гораздо «глубже» погружен в психологическое состояние героини.

Особое значение приобретает партия фортепиано, которая активно участвует во всех высказываниях героини. Выразительные «подпевания» между строфами-куплетами и «досказывания» в конце миниатюры содержатся в каждой песне цикла. Обобщающее значение фортепианной партии проявляется во II разделе восьмой песни, исполняя роль тематической арки цикла.

Подобное наблюдается и в другом камерно-вокальном цикле *смешанного* типа – *сюжетно-тематического* – **Роберта Шумана «Любовь поэта» («Dichterliebe»)** op. 48 (1840). Цикл содержит 16 песен. Это наиболее известное произведение Р. Шумана на стихи Г. Гейне: по разнообразию образов и глубине чувств оно признано самым выдающимся произведением мировой вокальной лирики. Свой цикл композитор посвятил немецкой певице Вильгельмине Шредер-Девриент.

К числу *смешанного* типа этот цикл был отнесен по следующим признакам:

– с одной стороны, через всю композицию проходит единая тема – любви – от зарождения светлого трепетного чувства, выражения тревоги, глубокой тоски и горечи неразделенной любви до полного отчаяния и трагического крушения надежд. Песни передают разнообразные оттенки чувства главного героя, их расстановка и последовательность обусловлена единой линией внутреннего развития, выраженная в общем строении композиции. Все это соответствует принципам построения цикла *тематического* типа;

– с другой стороны, стихи Г. Гейне, которые были положены в основу цикла Р. Шумана, отражают подлинные жизненные события жизни поэта. В цикле просматривается определенная сюжетная линия, образы главных героев, последовательность развития их отношений¹⁰. Принцип объединения песен близок к композиционной структуре циклической формы *сюжетного* типа.

Драматургическая фабула сюжетной линии литературной основы тесно связана с интонационным содержанием тем и развитием тонального плана музыки цикла.

Первые песни, воплощающие чувство юношеской любви («В сиянье теплых майских дней», «Цветов веноч душистый», «И розы, и лилии»¹¹), содержат светлые напевные мелодии, звучат в мажорном ладу, в диэзных тональностях.

¹⁰ Литературной основой музыкальной композиции Р. Шумана послужил цикл Г. Гейне «Лирическое интермеццо», который наряду с другими четырьмя циклами вошел в сборник стихов «Книга песен». В сборник вошли стихи разных лет, но их объединяет единая тема – тема любви. В этих стихах Гейне выразил свои чувства, переживания, тревогу и горечь неразделенной любви к кузине Амалии. Цикл «Лирическое интермеццо», который привлек внимание Шумана, содержит 65 стихов. Из них композитор отобрал для своего цикла только 16, сохраняя лишь общую сюжетную канву любовной истории. Отбор и компоновка стихов позволила композитору создать собственную концепцию истории любви, усилив в ней драматические моменты, приводящие к трагедии.

¹¹ Перевод текста принадлежит В.Н.Аргамакову.

Выражение разнообразных оттенков чувства любовного томления и тревоги переданы в музыке переменным характером аккомпанемента, чередованием мажорных и минорных тональностей (начиная с четвертой «Встречаю взор очей твоих», и вплоть до девятой «Напевом скрипка чарует»).

Перемена состояния героя в сторону усиления драматизации передается в музыке появлением декламационных интонаций в мелодике, постепенным переходом от диэзных тональностей к бемольным (G-dur, h-moll, e-moll, C-dur, a-moll, d-moll), углублением контраста между песнями. Песня «Я не сержусь» (№ 7) – один из наиболее ярких образцов драматического монолога в музыке.

Песня «Напевом скрипка чарует» (№ 9) демонстрирует мастерство композитора достигать сдержанными средствами выражение сильного эмоционального напряжения героя. Психологическое начало переплетается здесь с жанрово-изобразительным. Фортепианная партия, изображающая картину бала, противопоставлена драматической вокальной, где выражено отчаяние покинутого влюбленного. Ряд последующих песен передает усиление скорбных, драматических настроений (№ 10 «Слышу ли песни звуки», № 11 «Ее он страстно любит», № 12 «Я утром в саду встречаю»).

