

«ОТ БАЛЛАДЫ К БАЛЛАДЕ» (ОТ ЦУМШТЕЙГА ДО ВОЛЬФА)

Кетеван Элиава

Докторант направления сольного пения исполнительского факультета.

Руководитель – профессор Ламара Гогличидзе

Консультант – доктор искусствоведения, ассоц. профессор Марина Кавтарадзе

Тбилисская государственная консерватория им. В. Сараджишвили, ул. Грибоедова 8, 0108 Тбилиси, Грузия.

Аннотация:

В данной статье прослежен путь развития и становления музыкальной баллады в немецкой романтической песне от Цумштейга до Вольфа.

Автор анализирует литературный первоисточник баллады Цумштейга на текст Бюргера «Ленора», рассматривает исполнительские задачи вокалиста. По той же схеме рассматривается баллада К. Лёве «Эдвард», экспрессия которой восходит к балладам Г.Вольфа. Творчество Ф.Шуберта рассматривается с позиций музыкальной стилистики и дана оценка его баллад, предвосхищающих баллады Вольфа. Песенное творчество Р.Шумана, более других предваряющие композиторский почерк Вольфа - представлено балладой «Два гренадера». Вольф представлен балладой «Никсе-камышовая ножка», вокальные интонации которой восходят к связанному с фольклором творчеству Лёве.

Ключевые слова: баллада, музыкальная баллада, немецкая романтическая песня, И.Р.Цумштейг, Х.Вольф, К.Лёве.

2010 год – юбилейная дата в биографии творцов, чьи имена вынесены в подзаголовок этой статьи. В 1760 году родился Иоганн Рудольф Цумштейг, родоначальник немецкой музыкальной баллады, а через 100 лет, в 1860 году родился Гуго Вольф, в песенном творчестве которого одной из вершин является жанр баллады. Таким образом, мы отмечаем сегодня 250-летие со дня рождения Цумштейга и 150-летие со дня рождения Вольфа. Но и даты смерти этих людей, проживших прискорбно короткие жизни, имеют удивительное сопряжение – Цумштейг умер в 1802 году, а через 101 год ушел из жизни Вольф. 100 лет, разделяющие две последние даты, стали годами становления, развития, расцвета Lied и утверждения одного из самых ярких ее жанров – романтической песни-баллады.

Возникновение Lied было «зафиксировано» еще в первой части «Арий и мелодий», изданных Генрихом Альбертом в 1638 году в Кенигсберге. Затем в конце XVIIIв – в начале XIX века песня в народном духе (Lied im Volkston) получила широкое распространение по всей Германии. Появились сборники самого различного назначения, песни собирались в альбомы по разным мастерам и определенным отрезкам времени, Но до 1911 года – широкого, наглядного систематизированного по группам собрания не существовало.

В 1911г. доктор Эрих Урбан издал альбом немецкой песни (Verlag Ullstein, Berlin – Wien). Сборник Эриха Урбана представляет собой своеобразный альманах немецкой Lied, в котором Урбан сделал попытку не только проклассифицировать огромный материал, но и «раскодировать» в комментариях понятие “Lied” соответственно своему художественному восприятию этой музыки. В предисловии к альбому Урбан писал: «Немецкий дух во всех сферах немецкого искусства – в камерной музыке, в симфонии, в музыкальной драме создал бессмертные произведения. Но для того, чтобы постичь его своеобразие, глубину, неподражаемость, нужно искать его в немецкой песне. Французы имеют свою грациозно-

кокетливую шансон, англичане – свои сентиментальные зонги, итальянцы – свои тающие, расплавленные канцоны...Немец же имеет свою Lied. И ничто так не характерно для непереводаемости этого слова, как то, что иностранец, когда он хочет нечто неопределяемое в немецкой песне, перенести в круг своих чувств, всегда говорит: “Le Lied” (француз) и “The Lied”(англичанин). В немецкой песне плачет и смеется, выражая себя немецкая душа». Особенность альманаха состоит именно в своеобразии классификации, предложенной Урбаном с некоторыми ее моментами мы сталкиваемся впервые, поэтому приводим ее полностью.

I раздел – «Песни старых мастеров» (Бах, Гендель, Глюк и др. – всего 9 имен);

II раздел – «Классическая песня» (Гайдн, Моцарт, Бетховен);

III раздел – «Романтическая песня» – (Цумштег, Шуберт, Мендельсон-Бартольди, Вебер, Лортцинг, Маршнер, Кройтцер);

IV раздел – «Современная песня» – 25 имен, среди них – Леве, Брамс, Корнелиус, Р.Штраус Вольф, Регер и др. (Этот раздел у Урбана обозначен словом “modern”, что в переводе означает «современный»: На наш взгляд, оно должно восприниматься в буквальном переводе и не может обозначать никаких черт модернистского искусства. Потому что через несколько десятилетий после издания альманаха, этот раздел «передал» многие свои имена (например Леве, Брамса, Штрауса, Вольфа и др.) разделу «Романтическая песня», где их «ждали» имена Шуберта, Шумана, Мендельсона, Вебера, а слово «модерн» получило новое, адекватное музыкальной современности содержание.);

V раздел – «Песни смеха и плача» – («Lieder zum Lachen und Weinen”) – 26 имен, среди них Ф.Абт, автор известных вокализов;

VI раздел – «Народные и студенческие песни» - 36 песен – среди них положенные на народную музыку стихи Гейне « О Лорелее» (“Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...”).

