

УДК 784.3:780.616.432.08(436:430)

DOI 10.34064/khnum1-76.03

Інюточкіна Ніна Валентинівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри концертмейстерської майстерності

e-mail: n.inutochkina@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4986-1931

**Джерела формування австро-німецького вокального циклу
в аспекті розвитку інструментальної складової
вокально-фортепіанного ансамблю**

Метою, що спонукала до створення цього дослідження, є осмислення процесів формування австро-німецького вокального циклу з погляду зростання в ньому ролі фортепіанної партії як передумови формування сучасних функцій піаніста-концертмейстера у вокально-фортепіанному ансамблі. Специфіку становлення жанру вокального циклу в австро-німецькій музиці розглянуто на прикладі композицій «Шість пісень за Геллертом» та «Прагнення» («Туга») Л. ван Бетховена, «Пісні та оди на вірші Клопшток» К. В. Глюка. Підкреслено значення цих творів як початкового етапу еволюції жанру Lied, від окремих сольних зразків до структурованих вокальних циклів, зміцнення зв'язків між номерами через спільність образної тематики й музичного розвитку. Проаналізовано особливості музичної інтерпретації поетичних текстів з акцентуванням ролі фортепіанного супроводу у відтворенні художньо-поетичних образів та відображенні філософсько-релігійних ідей розглянутих композицій. Доведено вагомість ролі Л. ван Бетховена та К. В. Глюка у підготовці ґрунту для розвитку жанру вокального циклу у творчості романтиків. Зокрема, новаторство Л. ван Бетховена виявляється у переосмисленні функції фортепіанного супроводу, що трактується як важливий учасник музичного дуету, невід'ємний компонент звукообразу твору, хоча Л. ван Бетховен і не доручає фортепіанній партії функції «психологічного підтексту», як композитори-романтики. Утім в обох митців, Бетховена і Глюка, інструментальна партія виходить за межі власне акомпанементу, стаючи активним носієм образно-емоційного змісту

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

творів, що дозволяє дійти висновку про зародження тенденції до рівноправної взаємодії голосу і фортепіано, яка визначила подальшу еволюцію німецької *Lied*.

Ключові слова: пісня; вокальний цикл; поетичний текст; фортепіанна партія; акомпанемент; інтерпретація; вокально-фортепіанний ансамбль.

Постановка проблеми.

Жанр вокального циклу, що розквітнув у творчості композиторів-романтиків XIX століття, має своїми витокami досвід доби Класицизму в проєкції на музику кінця XVIII – початку XIX століття. Твори Л. ван Бетховена та К. В. Глюка є важливим етапом еволюції німецької пісні, активного розвитку принципу діалогу голосу і фортепіано, що постане як головний у вокальній творчості композиторів-романтиків. Так, вокальна спадщина Л. ван Бетховена, зокрема цикл «Шість пісень за Геллертом» (1803) та варіанти пісні «*Sehnsucht*» («Прагнення» або «Туга») на вірші Й. В. Гете (1808–1810), демонструє бажання митця досягти внутрішньої цілісності вокальних композицій шляхом створення образно-тематичних та музичних зв'язків. Аналіз вокальних опусів Л. ван Бетховена та К. В. Глюка, зокрема збірки останнього «Пісні та оди на вірші Клопштока» (1773), де композитор починає застосовувати більш складні техніки фортепіанного письма, дозволяє простежити етапи розвитку *Lied* у добу раннього Класицизму. Утім, попри значущість згаданих творів для становлення та еволюції жанру австро-німецького вокального циклу та помітне зростання в них ролі фортепіанного супроводу, запропонована тема залишається недостатньо висвітленою в українському музикознавстві. Далеко не завжди сучасні дослідження враховують, як функціональна різноманітність фортепіанної партії впливає на художнє осмислення пісень.

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю глибшого вивчення процесу становлення жанру вокального циклу в австро-німецькій музиці кінця XVIII – початку XIX століття. Вокальні твори Л. ван Бетховена та К. В. Глюка посідають важливе місце у цьому процесі, проте їхній вплив на формування художніх принципів *Lied* і трактування вокального циклу як цілісної композиції залишається недостатньо дослідженим. Зокрема, на особливу увагу заслуговує

фортепіанна партія, яка у названих циклах часто виходить за рамки простого акомпанементу і стає важливим художнім компонентом. Отже, вивчення цієї проблематики дозволяє збагатити уявлення про розвиток австро-німецької музичної культури перехідного від класицизму до романтизму періоду та роль Л. ван Бетховена і К. В. Глюка в історії європейського вокального мистецтва. Перехід від окремої пісні до циклічної форми, з одного боку, відображає еволюцію композиторського сприйняття жанру, а з іншого – формує відкриту систему, здатну охоплювати необмежену кількість нових прикладів.

Останні дослідження і публікації за темою. Серед недавніх публікацій в ракурсі обраної теми інтерес представляє розгляд категорії музичного мовлення через співвідношення “вербальне – музичне”» у статті І. П’ятницької-Позднякової, де авторка аналізує взаємодію тексту та музики у вокальних творах (П’ятницька-Позднякова, 2015). Що ж стосується камерно-вокальної творчості Л. ван Бетховена та К. В. Глюка, то, попри враження тотальної вивченості музики все-світньо відомих митців, у реальності цей напрям їхньої творчості досі перебуває в тіні інших її сфер: реформаторських опер у випадку Глюка та масиву інструментальних композицій – у Бетховена. Якщо проблематика розвитку жанру *Lied* у цілому досліджена достатньо (напр., Landau, 1980), то вокальна творчість Л. ван Бетховена та К. В. Глюка, зокрема циклічні композиції, потребує додаткової уваги, хоча в певних аспектах і досліджувалась зарубіжними та вітчизняними науковцями. Так, ґрунтовний педагогічний аналіз циклу «Шість пісень за Геллертом» Л. ван Бетховена здійснений у дисертації Еріка Чарльза Брауна (Університет Кентуккі) (Brown, 2018). Дослідник висвітлює специфічні труднощі співака-баритона, що виникають у процесі інтерпретації та технічного опанування циклу, і цей досвід є цінним ресурсом для вокалістів і педагогів. Концертмейстерський компонент згадується, проте не стає предметом спеціального вивчення, оскільки переважає вокальна специфіка. На християнській символіці образів «Шести пісень» фокусує увагу український дослідник В. Бурцев (2023: 29–32), вважаючи твір «одним з перших історичних прикладів камерного

вокального циклу на християнську тематику» (там само: 29). У іншій, дотичній до теми, публікації Ю. Добролюбський та О. Присяжнюк (2020) аналізують філософський зміст поезії Х. Ф. Геллерта, наголошуючи, що вивчення його творів з позицій сучасності сприяє ліквідації «білих плям» в історії. І чи не єдиним українським дослідженням циклу Бетховена на вірші Геллерта, де зачіпаються виконавські завдання піаніста, лишаються короткі методичні поради для роботи над твором у концертмейстерському класі Т. Молчанової (1996).

М. Пілчер (Pilcher, 2013) у дисертації «Структура, риторика, образність: Перетини літературного висловлення та музичного нарративу у вокальних творах Бетховена» аналізує, як композитор передає зміст поетичних текстів (зокрема Гете) засобами музичної мови, як інтерпретує поезію Гете у своїх вокальних творах, серед них і різних версіях пісні «*Sehnsucht*». Також темі «туги» присвячена стаття Л. Локвуда «Ескізи Бетховена до *Sehnsucht*», у який автор досліджує, як Бетховен працював із музичними фрагментами перед створенням остаточних варіантів пісень (Lockwood, 1993). Питання трактовки Л. ван Бетховеном пісенної форми при втіленні тексту вірша Гете «*Sehnsucht*» у різних музичних варіантах аналізує в дискусійній площині Г. Ганзбург (2015, 2016).

Сучасне ставлення до творчості К. В. Глюка в різних країнах Європи демонструє збірник матеріалів доповідей наукових конференцій «Крістоф Віллібальд Глюк: образи, міфи, дискурси», виданий 2018 року у Відні (Betz Wieser, Calella, & Pietschmann, 2018), де домінує історико-критичний ракурс дослідження набутків реформаторського оперного мистецтва Глюка та його ролі як композитора-драматурга. Дослідженню творчості композитора присвячені й давніші праці біографічного спрямування М. Аренда (Arend, 1921), А. Ейнштейна (Einstein, 1987), які, попри часову віддаленість, зберігають свою цінність. У нотному виданні, підготовленому М. Фрідлендером (Friedlaender, 1930?), зібрано вокальні твори К. В. Глюка, надано відповідні коментарі, що висвітлюють стилістичні особливості раннього вокального письма композитора.

У контексті проблематики згаданих наукових праць відчувається дефіцит досліджень, присвячених специфіці концертмейстерського компонента у вокально-фортепіанному дуєті. Це є значною прогалиною, оскільки саме фортепіано в піснях Л. ван Бетховена та К. В. Глюка виконує роль активного компонента музичної драматургії.

Метою статті є осмислення процесів формування австро-німецького вокального циклу крізь призму розвитку фортепіанної партії як відображення зростання ролі піаніста-концертмейстера у вокально-фортепіанному ансамблі.

Методологія дослідження. Застосовані історико-культурологічний підхід для розуміння контексту виникнення та оцінки значення досліджуваних композицій і постатей Ф. Г. Клопштока та Х. Ф. Геллерта в літературній традиції, а також текстово-музичний, структурно-функціональний, жанровий, інтерпретаційний методи аналізу матеріалу дослідження. Текстово-музичний аналіз розкриває специфіку взаємодії компонентів художнього цілого в окремих творах та загалом у структурі вокальних циклів, оскільки в піснях Л. ван Бетховена та К. В. Глюка текст відіграє важливу роль, формуючи музичний настрій, який підсилює значення поетичних текстів. Структурно-функціональний та жанровий методи застосовані при аналізі музичних форм, ролі жанрового начала у трактуванні як вокальної, так і фортепіанної партій. Інтерпретаційний підхід допомагає зрозуміти значення ролі піаніста-концертмейстера на певному етапі розвитку жанру *Lied*, показати еволюцію взаємодії вокальної партії та інструментального супроводу при створенні єдиного емоційного цілого.

Новизна дослідження зумовлена обраним ракурсом аналізу вокальних циклів Л. ван Бетховена і К. В. Глюка, що сфокусований на переосмисленні в них ролі фортепіанної партії та розширенні її функціональних меж.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія становлення циклічних форм вокальної лірики насамперед пов'язана із творчістю композиторів-романтиків. Детальне висвітлення вокальних циклів Ф. Шуберта і Р. Шумана в науковій літературі

дозволяє розглядати їх як хрестоматійні зразки жанру, які стали «відправною точкою» його подальшого розвитку. Утім досягнення цих композиторів навряд чи були б можливі без того різноманітного досвіду, що був накопичений широкою практикою у сфері вокальної лірики; поява їхніх творів була підготовлена попереднім розвитком вокальних жанрів, зокрема й першими спробами об'єднання різних вокальних мініатюр в єдине ціле. І тут не можна не згадати «Духовні оди та пісні» Ф. Е. Баха (1758), «*Lieder*» К. В. Глюка на вірші Ф. Г. Клопштока (1773), видані згодом у Відні у вигляді збірки під назвою «Пісні та оди на вірші Клопштока К. В. Глюка», а також «Шість пісень за Геллертом» Л. ван Бетховена (1803) та його ж чотири варіанти пісні «*Sehnsucht*» на вірш Й. В. Гете (1808–1810).

Звернення К. В. Глюка до поезії Ф. Г. Клопштока було не випадковим, оскільки ім'я поета асоціювалося з німецькою національною літературою, за розвитком якої композитор стежив з особливою увагою. Й. В. Гете в одному з листів до композитора Ф. К. Кайзера зізнається, що Глюк дивним чином «зачарував у музичному ритмі» поеми Клопштока (Einstein, 1987: 148). Дослідники відзначають своєрідність роботи композитора над цим опусом. Як повідомляє Макс Аренд, Глюк мав звичку сидіти у вітальні біля клавіру з томиком Клопштока і за допомогою одному йому зрозумілих знаків виконувати його вірші, як «рапсод» виконував оди (Arend, 1921: 229). Стає зрозумілим, чому тонкий зошит, який потрапив у 1785 році у віденське видавництво «Артарія», називався «Оди і пісні для виконання біля клавіру». До збірки увійшли сім п'єс: «Рання могила» / «*Fruhe Grabe*», «Літня ніч» / «*Sommernacht*», «Юнак» / «*Der Jungling*», «Схильність» / «*Die Neigung*», «Патріотична пісня» / «*Vaterlandslied*», «Ми і вони» / «*Wir und Sie*» і «Пісня битви» / «*Shlachtgesang*».

Залишаючись відданим своїм художньо-естетичним поглядам, К. В. Глюк відкриває нові можливості пісенного жанру, ширше – вокальної мініатюри. Як і в оперних творах, композитор пропагував принцип тісного злиття музики та слова, що дозволяє засобами музичного мистецтва втілювати точний зміст поетичного тексту.

На думку композитора, зв'язок між словом і співом має бути настільки тісним, щоб текст здавався так само створеним для музики, як і музика для тексту.

Новизна пісень К. В. Глюка виявилася в індивідуалізації художніх образів, особливостях форми та музичної мови. Ніщо не мало заважати сприйняттю вірша. У зв'язку із цим він звільняє пісні від зайвої вокалізації, традиційних на той час ритурнелів, мелізмів. Якщо проаналізувати ритмічний бік пісень, стає зрозумілим, що оди Ф. Г. Клопштока були написані в античних розмірах і за індивідуальними ритмічними схемами. Йдеться не про схеми у вузькому теоретичному сенсі, а про структурні композиційні моделі, на які К. В. Глюк орієнтувався і в музичних втіленнях поетичних текстів Ф. Г. Клопштока, й про які А. Ейнштейн зазначає, що «більшість од... – це декламація схеми...» (Einstein, 1987: 148). На музичному рівні композитор підкреслює ритміко-синтаксичну будову, метрику античних розмірів поетичного тексту, за рахунок декламаційності «визволяючи» пісні від чіткої періодичності, статички. Тим самим К. В. Глюк передбачив прагнення композиторів наступних поколінь.

«Оди і пісні» можна згрупувати за тематикою, втілення якої визначається домінуванням певного типу висловлювання відповідно до вибраних жанрових орієнтирів. Завдяки цьому на макрорівні складається тричастинна композиція, крайні розділи якої близькі своїм яскраво вираженим пісенним началом, простотою гармонічного, мелодико-ритмічного та фактурного малюнка. Так, фактурний малюнок другої пісні («Літня ніч») викликає асоціації, з одного боку, із лютневою музикою XVII–XVIII століть, з іншого – ноктюрном романтичної доби. Останній твір («Пісня битви») має жанровий підзаголовок «марш». Серцевину композиції становлять № 3 («Юнак») та № 4 («Схильність»), які умовно можна назвати «ліричними сценами». Відповідно, тут ускладнюються форма, ладотональний план, фактура, вводиться темповий контраст.

У партії фортепіано панує типове на той час дублювання вокальної мелодії, хоча в деяких піснях намічається індивідуалізація фактур-

них формул. Наприклад, у «Літній ночі» витримані половинні тривалості в правій руці заповнюються арпеджіо в басу, створюючи плинність, граничну зв'язність інструментального супроводу. У «Патріотичній пісні» імітаційна переключка тріолей також є спробою індивідуалізувати супровід, доповнити засобами фактури художній образ. У «Юнаку» К. В. Глюк доручає інструментальній партії образотворчу функцію – у середині пісні, на словах «лютий налетів на гору ураган», він підкреслює контрасти ремаркою «*subito*»: темповий (*Presto*), динамічний (*mf*), збільшує масу звучання за рахунок пружної пульсації шістнадцятими – «альбертієвих басів» у партії правої руки (носіїв образів руху, драматичної схвильованості) та енергійних басових ходів по звуках тризвуків, що вимагають від виконавця певної підготовки. Використовує композитор і сольні фортепіанні епізоди: № 5 «Батьківщина», № 6 «Ми та Вони» – маленькі інтерлюдії, що органічно поєднують строфи.

Отже, фортепіано у К. В. Глюка виконує важливу роль у відтворенні атмосфери та змісту тексту через музичні мотиви, інтервальні структури, динамічні контрасти. Композитор починає застосовувати більш складні техніки виконання на фортепіано, створюючи разом із голосом єдине емоційне ціле. Проте чи можна охарактеризувати цей досвід К. В. Глюка у поєднанні вокальних мініатюр в одній тематичній збірці як вокальний цикл? Думається, що при всіх досягненнях композитора, зокрема спробі звільнення фортепіанної партії від ролі «слухняної служниці» вокальної мелодії, тут ще відсутня та внутрішня взаємозумовленість усіх складових цілого, яка могла б надати різнохарактерним мініатюрам художньої єдності. Отже, К. В. Глюк вказує на один з можливих підходів до побудови багаточастинної композиції, де цілісність визначається спільністю світовідчуття й стилю поета.

Глибоким зв'язком поетичного слова і музики, що зокрема передбачає й розвинену фортепіанну партію, позначена вокальна творчість Л. ван Бетховена. Властиве композитору оркестрове мислення сприяло розширенню динамічного діапазону фортепіанного звучання,

переосмисленню функції фортепіанного супроводу. Вважають, що Л. ван Бетховену належить небагато вокальних творів. Проте їх перелік і жанровий діапазон – 80 пісень, 20 канонів, шість зошитів обробок народних пісень: ірландських, шотландських, уельських тощо – для голосу із супроводом інструментального тріо – свідчать про те, що вокальна музика посідала далеко не останнє місце у творчості композитора. У піснях, створених на вірші Й. В. Гете, К. Ф. Геллерта, А. Ейтелеса формується новий тип вокальної лірики, який отримує найвищий розвиток у музиці романтиків. Жодна сфера музичного мистецтва XIX століття не уникла впливу його творчості. Вокальна лірика Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, симфонії Г. Малера, музичні драми Р. Вагнера, театралізована програмна музика Г. Берліоза – усі ці художні твори наступної доби розвивали одну зі сторін бетховенської творчості.

Традиційно виникнення вокально-інструментального циклу як самодостатнього жанру пов'язують з ім'ям Ф. Шуберта. Його славнозвісні цикли «Прекрасна Млинарка» та «Зимовий шлях» датуються відповідно 1823 та 1827 роками. Водночас, у науковій літературі нерідко називають історично першим цикл Л. ван Бетховена «До далекої коханої» на текст А. Ейтелеса (ор. 98, 1816). Проте 13 роками раніше було написано «Шість пісень за Геллертом» (ор. 48, 1803), які у цьому випадку залишаються поза увагою дослідників. Тим часом, з погляду еволюційних процесів у камерному вокально-інструментальному виконавстві, «Шість пісень» становлять значний інтерес, оскільки вже в них складається тенденція нового співвідношення вокального та інструментального компонентів малої форми. Крім того, духовна тематика текстів дозволяє композиторові досягти високого рівня музичного узагальнення, виводячи фортепіанну партію за межі гармонічного супроводу.

Таким чином, у творчості Л. ван Бетховена спостерігається процес формування, з одного боку, окремих прикмет власне вокального циклу, з другого – циклічної композиції, що знайшла свій розвиток у збірниках вокальних мініатюр.

Бетховен звертається до збірки Християна Фюрхтеготта Геллерта (1715–1769), якого в німецькомовних землях шанували як національного поета, й до могили якого стікалися тисячі паломників. Високе прагнення до духовного вдосконалення, споглядальність, вираження піднесених настроїв, позбавлених чуттєвості й суб'єктивності, представляють образну сферу відібраних композитором шести віршів поета («Молитва» / «*Bitten*», «Любов до ближнього» / «*Die Liebe des Nadesten*», «Смерть» / «*Vom Tode*», «Небеса віщають славу Бога» / «*Die Ehre Gottes aus der Natur*», «Могутність Творця» / «*Gottes Macht und Vorkchung*» і «Пісня покаяння» / «*Busslied*»).

Шлях розвитку визначається через досвід протилежних станів людини – Скорботи і Радості. Бетховен обмежує текстову основу в п'яти піснях із шести лише першим чотиривіршем. І тільки останній вірш Геллерта збережено в оригінальній формі. Такий підхід, особливо на тлі глюківського досвіду пісень на вірші Клопштока, свідчить про чіткі авторські наміри та цільові настанови, що дозволяють не стільки дотримуватися думки поета, скільки підкоряти її власним композиторським завданням.

У продовження традиції, що склалася в німецькій музиці, пісні на вірші Геллерта проникнуті інтонаційністю протестантського хоралу, який був втіленням піднесеного і духовного. Єдність жанрової сфери пісень зафіксована у назві першої з них – «Молитва», що пояснює переважання «хоралоподібного» помірного руху у більшості вокальних номерів. Хоральна мелодика пісень, як і у своєму першоджерелі, має просте акордове оформлення і будується за силабічним принципом, при якому на один склад припадає один звук. Фортепіанний супровід є традиційною для того часу так званою «фортепіанною піснею», коли верхній голос дублює вокальну партію.

Важливу роль у циклізації пісень відіграє принцип образного контрасту. Однак у міру наближення до фінального номера спостерігається не лише зміна настроїв, а й поступове кульмінаційне наростання в шостій пісні, яка являє собою масштабну контрастно-складову форму (*Poco Adagio – Allegro ma non troppo*). Якщо ми

подивимося на темпово-емоційне позначення пісень, то побачимо не лише образно-емоційні зміни відповідно до конкретного змісту кожної з них, а й поступове просування до кульмінації у фіналі:

№ 1, «Молитва» («*Bitten*»), *Feirlich und andacht* – «Урочисто з благоговінням»;

№ 2, «Любов до ближнього» («*Die Liebe des Nachsten*»), *Lebhaft, doch nicht zu sehr* – «Скоро, але не дуже»;

№ 3, «Смерть» («*Vom Tode*»), «*Massing und sehr langsam als geschwind*» – «Помірно, повільніше, ніж скоро»;

№ 4, «Небеса віщають славу Бога» («*Die Ehre Gottes aus Natur*») *Majestatish und erchaben* – «Велично та піднесено»;

№ 5, «Могутність творця» («*Gottes Macht und Vorschung*»), *Mit Kraft und Feuer* – «Із силою та вогнем»;

№ 6, «Пісня покаяння» («*Busslied*»), *Poco adagio* – *Allegro ma non troppo*.

Іншим засобом, за допомогою якого досягається контраст, є метр. Розмір *Alla breve* перших двох пісень змінюється на 3/4 у третій, потім знов відновлюючись у наступних двох номерах. Процесу поступової трансформації пісень сприяє також динамічний рельєф. Якщо в перших піснях переважають тихі градації звучання, то в наступних динамічні ресурси розширюються, звучання досягає позначок *f*, *ff*.

Отже, зміст духовних пісень постає не як відсторонена даність, а як подія, що глибоко відчувається людиною. Усе зазначене дозволяє дійти висновку, що драматургія циклу пов'язана з показом духовного шляху людини: від внутрішньої молитовної зосередженості до емоційного переживання релігійного почуття.

Дуже цікавим виявляється співвідношення вокального та інструментального начал, нове розуміння функції фортепіано, його виразних можливостей, ширше – усього комплексу виразних засобів, доступних інструменту (гармонія, фактура, динаміка, артикуляція та ін.). Роль фортепіано не зводиться лише до супроводу вокалу, оскільки логіка розвитку його партії спрямована на драматизацію змісту духовного вірша. Прийом постійного дублювання вокальної мелодії протягом

циклу відкриває композитору шлях до інструментального відтворення словесного образу, що врешті-решт приводить до самодостатності інструментальної партії в заключному *Allegro ma non troppo*. У цьому вбачається вплив на вокальну музику Л. ван Бетховена його інструментально-оркестрового мислення.

Фінальна пісня є не просто кульмінацією, а драматургічним результатом ліричної колізії. У ній узагальнюються розосереджені в попередніх номерах поетичні ідеї: любов до ближнього, прославлення Бога, тлінність буття, покаяння і прощення. У фіналі циклу фортепіанна партія є настільки виразною, що стає носієм головних драматургічних елементів, керує розвитком і не тільки не поступається вокальній партії за своїм значенням, але часом і перевершує її. Проте, попри певну самостійність інструментальної партії, ще не можна стверджувати про наявність паритетних взаємин у вокально-фортепіанному ансамблі, які передбачають органічне поєднання різнорідних та протиставлення подібних художніх устремлінь. Це завдання вирішуватиметься композиторами-романтиками, проте початок цього шляху належить Л. ван Бетховену.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, зазначимо, що «Шість пісень на вірші Геллерта» можна з повним правом назвати вокальним циклом, оскільки тут є:

- ліричний сюжет із внутрішньою логікою розгортання;
- ліричний герой, який постає в різноманітті молитовних настроїв;
- наскрізні поетично-інтонаційні мотиви;
- послідовне спрямування до фінального номера;
- узагальнювальна роль завершальної пісні;
- принцип контрасту, що проявляється на різних рівнях.

Після духовних пісень Х. Ф. Геллерта, лірика яких пов'язана з розкриттям особистісного начала, об'єктивованого завдяки зверненню до «вічних» проблем буття, Л. ван Бетховен прагне розширити сферу поетичних мотивів. Тринадцять років, що відокремлюють геллертовські пісні від циклу «До далекої коханої» («*An die ferne Geliebte*», оп. 98, 1816), свідчать про досить інтенсивну роботу

композитора у вокальній музиці, апробацію різних можливостей вокально-фортепіанного ансамблю, розширення палітри виразних прийомів у обох партіях, що дозволяє говорити про поступальний еволюційний рух у цій жанровій царині.

Особливу лінію у камерно-вокальній спадщині Л. ван Бетховена становлять «варіації» на вибрану «віршовану тему». Композитор шукає природну узгодженість між різними музичними засобами, що обираються. Свідченням цього є створення кількох варіантів інтерпретації одного віршованого тексту. Такими є чотири версії пісні Міньйони («*Sehnsucht*», 1808–1810, вірш Й. В. Гете), два прочитання вірша І. Б. Руппрехта «*Merkenstein*» (1814), два варіанти вірша Х. А. Тідге «*An die Hoffnung*» («До надії», 1813). Вибраний Л. ван Бетховеном творчий метод «лабораторного дослідження» щодо можливих мистецьких рішень свідчить про усвідомлення композитором автономності музики та слова, що диктує вибір композиційно-драматургічних доміант, принципи узгодження поетичної та музичної ритми, синтаксису, смислових акцентів та ін. Різні версії акомпанементу в одному і тому ж тексті впливають на характер вокальної партії, ведуть до різних смислових акцентів, підкреслюючи багатство можливих його інтерпретацій.

Яскравим прикладом служить «*Sehnsucht*» (на вірш Й. В. Гете з «Років навчання Вільгельма Мейстера»). Як вже йшлося, Л. ван Бетховен створив чотири варіанти музичного прочитання одного і того ж тексту. До пісень Міньйони, крім нього, згодом зверталися Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Х. Вольф, П. Чайковський. Інтерес Л. ван Бетховена до вірша Й. В. Гете продиктований пошуком найбільш адекватного втілення поетичного тексту, різноманітних способів його драматизації, виявлення особливої лінії його внутрішнього розвитку, що привело до зміни засобів музичної виразності в кожній з пісень, у тому числі і в партії фортепіано. Підтвердженням індивідуального підходу композитора до вибраного першоджерела служить трактування віршованої структури: поділ на два шестивірші, перехресна рима, повторність початкових двох рядків наприкінці, унаслідок чого

виникає тричастинна форма. Якщо куплетна форма перших трьох пісень вуалює ці особливості музичного прочитання вірша, то остання повною мірою демонструє драматургічні можливості тричастинної композиції.

У першому варіанті можна побачити риси оперного аріозо, про що свідчить виразна наспівна мелодія з довгими звуками на початку фрази. Драматизація досягається за рахунок ускладнення гармонічних зв'язків у партії фортепіано. Кульмінація підкреслена зміною фактури, наростанням динаміки від *p* до *f*. У другій пісні змінено розмір (6/8). Тріольний акомпанемент надає їй плинності, одноманітності. На цьому фоні особливої рельєфності набуває декламаційна мелодія соліста. У повторенні початкового звуку d^2 чується ритм маршу, що вносить у музику патетичний відтінок. У момент емоційного підйому голос співака на мить переривається, однак невблаганне *ostinato* тріолей, немов у замкнутому звуковому просторі, знов повертає у початковий стан сумних роздумів. Третя версія «*Sehnsucht*» звертається до старих принципів німецької пісні: фортепіано дублює вокал, світлий *Es-dur* символізує врівноваженість, спокій. Діапазон вокальної партії значно ширше, ніж у попередніх творах.

Найбільш новаторською є четверта пісня. Вона суттєво відрізняється від попередніх та перевершує їх за емоційним напруженням, цілісністю задуму. Розвиток отримала і фортепіанна партія, фактура якої є конгломератом різних форм інструментального супроводу, що використані у попередніх версіях. Внутрішню єдність підкреслює тріольний акомпанемент, акордові послідовності, дублювання вокальної партії. У четвертій версії композитор виокремлює драматургічно значиму зону із загального контексту, а також демонструє цілеспрямоване використання всіх можливих виразних ресурсів вокально-фортепіанного ансамблю.

Отже, створені Л. ван Бетховеном версії «*Sehnsucht*» постають як різні типи вокально-інструментального висловлювання, у яких, з одного боку, насамперед узагальнюється досвід попередньої практики оперного мистецтва, з іншого, передбачаються прийоми, що

повною мірою розкриваються у жанрі вокального циклу композиторів-романтиків, а саме:

- застосування не лише пісенних, а й речитативно-декламаційних інтонаційних засобів;
- розширення різноманітних ресурсів артикуляційного комплексу (сукупності засобів музично-виконавської виразності);
- вироблення способів циклізації знайдених варіантів, що мають значення як для вокально-поетичної, так і для інструментальної сфери.

Отже, розглянуті камерно-вокальні твори Л. ван Бетховена заклали підґрунтя для появи його циклу «*An die ferne Gelibte*» / «До далекої коханої» ор. 98, де вперше розгорнуто втілено любовно-ліричні образи.

Висновки.

Вищевикладене дає підстави говорити про те, що у професійній європейській музичній традиції, насамперед в австро-німецькій музиці кінця XVIII – початку XIX століття, йшов активний пошук індивідуального «обличчя» жанру ліричного вокального циклу, його відмінностей від тих вокально-інструментальних форм, що побутували в попередній період, у процесі якого вирішувались нові завдання, спрямовані на інтеграцію поетичних і музичних чинників.

Зокрема, новаторство Л. ван Бетховена виявляється у переосмисленні функції фортепіанного супроводу. На долю останнього випадає не лише роль фону та ритмотворчого чинника. Інструментальна партія трактується як важливий учасник музичного дуету, невід'ємний компонент звукообразу твору, перебуваючи в тісному взаємозв'язку з вокальним мелосом. Проте, попри величезний внесок у процес становлення вокального циклу, Л. ван Бетховен ще не досягає повного «звільнення» фортепіанної партії від функції акомпаніатора, не доручає їй ролі психологічного підтексту, який відрізнятиме подальшу творчість композиторів-романтиків.

Утім в обох розглянутих циклічних зразках – «Шести піснях за Геллертом» Л. ван Бетховена і «Піснях та одах на вірші Клопштока» К. В. Глюка – інструментальна партія виходить за межі власне

акомпанементу, стаючи активним носієм образно-емоційного змісту. Саме в цих творах зароджується тенденція до рівноправної взаємодії голосу і фортепіано, що визначила подальшу еволюцію німецької *Lied*.

Перспективи дослідження вбачаються у поглибленому функціональному та інтерпретаційному аналізі ролі фортепіанної партії, яка в циклах Бетховена й Глюка поступово формує тенденцію рівноправного ансамблевого партнерства з вокальною.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурцев, М. В. (2023). Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX–XX століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 66, 27–41.
- Ганзбург, Г. І. (2015). Складна строфічна форма 2-го роду – експеримент Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 45: Бетховен – terra incognita, 79–87.
- Ганзбург, Г. І. (2016). Пісня Людвіга ван Бетховена «Sehnsucht» та систематика вокальних форм. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(30), 115–121.
- Добролюбська, Ю. А., & Присяжнюк, О. М. (2019). Маловідома філософська спадщина Християна Фюрхтегота Геллєрта: спроба концептуалізації. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*, 22(4), 36–44. <https://doi.org/10.15421/171941>
- Молчанова, Т. О. (1996). *Вокальні твори Л. Бетховена у концертмейстерському класі*. (Методико-виконавські поради для викладачів і студентів музичних вузів). Київ: Республіканський методичний кабінет по учбовим закладам мистецтв і культури.
- П'ятницька-Позднякова, І. С. (2015). Категорія «музичне мовлення» в контексті диз'юнкції «вербальне – музичне». *Українське музикознавство*, 41, 19–42.
- Arend, M. (1921). *Gluck: eine Biographie*. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Betzwieser, T., Calella, M. & Pietschmann, K. (Hrsg). (2018). *Christoph Willibald Gluck: Bilder, Mythen, Diskurse*. Wien: Hollitzer Verlag. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 47).
- Brown, E. Ch. (2018). *A Performance Guide for baritone: A Pedagogical Analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach Gedichten von Gellert*. (DMA diss.), University of Kentucky. <https://doi.org/10.13023/ETD.2018.010>
- Einstein, A. (1987). *Gluck. Sein Leben – Sein Werke*. Kassel; Basel: Barenreiter.

- Friedlaender, M. (Hrsg.). (1930?). *Lieder und Arien von Chr. W. Gluck*. Leipzig: Verlag C.F. Peters, o.J.
- Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D.C.: University Press of America.
- Lockwood, L. (1993). Beethoven's Sketches for Sehnsucht (WoO 146). *Beethoven Forum*, 2(2), 97–115.
- Pilcher, M. A. (2013). *Structure, Rhetoric, Imageri: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. (PhD thesis). The University of Manchester. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:188257>

REFERENCES

- Arend, M. (1921). *Gluk: eine Biographie [Gluk: A Biography]*. Berlin: Schuster & Loeffler [in German].
- Betz Wieser, T., Calella, M. & Pietschmann, K. (Eds.). (2018). *Christoph Willibald Gluck: Bilder, Mythen, Diskurse [Christoph Willibald Gluck: Images, Myths, Discourses]*. Vienna: Hollitzer Verlag. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft – Vienna Publications on Musicology, Vol. 47) [in German].
- Brown, E. Ch. (2018). *A Performance Guide for baritone: A Pedagogical Analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach Gedichten von Gellert*. (DMA diss.), University of Kentucky. <https://doi.org/10.13023/ETD.2018.010> [in English].
- Burtsev, M. V. (2023). Christian images in the chamber vocal music of Western Europe of the 19th–20th centuries. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 66, 27–41 [in Ukrainian].
- Dobroliubska, Yu. A., & Prysiazhniuk, O. M. (2019). The little-known philosophical heritage of Christian Fürchtegott Gellert: an attempt at conceptualization. *Scientific and theoretical almanac «Hrani»*, 22(4), 36–44. <https://doi.org/10.15421/171941> [in Ukrainian].
- Einstein, A. (1987). *Gluck. Sein Leben – Sein Werke [Gluck: His Life and Works]*. Kassel; Basel: Barenreiter [in German].
- Friedlaender, M. (ed.). (1930?). *Lieder und Arien von Chr. W. Gluck [Songs and Arias by Chr. W. Gluck]*. Leipzig: Verlag C.F. Peters, n.d. [in German].
- Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D.C.: University Press of America [in English].
- Lockwood, L. (1993). Beethoven's Sketches for Sehnsucht (WoO 146). *Beethoven Forum*, 2(2), 97–115 [in English].
- Molchanova, T. O. (1996). Vocal works of L. Beethoven in the concertmaster's class. (*Methodological and performance advice for teachers and students of music*)

- universities*). Kyiv: Republican Methodological Office for Educational Institutions of Arts and Culture [in Ukrainian].
- P'iatnytska-Pozdniakova, I. S. (2015). The category of “musical speech” in the context of the disjunction “verbal – musical”. *Ukrainian musicology*, 41, 19–42 [in Ukrainian].
- Pilcher, M. A. (2013). *Structure, Rhetoric, Imageri: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. (PhD thesis). The University of Manchester. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:188257> [in English].
- Hanzburg, H. I. (2015). Complex strophic form of the second kind – Beethoven’s experiment. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 45: Beethoven – terra incognita, 79–87 [in Ukrainian].
- Hanzburg, H. I. (2016). Ludwig van Beethoven’s song “Sehnsucht” and the systematics of vocal forms. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(30), 115–121 [in Ukrainian].

Nina Iniutochkina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor
 at the Department of Accompanist Mastery
 e-mail: n.inutochkina@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-4986-1931

Sources of the formation of the Austro-German vocal cycle in the aspect of developing the instrumental component of the vocal-piano ensemble

Statement of the problem. *The genre of the vocal cycle, which flourished in the works of Romantic composers of the 19th century, has its origins in the legacy of late 18th – early 19th century classical composers. This article explores the formation of the vocal cycle genre in Austro-German music through the works by Ludwig van Beethoven and Christoph Willibald Gluck. Special attention is given to an analysis of Beethoven’s cycle “Six Songs on Poems by Gellert” (op. 48, 1803), various settings of the song Sehnsucht (“Longing”) based on J. W. von Goethe’s poem from “Wilhelm Meister’s Apprenticeship” (1808–1810), as well as Gluck’s collection “Songs and Odes on Poems by Klopstock” (1773). The article highlights the initial stage in the evolution of the Lied from individual solo songs to structured vocal cycles, emphasizing the growing unity between individual numbers through shared thematic content, imagery, and musical development. The study examines the specific features*

of musical interpretation of poetic texts, with a focus on the role of the piano accompaniment in shaping artistic imagery, and on the reflection of philosophical and religious content in vocal music.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to understand the processes of formation of the Austro-German vocal cycle through the prism of the development of the piano part as a reflection of the growth of the role of the pianist-concertmaster in the vocal-piano ensemble. A historical and musicological approach was applied to highlight the context of the emergence of the studied compositions, in particular the significance of the figures of Klopstock and Gellert as bearers of the literary and religious tradition; also the text and musical, structural and functional methods, as well as genre, and interpretative analysis were used. The novelty of the study is due to the chosen perspective of analyzing the vocal cycles by Beethoven and Gluck, which focuses attention on the rethinking of the role of the piano part in them and the expansion of its functional boundaries.*

Research results and conclusion. *The features of the musical interpretation of poetic texts were analyzed, the role of piano accompaniment in the reproduction of artistic and poetic images and the reflection of philosophical and religious ideas of selected works was emphasized. The importance of the role of Beethoven and Gluck in preparing the ground for the flourishing of the vocal cycle genre in the work of the romantics is proven. In particular, Beethoven's innovation is manifested in the rethinking of the function of piano accompaniment, which is interpreted as an important participant in a musical duet, an integral artistic component, although Beethoven does not yet assign the piano part the function of "psychological subtext", as did the romantic composers. However, in both artists, Beethoven and Gluck, the instrumental part goes beyond the accompaniment itself, becoming an active carrier of figurative and emotional content, which allows us to conclude that a tendency towards equal interaction between voice and piano emerged, which determined the further evolution of German Lied.*

Conclusion. *Early vocal cycles by Beethoven and Gluck mark a transition toward a distinct chamber genre. Their approach to integrating voice and piano reflects a shift toward equal partnership in musical expression. The piano evolves into a co-creator of dramatic content, laying the foundation for the Romantic Lied.*

Keywords: *song; vocal cycle; poetic text; piano part; accompaniment; interpretation; vocal-piano ensemble.*

*Стаття надійшла до редакції 1.07.2025,
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*