

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И
КУЛЬТУРОЛОГИИ**

**На правах рукописи
С.З.У: 784.3:781.66(043.3)**

ТУРЯ ЕЛЕНА

**ТРАКТОВКА ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ
В ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ Ф. ШУБЕРТА**

**СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)**

**Диссертация на соискание ученого звания
доктора искусств**

**Научный руководитель: _____ Циркунова Светлана,
доктор искусствоведения,
профессор**

Автор: _____

КИШИНЕВ, 2022

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

**Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 784.3:781.66(043.3)**

ELENA TUREA

**TRATAREA PARTIDEI PIANULUI
ÎN CICLURILE VOCALE ALE LUI F. SCHUBERT**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE
(DOCTORAT PROFESIONAL)**

TEZA DE DOCTOR ÎN ARTE

Conducător științific: _____ **Țircunova Svetlana,**
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Autorul: _____

CHIȘINĂU, 2022

© Туля Елена, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	5
ВВЕДЕНИЕ.....	8
1. ОСНОВНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ ПАРТИИ АККОМПАНЕМЕНТА В АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ОТ ИСТОКОВ ДО НАЧАЛА XIX ВЕКА	16
1.1. Взаимодействие вокального и инструментального начал в музыке Австрии и Германии XVI–XVIII веков	16
1.2. Связь вокальной мелодии с инструментальным сопровождением и предвосхищение идеи циклизации песен в творчестве В.А. Моцарта	24
1.3. Развитие фортепианной фактуры в сочинении Л. Бетховена <i>К далекой возлюбленной</i>	32
1.4. Выводы по главе 1.....	39
2. ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНЕМЕНТА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Ф. ШУБЕРТА <i>ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА</i>	41
2.1. Роль фортепианной партии в воплощении романтических идеалов лирического героя (песни №№ 1–11)	42
2.2. Средства фортепианной выразительности в воспроизведении судьбы главного героя (песни №№ 12–20)	48
2.3. Выводы по главе 2.....	55
3. СПЕЦИФИКА ПАРТИИ ФОРТЕПИАНО В ЦИКЛЕ <i>ЗИМНИЙ ПУТЬ</i>	57
3.1. Важность фортепианного сопровождения в воссоздании образа одинокого странника (песни №№ 1–12)	57
3.2. Значение фортепианного аккомпанемента в раскрытии чувства трагического одиночества (песни №№ 13–24)	71
3.3. Выводы по главе 3.....	85
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	88
БИБЛИОГРАФИЯ	93
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Нотные примеры	101
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Структурные схемы песен Ф. Шуберта	125
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Концертные программы (творческая часть диссертации)	137
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Камерно-вокальная музыка Шуберта в музыковедческой интерпретации.....	139
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Список сокращений.....	146
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	147

АННОТАЦИЯ

Туря Елена. Трактровка фортепианной партии в вокальных циклах Ф. Шуберта. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыковедение, Кишинев, 2022.

Структура диссертации: *Творческая часть*: три концертные программы, записанные на DVD. *Научное исследование*: введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 127 наименований, 5 приложений; 92 страницы основного текста, 46 страниц приложений.

Ключевые слова: вокальный цикл, камерно-вокальный ансамбль, *Lied*, мелодия, песня, поэтический текст, фортепианная партия, Франц Шуберт.

Область исследования: австро-немецкая вокальная музыка.

Цель и задачи работы. Цель исследования – охарактеризовать трактовку фортепианной партии в вокальных циклах Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь* с точки зрения ее роли в исполнительском воплощении художественной идеи. **Задачи работы:** определить место вокальных циклов Ф. Шуберта в исторической панораме ранней австро-немецкой вокальной музыки; рассмотреть основные черты их содержания, формы и музыкального языка; охарактеризовать значение инструментального сопровождения в этих произведениях; выявить фактурные особенности партии фортепиано; обозначить проблемы интерпретации указанных сочинений; рекомендовать конкретные пути решения художественных и технических задач в трактовке фортепианной партии названных вокальных циклов Ф. Шуберта.

Научно-практическая новизна и оригинальность проекта определена синтезом теоретического изучения вокальных циклов Ф. Шуберта и их практического (исполнительского) воплощения. *Практический аспект* диссертации выявлен в рамках сценических выступлений, отличающихся новизной концертных программ. В *теоретической части* впервые в Республике Молдова создано масштабное исследование, в котором изучаются особенности фортепианной партии в камерно-вокальных циклах Ф. Шуберта и предлагается вариант их исполнительской трактовки. Оригинальность определяется ракурсом исследования, предполагающим синтез музыковедения и исполнительской практики.

Практическая значимость диссертации связана с тем, что она дополняет и углубляет ряд теоретических и методологических разработок в сфере истории исполнительского искусства с точки зрения практикующего музыканта. Работа может быть применена в учебных курсах *Концертмейстерское мастерство*, *Сольное пение*, *Камерное пение*, *История зарубежной музыки*, *Педагогическая практика*, *Исполнительская практика*. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке концертных выступлений и в самостоятельных занятиях студентов, а также в повседневной деятельности педагогов, преподающих концертмейстерское мастерство и камерное пение.

Внедрение научных результатов. Практическая апробация была осуществлена в рамках трех концертных выступлений в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств, в Малом зале Национальной филармонии им. С. Лункевича и в Органном зале Кишинева. Результаты работы были апробированы на 12 республиканских и международных научных конференциях в Молдове, Украине, Румынии и России, а также в 6 научных публикациях.

ADNOTARE

Turea Elena. Tratarea partidei pianului în ciclurile vocale ale lui F. Schubert. Teza de doctor în studiul artelor, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2022.

Structura tezei: *Compartimentul artistic:* trei programe concertistice, înregistrate pe DVD. *Cercetarea științifică:* introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia ce include 127 de titluri, 5 anexe; 92 pagini ale textului de bază, 46 pagini de anexe.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, ansamblu vocal de cameră, *Lied*, melodie, cântec, text poetic, partida pianului, Franz Schubert.

Domeniul de studiu: muzica vocală austro-germană.

Scopul și obiectivele lucrării. Scopul tezei constă în a caracteriza tratarea partidei pianului în ciclurile vocale ale lui F. Schubert *Frumoasa morăriță* și *Calatorie de iarnă* din poziția rolului ei în realizarea interpretativă a ideii artistice. **Obiectivele investigației:** a defini locul ciclurilor vocale ale lui F. Schubert în panorama istorică a muzicii vocale austro-germane timpurii; a examina opusurile respective prin prisma particularităților de bază ale conținutului, formei și a limbajului muzical; a caracteriza importanța acompaniamentului instrumental în creațiile menționate; a dezvălui particularitățile facturale ale partidei pianului; a desemna problemele de interpretare în lucrările vizate; a recomanda modalități concrete de depășire a dificultăților de ordin artistic și tehnic în tratarea ciclurilor vocale respective de F. Schubert.

Noutatea și originalitatea științifico-practică a proiectului este determinată de sinteza abordării teoretice a ciclurilor lui F. Schubert și, în mod nemijlocit, executarea lor practică, interpretativă. **Aspectul practic** al tezei s-a cristalizat în cadrul evoluărilor scenice, acestea fiind definite prin noutatea repertoriului concertistic. În *compartimentul teoretic*, pentru prima dată în Republica Moldova a fost creat un studiu fundamental, în care se cercetează specificul partidei pianului în ciclurile vocal-cameral ale lui F. Schubert și se propune viziunea proprie asupra tratării interpretative a lucrărilor menționate. Originalitatea este determinată de perspectiva metodologică a investigației, care presupune sinteza instrumentarului muzicologic și a practicii interpretative.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în faptul, că aceasta completează și aprofundează șirul investigațiilor din domeniul istoriei artei interpretative din punctul de vedere al interpretului practician. Cercetarea de față poate fi implementată în procesul de studiere a disciplinelor *Măiestrie de concert*, *Canto*, *Lied*, *Istoria muzicii universale*, *Practica pedagogică*, *Practica artistică*. Rezultatele investigației pot fi aplicate în procesul de pregătire a evoluărilor concertistice și în cadrul studiului individual al studenților, dar și în activitatea curentă a pedagogilor, care predau disciplinele *Măiestrie de concert* și *Lied*.

Implementarea rezultatelor științifice. Aprobarea practică a avut loc în cadrul celor trei evoluări concertistice în Sala mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în Sala mică a Filarmonicii Naționale "S.Lunchevici" și la Sala cu Orgă din Chișinău. Rezultatele studiului au fost aprobate în cadrul conferințelor naționale și internaționale, 12 la număr, din Republica Moldova, Ucraina, România, Rusia precum și în 6 publicații științifice.

ANNOTATION

Turea Elena. Treatment of the piano part in F. Schubert's vocal cycles. Dissertation for the degree of Doctor of Arts, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2022.

Dissertation structure: *Creative part*: three concert programs (DVD records). *Scientific research*: introduction, three chapters, main conclusions and recommendations, bibliography of 127 titles, 5 appendices; 92 pages of main text, 46 pages of appendices.

Key words: vocal cycle, chamber vocal ensemble, *Lied*, melody, song, poetic text, piano part, Franz Schubert.

Research area: Austro-German vocal music.

The purpose and objectives of the work. The purpose of the study is to characterize the treatment of the piano part in F. Schubert's vocal cycles *Die schöne Müllerin* and the *Winterreise* from the point of view of her role in the performance embodiment of an artistic idea. **Objectives of the work:** to determine the place of F. Schubert's vocal cycles in the historical panorama of early Austro-German vocal music; to consider the main features of their content, form and musical language; to characterize the meaning of instrumental accompaniment in these works; to reveal the textural features of the piano part; to identify the problems of interpretation of these works; to recommend specific ways of solving artistic and technical problems in the interpretation of these vocal cycles by F. Schubert.

The scientific novelty and originality of the project is determined by the synthesis of the theoretical study of the vocal cycles of F. Schubert and their practical implementation. **The practical aspect** of the dissertation is revealed in the framework of stage performances, which are distinguished by the novelty of concert programs and the performing interpretation of musical material. **In the theoretical part**, for the first time in the Republic of Moldova, a large-scale study has been carried out, in which the features of the piano part in F. Schubert's chamber-vocal cycles are studied and a variant of their performing interpretation is proposed. Originality is determined by the research perspective, which involves the synthesis of musicology and performing practice.

The practical significance of the thesis is related to the fact that it complements and deepens a number of theoretical and methodological developments in the field of the history of performing arts from the point of view of a practicing musician. The work can be applied in the training courses *The art of accompaniment*, *Solo singing*, *Chamber singing*, *History of foreign music*, *Pedagogical practice*, *Performing practice*. The results of the study can be used in the preparation of concert performances and in independent studies of students, as well as in the daily activities of pedagogues teaching accompanist skills and chamber music.

Implementation of scientific results. Practical testing was carried out within the framework of three concert performances in the Great Hall of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, in the Small Hall of the National Philharmonic S. Lunkevici and in the Organ Hall of Chisinau. The results of the work were tested at 12 national and international scientific conferences in Moldova, Ukraine, Romania, Russia as well as in 6 scientific publications.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы диссертации. Вокальная музыка – романсы, песни, вокальные циклы – постоянно привлекает внимание композиторов, исполнителей и слушателей. Демократичность данной жанровой сферы позволяет творцам выявлять самые разные образы и идеи: от сокровенных размышлений и переживаний до плакатных лозунгов и торжественных заявлений. Коммуникативно-ситуационная мобильность камерно-вокальной музыки делает ее привлекательной для певцов и пианистов. Слушатель же, благодаря наличию вербального компонента (поэтического или прозаического текста), легко находит таким сочинениям отклик в своих чувствах.

Особое место в камерно-вокальной области занимает творчество Ф. Шуберта, которое покоряет тонкой взаимосвязью музыки и слова, прекрасными, легко запоминающимися мелодиями, выразительной фортепианной партией. Не случайно русский писатель И. Панаев в повести *Актеон* словами одного из героев так говорил о песнях Ф. Шуберта: «Он возвысил простые песни до той высочайшей художественности, которая не зависит ни от духа времени, ни от местности, ни от направления века, – которая равна для всех веков, для всех образованных народов. Они – эти песни его – полны проявления той глубочайшей, сокровенной внутренности души человеческой, которая невыговариваема. Он воплотил в звуки то невыразимое состояние души, когда она, погруженная в полноту своего чувства, разливается во что-то таинственное, бесконечное, неопределенное, и с невыразимой отрадой тонет в глубине ощущений, и упивается ими» [44, с. 12].

Ф. Шуберт по праву считается основоположником австро-немецкой камерно-вокальной лирики. Действительно, огромную часть его наследия образуют песни (*Lied*) – их свыше 600. Кульминацией же всего музыкального наследия композитора для голоса и фортепиано стали вокальные циклы *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь*, а также сборник *Лебединая песня*. Конечно, Ф. Шуберт не был первым, кто объединил несколько песен общим замыслом. Уже в конце XVIII в. подобные примеры встречаются у В.А. Моцарта, связывавшего несколько песен одной сюжетной канвой. В 1794 г. Й. Гайдн создает шесть канцонетт для голоса и фортепиано на стихи английской поэтессы Э. Хантер под общим названием *VI original canzonettas*. Написанный в 1816 г. цикл песен на слова А. Ейтелеса *К далекой возлюбленной* (*An die ferne Geliebte*) Л. Бетховена продолжает эту традицию. Но именно Ф. Шуберт возвел идею камерно-вокального цикла до значения четко сформированного жанрового вида и гениально предвосхитил находки следующих за ним композиторов-романтиков: Р. Шумана (два *Круга песен*, *Мирты*, *Любовь поэта*, *Любовь и*

жизнь женщины, Семь песен. На память о поэтессе Елизавете Кульман, Стихотворения королевы Марии Стюарт), И. Брамса (*Четыре строгих напева*), Р. Вагнера (*Пять стихотворений на слова Матильды Везендонк*), Г. Малера (*Песни странствующего подмастерья, Песни об умерших детях*) [95, с.72].

Концертное исполнение австро-немецких вокальных циклов, в том числе и Ф. Шуберта, – не редкость в зарубежной традиции. Практически все ведущие певцы Западной Европы имеют в своем репертуаре подобные камерно-вокальные произведения. Достаточно вспомнить творческие дуэты таких музыкантов как Д. Фишер-Дискау – Дж. Мур, П. Шрайер – Кр. Эшенбах, Т. Хвастофф – Д. Баренбойм, Х. Прей – К. Энжел, И. Бостридж – С. Жиоржини, Й. Кауфман – Х. Дойч и многие другие.

В Республике Молдова, к большому сожалению, попыток исполнения австро-немецких камерно-вокальных циклов сравнительно мало. При этом начало сценического продвижения этого жанра связано с учебным процессом в АМТИИ. Так, вокалистка Л. Шоломей, в одной из экзаменационных программ пианистки Е. Матвеевой (1997), спела *Любовь поэта* Р. Шумана, *Семь ранних песен* ор. 6 А. Берга и *Лунный Пьеро* А. Шенберга. В 1998 г. она повторила вокальный цикл Р. Шумана в Органном зале Кишинева с пианисткой В. Алмаши. Через несколько лет (2002) силами студентов вокалистов и пианистов АМТИИ был организован концерт, где прозвучали фрагменты цикла *Прекрасная мельничиха*.

Практически все теноровые австро-немецкие циклы XIX в. исполнил С. Пилипецкий: в 2006 г. в сотрудничестве с пианистом С. Коваленко он представил слушателям *Любовь поэта* Р. Шумана, в 2015 г. в дуэте с О. Юхно – *Зимний путь* Ф. Шуберта (впервые в Республике Молдова). Неоднократно С. Пилипецкий выступал в ансамбле с автором настоящей диссертации: в 2001 г. в их интерпретации прозвучал цикл *Любовь поэта* Р. Шумана, в 2004 г. – *Прекрасная мельничиха* Ф. Шуберта.

Редкое обращение к музыке Ф. Шуберта, Р. Шумана и других западноевропейских романтиков в Молдове объясняется разными причинами: фонетически непростыми задачами произношения немецкого текста и восприятия его слушателями, особыми требованиями к исполнителям в плане музыкального воплощения, уровнем подготовки аудитории к пониманию и психологическому осмыслению целого. Таким образом, одним из стимулов к созданию настоящей диссертации стало желание автора привлечь внимание исполнителей и пробудить интерес обучающихся вокалистов и пианистов к камерно-вокальной музыке Ф. Шуберта, в частности, к его вокальным циклам.

Другой причиной, обусловившей обращение к данной теме, а также определившей ее своевременность, является неизученность в Молдове вокального творчества Ф. Шуберта с позиции творческой интерпретации. До настоящего времени в музыковедческих работах специалистов Республики Молдова не имеется никаких трудов, где содержались бы методические рекомендации по исполнению вокальной музыки Ф. Шуберта, выполненные на базе практического опыта и аналитических наблюдений. Вместе с тем отсутствие подобных трудов затрудняет продвижение на концертную эстраду такой сложной по содержанию музыки при внешней ее простоте. Следовательно, актуальность изучения вокальных циклов Ф. Шуберта диктуется не только значительностью самих анализируемых художественных явлений, но и необходимостью разработки методических рекомендаций к их концертному воплощению.

Цель и задачи работы. Цель настоящей диссертации состоит в характеристике исполнительской трактовки фортепианной партии вокальных циклов Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь* с точки зрения ее роли в воплощении художественной идеи названных произведений.

Задачи исследования:

1. Определение места вокальных циклов Ф. Шуберта в исторической панораме австро-немецкой вокальной музыки от истоков до середины XIX века;
2. Рассмотрение основных черт содержания, формы и музыкального языка вокально-циклических произведений Ф. Шуберта;
3. Характеристика роли инструментального сопровождения в циклах *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь*;
4. Выявление фактурных особенностей партии фортепиано в названных опусах;
5. Формулировка интерпретационных проблем в указанных сочинениях;
6. Предложение конкретных путей решения художественных и технических задач в трактовке фортепианной партии вокальных циклов Ф. Шуберта.

Объект исследования диссертации. Центральное место в работе занимают камерно-вокальные циклы Ф. Шуберта на тексты В. Мюллера *Прекрасная мельничиха*, ор. 25 и *Зимний путь*, ор. 89. Помимо этого, в качестве материала диссертации выступают песни В.А. Моцарта, цикл Л. Бетховена *К далекой возлюбленной*, ор. 98, а также некоторые образцы народных австро-немецких *Lied*. В связи с тем, что автор диссертации является практикующим пианистом (педагогом и концертным исполнителем), преимущественное внимание в исследовании привлечено к рассмотрению фортепианной партии названных произведений.

Новизна и оригинальность проекта определена синтезом практического (художественного) воплощения циклов Ф. Шуберта и их теоретического изучения. **Практический** аспект диссертации связан с исполнением автором диссертации фортепианной партии в камерно-вокальных произведениях Л. Бетховена (*К далекой возлюбленной*), Ф. Шуберта (*Зимний путь*, *Лебединая песня*), Р. Шумана (*Любовь и жизнь женщины*), А. Берга (*Семь ранних песен*), Г. Малера (*Песни странствующего подмастерья*) в рамках концертных выступлений на сценах Национальной филармонии им. С. Лункевича, Органного зала, АМТИИ. Вокальный цикл *Лебединая песня* был исполнен в Республике Молдова впервые.

В **теоретическом** аспекте настоящая диссертация впервые в музыковедении Республики Молдова представляет исследование фортепианной партии в вокальных циклах Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь* и предлагает вариант ее исполнительской трактовки, что существенно обогащает и облегчает работу певцов и пианистов над данными сочинениями, а также дает основание для аргументированной художественной оценки той или иной исполнительской интерпретации. **Оригинальность** работы определяется синтезом музыковедческого и исполнительского подходов к анализируемому явлению.

Методологическая база диссертации складывается из совокупности примененных научных *подходов* и использования соответствующих *методов* исследования. *Объективный* подход обусловил опору на музыкальный и поэтический тексты песен Ф. Шуберта в соответствии с авторским замыслом. *Исторический* подход проявился в характеристике вокальных циклов Ф. Шуберта с точки зрения их места в австро-немецком культурно-историческом процессе XIX века и в их критической оценке с позиций сегодняшнего дня. *Теоретический* подход выразился в системно-структурном рассмотрении предмета изучения, подразумевающим исследование фортепианной партии в шубертовских циклах как составного элемента единого художественного феномена – камерно-вокального ансамбля в целом.

Методы, направленные на осмысление поставленной проблемы, включают анализ, синтез, индукцию, дедукцию и др. *Анализ* и *синтез* дают возможность представить вокальную и фортепианную партии в песнях Ф. Шуберта как взаимосвязанные между собой. *Индукция* и *дедукция* служат основанием для выводов об особенностях каждой из песен в структуре цикла. Тому же способствует и метод *традукции*, позволяющий выявить сходство и различие разных песен. В числе *специальных* музыковедческих методов, примененных в диссертации, следует назвать метод исполнительского анализа.

На стадии *эмпирического* освоения материала были использованы результаты личных бесед с пианистами Л. Ваверко, С. Коваленко, Т. Савельевой и О. Юхно, с вокалистами Е. Фоменко, В. Драгошем, И. Кваснюком, С. Пилипецким, Д. Аксентий, Л. Шоломей. Помимо этого, автор опирается на собственный опыт концертмейстерской работы и педагогической деятельности в АМТИИ.

Теоретической базой диссертации стали труды разной тематики. В первую очередь, к ним относятся работы о Ф. Шуберте и его камерно-вокальном творчестве, написанные на немецком, французском, английском, румынском и русском языках и складывающиеся во внушительную по объему область зарубежного музыковедения. Они включают исследования В. Дамса, Ф. Брауна, П. Ландорми, Р. Питроу, В. Феттера, Ю. Хохлова, И. Лаврентьевой и многих других ученых. Проанализированный в Приложении 4 основной корпус разнородной информации о Ф. Шуберте, существующей в настоящее время в музыковедении разных стран, позволяет развивать и дополнять имеющиеся в нем теоретические положения новыми наблюдениями, связанными с традициями исполнения произведений венского мастера, созданных в разных жанрах.

Другую группу трудов, составивших методологическую базу данного исследования, образуют работы, в которых рассматривается диалектика взаимодействия двух исполнителей в ансамбле. Это, прежде всего, публикации музыкантов-практиков – известных аккомпаниаторов XX века Дж. Мура и Е. Шендеровича. Особую ценность для настоящей диссертации представляют книги Дж. Мура. Будучи пианистом, работавшим со многими выдающимися музыкантами, такими как Д. Фишер-Дискау, Э. Шварцкопф, К. Людвиг, Н. Гедда, И. Менухин, П. Казальс, Ж. дю Пре и многими другими, он не только отразил колоссальный концертный опыт в работе с партнерами, но и воплотил его в блестящей литературной форме. Подтверждением тому служат его работы: *Нестыдливый аккомпаниатор* (*The Unashamed Accompanist*), *Певец и аккомпаниатор* (*Singer and Accompanist*), *Не слишком ли громко?* (*Am I too loud?*), *Вокальные циклы Шуберта* (*The Schubert Song Cycles*), *Прощальный концерт* (*Farewell Recital*), *Furthermoore*. Фрагменты данных книг Дж. Мура собраны в издании на русском языке *Певец и аккомпаниатор* [42], которое до сих пор является «путеводителем» по миру вокально-фортепианного дуэта для русскоговорящих любителей музыки. Важно, что исследование вокальных циклов Ф. Шуберта (*The Schubert Song Cycles*) [116] этим музыкантом не только характеризует названные опусы, но и содержит практические советы исполнителям. Интересными наблюдениями за исполнением вокального цикла Ф. Шуберта *Зимний путь* С. Рихтером в

ансамбле с певцами Д. Фишер-Дискау и П. Шрайером делится музыковед Е. Пономарева [48; 49].

Пианист и композитор Е. Шендерович, будучи одним из самых ярких представителей плеяды аккомпаниаторов XX века в России, известен выступлениями с такими певцами как Е. Нестеренко, Е. Образцова, Б. Руденко, М. Биешу, Дж. Норман и др. Помимо композиторского творчества (фортепианные пьесы, романсы и музыка к спектаклям), Е. Шендерович вел активную педагогическую деятельность в стенах Московской консерватории по классу концертмейстерского мастерства, отразив свои богатые личные наблюдения об искусстве аккомпаниатора в нескольких работах [87; 88].

С позиции ансамблиста-вокалиста о работе над песнями Ф. Шуберта рассказывает современный английский тенор И. Бостридж, который в книге *«Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости* [6] делится с читателем своими впечатлениями от бесчисленных выступлений с исполнением данного цикла в ансамбле с разными пианистами. Вокалист рассматривает подробно каждую песню цикла, сравнивает подстрочный и литературный переводы песен. Книга снабжена интересными историческими фактами из жизни композитора, в ней раскрывается политическая и культурная жизнь XIX века. Особую ценность представляет мнение исполнителя о каждой песне в отдельности, поскольку автор пытается раскрыть заложенный композитором в ней тайный смысл музыки.

Наконец, еще одной областью музыковедческого основания настоящей диссертации явились учебники и учебные пособия по анализу музыкальных форм, средств музыкального языка, музыкальных жанров и стилей. Это работы Л. Мазеля [34; 35], Ю. Тюлина [70; 41], В. Цуккермана [33], О. Коловского [2] и др. [21; 22; 25] Особое место среди таких работ принадлежит исследованиям В. Васиной-Гроссман и И. Лаврентьевой. Труды В. Васиной-Гроссман о взаимодействии музыки и слова, о связи вокальной мелодии и фортепианного сопровождения, специфике камерно-вокальных жанров стали методологическим основанием для детального рассмотрения нотного текста песен Ф. Шуберта [7; 8; 9; 10] Исследования И. Лаврентьевой послужили теоретической базой для анализа вариантности как одного из ведущих принципов формообразования в камерно-вокальной музыке первого венского романтика [30].

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что впервые в отечественном музыковедении к анализу песен Ф. Шуберта применяется комплексный подход, объединяющий достижения современного теоретического музыковедения и науки об особенностях исполнительской интерпретации. Настоящая работа расширяет и дополняет представления о трудностях в исполнении вокальных циклов Ф. Шуберта, в

частности, связанных с качеством ансамблевости и трактовкой фортепианной партии. Теоретические выводы могут служить основой для дальнейшего научного исследования в области исполнительского искусства. Вкладом в науку являются также видеозаписи интерпретации вокальных циклов Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, А. Берга и Г. Малера, предложенные автором диссертации.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в вузовских курсах *Концертмейстерское мастерство, Сольное пение, Камерное пение, История зарубежной музыки, Педагогическая практика, Исполнительская практика*. Сформулированные рекомендации могут оказаться полезны как студентам, так и концертирующим музыкантам: вокалистам и пианистам.

Апробация результатов. Результаты работы были апробированы в ходе обсуждений ее материалов на заседаниях школы доктората АМТИИ, а также на научных музыковедческих конференциях, таких как: международная научная конференция *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* (АМТИИ, 22.04.16, 20.04.2018); региональная с международным участием научно-практическая конференция *Праксеологическая направленность профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства* (Николаев, 18–19.05.2016); *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor si creatie componistica) in contemporaneitate* (АМТИИ, 27.09.2016, 25.09.2018, 24-25.09.2019); *Congresul International de Muzicologie, ed. a III-a*, (Тимишоара, 28–30.10.2016), республиканский методологический семинар *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* (АМТИИ, 10.03.2017, 19.11.2021) *Cadrul didactic - promotor al politicilor educationale* (ІȘЕ, 11-12.10.2019); *Formarea și dezvoltarea personalității elevului prin intermediul muzicii* (LT George Meniuc, 27.11.2019); *Conferința Națională a Doctoranzilor și Conducătorilor de Doctorat: Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare*. (АМТИИ, 10.12.2021); Симпозиум *Cultură, Tradiție, Artă în spațiul intercultural al românilor din diaspora ed. a II-a*, (Gyula, Венгрия, 22.10.2022), III Международная научно-практическая конференция *Человек, общество, технологии: актуальные вопросы взаимодействия* (Петрозаводск, Россия, 09.01.2023).

Результаты диссертации были апробированы в 6 публикациях в научных журналах и сборниках научных статей, в том числе 6 – в научных изданиях, рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации, а также в непосредственной педагогической и концертной деятельности автора (класс концертмейстерского мастерства, сольного пения).

