# Поэтический текст И. В. Гёте «Прометей» в музыкальной интерпретации Ф. Шуберта

**Теория музыки**

Кучма Дарья Олеговна

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Краснодарского края «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

Теория музыки III курс

Алишевич Татьяна Алексеевна (преподаватель, председатель цикловой комиссии Теория музыки, заслуженный работник культуры РФ)

## Содержание

Введение ..... 3
Основная часть ..... 7
I. Анализ поэтического текста ..... 7
1. Образ Прометея ..... 7
2. Сравнительный анализ переводов ..... 9
3. Метрические особенности стихотворения Гёте «Прометей» ..... 11
II. Анализ музыкального текста ..... 14
1. Структура музыкального произведения ..... 14
2. Тонально-гармоническое развитие ..... 16
3. Интонационное развитие ..... 18
Заключение ..... 24
Список литературы ..... 25
Приложение ..... 28

## Введение

Речь и музыка взаимосвязаны общностью многих свойств, среди которых главное место принадлежит интонации, которая наделена смысловой информацией. Особый интерес вызывают вокальные произведения, в которых осуществляется одновременное действие закономерностей музыкального и поэтического искусства.

Объектом нашего исследования стала песня Ф. Шуберта «Прометей». Для рассмотрения этого вокального сочинения определены несколько задач:

- во-первых, определить жанр воспроизведённой речи и стиль произношения, что характеризует речевую ситуацию и позволяет конкретизировать речевой прообраз;
- во-вторых, выяснить отношение композитора к воплощению слов в музыке, «слов-типов» (по выражению Л. Щербы)[1], которое определяет индивидуальные черты мелодики:
- в-третьих, выделить линию речевой интонации – интонационную фабулу и содержащиеся в ней типы интонаций, так называемые интонемы.

Наконец, необычайно важно осознать функцию отождествления говорящего: любая речь принадлежит человеку и всегда его характеризует. Поэтому важно понять, кому именно принадлежит речь, содержащаяся в вокальном произведении.

Предварило эту работу рассмотрение панорамы произведений, связанных с образом Прометея.

В классическую эпоху этот сюжет не был в центре внимания композиторов. Крупные мастера второй половины XVIII века редко обращались к титанической теме, отдавая предпочтение иным сюжетам. На

[1] Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л., 1974. — С. 24-39

этом фоне выделяется произведение Л. Бетховена, стоящее особняком, – его балет «Творения Прометея» (ор. 43, 1801). Это сочинение не только заложило основы для героико-симфонического прочтения мифа, но и оказало непосредственное влияние на следующее поколение музыкантов, включая Шуберта. Тема из финала балета легла в основу знаменитых «15 вариаций с фугой» для фортепиано (ор. 35), которые сам Бетховен называл «Прометеевыми вариациями».

К фигуре титана обращались композиторы-романтики, для которых бунтарский дух и идея творческого самопожертвования стали ключевыми. Так, Ф. Лист в симфонической поэме «Прометей» (1850) создал масштабную оркестровую фреску, символизирующую борьбу света с тьмой и торжество человеческого гения. В русской музыкальной традиции к этой теме обращались С. Танеев, включивший хор «Прометей» в цикл «Двенадцать хоров a cappella» (1909), где мощная полифония воплощает идею коллективного страдания и духовной стойкости, а также А. Скрябин, чья «Поэма огня „Прометей“» (1910) с её сложной гармонией, световой партией представляет титана как символ творческой энергии, преобразующей мир. М. Гнесин в симфоническом фрагменте «Из Шелли» («К „Освобождённому Прометею“») (1934) продолжил эту традицию, интерпретируя философскую драму П. Шелли в контексте музыкальных исканий начала XX века.

Одним из композиторов-романтиков, который обратился к воплощению образа Прометея, был Шуберт, редкий дар которого – умение слышать интонацию текста – позволил создать уникальное лирическое произведение. Выбор песни «Прометей» в качестве произведения для исследования не случаен. К изучению песен Шуберта обращались многие исследователи, но данное произведение не рассматривалось никем, по крайней мере, в отечественных работах.

Учитывая, что поэтический текст даёт возможность различных смысловых интерпретаций, которые зависят от понимания композитором словесного текста, ключевой задачей является выявление взаимосвязи слова и музыки. Одним из

направлений анализа стало рассмотрение вариантов перевода с немецкого языка, их соответствие исходному тексту.

В предварительной работе мы рассматривали теоретические работы Е. Ручьевской[2], Е. Чигарёвой[3], И. Лаврентьевой[4].

В зарубежном музыкознании проблемами шубертовской песни занимались многие крупные учёные. В их числе следует назвать В. Дюрра (редактора «песенной» серии в Новом собрании сочинений Шуберта), а также таких исследователей, как Г. Аберт, В. Феттер, Э. Портер, О. Дойч, Д. Грин и другие, чьи работы составили важную часть современного шубертоведения.

В отечественном музыкознании весомый вклад в изучение песенного наследия композитора внесли такие авторы, как В. Конен, П. Вульфиус, В. Костарев, И. Лаврентьева и другие.

Фундаментальное значение для понимания стилистики имеют труды Ю. Хохлова[5], в которых всесторонне рассматриваются особенности мелодики, гармонии, ритма и фактуры, а также вопросы формообразования и эволюции строфической песни.

В центре внимания трудов Э. Стручалиной[6] находятся проблемы гармонии и формообразования в песнях Шуберта. Они позволили существенно углубить понимание композиционных принципов мастерства Шуберта и проследить эволюцию его стиля.

---

[2] Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.

[3] Чигарева Е. И. Особенности формообразования в вокальной музыке. Методика анализа : учебное пособие. — М. : Московская консерватория, 2023. — С. 104

[4] Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М. : Музыка, 1978. — 80 с.

[5] Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта. Черты стиля. — М. : Музыка, 1987. — 302 с

Хохлов, Ю. Н. Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту. — М. : Букинист, 1997. — 404 с.

[6] Стручалина Э. А. Гармоническое строение куплетно-вариантной формы в песнях Ф. Шуберта / Теоретические вопросы вокальной музыки: труды ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. 44. — М. , 1981. — 182 с.

Стручалина Э. А. Роль гармонии в построении малой формы в песнях Шуберта. — М. , 1984. — 101 с.

Стручалина Э. А. Взаимоотношение гармонии и формообразования в песнях Шуберта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Гос. консерватория ЛитССР. — Вильнюс, 1989. — 27 с.

Детально песенное творчество Шуберта рассмотрено в работах Н. Пилипенко «Слово и музыка в песнях Ф. Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации»[7], которое рассматривается как единый текст, устойчивые образные мотивы складываются в систему. Пилипенко вводит понятие музыкального «топоса» для обозначения комплекса средств с закреплённой семантикой и выявляет глубинную связь между поэтикой романтизма и музыкальным языком Шуберта.

Рассмотрение поздней песни «Прометей» (D. 674) в указанных трудах отсутствует, и данная работа представляет её целостный анализ.

[7] Пилипенко Н. В. Слово и музыка в песнях Ф. Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 2002. — С. 330

## Основная часть

Изучая романтическую гармонию в учебных курсах, было обнаружено, что музыкальный язык Шуберта и выразительные средства сохраняют основные семантические единицы эпохи барокко, применённые в новых стилевых условиях. Значительно расширяются гармонические техники, появление которых, по-видимому, связываются с особым интересом и воплощением в музыке внутреннего мира человека. Одним из героев в музыке Шуберта становится Прометей. На слова Гёте композитор создаёт сочинение, удивительное по глубине и семантической насыщенности музыкального языка.

## I. Анализ поэтического текста

### 1. Образ Прометея

Образ Прометея – один из самых устойчивых и многогранных в мировой культуре. К нему обращались в разные исторические эпохи многие писатели и композиторы. От эпохи к эпохе миф претерпевал изменения, отражая смену философских и этических идеалов.

В античный период существовали две ключевые трактовки сюжета о Прометее. Первая, самая ранняя, принадлежит Геосиду (700 год до н. э.) («Теогония, «Труды и дни»). В его интерпретации Прометей – хитрый обманщик, который ослушался Зевса, похитил огонь, и подвергается суровому наказанию:

«Рад ты, что выкрал огонь и мой разум обманом опутал

На величайшее горе себе и людским поколеньям!»[8]

Почти 350 лет спустя Эсхил (443 – 444 гг. до н. э.) создаёт новый образ («Прометей прикованный»). В его трактовке титан становится защитником человечества, наделен даром предвидения, человеколюбием и состраданием. В

[8] Гесиод. Работы и дни ; Теогония : [поэмы] / пер. с древнегреч. В. В. Вересаева. — Текст : электронный // Библиотека Максима Мошкова : [сайт]. — URL: https://lib.ru/POEEAST/GESIOD/trudy.txt (дата обращения: 22.03.2026)

несохранившейся части трилогии предполагалось примирение Прометея с верховным богом.

В эпоху классицизма Прометей начинает переосмысливаться не только как мифологический бунтарь, но и как символ просвещения, носитель знаний, несущий свет цивилизации. Ярким примером такой трактовки в русской литературе является творчество М. В. Ломоносова. В «Письме о пользе стекла»[9] он обращается к фигуре Прометея, интерпретируя миф о похищении огня как аллегорию научного открытия, служащего на благо человечества. Для Ломоносова просветителя Прометей – это, прежде всего, творец и учёный, чей дар (огонь) уподобляется дару познания (стеклу), способному преобразить мир.

В эпоху романтизма многих поэтов продолжал интересовать этот образ.

И. Гёте неоднократно обращался к нему, порой кардинально видоизменяя. В оде «Прометей» (1774 г.)[10] – это символ гордого, созидающего героя, который бросает вызов богам не ради людей, а в утверждение собственной творческой силы и независимости. Знаменитые слова «Schließlich sind wir alle ewig! Ich bin ewig, denn ich existiere» («В конце концов, мы все вечны! Я вечен, потому что существую») – становятся манифестом человеческой личности, её права на творчество и свободу от любой высшей власти.

Образ Прометея в философской драме П. Б. Шелли «Освобождённый Прометей» (1819)[11] символизирует воплощение высшего нравственного совершенства, альтруистической любви и бескорыстия.

В русской литературе XIX века образ Прометея нашёл глубокий отклик. Как отмечает В. Б. Дёмкина[12], в этот период титан начинает восприниматься не

---

[9] Ломоносов М. В. Избранные произведения / сост. О. Д. Минаева. — М. : Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова; Издательство Московского университета, 2011. — С. 110–122

[10] Гёте И. В. Прометей / пер. М. Л. Михайлова // Lib.ru/Классика. — URL: http://az.lib.ru/g/gete_i_w/text_1871_prometey.shtml (дата обращения: 22.03.2026)

[11] Шелли П. Б. Освобожденный Прометей / пер. К. Д. Бальмонта – СПб. : Шиповник, 1907. — С. 178

[12] Дёмкина В. Б. Вечный образ Прометея в русской литературе [Электронный ресурс] // XII Международный конкурс научно-исследовательских и творческих работ учащихся «Старт в науке». С. 3. URL: https://files.school-science.ru/pdf/12/6062d40483a9b.pdf (дата обращения: 22.03.2026)

только как античный герой, но и как некий «вечный образ», олицетворяющий служение людям, духовную свободу и тираноборчество.

Прометей у Н. Огарёва в стихотворении («Прометей» – 1841)[13] предстаёт Творцом людей, который вдохнул в них частицу своей бунтарской сущности – «огонь небесный... с враждою вечною к тебе [Зевсу]». Страдание титана осмысливается как акт творения, породивший вечный конфликт между свободным человеческим духом и деспотической властью. Его физическая мука трансформируется в моральную победу.

Я. Полонский («Прометей», написано между 1880 и 1885 г.) делает акцент на жертвенности и светоносной силе Прометея: он олицетворяет «Божественный свет» – знание, любовь и творческий дар, которые несёт «тёмным людям».

Таким образом, эволюция образа Прометея демонстрирует путь от мифологического персонажа, олицетворяющего неповиновение титанического бунтаря-индивидуалиста эпохи Просвещения к символу альтруистической жертвенности и духовного творчества в романтической европейский и русской литературе.

## 2. Сравнительный анализ переводов

Шуберт неоднократно обращался к творчеству Гёте. Пилипенко пишет: «Поэзия <…> Гете <…> сопровождала Шуберта на протяжении почти всей его творческой жизни»[14].

Работа с поэтическим текстом на немецком языке, требует точного понимания первоисточника. Начальным этапом было обращение к подстрочному переводу, а затем сравнение с художественным[15].

---

[13] Огарёв, Н. П. Прометей / Русская литература : сайт. — URL: https://rus-lit.ru/lit/text/84/150372/Ogarev/prometej.htm (дата обращения: 22.03.2026)

[14] Пилипенко Н. В. Слово и музыка в песнях Ф. Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 2002. — С. 24

[15] Сравнительный анализ текстов дан в Приложении

Перевод М. Павловой[16] представляет собой пример адаптации оригинального стиля, в котором первостепенным становится создание цельного поэтического образа, передать содержание, ритмико-мелодического и композиционно-структурную сторону подлинника.

Для более точной интерпретации смысла немецкого текста при анализе музыкальных примеров в работе использован подстрочный перевод, написанный И. Назаренко (доцент КубГУ, кандидат филологических наук).

Подстрочные переводы – без рифмы, с сохранением смысла каждого слова, стремятся передать глубокое понимание оригинального текста.

Так, в переводе Павловой произошла трансформация ключевых смыслов оригинального текста:

- мощный и конкретный образ «Opfersteuern» – «жертвенного налога» или «дани», раскрывающий отношение Прометея к богам, живущим за счёт людей, заменяется на обобщённые «молитвами» и «стенаньем жертв». Это смягчает социально-критический пафос тирады, превращая её в более отвлечённый упрёк;
- переосмыслению подвергается центральный для Прометея риторический вопрос:

*Схема 1. 58-60 тт.*

| | |
|---|---|
| Немецкий | Hast du's nicht alles selbst vollendet,/Heilig glühend Herz? |
| Подстрочный | Не ты ли все само завершило/Святое мерцающее сердце? |
| Перевод Павловой | Разве не сердце, /что пылало праведным огнем? |

Акцент смещается с деятельного начала на состояние «пылания»;

- вызов богам также теряет свою остроту.

*Схема 2. 69-71 тт.*

| | |
|---|---|
| Немецкий | Hast du die Schmerzen gelindert/Je des Beladenen? |
| Подстрочный | Разве ты боль смягчил/Воззвавшего к тебе? |

[16] Шуберт, Ф. Прометей : [романс] : перевод М. Павловой // Notes24 : нотный архив. — URL: https://notes24.ru/penie/vokalnyie-proizvedeniya-russkix,-sovetskix-i-zarubezhnyix-kompozitorov-(romansyi,-pesni)/shubert-f.-prometej.-perevod-pavlovoj-m..html (дата обращения: 22.03.2026)

| | |
|---|---|
| Перевод Павловой | Хоть раз смягчил ли ты /муки тяжкие узника? |

Понятия «боль» и «угнетённый» заменяются на «утешение» и «страдалец», что делает образ более лиричным;

- идея творения нового человечества преподносится иначе:

*Схема 3. 92-96 тт.*

| | |
|---|---|
| Немецкий | Hier sitz ich, forme Menschen/Nach meinem Bilde |
| Подстрочный | Здесь нахожусь я, принимаю форму человека/По моему образу (изображению) |
| Перевод Павловой | Так знай же: /Ныне по моему подобью /Род людской я формую |

Прямая параллель с божественным актом творения и вызов ему, переводится как менее прямой характер действия.

- В этой строке видна разница художественного и подстрочного переводов:

*Схема 3. 26-28 тт.*

| | |
|---|---|
| Немецкий | Ich kenne nichts Ärmers/Unter der Sonn als euch, Götter. |
| Подстрочный | Я не знаю никого беднее/Под Солнцем, чем вы, боги! |
| Перевод Павловой | Кто более жалок под этой луной, /чем вы, боги! |

Речитатив приходит к двум опорным словам. Смысл первого из них изменён в художественном варианте («Под солнцем» – в подстрочном, «Под Луной» – в художественном), в то время как финальный акцент – «Боги » – един.

## 3. Метрические особенности стихотворения Гёте «Прометей»

Стихотворение написано свободным стихом с переменным метром, что отражает динамику монолога Прометея – от вызова к рефлексии, от гнева к утверждению собственной воли. Преобладающим размером является ямб, что соответствует возвышенному героическому пафосу, характерному для оды.

Рифмовка смешанная – встречаются как мужские, так и женские окончания, с преобладанием мужских, что усиливает чёткость и энергию речи.

Особую роль в стихотворении играет лексический параллелизм божественных образов, который структурно организует текст и подчёркивает эволюцию самосознания лирического героя:

Зевс (первая строфа) – символ внешней власти, которой бросается вызов;

Боги (вторая строфа) – обобщённый образ чуждой, паразитической силы;

Солнце (третья строфа) – детская наивная вера в высшую справедливость;

Титаны (четвёртая строфа) – память о титанической борьбе, где Прометей остался один;

Боги (пятая строфа) – возвращение к критике несостоятельности божеств;

Прометей (шестая строфа) – завершающее самообожествление, утверждение творца, заменяющего богов. Этот последовательный ряд не только выстраивает сюжетную линию, но и метрически поддерживается: каждый новый образ сопровождается сменой ритмического рисунка, чем усиливаются смысловые акценты.

В первой строфе доминирует ямб, создающий интонацию уверенного вызова Зевсу.

Во второй строфе ямб сохраняет свою роль, но метрический рисунок становится более неровным, что отражает нарастание эмоционального напряжения. Появление хорея в ключевых моментах (например, «Eure Majestät») подчёркивает ироничное отношение к богам.

Третья строфа с элементами сентиментальной лирики, что выражено через мягкие ямбические и хореические схемы. Метрическая плавность связана с тем,

что Прометей вспоминает детство и обращается к солнцу. Важную роль играют лексические параллелизмы, которые поддерживаются повторением метрических фигур.

В четвёртой строфе метрика становится более прерывистой, что соответствует вопросам-упрекам, обращённым к богам. Чередование ямба и хорея создаёт эффект диалогичности, напряжённого внутреннего спора. Особое внимание заслуживает ключевой глагол «geschmiedet» («выковал»), который несёт двойную семантику: с одной стороны, это образ кузнеца, творящего человека, с другой – указание на страдание и боль («выкован страданием»). Этот оксюморонный образ подчёркивает идею формирования личности через испытания и одновременно – роль Прометея как демиурга, который сам становится творцом.

Пятая строфа – кульминация монолога, утверждение собственной творческой воли. Она метрически устойчива, с преобладанием ямба.

Последняя строфа метрически наиболее сложна: в ней встречаются ямб, амфибрахий и анапест. Особенно важна сильная позиция последних строк, где метрика выравнивается в ямбическую схему

Ниже представлена сводная таблица метрической структуры по строфам:

*Схема 4*

| Строфа | Преобладающий размер | Особенности метра и образный ряд |
|---|---|---|
| I | Ямб | Появление хорея в саркастических фрагментах. Образ Зевса как оппонента. |
| II | Ямб | Неровный ритм, чередование мужских и женских окончаний. Образ богов как паразитической силы. |
| III | Ямб с элементами хорея | Плавная метрика, сентиментальные интонации. Обращение к Солнцу как к наивной вере. |
| IV | Чередование ямба и хорея | Прерывистый ритм, вопросы-упрёки. Упоминание Титанов и мотив борьбы. Глагол «geschmiedet» как символ страдания и творения. |

| | | |
|---|---|---|
| V | Ямб | Устойчивый ритм, анафоры, градация. Возвращение к критике богов. |
| VI | Амфибрахий, анапест, ямб | Сложная метрическая картина, синтез мотивов. Прометей как самодостаточный творец, завершающий параллелизм божественных образов. |

Образ Прометея окончательно замещает богов – он сам становится божественным мотивом, подчёркивается финальное утверждение «Я» как творческого начала.

## II. Анализ музыкального текста

### 1. Структура музыкального произведения

Для рассмотрения особенностей формообразования мы обратились к работе В. П. Костарева «Вокальное произведение как синтез искусств»[17]. Подобные «Прометею» произведения, автор относит их к разнотемно-строфическим (или сквозным) формам: «Разнотемно-строфические – это формы, состоящие из последования строф различного тематического содержания. Подобные формы используются преимущественно в произведениях повествовательного, сказового, монологического или драматического характера. <...> каждая строфа, как правило, излагает самостоятельную музыкальную тему, соотнесённую с развитием содержания поэтического текста: новый текст вызывает новую музыкальную тему»[18].

В структуре «Прометея» отчётливо прослеживается эта закономерность: шесть поэтических строф Гёте распределены композитором в три крупных раздела, каждый из которых имеет самостоятельный тематический материал, тональный план и фактурное решение.

[17] Костарев В. П. Вокальное произведение как синтез искусств: учебное пособие по анализу вокальных произведений. — Екатеринбург, 2005. — 310 с.
[18] Там же. — С. 153

Для организации свободного строфического ряда используются различные способы его организации: последовательная смена темпов (Kräftig – Etwas langsamer – Geschwinder – Etwas langsamer – Kräftig), тональное движение от g-moll к C-dur, динамические контрасты – всё подчинено логике монолога, развивающегося от гневного вызова через рефлексию к итоговому самоутверждению.

По драматургической логике Костарев выделяет два основных вида строфических форм: векторные и альтернативные. Векторные определяются как «формы единой восходящей драматургической волны с отчетливо выраженной направленностью развития к смысловому итогу, содержащемуся в последней строфе (строфах). Итог является и главной кульминацией произведения»[19]. Этой характеристике «Прометей» соответствует в полной мере: все предшествующие строфы подготавливают финальное утверждение в C-dur, которое становится одновременно и смысловым, и драматургическим итогом.

В «Прометее» Шуберта «ступенчатое строение композиции» (термин Жирмунского[20]) показывает «композиционное расчленение материала, которое одновременно осуществляется в разных сторонах художественного произведения»: смысловое членение, синтаксический параллелизм и единство, создаваемое композиционной конструкцией проявляется в трехчастном членении, где каждая ступень (строфа) обладает внутренним единством, но все вместе они подчинены единой восходящей линии развития к финальному итогу.

Композитор расположил 6 строф поэтического текста в 3 разделах. Каждый отличается тонально, фактурно, исполнительскими ремарками, а также многочисленными знаками остановок движения (паузы, фермaты, крупные длительности).

---

[19] Там же. — С. 154-155

[20] Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. — Петербург : Опояз, 1921. — 112 с.

*Схема 5*

| | | | |
|---|---|---|---|
| I строфа | 1-28 тт. | *Kräftig* | g-moll |
| II строфа | 29-82 тт.,<br>83-87 тт. | *Etwas langsamer*<br>*Gecschwinder* | b-moll/d-moll<br>es-moll |
| III строфа | 88-109 тт. | *Etwas langsamer*<br>*Kräftig* | Gis-dur<br>C-dur |

Грани строф отделены каденциями: первая строфа завершена доминантой основной тональности (g-moll), вторая – доминантой новой тональности (C-dur), третья тонально завершает движение в C-dur.

**2. Тонально-гармоническое развитие**

Тональное развитие отличается красочностью и взаимодействует с содержанием текста. Он подвижен, присутствуют как некоторые классические закономерности, так явно видны романтические черты.

*Схема 6*

| Строфа I | Строфа II | Строфа III |
|---|---|---|
| b ˅ d ˅d F e F D | Es ˅ Ces=H C Ges=Fis - h c cis/D (Gis) gis C | C |

Начальная строфа предваряется вступлением, в котором формируется основная тональность. И во вступлении, и в начале строфы композитор показывает семантически значимые краски: героический B-dur сменяется напряжённым, контрастным d-moll.

В первой строфе тональное движение подвижное, что мало характерно для экспозиционных построений: наряду с выдержанным тоническим басом присутствуют эллипсисы, существующие метроритмические повторы не подкреплены гармонически – каждый раз повтор завершается по-разному. Это также соответствует речевой природе мелодии, на что указывает ремарка Recitativo. Раздел завершает гармоническая каденция (15-17 тт.) в тональности

g-moll. Все его тонально-гармонические опоры обрисовывают мужественный облик героя:

*Схема 7*

T - VI=t - $II^b$ - III - s - VI

(B g As B c Es)

Гармония второй строфы выполняет развивающую функцию, начинается неустойчиво и постоянно подвижна: наряду с насыщенным гармоническим развитием располагаются тональности разных степеней родства. Их последование создаёт впечатление преодоления трагедийного начала и достижения света в конце раздела. Так, первый тональный блок – глубокие b-moll и d-moll, характерные скорбным звучанием. Самый напряжённый следующий раздел (42-65 тт.), в котором вместе с продолжением тональностей печального содержания (d, e) звучит пасторальный F-dur. Будущие переключения (54-58 тт.) очень напряжённые, тональности движутся по секундам вверх, встречаясь по дороге с неродственными. Основное направление – к достижению торжествующего C-dur. Все они находятся в движении, ни одна из них не закреплена, и явно видна тенденция их включения необычным путём: секвенция, сопоставление, выдерживание баса, энгармоническая замена. Такое напряжённое и сложное движение характерно для романтической гармонии.

*Схема 8*

Строфа II

b,v d, vd, F, e, F, D → Es,v Ces=H, C, Ges=Fis - h, c, cis, D, (Gis) gis, C

Последняя, третья музыкальная строфа вводит торжественный C-dur, котором и замыкается произведение. Она выполняет заключительную функцию, тонально устойчиво, и в его красках, кроме C-dur, есть As-dur (98-99 тт.). Он вводится побочной доминантой, и Es-dur, к которому ведёт аккорд

альтерированной II ступени (101-102 тт.) Аккордика этого раздела предельно ясная: аккорды T, S, D, причём тональные центры (помимо C, также Es и As) звучат на сильную долю, что придаёт характеру звучания уверенность, стабильность.

Уместно обратиться к понятию, которое вводит Костарев в учебном пособии «Вокальное произведение как синтез искусств». Анализируя сочинения с подобной драматургией, исследователь отмечает, что в них «нет привычной главной тональности, но есть тональность итоговая, к которой направлено модуляционное развитие»[21]. Указанное наблюдение в полной мере применимо и к «Прометею»: тональное движение от начального g-moll последовательно направлено к итоговому торжествующему C-dur. При этом, как замечает Хохлов, в большинстве случаев у Шуберта преобладают окончания в одноименной тональности (26 примеров из 30), что соответствует эстетике венских классиков. Однако «Прометей» демонстрирует иной, более смелый случай – завершение в далёкой мажорной тональности по отношению к исходной минорной, что подчёркивает исключительность драматургии этого сочинения и роднит его с образцами «векторной композиции», о которой пишет Костарев.

### 3. Интонационное развитие

В песне Шуберта представлены разные типы интонирования: речитативный, ариозный, гимнический. Их изменение связано с содержанием.

В контексте анализа шубертовского «Прометея», где первая строфа выдержана в речитативной манере (ремарка автора Recitativo), чрезвычайно важным представляется замечание Хохлова об истоках этого типа мелодики у композитора. Исследователь подчёркивает, что представление Шуберта о речитативе было связано почти исключительно с оперным искусством. По настоянию своего учителя Антонио Сальери он изучал старые итальянские

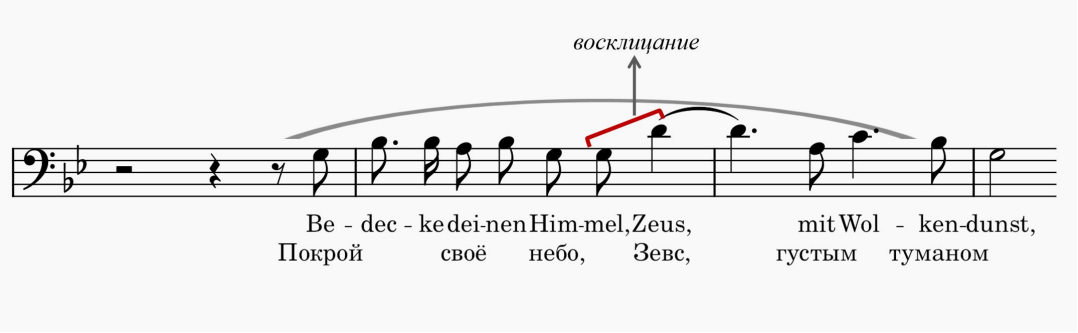
[21] Костарев, В. П. Вокальное произведение как синтез искусств: учебное пособие по анализу вокальных произведений. — Екатеринбург, 2005. — 310 с.

оперы, а также был хорошо знаком с операми, шедшими на венских сценах[22]. Это наблюдение проливает свет на природу драматического, декламационного склада, избранного композитором для монолога Прометея, связывая камерный жанр песни с высокой оперной традицией.

В первом разделе (7-28 тт.), который является образной экспозицией, бóльшая часть мелодий начинается с повторяющегося тона (звука). В нём можно выделить речитации и восклицательные интонации:

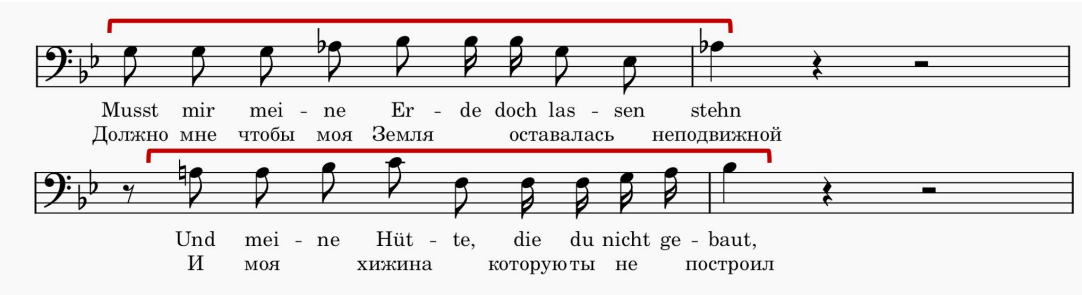
- начальная мелодия представлена в виду дуги, которая сочетается с речитацией на одном звуке, восклицательной интонацией обращения и спокойным завершением в конце раздела:

*Пример 1.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 7–9




- секвентно восходящий речитатив на словах «Землю же ты должен оставить» (Musst mir meine Erde):

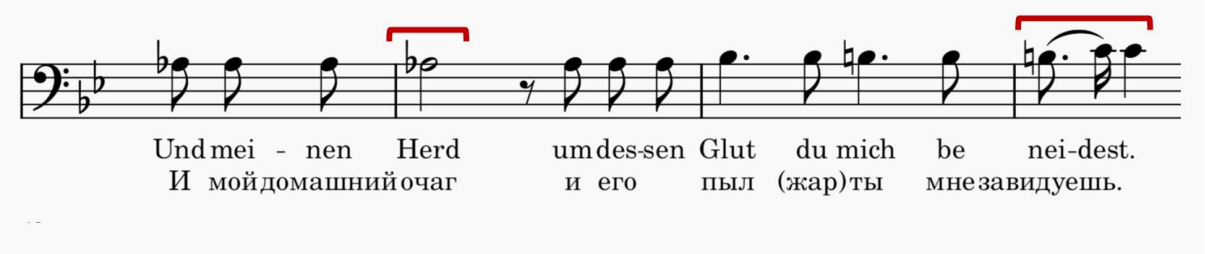
*Пример 2.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 18–21




- речитатив, усиленный восходящим ходом с включением хроматических звуков:

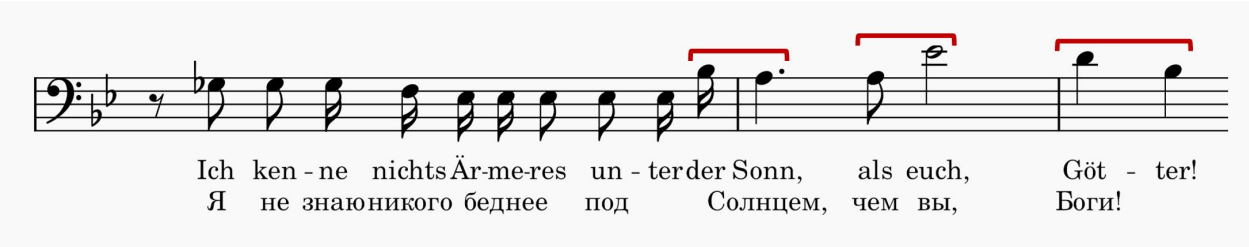
[22] Ю. Н. Хохлов. Песни Шуберта: Черты стиля. — М. : Музыка, 1987. — С. 85

*Пример 3.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 22–25



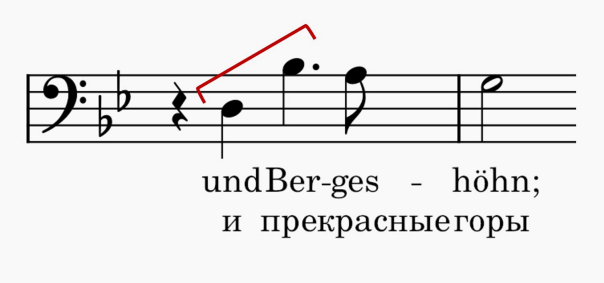

- речитативные мелодии метрически и интонационно подчёркнуты наиболее важные слова текста «der Sonn», «euch», «Götter» («Солнце», «вы», «Боги»):

*Пример 4.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 26–28




В первом разделе есть образ природы, который характеризуется широким восходящим ходом на м. 6:

*Пример 5.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 16–17

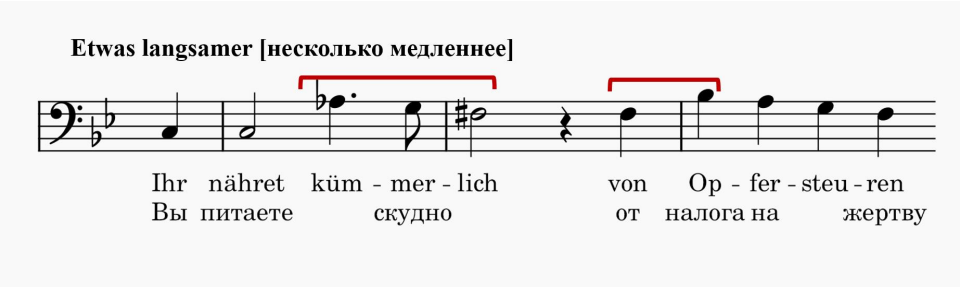



Второй раздел (29-82 тт.) – рассказ о своём доме, мелодия более подвижна; появление секвенции связано с перечислением предметов в доме. Завершает его обращение к Зевсу, в котором звучат восклицательные интонации.

Отличительная особенность этого построения – широкие ходы, распевность, медленный темп. Важным средством нового образа становятся гармония и фактура:

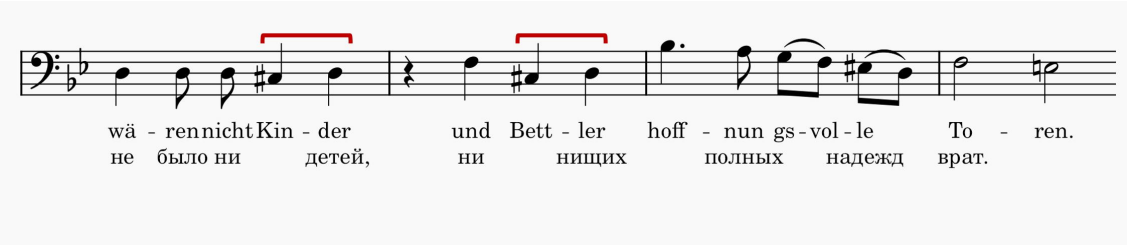
- начальный мотив графически обрисовывает звуки ум. 7. Однако во втором мотиве появляется противопоставление: восходящий восклицательный ход на ч. 4, который подчёркивает слово «Opfersteuern» («жертва»), который поддержан тональностью B-dur. Композитор рассматривает это слово с точки зрения героики:

*Пример 6.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 29–33



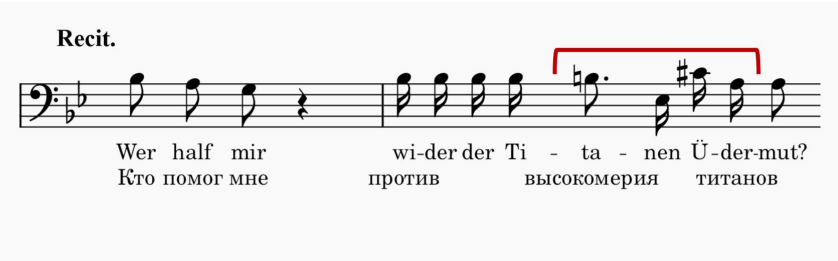

- при перечислении слов «нищих» и «детей» возникает секвенция, в которой подчёркивается семантический яркий ход на м. 2 (cis-d):

*Пример 7.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 38–40




- начало новой строфы поэтического текста отмечено (54 т.) возвращением речитатива: фразы становятся более дробными, с активным дыханием, укорачиваются интервально:

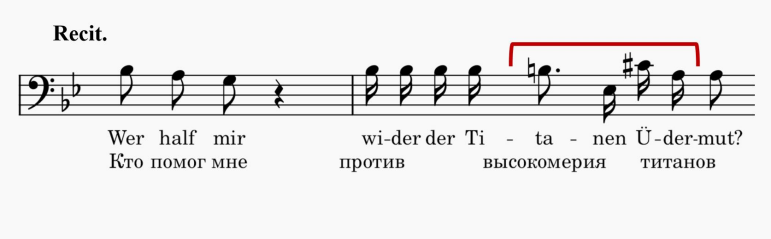
*Пример 8.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 54–55



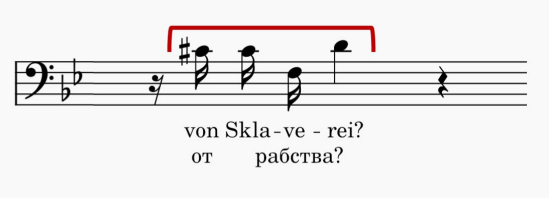

- слова «Высокомерие титанов/Titanen Übermut» (55 т.) совпадают с широким ходом на ч. 5 вверх и м. 6 вниз, которые обрисовывают мажорное

трезвучие, неожиданное среди минорных тональностей. Эта торжественно-вопросительная интонация секвентно повторяется (57 т.) на слова «От рабства?/Von Sklaverei?»:

*Пример 9а.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 55

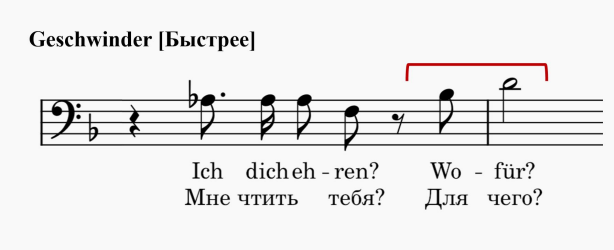



*Пример 9б.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 57

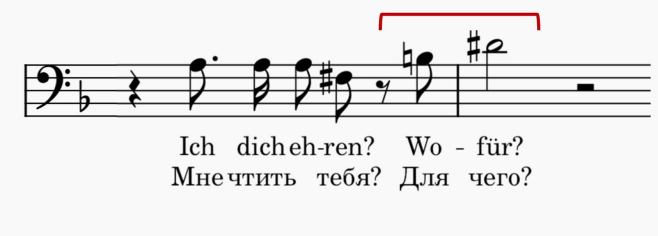



В этом разделе Шуберт впервые нарушает первоисточник, дважды повторяя вопрос «Для чего/Wofür». Развитие становится более напряжённым и динамичным, фразы дробными и приводят к кульминации:

*Пример 10а.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 67–68

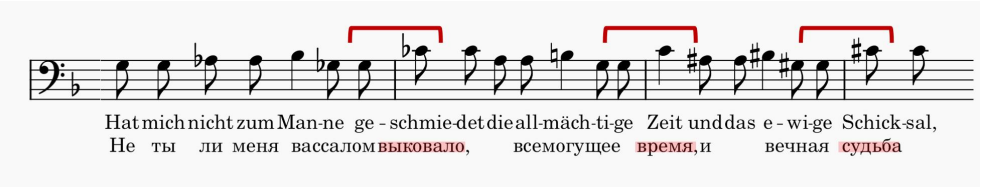



*Пример 10б.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 72–73



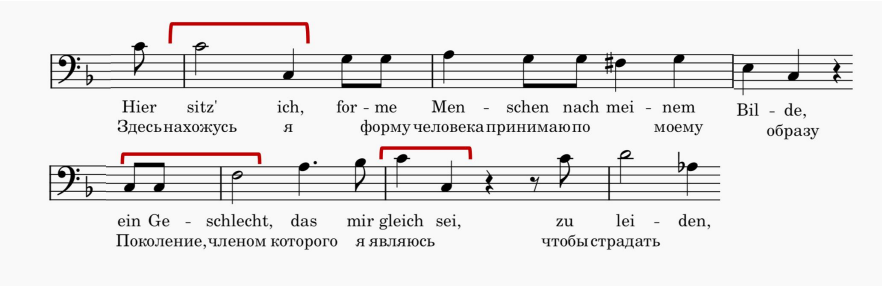
Кульминация песни краткая по объёму (78-82 тт.), но напряжённая интонационно и тонально. Речитативная фраза повторяется трижды, и окончание каждой поднимается хроматически по полутонам, приводя к cis-moll. Окончание каждого из построений – воклицательная кварта, которая подчёркивает опорные слова текста («geschmiedet» – «выковало», «Zeit» – «время», «Schicksal» – «судьба»):

*Пример 11.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 78–81




Интонационное содержание заключительного раздела составляют широкие интонации: октавы, квинты, кварты, звучащие в тональности C-dur. Они воплощают итог: утверждение силы созидающего духа, который преодолевает сложности жизни:

*Пример 12.* Ф. Шуберт «Прометей», тт. 92–97




Песня Шуберта показывает движение от минорных тональностей к гимническому C-dur, и композитор выражает жизнеутверждающее начало, которое он услышал в произведении Гёте.

## Заключение

Анализ музыкальной интерпретации Шубертом поэтического текста И. В. Гёте «Прометей» позволяет сделать вывод о глубоком взаимодействии философского содержания, поэтической формы, музыкальной выразительности и драматургии.

Трёхчастное строение произведения, тональный план (от g-moll через напряжённые модуляции к торжественному C-dur) и интонационное развитие (от речитатива через ариозные фрагменты к гимническому заключению) гибко следуют за смысловыми и эмоциональными поворотами текста. Композитор использует гармонические, фактурные и интонационные средства для раскрытия ключевых образов: сарказма в обращении к Зевсу, скорби в описании богов, наивной веры в воспоминаниях о детстве и, наконец, самоутверждения в финале. Особую роль играет мотив «выковывания» («geschmiedet»), получающий яркое гармоническое и мелодическое воплощение и подчёркивающий идею формирования личности через страдание и собственное творческое выражение.

Таким образом, произведение Шуберта «Прометей» представляет собой глубокое художественное прочтение стихотворения, в котором музыка становится активным соавтором. Через взаимодействие тональных красок, интонационных архетипов и ритмической организации композитор раскрывает и усиливает философский и эмоциональный потенциал гётевской оды, создавая целостный образ Прометея как символа непокорности, творческой свободы и торжества человеческого духа.

В качестве перспективы дальнейшего исследования предполагается обратиться к русской музыкальной традиции. Интерес представляет хор Танеева «Прометей» на слова Полонского. Сравнение двух сочинений может выявить как общие закономерности, так и национальное своеобразие музыкального языка. Такой аналитический этюд-диптих может стать продолжением начатой работы.

## Список литературы


1. Воспоминания о Шуберте / сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Н. Хохлова. — М. : Музыка, 1964. — 412 с.
2. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. К семантике русского трехстопного ямба / М. Л. Гаспаров. — М. : РГГУ, 1999. — 414 с.
3. Гесиод. Работы и дни ; Теогония: [поэмы] / пер. с древнегреч. В. В. Вересаева. — Текст: электронный // Библиотека Максима Мошкова: [сайт]. — URL: https://lib.ru/POEEAST/GESIOD/trudy.txt (дата обращения: 22.03.2026)
4. Гёте И. В. Прометей / пер. М. Л. Михайлова // Lib.ru/Классика: [сайт]. — URL: http://az.lib.ru/g/gete_i_w/text_1871_prometey.shtml (дата обращения: 22.03.2026)
5. Дёмкина В. Б. Вечный образ Прометея в русской литературе [Электронный ресурс] // XII Международный конкурс научно-исследовательских и творческих работ учащихся «Старт в науке». С. 3. URL: https://files.school-science.ru/pdf/12/6062d40483a9b.pdf (дата обращения: 22.03.2026)
6. Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений / В. Жирмунский. — Петербург: Опояз, 1921. — 112 с.
7. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие / Л. П. Казанцева. — СПб : Планета музыки, 2001. — 370 с.
8. Костарев В. П. Вокальное произведение как синтез искусств: учебное пособие по анализу вокальных произведений / В. П. Костарев. — Екатеринбург , 2005. — 310 с.
9. Конен В. Д. Шуберт / В. Д. Конен. — 2-е изд., доп. — М. : Музгиз, 1959. — 304 с.
10. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 80 с.

11. Ломоносов М. В. Избранные произведения / сост. О. Д. Минаева. — М. : Факультет журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова; Издательство Московского университета, 2011. — 344 с.

12. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. — Л. : Просвещение, 1972. — 274 с.

13. Огарёв Н. П. Прометей / Н. П. Огарёв // Русская литература : сайт. — URL: https://rus-lit.ru/lit/text/84/150372/Ogarev/prometej.htm (дата обращения: 22.03.2026)

14. Пилипенко Н. В. Слово и музыка в песнях Ф. Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. В. Пилипенко; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М. , 2002. — 328 с.

15. Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская; Ленингр. гос. консерватория, каф. теории музыки. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.

16. Стручалина Э. А. Взаимоотношение гармонии и формообразования в песнях Шуберта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Э. А. Стручалина; Гос. консерватория ЛитССР. — Вильнюс , 1989. — 27 с.

17. Стручалина Э. А. Гармоническое строение куплетно-вариантной формы в песнях Ф. Шуберта / Г. В. Стручалина // Теоретические вопросы вокальной музыки: труды ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. 44. — М. , 1981. — 182 с.

18. Стручалина Э. А. Роль гармонии в построении малой формы в песнях Шуберта / Г. В. Стручалина // Актуальные проблемы ладогармонического мышления: сборник трудов. — М. , 1984. — 101 с.

19. Формы вокальной музыки: учеб. по анализу: для высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина; СПбГК им. Н. А. РимскогоКорсакова. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург , 2022. — 608 с.: ноты. — ISBN 978-5-7379-1038-9.

20. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта. Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

21. Хохлов Ю. Н. Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту / Ю. Н. Хохлов. — М. : Букинист, 1997. — 404 с.

22. Чигарева Е. И. Особенности формообразования в вокальной музыке. Методика анализа: учебное пособие / Е. И. Чигарева; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. — М. : Московская консерватория, 2023. — 104 с.

23. Шелли П. Б. Освобожденный Прометей / пер. К. Д. Бальмонта // Шелли П. Б. Полное собрание сочинений / под ред. В. Я. Брюсова. — СПб. : Шиповник, 1907. — 178 с.

24. Шуберт и шубертианство: сборник материалов научно-музыковедческого симпозиума, 30 сентября – 2 октября 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков , 1994. — 120 с.

25. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. — СПб. , 1974. — 432 с.

26. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. — СПб. : Советский писатель, 1969. — 552 с.

## Приложение

| Подстрочный перевод | Перевод М. Павловой | Оригинальный текст И. Гёте |
|---|---|---|
| Покрой своё небо, Зевс, | Закрой, чертог небесный, Зевс, | Bedecke deinen Himmel, Zeus, |
| Густым туманом, | Туманом туч! | Mit Wolkendunst! |
| И научи, подобно отроку, | Как мальчик, | Und übe, Knaben gleich, |
| Чертополох уничтожать | что на лугу сбивает мак, | Der Disteln köpft, |
| И дубы, и прекрасные горы. | Хлещи дубы, вершины гор. | An Eichen dich und Bergeshöhn! |
| Дóлжно мне, чтобы моя Земля | Землю же ты должен | Musst mir meine Erde |
| Всё же оставалась неподвижной (стоя́щей) | оставить мне, | Doch lassen stehn |
| И моя хижина, которую ты не построил, | И эту хижину, что строил я, | Und meine Hütte, die du nicht gebau |
| И мой домашний очаг, | И мой очаг, | Und meinen Herd, |
| И его пыл (жар). | чей жар в тебе рождает | Um dessen Glut |
| Ты мне завидуешь. | зависть. | Du mich beneidest. |
| Я не знаю никого беднее | Кто более жалок | Ich kenne nichts Ärmers |
| Под Солнцем, чем вы, боги! | под этой луной, чем вы, боги! | Unter der Sonn als euch, Götter. |
| Вы питаете скудно | Величие своё | Ihr nähret kümmerlich |
| От налога на жертву | молитвами питаете вы | Von Opfersteuern |
| И молитвенного дыхания | и стенаньем жертв; | Und Gebetshauch |
| Ваше могущество | | Eure Majestät |
| И бедствуете, не было | Погибли вы, | Und darbtet, wären |
| Ни детей, ни нищих | если б не дети | Nicht Kinder und Bettler |
| Полных надежд врат. | и безнадёжные тупицы. | Hoffnungsvolle Toren. |
| Там я ребёнком был, | Помню, ребёнком не раз я, | Da ich ein Kind war, |
| Ничего не понимая, что к чему, | попав в беду, | Nicht wusste, wo aus, wo ein, |
| Поворачивал я мой блуждающий глаз | обращал свой взор | Kehrte mein verirrtes Aug |
| К Солнцу, как тогда было | с надеждой к небу, | Zur Sonne, als wenn drüber wär |
| Ухо, чтобы слышать мою жалобу, | Словно ухо было там, чтоб жалобу услышать, | Ein Ohr, zu hören meine Klage, |
| Сердце как моё | Иль чья-то душа, | Ein Herz wie meins, |
| Было в угнетённом состоянии, чтобы сострадать. | что скорбь с униженным разделит. | Sich des Bedrängten zu erbarmen. |

| | | |
|---|---|---|
| Кто помог мне против | Кто дал мне силу | Wer half mir wider |
| Титанов высокомерия? | для борьбы с титанами? | der Titanen Übermut? |
| Кто спасал от смерти меня, | От рабства и от гибели, | Wer rettete vom Tode mich, |
| От рабства? | кто спас меня? | Von Sklaverei? |
| Не ты ли все само завершило | Разве не сердце, | Hast du's nicht alles selbst vollendet, |
| Святое мерцающее сердце? | что пылало праведным огнем? | Heilig glühend Herz? |
| И мерцало (светило) молодо и хорошо. | Не сердце, | Und glühtest, jung und gut, |
| Обманутый, благодарю за спасение | что всегда стремилось жить в добре, | Betrogen, Rettungsdank |
| Спящего там , наверху. | обманщику вверяясь? | Dem Schlafenden dadroben? |
| Мне тебя чтить? Для чего? | Чтить тебя мне? За что? | Ich dich ehren? Wofür? |
| Разве ты боль смягчил | Хоть раз смягчил ли ты | Hast du die Schmerzen gelindert |
| Воззвавшего к тебе? | муки тяжкие узника? | Je des Beladenen? |
| Осушил ли ты слезы | Хоть раз утешил ли ты | Hast du die Tränen gestillet |
| Напуганного? | страдальца несчастного? | Je des Geängsteten? |
| Не ты ли меня вассалом выковало, | Разве не судьба | Hat nicht mich zum Manne geschmiede |
| Всемогущее время, | и не время всемогущее | Die allmächtige Zeit |
| И вечная судьба – | Сделали зрелого мужа из меня, | Und das ewige Schicksal, |
| Мои Господа и твои? | скажи мне? | Meine Herren und deine? |
| Тест на безумие рядом. | Или решил ты, | Wähntest du etwa, |
| Я должен был жизнь ненавидеть, | что жизнь проклинать я должен, | Ich sollte das Leben hassen, |
| В пустыню убегать, | Бежать в пустыню, | In Wüsten fliehen, |
| Потому что не все утренние мальчика | раз не все мечты мои | Weil nicht alle Knabenmorgen- |
| Мечты о крови созрели? | созрели? | Blütenträume reiften? |
| Здесь нахожусь я, принимаю форму человека | Так знай же: | Hier sitz ich, forme Menschen |
| По моему образу (изображению), | Ныне по моему подобью | Nach meinem Bilde, |
| Поколение (род), членом которого я являюсь, | Род людской я формую, | Ein Geschlecht, das mir gleich sei, |
| Чтобы страдать, чтобы плакать, | Чтоб плакал, томился, наслаждался и счастливым | Zu leiden, weinen, |
| Чтобы наслаждаться и любоваться, | был, | Genießen und zu freuen sich, |
| И тебя чтоб не уважать, | Тебе не вверялся, | Und dein nicht zu achten, |
| Как я! | Как я. | Wie ich! |