

## Резницкая Татьяна Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано и ансамблевой подготовки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, доцент

### ПОСЛЕДНИЙ КЛАССИК АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ *LIED*

Обращаясь к художественному наследию крупнейшего немецкого композитора Рихарда Штрауса, художника, чьё творчество определяло направление и развитие музыкального искусства Германии конца XIX – первой трети XX столетий, исследователи в первую очередь отмечают его достижения в жанрах оперы и программной симфонической поэмы.

Ещё при жизни композитора, в начале 30-х годов прошлого века, И. И. Соллертинский, подчёркивает глубокий социально-философский смысл *«гениальных симфонических драм»* Штрауса [5, с. 38] и особую роль композитора в истории симфонической и оперной литературы на рубеже XIX–XX столетий [5, с. 4]. В более поздней работе, также посвящённой симфоническому творчеству композитора, Г. В. Крауклис относит программно-симфонические произведения Штрауса вкуче с его лучшими оперными сочинениями к золотому фонду мировой музыкальной литературы, указывая на тяготение композитора к *«большим сюжетным полотнам и конкретной образности»* [4, с. 4].

Однако нельзя обойти вниманием тот факт, что камерно-вокальный пласт творчества композитора, включающий в себя около 150 песен, составляет весомую часть наследия Рихарда Штрауса, а интерес к этому жанру сопровождает его на протяжении всего творческого пути вплоть до последних лет жизни. Достаточно упомянуть о том, что последним сочинением, написанным в 1948 году незадолго до кончины и венчающим творчество мастера, стал вокальный цикл *«Четыре последние песни»* на стихи Г. Гессе и Й. Эйхендорфа.

Примечательным в связи с оценкой камерно-вокального творчества Рихарда Штрауса является и высказывание музыкального критика Оскара Би, который обозначил расцвет песенного жанра в творчестве композитора на начальном этапе его деятельности, задолго до написания опер, в качестве *«предвестника больших дел»*, а песням зрелого периода и последних лет творчества отвёл роль *«отголосков»* той вдохновлённой лирическим мироощущением поры [3, с. 289].

Столь последовательное обращение Штрауса к камерно-вокальному жанру подчёркивает несомненные преемственные связи композитора с творчеством предшественников и старших современников, для многих из которых этот жанр являлся центральным либо играл значимую роль, а также с традициями австро-немецкой музыкальной культуры в целом.

Художественное мировоззрение композитора, как и его выдающихся современников — Х. Вольфа, Г. Малера, М. Рegera, приходится на тот переходный период, когда Классическая эпоха, вобравшая в себя достижения

Просвещения, Романтизма и Постромантизма и сформировавшая «*критерии и эталоны для базовых представлений о художественной классике*» [2, с. 280], уступала место эстетике Модерна с его обострённой экспрессией, трагическим осмыслением гибели прежнего мироустройства и одновременно радостным предощущением новых неведомых перспектив.

Будучи художником, чья творческая индивидуальность сформировалась на рубеже этого крутого перелома, ознаменовавшего слом классического мировоззрения и смену его радикальными веяниями XX столетия, Рихард Штраус сохраняет приверженность классической традиции, позволяющей ему в дальнейшем осуществлять поиски в направлении экспрессионизма либо обращаться к сфере неоклассицизма.

Романтическая песня как жанр, ставший, по мнению В. А. Васиной-Гроссман, в силу «*наиболее “чуткой” реакции на общехудожественные процессы*» одним из центральных жанров музыки XIX столетия [1, с. 13], послужила, возможно, тем важным звеном, который позволил удержать творчество Штрауса в рамках классической традиции, что даёт исследователям повод условно определять его положение в «*конце определённой эпохи призрачного буржуазного расцвета, а не в начале нового времени*», подчёркивая «*резюмирующую, завершающую*» роль композитора в истории музыки [3, с. 25].

Говоря о значимости жанра *Lied* для развития музыкальной культуры Германии и о её тесном взаимодействии с явлениями австрийской музыкальной культуры, необходимо подчеркнуть, что австро-немецкая песня активно аккумулировала общие тенденции, связанные с устремлённостью общества к единению, а искусства — к народным истокам, к общительности и общедоступности ещё задолго до периода своего расцвета в творчестве композиторов романтического направления.