Практическая часть диссертации была представлена в рамках трех концертных выступлений со следующими программами:

- Ф. Шуберт. *Зимний путь* (26.06.2017), в составе: Сергей Пилипецкий (тенор), Елена Туря (фортепиано). АМТИИ;
- Ф. Шуберт *Лебединая песня* (02.06.2018), в составе: Сергей Пилипецкий (тенор), Елена Туря (фортепиано). Национальная филармония им. С. Лункевича;
- Л. Бетховен. *К далекой возлюбленной*, ор. 98; Р. Шуман. *Любовь и жизнь женщины*, ор. 42; Г. Малер. *Песни странствующего подмастерья*; А. Берг. *Семь ранних песен*, в составе: Диана Аксентий (сопрано), Сергей Пилипецкий (тенор), Елена Туря (фортепиано). Органный Зал (03.05.2019).

Объем и структура диссертации. Диссертация состоит из 92 страниц основного текста, в который входят Введение, три главы, основные выводы и рекомендации; библиографический список из 127 наименований и пять приложений. Во Введении обосновывается выбор предмета исследования, определяется степень научной новизны и актуальности диссертации, характеризуется методология и исследовательская база. Первая глава освещает проблему взаимодействия вокальной и инструментальной партий в сочинениях предшественников Ф. Шуберта – Моцарта и Бетховена. Вторая глава посвящена анализу фортепианной партии в первом вокальном цикле Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха*. В третьей главе рассматривается вокальный цикл *Зимний путь*. Завершается диссертация общими выводами и рекомендациями. Содержанием первого приложения стали нотные примеры; во втором приложении помещены структурные схемы проанализированных песен Ф. Шуберта; третье приложение представляет концертные программы автора диссертации; четвертое приложение содержит анализ музыковедческой литературы о Ф. Шуберте; пятое приложение включает список сокращений, использованных в диссертации.

1. ОСНОВНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ ПАРТИИ АККОМПАНЕМЕНТА В АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ОТ ИСТОКОВ ДО НАЧАЛА XIX ВЕКА

Являясь первыми совершенными образцами вокального цикла в австро-немецкой музыке и будучи важнейшей частью камерно-вокального творчества Ф. Шуберта, его *Прекрасная мельничиха* (*Die schöne Müllerin*) и *Зимний путь* (*Winterreise*) демонстрируют типичное для творчества композитора органическое единство двух компонентов камерного ансамбля – вокальной и фортепианной партий – и требуют от вокалиста и пианиста тонкого ансамблевого взаимодействия в процессе репетиционной работы и концертных выступлений. Такой синтез двух начал в музыке Ф. Шуберта явился итогом длительного исторического развития камерно-вокальной композиторской и исполнительской практики, которая имеет богатые предпосылки в культуре предшествующих эпох. Данные предпосылки формировались в народной музыке, в искусстве миннезанга и традициях протестантского хора, в творчестве представителей направления *Sturm und Drang* (*Буря и натиск*) и композиторов-предшественников. В трех разделах настоящей главы диссертации последовательно раскрываются вопросы взаимодействия вокального и инструментального начал в камерно-вокальной музыке XVI–XVIII веков, в творчестве В.А. Моцарта, а также в цикле песен Л. Бетховена *К далекой возлюбленной*.

1.1. Взаимодействие вокального и инструментального начал в музыке Австрии и Германии XVI–XVIII веков

Истоки шубертовской *Lied* обнаруживаются еще в немецком фольклоре. Именно в народных песнях исследователи усматривают такие особенности ее музыкального языка как «гармонический склад мелодии, ясные тонико-доминантовые отношения в условиях мажорной и минорной диатоники (при явном господстве мажорного наклонения), небольшой диапазон (первоначально – квинта или секста), умеренный темп, плавность мелодической линий, четкость ритмической организации, изначально связанной со строем немецкой поэтической речи» [84, стлб. 941]. Мы не располагаем документальными материалами о форме исполнения народных песен, но можно предположить, что их пели без сопровождения или с каким-либо народным инструментом типа цитры¹ или виелы².

¹ Цитра – струнно-щипковый инструмент, родственник арфе.

² Виела – струнно-смычковый инструмент эпохи Средневековья, предшественник современной скрипки.

Рыцарское искусство миннезанга (немецкое слово *Minnesänger* означает «певец любви»), воспринявшее от народного творчества взгляд на песню как на синкретический музыкально-поэтический жанр и получившее интенсивное развитие в XII–XIV вв., напрямую, конечно, не связано с песнями Ф. Шуберта. Однако исторической заслугой миннезингеров Вальтера фон дер Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха, Готфрида Страсбургского и Дитмара фон Айста стало сочетание народных традиций и разработанных ими профессиональных правил музыкально-поэтических форм, что положило начало некоторым структурным, ритмическим и ладовым закономерностям жанра *Lied*. В частности, именно тогда стала использоваться специфическая песенная форма бар (*Barform*), к которой позднее обращался и Ф. Шуберт.

При синкретическом характере творчества миннезингеров основное выразительное значение в их кансонах³, сирвентах⁴, альбах⁵ и пастурелях⁶ принадлежало поэтическому тексту, а импровизационное сопровождение на арфе, фиделе⁷ и других струнных инструментах способствовало более выразительному звучанию вокальной мелодии. Не случайно деятельность миннезингеров изучается преимущественно в литературоведении [37; 38].

Традиции миннезанга оказались жизнеспособными и в более позднее время (XIV–XVI вв.), когда бурно расцвела деятельность мейстерзингеров, обязанная цеховому объединению городских мастеровых, и когда стали появляться первые печатные сборники с текстами и напевами песен, исполнявшихся без инструментального сопровождения (*Carmina Burana*, а также Иенский, Гейдельбергский, Хоэнфутский, Кольмарский, Донауэшингенский и Лохамский песенники). Литературно-певческие нормы мейстерзанга выразились в особых предписаниях, которые воспроизвел Р. Вагнер в музыкальной драме *Нюрнбергские мейстерзингеры*. При этом выдающийся немецкий романтик запечатлел образ двух реальных мастеров песни – врача Ганса Фольца (1435–1513) и сапожника Ганса Сакса (1494–1576), оставивших богатое творческое наследие. Г. Фольц написал около 1000 *Meisterlieder*, в основном, библейской тематики; Г. Сакс – автор более 6000 стихотворений, песен, ряда комедий и трагедий (на античные и библейские сюжеты). До наших дней

³ Кансона – наиболее распространенный жанр в поэзии трубадуров, представляющий собой лирическое стихотворение строфической формы.

⁴ Сирвента – жанр лирики трубадуров, по содержанию общественного или политического характера, часто с элементами сатиры.

⁵ Альба – жанр куртуазной лирики о запретном любовном свидании; это диалог расстающихся влюбленных.

⁶ Пастурель – жанр средневековой буржуазной поэзии и музыки, построенный в форме диалога.

⁷ Фидель – народная разновидность скрипки, наподобие виелы.

сохранились 13 его одноголосных мелодий-моделей (*Meisterton* или *Weise*), на которые распевали стихи как самого Сакса, так и других мейстерзингеров.

В XVI в. немецкая песня развивалась в тесной связи с протестантским хоралом и базировалась на сложном интонационном сплетении мелодических оборотов из народных образцов, напевов мейстерзанга, секвенций, троп и даже григорианских хоралов. В это время благодаря итальянским влияниям в немецкую песенную традицию проникла практика генерал-баса, приведшая к усилению гармонического мышления. Это свидетельствует об увеличении роли инструментального сопровождения, которое дублировало вокальную мелодию и давало ей гармоническую поддержку.

XVII в. и первые десятилетия XVIII столетия исследователи считают «глухим» временем в истории *Lied* [8, с. 24]. Ввиду раздробленности Германии и ориентации княжеских дворов на итальянское и французское искусство, придворные поэты и музыканты оказались удаленными от немецкого фольклора – главного источника песенной традиции, носителя ее национального колорита. Легко усваивая иноземные воздействия, они тем самым ослабляли национальную характерность своего творчества. Но именно тогда, в XVII в., ассимилируя названные влияния разнородных профессиональных традиций, начинает формироваться стиль сольной песни с инструментальным сопровождением [8, с. 24]. Он получил выражение в вокальной лирике И. Г. Шейна, Г. Альберта, А. Кригера, Ф. Г. Эрлебаха, К. К. Дедекинда, Й. Риста и М. Руберта, что позволяет считать данных авторов теми музыкантами, которые стояли у истоков романтической *Lied*.

Наиболее яркий пример немецких песен XVII в. представляет творчество Адама Кригера (1634–1666), ученика С. Шейдта, некоторое время работавшего органистом в церкви Св. Николая в Лейпциге и основавшего там *Collegium Musicum*, а последние годы проведенного в Дрездене. Заслуженная слава сочинителя песен объясняется новаторской ролью А. Кригера в истории сольной *Lied*. Мелодии его первого сборника песен (1657) отмечены опорой на народные истоки. Второй сборник, озаглавленный *Arien* (1667), включал песни на собственные тексты строфического склада для разного количества голосов в сопровождении *basso continuo* и струнных инструментов. По свидетельству В. Васиной-Гроссман, эти песни были демократичны по мелодике, доступны для понимания и сыграли важную роль в формировании немецкой студенческой песни XVII века, свободной от влияния церкви [8, с.24].

Самая известная песня А. Кригера – *Nun sich der Tag geendet hat* (*Теперь закончился день*)⁸ – содержанием предвосхищает сентиментальность романтизма (*Sehnsucht*)⁹: в ней поется о волнениях трепетной души, ощущающей единение всего сущего, а мелодия поражает выразительностью и пластикой (пример 1.1.1). Эта песня получила широчайшее распространение не только как оригинальный образец сольной вокальной миниатюры, но и как материал для обработки: существуют многочисленные версии *Nun sich der Tag geendet hat* в разных жанрах и для самых различных исполнительских составов.

Примеры взаимовлияния песни и протестантского хора можно встретить в творчестве И. С. Баха. Более того: именно в баховских «ариях» с сопровождением чембало или органа исследователи усматривают первые высокохудожественные образцы философской лирики в немецкой музыке [8, с. 37]. Используя в качестве моделей традиционные духовные песни протестантской общины, выросшие на народной основе, И. С. Бах написал около тридцати песен на немецкие духовные и светские лирические тексты, потрясающие глубиной чувства и естественностью его выражения. Часть из них (21) основана на мотивах из так называемой *Musicalische Gesang-Buch* (*Музыкальной книги песен*) лейпцигского кантора Г. Шемелли (1736) для голоса с цифрованным басом (орган или клавиш). Это «типично немецкие простые песни, *schlichte Weisen*, отличающиеся бесхитростно-задушевной интонацией и почти всегда свойственной Баху глубиной выражения. Некоторые из них – *O finstre Nacht, wann wirst du doch* (*О мрак ночной!*), *Vergiss mein nicht* (*Не забывай меня*), *Dir, dir, Jehova will ich singen* (*Тебе, тебе*) – очень любимы в немецком камерном репертуаре» [8, с. 38]. Эти песни-хоралы и явились исходной точкой развития важнейшей традиции немецкой и австрийской музыки – традиции философской лирики. В качестве примера приведем песню-хорал И.С. Баха *Vergiss mein nicht* (пример 1.1.2).

В XVIII в. австро-немецкие песни относились к сфере бытового музицирования и, по существу, представляли собой снабженные текстом танцевальные мелодии. Они исполнялись в домашнем кругу сольно или с аккомпанементом в традиции генерал-баса музыкантами-любителями. По словам А. Эйнштейна, «...под менуэты, куранты, жиги, сарабанды подставлялся более или менее подходящий текст» [91, с. 354]. Наглядные примеры таких песен содержатся в сборнике Иоганна-Сигизмунда Шольце (известного под

⁸ Все названия песен на русском языке даны не в дословном переводе, а в соответствии с общепринятыми сейчас в русскоязычной традиции заголовками.

⁹Более полное значение слова *Sehnsucht* и его роль в *Lied* мы рассмотрим подробнее в следующих главах настоящей работы, в связи с песнями Ф. Шуберта.

псевдонимом Сперонтес) *Singende Muse an die Pleisse* (1736) и вызывают аналогии с темами многих менуэтов, гавотов и других номеров из старинных сюит (например, фортепианных *Английских, Французских* сюит или *Партит* И.С. Баха). В подтверждение приведем пример *Менуэта* из вышеупомянутого сборника (пример 1.1.3).

Большой вклад в развитие *Lied* внесли композиторы так называемой первой берлинской школы – Ф. Э. Бах, братья И. и К. Граун, Фр. Бенда и др. Самым известным из них был второй сын И. С. Баха Филипп Эммануэль, поражавший современников широким спектром воплощаемых эмоций, изобретательностью музыкальной логики. Вошедший в историю музыки в основном благодаря клавирным сонатам, которые открыли новую эпоху в развитии инструментальных музыкальных форм, он создал и значительное число песен, в основном морализующего и религиозного содержания. По стилю они мелодичны, изложены в традиции генерал-баса. Вокальная мелодия дублируется в верхнем голосе клавирного сопровождения и на опорных долях тактов поддерживается простыми аккордами (пример 1.1.4).

В подобном духе выдержано творчество и других композиторов берлинской школы. Рассчитанное на салонное исполнение, оно не выходило за пределы чувствительной и томной лирики, чувства выражались очень галантно, приукрашено, в «светском» характере. Однако, по свидетельству композитора-любителя той эпохи Христиана Готфрида Краузе, наряду с «галантными ариями» в немецком быту исполнялись также простые песни, заимствованные из популярных зингшпилей, широко распространенных в Германии и Австрии.

Хотя по содержанию текстов охарактеризованные песни еще далеки от *Lied* XIX в., музыкальным материалом они уже закладывают ту основу, которая станет одним из элементов интонационной базы камерно-вокального творчества Ф. Шуберта, в частности, его вокальных циклов. Само же рождение романтической песни приходится на конец XVIII в. (1780–1790) и связывается с деятельностью не столько композиторов, сколько представителей *Sturm und Drang*: поэтов и писателей, которые ввели немецкую литературу в круг мировой. Именно обращение ведущих немецких поэтов того времени к народному творчеству помогло освободить песню от условностей галантного стиля. В этой связи примечательны достижения И. Гердера, Г. Бюргера, К. Шубарта и И. Г. Гете.

Иоганн Гердер, немецкий писатель, теолог, историк культуры, критик, поэт, яркий представитель *Sturm und Drang*, был сторонником той идеи, что объектом искусства должен быть человек «естественный», близкий к природе, с большими страстями и признаками

гениальности. Восторженно относясь к народной поэзии, Библии, творчеству Гомера и Шекспира, И. Гердер именно в них видел изображение «естественного» человека.

Плодотворно используя традиции немецкого фольклора, Готфрид Бюргер изобрел новый для того времени литературный жанр баллады, для которого были характерны черты таинственности и мистичности. Его баллада *Леонора* – одно из первых и лучших произведений данного жанра в мировой литературе¹⁰. Кристиан Шубарт, поэт, органист, композитор, журналист и писатель, впервые применивший в трактате *Мысли о музыкальной эстетике* термин «музыкальная эстетика», утверждал, что «музыка – оригинальное личное выражение музыкальных гениев» [29, стлб. 434]. Особой популярностью пользовались песни К. Шубарта (он был автором 81 песни, в т. ч. 47 на собственный текст).

Главным идеологом и ярчайшим представителем течения *Sturm und Drang* был Иоганн Вольфганг Гете – государственный деятель, мыслитель, философ, поэт. Его романы *Гец фон Берлихинген*, *Прометей*, *Страдания молодого Вертера* быстро нашли признание у читателей, а два других произведения – *Вильгельм Мейстер* и *Фауст* – стали символами эпохи. Совместно с Ф. Шиллером, И. Гердером и К. М. Виландом И. Гете создал нормы и правила т. н. Веймарского классицизма.

Для развития *Lied* деятельность представителей *Sturm und Drang* оказалась существенной в связи с тем, что она благоприятствовала рождению в искусстве принципиально нового лирического героя – обычного человека, имеющего ярко выраженные черты той или иной национальности, острое чувство собственного достоинства, объединяющего в себе индивидуальные и типические черты. Все это говорит о предвосхищении эстетики романтизма. Не случайно в дальнейшем лирические песни и баллады молодого И. Гете станут одним из центров художественного притяжения композиторов-романтиков. Важно также и то, что для всех этих поэтов неотъемлемой частью мировосприятия был культ природы, а также господство чувства над разумом; все они декларировали идею социального равенства и защиты личности человека.

В начале XIX века, в связи с наполеоновскими войнами, интерес к жизни и обычаям народа в Германии стал особенно интенсивным. В атмосфере подъема национального самосознания фольклор получил поистине второе рождение: издавались сборники, организовывались *Liedertafeln* (мужские любительские хоровые общества). Их деятельность определялась патриотическими целями; это были товарищеские кружки, где все друг друга называли «братьями». Первый такой кружок появился в Берлине в 1809 г. по

¹⁰ Г. Бюргер прославился также переводами на немецкий язык Гомера (фрагменты из *Иллиады* и *Одиссеи*), В. Шекспира (*Макбет*), Р.Э. Распе (*Приключения барона Мюнхгаузена*).

инициативе известного композитора и музыкального педагога К. Цельтера. Разрастаясь, эти кружки впоследствии объединялись в певческие союзы (*Liederferein*). Народная песня все больше привлекала историков, литераторов и, конечно, музыкантов.

Значительную лепту в становление немецкой романтической песни внесли литераторы Л. Арним и К. Брентано. Переодевшись в простонародную одежду, неподобающую их социальному статусу (Людвиг Ахим фон Арним – выходец из дворянского рода, Клеменс Брентано – сын франкфуртского торговца), эти представители гейдельбергского романтизма путешествовали по Рейну, собирая народные песни в южной Германии, Швейцарии, Италии и Франции. Итогом этого четырехлетнего путешествия стала трехтомная антология *Des Knaben Wunderhorn. Altedeutsche Liede* (*Чудесный рог мальчика. Старые немецкие песни*). Он был выпущен в свет в 1806–1808 гг. как сборник песен с напевами. В предисловии к изданию авторы четко выразили новое отношение к народной песне, свойственное романтизму и являющееся ценной его чертой: «Мы хотим воспроизвести все то, что доказало свою алмазную крепость в многолетних испытаниях, то, что составляет богатство всего нашего народа, его собственное душевное, живое искусство /.../ то, что сопровождало его в радости и в самой смерти, – песни, сказания, повести, притчи, истории, пророчества и мелодии» [цит. по: 8, с. 27].

Многие передовые люди той эпохи восприняли появление сборника как важное событие. Например, И. Гете в рецензии на него писал: «Книжечка эта по праву должна находиться в каждом доме, где обитают живые люди <...> всегда находя в ней что-нибудь созвучное или волнующее. Но более всего этой книге подходит лежать на рояле любителя или мастера музыки, для того чтобы содержащиеся в ней песни могли с полным правом снова слиться с издавна принятыми, хорошо знакомыми мотивами... И если впоследствии эти песни <...> стали бы постепенно возвращаться к народу, из недр которого они до известной степени вышли, то мы могли бы сказать, что эта книжечка выполнила свое предназначение и теперь, как труд, написанный и напечатанный, спокойно может снова исчезнуть, перейдя в плоть и кровь нации»¹¹ [17, с. 575–576].

У немецких поэтов-романтиков лирические жанры включали гимны, оды и то, что немецкие литературоведы называют *Reflexionsgedichte* (поэзия размышления). Но центральное место заняла *Lied*, в поэтических текстах которой раскрывался весь внутренний мир лирического героя. Немаловажную роль для проникновения самых искренних чувств в содержание песен и для определения новых черт их стиля играла среда,

¹¹ Специально подчеркнем, что И. Гете называет музыкальный инструмент в качестве необходимого атрибута песенного музицирования.

в которой они возникали, и плодотворные контакты поэтов и композиторов: их личное общение, переписка и тесная дружба (известна, например, переписка И. Гете и И. Рейхарта, где они обсуждают проблемы соотношения поэзии и музыки).

Ранняя романтическая *Lied* имела две основные разновидности – баллада и собственно песня. Особенностью баллад являлись их темы и сюжеты, заимствованные главным образом из фольклора: повествование шло обычно о фантастических или необычных событиях. Показательны в этом плане литературные опыты Г. Бюргера, Л. Уланда, Г. Гейне и И. Гете¹². В сравнении с балладами, песни раскрывали разнообразные чувства простого человека: любовь, дружбу, восхищение природой. Такие качества ранней романтической *Lied* отчетливо заметны в песнях вышедшего в 1799 г. в свет *Mildheimische Liederbuch* (*Мильдейхеймский песенник*), где в числе создателей текстов – видные поэты того времени: К. Шубарт, Г. Бюргер, С. Брентано, И. Гете, И. Фосс, Л. Хельти, братья А. и Ф. Шлегель, Ф. Фуке, Т. Кернер и другие, а авторами музыки являлись И. Рейхарт, К. Цельтер и И. Цумштег. Отметим, что в музыкальном языке некоторых баллад уже формируются черты, свойственные романтической лирике.

Конечно, говорить о проблеме ансамблевости в исполнении всех охарактеризованных ранних видов австро-немецкой песни (народной, миннезингерской, мейстерзингерской, протестантской и др.) еще не приходится, поскольку большая их часть ориентировалась на синкретичный характер музицирования, когда певец сам себе аккомпанировал на каком-либо музыкальном инструменте. Встречались и образцы с аккомпанементом в традициях генерал-баса; в таких случаях песенная строка сопровождалась басовой мелодией с цифровым обозначением аккордов. Эту мелодию *basso continuo* мог исполнять любой владеющий нотной грамотой, а целью такого инструментального сопровождения становилась поддержка певца и обогащение фактуры за счет создания гармонической вертикали. Проблема взаимоотношения вокальной и фортепианной партий возникнет только в некоторых песнях В.А. Моцарта¹³.

¹² Наибольшей известностью пользовалась баллада И. Гете *Лесной царь*: позднее (1815) на ее текст Ф. Шуберт сочинил произведение для голоса и фортепиано, к нему же (1824) обратился и мастер песен, композитор К. Леве.

¹³ Известно, что Й. Гайдн тоже писал песни. Более того, установлено, что в его творчестве имеется первый в истории музыки образец вокального цикла – *Vi original canzonettas*. Информацию об этом можно найти в диссертации С. Тарасова *Камерно-вокальная музыка венских классиков* [59], в которой речь идет о песнях Моцарта, Гайдна и Бетховена с точки зрения генезиса и эволюции жанра.

1.2. Связь вокальной мелодии с инструментальным сопровождением и предвосхищение идеи циклизации песен в творчестве В.А. Моцарта

Песни В.А. Моцарта, как и другие сочинения этого композитора, всегда поражают тем, как минимальными звуковыми средствами композитор воплощает тончайшие оттенки духовной жизни лирического героя, достигая поразительной точности и смысловой многозначности. Удивительна и стилевая многомерность песенного творчества этого композитора: в нем ощущаются следы барочного мышления, отчетливо проявляются гармоничность и ясность классицизма, а также предвосхищаются элементы романтизма.

Известно, что песни в творчестве В.А. Моцарта никогда не занимали центрального места, он сочинял их «между прочим». Магистральными для композитора являлись жанры симфонической и камерно-инструментальной музыки, оперы и кантатно-ораториальные сочинения, оставляя для камерно-вокальной музыки значение второстепенной творческой области. Каталог Кехеля насчитывает лишь 33 вокальных произведения В.А. Моцарта, определенных наименованием «песня», но даже это небольшое число камерно-вокальных опусов в полной мере отражает эволюцию художественного мышления венского классика. Они создавались на протяжении всего творческого пути: первая написана в 1767 г. возрасте 11 лет, последняя – в год смерти композитора.

Практически все песни В.А. Моцарт написал на стихи «второстепенных» поэтов, часто – на случайные тексты. Среди авторов слов – имена И. Уца, И. Мюллера, И. Гюнтера, Фр. Канитца и других представителей немецкой поэзии, ныне совершенно забытых. Исключением можно считать только *Das Veilchen* (*Фиалка*) на слова И. Гете. В этой песне соединились тонкость поэзии немецкого поэта-классика и изысканность музыки В.А. Моцарта.

Камерно-вокальная лирика В.А. Моцарта охватывает богатую сферу художественных идей и образов и представлена разными жанровыми видами: песнями, ариеттами, канцонеттами, пасторальями, ариями. Тем не менее, между ними много общего как в вокальной мелодии и гармоническом языке, так и в фактуре сопровождения. Это объясняется тем, что В.А. Моцарт, по мнению исследователей, «... не придавал особого значения различию между песней и, например, ариеттой. Для композитора гораздо более важным было то, для кого или для чего предназначался опус: для использования ли в повседневном бытовом музицировании или для концертного исполнения, для обывателя или для профессиональной певицы, для взрослого или ребенка» [56, с. 3].

С точки зрения проблематики настоящей работы песенное творчество В.А. Моцарта показательно в двух аспектах: с позиции соотношения вокальной и фортепианной партий и с точки зрения предвосхищения идеи циклизации песен. Первый из названных аспектов проявляется в музыкальной фактуре и предполагает анализ возможных видов соотношения вокального и инструментального начал, второй связан с характером поэтического текста.

Выявляя связь вокального и инструментального компонентов в песнях В.А. Моцарта, можно с уверенностью утверждать, что в центре внимания композитора всегда находится мелодия голоса. Она является главным носителем художественного образа – выразительная, пластичная, естественная по своей звуковысотной линии и расстановке цезур. Сопровождение же выполняет функцию гармонической поддержки, дополнения или углубления вокального образа, порой – комментария или ансамблевого партнера. В зависимости от строения инструментальной фактуры, в наследии В.А. Моцарта можно выделить три группы песен: а) с сопровождением в традициях *генерал-баса*, б) с аккомпанементом в виде *стабильно* выдержанной гармонической фигурации, в) с инструментальной партией *мобильного* строения, детализированно отражающей содержание словесного текста.

Техникой генерал-баса композитор пользовался преимущественно в ранних песнях: к вокальной мелодии он добавлял только линию баса, присоединяя к нему цифровку. Такая практика использована в песнях *An die Freude* (*К радости*), *Die großmütige Gelassenheit* (*Величие души*), *Geheime Liebe* (*Тайная любовь*), *Die Zufrieden heute im niedrigen Stande* (*Не поклоняюсь я фортуне*), *O, heiliges Band* (*Союз нерасторжимый*). Такая традиция, как было сказано ранее, в XVIII в. была привычной, нормативной и понятной всем музыкантам. Фортепианная фактура в таких песнях В.А. Моцарта отличалась однотипностью, выполняя лишь вспомогательную, аккомпанирующую функцию, а интонационный материал имел признаки бытовых танцевальных жанров. По словам А. Эйнштейна, детская песня В.А. Моцарта *An die Freude* (К. 53), в сущности, является «симфоническим» *Andantino*, а *O, heiliges Band* (К. 148) – типичным медленным менуэтом [91, с. 354]. Черты танцевальных жанров просматриваются и в других ранних песнях венского классика, таких как *Daphne, deine Rosenwangen...* (*Дафна, ты моя отрада...*), *Die großmütige Gelassenheit* (*Величие души*), *Die Zufriedenheit im niedrigen Stande* (*Не поклоняюсь я фортуне*), *Ridente la calma* (*Покой, словно прежде, мне сердце наполнил...*), *Die Zufriedenheit* (*Умиротворение*).

Ранние песни В.А. Моцарта написаны в куплетной форме, где большое количество куплетов-строф исполнялось на один и тот же музыкальный текст. В современной исполнительской практике некоторые строфы опускаются, поскольку точное многократное

повторение воспринимается несколько утомительно (например, в первой песне *An die Freude*, написанной одиннадцатилетним В.А. Моцартом, семь куплетов). Впоследствии композитор нередко избирает более компактные по масштабам поэтические источники. Так, песня *Daphne, deine Rosenwangen...* имеет только два куплета¹⁴. По одному куплету содержат *Die großmütige Gelassenheit, Geheime Liebe, Die Zufriedenheit im niedrigen Stande, O, heiliges Band*.

