

Ольга АЛФЕРОВА

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Р.ШТРАУСА
«ДЕВУШКИ-ЦВЕТЫ»: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ**

Abstract

The article is devoted to chamber-vocal cycle of Richard Strauss's "Flower Maidens". E Krause notes that early vocal works were the source for the further evolution of the composer's style. However, certain works of the composer have not been studied in this respect in well-known articles by A. Krause, Vasin, Grossman, I. Leopa. The paper presents the analysis of the cycle in the context of three styles: romanticism, impressionism and modern.

Keywords: R. Strauss, F. Dan, impressionism, romanticism, modern, maidens- flowers.

Аннотация

Статья посвящена камерно-вокальному циклу Р. Штрауса «Девушки-цветы». Э Краузе отмечает, что раннее вокальное творчество явилось истоком для дальнейшей стилиевой эволюции композитора. Однако отдельные вокальные сочинения композитора в известных нам трудах (Э. Краузе, В. Васина-Гросман, И. Леона) в данном ракурсе не изучались. В работе представлен анализ цикла в контексте трех стилиевых направлений: романтизма, импрессионизма и модерна.

Ключевые слова: Р. Штраус, Ф. Дан, импрессионизм, романтизм, модерн, девушки- цветы.

Alferova Olga Leonidovna - Student of history of music

E-mail: AlferovaOlga1208@gmail.com

Nizhniy Novgorod State M.I. Glinka Conservatory Russian Federation, 603600 Nizhniy Novgorod

Алферова Ольга Леонидовна - Студентка кафедры истории музыки

E-mail: AlferovaOlga1208@gmail.com

Нижегородская государственная консерватория Им. М.И. Глинки

Российская Федерация, 603600 Нижний Новгород

Вокальное наследие Рихарда Штрауса насчитывает более 140 песен. К этому жанру композитор обращался на протяжении всей жизни.

Первые песни были написаны в 1883 г. (ор.10, Восемь песен из «Последних страниц» Германа фон Гильма для голоса и фортепиано). Завершающим этапом песенного творчества стали «Четыре последние песни», изданные в 1950 году уже после смерти Штрауса [4, 518-540].

Песенное творчество Штрауса условно можно разделить на несколько групп [14]. Первую группу составляют песни любовно - лирические, отмеченные характерной для них трепетной эмоциональностью, утонченным психологизмом. Таковы «Грёзы в сумерках», «Я лелею мою любовь», «Будь спокойна, моя душа», «Когда взор твой», «Баркарола», «Ты - свет очей», «На берегу», «Парю».

Вторая группа песен отражает мир природы, пасторальные картины и пейзажные зарисовки, воплощает образы поэтической лирики, воспевающей поля, луга, ощущение красот природы. Такие песни можно встретить в циклах «Простые напевы», «Чудесный рог мальчика».

Третью группу песен образуют произведения жизнерадостного и чувственного характера, наполненные богатством эмоциональных проявлений («Гимн любви», «Свадебная песнь», «Моя любовь от радости нема»). В этих песнях особенно ярко проявились черты концертности, приподнятого театрального стиля.

Четвёртую группу в песенном творчестве композитора составляют произведения, посвящённые образам Востока. Таковы его «Пять Песен Востока» на тексты китайских поэтов в переводе Г. Бетге «Китайская флейта», цикл «Лепестки розы» на слова А.Ф. Шака. Эти циклы предвосхищают стиль последних песен Р. Штрауса, стоящих особняком в его творчестве и не вписывающихся целиком ни в одну из названных групп. Они предназначены для высокого голоса в сопровождении оркестра. Это «Вечерняя заря» на стихи Эйхендорфа и «Три песни» на стихи Гессе. В этих сочинениях тема человека и природы связана с философскими размышлениями о сущности жизни и смерти, с настроениями умиротворённой печали и отрешённости.

Несмотря на масштабность и разнообразие песенного творчества Штрауса, музыковедческих работ, посвященных этой теме, совсем немного. Информацию о вокальных миниатюрах композитора на русском языке можно найти лишь в трёх источниках. Это переведенная на русский язык монография немецкого музыковеда Э. Краузе [4], в которой представлен обобщённый обзор песенного творчества Р. Штрауса, фундаментальный труд В. Васиной-Гроссман о романтической песне (впрочем, Р. Штраусу в нём посвящён лишь небольшой параграф) [1, 351-364] и статья И. Леопы о четырёх последних песнях композитора [7, 99-113].

Э. Краузе отмечает важность песенного наследия в творчестве Р. Штрауса: «стиль его песен не представляет собой чего-либо неожиданного. Все то, что композитор осуществил позднее на сцене музыкального театра, он предварительно испробовал в своих ранних песнях для голоса с фортепиано» [4, 294]. Таким образом, возникает потребность в более глубоком изучении этой сферы, с целью понимания и раскрытия особенностей творчества.

Э. Краузе также пишет о том, что «наиболее красивые песни он [Штраус] писал для своей жены или, позднее, для определенных исполнительниц, тесно связанных с этим родом искусства, который более, чем другие виды творчества, зависит от времени, зачастую отрицательно сказывающегося на качестве произведений. Нельзя не обратить внимания на некоторые черты салонно-романтического стиля югенд, обнаруживающиеся, по крайней мере, в ранних песнях» [4, 290]. В этой цитате хотелось бы обратить особое внимание на термин «югендстиль». Исследователи выделяют еще несколько синонимов, национальных вариантов названий этого стиля – «сецессион-стиль», «ар нуво», «стиль либерти». Наиболее известное название – стиль модерн. Это художественное направление проявляется позже и в операх Р. Штрауса, таких, как «Саломея», «Электра» или «Женщина без тени». Негативная оценка модерна в книге Э. Краузе на сегодняшний день уже устарела. В настоящее время исследователями и исполнителями этот стиль полностью реабилитирован. В трудах крупнейших искусствоведов и музыковедов (Д.В. Сарабьянова [11], И.А. Скворцовой [12], Б.Ф. Егоровой [13], Т.Н. Левой [6] и т.д.) доказано, что принадлежность к нему вовсе не означает низкого художественного качества произведений.

Таким образом, раннее вокальное творчество явилось истоком для дальнейшей стилиевой эволюции Р. Штрауса. Однако отдельные вокальные сочинения композитора в известных нам трудах в данном ракурсе не изучались.

Одно из таких «белых пятен» - цикл стихотворений Феликса Дана для голоса и фортепиано «Девушки-цветы» («Васильки», «Маки», «Плющ», «Кувшинка»). Этот цикл относится к явным творческим удачам молодого автора (он написан в 1886-87 гг., и

композитору в момент его написания всего 22 года; ещё не написан «Дон-Жуан» и другие симфонические поэмы, принесшие ему прочную славу). В зарубежной исполнительской традиции он относится к числу репертуарных вокальных сочинений Р. Штрауса (в частности, назовём записи «Девушек-цветов», сделанные Эми Мейплз, Барбарой Хендрикс, Теодорой Георгиу, Тамарой Мэтьюс, Эммой Белл, Кристианой Карг, Дитрихом Фишером-Дискау и т.д.). В то же время на отечественных сценах этот цикл практически не звучит до сих пор. Также до сих пор у нас не существует и исследовательских интерпретаций этого яркого и незаслуженно забытого сочинения. Попробуем в своей работе отчасти заполнить этот пробел.

Стилистическая направленность поэтического источника

Стихотворениям Феликса Дана, положенным в основу вокального цикла «Девушки-цветы», присущи черты модерна: изобилие декоративно-описательных оборотов, витиеватость, как бы арабесковость стиха, выраженная в постоянном подхвате мысли придаточным предложением. В отношении модерна Д. Сарабьянов в своей работе отмечает: «Животный и растительный мир становятся предметом специального внимания художников, скульпторов, графиков, мастеров прикладного искусства. В данном случае мы имеем дело не с традиционным анималистическим жанром, которого, пожалуй, и не найдешь в модерне, не с традиционным пейзажем или натюрмортом, где изображены цветы или деревья. Художника интересует не природа в целом, а отдельные ее части или предметы: цветок, лист или птица, стрекоза или бабочка» [11, 177-178]. Еще одна важная, характерная для модерна черта – слияние человека с природой: девушка в образе цветка. Д. Сарабьянов пишет о «стремлении соединить в некие новые фантастические существа цветок и птицу, волну и коня, рыбу и человека» [11, 177].

Выделенные Д. Сарабьяновым качества можно видеть и в стихотворениях Дана. Поэту, в первую очередь, важен именно образ, созерцание этого образа, а также слияние характеристик девушек с цветами. Далее приводим фрагменты текста каждого из стихотворений (перевод автора работы):

«Василёк»: *«Васильками я называю образ кротких, с голубыми глазами, тех неприязнительных в безмолвном влиянии волшебства мира...»*

«Мак»: *«Мак – это круглые, полнокровные, здоровые, веснушками покрытые, радостные, вздорные, дерзкие, для танцев неугомонные души...»*

«Плющ»: *«Плющом называю я девушек с ласковой речью, с волосами простыми, с мягкими арочными бровями, с душевными кариеглазами...»*

«Кувшинка»: «Кувшинка, так называю я тонкую, привлекательную в ночи деву с алебастрами щек, в ее глазах тайные глубокие думы, словно она призрак и земля ее ловушка».

И. Скворцова также отмечает, что «для модерна было типично представление о единстве всего живого... модерн питал необычайный интерес к цветам, воспринимая их как отдельный персонаж» [12, 135-136]. Однако трактовка отдельных цветов - Маков и Кувшинок - в стихотворениях Ф. Дана не совпадает со сложившейся модерновой символикой цветов. Маки в контексте модерна символизируют забвение, сон. В тексте же стихотворения Дана с ними связан пылкий, яркий образ, не имеющий ничего общего со сном. Кувшинки в произведениях модерна, как правило, символизируют гибель, смерть. В стихотворении – образ ночного спокойствия и фантастики. Поэт в данном случае практикует метафорическую технику уподобления человека и природного объекта, но его интерпретация каждого цветка – индивидуальна. (Заметим, что стихотворения написаны до того, как модерн окончательно выработал собственную сложившуюся иконографию с устоявшейся символикой отдельных образов).

Как мы видим, в поэтическом тексте романа очевидна близость модерну. Но в музыкальном прочтении поэтического первоисточника на первый план выходит связь с романтической традицией. В 1880-е годы, когда создавался цикл Р.Штрауса, модерн не являлся ещё сложившимся явлением (примерные временные рамки существования этого стиля – конец 80-х годов XIX века – середина 10-х годов XX века). В музыке этого периода модерн только зарождается, вырастая из недр романтической традиции. Это можно видеть на примере песен из цикла «Девушки-цветы».

«Василёк»

В первой песне цикла доминируют романтические черты. Музыкальный материал Р. Штрауса тесно связан с традициями Ф. Шуберта.

Вокальная мелодия первой песни цикла насыщена романтическими интонациями: секстовыми оборотами, нисходящими секундами. Ощущение простоты и незамысловатости, естественности возникает за счёт ритмического следования музыки за текстом, отсутствия в вокальной партии мелизмов, больших распевов. В то же время композитор использует здесь и оригинальный приём: выделение двух стержневых интонаций, которые, как мозаичный узор, вплетаются в линию вокальной партии.

Появляясь изолированно друг от друга (Пример 1), после нескольких повторений они сливаются в один мотив (Пример 2).

ПРИМЕР 1:

Andante
p

Gesang
Korn - blu - men nenn ich die Ge - stal - ten, die mil - den,

PIANO
p

mit den blau - en Au - gen, die, an - spruchslos, in stil - lem

ПРИМЕР 2:

Frie - dens und voll Mil - de,

Таким образом, многократное повторение, видоизменение и варьирование этих простых интонаций привносит в мелодику песни черты орнаментальности, мозаичности.

В гармонии романтические черты связаны уже с выбором тональности песни: это красочный, лирический Ре-бемоль-мажор. О традициях Ф. Шуберта напоминают в гармоническом языке песни игра светотени, сопоставление I и VI ступеней (См. пример 1: 4-й такт – Т, 5-й такт – VI).

Надо отметить, что гармония чутко отзывается на содержание текста: образ неприятязательного цветка («Kornblumen nenn ich die Gestalten, die milden mit den blauen Augen, die, anspruchslos...» - «Васильками я называю тех кротких, с голубыми глазами, неприятязательных...») связан с простыми гармониями (1-5 такты: T-S₆4-D₇-T-VI). Там же, где в тексте речь идёт о возвышенном и нереальном (5-7 такты «in stillem Walten den Thau des Friedens» - «в безмолвном влиянии волшебства мира») в музыке начинаются отклонения (Des-es-As-Ges-f-As), появляется прерванный оборот (в 10-м такте ожидается Ges-gur, но после D₇ звучит VI ступень).

Интересную особенность можно выделить в фактуре фортепианной партии, которая то поддерживает вокальную мелодию, то словно подсказывает ей дальнейшее движение (Пример 3).

ПРИМЕР 3:

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two phrases. The vocal line is in G major, and the piano accompaniment is in G major. The tempo is marked 'sehr ruhig' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are: 'Him-mels-hand em-pfalin. Dir wird so wohl'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two phrases. The vocal line is in G major, and the piano accompaniment is in G major. The tempo is marked 'sehr ruhig' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are: 'in ih-rer Nä-he, als gingst du durch ein Saat-ge-'. The piano accompaniment features a recurring 'bass-chord' formula, which is highlighted by a box in the first system and a box in the second system. The piano accompaniment also features a recurring 'bass-chord' formula, which is highlighted by a box in the first system and a box in the second system.

В тоже время, фактура первой части песни подобна шубертовской: это повторение элементарной формулы «бас-аккорд». Но во второй части песни фактура постепенно мелодизируется, вокальная мелодия как бы оплетается фортепианными подголосками. Итог этого прорастания – появление в заключении песни разложенных октав в высоком регистре и разведение диапазона на более чем 4 октавы. Тем самым композитор создаёт намёк на импрессионистский эффект перспективы, звучащего пространства с всплесками и далёкими гулами.

Таким образом, уже в первой песне цикла можно видеть сочетание признаков разных художественных направлений: романтическая основа обогащается элементами современной орнаментальности и едва намеченными пространственными эффектами. Эти новые, оригинальные черты, намечающие путь к модерну и импрессионизму, в разной степени и в разных соотношениях будут проявляться и в следующих песнях.

«Маки»

Во второй песне цикла на первый план выступает характерная ритмическая фигура, являющаяся составной частью мотива маков, которым открывается песня (Пример 4).

ПРИМЕР 4:



Прихотливый разбег трелей и стаккато сообщает этому мотиву черты изысканной орнаментальности.

На фоне этого сквозного мотива особенно явно выделяется ритмическая фигура из «Васильков», которая появляется в аккомпанементе как раз перед тем, как в тексте упоминается об этих цветах: «И только рождены, кажется, васильки, чтобы дразнить» (Пример 5).

ПРИМЕР 5:

Характер песни задают первые три такта аккомпанемента. Трель, форшлаги, широкий скачок, неустойчивость гармонии, быстрый темп первого такта дают яркую характеристику девушки: неугомонной, энергичной. Второй и третий такт вносят новые штрихи в этот образ. В музыке возникают крупные длительности, отсутствует скачковое голосоведение, используется legato. Образ становится более мягким и женственным.

Примечательно, что вокальная партия начинается с мотива, который неоднократно проводился в «Васильках» (Пример 6).

ПРИМЕР 6:



Дальше введение элементов тематизма из «Васильков» происходит постепенно: сначала это синкопированная ритмическая фигура в партии фортепиано (на слове «Seelen»), затем этот ритм проникает в мелодический подголосок в правой руке («weinen»), давая октавное удвоение к басу, вслед за этим – звучность уменьшённого вводного с отголосками темы маков (трель и взлёт стаккато в верхнем регистре), и, наконец, на слове «васильки» («Kornblumen») в фактуре и мелодии вокальной партии возникает как бы реминисценция мотива из первой песни цикла. Но рассматривать этот момент как сопоставление двух образов сложно, так как этот фрагмент является развитием музыкальной идеи второго и третьего тактов в начале песни, и отнести его только к образу василька невозможно. Можно предположить, что композитор, таким образом, хотел передать изменчивость образа героини. Кроме того, переключка с первой песней цикла служит здесь связыванию двух миниатюр в единое целое.

Вокальная партия в песне «Маки» имеет прихотливый фигурированный характер. Она не подчиняется фортепианной партии, а ведет свою линию: акцентированное начало приходится на третью долю аккомпанемента, вторая фраза (5 такт) так же не совпадает с сильной долей фортепиано (Пример 7).

ПРИМЕР 7:

Allegro giocoso.

Gesang

PIANO

run - - den. rot - blu - ti - gen, ge - sun - - den, die

Фортепианная партия здесь выполняет не столько аккомпанирующую функцию, сколько играет самостоятельную роль, образует яркий пласт, имеющий декоративные черты. Тем самым соотношение составляющих компонентов оказывается в этой песне ещё более сложным: самостоятельная, прихотливо вьющаяся линия вокальной мелодии и многослойная партия фортепиано, имеющая собственное направление развития.

Таким образом, и в этой песне можно видеть отдельные элементы современной стилистики: декоративная прихотливость и многослойность фактуры, ритмическая арабесковость, мозаичность в структуре.

«Плющ»

Музыкальная ткань третьей песни цикла, как и в предыдущих случаях, имеет романтический колорит. Его черты проявляются в мелодии, гармонии, ритме, фактуре аккомпанемента.

В мелодии романтические черты связаны со стремлением к широте и непрерывности развития, а также к использованию широких интервалов, секстовых, секундовых и уменьшено-терцовых интонаций.

В то же время Р. Штраус в этой песне использует и остро и ярко звучащие интонации, выходящие за пределы романтической традиции и сообщающие мелодике

индивидуальный облик. Так, например, в момент кульминации интервал вокальной партии достигает квартдецемы (Пример 8).

ПРИМЕР 8:



Фигура аккомпанемента, «зримо» изображающего витиеватый растущий плющ, генетически связана с изобразительными приёмами в романтической вокальной музыке (например, «журчащие» фигурации ручья в цикле «Прекрасная мельничиха» Шуберта). В то же время, перед нами не звукоподражание (как в случае с ручейком), а музыкальная передача стилизованного образа, в основе которого растительный мотив в духе модерна. И.Скворцова отмечает, что «мелодическая линия в музыке модерна обретает не только музыкальную, но и графическую плоскостную выразительность»¹. Подобный графический рисунок можно выделить в фортепианной партии, в которой широкие восходящие интервалы, перемежающиеся «цепкими» секундами, как бы изображают контуры тянущегося вверх и цепляющегося плюща (Пример 9).

ПРИМЕР 9:



В гармонии также можно усмотреть элементы изобразительности. Первые девять тактов выдержаны на тоническом органном пункте (тоника – как бы «корень»). Как только в конце седьмого такта теряется секундовая интонация, сменяясь терцией, а затем секстой, бас отходит от тонического органного пункта (10 такт), а диапазон расширяется до более чем двух октав: от Es малой - до F, а затем и B-dur второй октавы (плющ как бы обвивает найденную опору и тянется все выше и выше).

¹ Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. – М.: Композитор, 2009. – С.178.

Гармония песни «Плущ» своеобразна: романтические краски, густые бемольные тональности, и рядом с ними диэзные, которые оттеняют их краску. Выделим наиболее значимые гармонические красочные «пятна», за которые цепляется слух. Это звучности трезвучий и септаккордов Es-dur, As-dur, as-moll, A-dur, a-moll, B-dur, es-moll, B-dur, ges-moll, b-moll, B-dur, f-moll, Es-dur, As-dur, Des-dur, h-moll, G-dur, Es-dur. Примечательно, что переход может осуществляться не только путем отклонения, но и красочным сопоставлением (например, Des-dur – h-moll).

В мелодии возникает сопоставление мажора и минора (Примеры 10 и 11).

ПРИМЕР 10:

As-dur – as-moll

Gesang **Moderato.** *p*

A - ber E - - pheu nenrich
je - - ne Mädchen mit den sanft - ten Wor - ten, mit dem

ПРИМЕР 11:

A-dur – a-moll

brau - - nen see - len - vol - len Re - - hen - au - gen,
die in Tra - - - nen stein so oft, in ih - ren

С одной стороны, мажоро-минор и гармоническая субдоминанта (as-moll для Es-dur), через которую происходят отклонения, характерны для музыки романтиков (одним из первых их открыл в вокальной музыке Шуберт). Но вуалирование границ этих тональностей, создание на их базе полифункциональных гармонических комплексов, в том числе нетерцовой структуры (5 такт: тонический бас, звучность альтерированной субдоминанты с добавлением вводного тона ре-бекар) – всё это выходит за рамки романтической традиции.

В конце песни обращает на себя внимание своеобразное гармоническое решение: мажоро-минорное сопоставление, а перед ним - сопоставление, которое сложно объяснить с точки зрения функциональности: трезвучие Des-dur и трезвучие h-moll. По-видимому, целью автора здесь было сопоставление ярких красок, как бы импрессионистский «разделённый мазок» чистыми цветами.

Ритмическая организация песни выдержана в русле романтической традиции: преодоление регулярности метрических акцентов, смены размера, синкопы, акценты на слабые доли (Пример 12).

ПРИМЕР 12:

un - er schöpflich tie - fer, treu - er in-ni-ge-Enpfin - - dung

können sie mit eig - ner Trieb - kraft nie sich he-ben aus den

dim.

p *poco cresc.*

Фактура фортепиано - прозрачная, струящаяся, акцентирующая эффекты пространства (выделяется нижний пласт - басовый голос, верхний пласт - скрытая в плетениях мелодия: половинные ноты, и фигурационное «раскидистое» заполнение этой широкой пространственной перспективы). Эта пространственная зримость, трепетная изменчивость фактуры также позволяет говорить о чертах импрессионизма в этой миниатюре.

И в песне «Плющ» Р. Штраус как бы выходит за рамки романтизма, обогащает звучание свежими приёмами, вызывающими ассоциации с новейшими стилевыми направлениями рубежа XIX-XX вв.

«Кувшинка»

Песня «Кувшинка» - в определённом смысле итог стилевых исканий композитора в этом вокальном цикле. В ней наиболее выражены новые для конца XIX в. стилистические черты.

В вокальной мелодии нередко широкие ходы (секста, септима, октава, нона), задействован большой диапазон (cis 1 октавы - ais 2 октавы), что сообщает мелодии приподнятость и выразительность.

Партия фортепиано тонко отражает содержание текста. Так, например, когда речь идет о несбыточной мечте кувшинок (жить на земле) в фортепианной партии появляется восходящее октавное хроматическое, синкопированное движение, которое словно символизирует преодоление, попытку выйти из существующего положения, стремление к своей мечте. Этот порыв сначала неуверенный (преобладание триольного синкопированного ритма), но затем более настойчивый (октавный хроматический ход четвертями) (Пример 13).

ПРИМЕР 13:

Ran-de des Teichs sich seh - - net von fer - - ne, und sie
nim - - mer er - reicht wie sehr sie sich seh - ne.

ppp *pp* *dim.* *poco ritard.*

Возвращение к первоначальной тональности (fis-moll) и фактуре аккомпанеента воспринимаются как символ недостижимости мечты.

За два такта до начала второго раздела в вокальной мелодии появляется примечательный секундовый мотив (Пример 14).

ПРИМЕР 14:

und auf Er-den ge - fän - gen. Wenn sie

pp

ppp legatissimo

Похожий мотив мы наблюдали и в первой песне «Васильки» (Пример 15).

ПРИМЕР 15:

mit den blau - en Au - gen, die, an - spruchslos, in stil - lem

pp

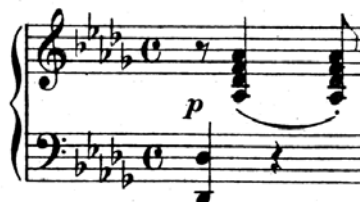
legatissimo

Второй раздел «Кувшинки» также вызывает ассоциации с «Васильками», поскольку фактурная формула «бас – синкопированный аккорд» прежде в песне «Кувшинка» не встречалась (Пример 16 и 17).

ПРИМЕР 16 «Кувшинка»:



ПРИМЕР 17 «Васильки»:



Здесь возникает интонационная и ритмическая связь с первой песней.

Фортепианная партия оформлена в стилистике импрессионизма. В первом разделе это легкая прозрачная фактура с широкими интервалами в высоком регистре (fis3-cis4), staccato, чередование двудольного и трехдольного метра в пределах такта, которые дают эффект капель, рисуют образ туманной дымки, а избегание терции, опора на интервалы квинты и кварты дают ощущение широкого пространства. В тексте описание касается природных образов и связано непосредственно с цветком кувшинки («Она качается на тонких стеблях, прозрачной головой теряя цвет, она цветет среди камыша на пруду в роще, охраняемая лебедем, который плавает вокруг нее...»).

Во втором разделе представлена несколько иная картина. Аккомпанемент разделяется на два пласта: первый основан на оstinatном ритме шестнадцатых в верхнем регистре (Пример 18).

ПРИМЕР 18:



Второй - как уже говорилось выше, содержит отголоски аккомпанеента из песни «Васильки» – бас-аккорд. Кроме того, здесь же проводится и раскачивающийся секундовый мотив, заимствованный из вокальной мелодии (Пример 19).

ПРИМЕР 19:



Еще один мотив, который неоднократно проводится в фортепианной партии, напоминает также о «Васильках».

ПРИМЕР 20 «Васильки»:



ПРИМЕР 21 «Кувшинка»:



Данный отрывок акцентирует в фактуре романтические черты: отсутствует расстояние между регистрами, которое создавало импрессионистское ощущение воздуха, пространства. Возможно, это связано с изменением объекта внимания – здесь речь идет уже не о природном явлении, а о девушке.

Интересен прием, использованный в гармонии. Нечто подобное уже наблюдалось в предыдущей песне: выдерживание первых тактов на тонике, сохранение тонического органного пункта, постепенное отхождение от тоники и своеобразная «прогулка» по красочным созвучиям (D₃4 к E-dur (9 такт) – VI к fis-moll (10-11 такт) – D₂ к fis-moll (12-15 такты) и т. д.), использование эллипсиса. Подобное гармоническое разворачивание обусловлено образным содержанием. Речь идет о кувшинке. Сначала даётся как бы эскиз к

этому образу: тонический органнй пункт в таком случае трактуется как устойчивость, спокойствие цветка, расположившегося на тихой глади волны. Звук *fis* исчезает при малейшем волнении - мечтании цветка о звездах, о земле - и вновь возникает лишь в репризе первого раздела, которая является в то же время началом второго. По музыке – это реприза сложной трехчастной формы, где гармония даёт репризное возвращение материала, а мелодия варьирована.

В «Кувшинке», как и в предыдущих песнях, обнаруживаются признаки нескольких стилевых направлений. Черты импрессионизма здесь выявлены яснее, чем в других песнях цикла.

Романтический отзвук присутствует лишь в финальных тактах последней песни, где речь идет о фантастических образах эльфов («*die Romantik von Elfen*»).

Несмотря на кажущуюся стилевую пестроту цикла, он пронизан многочисленными внутренними связями. Единство цикла достигается не только посредством выбора стихотворений одного поэта – присутствует и собственно музыкальная связь. Первая и вторая песни соединены благодаря интонационно-ритмической фигуре: с пунктирного ритма и секундовой интонации, которые пронизывают первую песню, начинается вокальная партия второй. Кроме того, в «Маках» при упоминании о васильках появляется формула аккомпанемента, звучавшая в первой песне. Общность «Маков» и «Плюща» (2-я и 3-я песни цикла) заключается в неустойчивом метроритме и декоративности фортепианной партии. Сходные гармонические решения наблюдаются в «Плюще» и «Кувшинке» (3-я и 4-я песни). Это и начало на тоническом органном пункте, и последующие гармонические отступления, и мажоро-минорные краски. Так же сходство наблюдается и в разложенной арпеджированной фактуре.

В данном цикле можно говорить о переключках на уровне целого. Во второй части последней песни можно увидеть «арку» к начальным тактам первой: несколько раз проводится мотив, о котором уже говорилось выше (пунктирный ритм и секунда). В силу простоты и элементарности, его можно было бы принять за случайную интонацию, если бы он не встречался так часто. В первой песне он проводится шесть раз, а в последней семь. Причем, если в «Васильках» этот мотив используется преимущественно в вокальной партии, а в фортепианной партии появляется только в конце, то в «Кувшинке» он охватывает оба пласта.

Как мы видели при анализе, в цикле «Девушки-цветы» обнаруживаются многие творческие принципы, характерные для более поздних произведений композитора. Это и

стремление к богатому мелодизму, и гармоническая игра, в которой красочные пятна подчас тяготеют к орнаментальной мозаичности, и сложная, многоэлементная фактура, основанная на сплетении нескольких самостоятельных линий. В этом раннем цикле композитора как бы пунктиром намечены дальнейшие направления творческих поисков композитора, его будущие контакты с новыми художественными стилями и направлениями рубежа XIX-XX вв., среди которых импрессионизм и модерн. В то же время связь с романтической традицией XIX века здесь ещё очень ощутима.

Таким образом, данный цикл является интересным объектом для изучения стиля Штрауса.

Список литературы

1. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – 406 с.
2. Дейкун Л. К проблеме стиля модерн в музыке: страницы творчества Николая Черепнина // Русская музыкальная культура XIX – начала XX века: сборник трудов. – М., 1994. – Вып. 123. – С. 79-95.
3. Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. – Н.Н.:ННГК, 2009. – 160 с.
4. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / пер. с нем. Г.В. Нашатыря. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 612 с.
5. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965. – 792 с.
6. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
7. Леопа И. Четыре последние песни: записки исполнителя // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : материалы 5-й научно-метод. конференции аспирантов и молодых преподавателей музыкальных вузов России. – Н. Н., 2003. – Вып. 5. – С. 99 – 113.
8. Ревалд Д. История импрессионизма / пер. с англ. П. В. Мелковой ; вст. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой ; худ. В. А. Тогобицкий. – М.: Республика, 1999. – 415 с.
9. Рихард Штраус // История зарубежной музыки: Конец XIX – начало XX века: учебник для музыкальных вузов / ред. И. Нестьев. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 5. – С. 148 – 202.
10. Романтизм в музыке // История зарубежной музыки: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / Конен В. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1984. – Вып. 3. – С.168 – 195.
11. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
12. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.

13. Хохлова Е. Черты импрессионизма в русской камерно-вокальной музыке начала века: дипломная работа. – Н. Н., 1992. – 36 с.
14. Размещено на сайте: <http://mediacult.uz/kultovye-lichnosti-isskustva/rihard-shtraus/260-pesennoe-tvorchestvo-shtrausa.html>. Дата обращения: 20.11.15.