Зародившись в середине XVII века, профессиональная австро-немецкая песня прошла длительный путь развития, прежде чем достигла первых ярких вершин в творчестве гениального Франца Шуберта. Лучшие образцы развивались и выкристаллизовывались в предшубертовский период в творчестве композиторов первой берлинской песенной школы, сложившейся к середине XVIII века и объединявшей под руководством К. Краузе таких музыкантов, как К. Ф. Э. Бах, Ф. Бенда, И. Кванц, И. Агрикола, К. Нихельман, Ф. Марпург. Рассматривая песню как важное средство общения, отводя ей серьёзную воспитательную роль, представители первой берлинской школы сознательно стремились создавать песни, которые «*могли бы найти распространение во всех общественных кругах и были бы в этом смысле подлинно-народными*» [6, с. 54].

Логичным продолжением деятельности первой берлинской песенной школы стали поиски и устремления композиторов второй берлинской песенной школы, среди которых самыми значимыми являются И. Шульц, И. Райхардт и К. Цельтер. Одним из весомых достижений этого периода представляется выработка критериев для создания такой разновидности *Lied*, как «песня в народном духе» («*Lied im Volkston*»), провозглашаемых в качестве своеобразной программы в одном из песенных сборников. Стремление

композитора «сделать общеизвестными хорошие песенные тексты» и для этого сочинять песни так, чтобы «даже неопытный любитель пения, если он не совсем лишён голоса, легко мог пропеть <...> и запомнить его песни», всячески приветствовалось и поощрялось [6, с. 55].

Опуская размышления над достоинствами и недостатками позиции представителей второй берлинской школы, необходимо подчеркнуть, что именно в этот период закладываются те эстетические постулаты развития и функционирования жанра, позволившие ему окрепнуть, удержаться в изменяющихся условиях музыкальной действительности и достичь ярких вершин своего развития в последующие два столетия. Именно эта ориентация на народные истоки, стремление к «общедоступности, простоте» к изъятию искреннего чувства от сердца к сердцу сделали жанр *Lied* столь притягательным для последующих композиторов, обогащавших его своими художественными находками.

Подтверждением тому служит тот факт, что к жанру песни обращались и реформатор оперного жанра К. В. Глюк, и представители венской классической школы Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, создавая образцы, приближающие самый яркий и знаменательный период расцвета жанра австро-немецкой песни в творчестве композиторов-романтиков.

Такие существенные черты романтического направления, как пристальный взгляд в потаённые глубины человеческой души и живой интерес к достоянию народной национальной культуры, стали благодатной почвой для эстетических и композиторских исканий Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Франца, К. Лёве, Р. Шумана, И. Брамса, захватывая в «орбиту» своего притяжения и опыты оперного реформатора Р. Вагнера, и поиски песенно-декламационной выразительности немецкого стиха, положенного на музыку представителем венгерской национальной композиторской школы Ф. Листом.

В поисках новых форм всё той же, заложенной в XVIII веке «общительности», новых методов достижения максимальной психологической достоверности и органичного единства музыки и поэтического текста современные Штраусу композиторы — Х. Вольф, Г. Малер — выходят на новый уровень развития жанра, обогащая его приёмами театрализации и симфонизации, открывая для австро-немецкой *Lied* «просторы» симфонической музыки, оркеструя фортепианное сопровождение либо включая песенный материал и собственно жанр песни в симфонические сочинения.

Таким образом, жанр *Lied*, оставаясь скрепляющим звеном в многообразии художественных стилей и методов, становится одновременно и полем для экспериментов, к которым можно в определённой степени отнести и попытку возвращения к утраченной простоте, безыскусности изъятия чувств, осуществлённую М. Рegerом.

Однако процессы индивидуализации, разворачивающиеся, в общественном сознании и накладывающие серьёзный отпечаток на процессы, проходящие в культуре в целом, и в музыкальном искусстве в частности, уже не подготавливают той почвы, которая обеспечивала функционирование

жанра *Lied* первой половины XIX века в живительной среде бытового музицирования.

Этот фактор оказал существенное влияние на становление песенного стиля Рихарда Штрауса. Э. Краузе в своём исследовании подчёркивает несомненную преемственность стиля Штрауса-лирика, основанную на традициях песенного творчества Ф. Шуберта и Р. Шумана, утверждая, что *«прежде чем настоящая «мелодическая песня» оказалась вытесненной новыми формами музыкальной декламации, различными по степени убедительности, она ещё раз нашла в Штраусе воодушевлённого, подлинно лирического выразителя»* [3, с. 290]. Однако композитору всё же не удаётся избежать влияния господствующего тогда в обществе *«салонно-романтического»* стиля. По меткому наблюдению того же Краузе, Штраус *«противопоставил задушевной, предназначенной для исполнения в домашнем кругу песне романтического Шуберта рассчитанную на эффект концертную песню»* и, в отличие от Брамса и Вольфа, *«подчеркнул это противоречие, навязав песне концертный фрак»* [3, с. 290].