Более индивидуализированная фортепианная фактура встречается в тех песнях, где В.А. Моцарт, в соответствии с характером поэтического текста, выбирает для сопровождения определенный вид фигурации, который соответствует обобщенному отражению содержания слов, и неизменно применяет его на протяжении всей песни. Ярким примером может служить песня *Sehnsucht nach dem Frühling* (*Тоска по весне*), написанная на слова Кр. Овербека 14 января 1791 г. в Вене и являющаяся, пожалуй, самой популярной и известной песней В.А. Моцарта. По словам К. Саквы, композитор использовал в ней напев народной песни *Ich bin ein Schwaben mädchen* (*Я девушка-швабка*), до сих пор популярной в Австрии и Германии (пример 1.2.5).

Песня написана в куплетной форме, в ней пять куплетов, на протяжении которых разворачивается незатейливый сюжет о том, как дети ждут прихода весны, оставив все свои зимние шалости. Реплика *Fröhlich* (весело) подсказывает, что характер музыки очень светлый и беззаботный. Каждый куплет построен в простой двухчастной репризной форме (8 т. + 8 т.), где периоды, в свою очередь, делятся на два симметричных предложения. Между куплетами располагается четырехтактовый проигрыш-заключение. Партия фортепиано включает два компонента: мелодию, дублирующую в унисон вокальную строчку, и гармоническую фигурацию. В партии левой руки разворачивается череда звуков восьмыми длительностями, которая создает ощущение безостановочного движения наподобие *perpetuum mobile* и обеспечивает гармоническую поддержку.

При работе над этой песней концертмейстеру важно добиться ясности звучания данных фигураций, не акцентируя начальный звук каждой доли, дабы избежать дробления на полутакты. Целесообразно мыслить цельными предложениями (по 4 такта), чтобы не дробить музыкальную мысль. Правая рука должна исполнять мелодию несколько ярче, как бы направляя солиста, при этом баланс между обеими руками тоже должен быть соблюден. Паузы в партии правой руки, выписанные композитором, – это моменты взятия дыхания; пианист должен это учитывать и «дышать» вместе с вокалистом. Интересно заключение –

¹⁴ Эта песня совпадает с арией Бастьенны *Meiner Liebsten schöne Wangen* из детского зингшпиля Моцарта *Бастьен и Бастьенна*.

в правой руке фортепианной партии появляются выразительные *staccati* и «чирикающие» форшлагы, имитирующие звуки птиц и пробуждение природы, на что стоит обратить внимание, придав им легкий и непринужденный характер. Примеры подобного решения фортепианной фактуры В.А. Моцарт использовал и в других песнях: *Ridente la calma nell' alma sident* (*Покой, словно прежде, мне сердце наполнил*), *Passionslied* (*Славьте мать!*), *Zufriedenheit* (*Довольство жизнью*) и др.

В творчестве В.А. Моцарта встречаются также песни, где партия фортепиано становится неотъемлемым участником ансамбля с певцом. Она нередко как бы комментирует события, о которых повествует поэтический текст, «реагирует» на них, а нередко и предвосхищает. Никогда не превосходя по яркости вокальную линию, партия фортепиано зачастую имеет свой тематический профиль и становится необходимым компонентом в формировании целостного художественного образа.

Первыми примерами использования детализированной линии фортепианного сопровождения в творчестве В.А. Моцарта можно считать песни, написанные на французские тексты: *Oiseaux, si tous les ans...* (*Вы, птички, каждый год*), *Dans un bois solitaire...* (*Как-то раз одинокий, печальный...*). Наиболее яркими примерами песен со сквозной формой и постоянным обновлением фактуры фортепианного сопровождения являются *Das Veilchen* (*Фиалка*) и *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (*Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного*).

Das Veilchen К. 476 на слова И. Гете написана 8 июня 1785 года¹⁵. Перед слушателем разворачивается сентиментальная, с оттенком драматизма, сценка: скромная луговая фиалка, влюбленная в беспечную пастушку, мечтает о том, чтобы та прижала ее к груди; но девушка бездумно наступила на цветок, и он погиб, «с улыбкой приняв смерть». В соответствии с содержанием, песня делится на три части (три строфы): *A – B – C*, обрамленные вступлением и заключением, складываясь в сложную трехчастную контрастную форму, где каждая из частей представляет собой простую двухчастную структуру: *A = a – b*; *B = c – d*; *C = e – f*. Сквозное строение дает возможность тонко передать в музыке детали содержания поэтического текста.

Вокальная партия первого периода (*a*: тт. 8–14) готовится идентичным по мелодике фортепианным вступлением (тт. 1–7). В светлой тональности *G-dur* мелодия и линия баса развертываются параллельными децимами, в среднем голосе фактуры выдержан

¹⁵ *Фиалка* соседствует по времени создания с другими песнями Моцарта: *Der Zauber* (*Волшебник*, К. 472), *Die Zufriedenheit* (*Довольство жизнью*, К. 473), *Die betrogene Welt* (*Обманутый мир*, К. 474). Тогда же возникли знаменитая *Фантазия c-moll* для фортепиано (К. 475), ряд других инструментальных произведений.

остинатный звук тоники (пример 1.2.6). Здесь создается портрет Фиалки: мелодия насыщена нисходящими секундовыми задержаниями, интонациями вздохов, разделенными короткими паузами. Во втором периоде (*b*: тт. 18–29) поется о Пастушке: меняется тональность (*D-dur*), секундовые интонации становятся восходящими, в партии фортепиано на *staccato* возникает движение шестнадцатыми, словно игривая и задорная девушка бежит вприпрыжку. Фиалка влюбляется в пастушку – проигрыш у фортепиано (тт. 26–29) сопровождается важной ремаркой *dolce*, характеризующей восторженное отношение к объекту любви. Пианисту в этом разделе целесообразно обратить внимание на дифференциацию штрихов в партии каждой руки. Не менее важна и ясность фактуры. Желательно, по возможности, практически не пользоваться педалью или применять ее крайне скупно.

Во второй строфе (*B*: тт. 23–38), начинающейся в одноименном *g-moll*, раскрываются грезы Фиалки о любви. В линии голоса обращают на себя внимание ходы на ум. 7 и ум. 5, протяженные по величине фразы требуют глубокого дыхания. Роль фортепианной партии от поддерживающей в начале куплета переходит к равноценно-партнерской в продолжении. Партия правой руки дублирует мелодию голоса, фактически олицетворяя ее собой, а левой – гармоническими фигурациями выражает возбужденное состояние влюбленного сердца.

Переход к третьей строфе (*C*: т. 39) решается как прерванный оборот *D–VI*, когда трезвучие *Es-dur* возникает на *f* и фактически становится поворотным моментом, решающим судьбу Фиалки: в музыке словно предвосхищается надвигающаяся катастрофа. Данная строфа начинается словами *Ach! Aber ach! (Ax! Но ax!)* и опасения подтверждаются – на любовь ответа нет! Пастушка растоптала, отвергла чистую любовь Фиалки... На словах *zertrat das arme Veilchen (растоптана бедная фиалка)* в партии фортепиано аккорды, выписанные пунктирным ритмом, прерываются уменьшенным септаккордом (т. 47) с последующей ферматой. Исполнители должны обратить особое внимание на фермату – это своего рода генеральная пауза произведения, которая ассоциируется с барочной риторической фигурой *aposiopesis*, имеющей символику смерти, ухода в вечность. Осознание произошедшего позволит переключиться к следующему состоянию. На словах *es sank und starb (поник и умер)* мелодия «спускается» по полутонам на *p* и *rallentando*, соответствуя нормативам арии *lamento* (тт. 48–50). После этого в тт. 51–56 на *stringendo* и *crescendo* звучат итоговые слова: Фиалка прощает возлюбленную, она счастлива умереть от любимой ножки. А. Эйнштейн указывает, что слова постлюдии написал сам Моцарт [91, с. 356] Они были необходимы композитору, чтобы вернуться (после ферматы) к

первоначальному темпу и интонациям песни. Материал последних трех тактов в точности повторяет тт. 5–7 вступления.

Еще один яркий пример песни с использованием индивидуализированного фортепианного сопровождения представляет *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Когда Луиза сжигала песни своего неверного возлюбленного, К. 520), написанная на слова Г. Баумберга 27 мая 1787 г. в Вене (символично, что именно в тот день в Зальцбурге умер отец композитора)¹⁶. Охарактеризуем эту песню более подробно. Главная героиня, уличив возлюбленного в неверности, проявляет пылкую ярость и горячность. Музыка песни ассоциируется с небольшой оперной сценкой, написанной в сквозной трехчастной форме ($a - b - c$), где фортепианная партия играет важнейшую выразительную и формообразующую роль.

Части формы ясно отражают этапы действия героини: первая (a : тт. 1–6) – размышление над сложившейся ситуацией и принятие решения, вторая (b : тт. 7–15) – центральная, самая продолжительная – сожжение писем, третья часть (c : тт. 15–21) – итог, вывод. Песня открывается однотоктным вступлением: октавным унисоном в партии правой и левой рук решительно, на f в пунктирном ритме звучит аккордовый пассаж по звукам тоники c - $moll$, взмывающий вверх и заканчивающийся на доминантовом трезвучии – перед слушателем как будто открывается занавес и предвосхищается сценическое действие (пример 1.2.7).

В этой вступительной гармонической формуле предвещается гармонический план первой части: движение от c - $moll$ к G - dur . Все внимание далее обращено на партию голоса, имеющую речитативный характер. Она выписана мелкими длительностями в силлабической манере (без распевов), разворачивается скороговоркой, а небольшие фразы, основанные на волнообразном поступенном движении, отделяются друг от друга краткими паузами, словно имитирующими учащенное дыхание и служащими смысловыми цезурами, пунктирный ритм и интонации задержания акцентируют ударные слоги.

Исполнительнице важно представить эмоциональное состояние героини – перед нами потрясенная женщина, которая поверяет свою историю (или убеждает себя в том, что следует делать далее), она волнуется, речь ее прерывиста... Партия фортепиано на

¹⁶ По времени создания *Luise* соседствует с такими крупными сочинениями Моцарта как оперы *Свадьба Фигаро* (К. 492) и *Дон Жуан* (К. 527), струнные квинтеты C - dur (К. 515) и g - $moll$ (К. 516), ансамблевая *Eine kleine Nachtmusik* (Маленькая ночная серенада, К. 525). В этот же период возникло и несколько песен: *Die Alte* (Старуха, К. 517), *Lied der Trennung* (Прощальная песнь, К. 519), *Abendstimmung* (Вечерние думы, К. 523), *An Chloe* (К Хлое, К. 524), *Am Geburtstag des kleinen Fritz* (Жил-был на свете мальчик, К. 529), *Das Traumbild* (Сновидение, К. 530), *Die kleine Spinnerin* (Маленькая пряжа, К. 531).

протяжении практически всей первой части песни только поддерживает голос аккордами, изредка в низком регистре возникают пунктирные реплики, берущие начало во вступительном обороте и предвосхищающие формулы следующего раздела, где будет дан образ бушующего пламени. Интересно динамическое развитие песни: от содержания слов зависит яркость звучания как голоса певицы, так и партии фортепиано: когда героиня настроена решительно, используется *f*, если ее одолевают минутная слабость и нежность к возлюбленному – *p*, *pp*.

Вторая часть песни начинается в *Es-dur*, который после трезвучия *G-dur* звучит глубоко и наполненно. Фигурации ровными тридцатьвторыми в правой руке фортепианной партии поначалу воспринимаются как воплощение решимости героини выполнить задуманное, а позже именно это движение превращается в имитацию огня, который сжигает письма, а с ними любовь, надежды на счастье... Пианисту особенно важно в этой части добиться ритмической четкости в фигурациях правой руки, минимально используя педаль. Мелодическое движение в левой руке начинается на сильной доле такта пунктирным ритмом (знакомым по формуле вступления) и как бы перебрасывает энергетику пунктира вокальной строчке. Поэтому концертмейстер должен эту активную реплику слегка подчеркнуть, выделить (с обязательным соблюдением дальнейших пауз!), а вокалист, в свою очередь, – подхватить. Последние такты части тонко изображают языки пламени, «пожирающие» бумагу. Доминантовый органнй пункт в басу фортепианной партии и, одновременно, линия поднимающихся по полутонам хроматических ходов, прерываемых паузами, создают большое напряжение. Эта зона является кульминацией песни, которая обрывается смысловой паузой (хотя в нотном тексте фортепианной партии паузы нет). Она важна: это переосмысление ситуации и смягчение гнева. В этом месте концертмейстеру нужно очень четко осознавать смысл содержания, стараясь поменять звук, штрих и динамику.

Третий раздел формы начинается на *piano* одиноким голосом в партии рояля (т. 14), когда напряженно звучащий восходящий ход на м. 9 сменяется последующим «сползанием» по полутонам. Далее он имитируется в восходящую кварту и звучит в октавной дублировке. Его следует играть пальцевым *legato* (если рука не позволяет – с применением педали на каждой ноте). В музыке заключительного раздела пунктирный ритм уже отсутствует – героиня прощает возлюбленного и признается себе: любовь к нему в ее сердце будет еще долго гореть. Вокальная мелодия заканчивается решительным нисходящим квинтовым ходом, словно подтверждая уверенность в сказанном. Примечательно, что начинается песня также интервалом восходящей сексты, который

символизирует уверенность (правда, иного рода) – испепелить все отношения! Первый и последний такты песни (вступление и заключение), интонационно сходные, обрамляют форму наподобие рамки. Таким образом, песни *Das Veilchen* и *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* наглядно демонстрируют возросшую роль фортепианного сопровождения, что для композиторов последующих эпох станет нормативным явлением.

У В.А. Моцарта можно обнаружить предвосхищение и такой черты романтической вокальной музыки, как циклизация. Так, примером трехчастного цикла можно считать песни 1780 г. *Verdank sei es dem Glanz der Großen...* (*От блеска лент и звезд виднее...*, К. 392), *Sei du mein Trost...* (*Немая грусть...*, К. 391), *Ich würd auf meinem Pfad...* (*Мой тяжёлый путь...*, К. 390), написанные на тексты И. Гермеса из романа *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* (*Путешествие Софьи из Мемеля в Саксонию*) и выдержанные в духе популярной бытовой музыки того времени. Можно объединить в цикл также песни 1785 г. на стихи Кр. Вайсе: *Der Zauberer* (*Волшебник*, К. 472), *Die Zufriedenheit* (*Довольство жизнью*, К. 473), *Die betrogene Welt* (*Обманутый мир*, К. 474), отличающиеся внутренней динамикой, драматизмом и лирической наполненностью.

Три детские песни: *Sehnsucht nach dem Frühling* (*Тоска по весне*, К. 596), *Im Frühling anfang* (*Приход весны*, К. 597), *Das Kinderspiel* (*Детские игры*, К. 598), родственные чувством радости и светлого ликования, также воспринимаются циклической конструкцией. Как «сюжетный» цикл можно представить *Lied der Trennung* и *Als Luise...*: в первой песне юноша клянется Луизе в вечной любви, а во второй Луиза, узнав об измене возлюбленного, сжигает все его письма. Ещё одним циклом (двухчастным) можно считать песни *Zufriedenheit* (*Довольство жизнью*, К. 349) и *Komm, liebe Zither...* (*О, цитра ты моя...*, К. 351), поскольку они созданы для однотипного состава – для сопрано и мандолины.

Единство всех названных песен обусловлено разными способами: принадлежностью поэтических текстов одному автору (И. Гермесу, Кр. Вайсе), общностью образного строя (образ весны), сходством исполнительского состава (высокий женский голос и мандолина). Ладоинтонационными и ритмическими средствами музыкальной выразительности они не связаны, поэтому применительно к песням В.А. Моцарта речь может идти только о предвосхищении идеи циклизации, но не о сознательном создании циклической композиции.

В песнях В.А. Моцарта присутствуют черты, характерные для эпохи романтизма: сквозное развитие, обогащённая различными приемами партия аккомпанемента, стремление к детализации образа через музыкальную ткань, внимание к психологическому

состоянию героя, использование характерных гармоний и аккордов попытка объединить несколько песен между собой сюжетом. Именно В.А. Моцарт проложил путь будущим композиторам-романтикам: Ф. Шуберту, Р. Шуману, которые своими вокальными циклами продолжили моцартовскую идею. Не случайно еще Г. Чичерин, размышляя о гении В.А. Моцарта, писал, что «его космизм, проблематизм, амбивалентность, демонизм, бездонная глубина» в полном объеме только начинают открываться современникам [86, с. 36.].

1.3. Развитие фортепианной фактуры в сочинении Л. Бетховена *К далекой возлюбленной*

Л. Бетховен, как и В.А. Моцарт, обращался к жанру песни на протяжении всего творческого пути, хотя этот жанр для него и не был главенствующим. В контексте настоящего исследования среди всего камерно-вокального наследия этого композитора¹⁷ особое значение принадлежит циклу *An die ferne Geliebte* (*К далекой возлюбленной*), поскольку именно в нем наглядно видно предвосхищение поисков композиторов-романтиков, в том числе и Ф. Шуберта.

1816 год, когда появился цикл песен *An die ferne Geliebte*, связан в жизни Л. Бетховена с тяжелыми переживаниями: разочарованием в благих намерениях Наполеона, тяжбами с вдовой брата за опеку над племянником, усиливающейся глухотой. [32; 53; 54]. Но даже в эти тяжелые времена композитор работал, создавая произведения непреходящей ценности: сонаты для фортепиано № 27 и № 28, сонаты для виолончели и фортепиано № 4 и № 5, *Романс* № 3 для скрипки, *Марш* для военного оркестра [3; 24]. Тогда же появились наброски *Девятой симфонии* и *Торжественной мессы*. Важным в период 1815–1817 гг. [46; 47; 117] было обращение к обработкам народных песен: шотландских, испанских, немецких, польских, португальских и др. для различных исполнительских составов [83]. Основным же событием года стало сочинение цикла песен *An die ferne Geliebte* на стихи А. Ейтелеса, без которого, по словам В. Васиной-Гроссман,

¹⁷ Л. Бетховен написал около 80 романсов и разнообразных по содержанию песен – от «компанейских», распевавшихся в городах, особенно в студенческой среде, до песен-монологов, приближающихся к философским размышлениям и предвосхищающих многие образцы камерно-вокальной лирики Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа. Композитор известен также многочисленными обработками народных песен – шотландских, ирландских, украинских, тирольских, русских. С точки зрения музыкального воплощения песни Бетховена связаны преимущественно с той традицией немецкой вокальной музыки, которая опирается на фольклор, баховскую духовную лирику и оперное творчество В.А. Моцарта. Песни Бетховена охарактеризованы В. Васиной-Гроссман в разделе *Вокальная музыка* из учебного пособия *Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен* [40].

нельзя представить себе историю песни «в той же мере, как и без *Прекрасной мельничихи* Шуберта» [40, с. 388]¹⁸.

К сожалению, сведениями о первом исполнении данного сочинения мы не располагаем¹⁹. Можно лишь утверждать, что концертная судьба цикла песен *An die ferne Geliebte* Л. Бетховена в XX веке складывалась счастливо. Среди его интерпретаторов отметим дуэты XX в., которые до сих пор являются эталоном камерного исполнительского искусства: Д. Фишер-Дискау – Дж. Мур, Д. Фишер-Дискау – А. Брендель, Ф. Вундерлих – Г. Шмидт, Х. Прей – Л. Хокансон, П. Шрайер – И. Олбертц, Н. Гедда – Дж. Эйрон. В настоящее время к данному сочинению обращаются Т. Хампсон – Дж. Парсонс, И. Кауфманн – Х. Дойч, И. Бостридж – Х. Гимсе, И. Бостридж – А. Папано, Дж. Прегарден – М. Хельмхен, Дж. Эйнсли – И. Бэрнсайд.

Неослабевающий интерес к циклу песен *An die ferne Geliebte* Л. Бетховена определяется высочайшими художественными достоинствами музыки, искренней по образному строю, простой по средствам выразительности и совершенной по композиционной технике. Будучи детищем автора, вершинными достижениями которого являются симфонии, сонаты, камерные ансамбли и концерты, цикл песен *An die ferne Geliebte* претворяет многие классицистские традиции. Вместе с тем, созданный в пору шубертовских *Erlkönig* (*Лесного царя*) и *Grethen am Spinnrade* (*Маргариты за прялкой*), этот цикл несет на себе многие черты романтического стиля. Об этом, в частности, упоминает В. Берков: «Естественно обращают внимание на романтический облик цикла песен Бетховена *К далекой возлюбленной*. В этих песнях многое вызывает в памяти Шуберта, Шумана, а иногда даже Гуго Вольфа. Достаточно указать на первую песню *Auf dem Hügel sitz ich spähend*» [4, с. 323].

Романтической является идея обращения к песне (с опорой на стилистику народного песенного творчества) как к жанру вокальной миниатюры, в чем можно усмотреть продолжение моцартовской традиции. Л. Бетховен усиливает романтическую тенденцию циклизации песен созданием своего рода лирического «зеркала души», наподобие будущих циклов Ф. Шуберта и Р. Шумана. О циклизации свидетельствует общая сюжетная канва произведения: в шести песнях складывается стройная линия раскрытия любовного чувства. Первая песня выполняет функцию вступления, в ней лирический герой обещает в песнях

¹⁸ Имеются сведения, что после смерти композитора в его письменном столе были обнаружены неотправленные письма к женщине, имя которой до сих пор остается загадкой, но перед которой он преклонялся и которую боготворил.

¹⁹ Известно лишь, что Л. Бетховен передал один экземпляр рукописи своему другу К. Петерсу и попросил оставить его для супруги, которая, по свидетельствам современников, была превосходной певицей [47, с. 63]

излить всю силу страсти к далекой возлюбленной, потому что только песня найдет путь к ней. Во второй песне томящаяся душа юноши рвется в горы: там она может найти покой. В третьей миниатюре молодой человек обращается к природе с просьбой передать любимой привет. В четвертой он воображает, как тучи, волны, птицы, ручей увидят предмет его страсти, и просит их вернуться назад с ответом от нее. Пятая песня – картина шумного радостного весеннего обновления природы, на фоне которой остро ощущается жалкий удел героя – его тоска и слезы. Следующая песня оправдывает мотив создания песен: они спеты для того, чтобы их повторила далекая возлюбленная и узнала о его сердечном томлении и любви. После этого в качестве обрамления возвращается музыкально-поэтический образ первого номера.

Единство целого подчеркивается музыкальными средствами. Песни соединены принципом *attacca* и по отдельности исполняться не могут. Композитор использует между номерами связующие модулирующие построения в фортепианной партии, эти тональные переходы делают переключения от одной части цикла к последующей незаметными.

Так, на границе между первым и вторым номерами совершается модуляция из *Es-dur* в *G-dur* (пример 1.3.8). Уже в конце первой песни меняется темп с *Poco lento e con espressione* на *Allegro*, тоника начальной тональности приравняется к трезвучию VI низкой ступени второго тонального центра, после чего в фортепианной партии предвосхищаются интонации второй песни. Аналогичным образом композитор решает связь всех последующих номеров. Переход от второй песни к третьей также построен по принципу темпового контраста: *Poco adagio* – *Allegro assai*, тоника превращается в D₇ и разрешается в трезвучие шестой ступени, являющейся тоникой тональности *As-dur*.

Связь третьей и четвертой частей осуществлен за счет двух аккордов на *forte*, прерываемых паузами, *Allegro assai* сменяется на *Non troppo allegro, comodo e con molto espressione*, звучит уменьшенный вводный септаккорд к доминанте *As-dur*, с которой композитор «не расстается» на протяжении семи тактов. В партии фортепиано возникают главные интонации будущей песни. Нечто аналогичное происходит на границе следующих двух номеров цикла: *Sempre più allegro* уступает место стремительному *Vivace*, с которого на доминантовой гармонии начинается длительное вступление (14 тактов) к пятой песне. С ремарки *Adagio* начинается связка к шестой песне, изложенной в темпе *Andante con moto, cantabile* и в первоначальной тональности *Es-dur*. Финальная песня открывается развернутым фортепианным вступлением, основанным на мелодии, которая впоследствии будет проведена в партии голоса. Если начинается она в спокойном размеренном движении, то заканчивается большим восьмитактовым заключением в характере *Allegro molto e con*

brio. Таким образом, уже данным приемом композитор увеличивает формообразующее и выразительное значение инструментального начала в композиции целого.

Интонационно-тематическое строение каждого номера индивидуализировано, при этом роль фортепианного сопровождения в процессе раскрытия художественной идеи оказывается если не ведущей, то определяющей. Так, характер исполнения вокальной партии в первой песне *Auf dem Hügel sitz' ich spähend* (*На холме стою, мечтая*), где лирический герой полон задумчивости, предопределяется уже темповым указанием к фортепианному аккорду – *Poco lento e con espressione*. Сама же мелодия близка многим инструментальным кантиленам Л. Бетховена из медленных частей его фортепианных или скрипичных сонат. От куплета к куплету она остается практически неизменной, варьируется лишь партия рояля, которая словно «комментирует» развертывание сюжета. Именно в фортепианной фактуре используется разная метроритмическая пульсация: сначала четвертными длительностями, затем восьмыми, отдельными шестнадцатыми, либо россыпью пульсирующих шестнадцатых. Это придает музыке ощущение движения (например, в третьей строфе, где говорится о страсти). «Задумчивые» аккорды в четвертой строфе сдерживают поступательность, здесь лирический герой словно останавливается²⁰. Пятая строфа в общей композиции песни – оптимистический финал, где «решительный» аккомпанемент на *stringendo* сочетает октавные скачки в партии левой руки с пульсирующими шестнадцатыми в правой. Большое *crescendo* к концу куплета приводит к итоговому *allegro* на *forte*, которое воспринимается как жизнеутверждающий порыв [26, с. 53]. Желательно проследить, чтобы череда аккордов в партии правой руки прерывалась паузами, тогда музыка приобретет определенную полетность и ощущение воздуха.

Каждый куплет в этой песне завершается двухтактовым фортепианным дополнением, которое тоже варьируется фактурно. Л. Бетховен довольно подробно обозначает динамику, что является ключом к исполнению и в значительной мере облегчает понимание замысла композитора. Певец должен уловить все эти особенности фортепианной партии, это поможет ему наполнить одну и ту же вокальную мелодию (как уже было сказано, неизменную во всех куплетах) разнообразными эмоциями.

Вторая песня *Wo die Berge so blau* (*Там, где волен, могуч*) – контрастна предыдущей: это любовное размышление, герой мечтает быть там, где находится его любимая, и в то же

²⁰ Отметим интересный момент: когда в поэтическом тексте ставится вопрос, кто же будет вестником любви, сразу же возникает смысловая ассоциация с *Liebesbotschaft* (*Посол любви*) Ф. Шуберта из сборника *Schwanengesang* (*Лебединая песня*) [92, с. 37]. Но если у Шуберта посланник известен – это ручей, то лирический герой Л. Бетховена лишь задается таким вопросом.

время скрыться от мук среди природы: леса, долин, гор... В темпе *Poco allegretto* сначала у фортепиано, а затем совместно с голосом в тональности *G-dur* звучит *quasi*-валторновый золотой ход, настраивающий на пасторальный характер музыки (пример 1.3.9). Л. Бетховен использовал здесь многократное повторение мотива – как в прямом движении, так и в обращении, как в точном воспроизведении, так и в виде восходящей секвенции. Важным изобразительным моментом является повторение на *pp* в фортепианной партии последних вокальных реплик, завершающих каждую строку формы. В этом кроется одна из сложностей для пианиста – исполнить свои реплики наподобие отдаленного горного эха. Интересно, что композитор повторяет как отзвук и последние слова в куплетах, подчеркивая тем самым их важность: *Möchte ich sein!* (*Желаю я быть!*) и *Innere Pein* (*Душевные муки*). Именно на последние слова и приходится кульминация песни (*sf, Poco adagio*).

В среднем разделе (песня написана в простой трехчастной куплетно-вариантной форме) тема проходит в фортепианной партии на *pp* в тональности *C-dur*. У вокалиста в это время на высоте одного звука *g* разворачивается речитация наподобие монотонного остинато, как бы символизируя погружение в раздумье, состояние созерцания. Бифункциональность звука *g* (квинта тоники и, одновременно, прима доминанты) создает глубокое внутреннее напряжение. Если в крайних куплетах сопровождение выдержано практически в традициях генерал-баса, то в среднем у каждого ансамблиста задачи разнятся: вокалист в монотонной речитации должен выразить всю палитру чувств, пианист излагает тематический материал песни. Аккорды здесь следует «погружать» в клавиатуру мягко, чуть выявляя мелодию в правой руке.