Однако остается еще много имен, известных лишь в музыковедении, мало известных или совершенно неизвестных нашим исполнителям. Нет необходимости перечислять их все. Совершенно очевидно, что масштаб дарования, продуктивность и художественная ценность творчества определили место того или иного композитора в альманахе.

Есть в альманахе и безусловная практическая ценность – многие его песни отмечены дыханием бидермайера¹, мелодичны, отличаются гибкостью, естественностью и технической несложностью вокальной линии, а поэтому могут быть рекомендованы для включения в репертуар молодых и совсем юных вокалистов.

В своем очерке «Пути развития немецкой романтической песни» В.П. Коннов пишет: «История романтической песни по своему значению выходит за рамки жанра вокальной лирики». (Коннов.В.1988:305). Немецкая Lied определяла песенность интонации крупных музыкальных жанров – от оперы до сонаты и симфонии, оплодотворяла и насыщала их этой песенностью как формирующим принципом мышления и по закону обратных связей через вокальную лирику возвращала достижения этих жанров в бытовое музицирование. Lied выступала и миссонером, и посредником между народным и профессиональным искусством.

Жанры, населяющие Lied, поистине неисчислимы – песни в народном духе, девичьи песни, песни-монологи, песни-сказки, философские песни, песни-диалоги, песни-сценки и т.д.

¹ *Бидермайер* – художественный стиль, распространенный в немецком и австрийском искусстве в 1815-1848 годах. Стиль получил свое название по псевдониму «Готлиб Бидермайер», под которым печатался немецкий поэт Людвиг Эйхродт. Возникший поначалу в архитектуре и дизайне стиль этот проник затем и в живопись, и в литературу, и в музыку. Основная черта бидермайера – идеализм, интимность, камерность, сентиментальность, поэтизация вещей, отсутствие политической и социальной активности. «Средний человек», круг привязанностей которого ограничен сферой частных семейных интересов, лояльный режиму и озабоченный сохранением домашнего уюта и душевного покоя – выразитель черт бидермайера. В музыке отражение специфики бидермайера мы находим в творчестве и таких композиторов как Ф.Шуберт, Р.Шуман, С.Моношко, И.Гуммель и др.

По мнению немецкого фольклориста и музыковеда Вальтера Виоры жанровым центром немецкой романтической песни является строфическая песня, характерная для фольклора. Именно отсюда в процессе развития Lied и возникают новые жанры – сложные, смешанные, самые разнообразные и, как было сказано выше, поистине бесчисленные.

Однако до Шуберта развитие Lied шло в основном по двум линиям: куплетной песни и баллады. Для последующей истории Lied именно эти два жанра имели особое значение – лирическая песня и баллада. Юный Шуберт в своих двух ранних шедеврах объединил эти две линии – так родилась песня-ария («Гретхен за прялкой») и получил новое утверждение один из самых значительных песенных жанров первой половины XIX века – баллада («Лесной царь»).

В «Словаре литературоведческих терминов» (Москва, Просвещение 1974 г.) – «Баллада – лирико-эпическое произведение, то есть рассказ, изложенный в поэтической форме, исторического, мифического или героического характера. Сюжет баллады обычно заимствуется из фольклора. Баллады часто кладутся на музыку».

Ученый, филолог и литературовед В.М.Жирмунский так определяет литературную балладу: «Принадлежность стихотворения к жанру баллады определяется наличием в нем действующего лица, драматического персонажа, в уста которого оно вложено как драматический монолог, обращенный к незримому слушателю, а также повествовательного сюжета, подразумеваемого, хотя и неразвернутого». Речь идет о IV песне Миньон Гете, но определение с полным правом может быть применено и к литературным балладам вообще.

Слово «баллада» возникло из позднелатинского слова “ballare” – «танцевать». Так называлось искусство песен, которое возникло на Юге Франции, в Провансе в XII веке, во время расцвета феодальной культуры и особенно было любимо и культивировалось придворными певцами.

В своей первоначальной форме старофранцузская баллада содержала три строфы, каждая из которых сопровождалась рефреном. Число стихов в строфе варьировалось, но к XV веку определилось тяготение к «квадратной» форме – 8 строф по 8 стихов или 10 по 10.

Баллады пелись хором, которым сопровождался танец. Из Франции баллада проникла в Италию, где среди сочинителей баллады мы встречаем имена Петрарки и Данте.

Английская баллада в том виде, в каком она возникла в Шотландии, имела мало общего с легким и изящным французским балладным жанром. То, что у придворных французских певцов звучало легко и весело, получило в английской народной балладе трагическое звучание.

Шотландская баллада представляет из себя синтез песни, эпоса и драмы. Она и лирична, и исполнена чувства, а содержание ее составляют исключительно скорбные, трагические события – кровавая месть, несчастная любовь, падение и гибель... Тон песен мрачный и тоскливый, исполненный безнадежности. Рефрен хора также выдержан в мрачных тонах, а трагические события зачастую разворачиваются в диалогах. Текстуальной основой шотландской баллады чаще всего является народное стихотворчество, а содержание составляют события средневековой жизни. Ее герои – страдающие матери, несчастные влюбленные, угнетенные крестьяне, «добрые» разбойники и т.д.

В немецкой балладе содержание также носит сумрачный, фантастический характер. Особенно популярным этот жанр стал в конце XVIII века и первой четверти XIX века, в период расцвета романтизма, когда появились баллады Бюргера, Гете, Уланда, Шиллера, Гейне...

Готфрид Август Бюргер (1747 – 1794 гг.), немецкий поэт, выразитель идей литературного направления «Бури и натиска»² и сторонник Великой Французской

² «Буря и натиск» (“Sturm und Drang”) – название по одноименной драме Ф.М.Клингера – литературное движение в Германии 70-80г.г. XVIII века. Восприняв антифеодальный гуманистический пафос Просвещения, отвергнув нормативную эстетику классицизма, представители «Бури и натиска» отстаивали национальное своеобразие, народность искусства, требовали изображения сильных страстей, героических деяний, характеров, не сломленных деспотическим режимом. Главный теоретик – И.Г.Гердер. Драматурги и поэты: молодые

революции, первым внес в историю немецкой литературы жанр баллады и придал народной балладе художественную законченность. С его творчеством баллада проникает в Lied. И здесь возникают имена Иоганна Рудольфа Цумштейга (1760-1802) и Карла Леве (1796-1869), определивших пути развития немецкой музыкальной баллады.

В конце XVIII века в Германии формировались две традиции баллады: южная («оперная»), строившаяся как сквозная композиция из завершенных музыкальных эпизодов, чередование которых напоминало структуры оперного типа, и северная, которая представляла собой строфическую песню народного характера.

Иоганн Рудольф Цумштейг был крупнейшим представителем «южной» баллады. Творчество Цумштейга, прожившего недолгую жизнь поражает продуктивностью и разносторонностью. Композитор, виолончелист, педагог, дирижер, своей деятельностью он внес большой вклад в развитие музыкальной жизни Германии. Среди сочинений Цумштейга – оперы, зингшпили, кантаты, мессы, инструментальные сочинения, музыка к драматическим спектаклям. Им написано свыше 200 песен. Но как композитор он получил признание лишь после опубликования своих баллад. Именно в области баллады Цумштейг – непосредственный предшественник и Леве, и Шуберта. Лучшие баллады Цумштейга получили широкую известность и оказали значительное влияние на песенное творчество (баллады) Шуберта.

Среди многочисленных баллад Цумштейга выделяется «Ленора», написанная на текст одноименной баллады Бюргера. «Ленора» Бюргера была написана в 1773 году и быстро завоевала популярность. В 1808 году в России возникла ее русская ипостась - первая баллада Жуковского «Людмила». «Людмила» была авторизованным переводом «Леноры». Виссарион Белинский писал об огромном впечатлении, которая произвела «Людмила» в русских литературных кругах.

Сюжет «Леноры» типичен для немецкой баллады своим фантастическим, мрачным колоритом – призрак погибшего жениха похищает ночью свою невесту и увлекает ее за собой в могилу. Баллада содержит 32 строфы – по 8 стихов в каждой – всего 256 строк. Формула строфы такова: перекрестная рифма – I-III, II-IV строки, смежная рифма -V-VI ;VII-VIII. Как мы видим, смежная рифма возникает во втором четверостишии строфы после перекрестной рифмы первого четверостишия и сразу «уплотняет» ритмическое движение стиха и придает ему напряжение и энергию.

Ритмическая звуковая структура баллады складывается из повторяющихся строк, которые имеют функцию рефрена, и слов-возгласов. Возгласы-междометия («hopp,hopp», «hurte, hurte», «holla-holla», «husch,husch, husch», «gapp,gapp» и т.д.) возникают с появлением жениха, примчавшего ночью своего коня к дому Леноры, и создают почти реальное ощущение стремительной бешеной скачки, трагического, неотвратимого в своей устремленности движения. (строфа 26).

“Und das Gesindel, husch! husch! husch!
 Kam hinten nach geprasselt,
 Wie Wirbelwind am Haselbusch
 Durch dürre Blätter rasselt.
 Und weiter, weiter, hopp! hopp! hopp!
 Gings fort im sausendenGalopp,
 Daß Roß und Reiter schnoben
 Und Kies und Funken stoben“

И в «Людмиле» Жуковского мы находим в некоторых строфах рефрен («едем, едем, путь далек»), который соответствует строке-рефрену Бюргера- «Die Toten reiten schnell» – «мертвые скачут быстро», но по силе воздействия рефрен Жуковского нельзя сравнить со

строкой Бюргера, в которой слово «мертвые» сразу придает стихам зловещий, фантастический колорит.

Цумштейг обратился к «Леноре» в 1797 году. Его «Ленора» - типичный образец южной музыкальной баллады. Цумштейг не выпускает ни одной строки из баллады Бюргера, последовательно и точно следуя в музыкально-драматургическом развитии литературному повествованию.

Все черты жанра, которые, развиваясь, приведут нас через баллады Шуберта, Шумана, Леше к балладам Вольфа мы находим в «Леноре» Цумштейга. Сквозное развитие сюжета, диалогичность, музыкально-изобразительные моменты, активная функция фортепиано, речитативное начало, отношение к слову, зримость движения и жеста, из которых возникает театрализация сюжета – это все то, что со временем сделает баллады Вольфа драматическими сценами. То, что у Цумштейга иногда просматривается как смутно прорисованный абрис, у Вольфа – насыщенная энергией, четко и ярко прочерченная основа.

В балладе – 4 персонажа: рассказчик, Ленора, мать Леноры и призрак жениха. Диалоги «Леноры» ведут нас к диалогам «Лесного царя» Шуберта и Леше, к «Эдварду» Леше, а затем и к «Никсе-камышовая ножка» Вольфа. Проследивая нотный материал, мы обнаруживаем музыкальные средства индивидуализации персонажей. Вокальная линия всех персонажей имеет свою тесситуру, которая соответствует определенному типу голоса: рассказчик – баритону, Ленора – сопрано, мать – меццо-сопрано, жених – тенор. Невзирая на то, что баллада представляет собой благодарный материал для драматического театрализованного действия, трудно предположить, что она исполнительски воплощалась несколькими певцами. Но поскольку не может возникнуть сомнений и в том, что баллада, конечно же, исполнялась, можно предположить, что решающее значение имел артистический потенциал певца, способного к яркой исполнительской индивидуализации персонажей.

Историческое значение баллад Цумштейга бесспорно – они стали основой и предтечей произведений огромной художественной ценности в романтической немецкой песне XIX века.

В своей книге “Leben und Werk” («Жизнь и творчество»), посвященной жизни и творчеству Гуго Вольфа, Дитрих Фишер-Дискау рассказывает о том, что Вольф обладал необыкновенной памятью и мог цитировать целые сцены из любимых произведений, часами мог играть Вагнера и собственные парафразы на темы «Мейстерзингеров» и «Валькирии» (наброски парафразов сохранились) или из любимой оперы «Ганс Хайлинг» (Hans Heiling) Генриха Маршнера. Но более всего он любил петь сам баллады Карла Леше, многие из которых он мог играть наизусть.

Карл Готфрид Леше (1796-1869) композитор, органист, певец, один из замечательных представителей немецкого музыкального романтизма. Творческое наследие Леше обширно и многообразно по жанрам, но песни (их свыше 500) составляют его самую ценную часть. Среди песен же – в первую очередь баллады. Свою первую балладу Леше написал в 19 лет!

Именно в балладах проявились самые характерные и самые лучшие черты композиторского стиля Леше: проникновенный лиризм, драматическая напряженность, скульптурная очерченность персонажей, романтическое очеловечивание природы..

П. Вульфийус в статье «От истоков до заката романтической песни» пишет о решающей роли Леше в становлении жанра баллады и о том, что в своих песнях Леше стилистически предвосхищал и Вагнера, и Маршнера, и Вольфа.

Народные легенды и исторические предания блистательно воплощены в замечательных балладах Леше, которые повлияли не только на балладу, но и на другие жанры песенного творчества Вольфа.

Музыкальный язык Леше основан на народной песне, но есть еще одна его составляющая – романсовая интонация, возникшая из близкого соприкосновения с современным городским музыкальным бытом. Бидермайеровская романсовость населяет многие песни Леше. В песенной балладе Леше ставит проблему ее драматизации, а по поискам индивидуальной характеристики персонажей Леше предвосхищает Вольфа. Леше

является новатором и в сфере интонирования – он вводит в песенное высказывание речевые, разговорные интонации и здесь вплотную приближается к Вольфу. Фортепианная партия баллад Леве дополняет высказывания персонажей баллад, акцентируя жанровое начало. Многими своими находками Леве «предсказал» характерную вольфовскую «интонационную наглядность». Леве намечает трактовку баллады как песенно-симфонической поэмы – Вольф принимает эту схему, в которой есть и масштабность образов, и сложности музыкального языка, и многоплановая динамика развития и намечены принципы детализации текста.

Вольф высоко ценил творчество Леве. Известно даже, что он предпочитал «Лесного царя» Леве «Лесному царю» Шуберта. Эта оценка Вольфа, не взирая на пристрастность, не учитывающую историческую и художественную соразмерность фигур Шуберта и Леве, тем не менее чрезвычайно важна для нас, как показатель преемственности связей Леве и Вольфа.

Литературная основа баллады Леве «Эдвард» – шотландская народная баллада, переведенная с английского немецким философом, литературоведом, писателем, виднейшим теоретиком движения «Бури и натиска» Иоганном Готфридом Гердером (1744-1803).

«Эдвард» – развернутая драматическая сцена, в которой действуют два ярко очерченных персонажа – преступный сын, убивший отца, и преступная мать, толкнувшая сына на это убийство. В балладе 7 строф, каждая из которых состоит из вопроса и ответа – вопроса матери и ответа сына. Динамичность текста (один из частыз и характерных признаков баллады) сохраняется до конца произведения. Каждый вопрос матери и ответ сына заканчиваются возгласом-междометием «О», своеобразно объединяющим этих персонажей и подчеркивающим эмоциональное напряжение. Этому междометию почти везде предшествует длинный неперечеркнутый форшлаг снизу, который при пропеве создает впечатление исходящего из глубины потрясенной души стона. Во второй части баллады все эти возгласы прокомментированы нюансом «рр» и воспринимаются как обессиленный страданием голос. В балладе 2 кульминации – одна в IV строфе (признание Эдварда в отцеубийстве) и VII (проклятие). С признанием Эдварда из баллады уходит трехдольный размер и меняется фактура в фортепианном сопровождении. Последний вопрос матери – короткие, прерывистые, взволнованные реплики на восходящих хроматических ходах, интонационно ярко детализированные – от шепота к громкому возгласу. Ответ Эдварда – вторая драматическая кульминация баллады – идет на фоне неистовых арпеджированных пассажей фортепиано. Завершают балладу арпеджированные аккорды на “ff”.

От драматической экспрессии «Эдварда» тянутся нити к стихийной музыкальной мощи «Огненного всадника» Вольфа. «Эдвард» предвосхищает экспрессионистские эмоции баллады Вольфа.

Следует сказать, что Рихард Вагнер чрезвычайно высоко оценивал творчество Леве, а «Эдварда» считал «гениальным произведением».

На наш взгляд, кроме общих проблем, всегда стоящих перед певцами, обращающимися к Lied, «Эдвард» имеет и конкретную проблему – двухоктавный диапазон (от “as” до “g2”) и диалог, обязывающий к мгновенному, калейдоскопичному переключению от персонажа к персонажу – диалогу устами исполнителя. Леве излагает вокальную партию в скрипичном ключе, не определяя тип голоса; по тесситурной партитуре это могло бы быть меццо-сопрано, но совершенно очевидно, что образ Эдварда – двигатель сюжета и что баллада относится к так называемой «мужской песне».

Прослушав существующие записи и проанализировав содержание и музыкально-вокальную ткань баллады, приходишь к убеждению, что не только звуковысотный диапазон требует низкого мужского голоса (в идеальном варианте – баритона), но эмоционально-звуковой колорит баллады, насыщенный мрачными красками. Замечательное по выразительности исполнение баллады немецким тенором Кристофом Прегардином проигрывает в сравнении с пением Вильгельма Штринца, обладающего таким мощным средством художественного воздействия как басовый тембр.

В России баллада (литературная ее основа) привлекла внимание П.И.Чайковского. Перевод баллады с английского сделал А.Толстой. Чайковский реализует литературный

материал просто и естественно – его сочинение представляет собой дуэт для баритона и сопрано. Тем самым упрощается задача по исполнению баллады.

Ритмически острая, взволнованная небольшая прелюдия – фортепианное вступление к дуэту, служит и интерлюдией между строфами, а в постлюдии, сохраняя размер, темп, ритм, спускается на *diminuendo* на целую октаву к тонике и завершается арпеджированным стаккатным ходом к тоническому аккорду на “pp”. В отличие от баллады Леве, которая воспринимается как развернутая драматическая сцена, насыщенная драматическими репликами, с динамично развивающейся фортепианной фактурой, в произведении Чайковского напряжение нагнетается за счет повышения тесситуры у обоих голосов и усиления звучания вплоть до “fff”. Тонкие психологические прорисовки, характерные для баллады Леве («мелкие», «говорящие» паузы, чутко реагирующие на текст темповые изменения и т.д.), у Чайковского отсутствуют. В финале партия сопрано завершается банальным восходящим ходом к «a2», мелодический материал довольно однообразен. Для достижения исполнительского эффекта певцам следует точно следовать указанной композитором звуковой динамике.

Песни и, главным образом, баллады Леве продолжают «функционировать» в западно-европейском камерном исполнительстве. Но за пределами Германии, несмотря на свои несомненные художественные достоинства, песни Леве не получили должной популярности. В. Коннов в своей статье «Карл Леве и немецкая песенная баллада XIX в. Так объясняет причину этого явления: «...творчеству Леве присуща особая национальная почвенность, приверженность традициям немецкого фольклора, немецкой песенной культуры, немецкой речевой интонации. Благодаря этому особенности его стиля часто не похожи на завоевавшие повсеместное признание приметы музыкального романтизма, придерживавшегося традиций Шуберта и Шумана».(Коннов 1975:309).

Конец XVIII века в вокальной музыке Германии и Австрии ознаменован появлением таких имен как И.А.П.Шульц, И.К.Райхардт, К.Ф.Цельтер, К.Фриберг, Н.фон Крифт. Новые черты, заметные в творчестве этих композиторов – индивидуализация мелодии, речитативные эпизоды, варьирование песенных строф, изобразительные моменты у фортепиано – в дальнейшем разовьет Шуберт. Эти композиторы, особенно Цумштейг, обращались не только к песенным, но и балладным текстам. Песни Цумштейга, в том числе длинные баллады, в которых чередовались разнохарактерные эпизоды, увлекали Шуберта и даже служили ему образцом в ранних песнях. Иногда он создавал песни на тексты, уже использованные Цумштейгом – очевидно, и для того, чтобы выразить свое понимание того же текста.

В.Конен в своей книге, посвященной Шуберту, пишет: «...после занятий Шуберт и его друзья оставались в плохо отапливаемой комнате, чтобы исполнять для себя песни Цумштейга». «Шуберт начинал свое песенное творчество с пути проложенного Цумштейгом. В его ранней музыке уже слышались звуки, образы и насыщения немецкой поэтической баллады» (В.Конен.1953:39)

В песнях Шуберта профессиональная бытовая песня слилась с народной, а система интонационной выразительности претерпела огромные изменения. Шуберт обладал не только высокоразвитым чувством поэзии, но прекрасным чувством немецкой поэтической речи. Высокая степень индивидуализации мелодических оборотов, обостренная выразительность отдельных интонаций, драматизация всей мелодии через усиление декламационного элемента – есть следствие усиления выразительных деталей поэтического текста. Однако в его песнях еще не проявляется в полной мере ни то внимание ко всем деталям текста, ни то соподчинение музыки и поэзии, которые в последствии будут характерны для песен более «литературных» композиторов – Шумана и Вольфа. Тем не менее, в ранних песнях балладного жанра мы находим у Шуберта и настоящие речитативы.

Звукоизобразительные элементы в песнях Цумштейга тоже предвосхитили фортепианное сопровождение шубертовских песен. Партия фортепиано постоянно является носителем музыкальной изобразительности. Нередко, особенно в сочинениях балладного,

эпически повествовательного плана, вокальная партия передает по преимуществу чувства героев, а фортепиано рисует обстановку действия, его «эмоциональную» атмосферу. Что же касается человеческого голоса, то в песнях Шуберта мы обнаруживаем гениальное постижение его тембральных и драматических свойств.

У Шуберта – 20 баллад, из них 17 относятся к раннему периоду. Достаточно сказать, что такой шедевр как «Лесной царь» и «Певец» (стихи В.И.Гете) в своем музыкальном воплощении далеки от народного искусства, а «Король в Фуле» напротив, трактован как народная баллада.

Создавая строфические песни балладного повествовательного характера в одинаковой для всех строф мелодии, Шуберт зачастую передает не только общее отношение композитора к происходящим событиям, но и с помощью мелодического развития сам очерчивает ход событий. Наиболее свободными по форме являются построенные на сквозном развитии песни – баллады.

В своем богатом и разнообразном творчестве Шуберт наметил все то, что станет высокими достижениями в немецкой и австрийской камерной лирике. Без его песен были бы невозможны песни Шумана, Брамса, Вольфа.

За Шубертом создателем новой камерной песни XIX века, следует имя Роберта Шумана, его непосредственного и самого яркого продолжателя. Первые 12 лет своего творчества Шуман отдал фортепианной музыке. Но работа над фортепианными сочинениями имела огромное значение для песенного творчества Шумана. Здесь выкристаллизовывались приемы сжатой музыкальной характеристики и психологической образности. Богатство психологического содержания в лирике Шумана неисчерпаемо. Романтическая образность его песен продолжает шубертовские традиции, но это уже новый этап в развитии романтизма. Сохраняя основную тематику шубертовских песен – фольклорные мотивы, темы природы и странствия, одиночества и любви и т.д. – Шуман развивает все это в обостренном психологическом ракурсе и большей детализации.

Песенное творчество Шуберта открыло путь к индивидуализации музыкального образа, которая сблизила слово и музыку в их конкретном содержании – Шуман развил и углубил это искусство индивидуализации. Шуман обладал даром быстрой и точной реакции на слово. Главное в шумановской песне – пристальное внимание композитора к тексту и раскрытие его поэтического образа. Отсюда и многообразие жанров в шумановской песне, которое определяется характером текста. Шуман везде ищет композиционное решение, которое бы отразило особенности стихотворения. Интонации живой речи становятся одним из самых сильных средств выразительности музыкально-вокального языка Шумана – отсюда начинается новый этап движения Lied к Вольфу. Чуткость к поэтическому слову и сочетание лирической кантилены с речитативом определили широкий диапазон песенных форм и жанров у Шумана - от песни в форме одного куплета-периода до вокальных поэм и свободно выстроенных баллад.

Баллада – жанр, проходящий через все песенное творчество Шумана. Много баллад написано им на слова Генриха Гейне, поэта близкого Шуману по мироощущению и миропониманию, – «Бедный Петер», «Вальтасар», «Трагедия» и др. Среди них – широко известная баллада «Два гренадера» – драматический рассказ о двух солдатах, возвращающихся на родину из плена. Главная музыкальная тема баллады – марш, который с развитием сюжета претерпевает изменения – от усталой поступи до героической торжественной музыки «Марсельезы». Марш гренадеров играет в балладе роль рефрена, разделяющего речитативные фразы, которые составляют «тело» баллады.

Сюжет, строение, речитативы вызывают ассоциации со «Старым капралом» Даргомьжского, баллады-монолога, еще более драматичной, чем баллада Шумана. Монолог солдата, которого ведут на расстрел, написан Даргомьжским в куплетной форме с рефреном. Каждый куплет имеет новое музыкальное содержание, благодаря чему куплетная форма получает сквозное музыкальное развитие, рефрен же остается неизменным. Музыка насыщена тонкими психологическими оттенками речи.

Обе баллады – и Шумана и Даргомыжского – написаны для низкого мужского голоса и представляют собой совершенно уникальный материал для выявления и голосового и артистического потенциала певца.

Во второй половине XIX века пути развития баллады расходятся – баллада теряет ту драматичность, которая была ей присуща в творчестве Леше. Брамс культивирует песенную природу баллады и представляет ее как жанр камерно-вокального музицирования. Вольф же продолжает в балладе намеченную Леше линию, трактуя балладу как песенно-симфоническую поэму, в которой масштаб образов, сложность музыкального языка, динамика развития сметают границы камерной вокальной лирики и приводит нас к «Огненному всаднику».

«Огненный всадник» - одна из вершин песенного творчества Вольфа и одна из трех баллад (“Der Feuerreiter”, “Nixe Binsenfuss”, “Die Geister am Mummelsee”) , написанных на стихотворения Эдуарда Мерике, чей поэтический дар высоко ценил Вольф. В статье «Гуго Вольф» (Ромэн Роллан.1903-1904гг.:119) Ромэн Роллан пишет: «Вольф был одним из первых немцев, распознавших значение Мерике, которого впоследствии ему было суждено сделать популярным в Германии».

Музыкальный язык Вольфа при воплощении сказочно-фантастических образов Мерике имеет основой традиции ранней музыкальной романтической баллады, более всего представленной у Леше – это песенная мелодика, изобразительность в фортепианном сопровождении, главенство вокального начала. У Мерике не было длинных повествовательных баллад с подробным сюжетом – это и определило музыкальную драматургию баллад Вольфа. Мерике заостряет внимание на описании самого события, подавая его через высказывания персонажей, реальных или сказочных – Вольф же усиливает драматический элемент.

«Огненный всадник» выделяется из трех вышеназванных баллад своими масштабами и представляет собой широкое картинное повествование, стиль которого основан на драматической декламации. До Вольфа стихотворение Мерике озвучивалось 7 раз. Из тетради, изданной невропатологом, естествоиспытателем, исследователем аномальных явлений, поэтом Юстинусом Кернером (1786-1862 гг.), человеком, способным видеть духов (Geistseher), Мерике почерпнул информацию о «людях огня». Они могли предсказывать пожары, чувствовать даже на отдаленном расстоянии огонь, который магически притягивал их, но им было запрещено его гасить. Герой баллады Мерике – Вольфа нарушает этот запрет и гибнет под развалинами сгоревшей мельницы.

Баллада состоит из 5 разделов, каждому из которых соответствует поэтическая строфа. Главным поэтическим мотивом баллады является постепенно нарастающее чувство ужаса перед сокрушительной неистовой силой огня. Партия певца строится как драматическая сцена. Аккомпанемент – настоящая фортепианная поэма с ее картинками бушующего пожара – активно соотносится с нарастающей динамикой вокального рассказа.

Оригинальная тональность баллады h-moll. Мужской голос предопределен содержанием баллады, а изложение вокальной партии в скрипичном ключе и ее tessitura говорит о предназначенности баллады для тенора. В издании Breitkopf для низкого голоса баллада дана в g-moll, т.е. транспонирована на два тона вниз. Думается, что тембрально низкий мужской голос (баритон или бас) более соответствует драматическому содержанию баллады. Рефрен “Hinter Berg, hinter Berg” в обеих тональностях существует в зоне переходных нот, он замыкает каждый раздел баллады. В последний раз рефрен проходит в конце баллады на истоняющемся “pp” и погружается в пульсирующие октавы фортепиано. До этого рефрен проходил трижды на “fff” при ремарке “wild” (дико).

Проблемы вокалиста связаны прежде всего с задачей перепадов tessitury –то очень низкой, то очень высокой, провоцирующей на форсировку звука. Чистота интонирования и выразительность декламации остаются в числе хрестоматийных забот певца.

Фишер-Дискау в своей книге о Вольфе (“Leben und Werk”) вспоминает о том волнующем чувстве слияния с рассказчиком, которое бросало его в бушующий водоворот

страстей баллады при ее исполнении. О низкой тесситуре, особенно сложной после высокой, Дискау пишет коротко; что низкие ноты не только для него представляли трудность.

Ближе всего к балладам Леве стоит баллада “Nixe-binsefuss” – «Русалка – Камышовая ножка». Именно к его творчеству, тесно связанному с фольклором, восходит своими истоками вокальная интонация “Nixe...” Среди многих сказок о русалках, которые знал и умел рассказывать Мерике, выделяется замечательная «Никсе – Камышовая ножка», которая представляет собой светлый контраст к балладам ужасов. Сюжет баллады обаятелен своим колоритом – зимней ночью на берегу озера русалка манит и дразнит бедного юношу-рыбака. Вначале ее призывы «укладываются» в фольклорные попевки в квартовых интервалах, которые затем уступают место свободной диатонике. Никсе защищает своих питомцев – рыб, которые скованы прозрачным, как богемское стекло, ледяным покровом замерзшего озера. У рыбака зимой не ладится работа, и Никсе пытается увлечь его обещаниями богатства. Однако незадолго до того, как истечет час приведений, ее спугнет утренний крик петуха, который ворвется на “sf” в ее быструю, народную по интонациям песенку.

Восходящие хроматические ходы в фортепианном вступлении точно отражают вступительную ремарку к песне – «легко и воздушно». К концу песни это скользящее движение достигает на “diminuendo” полного растворения в “ppp” – Никсе исчезает. Легкая, воздушная скерцозность характеризует всю песню.

Оригинальная тональность баллады – a-moll. Диапазон голоса – e1- fis. Тип голоса очевиден и однозначен – он определяется, как мы часто видим у Вольфа, и содержанием, и тесситурой – это, безусловно, легкое сопрано.

Есть еще один замечательный штрих в музыкальном решении образа – фортепиано сопровождает голос лишь в скрипичном ключе. Басовый ключ не возникает на протяжении всей баллады – он «запрещен» музыкальной чуткостью Вольфа. Таким образом, исполнительские задачи «расшифрованы» самой музыкально-образной тканью песни.

Баллада в творчестве Вольфа продолжила свой путь в стихах Гете («Крысолов» и «Песнь Миньоны».)

Наша цель – поддержать в камерно-вокальном исполнении интерес к творчеству Хуго Вольфа, потому что только живое и постоянное звучание поможет этой великой музыке стать частью нашего духовного достояния.

Использованная литература:

1. Васина –Гроссман В. (1966) – *Романтическая песня 19 века*. Москва: Музыка
2. Вульфийус П. (1980) – *Статьи, воспоминания, публицистика. Гуго Вольф (к 100 –летию со дня рождения)*, Ленинград: Музыка
3. Коннов В. (1988) – *Песни Гуго Вольфа* .Москва: Музыка.
4. Лобанов М. (1989) – *Гуго Вольф, краткий очерк жизни и творчества*. Ленинград: Музыка.
5. *Музыка Австрии и Германии 19 века* (1990), книга первая. Москва: Музыка.
6. *Музыка Австрии и Германии 19 века* (1990), книга вторая. Москва: Музыка.
7. Штейпресс Б.(1968) – *Музыка XIX века, популярный очерк, часть первая*. Москва: Советский композитор
8. Шуман Р. (1975-1979) – *О музыке и музыкантах, собрание статей*, том I. Москва: Музыка.
9. Хохлов.Ю. (1967) – *«Зимний путь» Франца Шуберта*. Москва: Музыка.
10. Конен. В. (1953) – *Шуберт*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
11. Друскин.М. (1976) – *История зарубежной музыки*, выпуск четвертый. Москва: Музыка.
12. Гете – Шиллер(1936) – *Баллады* (на немецком языке). Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство.
13. Ромэн Роллан (1989) – *Музыкально-историческое наследие, выпуск четвертый, «Музыканты наших дней»* . Москва: Музыка.
14. Dietrich Fischer-Dieskau (2003) – *Hugo Wol. Leben und Werk*. Berlin: Henschel Verlag.

Article received: 2010-09-29