Кульминацией в развитии трагедии становится песня «Во сне я горько плакал» (№ 13). Мрачная тональность *ми бемоль минор*, лаконизм интонаций вокальной партии, предельно сдержанный обмен «репликами» между голосом и фортепиано выражают крайнее отчаяние и безысходность психологического состояния героя.

Последующее возвращение к мажорным диэзным тональностям воспринимается как временное просветление в настроении (№ 14 «Мне снится»). Герой ищет утешения в мире народной поэзии (№ 15 «Забытые старые сказки»). Подлинный трагизм и ирония характеризуют последнюю песню цикла (№ 16 «Вы злые, злые песни»).

Фортепианное заключение в *Ре бемоль мажоре* играет роль эпилога, протягивая нить к *До диэз мажору* первой песни, но одновременно подчеркивающее иное смысловое качество звучания сквозного образа цикла – образа романтической любви и надежд.

Тональный план цикла

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A/Cis	A	D	G	h	e	C	a	d	g	Es	B	es	H	E	cis/Des
1. В сиянии	3. И розы	5. В цветах	7. Я не сержусь	9. Напевом	11. Ее он	13. Во сне	15. Забытые	2. Цветов венки	4. Встречаю	6. Над Рейном	8. О, если	10. Слышу ли	12. Я утром	14. Мне снится	16. Вы злые песни
Чувства юношеской любви				обострение драматизма				развитие трагедии, К (№13)				просветление, попытка утешения, горькая шутка окончание → начало в новом качестве			
диэзные мажорные тональности				поворот к бемольным минорным т-м											

Подводя итог рассмотрению камерно-вокальных циклов Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, необходимо отметить, что в короткий промежуток времени (1816 – 1840) новый жанр проходит интенсивный путь развития, набирая силу, приобретая все новые и новые художественные возможности образного выражения. В вокальном цикле нет ничего «случайного». Каждая деталь музыкальной ткани играет определенную роль, вырастая порой до символических значений.

Первоначальным импульсом создания циклической композиции является художественный замысел композитора. Поиск, отбор и компоновка поэтических текстов впоследствии определяет смысловую концепцию, тип циклической композиции, масштаб формы в целом. Сравнительный анализ показал, что камерно-вокальные композиции, разделяясь по характеру и смысловому наполнению поэтических текстов на различные типы, вместе с тем, имеют общие принципы построения циклической формы – образные контрасты, тематические, тональные связи, метро-ритмические и фактурные решения, развитие функциональных отношений в гармонии, оригинальные композиционно-конструктивные модели. Вместе с тем, каждое циклическое произведение уникально: в каждом из них композитором избирается свой круг выразительных средств, и нередко изобретаются новые приемы, с целью

передачи особых эмоционально-психологических состояний героев, тончайших оттенков в развитии человеческих отношений. Именно эта способность камерно-вокального цикла, предоставляющая возможность композиторам не только передавать личные, самые сокровенные чувства и эмоции, но и рассказывать о жизненных перипетиях людей своего времени, привлекает большое внимание композиторов не только предшествующих эпох, но и в более позднее время, вплоть до наших дней. Достаточно вспомнить вокальные циклы Г. Малера, М. Равеля, О. Мессиаана, С. Прокофьева, А. Шнитке ...

Литература

1. Анализ вокальных произведений : Учебное пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988.

2. Кенигсберг А. Шуберт. Вокальный цикл «Зимний путь» (Winterreise, Op. 89, D. 911). <http://belcanto.ru/or-schubert-put.html>

3. Пилипенко Н.В. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта : Опыт образно - смысловой интерпретации. *Дисс... канд. искусствовед.* – М., 2002.

4. Пилипенко Н.В. «Прекрасная мельничиха» Вильгельма Мюллера – Франца Шуберта : опыт образно-смысловой интерпретации : учебно-методическое пособие. М., : РАМ имени Гнесиных, 2016.

5. Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967.

6. Хохлов Ю.Н. Шуберт // Музыка. БЭС / Гл ред. Г.В. Келдыш. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 646 – 647.

7. Kühn Cl.. Die Idee des Zyklischen // Formenlehre der Musik. 8.Auflage [1. Auflage. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel – Basel – London – New York – Prag, 1987]. Printed in Germany, 2007. S. 166 – 194.