Как указывает В. Васина-Гроссман, в третьей миниатюре *Leichte Segler in den Höhen* (*Вы спешите, тучек стаи*) «...Бетховен взял за образец несложные народно-песенные мелодии, но более тесно и детально связал мелодический образ с поэтическим» [8, с. 400]. Здесь примечательна смена мажора одноименным минором (*As-dur* – *as-moll*) (пример 1.3.10).

В этой песне явно ощущается романтическое нетерпение, наподобие того, что позднее воплотит Ф. Шуберт в № 4 (*Erstarrung / Оцепенение*) из *Зимнего пути*. Музыка в темпе *Allegro assai* передает характер взволнованной речи лирического героя. На протяжении всех пяти строф вокальная мелодия неизменна, но при этом оба исполнителя должны быть внимательны к мельчайшим деталям текста и обращать внимание на паузы, длительности звуков. Фортепианная партия с каждым куплетом становится все более насыщенной за счет изменения ритмического рисунка. Поскольку вокальная линия

написана в среднем регистре, где голос звучит не столь ярко, как в верхнем отрезке диапазона, к тому же мелодия дублируется фортепианной партией, пианисту надо это учитывать, дабы не заглушить солиста. Триоли здесь должны быть четкими, с выделением опорных мелодических точек. Структурной единицей, организующей драматургический процесс, по нашему мнению, следует считать четырехтактные предложения и восьмитактные периоды. Кульминационную зону, приходящуюся на тт. 6–7, следует выявить рельефно. Следующий далее проигрыш вновь, как эхо, повторяет последнюю вокальную фразу.

Четвертая песня – *Diese Wolken in den Höhen* (*Эти тучки там высоко*) – это маленькая пастораль, созданная композитором на основе народно-песенных прообразов. Мелодия в характере *Non troppo allegro, comodo e con molto espressione* готовится фортепианным вступлением. Здесь, как и в других песнях цикла, в партии правой руки «спрятана» вокальная мелодия. Главный герой обращается к природе с просьбой, и это отчетливо отражается в строении мелодии: череда нисходящих «просящих» терций имитирует интонации речи, а в фортепианном сопровождении буквально воссоздаются голоса птиц, дуновение ветра, журчание ручья. В данном случае можно говорить об изобразительных качествах музыки Л. Бетховена – каждый фактурный и мелодический прием соответствует смыслу слов: форшлагги подражают чириканью птиц, прозрачность фактуры создает впечатление воздушности, а поток залигованных шестнадцатых ассоциируется с движением воды. Мелодия голоса снова неизменна, партия рояля при идентичной гармонии богата различными фактурными преобразованиями.

Пятая песня – *Es kehret der Maien* (*В объятьях весенних ликует земля*) – по словам В. Васиной-Гроссман, изображает картину шумной радости по поводу возвращения «весны с ее хороводным движением» [40, с. 400–401]. Песня открывается развернутым вступлением в *C-dur*, гармонической основой которого служит чередование *D* и *T_{6/4}* с акцентированием *D*. Музыка очень жизнерадостна, выразительные попевки имитируют птичий гомон, постепенно формируя будущую вокальную мелодию. Такой же характер имеет и основной тематический материал песни (пример 1.3.11). В тексте говорится о ласточках, которые, создав весной семьи, строят гнезда и выращивают детей. Тихое семейное счастье хотел бы иметь и лирический герой. Но, увы, единственное «приобретение» его любви – лишь слезы. В тт. 64–68 в темпе *Adagio* эти стекающие по щекам слезы буквально изображены нисходящими вокальными интонациями,

дублированными фортепианной партией. И, несмотря на главную тональность *C-dur*, заканчивается песня в трагичном *c-moll*.

Шестая песня *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (Для тебя, моей любимой, эти песни я слагал) открывается восьмитактовым вступлением, которое предвосхищает основной тематический материал, по средствам выразительности напоминающий цикл *Dichterliebe* (Любовь поэта) оп. 48 Р. Шумана. Так, в среднем разделе формы триольная аккордовая пульсация (хотя и в другом ритмическом оформлении) сходна со знаменитой песней *Ich grolle nicht* (Я не сержусь) из вышеназванного цикла.

После этого в качестве смыслового и музыкального обрамления возвращается образ первого номера. За счет постепенного нарастания темпа (*poco lento e con espressione – stringendo – allegro molto e con brio*) его последние фразы звучат как апофеоз, гимн любви. «Бетховен разворачивает большую коду, подобную радостным, утверждающим кодам его инструментальных произведений, многократно повторяя в ней один из мотивов основной мелодии цикла», – замечает В. Васина-Гроссман [40, с. 401] (пример 1.3.12). Иными словами, Л. Бетховен заканчивает цикл оптимистично: он надеется, что любимая его услышит.

Хотя тематический материал песен различен, он един в опоре на фольклорные истоки, что проявляется в общности типовых интонационных оборотов, в небольшом звуковысотном амбитусе, в отсутствии внутрислоговых распевов, в чертах танцевальности, господстве куплетности. Основными принципами интонационно-тематического развития во всех номерах выступают вариантность (в линии голоса) и вариационность (в фортепианной партии). Монолитности целого способствует также тональный план: *Es – G – As – As – C – Es*, – при одинаковой тональной опоре в крайних разделах формы срединные номера демонстрируют уход в сферу мажоро-минорного родства, свойственного гармоническим связям эпохи романтизма. Подобная степень родства и контраста соседних песен позволяет В. Васиной-Гроссман увидеть здесь опосредованное проявление признаков сонатной формы, где №№ 1 и 2 рассматриваются как главная и побочная партии экспозиции, №№ 3 и 4 трактуются как срединный эпизод, а №№ 5 и 6 как видоизмененная побочная и главная партии в зеркальной репризе. Так в форме романтического вокального цикла просматривается логика классической инструментальной сонатной формы [40, с. 401–402].

Сказанное убеждает в том, что оригинальность цикла песен *An die ferne Geliebte* Л. Бетховена связана с преломлением в нем, с одной стороны, черт инструментального классицистского мышления, а, с другой стороны, с предвосхищением романтического

вокального стиля: с Ф. Шубертом его роднит народно-жанровая основа музыкального тематизма и убедительное раскрытие образов природы, с Р. Шуманом – субъективно-личный эмоциональный тон («роман в письмах») и прием тематической арки между крайними номерами цикла, завершение произведения развернутым эпилогом и принцип объединения лирических миниатюр образом единого героя, от лица которого ведется рассказ.

1.4. Выводы по главе 1

Суммируя сказанное, определим те особенности партии аккомпанемента, которые послужили основанием для последующего развития в вокальных циклах Ф. Шуберта.

1. Осознание роли инструментального аккомпанемента в эволюции австро-немецкой *Lied* произошло в эпоху Барокко, поскольку предшествующие этому традиции народных немецких и австрийских песен, миннезингеров и мейстерзингеров обеспечили данной сфере музыки Австрии и Германии только специфику их вокального компонента. К XVII веку в австро-немецкой песне определились такие ее черты как волнообразность мелодической линии, обусловленная диапазоном разговорного человеческого голоса, акцентность метра (двух- и трехдольного), средний темп и характерные ритмические рисунки, связанные с танцевальными жанрами, господство автентических гармонических связей в ладовой структуре мажора и минора, опора мелодии на гармонию. Аккомпанемент на различных струнных инструментах лишь способствовал более выразительному звучанию вокальной мелодии.

Роль инструментального начала усилилась благодаря практике генерал-баса. Сопровождение, преимущественно на клавишных инструментах, уже не только дублировало вокальную мелодию, но и давало ей гармоническую опору. Партию *basso continuo* мог исполнять любой владеющий нотной грамотой, а целью такого сопровождения становились помощь певцу и обогащение фактуры за счет создания гармонической вертикали. Так сложился аккордовый склад инструментальной партии, который позднее станет для Ф. Шуберта (в частности, для его циклов *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь*) одним из важных видов фактуры в партии фортепиано.

2. Наиболее близкая к Ф. Шуберту трактовка фортепианной партии встречается в камерно-вокальном творчестве В.А. Моцарта. В его песнях инструментальное сопровождение на клавишных инструментах становится обязательным, при этом типы его соотношения с вокальной мелодией варьируются: при преобладании принципа генерал-баса, встречаются примеры относительной самостоятельности голосов. В форме песен

появляются дополнительные инструментальные вступления, заключения, интерлюдии. Фортепианная фактура становится разнообразнее. В сопровождении встречается имитация звуков природы: отголоски наподобие эха, воспроизведение щебетания птиц, изображение языков пламени и др.

3. Особое значение в плане предвосхищения шубертовского понимания камерно-вокального ансамбля принадлежит бетховенскому циклу песен *К далекой возлюбленной*. Вокальная партия в нем является носителем словесного текста и выразителем обобщенного художественного образа, инструментальное начало способствует усилению эмоциональной выразительности, детализации замысла и совершенствованию композиции и драматургии. Возросшая роль фортепианной партии проявляется в том, что фортепианные вступления, заключения, проигрыши и связки как самостоятельные разделы песен становятся обязательными. Вступления настраивают певца на будущий тип музыки, определяя темп, размер, тональность и характер; здесь предвосхищаются и основные интонационные обороты вокальной партии. В проигрышах и связках совершаются переходы от одного раздела формы к другому, помогая вокалисту перестроиться. Заключения являются послесловиями, а крайние номера цикла, будучи едиными по тематическому материалу, становятся аркой, цементирующей форму.

Фактурно развитая фортепианная партия бетховенского вокального цикла, хотя и подчиняется голосу, становится необходимым компонентом для адекватного восприятия музыки. Она вносит в художественный мир произведения изобразительные моменты, воспроизводя фактурно-динамическими приемами разные виды движения, звуки окружающего мира, картины природных явлений. В инструментальном сопровождении реализуются все тонально-гармонические процессы: смена ладовых функций, модуляционные переходы, а также колорирование мелодии. Штриховую палитру фортепианной партии Л. Бетховен подчиняет выражению содержания поэтического текста, предлагая исполнителю разные виды штрихов: *non legato*, *legato* и *staccato*. Заметно в фортепианной партии цикла песен Л. Бетховена и использование возросших возможностей инструмента, ставшего в то время более совершенным, нежели в пору В.А. Моцарта.

2. ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНЕМЕНТА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Ф. ШУБЕРТА *ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА*

Созданный в 1823 г., цикл Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* уже значительно отличается от бетховенского сочинения. Это крупный циклический опус из двадцати песен, стихи которых были отобраны композитором из поэтического сборника В. Мюллера²¹. Вслед за поэтом, автор музыки связал их единым сюжетом. Отметим, что этот известный немецкий поэт привлек внимание Ф. Шуберта не единожды: на его стихи был написан и следующий знаменитый вокальный цикл первого романтика в западноевропейской музыке – *Зимний путь*.

1823 год в жизни Ф. Шуберта выдался непростым: он тяжело заболел, его обманывали издатели, платя ничтожно мало за произведения и хитростью выкупая право их издания. Написанные три оперы, несмотря на обещания, не издавали и не ставили. Однако несмотря на все трудности, композитор продолжал творить. В этот год были написаны вальсы, лендлеры, экосезы, несколько песен, в частности, знаменитая баллада *Лесной царь*. Создание *Прекрасной мельничихи* стало центральным событием 1823 года.

Еще при жизни композитора этот цикл нашел восторженных почитателей и интерпретаторов, многие песни прочно вошли в репертуар любителей домашнего музицирования. Спустя 32 года после создания цикл впервые был представлен широкой публике в Вене, он прозвучал в исполнении почитателя композитора тенора Карла фон Шенштейна, который, по мнению современников, являлся одним из лучших исполнителей песен Ф. Шуберта. В знак глубокой благодарности Ф. Шуберт посвятил цикл именно ему. Аккомпаниатором выступил пианист-виртуоз и органист Иоганн Батист Енгер, еще один друг композитора.

Прекрасная мельничиха Ф. Шуберта исполняется и по сей день, являясь одним из украшений камерно-вокального репертуара. В золотой фонд камерной шубертианы вошли исполнения такими мастерами, как: Ф. Вундерлих – Г. Гисен, Д. Фишер-Дискау – К. Эшенбах, Д. Фишер-Дискау – Дж. Мур, Д. Фишер-Дискау – А. Шифф, Х. Прей – М. Крист, И. Бостридж – М. Ушида, Й. Кауфманн – Х. Дойч и др. Как уже было сказано, произведение прозвучало (при участии автора настоящей работы) и в Республике Молдова.

²¹ Вильгельм Мюллер (1794–1827) – немецкий поэт-романтик, выпускник Берлинского университета. Как и Ф. Шуберт, был участником молодежного кружка, участниками которого являлись поэты, ученые, музыканты. Там обсуждались новинки музыки и литературы, организовывались литературные игры-представления. После одной из таких тематических игр, В. Мюллер и написал свой цикл. [<https://www.belcanto.ru/or-schubert-mel.html>]

Данная интерпретация выявила ряд исполнительских особенностей, которые будут охарактеризованы в двух разделах настоящей главы.

2.1. Роль фортепианной партии в воплощении романтических идеалов лирического героя (песни №№ 1–11)

Первая песня – *Das Wandern (В путь)* – представляет образ восторженного молодого человека, который отправляется в странствия на поиски своего счастья²². Он полон сил, надежд, планов. Здесь же представлен и второй важный персонаж, ручей, который сопровождает юношу постоянно. Если внутренний мир молодого человека раскрывается в вокальной партии, то образ ручья – в звучании фортепиано. Написанная в куплетной форме, песня начинается четырехтактовым вступлением, которое впоследствии будет выполнять роль заключения и интерлюдий между пятью куплетами (схема 2.1.1). Фортепианная фактура содержит два компонента, объединенных гармонически (последованиями $T - D$): в партии левой руки ломаными октавами проходит басовый голос, изложенный восьмыми длительностями, в правой – гармоническая фигурация ровными шестнадцатыми. Этот тип фортепианной фактуры станет единственным для всей песни. Вокальная мелодия небольшого диапазона строится волнообразно и опорными точками обрисовывает гармонические контуры построений (пример 2.1.1).

Рекомендации к исполнению песни вытекают из необходимости точного отражения ее содержания. Темп должен быть неизменным, имитируя мерное движение воды, мельничного колеса и шагов героя, отправляющегося в путь. Динамическое же разнообразие должно нивелировать ритмическую монотонность и способствовать раскрытию сюжета.

Вторая песня – *Wohin? (Куда?)* – подобна первой по разделению функций между исполнителями. Вокальная партия, выдержанная в духе немецких народных песен, воспроизводит веселое пение юноши, а в партии рояля имитируется легкое журчание воды, сопровождающее героя в пути. Фортепианная фактура представлена двумя типами движения – секстолями шестнадцатых в правой руке и чистыми квинтами и октавами в левой. Будучи впервые экспонирован во вступлении, этот тип изложения сохраняется на протяжении всех шести куплетов песни, оставаясь в сознании слушателей «остаточным» звучанием в дополнении. Песня выдержана в куплетно-вариантной форме, на втором плане

²² Так композитор заявляет о типичной для романтиков теме, к которой он прежде обращался в песне, а потом – в одноименной фортепианной фантазии *Скиталец* (1822). После *Прекрасной мельничихи*, тема скитальчества [89, с. 282] будет продолжена в вокальном цикле *Зимний путь*.

которой обнаруживается сложная трехчастность (схема 2.1.2). Основная задача пианиста сводится к созданию гибкого аккомпанемента, в котором нежная мелодическая линия должна реагировать на все изгибы вокальной партии и деликатно поддерживать ее (пример 2.1.2).

Основную сюжетную линию открывает третья песня – *Halt! (Стой!)*. Идя куда глаза глядят, юноша увидел мельницу и понял: вот тайный замысел ручья – привести его туда, где живет дочь мельника. В развернутом (11 тактов) фортепианном вступлении контрастно сопоставляются два элемента – активный (на *f*) октавно-унисонный мотив-окрик (*Стой!*) и более протяженное построение составного характера, в котором соединены образы безмятежного ручья и роковой неизбежности. Первый передается гармонической фигурацией (на *p*) в партии правой руки, второй – речитативной репликой в низком регистре на *staccato* (пример 2.1.3). Композитор избирает для песни сквозную строфическую форму, которая позволяет детально следовать за изгибами поэтического текста (схема 2.1.3). Важно на протяжении всей формы соблюсти в партии фортепиано тонкий динамический баланс между фоновыми «журчащими» фигурациями в среднем регистре и стаккатными ходами в низком отрезке диапазона.

Четвертая песня – *Danksagung an den Bach (Благодарность ручью)* – это лирическое обращение героя к ручью с выражением признательности за встречу с любимой. Вслед за Дж. Муром отметим необходимость предельно краткой паузы между третьим и четвертым номерами, поскольку они логически связаны; более того: их объединяет общий словесный текст (*War es also gemeint? / Это было так задумано*) [42, с. 292]. Четырехтактовое фортепианное вступление является своего рода ритурнелем, помещенным между куплетами и обрамляющим форму в целом (схема 2.1.4). Грациозная мелодия сопровождается плавным аккомпанементом и создает впечатление мягкого танцевального шага (пример 2.1.4). Этот характер выдерживается до конца песни и находит подтверждение в спокойной волнообразной вокальной мелодии.

Пятая песня – *Am Feierabend (Праздничный вечер)* – претворяет принцип строфичности, где на втором плане очерчивается простая трехчастная форма контрастного типа с составной серединой и кодой (схема 2.1.5). В ней акцентируется противопоставление двух мировоззрений – страстного юноши и самодовольного бюргерства, к которому принадлежит его избранница.

Вступление и первый куплет песни раскрывают пылкость влюбленного человека – он хочет показать даме своего сердца, какой любовью он объят, на что способен... После элегичного предыдущего номера вступление к *Праздничному вечеру* должно произвести

впечатление внезапной вспышки решительности, поскольку авторское указание темпа (*Zimlich geschwind* / *Достаточно подвижно*) и динамики (*f*) указывают на значительный контраст ко всему предшествующему. Интонационное строение вступления содержит два элемента. Первый – это резкие аккорды, прерываемые паузами; их необходимо исполнить со стремлением к динамической вершине на доминанте четвертого такта²³. Второй элемент вступления – бурлящие шестнадцатые на *p* в правой руке и ломаные октавы, активные благодаря ямбическому ритму в левой. Именно этот элемент в качестве аккомпанемента сопровождает вокальную мелодию первой части песни (пример 2.1.5).

Начало среднего раздела, открываемого словами *Ach, wie ist mein Arm so schwach* (*Ах, как слаба моя рука*), вносит ладовый контраст (*A-dur – a-moll*) и новый тип сопровождения, заимствованный из первого элемента вступления. Мелодия голоса становится не такой распевной, как в первой части, ее поддерживают короткие фортепианные аккорды, чередующиеся с паузами. Аккомпанемент здесь должен звучать мягче, чтобы он не заслонял изгибов вокальной линии.

Текст следующего раздела дан от первого лица – это слова хозяина мельницы, довольного работой мастеров. Традиционно вокалисты в этом месте используют театральный эффект, меняя интонацию голоса: поначалу окрашивают ее баритональным тембром, а когда речь идет от имени дочери мельника, поют практически фальцетом²⁴. Партия рояля выписана преимущественно аккордами, свойственными протестантским хоралам. Третья часть песни – варьированная реприза, возвращает к первоначальному настроению, а в коде, где сопоставляются фактурно-тематические элементы из первой и средней частей, словно «уживаются» показанные образы.

Шестая песня – *Der Neugierige* (*Любопытство*) – это первая лирическая остановка, когда юноша в обращении к ручью пытается осмыслить происходящее. Песня написана в сложной двухчастной форме, где первая часть строится в форме повторенного периода и воспринимается как прелюдия (схема 2.1.6). Предваряемая четырехтактовым вступлением на интонациях вопроса и ответа, она имеет раздумчивый характер, вокальная мелодия сопровождается мерными аккордами фортепиано в среднем регистре (пример 2.1.6). Граница перед следующим, основным разделом подчеркнута двухтактовым ходом, в котором готовится основная фактурная формула дальнейшего развертывания. Эффект усилен генеральной паузой.

²³ Контраст между песнями можно усилить, если пауза между ними будет минимальной.

²⁴ Фальцет на словах *allen eine gute Nacht* (*всем доброй ночи*) применяется в случаях, когда возможности голоса ограничены в исполнении на *pp* звуков высокой тесситуры.

Вторая часть строится как внутренний диалог с ручьем, верным спутником. Мерные фигуры шестнадцатых в аккомпанементе, сопровождающие пластичную вокальную мелодию, здесь имитируют мягкое течение воды (*Sehr langsam / Очень медленно*) (пример 2.1.6 а). Пианисту следует добиться максимальной чистоты и ясности развертывания мелодической линии на *legato*, избегая акцентирования каждой четверти. В разделе *c*, где фактура меняется на аккордовую, особую выразительность музыке придают гармонические краски: мажоро-минорные сопоставления, уход в далекие тональности. В партии голоса впервые в цикле появляется мелодия речитативного характера, а у рояля – изобразительные приемы: на слове *Nein* (*нет*), которого страшится мельник, меняется фортепианная фактура – вокальная линия дублируется сектаккордами, словно утяжеляя ее. Однако вслед за этим вновь возникают журчащие фигуры шестнадцатых, указывая на то, что страхи только в воображении героя.

Все четыре куплета седьмой песни – *Ungeduld* (*Нетерпение*) – наполнены восторженным воспеванием любви (схема 2.1.7). Развернутое восьмитактовое инструментальное вступление (оно же будет межкуплетным проигрышем) вводит слушателя в мир человека, готового всем возвестить о своем чувстве. В достаточно быстром темпе (*Etwas geschwind / Довольно подвижно*) в триольном ритме развертывается возбужденный диалог между репликами правой и левой рук: в правой мелодия дублируется терциями и секстами, в левой звучит одногласно (пример 2.1.7). Чтобы остигатный «напор» партии правой руки не перебил мелодические попевки в левой, необходимо динамические оттенки и педаль использовать деликатно. Хотя Ф. Шуберт и предложил ремарку *p* в начале, звук все же должен быть достаточно сфокусированным.

Пианисту следует не только ввести вокалиста в нужное настроение, но и подготовить момент его вступления, чуть оттянув в последнем такте движение, давая ему возможность взять дыхание. Поскольку в куплетах песни меняется только текст, исполнительская задача пианиста должна состоять в передаче деталей поэтического содержания, регулируя уровень звучности²⁵. Например, когда поется о скалах, требуется более плотное туше, а когда речь идет о птицах или легком ветерке – более легкое, соответствующее образу. Все куплеты, наподобие рефрена, завершаются одним и тем же настойчивым мотивом с идентичными словами – *Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!* (*мое сердце – твое, и так будет вечно!*). В вокальной партии здесь появляются ритмически активные скачки на широкие интервалы.

²⁵ Для этого, конечно, необходимо точно знать смысл каждого слова текста.

Это своего рода *idée fixe*, овладевшая мятежной душой героя, поэтому данный фрагмент должен быть исполнен с предельным внутренним волнением.

Восьмая песня – *Morgengruss (Утренний привет)* – светлая зарисовка утреннего пробуждения природы и возлюбленной (схема 2.1.8). Вступление (4 такта) содержит в себе главный мотив песни. Мягкую, тихую, неторопливую мелодию пианист должен «петь» на рояле как будто голосом, соблюдая все авторские штриховые рекомендации. В. Конен видит в этой музыке «уравновешенную „менуэтную” расчлененность, которая ассоциируется с галантными поклонами» [28, с. 140] (пример 2.1.8). Герой обуреваем сомнениями в чувствах юной мельничихи, он не может избавиться от мучающих его вопросов и постоянно наталкивается на них. Все вопросительные интонации и остановки-цезуры должны быть учтены при исполнении.

Интересно, что фортепианная фактура в песне имеет определенную линию развития. В первых двух строках каждого из куплетов, где речь идет о состоянии замирания, вокальная мелодия распевна и широка, а в партии рояля использованы одиночные аккорды на целый такт. Поскольку они являются звеньями единой цельной фразы, их нельзя играть изолированно друг от друга, так как это приведет к нежелательному дроблению мысли. Далее, в третьих строках куплетов, выражающих душевное смятение, вокальная мелодия становится узкообъемной, зато в фортепианной фактуре появляется гармоническая фигурация восьмыми. Когда же речь заходит о движении (уйти прочь, выйти за ворота и т.п.), композитор еще раз меняет фактуру, придавая ей подвижность: в партии левой руки звучат равномерные триоли, а линия правой руки вторит голосу канон. Таким образом, в ансамбле сначала доминирует голос, затем – фортепиано, а в итоге образуется «дуэт согласия».

Девятая песня – *Des Müllers Blumen (Цветы мельника)* – раскрывает пантеистическую идею единства мира, в котором голубые цветы, растущие у ручья и напоминающие глаза юной девы, символизируют любовь главного героя (схема 2.1.9). Это лирическая зарисовка, проникнутая духом единения человека и природы. Все четыре куплета песни предваряются шеститактовым фортепианным вступлением, в котором представлены тональность *A-dur*²⁶, умеренный темп и мерное движение восьмых в шестидольном размере. Вокальная мелодия, берущая начало от австрийского йодля (*Jodelgesänge*), строится по звукам трезвучий. Аккомпанемент, мягко поддерживая солиста, также имеет гармоническую природу (пример 2.1.9). Отметим, что между четвертой и пятой

²⁶ О семантике тоналностей в музыке Ф. Шуберта можно прочесть в статье П. Вульфуса *Прекрасная мельничиха* Шуберта [14, с. 726].

строками каждого куплета композитор поручает фортепиано сольный такт на *diminuendo*, словно оттеняя предыдущие слова. Чисто техническая трудность состоит в том, что оба ансамблиста должны исполнять эту музыку в унисон. Только чуткое, внимательное прислушивание друг к другу сможет помочь в выстраивании общей драматургической линии.

Десятая песня – *Tränenregen* (Дождь слез) – одна из важнейших в драматургической линии сюжета (схема 2.1.10). Сидя у ручья, молодые люди наслаждаются красотой ночи: девушка любит отражающимися в воде звездами, главный герой – ее глазами. Вдруг девушка, сославшись на дождь, деловито спешит домой, а, не ожидавший такого поворота событий юноша, оказывается потрясенным ее поведением. Здесь впервые в открытой форме возвышенный мир главного героя наталкивается на обыденную сущность его избранницы. Страшное предчувствие Ф. Шуберт выражает в заключительном фортепианном отыгрыше: зарождается подозрение в отсутствии взаимности.

Четырехтактовое вступление (*A-dur*), звучащее на *pp* и интересное своим затактовым акцентом, проводится также в конце песни в виде постлюдии, но с сопоставлением мажора и минора. При этом особое внимание пианист должен уделить минорному проведению – как печальный вывод, оно должно звучать особенно, со щемящей тоской. Такое его значение можно подчеркнуть цезурой между мажорным и минорным вариантами и разным динамическим качеством звука каждого (пример 2.1.10).

В песне пять куплетов, написанных в простой двухчастной форме. Ансамблевая фактура в них незамысловата: фортепианная мелодия, обогащенная гармоническим сопровождением, совпадает с партией голоса. Инструментальные проигрыши шестнадцатыми между куплетами напоминают журчание воды, причем в фактуре присутствует скрытое многоголосие, выявляющее и мелодию, и ее аккомпанемент. Их надо обязательно дифференцировать по звуку, отталкиваясь в выборе динамики от смысла слов: когда речь идет о нежных цветах – выделить верхний голос, а в случае повествования о глубине ручья – соответственно, нижний.