Несмотря на обозначенные выше особенности камерно-вокальных сочинений Штрауса, его песни красочны и стилистически разнообразны. Это в первую очередь, сочинения, воплощающие многообразие оттенков лирического чувства, от блаженного созерцания и сосредоточенной рефлексии до экстатического восторга и вдохновенных признаний («Грёзы, в сумерках», «День всех усопших», «Будь спокойна, моя душа», «Цецилии», «Тайный призыв»), и произведения, пронизанные искренностью и яркими народным колоритом («Шелести, нежная мирта», «Я хотел бы сплести веночек»). Отдельную группу образуют песни социальной и сатирической направленности, характерные скорее для трезвого, реалистического взгляда на окружающую действительность, нежели для романтически окрашенного мироощущения («Песня каменщика», «Клятва холостяков», «Зеркало торгаша», «Рабочий»).

Стоит также отметить стремление Штрауса к включению симфонических красок в камерно-вокальный жанр. Композитор оркестровал многие песни, предназначенные им для своей супруги, Паулины де Ана, которую он считал лучшей исполнительницей своих песен. Впоследствии возникают сочинения, специально предназначенные для голоса с оркестром, что сближает Штрауса в его устремлениях с творческими поисками Х. Вольфа и Г. Малера, обозначая магистральную линию сближения камерно-вокального и симфонического жанров.

Традиционность просматривается и во взаимодействии музыкального и поэтического элементов, составляющих структуру песен Штрауса. Анализируя подход композитора к работе над поэтическим первоисточником, Э. Краузе определяет песни Штрауса как *«мир музыкального драматурга в миниатюре»* [там же, с. 298].

Всё вышеперечисленное позволяет причислить камерно-вокальное творчество композитора к классической эпохе развития жанра австро-немецкой *Lied*, периоду, который номинально завершился в самом начале XX столетия, перейдя в новую фазу развития вокальных жанров с наступлением

эпохи Модерна в творчестве А. Шёнберга, А. Веберна. Однако в творчестве Рихарда Штрауса классическая форма австро-немецкой песни продолжала своё существование вплоть до середины XX века, когда был написан упоминаемый выше цикл «Четыре последние песни».

Изучая степень изученности и востребованности камерно-вокального творчества Рихарда Штрауса в первую очередь в немецкоязычной, европейской среде, спустя десятилетие после его смерти, Э.Краузе подчёркивал, что из богатого песенного наследия композитора наибольшей популярностью у исполнителей пользуются около двадцати сочинений, и ещё столько же исполняются от случая к случаю, а Штраус как песенный композитор «ни в коем случае не является действительно известным» [там же, с. 289].

И сегодня сочинения композитора, завершающего в своём творчестве классическую традицию австро-немецкой *Lied*, по-прежнему остаются сокровищами, в большинстве своём не раскрытыми для слушательской аудитории и заслуживают более пристального внимания со стороны исполнителей и исследователей.

### Список литературы и источников

1. *Васина-Гроссман, В. А.* Романтическая песня XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Музыка, 1966. – 406 с.
2. *Демченко, А. И.* Мировая художественная культура как системное целое: [Текст]: учеб. пособие / А. И. Демченко. – М.: Высш. шк., 2010. – 525 с.
3. *Краузе, Э.* Рихард Штраус. Образ и творчество [Текст]: монография / Эрнст Краузе / предисл. Б. В. Левик, пер. с нем. Г. В. Нашатыря. – М.: Музгиз, 1961 – 611с.
4. *Крауклис, Г. В.* Симфонические поэмы Рихарда Штрауса [Текст]: научно-популярная брошюра / Г. В. Крауклис. – М.: Музыка, 1970 – 107 с.
5. *Соллертинский, И. И.* Симфонические поэмы Рихарда Штрауса [Текст] / И. И. Соллертинский – Л.: Ленинградская филармония, 1934. – 39 с.
6. *Хохлов, Ю. Н.* Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту [Текст]: научное издание / Ю. Н. Хохлов. – М. : Куншт, 1997. – 403 с.: нот. ил.