

**ДРАМАТИЗАЦИЯ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
В ЛИДЕРШПИЛЯХ Р. ШУМАНА**

Драматизация вокальной музыки в позднем творчестве Р. Шумана (в том числе в лидершпилях) – неисследованная линия эволюции камерных жанров, предшествовавшая их театрализации. К жанру лидершпиля относятся три поздних опуса Шумана: «Испанский лидершпиль» (ор. 74) на стихи Э. Гейбеля, «Любовные песни» (ор. 101) на стихи Ф. Рюккерта и «Испанские любовные песни» (ор. 138) на стихи Э. Гейбеля. Все названные произведения сочинены в 1849 г. Жанровое обозначение *лидершпиль* автор предпослал только одному из этих сочинений (ор. 74). Однако общие для всех названных опусов особенности строения позволяют распространить это определение и на два других (сам Р. Шуман в письме в издательство «Фр. Кистнер» от 15 июля 1853 г. говорит об ор. 138 как о втором *лидершпилье* [9, с. 343]¹).

По разъяснению Д. В. Житомирского в комментарии к указателю произведений Шумана, «лидершпиль – жанр, возникший в немецкой музыке в начале XIX века, объединяет черты песенного цикла (обычно в народном духе) и сюжетной кантаты» [6, с. 821]². Упомянув свой «Испанский лидершпиль» в письме к К. Рейнеке от 1 мая 1849 г., Р. Шуман особо оговорил, что это – «*нечто оригинальное по форме*» [9, с. 216]³. Из письма Р. Шумана в издательство «Фр. Кистнер» от 22 апреля того же года: «*Мне кажется, что это не совсем уж плохая выдумка. <...> Думаю, что, может быть, именно эти мои песни получат наиболее широкое распространение*» [9, с. 213]⁴.

Драматизация нетеатральных жанров осуществлялась Шуманом сознательно и намеренно. Это видно, например, из его высказывания, касающегося оратории, в письме к Р. Полю от 14 февраля 1851 года: «*Следует по возможности избегать всего только повествовательного, умозрительного, предпочитая везде драматическую форму*» [9, с. 268]⁵.

¹ См.: Шуман Р. Письма : в 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 343.

² Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М. : Музыка, 1964. – С. 821.

³ Шуман Р. Письма : в 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 216.

⁴ Там же. – С. 213.

⁵ Там же. – С. 268.

В «Испанском лидершпиле» ор. 74 нет прямых сюжетных связей между номерами и единства персонажей. В произведении отражены любовные переживания в разнообразных жизненных ситуациях: в момент зарождения чувства (№ 1), в период ухаживания (№ 2) и т. д., – это является *содержательной* основой, объединяющей разнохарактерные пьесы. Отсутствие единства персонажей позволило композитору в рамках единого произведения охватить широкое разнообразие ситуаций, в том числе полярных: несчастливую любовь (№ 6), счастливую любовь (№ 7), любовь в разлуке (№ 8).

В композиции цикла прослеживается четко выраженное членение на две половины (или две стадии, соответственно №№ 1–5 и 6–9), грани композиции подчеркнуты сменой исполнительского состава. Любовные ситуации группируются таким образом, что в содержательном плане первую половину цикла можно условно назвать «Влюбленность» (охватывает ряд ситуаций от зарождения чувства до соединения любящих), вторую – «Любовь». Рубежным между половинами цикла является квартет (№ 5) и завершается цикл также квартетом (№ 9). Оба они по композиционной функции соответствуют хорovým эпизодам кантат, где хор – голос комментатора событий или автора. В первой части цикла все номера – дуэты, во второй – два номера из трех (№№ 6, 7) сольные, один дуэтный.

№ 1. «Первая встреча». Два голоса (сопрано и альт) представляют единого субъекта высказывания, одну лирическую героиню: влюбленную девушку. Партии обоих голосов изоритмичны (нота против ноты). Характер произведения таков, что описание сцены первой встречи девушки с юношей можно истолковать скорее как пересказ сновидения, нежели описание реального события⁶ (см ниже таблица 1).

№ 2. «Интермеццо» по содержанию относится к жанру серенады. Два мужских голоса (тенор и бас) здесь также трактуются как высказывание одного лирического героя, на сей раз – юноши, обе вокальные партии изоритмичны.

№ 3. «Тоска любви» – второй дуэт женских голосов (сопрано, альт). Девушка, тоскуя о любимом, с некоторой аффектацией в испанском вкусе (первый же интервал в мелодии – восходящий скачок на нону) говорит о том времени, когда любовь пройдет и душа сможет, наконец, обрести желанный покой. В русском переводе тек-

⁶ Эквиритмический перевод, специально приспособленный для пения, выполнен автором настоящей статьи.

ста Музы Павловой, напечатанном в Собрании вокальных сочинений Р. Шумана, допущена существенная неточность, меняющая смысл высказывания: речь героини переадресована ко второму лицу («Пора придет – дух смятенный *твой* найдет покой»); в оригинале же – обращение к *собственной душе*, мысли («Gedanke mein»).

Таблица 1

<p><i>Von dem Rosenbusch, o Mutter; Von den Rosen komm ich. An den Ufern jenes Wassers Sah ich Rosen stehn und Knospen; Von den Rosen komm ich. An den Ufern jenes Flusses Sah ich Rosen stehn in Blüte; Von den Rosen komm ich. von den Rosen; Sah ich Rosen stehn in Blüte; Brach mit Seufzen mir die Rosen. Von dem Rosenbusch (2), o Mutter; Von den Rosen komm ich. Und am Rosenbusch, o Mutter; Einen Jüngling sah ich, An den Ufern jenes Wassers Einen schlanken Jüngling sah ich, Einen Jüngling sah ich. An den Ufern jenes Flusses Sucht' nach Rosen auch der Jüngling; Viele Rosen pflückt' er, viele Rosen. Und mit Lächeln brach die schönste er, Gab mit Seufzen mir die Rose. Von dem Rosenbusch (2), o Mutter; von den Rosen komm ich.</i></p>	<p><i>Среди чудных роз, о мама, Среди роз была я. Там, у самого обрыва Молодой бутон прекрасный Над рекой нашла я. Там в горах на жутком склоне Розы алы, как от крови... Будто бы от крови алы розы... Среди роз я шла, и тот бутон С грустным вздохом надломила. Среди чудных роз (2), о мама, Среди роз была я. Среди чудных роз, о мама, Так грустна была я, Вдруг у самого обрыва Вижу – юноша прекрасный, Что всю жизнь ждала я. Там в горах на жутком склоне Розу лучшую нашёл он... Лучшую из роз над обрывом. Улыбнулся он и свой цветок С грустным вздохом мне он отдал. Среди чудных роз (2), о мама, Среди роз была я.</i></p>
---	---

№ 4. «Ночью». Сильный и свежий эффект, всегда производимый этим дуэтом, свидетельствует о наличии в нем яркого художественного открытия, требующего более подробного обсуждения. Оригинальность жанрового решения состоит здесь в том, что два голоса (сопрано и тенор) принадлежат двум субъектам высказывания, которые обращаются друг к другу, но не слышат один другого. Нельзя сказать, что такое решение типично для жанра камерного дуэта, где устоявшиеся разновидности можно свести к следующим четырем:

1) дуэт неперсонифицированных голосов, высказывающихся о чем-то внешнем (например, «Весенняя песня» ор. 79, № 19 на стихи А. Г. Гофмана фон Фоллерслебена);

2) дуэт-единство, где оба голоса передают речь одного персонажа (таковы, например, только что рассмотренные первые три номера «Испанского лидершипия»);

3) дуэт согласия, где высказывание ведется от лица коллективного персонажа («мы»);

4) дуэт-диалог, где голоса принадлежат двум действующим лицам, между которыми происходит общение (например, дуэт на стихи Р. Бернса «Под окном» ор. 34, № 3).

Рассматриваемый дуэт «Ночью» не может быть причислен ни к одной из этих разновидностей и представляет собой особый случай дуэта – *дистанционный диалог*. Два действующих лица как бы отдалены друг от друга в пространстве (или между ними воздвигнута непроницаемая стена), так что непосредственный, реальный диалог между ними физически невозможен. Дуэт этот складывается из двух автономных монологов, можно даже сказать, из двух сольных романсов (Р. Шуман зачастую писал романсы в форме обращения к воображаемому собеседнику). Параллельное развертывание этих монологов при их интонационном подобии и обращенности друг к другу создает зрительское представление о пространственной симметрии во взаиморасположении звучащих голосов, об их непреодолимой разделенности и о том, что слияние голосов в дуэте происходит не в реальном мире, а лишь в обоюдном синхронном воображении персонажей и в сознании слушателя.

Певцы-актеры должны разыграть особую психологическую «мизансцену» (пусть внешне и неподвижную): партнеры по диалогу не слышат друг друга в реальном мире, но каждый, пребывая в одиночестве, думает о партнере и мысленно к нему взывает. Общение происходит поверх реальности. В просторе духовных миров, в силовом поле движущихся каноном мелодий, то есть в сложно устроенном *звуковом мире* шумановского дуэта, любящие души входят в связь и пребывают в единстве, вопреки разделяющим их в реальности расстояниям и преградам. Камерный вокальный ансамбль создает здесь особый, по существу, *театральный* эффект, аналог которому трудно подыскать даже на оперной сцене. (По наблюдению М. Р. Черкашиной, столь же необычная, драматургически сложная ситуация была воплощена в «Сомнамбуле» В. Беллини, где есть дуэт двух персонажей, не вступающих

в реальное общение. Героиня пребывает в сомнамбулическом состоянии и не воспринимает присутствия партнера). Заметим, что Р. Шуман, в отличие от театральных авторов и постановщиков, действует здесь *музыкальными* (и только музыкальными) средствами.

Логично предположить, что *театрализация* (привнесение театральности в нетеатральные жанры) повлекла еще *большую* изощренность в действиях композитора, чем театральность как таковая. Действительно, оригинальность замысла, как всегда, обусловила использование неординарных средств, в данном случае – не характерных для жанра лирического камерного дуэта сложных («учёных») приемов полифонической техники. Композиция дуэта по ряду признаков приближается к форме несимметричного канона.

Фортепианное вступление основано на изложении краткого выразительного мотива и его вариантном развитии, что звучит для шумановской эпохи довольно архаично, напоминая по стилю изложения период типа развертывания, вырастающий из темы-зерна в музыке барочного стиля.



На всем протяжении пьесы в фортепианной партии не прекращается процесс мотивно-тематического развития материала вступления. Это не сопровождение в обычном понимании (не аккомпанемент), а самостоятельный пласт музыкальной ткани, который контрапунктирует канону, образуемому вокальными голосами. Тематизм фортепианной партии может быть истолкован как своеобразное удержанное противосложение («свободный голос»). Следует только иметь в виду, что противосложение это развивается по собственной логике, и грани между волнами его развития не совпадают с границами между разделами канона в вокальных партиях.

Непрерывный ток противосложения – как непрекратимое глубинное движение чувства, объединяющего героев, – организуется по принципу вариаций типа прорастания (термин В. В. Протопопова), то есть каждый этап развития (а все они аналогичны построению типа развертывания, изложенному во вступлении) включает одинаковое

начало (тему-зерно) и различные продолжения. Этапы эти неравновелики. Их протяжённость (в тактах) такая:

6 (вступление) + 12 + 26 + 12 ... 6 (заключение).

В последовании этих величин просматривается закономерность: принцип концентричности. Proposta в партии сопрано включает три раздела (такты 8–45, 46–83, 84–88). Risposta вступает в партии тенора в 46-м такте (расстояние между вступлениями 38 тактов) и включает разделы, аналогичные первому (целиком) и второму (усеченному) в Propost'e (тт. 46–88). С 92-го такта 4-й раздел (Coda) с изоритмической синхронизацией движения голосов. Таким образом, развитие музыки на уровне целого образуется тремя относительно самостоятельными действенными слоями: двумя голосами канона (сопрано и тенор) и «свободным голосом» – противосложением (партия фортепиано). Смысловое соотношение между вокальными линиями, с одной стороны, и фортепианной партией, с другой, являет «единовременный контраст» (термин Т. Н. Ливановой).

Исполнители дуэта «Ночью» поставлены в условия, весьма необычные для жанров камерной лирики. Здесь требуется условное допущение, будто двое поющих рядом актеров не слышат друг друга. Такая условность чисто оперная, на ней основана ансамблевая техника в ее высших образцах: в операх В. Моцарта, Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди. Более того: эта условность используется не во всех оперных стилях именно потому, что ее считали *чересчур* оперной, *нарочито* оперной, мешающей правдоподобию (из-за этого, например, Р. Вагнер и «кучкисты» – А. Бородин, М. Мусоргский – изгоняли из своих опер подобные ансамбли). Однако для камерных жанров Р. Шумана данный дуэт, основанный на принятии чисто оперной условности и на создании сугубо оперной иллюзии, знаменует лишь *путь* к театрализации, лишь промежуточный этап между драматизацией и театрализацией жанра, поскольку здесь еще нет главного театрализующего фактора – *индивидуализации ролей* и связанного с этим лицедейства актеров. Тем не менее, рассматриваемый дуэт по жанровому и конструктивному решению остается уникальным не только в творчестве Р. Шумана, но и во всей камерной вокальной литературе. По мысли Г. Головинского, открытые Р. Шуманом новые возможности («использование лирической кантилены с ее длительно выпеваемыми звуками в каноническом дуэте» [3, с. 71]⁷) оказали воздействие и на

⁷ Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века. // Русско-немецкие

технику *оперного ансамбля* (таков дуэт-канон «Враги...» из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского).

№ 5. Квартет «Не скрыть любви» – рубежный в композиции лидершпиля. Текст произносится от лица комментатора событий (признак эпического рода, к которому относится жанр кантаты). Фактура этого квартета является скорее хоровой, нежели ансамблевой: нет индивидуализированных партий, а некоторая независимость голосов отмечается лишь на участке кадансирования – в конце вступления перед началом нового куплета.

Новая стадия своеобразного сюжетного движения во второй части лидершпиля (№№ 6–8) представляет переживания л ю б я щ и х героев. Теперь, когда желанная цель достигнута, для дальнейшего сюжетного развития открываются две психологические возможности: отчаяние от душевной опустошенности или довольное умиротворение. Обе эти взаимоисключающие психологические возможности последовательно воплощены Р. Шуманом в двух *сольных* номерах (6-м и 7-м).

№ 6. «Меланхолия». Первый в лидершпиле сольный номер (сопрано). Наиболее яркая в интонационно-мелодическом отношении пьеса, эмоциональная кульминация цикла. Редкостная даже для Р. Шумана открытость проявления чувства, аффектированная порывистость, указывающая на испанский темперамент героини, в отчаянии призывающей смерть.

Напряженность поддерживается и нагнетается, в частности, взаимодействием противоречивых интонационных средств: возгласов декламационного типа и широкой кантиленной вокализации с применением длительных внутрислоговых распевов. Обращает на себя внимание выразительность аффектированных скачков на нону, дециму и ундециму в вокальной партии. Эта исключительно редкая в вокальной практике, трудная для певцов «экстремальная» интервалика, несвойственна камерному музицированию. Применяя ее, Шуман определенно приближает характер интонирования к выразительным приемам *сценической* речи, то есть к театру, где в наряженных моментах кульминационные возгласы могут произноситься с интонацией, срывающейся на крик. Подобную «экстремальную» интервалику в таком же значении

музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. – М., 1996. – С. 71. (Автор ссылается здесь на одиннадцатый этюд из «Симфонических этюдов» Р. Шумана.)

применял в драматических ораториях Г. Ф. Гендель, например, в Арии Самсона (№ 4) из оратории «Самсон» (см. такты 28–29: нисходящий скачок на большую септиму; такты 31–32: три последовательных восходящих скачка, суммарно охватывающих большую нону).

в жизни ни ми-ну-ты сча-стья! О, ког-да ко-нец! Где ис-ход стра-да-нию?
 Le-ben kei-ne fro-he Stun-de. Wenn es end-lich doch, end-lich doch ge-schä-he,

Сопоставить:

Г.-Ф. Гендель. «Самсон». Ария № 4.

солнца звёзд не ви-деть мне! Солн-ца и звёзд,
 sun, moon and stars are dark to me. Sun, moon and stars,

fp *pp*

№ 7. «Признание» – соло тенора. Эмоциональный тонус этой пьесы много ниже, чем предыдущей, нет резких взлетов и спадов. Здесь удивительным образом сочетается интенсивное любовное переживание и спокойная умиротворенность, что в целом можно определить как ощущение полноты жизни.

№ 8. «Весть» – дуэт (сопрано, альт). Трактовка двухголосия здесь аналогична трем первым пьесам лидершпиля, что вносит элемент своеобразной репризности. Содержанием является переживание любовных чувств в разлуке.

№ 9. «Я любима»⁸ – финальный квартет, завершающий композицию цикла праздничной сценой ликования любящих. Гимничность тона, развернутая форма делают этот квартет подобным хоровому финалу кантатно-ораториального произведения.

Своеобразие «Испанского лидершпиля» ор. 74 и других сочинений Р. Шумана в этом жанре состоит в том, что автор исследует круг близких, тонко различающихся психологических состояний, точнее, круг вариантов одного и того же состояния. Проявление любовных чувств в различных жизненных ситуациях людьми разных темпераментов, широкий диапазон любовных переживаний – вот та реальность, которая находит отражение в лидершпиле, его тема. Идея – в приятии любви во всех ее проявлениях.

Близкое жанровое решение Р. Шуман дает в «Испанских любовных песнях» ор. 138, – цикле, сочиненном в том же 1849 году и превосходящем рассмотренный выше цикл как по масштабам, так и по разнообразию задействованных исполнительских средств. Помимо сольных и ансамблевых вокальных номеров здесь имеются и две инструментальные пьесы: «Вступление» (№ 1), и «Интермеццо. Национальный танец» (№ 6)⁹.

Подобная идея – воплотить в циклической вокально-инструментальной композиции оттенки, варианты одного эмоционального состояния, создать «вариации на чувство» – обнаруживает близость к идее, воплощенной в свое время в оратории Г. Ф. Генделя «О Радости, Печали и Мудрости»¹⁰ на либретто Ч. Дженнинга по Дж. Мильтону (1740). Состояние радости представлено в этой оратории четырнадцатью вариантами (радость труда, радость стремительного движения,

⁸ Перевод неточен: в оригинале определенность женского или мужского рода отсутствует (*ich bin geliebt*), что допускает произнесение одного и того же текста мужскими и женскими голосами. В переводе на русский язык эта особенность не могла быть сохранена.

⁹ Тональный план этого произведения см.: Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов. Л., 1972. – С. 6.

¹⁰ В другом переводе «Веселый, Задумчивый и Умиротворенный». О содержании этой оратории см: Далгат Дж. Предисловие // Гендель Г. О Радости, Печали и Мудрости. Л.: Музыка, 1973. – С. 3.

радость созерцания красоты, радость коллективного веселья и т. д.), состояние печали – девятью вариантами, состояние умиротворенности – пятью. Аналогия с генделевской ораторией шумановского замысла, воплощенного в опусах 74, 138 и отчасти 101, вполне очевидна.

В литературе о Р. Шумане есть критические замечания о связи его хоровых произведений с генделевской традицией. В. Зигмунд-Шульце пишет: «[Гендель] в качестве вокального композитора нашел довольно бледное подражание в хоровых произведениях позднего Шумана <...> Очень проникнута генделевским духом первая оратория Шумана “Рай и Пери”, которую он создал “не для молельни, а для веселых людей”» [7, с. 130]¹¹. Однако отмеченная нами аналогия между шумановскими лидершпилями и ораторией Генделя свидетельствует не о бледном подражании, а о новаторском продолжении традиции в оригинально трактованном жанре, промежуточном между вокальным циклом и кантатой.

ВЫВОДЫ. Рассмотренные поздние произведения Р. Шумана в жанре лидершпиля свидетельствуют о неустанном преобразовании жанров камерно-вокальной лирики путем ее драматизации. Векторы этого сложного преобразования направлены и в сторону концертных кантатно-ораториальных жанров, и в сторону оперы.

В лидершпилях композитор избегает явной, жестко детерминированной сюжетности, создавая намеренно неопределенный «мерцающий» сюжет, допускающий неоднозначные толкования и требующий активного воображения и додумывания. Существует логичность и упорядоченность в последовании сюжетных событий и соответствующих им музыкально-композиционных единиц, но при этом также создается и впечатление непринужденных разрывов связей, некоторого «романтического беспорядка». В этом – следование принципу арабески в шлегелевском значении, то есть принципу, который, по формулировке Е. Роценко, «...определяет конструкцию произведений <...> как сложные и прихотливые циклы» [8, с. 88]¹².

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ганзбург Г. *Песенный театр Роберта Шумана / Григорий Ганзбург // Музыкальная академия.* – 2005. – № 1. – С. 106–119.

¹¹ Зигмунд-Шульце В. Георг-Фридрих Гендель сегодня // *Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики.* – М., 1960. – С. 130.

¹² Роценко О. Г. *Новая мифология романтизма и музыки (проблемы энциклопедического анализа музыки)* : Монография. – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – С. 88.

2. Ганзбург Г. *Театрализация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана / Григорий Ганзбург // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків, 2010. – Вип. 28. – С. 145–158.*

3. Головинский Г. *Шуман и русские композиторы XIX века / Г. Головинский // Русско-немецкие музыкальные связи : сб. статей [ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов]. – М., 1996. – С. 52–85.*

4. Гольдберг Л. *Принципы строения вокальных циклов : учеб. пособие / Л. Гольдберг. – Л., 1972. – 12 с.*

5. Далгат Д. *Предисловие / Дж. Далгат // О радости, печали и мудрости [Ноты] : оратория / Г. Гендель. – Л., 1973. – С. 3–4.*

6. Житомирский Д. В. *Роберт и Клара Шуман в России / Д. Житомирский. – М. : Гос. муз. изд-во, 1962. – 216 с.*

7. Зигмунд-Шульце В. *Георг Фридрих Гендель сегодня / Вальтер Зигмунд-Шульце // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики : [пер. с нем.] / сост. Н. Нотович. – М., 1960. – С. 127–136.*

8. Рощенко Е. Г. *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : [монография] / Елена Рощенко (Аверьянова). – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – 288 с.*

9. Шуман Р. *Письма. [В 2 т.]. Т. 2 (1840–1856) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. Д. В. Житомирского и др.]. – М. : Музыка, 1982. – 528 с.*

ГАНЗБУРГ Г. ДРАМАТИЗАЦИЯ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЛИДЕРШПИЛЯХ Р. ШУМАНА. Исследуется жанровая эволюция у Р. Шумана на примерах произведений, промежуточных между вокальным циклом и кантатой (op. 74, 138).

Ключевые слова: вокальная музыка, лидершпиль, театрализация, дуэт, канон.

ГАНЗБУРГ Г. ДРАМАТИЗАЦІЯ КАМЕРНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ У ЛІДЕРШПІЛЯХ Р. ШУМАНА. Досліджується жанрова еволюція у Р. Шумана на прикладах творів, що є перехідними між вокальним циклом і кантатою (op. 74, 138).

Ключові слова: вокальна музика, лідершпіль, театралізація, вокальний ансамбль, дует, канон.

GRIGORIY HANSBURG. DRAMATIZATION OF CHAMBER VOCAL MUSIC IN ROBERT SCHUMANN'S LIEDERSCHPIEL. Evolution of Robert Schumann's genres on example of the works that are transitional between vocal cycle and cantata (op. 74, 138) is researched.

Key words: vocal music, liederhspiel, dramatizations, duet, canon.