Одиннадцатая песня – *Mein!* (Моя!) – это яркая кульминация любовного чувства героя. Юноша с упоением обращается к ручью, птицам и даже мельничному колесу со словами о своем счастье: его возлюбленная принадлежит только ему; весь мир блекнет по сравнению с его любовью. Песня написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой и точной репризой; замкнутость структуры подчеркивается вступлением и кодой на сходном материале (схема 2.1.11). Незатейливую вокальную мелодию сопровождает аккомпанемент, в котором подчеркнуты первая и третья доли тактов, что должно

напоминать о мерном вращении мельничного колеса. Пианисту нужно со вниманием отнестись к этому исполнительскому приему, поскольку деление такта пополам с помощью соответствующих длительностей и динамических нюансов предложено самим композитором²⁷. Пульсация ровными восьмыми в партии правой руки неизменна до конца песни (пример 2.1.11). В среднем разделе формы звуковысотный диапазон смещается в сторону низкого регистра, вокальная мелодия становится более лирической и изобилует тритонами, терцовыми интонациями. Важным исполнительским приемом должно стать подчеркивание контраста между мажорными и минорными красками, которые композитор эффектно использует в связующих построениях.

2.2. Средства фортепианной выразительности в воспроизведении судьбы главного героя (песни №№ 12–20)

Двенадцатая песня – *Pause (Пауза)* – воспринимается как неожиданная остановка в развитии сюжета, где созерцание преобладает над действием. После эмоционального подъема предыдущего номера это небольшая передышка: будучи не в состоянии более ни петь, ни сочинять, юноша повесил лютню на стену и внимает издаваемым ею звукам, когда мимо пролетает пчела или ветерок задевает струны. Эти звуки могут быть либо отзвуком любовной муки, либо прелюдией к новым песням. П. Вульфийус считает, что «...в *Паузе* Шуберт уже предвосхищает возможности многогранной и лаконичной характеристики сложного состояния, которая окончательно определяется в песнях последних лет его жизни» [39, с. 105].

Восьмитактовое вступление в тональности *B-dur*, являющееся своего рода лейтмотивом песни, построено на интонациях, опевающих звуки тонического трезвучия *B-dur*²⁸ (пример 2.2.12). Они же сопровождает и вокальную тему, а также служат связкой между вторым и третьими куплетами. Движение параллельными терциями, часто применяемое в бытовом музицировании и использованное композитором в партии правой руки, передает, по мнению Ю. Хохлова, «томление героя по светлому идеалу» [75, с. 197], его представления о счастье. Пунктирный ритм в сочетании с триолями и оттенок *pp* придают музыке большое внутреннее напряжение. Песня написана в куплетной форме, на втором плане которой ясны контуры простой трехчастности (схема 2.2.12).

²⁷ Если анатомическое строение руки исключает возможность исполнения широких интервалов, применяют педаль.

²⁸ Ф. Шуберт часто в песнях применял прием подражания инструментам – арфе, гобою, кларнету, охотничьему рожку, флейте, трубе, тромбону, целым ансамблям инструментов (об этом подробнее в книге Ю. Хохлова *Песни Шуберта* [75, с. 215]).

Второй куплет начинается ламентозными интонациями в параллельном миноре, которые появляются сначала в партии фортепиано, а затем у вокалиста. Отметим, что мелодическая линия, изложенная в партии правой руки пианиста, должна быть ясно «пропета», так же, как и далее окончание фразы в партии левой. Противопоставление счастья и невозможности его достижения показывается композитором в конце куплета путем резкого перехода от *ff* к *pp*. Аккомпанемент, выписанный поначалу скупыми отрывистыми аккордами, а потом протяженными созвучиями, подчеркивает этот контраст.

В третьем куплете от прежнего умиротворения не остается и следа. Вокальная мелодическая линия становится более изломанной, а сопровождение рояля изобилует напряженными гармониями: мажор сменяется минором, секвенции «блуждают» по тональностям мажоро-минорного родства, яркое впечатление создает остановка на фермате. Заканчивается песня четырехтактовым дополнением, основанным на материале вступления.

Тринадцатая песня – *Mit dem grünen Lautebande* (Зеленая лента на лютне) – написана в той же тональности, что и предыдущая. Она раскрывает настроение умиротворенности, которым наполнена душа лирического героя. Дочери мельника понравилась зеленая лента на его лютне, и он готов подарить ее любимой. Более того: раз избраннице нравится зеленый цвет, то юноша тоже его полюбил, даже вопреки собственному предпочтению белого. Поэтому слова *ich hab' das Grün so gern* (мне мил зеленый цвет) звучат как рефрен, в конце каждого полустипа. На этих словах партия фортепиано всегда переходит в высокий регистр, словно символизируя чистые помыслы о дорогом человеке (схема 2.2.13).

Фортепианное трехтактовое вступление к песне, которое звучит перед каждым куплетом, напоминает переборы струн на лютне: короткие аккорды, чередующиеся с паузами, носят характер поддержки, часто партия фортепиано дублирует голос (пример 2.2.13). Пианисту надо сыграть свою партию как можно более свободно, наподобие импровизации, словно музыка рождается под его пальцами прямо сейчас. Это относится и к остальному фортепианному тексту песни. Незатейливая вокальная мелодия выдержана в духе народных немецких *Lied*.

Перелом в развитии сюжета происходит в четырнадцатой песне *Der Jäger* (Охотник), где неожиданно появляется соперник юноши и вытесняет всех остальных

персонажей происходящего. Ф. Шуберт воспроизвел здесь жанр охотничьей песни *caccia*²⁹, для которой характерно каноническое изложение темы (пример 2.2.14).

Кварто-квинтовыми ходами, быстрым темпом, отрывистым *staccato* композитор воспроизводит звуки охотничьих рожков, стук копыт, ощущение стремительной погони. Одновременно с таким картинным воплощением образа охотника и его окружения, этими же приемами Ф. Шуберт добивается еще одного эффекта – вся фактура передает волнение главного героя и гнев в его душе. Материал четырехтактового фортепианного вступления звучит трижды, обрамляя собой каждый из двух куплетов песни (схема 2.2.14). Фортепианная партия на всем протяжении должна звучать на *staccato*, затаенно, с большим внутренним напряжением. Начало вокальной мелодии выписано в достаточно низкой для тенора тесситуре, что создает определенные технические неудобства. И так как партия голоса полностью имитирует фортепианную, то после *mf* во вступлении, пианист должен уступить в звучности солисту, дабы не заглушить его. Хотя, повторимся, особенно важным для общего настроения этого номера, является ровное мерное *staccato* восьмыми у рояля.

Реакция на появление соперника, смятение и страдание героя выражаются в пятнадцатой песне – *Eifersucht und Stolz* (*Ревность и гордость*). Обращаясь к ручью и высказывая мучающее его чувство, он просит верного друга пожурить юную деву за ветренность и непостоянство: вечером она ждет нового поклонника! Проявление же душевной боли от сложившейся ситуации молодой человек скрывает, представляя себя уличным музыкантом, играющим детям на свирели. Полная драматизма мелодия голоса с активным пунктирным ритмом передает его внутреннее состояние, а партия фортепиано имитирует бурное движение водного потока.

Песня написана в трехчастной строфической форме, части которой объединены связками из непрерывного потока шестнадцатых в фортепианной партии, что делает переходы практически незаметными (схема 2.2.15). Четырехтактовое вступление в *g-moll* сразу рождает у слушателя образ неистовой водной пучины, сродни бурлящей ревности – фигурации шестнадцатыми пронизывают практически всю песню. Отметим, что эта мелодическая линия является, фактически, независимым инструментальным компонентом, который имеет свою эмоциональную окраску, ее создает гибкий звуковысотный рисунок в партии правой руки, поддерживаемый характерным импульсивным ямбическим ритмом в левой. Не забудем и о наличии тут скрытой мелодии, которую необходимо выявить,

²⁹ Качча – (итал. *caccia*, буквально – охота, погоня). Поэтический и музыкальный жанр, связанный с воплощением сцен охоты, сцены рыбной ловли, ярмарки и т.п. [97, с 87].

добиваясь особой ясности произнесения фигураций. Использование педали должно быть осторожным, особенно в среднем и нижнем регистрах. Следует помнить, что, независимо от динамических звуковых градаций музыки, пианисту в ансамбле нельзя «перекрывать» голос.

На таком выразительном фоне вокальная мелодия представляется более декламационной, нежели кантиленной, что проявляется в дробности мотивов со скачками и пунктирным ритмом. Но мыслить певцу следует протяженными мелодическими линиями по 4–6 тактов (пример 2.2.15). В тех местах, где речь идет об охотнике, у рояля появляется пунктирная ритмическая фигура, ассоциирующаяся с возгласом охотничьего рожка. На словах *Doch sag ihr nicht, hörst du, kein Wort von meinem traurigen Gesicht* (Не говори, слышишь, ни слова о моем печальном облике) пианисту, следуя авторскому указанию, необходимо играть на *pp*, сменив бурлящее клокотание фигураций на нежные переливы, полные тоски и боли. Третий куплет написан в одноименном мажоре, оттеняющем минорный колорит предыдущих разделов и утверждающем, наподобие восклицательного знака (*f*), финальную мысль героя.

В следующих далее песнях происходит психологическая трансформация героя, его образ утрачивает наивность, приобретая черты драматизма. Шестнадцатая песня – *Die liebe Farbe* (Любимый цвет) – одна из самых выразительных, юношу впервые посещают мысли о смерти. Написанная в *h-moll*³⁰, она полна элегической печали. Что бы ни делал влюбленный – одевался ли в одежды цвета листвы, искал ли кипарисовую рощу, шел ли в лес охотиться, видел ли свою могилу, покрытую мхом – все это во имя той, которая любит зеленый цвет.

В трех куплетах меняется только стихотворный текст, музыка же остается неизменной (схема 2.2.16). Она имеет оstinatный стержень – тон *fis*¹, который звучит непрерывно, на протяжении всей песни как *idée fixe*: время словно остановилось, мрачные гармонии в медленном темпе на фоне этого пульсирующего, чаще всего единственного в партии правой руки звука, погружают слушателя в состояние тоски и безысходности.

Песню открывает пятитактовое вступление, которое повторяется перед каждым очередным куплетом; оно же является дополнением песни (пример 2.2.16). Этот материал пронизан интонациями *lamento*, подчеркнутыми волновой динамикой. Пианисту важно

³⁰ Не случайно *h-moll* считается трагической тональностью. В ней написаны такие произведения как *Высокая месса* И.С. Баха, фортепианное *Adagio* К. 540 В.А. Моцарта, *Соната* для фортепиано Ф. Листа, *Шестая симфония* П. Чайковского. Ф. Шуберт использовал *h-moll* в *Неоконченной симфонии*, песнях *Двойник*, *Блуждающий огонек*, *Одиночество*.

найти нужное туше и позаботиться о максимальной независимости партий каждой руки. Тон *fis*¹, постоянно повторяющийся в правой руке, как бы символизирует «застывшее» время; при этом исполнителю необходимо помнить как об ощущении внутреннего движения музыки, так и, что особенно важно, о тембровой окраске звука. Это может сыграть решающую роль в восприятии слушателем песни, в понимании ее идеи. Партия левой руки фортепиано практически дублирует в консонирующие интервалы вокальную строчку, которая богата кварто-квинтовыми ходами, свойственными немецким песням пасторального содержания. Здесь у пианиста уже другая задача – «петь» левой рукой вместе с певцом. Последняя фраза каждого куплета звучит дважды – первый раз в мажоре, второй – в миноре, усиливая таким образом драматический эффект от сказанных слов.

В семнадцатой песне – *Die böse Farbe* (*Злой цвет*) – разочарованный герой повсюду видит зеленый цвет, который болезненно напоминает ему о былом счастье. Он понимает, что не любим дочерью мельника и уже готов расстаться с ней. П. Вульфius пишет, что в этой песне «ощущение глубочайшего горя сливается с последней отчаянной попыткой сбросить ярмо губительного, давящего юношу чувства» [39, с. 103]. Шесть катренов поэтического текста организованы в сложную двухчастную структуру, где первая часть написана в простой трехчастной форме, а вторая представляет собой простую двухчастную (схема 2.2.17). Бурное четырехтактовое вступление быстрым темпом и дробной ритмической пульсацией создает эффект гнева, разочарования, душевных терзаний и вводит слушателя в атмосферу чрезвычайного волнения. Еще больший драматизм придает музыке столкновение одноименных ладов (*H-dur* – *h-moll*), подчеркнутое динамическим контрастом *p* и *f* (пример 2.2.17)³¹.

Композитор создает здесь противоречивый образ – соединены крайняя степень напряженности и попытка его скрыть под маской мужественности. Резкое столкновение ладов, стремительные взлеты и падения мелодической линии, большие динамические перепады – все это служит для воплощения яркого эмоционального накала. Трижды, наподобие рефрена (тт. 20, 39, 59), звучат кульминационные интонации с неаполитанским секстаккордом, которые можно трактовать как «аккорды отчаяния»: здесь вокальная мелодия достигает своей вершины, останавливается на более крупной длительности и подчеркивается динамически.

Решительный характер вокальной мелодии придают скачки и пунктирный ритм. Певцу важно не забывать, что средства выражения эмоционального состояния в песне *Злой*

³¹ Хотя ключевые знаки указывают на тональность *H-dur*, в целом в песне доминирует *h-moll*.

цвет меняются внезапно, и эти трансформации необходимо точно воспроизвести. В фортепианном аккомпанементе встречаются скрытые голоса (например, имитирующие золотой ход валторн), единовременные штриховые контрасты *legato*, *non legato* и *staccato*. Особая роль принадлежит динамическому разнообразию, когда однотипный музыкальный материал исполняется с противоположной динамикой – все зависит от контекста. Крайне важно педаль использовать умеренно (в соответствии с регистром). Заключение строится на тематическом материале вступления, тем самым образуя арку с началом пьесы.

Из содержания восемнадцатой песни – *Trockne Blumen* (*Засохшие цветы*) – становится ясно, что любовь мертва, она «высохла», как и цветы «от милой, дорогой»; но у юноши теплится призрачная надежда – вдруг возлюбленная вспомнит о нем. Отсюда – контрастная двухчастность структуры, в которую облечены три строфы поэтического текста (схема 2.2.18). Контраст проявляется в средствах музыкальной выразительности. Поначалу устанавливается тональность *e-moll*, которая, по утверждению П. Вульфуса, воплощает для Ф. Шуберта «отрешение от жизни» [14, с. 728], постепенное увядание всего живого. Во второй части, где речь идет о весне и ожившей надежде, появляется *E-dur*.

Вначале вокальная мелодия имеет небольшой диапазон и сопровождается короткими мерными фортепианными аккордами на *p* и *non legato*, прерываемые паузами. Желательно создать впечатление блеклости, безжизненности, безнадежности (пример 2.2.18). Но во второй части фортепианная фактура становится сложной, насыщается самостоятельными голосами и подголосками, обогащается динамически. В левой руке проходит яркая мелодическая линия. На словах *Mai ist kommen, der Winter ist aus!* (*Май наступил, зима ушла*) на *f* победоносно звучат в октавной дублировке торжественные восходящие интонации, диапазон разрастается, словно утверждая мысль о победе любви, «подтверждая» идею динамикой (*pp* – *f*). Шеститактовая фортепианная кода продолжает идею контраста: мажорное наклонение первой фразы как бы символизирует надежду, а одноименный минор последней – ее несбыточность.

Девятнадцатая песня – *Der Müller und der Bach* (*Мельник и ручей*) – написана в форме диалога между юношей и его спутником. Юноша воображает иллюзорно-идиллический мир, в который он уйдет от мирских страданий, а ручей призывает верить в победу любви. Три строфы поэтического текста решены как простая трехчастная форма, где крайние разделы строятся как *g-moll*'ные реплики юноши, а контрастная середина в *G-dur* воплощает ответ ручья (схема 2.2.19). Постлюдия песни основана на материале среднего раздела. Медленная грустная вокальная мелодия в первом куплете исполняется без нажима, очень мягко и лирично. Она сопровождается скупыми аккордами фортепиано (пример

2.2.19). Во втором куплете фортепианное сопровождение имитирует мерное течение ручья характерным волнообразным движением мелодии как в правой руке, так и в левой. Пианисту важно изображать такое «журчание» как можно ровней, не избегая при этом гибкости в движении шестнадцатых – в этом поможет внимательное прослушивание последований секстолей, подражающих движению воды (пример 2.2.19 а). В третьем разделе песни, где возвращается речь молодого человека, вновь звучит минор, поэтому исполнитель, в свою очередь, должен сменить окраску звука³². Данная реприза формы является синтезирующей, поскольку тематический материал и ладовое наклонение заимствованы из первой части, а фортепианная фактура – из второй, что словно символизирует союз двух верных друзей – мельника и ручья.

В двадцатой песне – *Des Baches Wiegenlied* (Колыбельная песня ручья) – повествование идет от лица ручья. Зная всю историю несчастной любви юноши, он ласково убаюкивает его на своем дне. Интонационно-тематический материал фортепианного вступления затем будет звучать перед каждым куплетом и станет лейтмотивом данной *Lied*; им же и заканчивается песня (пример 2.2.20). В пяти куплетах меняется только поэтический текст (схема 2.2.20). Ритмическая формула колыбельной придает музыке характер убаюкивания, утешения и, вместе с тем, создает впечатление накатывающихся на берег волн.

Большая часть мелодии всех куплетов звучит на фоне двойного органного пункта примы (бас) и квинты (верхний голос) тоники, а интонационное движение осуществляется при помощи развития внутренних голосов. Гипертрофированная повторность начального мотива словно завораживает, гипнотизирует, рождая ощущение вечного покоя. Пианисту очень важно найти адекватный темп и нужное туше, поскольку предписанные композитором указания *Mässig* (умеренно) и *piano* корректируются не только представлением о создаваемом образе, но и возможностями дыхания солиста. Тщательной проработки требует дифференциация голосов в партиях правой и левой рук.

Линии голоса и фортепиано соединены очень гармонично, как дуэт согласия. В последней фразе каждого куплета меняется фактура: появляется чередование аккордов в мажоре и в миноре, характер исполнения которых должен зависеть от поэтического текста. Например, где речь идет о море – следует играть более полным звуком, где говорится про грезы – более нежно, мягко, про небесную даль – полетно, чуть подчеркивая крайние голоса. Педаль следует применять крайне осторожно. Фортепианное дополнение к песне

³² Вслед за Дж. Муром, обратим внимание на изменение в партии вокалиста вспомогательного звука между квинтой тоники – хроматического *cis* в т. 13 на диатонический *c* в т. 73 [42 , с. 309].

нужно играть на *pp*, постепенно «растворяя» звук и по колокольному подчеркивая верхний звук *h*¹.

2.3. Выводы по главе 2

Предпринятый анализ свидетельствует о том, что *Прекрасная мельничиха* Ф. Шуберта представляет собой первый совершенный образец романтического вокального цикла. Об этом свидетельствует целый ряд черт.

1. Одной из них является наличие развитой сюжетной основы, которая раскрывается в поэтическом тексте. Наряду с главным героем здесь очерчиваются и другие персонажи: спутник и советчик (ручей), возлюбленная молодого человека (дочь мельника), его хозяин (мельник), соперник (охотник). Особое место среди них занимает ручей, который нерасторжим с жизнью юноши. Он символизирует единство человека и природы, а также олицетворяет мечту о родственной душе, которую так напряженно ищет душа романтика среди окружающего его безразличия. Остальные действующие лица принадлежат к иному миру – миру корысти, материальных благ и земных радостей. Поэтому юноша с особой остротой ощущает свое одиночество и сиротливость.

2. Хотя непосредственный показ действия здесь отсутствует, о нем легко можно догадаться по рассказам главного героя, а также по его беседам с ручьем. Весь цикл ясно делится на две контрастные части: в первой (№№ 1–11) доминируют радостные эмоции, во второй (№№ 12–20) усиливаются скорбные, горестные настроения, появляется драматическое напряжение. Однако, эта скорбь далека от острого трагизма, она, скорее тяготеет к состоянию светлой умиротворенной грусти.

3. Романтическое по своей природе, музыкальное мышление Ф. Шуберта демонстрирует в цикле *Прекрасная мельничиха* вокальную природу: партия голоса определяет собой свойства фортепианного сопровождения, вытекающие из характера вокальной строчки. Но, будучи в достаточной степени самостоятельным и изобретательным, оно играет роль не только поддержки голоса. Специально отметим в фортепианной партии элементы изобразительности, которые придают музыке как бы зримую и осязаемую реальность. Они связаны в первую очередь с показом образа ручья. Так, спокойное журчание воды можно услышать в песнях *В путь, Куда, Стой!*, *Благодарность ручью, Любопытство, Дождь слез*. Взмолненным бурным потоком друг юноши изображен в номере *Ревность и гордость*, а в песне *Мельник и ручей* его голос узнается в диалоге с главным героем, в последнем же номере ручей поет путнику последнюю в его жизни колыбельную. Помимо этого, в партии фортепиано

воспроизводятся звучания охотничьего рожка, переборы струн лютни, цокот копыт, скрип мельничного колеса.

4. Чрезвычайно велика роль фортепианного сопровождения с точки зрения лада и гармонии. Именно партия рояля раскрывает детали гармонических красок, тонального плана. Блики мажора и минора, используемые как в сочетании соседних аккордов, так и в сопоставлении разных разделов формы, можно считать «визитной карточкой» проанализированной музыки. В партию фортепиано композитор обычно помещает наиболее выразительную с точки зрения образного строя музыки мелодическую попевку, которая, будучи вступлением, начальной фразой разделов, связкой между куплетами или дополнением, многократно повторяется. Впервые возникнув в инструментальном варианте, такой мотив затем развивается в партии голоса. Примеры можно найти в песнях *Охотник*, *Любимый цвет*, *Колыбельная песня ручья*.

5. Фортепианное сопровождение иногда кажется относительно независимым от партии вокалиста, поскольку в нем использован интонационно самостоятельный материал. При этом часто, не привлекая к себе внимания, оно обеспечивает голосу лишь гармоническую поддержку (*В путь, Куда?*, *Праздничный вечер*, *Любопытство* и др.). Однако иногда фортепианная партия содержит свой, чрезвычайно развитый интонационный материал, равноценный вокальному, что особенно ясно наблюдается в песнях *Стой!*, *Нетерпение*, *Ревность и гордость*, *Злой цвет*, где аккомпанемент «комментирует» слова героя. Богатая штриховая палитра фортепианной партии используется Ф. Шубертом в *Прекрасной мельничихе* исключительно для «служения» сюжету. В основном, композитор пользуется разными типами *legato* и *non legato*, но выигрышно применяет и специфику *staccato*. Важно, что в любом случае при выборе штрихов пианист должен исходить из осознания художественной цели.

3. СПЕЦИФИКА ПАРТИИ ФОРТЕПИАНО В ЦИКЛЕ *ЗИМНИЙ ПУТЬ*

Созданный за год до смерти композитора (1827), вокальный цикл *Зимний путь* op. 89 справедливо считается трагической вершиной и кульминацией камерно-вокального творчества Ф. Шуберта: и стихотворный текст, и музыка окрашены трагизмом, раскрывая душевную опустошенность и бессилие лирического героя, его покорность судьбе³³. Поэтому главной задачей исполнителей данного сочинения становится передача атмосферы фатальной неизбежности, когда художественная мысль удерживается «на одном дыхании» от начала до конца произведения, по его горизонтальной координате и объединяет песни в единое целое. Драматургическая линия протянута от первого номера, выражающего отстранение от действительности, к последнему, демонстрирующему покорную обреченность.

Цикл состоит из двух частей по 12 песен в каждой. Их возникновение разделено всего несколькими месяцами, но они отличаются по общему настроению. Если первая часть сочинения является как бы отголоском *Прекрасной мельничихи*, где «узнается» ее герой, то вторая часть тяготеет больше к позднему периоду, когда были написаны *Город*, *Двойник* и другие сочинения³⁴. Песни второй части более лаконичны, скупыми средствами композитор достигает максимального напряжения и огромной психологической глубины в выражении того или иного момента.

3.1. Важность фортепианного сопровождения в воссоздании образа одинокого странника (песни №№ 1–12)

Песня *Gute Nacht (Спокойно спи)* вводит в художественный мир произведения: драма уже свершилась, лирический герой покидает возлюбленную, еще недавно обещавшую блаженство семейного счастья, но разбившую все светлые мечты. Юноша бежит от нее и от мест, где «любовь сулила счастье», стараясь в странствиях и скитаниях найти душевный покой и умиротворение. Он не сердится на возлюбленную, уходя от нее в темноту зимней ночи, а лишь желает ей доброго сна. Так, в творчестве Ф. Шуберта вновь заявляет о себе

³³ В вокальном цикле *Зимний путь* op. 89 Ф. Шуберта продолжает творческие поиски *Прекрасной мельничихи*. Эти произведения сходны как трактовкой общей художественной идеи, так и решением выразительных возможностей вокальной и фортепианной партий. В определенной мере это объясняется тем, что оба цикла написаны на тексты одного поэта – Вильгельма Мюллера. Как поэтические тексты В. Мюллера, так и музыка вокального цикла Ф. Шуберта, будучи созданными в конце жизни каждого из творцов, отражают сходное мировосприятие – пессимистическое отношение к будущему, не сулящему ничего светлого.

³⁴ Данные песни на стихи Г. Гейне увидели свет уже после смерти композитора в сборнике *Der Schwanengesang (Лебединая песня)*.

тема романтического двоемирия – странничество в поисках идеала, но уже в связи с разочарованием художника в окружающей его действительности.

Композитор избирает для песни куплетную форму – здесь четыре куплета, предваренные фортепианным вступлением (схема 3.1.1). Это наиболее протяженная песня цикла, словно рисующая длинный зимний путь по бездорожью и ассоциирующаяся с жизнью самого героя. В фактуре семитактового вступления уже содержатся мелодия, которая станет главной в песне (она потом появится в партии голоса, на ней же строятся проигрыши между куплетами), и сопровождающий ее аккомпанемент. Вокальная мелодия песни *Спокойно спи* характеризуется нисходящим движением: все попытки «подняться» каждый раз заканчиваются «обвалом». Партия сопровождения основана на повторяющихся аккордах восьмыми в спокойном движении (*Mäßig, in gehender Bewegung* / *Умеренно, в движении шага*), символизируя мерную поступь, безостановочное движение. По словам П. Вульфуса, «...это прощание на ходу, в пути. Образ страдающего возлюбленного сливается с образом бредущего странника, что придает изложению характер спокойной текучести» [39, с. 115.]. Лишь местами в фортепианных проигрышах возникают акценты (*fp*), как своего рода «спотыкания» путника, идущего по заснеженной дороге жизни (пример 3.1.1).

Различия между начальными тремя куплетами, затрагивающие лишь отдельные звуки, имеют вариантный характер. На границу между третьей и четвертой строфами приходится ладовый контраст, Ф. Шуберт меняет *d-moll* на светлый *D-dur*, воспринимаемый как улыбка сквозь слезы.

Во второй песне – *Die Wetterfahne* (*Флюгер*) – внимание лирического героя обращено к прошлому: он вспоминает, что флюгер, «играя с ветром», предупреждал его о невозможности счастья, но, опьяненный любовью, он не понимал этих знаков. Песня написана в двухчастной куплетно-вариантной форме со вступлением, проигрышем и кодой, выполняющими функцию инструментального ритурнеля (схема 3.1.2.)

Фортепианная партия изобразительна: во вступлении восходяще-нисходящие пассажи по звукам тонического трезвучия с динамическими волнами от *pp* до *f* имитируют порывы и завывания ветра, особенно ярко воспринимаемые после спокойного завершения предыдущей песни. Реплика *Ziemlich geschwind, unruhig* (*довольно быстро, беспокойно*) подчеркивает стремительный характер музыки. Опорные звуки мелодии, приходящиеся на сильные и относительно сильные доли тактов ($e^2 - e^1$), образуют скрытую остинатную фигуру, которую пианисту нужно выявить, а «взлетающие» затактовые фигуры из трех шестнадцатых, готовящие основные акценты, должны иметь активный характер. В целом

пятитактовое вступление следует мыслить общей динамической линией *diminuendo* от *f* к *p*. Исполнителям желательно как можно смелее обращаться к воображению, поскольку ясно нарисованная картина поможет найти точную атмосферу состояния героя, нужный штрих, а певцу – адекватную краску в голосе и динамическую градацию³⁵ (пример 3.1.2).

Вокальная мелодия строится волнообразно: в последовании однотоковых мотивов выделяются опорные звуки c^2 , d^2 , e^2 , f^2 , e^2 . Такой ее рисунок напоминает вращение флюгера под порывами ветра. Фортепианная фактура в каждом куплете представлена двумя видами: в первых предложениях она дублирует вокальную мелодию, как бы усиливая образ завывающего ветра, во вторых – имеет аккордовый склад. Во всех случаях важно умение быстро переключать уровень динамических нюансов.

Третья песня *Gefrorne Tränen* (*Застывшие слезы*) построена как монолог юноши, обращенный к самому себе (своего рода интроспективный монолог). Здесь много вопросов, которые не имеют ответа и могут быть истолкованы как неприятие холодной действительности, «замораживающей» душу и сердце: отчего я плачу, почему мои слезы сразу превращаются в льдинки? Постоянное движение мысли потребовало от композитора использования сквозной формы, которая объединяет три строфы в единую безрепризную конструкцию (схема 3.1.3.), обрамленную восьмитаковым вступлением и практически идентичным заключением.

Фортепианная фактура восьмитакового вступления имеет аккордовое строение. Их образный смысл метко охарактеризовал Дж. Мур: «Съеживается плоть, стынет кровь от этих колючих обособленных аккордов в фортепианной партии с ложными акцентами, рисующими, скорее, озноб, дрожь, чем спотыкание при ходьбе» [42, с. 322]. Особое внимание следует обратить на акцентированные звуки на вторых долях тактов, которые звучат «одинокими», без какой-либо поддержки (половинная нота в разных октавах). Этот прием Ф. Шуберт сохраняет практически на протяжении всей песни и оттеняет контрастным штрихом *staccato* в других голосах фортепианного аккомпанемента (пример 3.1.3). В линия голоса преобладают нисходящие секундовые интонации и остановки на одном звуке, что вызывает ассоциации со «слезной жалобой» [42, с. 322]. Мелодия как бы «топчется на месте», прерываясь паузами. В третьем, кульминационном, куплете фортепианная мелодия партия дублирует вокальную линию, усиливая скорбный характер музыки.

³⁵ В интерпретации любого произведения воображение исполнителей играет важнейшую роль. Именно от развитости воображения, от знания сюжета и умения его себе представить в значительной мере зависит оригинальность и яркость трактовки, возможность стать соавтором произведения.

Следующая песня – *Оцепенение (Erstarrung)* – содержит пять строф, раскрывающих чувство щемящей тоски по былому несбыточному счастью. В тексте контрастно «уживаются» противоположные чувства: напряженность поисков и оцепенение души. Благодаря оригинальной интонационно-тематической и тональной организации, а также наличию вступления, интермедии-ритурнеля и дополнения композитор формирует сложную трехчастную структуру (схема 3.1.4).

Дробность и статичность, свойственные строфичности текста, практически не ощущаются вследствие развитого тонального плана, вариантности мотивов и фраз и оригинальной системы повторов отдельных слов, фраз и целых двустушии, музыка разворачивается сквозным потоком, что воспринимается слушателем как прозвучавшее на одном дыхании³⁶. Поэтический текст всех куплетов звучит дважды (с варьированным повтором). По-видимому, Ф. Шуберту было недостаточно однократного произнесения слов, их повторение оформляется новым мелодическим материалом (хотя и в родственном ритмическом облике). При повторении второй строфы, где речь идет о том, что герой готов слезами растопить снег и лед, композитор несколько раз повторяет слова *die Erde seh' /увидеть землю* (тт. 32–33, 42–43). В возвращении текста третьей строфы меняется порядок строк, что приводит к смещению смысловых акцентов. Катрен заканчивается вопросом, словно юноша все еще надеется на что-то. Именно этот момент является кульминационным (т. 63). В конце всей песни Ф. Шуберт троекратным повтором акцентирует важное для него слово – *ihr Bild* (ее облик).

Фортепианное вступление определяет характер музыки и темп – *Ziemlich schnell* (довольно быстро). Примечательно, что в некоторых изданиях (например, П. Ламма) предлагалось иное темповое обозначение – *Nicht zu geschwind* (не слишком скоро). Эти два указания словно рекомендуют исполнителю не «загонять» движение, но и не «вязнуть» в огромном количестве мелких длительностей. На основе вступления строится и дополнение к песне (тт. 103–109) – это создает арку, подчеркивая цельность формы.

Фактура вступления включает два контрастных компонента: в партию правой руки помещена фигурация в среднем регистре с триольной пульсацией, в партию левой – мелодия в низком регистре, интонационно-ритмически подготавливающая линию голоса. Примечательно, что ритмическая формула пульсирующих триолей будет использована в фортепианной партии от начала до конца песни. Сопровождая линию голоса, она усиливает тревожный характер поэтического образа, словно раскрывая непримиримость героя с

³⁶Не последнюю роль в единстве целого играет фактура песни, а именно постоянная триольная пульсация в партии фортепиано, впервые появившаяся во вступлении.

действительностью. Интонационный контур мелодии нижнего голоса вступления построен как три двутактовые волны, яркий выразительный элемент которых состоит в завершении каждого нечетного такта акцентированной триолью (пример 3.1.4).

Певец должен подхватить это движение, развивая на его основе свой тематический материал. В целом средства музыкальной выразительности вокальной и фортепианной партий отмечены единством противоположных устремлений. При простоте вокальной мелодии структура аккомпанемента поражает развитостью: триоли возникают в партиях то правой руки, то левой, а в среднем разделе одновременно – обеих рук, подсказывая исполнителям состояние, в котором находится лирический герой. Дробной пульсации триолей постоянно контрастирует протяженная линия виолончельного типа, впервые появившаяся во вступлении. В фортепианной партии второго куплета появляются уменьшенные гармонии, резкие скачки на широкие интервалы (например, на тритон). Волнообразная динамика сочетается с резкими сопоставлениями *fp*.

Интересно, что соотношение мелодических линий голоса и рояля все время изменяется. При восходящем скачке в партии вокалиста Ф. Шуберт «направляет» мелодию сопровождения скачком в противоположную сторону (см. тт. 9, 11, 13, и т. д.). Этот прием позволяет оттенить контраст линий, усилив напряжение и эмоциональный накал. Пианисту надо крайне деликатно исполнять свою партию, особенно в тех местах, где мелодия голоса проходит в среднем регистре. Должны обратить внимание исполнители и на незначительное, казалось бы, изменение одной ноты в партии голоса во второй и пятой строфах (тт. 28 и 85). Его иногда принимают за опечатку, однако, по нашему убеждению, ходом $g^1 - g^1 - f^2$ в первом случае композитору важно было подчеркнуть скачок на диссонирующую м.7, которая во втором – $g^1 - d^2 - f^2$ – заменяется на два консонанса: ч. 5 и м. 3.

Пятый номер цикла – *Der Lindenbaum (Luna)* – является лирической кульминацией цикла и относится к числу тех песен, которые наиболее часто исполняются из шубертовского наследия. Начинается он в спокойном темпе – *Mäßig (Умеренно)*³⁷. После беспокойства бурного *Оцепенения*, *Луна* вносит умиротворение, воспринимается как момент отдыха, передышки.

Для главного героя липа – это символический советчик, близкий друг, которому можно излить душу. В первом куплете песни говорится о том, что на окраине города, у колодца стоит липа, в тени которой герой часто отдыхал и грезил. Далее мы узнаем, что это

³⁷В некоторых изданиях: *Mäßig langsam* – умеренно медленно.

место его привлекает постоянно, а на коре дерева юношей вырезаны слова любви. Сейчас, когда герой покидает родной край, липа зовет его, шумя ветвями: «Иди сюда, мой милый, здесь ты найдешь покой!» Но странник не останавливается и, хотя холодный ветер дует ему в лицо, срывая шляпу, он продолжает идти... Через какое-то время, будучи вдали от того места, герой постоянно слышит шум липы и ее шепот: «Ты найдешь здесь покой!»

На наш взгляд, есть два аспекта в трактовке этого поэтического текста. Первый заключается в том, что липа манит героя в воспоминания о прошлом, когда жизнь была безоблачна и он отдыхал под зеленой сенью. Но, поскольку сейчас зима, перед путником возникнут голые ветки как символ того, что былого не вернуть. Второй аспект имеет философский оттенок: липа манит героя, чтобы он отдохнул навсегда, нашел вечный покой (вспомним гётевского Вертера, который просил похоронить себя под липой). Липа здесь выступает олицетворением вечной природы, с которой хочет слиться измученный странник, наподобие «сопереживающего ручья» из *Прекрасной мельничихи* [73]³⁸. Показательно, что в вокальном цикле Г. Малера *Песни странствующего подмастерья* продолжена данная логическая линия: его герой (точнее – горе героя) засыпает под липой. Именно липа его исцеляет и утешает, осыпая цветами. Липа выступает также и как образ зыбкого исчезнувшего счастья³⁹.

Песня написана в куплетно-вариантной форме, на втором плане которой выявляются черты сложной трехчастности: пятый куплет, контрастный по материалу, выполняет роль середины (схема 3.1.5). Взаимодействие исполнителей в этой песне носит характер ярко выраженного диалога между голосом и фортепиано, где партия солиста фактически «разговаривает», а иногда и «спорит» с партией фортепиано.

Песня открывается большим фортепианным вступлением в *E-dur*, основной тональности песни. Скрытое двухголосие параллельными секстами в триольной фактуре звучит по-валторновому пасторально, словно изображая листья, колышущиеся на дереве, падающие и перекатывающиеся по земле от ветра. Вступление имеет символический характер – это лейтмотив липы, его триольные фигурации затем звучат на протяжении всей песни то в мажоре, то в миноре, отражая настроение поэтического текста. Независимость

³⁸ В статье П. Раабе высказывается сходная, но немного иная трактовка идеи песни: так как странника призывают именно ветви липы (а не ее листья или цветы), музыковед считает, что они предлагают свою «помощь» для ухода в мир иной [цит. по 73, с. 139].

³⁹ В австро-немецком фольклоре липа является многозначным романтическим символом: она предстает в разных качествах – под ней проходили судебные процессы (*Gerichtslinde*), танцевальные действия (*Tanzlinde*), заключались браки; липа наделялась целебными и мифическими свойствами, защищая от молнии и других напастей; «липы мира» (*Friedenslinden*) традиционно сажали после войн и эпидемий. Не случайно большое количество населенных пунктов, парков или улиц в Австрии и Германии так или иначе связаны с названием этого дерева.

музыкального материала правой и левой рук, автономное слышание каждого голоса и понимание его интонационно-тематической важности здесь совершенно необходимы⁴⁰. Волнообразная динамика и гармоническое движение от тоники к доминанте способствуют превращению вступительного восьмитактного раздела в структуру периода, экспонирующего интонационное ядро песни, по которому, собственно, она и узнается без труда⁴¹. Особо тщательной проработки требует игра акцентов в разных регистрах. Если первая фраза останавливает движение на протяженном звуке h^1 (который необходимо хорошо выявить), то вторая фраза завершается уже двумя октавами ниже (H), вступление в целом «упирается» уже в H_1 . Здесь на гармонии доминанты с полярно противоположными динамическими нюансами дважды звучит мотив золотого хода валторн (пример 3.1.5).

Вокальная мелодия имеет небольшой диапазон и строится волнообразно, будто скованная холодом; как пишет, А. Белл, «мелодия...не от мира сего» [112, с. 101]. Дж. Мур советует ни в коем случае не петь эту песню «размягченно», на что часто исполнителей провоцирует мелодия [42, с. 338.]. Фортепианная фактура тоже проста, в ней используется только аккорды T и D . В первых двух куплетах партия рояля звучит как аккордовая дублировка голоса, изредка вкрапливаются ритмические отголоски вступления (тт. 20, 24). Третий куплет предваряет небольшое фортепианное вступление (аналогичное начальному) в одноименном миноре. Такие «игры» мажора и минора придают всей песне ощущение иллюзорности, призрачности. Акценты на pp на звуке h в разных регистрах звучат еще более загадочно, мистически (тт. 26, 28). Если прежде в партии фортепиано была аккордовая фактура, то здесь появляются триоли с акцентом на верхнем звуке. Проходя под липой, герой слышал ее зов. Композитор в этом месте (4-й куплет) тут же меняет минор на мажор. Обратим внимание на относительную автономность фортепианной партии – гармонически она поддерживает голос, но у нее есть своя, независимая и более развитая линия (хотя там и «блестят» нотки основной мелодии голоса), которую пианист не должен прерывать ни на минуту. При наличии двух разных пластов по вертикали, мы можем говорить о двуплановости полифонического характера⁴².

Особняком стоит пятый куплет – разбушевавшийся ветер сбивает с ног. Все эти 14 тактов должны быть сыграны на «одном дыхании». Чередования sf и pp , скачки на м. 9 в левой руке, ломанные октавы, органнй пункт в партиях голоса (тт. 50–52) и фортепиано (тт.

⁴⁰ О преодолении некоторых проблем инструментального плана см. [43; 94; 98; 102].

⁴¹ Эта песня настолько «народна», что существует ее версия, где весь поэтический текст поется на музыку только первой строки. Подробнее см. в книге Ю. Хохлова «Зимний путь» Франца Шуберта [73, с. 162].

⁴² Об этом речь идет в книге В. Протопопова *История полифонии в ее важнейших явлениях* [52].

53–58) рисуют картину пронизывающего ветра. Во избежание звукового «перегруза» пианисту следует здесь играть осторожно (тт. 51–52), так как партия голоса изложена в достаточно низком регистре. Фортепианная партия продолжает идею голоса – на фоне низкого звука H_1 в левой руке правая насыщена восходяще-нисходящими секвенциями в беспокойном ритме триолей шестнадцатыми. Этот фрагмент играется практически без педали, поскольку ее функцию выполняет звук H_1 . Заканчивается песня после важной ферматы (т. 58) в мажорном ладу: образ дорогого дерева вызывает счастливые воспоминания. Интонационный материал шестого куплета в партии тенора в точности повторяет музыку второго. Поэтический текст композитор повторяет дважды, партия рояля же варьируется – появляются октавы на *legato* с акцентами на первой доле (в первом разделе песни акценты приходились на вторую триоль). Отметим особо – при неизменном воспроизведении в каждом куплете вокальной мелодии, партия рояля обновляется всегда: используются разные виды ладового наклонения, ритмических рисунков, фактуры. В этом весь Ф. Шуберт, его гениальность и бесконечная изобретательность! Фортепианное заключение практически точно повторяет вступление (с небольшими изменениями), образуя, тем самым, тематическую арку, излюбленный шубертовский прием.

Шестая песня – *Wasserflut (Водный поток)* – также рождает аналогии с *Прекрасной мельничихой*, но если там ручей трактуется как друг и утешитель лирического героя, то здесь он получает более многозначную окраску: снег, растопленный горячими слезами и превращенный в бурный поток, должен поведать любимой о горестных чувствах юноши. Четыре строфы поэтического текста песни складываются в двойную двухчастную форму (схема 3.1.6). Выразительная вокальная кантилена, примечательная волнообразной линией широкого диапазона в мягком триольном ритме, образует «единовременный контраст» (термин Т. Ливановой) с фортепианным аккомпанементом, в котором активная ритмическая фигура пунктира словно застыла в ограниченном звуковысотном пространстве. Ю. Хохлов называет такой прием «двуплановостью образа по вертикали» [75, с. 271]. Поэтому пианисту особое внимание следует уделить ритмической стороне своей партии, подчеркнув контраст и акцентировав строгую, неизменную пунктирную фигуру (которая сама по себе рождает ассоциацию с маршем).

Примечательно вступление, которое впоследствии будет появляться почти в неизменном виде между куплетами и в качестве коды. Опираясь на звуки тоники и доминанты и поддерживаясь аккордами в пунктирном ритме в партии левой руки, тема вступления уже содержит в себе концентрированный образ песни. Именно здесь зарождается тот интонационный контраст, который далее проявится в соотношении голоса

и фортепиано. Разные ритмические рисунки – пунктирный ритм в басу и триоли в партии правой руки – представляют достаточную сложность для исполнителей. Они требуют предварительной отдельной проработки. Выразительное значение в начальном мотиве вступления имеет и смещение акцента с первой доли на вторую, что создает ощущение метрической неопределенности (пример 3.1.6).

Помимо этой ритмической особенности с точки зрения исполнительской интерпретации в нечетных куплетах данной песни важно и ясное оформление динамических волн при подходе к кульминации (тт. 12, 40) и уходе от нее. Эти участки формы ярко поддерживаются средствами гармонии, когда в момент наивысшего накала появляется уменьшенное трезвучие, а далее следует простая каденционная гармония: $s - K_{6/4} - D_7 - t$.

Следующая песня – *Auf dem Flusse (У ручья)* – продолжает развитие сюжета через образ ручья, который сейчас безмолвен, угрюм и скован льдом. Но, подобно тому, как на дне замерзшего ручья теплится жизнь, так и в «заледевшем» сердце огонь любви еще не погас. П. Вульфius характеризует образ песни как «выражение подавленного чувства, краткое воспоминание о безвозвратно ушедшем счастье и обнаружение затаенного сдержанного порыва, вызывающего аналогию со скрытой стремительностью замершей реки» [39, с. 117]. В песне пять строф поэтического текста, причем последняя строфа повторена, ее основной вывод – сердце героя хранит в себе отвергнутую любовь.

Музыкальное построение выявляет простую трехчастную форму, в которой каждый период повторен (схема 3.1.7). Буквально с первых равномерных монотонных созвучий фортепианного вступления на *staccato* Ф. Шуберт погружает слушателя в атмосферу скованности, ледящего холода – образную доминанту сюжета. Играть аккорды следует ритмически точно, без педали, выдерживая все паузы⁴³ и опираясь больше на линию баса, в которой прослеживается мелодическое начало. Затем интонационную инициативу подхватывает голос (пример 3.1.7). В т. 9 композитор неожиданно меняет тональный устой, переходя в далекий *dis-moll* и сопровождая такой переход ремаркой *ppp* у рояля и *Sehr leise* (очень тихо) у голоса. В т. 13 у рояля возникает отголосок вокальной мелодии из т. 11 с тональным сдвигом (*dis-moll – e-moll*). Играя этот фрагмент, нужно выделять мелодическую линию среднего голоса в партии правой руки.

В репризе партия фортепиано берет на себя функцию носителя главного мелодического образа, в то время как в вокальную строчку помещены речитативные

⁴³ Одной из важнейших является пауза перед репризой (т. 40), она готовит общую кульминацию песни.

реплики. Здесь пианисту необходимо выстраивать форму крупными блоками (7 т. + 6 т. + 8 т. + 14 т.), не теряя драматургическую нить в течение всего куплета, поскольку именно фортепианная партия имеет формообразующее значение, а вокальные мотивы накладываются на нее. На протяжении всего номера заметна сквозная линия диминуирования: в первом и втором куплетах преобладают восьмые длительности, в третьем устанавливается пульсация шестнадцатыми, в четвертом доминируют триоли шестнадцатых, и, наконец, в общей репризе возникают тридцатьвторые, группы из которых добавляют музыке трепетность и усиливают напряженность. Тому же способствует и динамическое решение репризы, где осуществляется движение от *p* к *f* через *ppp*.

В восьмой песне – *Rückblick* (*Воспоминание*, буквально – взгляд назад, взгляд в прошлое) – герой бежит из города, где когда-то был счастлив. Его ноги горят от снега, они разбиты о камни, но сладостные воспоминания о потерянном счастье позволяют не обращать внимание на боль, холод, злобный крик ворон... В песне пять строф (*a, b, c, d, e*), в которых поэт, а с ним и композитор представляют три временных плана: реальное настоящее (первая и вторая строфы – сиюминутная действительность), прошлое в настоящем (третья и четвертая строфы – воспоминания о счастливых днях), будущее в настоящем (пятая строфа – надежда на счастье). Данная поэтическая структура соответствует сложной трехчастной репризной музыкальной форме (схема 3.1.8).

Пятую строфу поэтического текста Ф. Шуберт повторяет с новым музыкальным материалом, по-видимому, для уравнивания формы и для усиления смысла слов поэтического текста⁴⁴. Но вместо ожидаемого *g-moll* (как в первой части формы), композитор осуществляет модуляцию в *G-dur*, тем самым словно оставляя герою надежду вновь оказаться у дома любимой. И в последних тактах песни многократный повтор каденционного оборота, усиленный приемом *diminuendo* до *pp* (тт. 65–69), словно воспроизводит «„тихое стояние” героя перед домом его возлюбленной» [73, с. 273].

Темповое обозначение у Шуберта – *Nicht zu geschwind* (*не слишком скоро*). Хотя в нотном тексте и открывается поток мелких длительностей, основная задача ансамблистов – не исполнять песню с ощущением учащенного дыхания. Десятитактовое вступление должно мыслиться цельной структурой, хотя и включает в себе дробление на двутактовые фразы. В каждой из них мысль словно тормозится в четных тактах: после начального нетерпеливого движения шестнадцатых, поддержанного динамичным *crescendo*, на первой доле в партии левой руки внезапно на *fp* появляются четверти, служащие остановкой. Эту

⁴⁴ Об этом же пишет Ю. Хохлов [73, с. 255].

же двутактовость позже перенимает и партия голоса в среднем разделе формы (В). Последняя фраза вступления (тт. 9–10) звучит на *p* как отзвук предыдущей. В данном разделе немаловажную роль играет динамика, подробно выписанная композитором. Как и во всей песне, она носит волнообразный характер. Пианисту необходимо осознавать, что именно его вступление определяет последующий характер, движение и пульсацию музыки (пример 3.1.8).

В крайних частях формы партия фортепиано трехголосным каноном имитирует мелодию солиста, идет вдогонку за ним, словно следует по пятам [73, с. 199] в таком порядке: голос – левая рука – правая рука. В среднем разделе Ф. Шуберт меняет изложение: оно прозрачное, текучее и не прерывается множественными паузами. В левой руке вокальная мелодия дублируется в дециму. И хотя к концу раздела музыкальная ткань уплотняется, становясь похожей на фактуру крайних частей, характер должен соответствовать умиротворенному настроению, быть мягким и светлым. В данном фрагменте Ю. Хохлов усматривает некоторые «черты жанра колыбельной песни» [73, с. 304].

В целом важную роль в *Воспоминании* играет волнообразная динамика, детально выписанная композитором. Хотя здесь и есть яркие кульминации, их не нужно играть слишком громко (Ф. Шуберт указывает *f*, а не *ff* или *fff*, как, например, в *Лебединой песне*). Непроста песня в плане ансамбля. Пианисту надо внимательно следить за тем, чтобы его партия не заглушала вокальную (особенно это касается крайних разделов). Чтобы лучше прослушать все, казалось бы, незначительные гармонические детали, целесообразно поиграть партии правой и левой рук одновременно аккордами, без пауз в правой, с опорой на линию баса. В среднем разделе, где речь идет о споре жаворонка с соловьем, необходимо «петь» на фортепиано вместе с голосом, словно поют два вокалиста дуэтом. Само прикосновение должно быть более «теплым» и абсолютно «вокальным». Даже паузы в обеих партиях здесь идентичны – это паузы для дыхания, поскольку «музыка без дыхания мертва» [60, с. 82].

Интересно использование композитором акцентов в характеристических целях. Их в песне немного: в тт. 21, 24 они появляются канонически на словах *Krähen* (ворон) и *Bäll* (снежок) и изображают бросание снежка воронами; в тт. 59, 60, 62, 63 на словах *zurückke* (назад, обратно) и *wanken* (колебаться) усиливают смысл слов. Сложность в том, что их надо успеть сделать в подвижном темпе и на общем негромком уровне звучании (*pp*) рояля.

Девятую песню – *Irrlicht* (*Блуждающий огонек*)⁴⁵, можно трактовать как философское размышление героя о бренности бытия: счастье – призрачно, горе – преходяще, «все произошло из праха и все возвратится в прах». Три строфы текста композитор решает в виде формы бар (схема 3.1.9).

Четырехтактовое вступление в тональности *h-moll* является интонационно-ритмической основой всей песни (на этом же материале строится и кода). Его выразительность складывается из контрастного сопоставления двух элементов: первый строится как унисонное последование двух нисходящих ч. 4 с акцентами на начальных звуках, во втором обращают на себя внимание восходящие триоли шестнадцатыми на *staccato* (позднее они будут варьироваться в октавном положении). Далее вокальная партия в унисонном сопровождении рояля повторяет мелодию вступления (пример 3.1.9). Исполнителям важно выработать соответствующий содержанию темпоритм и четко придерживаться его до конца песни. В третьем разделе формы особое значение принадлежит гармоническим краскам, скрытым мелодическим репликам, «блуждающей» игре акцентов. Последовательность D_9 , $K_{6/4}$, DD_{VII7} , D в тональности *e-moll* акцентными звуками выявляет полутоновую нисходящую попевку в верхнем голосе; внезапно она сменяется широким мелодическим разливом в партии голоса (тт. 33, 37), иллюстрирующем слова о море. Смена яркого *C-dur* (тональность II низкой ступени) кадансовым оборотом ($K_{6/4}$, D) в главной тональности *h-moll* совпадает со словами о страдании и смерти.

В десятой песне – *Rast* (*Отдых*) – раскрывается парадоксальное соединение ощущений физического покоя и морального страдания: пытаюсь отдохнуть в доме дровосека после долгих скитаний, усталый путник не может избавиться от тяжелых воспоминаний, не позволяющих сердцу забыть суровый опыт прошлого – раны сердца кровоточат, как и прежде. Не случайно практически вся вокальная партия песни пронизана чувством «подавленной энергии» [6, с. 204]: в мелодии небольшого диапазона постоянно подчеркивается опевание отдельных звуков. Партия фортепиано построена на выразительной остиной ритмической формуле, которая экспонируется во вступлении и имитирует шарканье мерных шагов усталого человека. Такой характер связан с единством противоположных элементов фактуры. Партия левой руки, выписанная *non legato* и *staccato*, подразделяется на неизменный бас и полутоновое восходяще-нисходящее

⁴⁵ Это редкое природное явление, которое можно наблюдать на болотах, кладбищах, в лесу. Появление блуждающих огней с давних времен вызывает споры и связано с суевериями. Так, издревле считалось, что эти огни несут дурные вести, видеть их – к несчастью, они запугивали человека, если были настроены агрессивно, а порой – помогали и защищали от беды.

движение, что создает ощущение скованности и тяжелой поступи. В партии правой руки, где используется *legato* с акцентами, возникают интонации-возгласы с акцентированием вторых долей тактов, образующих еще одну мелодическую линию.

Материал вступления звучит трижды: в начале, в конце и в середине песни, разделяя форму на два однотипных построения (схема 3.1.10). Во вступлении и первой строфе пианисту следует воспроизводить мелодическую линию как связную, несмотря на прерывающие ее паузы. По большей части это относится к партии левой руки (пример 3.1.10). Динамическое напряжение достигает своего апогея в т. 24, где D_7 разрешается в трезвучие VI ступени. Ожидаемое разрешение в тонику происходит лишь в т. 30. При этом, если до сих пор вокальная мелодия имела небольшой диапазон, то во второй и четвертой строфах он увеличивается, достигая октавы и даже децимы (после ремарки *leise / тихо* композитор указывает *Stark / сильно*). Два проведения простой двухчастной формы практически идентичны, но вокалисту необходимо обратить внимание на небольшие изменения в нотном тексте.

Одиннадцатая песня – *Frühlingstraum (Весенний сон)* – относится к числу самых узнаваемых. Написанная в двойной трехчастной безрепризной форме (схема 3.1.11), она синтезирует в себе главные эмоционально-психологические состояния героя – сладкие грезы сна, мрак и холод реальности, иронию над собой. Первые строфы каждого блока формы (сон) рисуют райскую жизнь рядом с возлюбленной на фоне весенней природы; следующие разделы (пробуждение) возвращают героя в мрачную действительность, где царят мрак, холод и на крыше кричит ворон; заключительные построения (попытка примирения с действительностью) приводят к скорбным размышлениям о несбыточности счастья.

В исполнении четырехтактового вступления возможны, как минимум, два варианта. Первый предполагает беззаботный характер, воплощающий естественное следование за танцевальным метроритмом в духе сицилианы. Второй, более многозначный, подразумевает исполнение как бы в полузабытии, имитируя состояние человека, не желающего открывать глаза, чтобы не спугнуть приснившееся блаженное видение. В любом случае фортепианная фактура в первом и четвертом куплетах, где раскрывается содержание сна, должна звучать мягко, бесконфликтно, напоминая сопровождение песен В.А. Моцарта. Пианисту необходимо обратить особое внимание на штриховое решение партии левой руки – два звука исполняются *legato*, третий – *staccato* (пример 3.1.11). Во втором и пятом куплетах распевность мелодии уступает место речитативности коротких фраз с колючими штрихами и часто противоположной динамикой, а отрывистые аккорды

фортепиано звучат резко, изображая на слабых долях крики петуха (тт. 16, 18, 20) и ворона (тт. 22, 24) (пример 3.1.11 а.). В заключительных куплетах фактура снова спокойная, особое внимание следует уделить левой руке на *legato*, в этих разделах она ведущая, в ее мелодии сконцентрирован весь тематический материал. Отметим, что цезуры между куплетами должны быть разными: между первым и вторым достаточно умеренная, а между вторым и третьим – очень глубокая. Темповое решение разделов композитор тоже избрал согласно сюжету – *Etwas bewegt* (довольно подвижно), *Schnell* (скоро), *Langsam* (медленно). С теплотой и нежностью советуем исполнять последний куплет песни, где герой мечтает о встрече со своей возлюбленной. Вся щемящая тоска и горечь из-за ее невозможности выражается мажоро-минорными контрастами и тихой кульминацией на *pp* (т. 83), которая должна быть спета особо проникновенно.

Заключительная песня первой части цикла – *Einsamkeit* (Одиночество) – является одной из самых психологически сложных для исполнения, поскольку малыми средствами композитор достигает предельной эмоциональной выразительности образа. Тут особенно остро чувствуется безмерное одиночество героя, ставшее его основным самоощущением. Возможно, он не был бы таким несчастным на фоне бушующих гроз, но вокруг проходит спокойная обыденная жизнь, контрастно оттеняющая безысходность его ситуации. В песне три строфы-куплета, третий куплет повторяется, что приводит к образованию сложной двухчастной формы. (схема 3.1.12).

В этой песне выбор пианистом правильного темпо-ритма важен чрезвычайно, поскольку он должен соответствовать характеру вялого и усталого шага героя. Темп *Langsam*, трагическая тональность *h-moll*⁴⁶, «пустые» квинты в басу, многочисленные паузы, акценты на вторую долю, чередование созвучий в партиях левой и правой рук – все это способствует созданию атмосферы обреченности и отчаяния героя. Одной из задач исполнителей становится сохранение данного состояния до конца песни. Не случайно слова *war ich so elend, so elend nicht / разве я не был так несчастен, так несчастен* Ф. Шуберт повторяет многократно.

Номер открывается шеститактовым вступлением, в котором чистые квинты в левой руке чередуются с последованием секст и терций в правой, при этом опорные тоны образуют скрытую мелодию нисходящего характера. Штрих *portamento* первых двух тактов должен явно отличаться от выразительного «вонзания» в клавиатуру первого звука легатного мотива дробления в т. 3, который несколько раз повторяется (пример 3.1.12). В

⁴⁶Первоначально написано в *d-moll*.

принципе, акценты выписаны Ф. Шубертом достаточно подробно, подсказывая исполнителям важные смысловые точки той или иной фразы. На протяжении двух куплетов все вокальные фразы завершаются звуком *fis* (V ступень *h-moll*), в басу фортепианной партии на протяжении 14 тактов тоже постоянно звучит тоническая ч. 5, тем самым подчеркивается интонационное единство обеих партий.

Во второй половине песни создается впечатление душевного волнения: фактура уплотняется, используются мелкие длительности в более низком регистре, обогащается динамика. Здесь встречаются и изобразительные моменты: тремоло в тт. 24, 26, динамически оформленное приемом *crescendo – diminuendo*, ассоциируется с раскатами грома. Пианисту необходимо выдерживать паузы, указанные в нотах, и уметь быстро менять динамику, переключаясь из одного состояния в другое (тт. 25, 28, 30, 37, 39, 42). Часто на это изменение выделяется всего восьмая или шестнадцатая пауза. Следовательно, к ним надо быть готовым заранее. В последних тактах номера (тт. 46–48) герой возвращается к прежнему шагу, с которого начиналось *Одиночество* (меняется лишь регистр), тем самым выдерживается потрясающая цельность всей песни.

3.2. Значение фортепианного аккомпанеента в раскрытии чувства трагического одиночества (песни №№ 13–24)

Вторая часть *Зимнего пути* открывается одним из самых светлых номеров всего цикла – песней *Die Post* (*Почта*). В тексте четыре строфы, первая и третья передают трепетное волнение от ожидания почты, во второй и четвертой герой сожалеет о его тщетности. Каждая строфа завершается обращением к сердцу (*mein Herz*), что придает поэтической форме элементы рондо. Эти слова звучат с вопросительной восходящей интонацией (тт. 14–15, 23–24, 34–35, 45–46 и др.), в разной динамической градации, зависящей от конкретных деталей сюжета. В музыкальной композиции образуется простая двойная двухчастная форма (схема 3.2.13).

Большое значение в плане правильно выбранного темпоритма номера приобретает фортепианное вступление изобразительного характера. Энергичные восьмые в размере 6/8 в партии левой руки словно изображают стук колес движущейся кареты, а мелодия в правой – звуки почтового рожка. Вся музыка (впоследствии и в партии голоса) изобилует квартовыми ходами, имитирующими звуки горна. Обращает на себя внимание штриховое богатство: в партии левой руки – *staccato*, в правой – чередование *non legato* и *legato* (пример 3.2.13). Данный сольный фортепианный раздел повторяется перед началом третьего куплета (тт. 47–53) и является вступлением ко второй крупной части формы. Если

в начале опуса стоит нюанс *p*, то в повторе этот оттенок отсутствует – исполнителю стоит самостоятельно решить вопрос о динамическом разнообразии⁴⁷. При вступлении вокалиста пианисту следует несколько приглушить звуки аккордов, оставляя для них значение фона (тт. 9, 54), дабы не заглушить голос.

Тональность *Es-dur* звучит на протяжении практически всего произведения. Исключения составляют начала второго (т. 27) и четвертого куплетов (т. 72), где композитор для усиления контраста использует одноименный минор и противоположную динамику (*pp* после *fp*). Генеральная пауза в целый такт перед этим (соответственно, тт. 26, 71) дает возможность исполнителям переключиться. Благодаря смене ритмического рисунка, второй и четвертый куплеты интерпретируются мягче, интимнее. Это понятно: здесь речь идет о потаенных надеждах героя (в первом и третьем – о более внешних проявлениях чувств).

Все фортепианное сопровождение песни (кроме интерлюдии) написано в аккордовой фактуре, выполняющей функцию гармонической поддержки и ритмической акцентировки. Аккорды играют компактным звуком с богатой нюансировкой, выписанной автором. Важно их не перегрузить и постоянно следить за мелодией солиста. В достаточно быстром темпе (*Etwas geschwind* / *довольно быстро*) и за очень короткий промежуток времени исполнителям надо успевать чутко реагировать на *crescendo* и *diminuendo* (тт. 14–15, 21–22, 33–34, 43–46 и т.п.). При этом певец даже в сольных фортепианных разделах должен неотрывно следить за развитием фортепианного материала, тогда его вступление будет являться естественным продолжением музыки (напр., в тт. 16–18, 61–63).

После активной *Почты*, появляется статичная четырнадцатая песня *Der greise Kopf* (*Седины*). Иней на своих волосах герой вообразил старческой сединой и уповал на скорое окончание мучений; когда же иней вдруг растаял, он осознал тщетность надежд – впереди еще долгий путь страданий. Четырехтактовое вступление фактически содержит основную идею песни, ее смысловое зерно и в дальнейшем сопровождает вокальную мелодию на всем протяжении, хотя зачастую не полностью, а небольшими фрагментами: это размышление о смерти. По мнению Г. Крауклиса, «суровый ритм старинной сарабанды» роднит эту песню со второй частью сонаты *B-dur* (D. 960), где использован аналогичный ритмический рисунок [24, с. 114]. Медленное «вскарабкивание» по звукам трезвучий тоники и

⁴⁷ Предположим, например, что в соответствии с содержанием текста анализируемой песни дилижанс уже приблизился, соответственно, звук должен измениться, стать громче.

доминанты в партии правой руки приводит в т. 3 к вершине на звуке as^2 , потом следует такое же медленное «сползание» по звукам уменьшенного септаккорда. Одиночные аккорды сопровождения в левой руке на тоническом органном пункте поддерживают мелодию и усиливают напряжение⁴⁸. Заметим, что количество нот в аккордах с каждым тактом увеличивается (три, потом четыре и пять) [6, с. 280]. Если охарактеризовать фактурную вертикаль этого построения, то ее можно сравнить с натягивающейся тетивой лука: при остиной линии баса, партия правой выявляет огромную волну. Все это подкреплено соответствующей динамикой (пример 3.2.14).

Мотив вступления в точности повторяется голосом, открывая первый раздел простой трехчастной репризной формы (схема 3.2.14). Важно чтобы вокальная фраза являлась своего рода продолжением начального мотива. Конец второго раздела примечателен еще и тем, что на словах *Wie weit noch bis zur Bahre! / Как долг путь к могиле!* композитор применяет фигуру *catabasis* (нисходящее движение трехоктавным унисоном в партиях солиста и пианиста) [73, с. 128]. Реприза повторяет материал первой части с небольшими изменениями. Здесь заключительная попевка в партии фортепиано звучит на *pp* как сдержанный крик.

Еще одной часто исполняемой является пятнадцатая песня *Die Krähe (Ворон)*. В ней герой просит сопровождающую его птицу не оставлять его до могилы: потом ворон сможет «растерзать его холодный труп» и сполна насладиться добычей. Единственная просьба юноши – доказать ему свою преданность, ведь веру в человеческую любовь он уже утратил.

Пятитактовое фортепианное вступление, по традиции, экспонирует главный материал песни (пример 3.2.15). Этот же тематический материал будет проводиться и в заключении номера, октавой ниже. Интересен выбор композитором регистрового положения фортепианной партии в данной песне – она написана в верхнем отрезке диапазона, словно символизируя стремление к небесной выси⁴⁹. Полная боли и щемящей тоски мелодия проходит на *p* в партии правой руки, сопровождение в левой обогащает ее триолями. [1, с. 151; 6, с. 301; 42, с. 344]. Пианисту желательно максимально разделить качество звука в партиях обеих рук, добиться максимального *legato* и найти индивидуальное туше для исполнения этого номера. По утверждению Ю Хохлова, эти

⁴⁸ Отметим удивительную схожесть с первоначальным мотивом песни *Двойник* (мотивом креста).

⁴⁹ Для того, чтобы выбрать надлежащий характер исполнения, можно представить уставшего, долго бредущего по заснеженной дороге путника и сопровождающую его птицу, фактически ждущую кончины человека. Такая картина, развертывающаяся в довольно медленном темпе (*Etwas langsam*), может ассоциироваться с галлюцинацией больного сознания, поэтому звучание должно быть как бы иллюзорным, неустойчивым.

триоли «имеют изобразительный оттенок – это взмахи крыльев ворона» [73, с. 227], а Д. Фишер-Дискау вообще считал, что, «...изображение душевных состояний и пейзажа по проникновенности и демонизму превосходит всю живопись того времени» [цит. по: 48, с. 115].

В песне три куплета, составляющих простую трехчастную форму с кодой (схема 3.2.15). Основной ритмический рисунок, продемонстрированный во вступлении, сохраняется на протяжении всего номера, меняется только расположение компонентов фактуры, когда фортепианная мелодия, дублирующая вокальную в унисон, переходит из партии одной руки в другую. Реприза является динамической, в партии голоса появляются скачки на широкие интервалы, у обоих исполнителей важны быстрые изменения динамики. Сюда же помещена и кульминация номера (тт. 32–34) – эмоциональный взрыв на словах *Treue bis zum Grabe / верность до могилы*, – решенная как прерванный оборот, где ожидаемая тоника подменяется вводным септаккордом к субдоминанте.

Название шестнадцатой песни *Letzte Hoffnung (Последняя надежда)* полностью оправдано: измученный тяготами жизни герой сравнивает себя с осенним листом, дрожащим на ветру, и загадывает: оборвется лист – рухнут надежды, задержится – все будет хорошо. Лист, действительно падает, чем символизирует крушение ожиданий. Песня написана в простой трехчастной безрепризной (сквозной строфической) форме (схема 3.2.16). Фортепианное четырехтактовое вступление, необычное своими акцентами, смещенными с сильной доли на слабую, полностью построено на гармонии разложенного *D₉*, «разбросанного» в нисходящем порядке двузвучными мотивами по разным октавам. Неустойчивая гармония в сочетании с игрой регистров и штрихом *staccato* способствует созданию ощущения неопределенности и ожидания. Композитор обозначает темп *Nicht zu geschwind (не слишком быстро)*, позволяющий пианисту в имитации падения листа на ветру не делать это слишком судорожно и поспешно. Данные краткие реплики важно сыграть ритмично, не утратив ощущения свободы, элементов *rubato*. Вступление должно прозвучать на *pp*, без педали, сухо, с обязательной фермой в конце (пример 3.2.16).

В песне три куплета, контрастирующие друг другу по вокальной мелодии и (в значительной мере) по фактуре фортепианного изложения. В первом куплете вокальная партия строится на гармонии вступления, но певец не использует *staccato*. Фортепианная партия практически повторяет материал вступления, чередуя *staccato* и *legato*. Первое разрешение в тоническое трезвучие появляется только в т. 8. Музыка второго куплета очень иллюстративна: в тт. 22–23 слушатель как бы видит трепет листьев в «дрожании» острых беспедальных стаккатных восьмых, переходящих в тремоло шестнадцатых; (*spielt der Wind*

mit meinem Blatte, zitr' ich was ich zittern kann / ветер играет с моим листом, я дрожу от того, что могу дрожать), изобразительный эффект подкреплен соответствующей динамикой (*crescendo – diminuendo*). Практически весь первый куплет необходимо играть на *p*, что объясняет хрупкость и сухого листа, и жизни героя.

Если говорить о ролях исполнителей в ансамбле, то в первых двух куплетах основная тематическая нагрузка ложится на партию голоса – фортепианное сопровождение лишь гармонически поддерживает его и помогает воссоздать атмосферу происходящего. В третьем куплете музыкальная ткань более развита. Вокальная мелодия и ее фортепианное сопровождение имеют более дробное строение, подразделяясь на контрастные по характеру фразы – более взвинченную и спокойную. Это подтверждается как поэтическим текстом и темповыми авторскими ремарками, так и средствами музыкальной выразительности: фактурой, динамикой, штрихами. Ансамблевое единство может быть достигнуто только в том случае, если вокалист будет внимательнейшим образом слушать партнера и реагировать на малейшие изменения у него, не «выключаясь» в многочисленных паузах. В камерно-вокальных опусах Ф. Шуберта они несут, зачастую, важную психологическую нагрузку.

Завершается третий куплет оплакиванием умершей надежды (*wein', wein' / плачь, плачь*), которое выписано на *legato* интонациями *lamento*, а фортепианная партия решена в хоральной фактуре. Именно на этот плач приходится кульминация песни. Его отголоски слышны и в пятитактовой коде (т. 45), акцентами и штрихом напоминающей вступление и образуя с ним интонационную арку.

Семнадцатая песня *Im Dorfe (В деревне)* продолжает углублять образ одиночества. Здесь говорится о том, что ночной лай деревенских собак рождает в сознании героя мысли об эфемерности счастья, переживаемого человеком во сне, поэтому он не хочет засыпать, чтобы не погружаться в иллюзорный мир мечтаний и грез. Текст содержит три строфы, на основе которых строится простая трехчастная музыкальная форма с варьированной репризой (схема 3.2.17).

Пятитактовое фортепианное вступление содержит основной тематический материал, который будет использован в сопровождении первого и третьего разделов формы. Здесь имитируется лай и вой собак, бряцание железных цепей. При этом, учитывая данные автором указания динамики и трактуя их в соответствии с воображением пианиста, можно изобразить лай то вдалеке, то вблизи. Основное интонационное зерно образовано восходящим терцовым ходом от пульсирующих трезвучий в партии правой руки и назойливо повторяющейся трелеобразной секунды в левой к акцентированному аккорду.

Этот мотив (назовем его лейтмотивом), особую выразительность которому придают паузы, напоминает то возникающий, то обрывающийся собачий лай. Для создания нужного эффекта педаль можно практически не использовать. Важно также выбрать правильный темп, долей метра могут служить восьмые в партии правой руки (пример 3.2.17). Вокальная мелодия отрешенным характером контрастирует фортепианному сопровождению. Монотонное повторение мотивов однотипного ритмического строения напоминает разговорную речь человека в забытьи, вызывает ассоциации с бормотанием. Такого типа мелодия использована композитором в крайних куплетах песни.

Второй куплет (т. 19) в фортепианной партии начинается с оstinatного звука d^2 , который повторяется практически до конца раздела (аналогичным образом Ф. Шуберт использовал тон fis^1 в песне *Любимый цвет* из *Прекрасной мельничихи*). Вся фактура изложена в более высокой тесситуре, словно символизируя мечтания, нет здесь ни острого пунктирного ритма, ни резких интервальных ходов. Вокальная мелодия, выписанная краткими попевками, имеет трепетный характер. Особый эффект производит хоральная фактура в тт. 38, 39, 43, 44. 45. По мнению И. Бостриджа, это своего рода «иронический *Amen*» тому, о чем рассказывает герой [6, с. 319].

В восемнадцатой песне *Der Stürmische Morgen* (*Бурное утро*) изображается картина разбушевавшейся стихии, столь созвучной внутреннему состоянию героя: здесь и «темных туч лохмотья», и «даль в огне кровавом», и «холодный и злой день». Три строфы текста организуются в простую трехчастную форму с контрастной серединой и варьированной репризой (схема 3.2.18).

Трехтактовое фортепианное вступление фактически экспонирует в сжатом виде образ всей песни. Краткие кружащиеся интонации со скрытым двухголосием, неожиданными акцентами, смещением сильных долей тактов, богатой штриховой палитрой в темпе *Ziemlich geschwind, dochkräftig* (*Довольно быстро, но с силой*) – это словно изображает рваные от порывов ветра тучи, далекое «кровавое» зарево и душевное смятение (пример 3.2.18). После предыдущей мажорной песни, изложенной в довольно медленном темпе и завершенной на p , бурная музыка в $d\text{-moll}$ буквально врывается ладовым, темповым и динамическим контрастом. В данном переходе от одной песни к другой важно умение исполнителей быстро переключиться (конечно, этот момент продумывается и отрабатывается заранее), ясно представляя будущий темп и характер исполняемой музыки.

Простая трехчастная форма проносится мгновенно (вся песня длится меньше минуты). Для слушателя нет даже явного разграничения между ее разделами, так как каждый занимает всего 4–5 тактов. Исполнителям же, кроме эмоциональной краски

разбушевавшейся стихии, не стоит забывать о том, что чрезмерно быстрый темп может все скомкать. Дж. Мур советует вокалисту пропеть слова в тт. 16 и 17 (*es ist nichts als der Winter, der Winter kalt und wild / то зимний день холодный, холодный день и злой*) «компактно» и «устрашающе» [42, с. 356].

Интересной находкой композитора в сфере музыкальной выразительности является применение унисона в партиях голоса и фортепиано практически на протяжении целой песни (что у неопытных ансамблистов может вызвать значительную трудность). Исключениями служат лишь тт. 10 и 12, где партия фортепиано поддерживает голос гармонически, и тт. 8–9 и 18–19, которые фактически являются продолжением только что спетой мелодии. В этих фрагментах пианисту следует обратить особое внимание на свою партию: когда вокалист заканчивает фразу, пианист не прерывает мысленного движения музыки, не делает никакой паузы до конца куплета. Таким образом он продлевает смысл только что отзвучавших слов, а вокалист внимательно продолжает свою партию «звучащими» паузами.

В этой песне Ф. Шуберт использует всего две тональности – *d-moll* (первая и третья части) и *B-dur* (вторая часть), причем переход-сопоставление разделяется одной восьмой паузой (т. 9). Вокальная мелодия (а также фортепианное сопровождение) изобилует скачками, часто строится по звукам уменьшенного септаккорда. Акцентами на слабых долях композитор «ломает» ожидаемый ход мелодии (например, в тт. 6, 7, 14, 15 и т.д.).

Отдельного внимания заслуживает использование динамики, поскольку внезапные *f*, *sff*, активные *crescendo* и *diminuendo* усложняются довольно быстрым темпом. Акценты, *staccato*, регистровое разнообразие – эти важные свойства музыкальной ткани достаточно точно характеризуют общее настроение песни. Пауз в песне практически нет, штрихи меняются буквально в каждом такте, все это заставляет исполнителей постоянно находиться в высоком эмоциональном тоне. Следует также контролировать корректное использование педали: она будет короткой и прямой, преимущественно на сильных и относительно сильных долях тактов, на акцентированных аккордах. При этом желательно избегать «пересушенности» и, соответственно, жесткости аккордов в партии левой руки (например, в тт. 10, 11 и др.).

На фоне мрачных номеров второй части *Зимнего пути* девятнадцатая песня *Täuschung* (*Обман*) на первый взгляд кажется светлым островком в море безысходности и страданий. Мажорный лад (*A-dur*), ритмическая формула тарантеллы, легкие штрихи (*staccato* в партии левой руки и *portamento* в правой) – придают музыке оттенок беззаботности. Однако эта легкость иллюзорна: герой, живущий златыми мечтами,

осознает их призрачность – манящий огонек, суливший «теплый дом ему и встречу с милой в час ночной», оказывается химерой.

Песня написана в простой трехчастной форме с повторением первой части, контрастной серединой и расширенной репризой (схема 3.2.19). Фортепианное вступление сразу захватывает слушателя ритмическим накалом. Все внимание привлечено к партии левой руки, правая ей аккомпанирует октавами на квинте лада, которые перерастают в т. 4 в мелодическую линию. Такое соотношение фактурных элементов, сохраняемое на протяжении всей песни, должно быть усилено нужными штрихами, при этом особое внимание следует уделить акцентам на второй доле в партии левой руки (пример 3.2.19). Если само вступление надо сыграть по-сольному, хоть и на *p*, то начало вокальной партии должно восприниматься как продолжение музыкальной мысли: пианисту необходимо уступить лидерство певцу. Вокальная строчка написана как будто небольшими фрагментами, прерывающимися паузами. На границе двух частей номера (тт. 21–22) внезапно возникает ладовый контраст – прием, используемый практически во всех сочинениях Ф. Шуберта. Для ансамблистов здесь важна своевременная смена краски: у вокалиста для переключения – лишь один такт.

Если в песне *Обман* герой еще надеется на что-то светлое, то в двадцатом номере *Der Wegweiser* (*Путеводный столб*) он делает роковой выбор – «в край, откуда нет возврата». Такое решение принято им после долгих сомнений и размышлений о дальнейшем жизненном пути. Двутактовые жалобные мотивы вступления сразу погружают слушателя в атмосферу безысходности и тоски (Именно первоначальный двутакт певец потом повторяет в унисон с роялем). Как и во многих других песнях Ф. Шуберта, они станут интонационной базой всего сочинения. Постоянная пульсация восьмыми, присутствующая практически в каждом такте, наподобие *idée fixe* (как и в песнях *Любимый цвет*, *Спокойно спи*, *Оцепенение*) усиливает ощущение монотонности и беспросветности, а появление более крупных длительностей в конце фраз придает мелодии сходство с имитацией спотыкающихся шагов и остановок. Ритмическое остинато восьмых будет присутствовать в музыкальной ткани всей песни. Эта формула отображает «душевную скованность героя, невозможность для него вырваться из-под власти одного скорбного, страдальческого состояния» [73, с. 43]. Восходяще-нисходящие секундовые интонации *lamento* в *g-moll* усиливают этот эффект. Крайне важно для пианиста найти нужный темп (у Ф. Шуберта указано *Mäßig* /*Умеренно*) и штрих *portamento* для передачи состояния героя, тем самым настроить певца для передачи смысла (пример 3.2.20).

Своим темпоритмом – имитация шага – эта песня напоминает первый номер цикла. Только тогда герой шел, еще надеясь на что-то; сейчас же он настолько устал, что выбирает дорогу, «где запрещен путь назад». Согласимся с Дж. Муром, что в этой песне, как и во многих других, связанных с движением, Ф. Шуберт часто применяет восходящие мелодические ходы в пунктирном ритмическом оформлении (см., например, тт. 16, 17 и др.) [42, с. 284].

Четыре строфы поэтического текста складываются в сложную двухчастную форму по два куплета в каждой части (схема 3.2.20). В трех начальных куплетах вокальная мелодия, имеющая небольшой диапазон, часто звучит в унисон с фортепиано или канонически вторит инструменту. Помимо общего шага в партии левой руки изображаются спотыкания героя (тт. 12, 14). Для их воспроизведения следует обратить внимание на акценты. Напомним, что в песнях зрелого периода творчества Ф. Шуберта роль басового голоса возрастает, он имеет более развитый характер и индивидуальные черты. Об этом, в частности, пишут Ю. Хохлов и Е. Швармат [75, с. 203; 123, с. 111–112].

Второй куплет излагается в одноименном *G-dur*. Но, как известно, мажор у Ф. Шуберта не всегда радостный. В данной песне он то и дело через *S* и *D* стремится в *e-moll* (тт. 28–31). Интонации вопроса, «блуждание» по тональностям (*H – h – g*) – все это слышно в фортепианном проигрыше между вторым и третьим куплетами (тт. 33–39). Здесь не рекомендуется делать *ritenuto* к концу песни, т. к. процесс замедления и остановки композитор уже выписал длительностями звуков. Третий куплет почти в точности повторяет первый, за некоторым исключением: в тт. 52, 53, где фортепианная партия повторяет вокальную мелодию из первого куплета, линия голоса изобилует скачками.

В четвертом куплете линия голоса как будто лишена развития, она словно топчется на месте: герой подавлен, смирившись со страшной действительностью, он находится в оцепенении. Мы наблюдаем, практически, «смерть человека через „смерть мелодии”» [75, с. 38]. Данный прием Ф. Шуберт использовал не только в вокальной музыке, но и в инструментальной, например, в медленной части фортепианной сонаты *B-dur* (D. 960) [25, с. 112]. Такая интонационная монотония не должна трактоваться исполнителями как эмоциональная унылость или безжизненность; нужно помнить, что это самый напряженный раздел песни. Здесь в фортепианной партии на протяжении всего куплета как стержень звучит оstinatный звук *g* (сначала в первой октаве, затем в малой). Примечательно также противодвижение двух мелодий: в правой руке на *pp* крупными длительностями очерчивается нисходящая линия, а в левой – восходящая. Последнее построение решено в хоральной фактуре, где линия баса на *pp* спускается от *G* до *G₁*. В

целом же нисходящая линия звука *g* во второй части формы охватывает диапазон трех октав. И снова Ф. Шуберт постепенно укрупняющимися длительностями, с полной остановкой в конце достигает эффекта замедления, поэтому дополнительное *ritenuto* здесь неуместно.

Партии обеих рук пианиста имеют собственные мелодические рисунки, прекрасно дополняющие друг друга. В некоторых местах фактура строится канонически. Фортепианный проигрыш перед третьим куплетом построен на повторяющихся звуках, которые словно воспроизводят нерешительность и остановку путника перед судьбоносным выбором.

В соответствии с содержанием песни, вся она исполняется на сравнительно небольшом уровне динамики. Доминирующим нюансом становятся *pp* и *p*. Лишь дважды, в кульминационных моментах последнего куплета встречается *f*. Отметим при этом, что само тихое звучание отличается большой градацией оттенков. Осознавая смысл каждого слова, певец постарается интонацией голоса передать его малейшие оттенки. Пианисту тоже надо найти эти нюансы тишины. Особое внимание стоит обратить на понимание того, что хотел подчеркнуть композитор повторением тех или иных строчек текста. Именно так исполнителям следует искать краски, с которыми будут интерпретироваться данные повторения.

Следуя указателю, путник приходит на кладбище, где хочет найти приют, т. к. ему тяжело «от всех скорбей и бед». Но «свободных комнат для странника здесь нет», и он вынужден отправиться дальше. Здесь герой вступает в фазу некоего философского смирения и терпения, подавляя в себе агонию страсти и смерти, а тяжелый камень страдания превращая в личное духовное богатство. Таково содержание двадцать первой песни *Das Wirtshaus* (*Постоялый двор*), написанной в простой двухчастной форме (схема 3.2.21). Открывается она пятитактовым вступлением в *F-dur*, где с первых звуков становится ясным общее содержание музыки. Ритмический рисунок партий левой и правой рук выписан моноритмически на *pp*. Вступление подразделено на два построения – 2 т. + 3 т. Ритмическая формула дробления (ритм шага) будет выдержана на протяжении всей песни. По словам, Ю. Хохлова, эта формула отображает «душевную скованность героя, невозможность для него вырваться из-под власти одного скорбного, страдальческого состояния» [75, с. 43].

Фортепианная фактура выдержана в хоральном изложении. Неспешный темп (*Sehr langsam* / *очень медленно*), *pp*, характерный ритмический рисунок, акценты – все это придает музыке торжественный возвышенный характер. По мнению греческого

музыковед Ф. Георгиадеса, в теме вступления обнаруживаются «важные интонационные и структурные элементы *Kyrie* грегорианского реквиема» [цит. по: 73, с. 307] (пример 3.2.21). Верхний голос аккордовой фортепианной фактуры строится как свободная дублировка вокальной линии, при этом местами расхождения между вокальной и фортепианной мелодиями выявляют их относительную самостоятельность. Ощущая их единство, пианист должен тем не менее выявить свою мелодическую линию. Сложность состоит еще и в том, что, по указанию композитора, вся фортепианная партия должна исполняться в динамическом диапазоне *p – pp* с небольшими *crescendo* и *diminuendo* в проигрышах между куплетами. Для адекватного воплощения художественной идеи исполнителям крайне важно слушать друг друга, поскольку, помимо общего темпа, необходимо выработать ощущение единого «дыхания фразы», ее естественного течения. Вокалисту нелегко спеть двутактовую мелодию в медленном темпе на *pp* и на одном дыхании – это требует выдержки и мастерства. Пианисту же придется тщательно проработать туше – *portamento* на *p*, акценты, полнозвучные аккорды, *legato* – все эти исполнительские средства выразительности, использованные мастерски, помогут достичь нужного художественного эффекта.

Двадцать вторая песня *Mut (Бодрость)* воспринимается как нарочитая, почти бетховенская вспышка храбрости: «Будем петь среди громов, страх и скорбь забудем! Если в мире нет богов, мы богами будем!» Чувство бесстрашия и бравады создается средствами выразительности, диаметрально противоположными тем, что были использованы в предыдущей песне: быстрым темпом (*Ziemlich geschwind, kräftig*), яркими ритмическими акцентами, быстро меняющимися штрихами, высоким уровнем громкостной динамики, активными восходящими мелодическими ходами. Контраст песни *Бодрость* ко всему предыдущему усиливается тем, что она следует непосредственно после скорбных *Путевой столб* и *Постоялый двор*.

В песне три куплета (третий куплет повторен), тематическим строением напоминающих форму бар: *I Stollen, II Stollen, Abgesang* (схема 3.2.22). В первом куплете (*I Stollen*) говорится о том, что герой никогда не унывает: в зимнюю непогоду, когда снег летит в лицо, он стряхивает его, когда сердце тоскует – взбадривается веселой песней. Во втором куплете (*II Stollen*) юноша призывает не обращать внимания на тоску, не сетовать на судьбу – это удел дураков! Третий куплет (*Abgesang*) содержит вывод: надо жить легко и весело, даже если кажется, что Бог оставил – «мы сами будем богами!». И. Бостридж определяет содержание этой песни как «участь одинокого в мире человека, ищущего смысл жизни <...> среди человеческого общества» [6, с. 374]. Далее он продолжает: «Некоторая

вульгарность мелодии, вместе со своеобразной веселостью, кажется, доходит до насмешки» <...> Таким и был шубертовский замысел – создать эффект нарочитого несовпадения, один из многих, осуществить которые умному композитору позволила строфическая поэзия» [6, с. 374].

Песня открывается подвижным и решительным вступлением фортепиано в тональности *g-moll*⁵⁰, которому Ф. Шуберт предписывает указание *Ziemlich geschwind, kräftig* (довольно быстро, сильно). В мотиве вступления уже заложен основной интонационно-ритмический смысл песни. Некоторую трудность представляют большие скачки в партиях обеих рук, с акцентами на *f*, с быстро сменяемыми штрихами. Тут всю ткань стоит разделить на фактурные ячейки (аккордовую и мелодическую), прорабатывая отдельно каждую на *staccato* и *legato* (пример 3.2.22).

При вступлении вокалиста, пианисту (в плане громкости звука) следует уйти на второй план, что рекомендует и сам композитор. Но аккомпаниатор должен быть очень внимательным – его партия продолжает как эхо только что прозвучавшую вокальную мелодию, а потом соединяется с ней в унисон. Фактически, фортепианная партия подтверждает только что произнесенное певцом. Ф. Шуберт здесь наглядно использует изобразительные возможности фортепиано, иллюстрируя смысл слов. Когда поется о холодном ветре и снеге, звучит *legato* унисон голоса и инструмента на *p* (тт. 6, 7, 13, 14, и т. д.). Как только герой находит решение своих проблем – стряхивает прилипший снег, поет веселые песни и т. д., ритмический рисунок имеет пунктирный характер, фактура становится аккордовой, динамика – более яркой (тт. 8–11, 15–18). Характер исполнения: интонационную краску, штрихи и динамику, – обоим исполнителям необходимо менять очень быстро. Пианисту следует быть осторожным с педалью, потому что партия солиста написана в среднем регистре, а при глубокой и частой педали многозвучные аккорды в низком отрезке диапазона будут заглушать голос. Адаптация к звуковому балансу в этом и подобных других местах у ансамблистов крайне важна. Второй куплет (*II Stollen*) музыкально идентичен первому, различаясь только поэтическим текстом. Третий и четвертые куплеты (*Abgesang*) демонстрируют ладовый (*G-dur – g-moll*) и регистровый (первая октава – вторая октава) контраст. Аккордовая фактура в них преобладает. Заканчивается песня фортепианной кодой, в точности повторяющей вступление, тем самым с помощью инструментальной арки создается единство формы. Так как музыкальные фразы

⁵⁰ Первоначально предполагалась тональность *a-moll*. Звуковысотный диапазон фортепианной партии в этой песне огромен – четыре октавы.

в этой песне начинаются на сильную долю, исполнителям необходимо в одинаковом ритме «дышать», тогда не возникнет проблем синхронности ансамбля.

Двадцать третья песня – *Die Nebensonnen (Ложные солнца)* – формально описывает редкое явление природы – ложные солнца, или паргелий: «три солнца мне веселили взор, и к ним привык я с давних пор». Но, на наш взгляд, этот стихотворный текст следует трактовать не буквально, а как метонимический прием, поскольку истинный смысл слов намного глубже. Из трех светил на небосклоне для нашего героя два являлись глазами возлюбленной. Теперь они потухли – возлюбленная потеряна, поэтому молодой человек не желает видеть даже истинного небесного светила – белый свет ему настолько опостылел, что он предпочитает ночную тьму.

Материал четырехтактового фортепианного вступления пронизывает всю музыкальную ткань песни. Сочетанием хорального склада, негромкого звучания, сдержанного темпа (*Nicht zu langsam*) и пунктирного ритма создается атмосфера величественности и скорбного покоя (пример 3.2.23). В песне три части, музыкальный материал крайних схож (схема 3.2.23). Вокальная мелодия строится на интонационной базе фортепианного вступления, а ее аккомпанемент решается по принципу генерал-баса. В начале второго проведения начального периода Ф. Шуберт использует принцип перегармонизации: при совпадении мелодической линии у голоса и инструмента вместо ожидаемого *A-dur* звучит *fis-moll*. Ю. Хохлов называет этот прием «колористическим варьированием», когда «та же самая мелодия с помощью иного сопровождения „перекрашивается“, переосмысливается» [73, с. 236].

На второй куплет приходится кульминация песни, подготовленная появлением скорбного *a-moll* и пульсирующих восьмых на *crescendo* в фортепианной партии. Сама кульминация приходится на слова *Ja, heulich hatt' ich auch wohl drei: Nun sind hinab die besten zwei / У меня и впрямь было три еще недавно, Но теперь лучшие два зашли* (тт. 22–23) и связана с уходом в тональную сферу низких III и VI ступеней. Этому моменту целесообразно придать особое значение, акцентировав смысл каждого слова, усилив весомость звуков и слогов, так как данная мысль – решающая для героя.

Основная проблема ансамбля в данном номере сводится к выработке единого темпо-ритма, и точного «дыхания» фразы. Задача пианиста, исполняя такую аккордовую фактуру, заключается в выделении верхнего, мелодического голоса, который идет параллельно вокальной линии, но в другой октаве; при этом надо следить за тем, чтоб прозвучали все звуки аккорда. Композитор достаточно подробно выписал динамические пожелания;

следует только найти нужный баланс между *pp* и *f*, чтобы *forte* было как на картине Э. Мунка, где немой крик становится оглушительнее самого громкого.

Завершает вокальный цикл песня *Der Leiermann (Шарманщик)*, являющаяся одной из самых узнаваемых у Ф. Шуберта. Обладающая сильнейшим психологическим воздействием и отличающаяся простотой средств выразительности, она часто исполняется как профессиональными певцами, так и любителями музыки. За деревней на льду стоит босоногий седой старик и онемевшими пальцами крутит свою шарманку. Никто не хочет его ни видеть, ни слышать, собаки ворчат, а кружка остается пустой. «Всё покорно сносит, терпит всё старик», но не прерывает своей жалобной песни. Лирический герой мысленно видит себя рядом с ним в совместном бродяжничестве, олицетворяет себя с бездомным певцом несчастной любви. Дж. Мур характеризует образный мир *Шарманщика* следующими словами: «Мировая скорбь есть образный стержень произведения, а певец своим искусством подчеркивает ее глубину» [42, с. 368].

Восьмитактовое вступление сразу погружает слушателя в мрачный духовный мир бездомного шарманщика. Этот характер создается всеми средствами музыкального языка: тихим бесстрастным звучанием (основным динамическим оттенком является *pp*) «пустых» квинт с характерными форшлагами в басу (этот квинтовый органнй пункт звучит на протяжении всей песни), монотонных однотипных попевок, прерываемых паузами и акцентированными аккордами в партии правой руки (как будто заедает механизм шарманки). Эта попевка пронизывает всю музыкальную ткань песни: она не только служит вступлением, но и проходит между вокальными репликами наподобие ритурнеля, а также замыкает повествование, а с ним – и весь цикл (пример 3.2.24).

Вокальная партия комбинируется из пяти простых интонационных формул, акцентирующих звуки *a* и *e*. Интервал ч. 5 в басу звучит и в партии фортепиано как фон для мелодии голоса. Вообще, фортепиано играет здесь изобразительную роль, имитируя шарманку, поэтому, чем схематичнее и невыразительнее (именно этот эффект и нужен) будет играть пианист, тем точнее он создаст образ; звук должен быть «белым», пустым, бесстрастным. Певцу можно порекомендовать «бесцветное» исполнение без вибрато, близкое к речитативному бормотанию, это поможет голосу выразить эмоции усталости и смирения. Дж. Мур рекомендует: «Окраска звука серая, „ветхая”, пение накладывается на лишенное выражения заунывное гудение шарманки» [42, с. 368]. Следование этим рекомендациям может стать решающим в нахождении нужной краски и характера звучания музыки, приблизиться к воплощению соответствующего художественного образа.

Куплетная форма *Шарманщика* на втором плане выявляет черты двойной двухчастной структуры с кодой (схема 3.2.24), при этом значение коды оказывается важным с точки зрения содержания песни. Здесь герой «смотрит на старика уже не с отчуждением; в нем просыпается приязненное отношение к тому, кто неизменно переносит все тяготы жизни со столь возвышенным безразличием» [42, с. 368]. В последних вокальных фразах песни особо акцентируется квинтовый тон лада, которым и завершается мелодия. Это «открытый финал, позволяющий каждому выбрать собственную версию конца этой истории» [6, с. 410]. Столь пронзительное воплощение образа шарманщика в данной песне, возможно, объясняется тем, что Ф. Шуберт как бы видел себя на его месте. Экзистенциальное отчаяние композитора в последние полгода жизни, его реальная встреча с бедностью здесь впервые ярко выразились в убеждении, что нищету не выбирают и что ее можно только стоически переносить.

3.3. Выводы по главе 3

Суммируя результаты анализа, можно сделать вывод, что *Зимний путь* – самое значительное явление камерно-вокального творчества Ф. Шуберта, а трактовка фортепианной партии в этом цикле представляет собой кульминационное достижение композитора в области синтеза слова и музыки. Об этом свидетельствуют следующие особенности произведения.

1. Мастерство Ф. Шуберта в музыкальном воплощении поэзии В. Мюллера обеспечило вокальному циклу *Зимний путь* качество величайшего художественного шедевра, в котором с потрясающей глубиной отразилось внутреннее состояние человека, обреченного на скитальчество, сиротство и страдание. Идея трагического одиночества человека во враждебном ему мире, ключевая для всего романтического искусства, в столь яркой форме заявила о себе в вокальном цикле Ф. Шуберта впервые. Поскольку основное внимание сконцентрировано на психологической характеристике лирического героя, сюжетная линия в сочинении практически отсутствует. Более того: внутренний конфликт здесь не возникает в процессе развития, а существует изначально, и это не просто отвергнутая любовь или утраченные иллюзии, а осознание невостребованности, ненужности самой жизни. Поэтому песни скорбного характера преобладают в цикле, причем, по мере приближения к его окончанию эмоциональный колорит становится все беспросветней, достигая кульминации в последней песне *Шарманщик*.

2. В *Зимнем пути* Ф. Шуберт нашел такие средства воплощения трагизма, которых до него композиторы не использовали. Они связаны с ладоинтонационной и

ритмической сторонами музыкального произведения. В цикле доминирует минор: из 24 песен 18 написаны в минорных тональностях: чаще всего это *c-moll* (*Оцепенение, Отдых, Седины, Ворон*), *g-moll* (*Воспоминание, Путевой столб, Мужество*), *a-moll* (*Флюгер, Шарманичик*), *e-moll* (*Водный поток, У ручья*), *h-moll* (*Блуждающий огонек, Одиночество*) и *d-moll* (*Спокойно спи, Бурное утро*). Большая выразительная роль принадлежит также прямому сопоставлению мажора и минора на границах крупных разделов и мелких построений, что ассоциируется с полярностью света и тени, надежды и безысходности. Дополняется своеобразие музыки использованием квинты лада как бифункционального опорного тона (Т/Д), многократное повторение которого в вокальной мелодии и/или в фортепианном сопровождении нарушает безусловную устойчивость I ступени (*Одиночество, Обман*). Важное значение принадлежит также господству узкообъемных, словно «застывших» интонаций, пронизывающих всю музыкальную ткань (*Путевой столб, Постоялый двор, Шарманичик*).

Среди ритмических особенностей следует отметить частое применение ритмического оstinato в фортепианном аккомпанементе, что, в зависимости от темпа, приводит к созданию двух противоположных эффектов. В медленном движении постоянная пульсация восьмыми длительностями создает впечатление вялости, заторможенности (*Спокойно спи, Путевой столб, Одиночество*), в быстром – напористости, беспокойства (*Оцепенение, Воспоминание, Почта*). Ритмический контраст развитой мелодии и однотипного сопровождения также относится к числу распространенных способов построения фортепианной фактуры, дающих возможность рельефного выделения мелодической линии на фоне однородного пульса (*Водный поток, У ручья, Ворон*).

3. В создании полноценной художественной концепции вокального цикла чрезвычайную роль играют исполнительские средства – темп, динамика, агогические оттенки, – для выбора которых композитор указывает лишь примерные ориентиры. Темповая панорама *Зимнего пути* выявляет превалирование медленных движений (*Langsam, Etwas langsam, Sehr langsam*), на их фоне рельефно воспринимаются быстрые темпы (*Ziemlich schnell, Nicht zu geschwind, Etwas bewegt, Kraftig*); средних темповых указаний встречается мало (*In gehenden Bewegung, Mäßig*). Темповая драматургия строится преимущественно по принципу противопоставления, когда соседние номера контрастируют друг другу.

Среди динамических оттенков преобладают тихие звучания, диапазон которых простирается от *p* до *ppp*. Практически все песни начинаются с оттенка *p* или *pp*. Градации

яркого звучания невелики, высшая его граница – *ff* – использована лишь в песнях *Весенний сон* и *Бурное утро*.

4. Вокальная партия, которая в камерно-вокальной музыке всегда является ведущим ансамблевым компонентом, в *Зимнем пути* не отличается виртуозностью по общепринятым параметрам. Однако она определяет собой стилевую координату всей музыкальной ткани сочинения (в том числе и инструментальной партии), и несет на себе значительную нагрузку в передаче тончайших нюансов психологического характера. Вокалист обязан в совершенстве знать общий смысл и детали поэтического текста и понимать содержательный подтекст песен, скрытый за внешне сдержанной словесной оболочкой. Помимо этого, важная роль в интерпретации вокальной партии принадлежит ясной дикции, необходимой для понимания слушателями содержания песен.

5. Огромное выразительное и формообразующее значение имеет фортепианная партия. Выбор инструментальной фактуры зависит от образного строя музыки и способствует уточнению слушательского восприятия, что выражается в предпочтении тех или иных жанровых ориентиров и использовании изобразительных приемов. Так, композитор применяет жанровые черты сицилианы (*Весенний сон*), тарантеллы (*Почта*) и хорала (*Постоялый двор*), а яркие изобразительные штрихи заметны в номерах *Спокойно спи* (шаг), *Флюгер* (завывание ветра), *Луна* (шелест листьев), *Весенний сон* (крик петуха), *Почта* (сигнальность), *Ворон* (стук клюва ворона), *Последняя надежда* (падающие листья), *В деревне* (лай собак и бряцание цепей), *Шарманичик* (звуки шарманки).

Формообразующая роль фортепианной партии выражается в чрезвычайном значении вступлений, интерлюдий и завершающих разделов. Все песни имеют развитое инструментальное вступление, куда помещается основное интонационное зерно, являющееся интонационной доминантой произведения и впоследствии получающее развитие в вокальной мелодии. Фортепианные интерлюдии переключают с одного состояния к другому, а коды служат своеобразным послесловием, перекидывая арку к началу песни.

6. Органичный синтез вокального и инструментального начал в *Зимнем пути* выдвигает особые требования к ансамблевости исполнения. Певец и пианист должны очень чутко реагировать на музыкальные события, происходящие в партии друг друга, уступая в нужный момент лидирующую позицию партнеру. Участники ансамбля здесь абсолютно равноценны по своему вкладу в раскрытие смысла сочинения, соотношения словесного и музыкального компонентов, общего характера и тончайших его деталей. Пианисту важно уловить точную атмосферу песни, найти правильный темпо-ритм, так как именно он

начинает музыкальную композицию, то есть он предлагает певцу исходные исполнительские координаты. Вместе с тем в дальнейшем развертывании формы пианист должен внутренне «дышать» вместе с певцом, тогда они смогут практически безошибочно находить путь к кульминационной вершине, предчувствовать, ощущать и выстраивать дальнейший ансамблевый исполнительский план. Вокалисту, в свою очередь, необходимо тщательнейшим образом вслушиваться в фортепианное сопровождение и своим вступлением продолжать художественную идею музыки. Такой исполнительский синтез можно сравнить с живым организмом, где все взаимосвязано и взаимозависимо.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Осуществленный научно-творческий проект отразил стремление автора обобщить свой многолетний опыт в камерно-вокальном исполнительстве и педагогике. Творческая часть диссертации представлена тремя концертными программами, в которых автор исполнила партию фортепиано в вокальных циклах Ф. Шуберта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Г. Малера и А. Берга. В теоретической части рассмотрены истоки и предпосылки шубертовской *Lied* и проанализированы вокальные циклы *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь*. Таким образом, достигнута цель диссертации, заключающаяся в раскрытии художественной идеи вокальных циклов Ф. Шуберта и ее исполнительского воплощения.

1. Богатый корпус разнородной информации, существующей в настоящее время в музыковедении разных стран, образует стройную систему научных знаний о Ф. Шуберте и его камерно-вокальном творчестве, о диалектике взаимодействия двух исполнителей в ансамбле, о проблемах синтеза слова и музыки, а также о роли фортепианного сопровождения в шубертовских *Lied*. Этот объем сведений теоретического и методологического характера служит основой для их **развития и дополнения новыми наблюдениями, полученными в процессе практического освоения** вокальных циклов Ф. Шуберта в концертной деятельности и педагогическом процессе АМТИИ [61;62; 64; 65; 66; 67; 109].

2. Осознание исторической роли вокальных циклов Ф. Шуберта и понимание специфики их художественной идеи оказалось возможным в результате изучения ранних образцов австро-немецких *Lied*, поскольку в них постепенно формировались элементы музыкального языка и принципы формообразования, которые для первого венского романтика стали базовыми. В камерно-вокальном творчестве предшественников Ф. Шуберта постепенно **вызревали нормы соотношения голоса и инструментального сопровождения, носителем которого стало фортепиано, осознавались**

выразительные и формообразующие возможности этого инструмента, сложились первые виды фактуры, применяемые в фортепианной партии – *basso continuo*, аккордовый склад, разные виды гармонической фигурации. Возрастание роли инструментального начала выразилось в появлении вступлений, заключений, интерлюдий, а также в элементах изобразительного звукоподражания [67; 68; 109; 111].

3. Первым совершенным образцом романтического вокального цикла стала *Прекрасная мельничиха* Ф. Шуберта. Развитая сюжетная линия, раскрываемая в поэтическом тексте, представляет ряд персонажей, среди которых главными являются двое – сам лирический герой произведения и его верный спутник ручей, что символизирует романтический идеал единства человека и природы. При этом, если образ мельника раскрывается средствами вокальной партии, то различные грани образа ручья воплощаются преимущественно в инструментальном сопровождении, превращая **ансамблевую фактуру произведения в своеобразный диалог, участники которого индивидуализированы по средствам выразительности** [63; 109; 111].

4. С одной стороны, партия голоса оказывается доминирующей: она определяет собой свойства фортепианного сопровождения и выявляет вокальную природу композиторского дарования Ф. Шуберта. С другой стороны, будучи в достаточной степени самостоятельной, фортепианная партия играет роль не только поддержки голоса, но и равноправного ансамблевого партнера. В соответствии с **драматургической ролью фортепианного сопровождения все песни Прекрасной мельничихи могут быть подразделены на две группы:** в первой из них инструментальный аккомпанемент относительно нейтрален с точки зрения интонационной рельефности, он оценивается, прежде всего, как гармоническая поддержка голоса; во второй партия рояля содержит чрезвычайно развитый тематический материал, равноценный вокальному, и словно «комментирует» вокальные реплики героя [63; 67; 69].

5. В инструментальном сопровождении песен цикла *Прекрасная мельничиха* большое значение имеют **изобразительные приемы, усиливающие кларитивную функцию музыки.** Кроме того, в партии фортепиано композитор обычно экспонирует наиболее рельефную мелодическую попевку, которая, впервые возникнув в инструментальном варианте, затем развивается в партии голоса. Чрезвычайна роль фортепианного сопровождения и с точки зрения лада, гармонии, формообразования [63; 68; 69].

6. Вокальный цикл Ф. Шуберта *Зимний путь* стал самым крупным художественным явлением не только камерно-вокального творчества этого композитора,

но и всей ранней австро-немецкой *Lied*. Здесь с исключительной силой выразилась романтическая идея безысходности и трагического одиночества внутренне богатой, легко ранимой души во враждебном обществе. В цикле отсутствует сюжетная линия, нет иных персонажей, кроме самого лирического героя, а **мир его израненной души**, словно рассмотренный под микроскопом, **разрастается до вселенских масштабов** [62; 64; 65; 68; 69; 110].

7. Для воплощения трагизма Ф. Шуберт использовал **сложную систему музыкально-выразительных средств, объединяющих вокальную и инструментальную партии**. К ним относятся: доминирование минорного лада, непосредственное сопоставление мажора и минора, многократный повтор V ступени лада, господство узкообъемных интонаций. Той же цели служит ритмический контраст развитой мелодии и однотипного сопровождения, а также частое использование в фортепианном аккомпанементе ритмического остинато, производящего в медленном движении впечатление вялости, заторможенности, в быстром темпе – напористости, беспокойства [62; 64; 69; 110].

8. Исключительную роль в драматургии *Зимнего пути* играют **исполнительские средства**, для выбора которых композитор указывает лишь примерные ориентиры. Темповая драматургия строится преимущественно по принципу противопоставления медленных и быстрых движений при сравнительно небольшом числе средних темпов. Среди динамических оттенков преобладает широкая гамма негромких звучаний, а последняя песня, потрясающая по силе художественного воздействия, выполняет роль тихой кульминации [62; 69; 110; 111].

9. Соотношение вокального и инструментального начал в *Зимнем пути* характеризуется диалектическим сопряжением двух компонентов, противоположных по тембровому и фактурному решению, но единых в интонационно-тематическом аспекте. **Вокальная партия** определяет собой стилевую координату всей музыкальной ткани, а также способствует передаче тончайших деталей поэтического текста, поэтому вокалист обязан не только знать общий смысл слов, но и понимать содержательный подтекст. **Фортепианная партия** имеет определяющее значение в выразительности музыки и в формообразовании. Используемые в песнях типы инструментальной фактуры направляют слушательское восприятие при помощи жанровых ориентиров и изобразительных приемов. Чрезвычайно значение фортепианных вступлений, где экспонируется основное интонационное зерно произведения, получающее впоследствии развитие в вокальной

мелодии. Инструментальные интерлюдии переключают с одного состояния к другому, дополнения служат своеобразным послесловием [62; 69; 109; 110; 111].

10. **Проблема ансамблевости** исполнения в *Зимнем пути* приобретает особую остроту, поскольку синтез вокального и инструментального начал в цикле характеризуется такой степенью органичности, какая присуща живой, сложно структурированной системе. Равноценные по вкладу в раскрытие художественной идеи сочинения, ансамблисты должны чутко реагировать на все музыкальные события партитуры: пианист предлагает певцу правильные темпо-ритмические и образные координаты песни; вокалист подхватывает развитие художественной идеи музыки [62; 68; 69; 110].

Рекомендации:

- расширение аналитических поисков в области зарубежного и отечественного камерно-вокального репертуара;
- популяризация камерно-вокального творчества Ф. Шуберта более частым включением его сочинений в концертные программы;
- обогащение и углубление методологии исследования камерно-вокальных циклов Ф. Шуберта, в частности, при помощи привлечения соавторов-вокалистов;
- разработка методических рекомендаций для студентов пианистов и вокалистов по освоению романтического и современного камерно-вокального репертуара;
- сравнительный анализ камерно-вокальных циклов Ф. Шуберта и его последователей с разных позиций: особенностей фортепианной фактуры, специфики музыкального языка, принципа отбора поэтических текстов и их компоновки в цикле и др.;
- интенсивное использование результатов теоретических исследований и практических наблюдений о камерно-вокальном репертуаре в учебных курсах *Камерное пение (Lied)*, *Концертмейстерское мастерство*, *Пение*;
- распространение опыта исследования вокальных циклов Ф. Шуберта на всю область его камерно-вокального творчества;
- организация в АМТИИ мастер-классов ведущих камерно-вокальных исполнителей с целью знакомства студентов, аспирантов, докторантов и педагогов с характерным стилем исполнения австро-немецкой *Lied*;
- стимулирование творческих контактов студентов АМТИИ с представителями учебных заведений и творческих организаций других стран для ознакомления с опытом исполнения камерно-вокальных циклов Ф. Шуберта;

- изучение камерными исполнителями немецкого языка для более глубокого понимания смысла и верного произношения поэтического текста австро-немецкой вокальной музыки.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. АЛЕКСