

лат, выдвинутый современным русским герменевтом И. Арнольдом: «Пониманием называют постижение смысла текста через его элементы с опорой на опыт (тезаурус) читателя». Под тезаурусом в данном случае понимается не только словарный запас воспринимающего, но и способность оперировать им, учитывая семантические отношения (родовидовые, синонимические и др.) между лексическими единицами.

Отдельный, причём чрезвычайно важный для отечественной эстетической мысли дискурс связан с осмыслением базовых функций образного слова (слова-образа) как жизненно необходимого инструмента художественной герменевтики. Дискуссионность этого момента нередко вызывает острые дебаты по поводу животрепещущей проблемы «ценза научности» искусствоведческой интерпретации художественных произведений. Представляется, что наиболее приемлемая позиция на этот счёт выражена в суждениях А. Михайлова, в связи с чем позволим себе пространную цитату из него. «Одно из заблуждений заключается в том, что образный язык считается либо совершенно неприемлемым для науки согласно требованиям научности, либо считается отчасти приемлемым лишь потому, что пользуется образами сам объект науки – искусство. Однако у образности научного языка есть глубокое оправдание и предназначение. Ей поручено точное выявление всего неопределимого в рамках формализуемых систем – полнота заключаемого в слово исторического бытия. Ей поручена фиксация видения в тех системах соопределённостей, в которых разворачивается гуманитарная мысль. Образ, именующий явление, позволяющий явлению выявиться, собственно говоря, перестаёт быть образом или метафорой; он становится средством опосредованной историческим знанием интуиции и по сравнению с терминами формализованных систем обладает преимуществами непосредственности и полноты смысла». Здесь же уточняется, что речь идёт о собственных искусству сложных, «неопределённых» и иначе непостижимых явлениях.

Развивая эту мысль и касаясь литературоведческой терминологии, Михайлов замечает: «Уподобить понятия литературоведения логическим и математическим – всё равно что сменить тему научных занятий, подменить полноту выявляемого словом исторического бытия ограниченным, обособленным, условно вычлененным его фрагментом, утратившим связь с тем самым глубоким, в чём конечная цель всякого литературоведческого исследования – с историей, воплощаемой и осознаваемой в слове, с доносимой им до нас логикой бытия».

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ: К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА И ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Тарасов С.В.

*Астраханская государственная консерватория
Астрахань, Россия*

В столице Австрии с конца 1770-х годов охотно культивировался жанр камерной вокальной лирики. Венские классики опирались на все осуществлённые к их времени завоевания в области песенного творчества. Их вокальные миниатюры связаны с песнями современников многими преемственными нитями. И вместе с тем они неизмеримо возвышаются над ними во многом вследствие того, что силой своей гениальности «свойства венской песенности классики использовали в высшей сублимации и совершенстве» [1, 142]. Так что архитипическое ядро, определившее пути развития вокальной лирики XIX века, сложилось на прочной австро-немецкой основе. Отсюда, тесные взаимосвязи творчества венских классиков с демократическим музыкальным бытом Вены, с одной стороны, обогащают их музыку не только мелодическим богатством, но и подлинной народностью по строю образов и по языку, а с другой, – обладая исключительной восприимчивостью к ведущим течениям художественной мысли столетия, венские классики воплотили уникальную по глубине постижения картину эпохи в многочисленных её отражениях. Один из основоположников романтической немецкой литературы, музыкальной эстетики и критики Э.Т.А. Гофман считал вполне закономерным своё отношение к Бетховену, а также к его ближайшему великому предшественнику Моцарту, как к художникам романтического склада. В подобного рода оценках сказывалось чуткое отношение к чертам «предромантизма», реально присущим крупнейшим композиторам, представителям Венской классической школы.

Так, камерно-вокальные сочинения великих венцев, следуя сформировавшимся жанровым традициям, явились подлинной вершиной эволюции венской песни. Они по праву приобрели глубокое значение – явились носителями нового мироощущения, предвосхитившего вступление музыкального классицизма в фазу своего развития, которая ознаменовала высший расцвет жанра в XIX столетии.

Следовательно рождение романтической песни было подготовлено как всей художественной атмосферой XVIII столетия, так и конкретными процессами, совершившимися в различных вокальных жанрах наследия венских классиков – от непритязательных бытовых песен «в народном духе» до высоких образцов камерной лирики. При этом жанровыми доминантами становятся нравоучительно-дидактическая, «общественно-компанийская», политическая, юмористическая, сатирическая и другие. Одновременно глубоко

современные в своём творчестве классики отобразили в нём возрастающее значение лирики. Ярчайшее подтверждение этому – «Вечернее настроение» Моцарта, как и песни Бетховена. Так «Томление», по мысли А. Хохловкиной, можно было бы приписать Мендельсону или даже Шуману [2, 593]. А его же «Аделаида» представляет своего рода ярко индивидуализированную «концепцию чувства», где композитор словно переплавляет отдельные черты камерно-вокального стиля в «новое романтическое качество» [Хохловкина 1956, 575].

Обращение венских классиков к малым формам вокальной музыки оказывается мощным импульсом к появлению новых сюжетно-образных тем, вплоть до серьёзных, философичных, значительно расширяющих образно-эмоциональный строй песен. Например, гайдновские «Жизнь наша – сон», «На могиле отца», «Скиталец», по мысли Ю. Кремлёва по глубине содержания «подчас связывающие композитора не только с Бетховеном, но и с Шубертом» [3, 159]. Или бетховенские песни *op.48* на слова Х. Геллерта, прокладывающие пути к бессмертному «Зимнему пути» Шуберта, к осуществлению глубокого тонкого синтеза специфически камерного и народного, интерес и внимание к которым определялись уже общими эстетическими принципами романтизма, к созданию индивидуализированных вокальных форм.

Например, бетховенская «Дух бардов», решённая в духе романтической баллады, внесла в область камерного вокального творчества элемент драматического повествования, яркой описательности, свойственный этому вокальному жанру, принадлежащему к числу наиболее распространённых в XIX веке. Так, и «Песня русалок» Гайдна превосходит отдельные важные черты более крупных, свободных по строению вокальных пьес с контрастным противопоставлением сменяющихся эпизодов и ярко живописной передачей отдельных словесных образов. Такого типа развёрнутые баллады, близкие фантазиям будут написаны композиторами-романтиками на тексты не только драматически-повествовательного, но и лирического характера.

Следовательно, новизна эстетических установок отражается на музыкальной архитектонике, когда непритязательный тип варьированной строфической песни эволюционирует до создания фактически нового типа вокальной лирики – обогащённой романтическими чертами песни сквозного развития. Её образцами являются моцартовские «Фиалка» – по меткому замечанию Г. Аберта – «взгляд, брошенный в обетованную землю позднейшей шубертовской песни», «Песнь разлуки» и «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного», образующие по мысли учёного «первую ступень на пути к более поздней “лирической монодии” Франца Шуберта, поскольку в них дело идёт о выражении особого характера в

определённых обстоятельствах» [4, 431]. Гайдновская «Верность» из цикла «Английские канцонетты» по мысли Т. Ливановой также превосходит «романтическую лирику, в частности Шуберта» [5, 263]. Бетховенская «Жалоба» по наблюдению А. Альшванга приближается «к жанру будущих шубертовских некуплетных песен» [6, 76]. А «Новая любовь, новая жизнь» представляет собой интересный образец романтической вокальной сонатной формы, которая будет представлена позже, в XIX веке, в частности в творчестве Листа – «Лорелея» на стихи Гейне, Шумана «Встреча в лесу» на стихи Эйхендорфа (из цикла «Круг песен», *op.39* № 3). Единым широкоохватным художественным обобщением характеризуются и небольшие вокальные серии (например, Три песни Моцарта на тексты К. Вайссе) и первые высокохудожественные образцы вокальных циклов («Английские канцонетты» Й. Гайдна, «К далёкой возлюбленной» Л. Бетховена).

Примечательно, что цикличность – фундаментальную черту художественного мышления классиков, отметила В. Васина-Гроссман [7, 37]. Она просматривается также в вокальных миниатюрах, созданных в разные годы и вошедших в один опус (Восемь песен *op.52* Бетховена) или в произведениях, созданных на слова одного поэта (его же Шесть песен на тексты Геллерта *op.48*, Три песни на тексты Гёте *op.83*, Пять песен на тексты Вайссе, написанные в 1809 году и другие).

Значительное расширение рамок поэзии, получающей музыкальное воплощение в песне, использование нового поэтического материала в ряде случаев позволило венским классикам обогатить средства музыкально-гармонической выразительности, отвечающие новой художественной задаче, оказав этим большое влияние на композиторов-романтиков следующих поколений. Особое значение в камерно-вокальной музыке венских классиков обретают колорит и красочность, достигаемые с помощью различных тембровых метаморфоз партий сопровождения и смелого расширения их художественно-выразительных возможностей. Великие творцы обогащают гармонию побочными трезвучиями, сближением одноимённых мажора и минора (например, «Старуха» Моцарта), применением уменьшённых септаккордов, неожиданных гармонических сдвигов, в частности часто используемых романтиками эффектов гармонического «просветления» посредством терцового сопоставления мажорных трезвучий, широким использованием отклонений и модуляций и многими другими средствами ладово-гармонического развития, которые будут свойственны художникам XIX века.

Романтическую вокальную лирику превосходят гармонические «заключительные» обороты (последование I, III, II и I ступеней, например, в песне Моцарта «Немая грусть»), как и

минорный вариант мелодического оборота V – IV – V с натуральной VII ступенью в качестве задержания к его верхнему звуку. Последний встречается и в песне «Мой тяжёлый путь» Амадея, и, по наблюдению Ю. Хохлова, в шубертовских сочинениях «Скиталец», «Двойник» и других [8, 226]. А двуплановость гармонического наклонения в окончании вокального произведения, воспринимающаяся как обобщение музыкального развития (в заключительном построении песни Гайдна «Первый поцелуй»), является прообразом окончания шубертовского «Двойника». «Предчувствия» шубертовского «Двойника», как совершенно справедливо утверждает В. Васина-Гроссман, ощутимы также в огромной выразительной роли, отведённой гармонии, в бетховенской песне «Смерть» [9, 41].

Важнейшие преобразования камерно-вокальных жанров связаны и с новым, характеризующимся углублённой разработкой, отношением к фортепианному сопровождению, которое часто становится равноправным с вокалом носителем тематизма, участвуя в создании музыкально-поэтического образа, в том числе посредством дуэтирования с голосом («В день рождения маленького Фридриха», «Приход весны», «Немая грусть», «Тайна», «Мой тяжёлый путь», «К Хлое», «Походная песня» и другие Моцарта, «О, нежный звук!», «Песнь души» и другие Гайдна, бетховенские песни, в частности 1808–1810 годов – «Песня из далека», «Юноша на чужбине», «Влюблённый» и другие). Инструментальная партия у венских классиков может иметь изобразительный характер, сочетающийся с глубокой психологической выразительностью (как например, в третьей песне *Allegro assai* из бетховенского вокального цикла) и выполнять семантическую функцию («Приход весны», «Старуха» Моцарта, «Верность» и другие Гайдна, шестая песня бетховенского цикла *Andante con moto, cantabile* и другие).

Таким образом, австро-немецкая *Lied* великих венцев представляет собой одну из мощных и содержательных ветвей камерно-вокальной музыки и занимает важное место в иерархии мирового классического искусства. Вокальная миниатюра в творчестве славной композиторской плеяды продемонстрировала обширную панораму жизни жанра, важнейшую веху его развития от достаточно «скромного» начала к совершенному типу, подготовившему качественно неповторимый, высший этап в эволюции немецкой и австрийской песни XIX столетия, то есть к наиболее значимым её предвестиям. Итоги эволюции камерно-вокального творчества венцев являют множественность, художественную ценность самых разнообразных структурных концепций, бесконечное изобилие пророческих открытий. И в такой открытости эволюции – залог будущей жизнеспособности жанра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Beer A. Zur Geschichte der Veröffentlichung und zur Rezeption von Beethovens Liedern op. 52 // *Musikforschung*. 1994. N 2. – S. 142.
2. Хохловкина А. Вокальная лирика Бетховена // *Вопросы музыковедения*. Т. 2. – М.: гос. муз. издат, 1956. – С. 593, 575.
3. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 1972. – С. 159.
4. Аберт А. В.А. Моцарт. Ч. 2., кн. 2. – М.: Музыка, 1985. – С. 431.
5. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII вв. в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – С. 263.
6. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1966. – С.76.
7. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – С. 37.
8. Хохлов Ю. Песни Моцарта // *Музыкальная академия*. – 2006. – № 4. – С.226.
9. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – С. 41.

НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПЕСЕННОГО НАСЛЕДИЯ БЕТХОВЕНА

Тарасов С.В.

*Астраханская государственная консерватория
Астрахань, Россия*

В триаде своих ближайших великих предшественников – «венских классиков» – творчество Л. Бетховена по праву принято считать одной из вершин в истории мирового художественного искусства. Могучий расцвет бетховенского гения совпал с началом XIX столетия, что определило совмещение в музыке композитора два векторно-разнонаправленных стилистических потока – Классицизм, оставшийся в веке минувшем, и Романтизм, ознаменовавший век наступивший. Мощным художественным вдохновением, которым отмечены магистральные жанры бетховенского творчества – симфонии, мессы, концерты для солирующего инструмента и для ансамбля инструментов с оркестром, квартеты, фортепианные сонаты, безусловно, озарены многие другие так называемые «периферийные» жанры его наследия. С позиций современных представлений творчество Бетховена, казалось бы, уже давно разносторонне и исчерпывающе изучено. И всё же в данном аспекте панорама бетховенского искусства в начале XXI века остаётся неполной. Явно в тени других бетховенских сочинений остаются некоторые бесценные страницы камерно-ансамблевого письма, прежде всего струнные трио, которые почти не известны широкой публике и недостаточно изучены специалистами и вокальная лирика, являющаяся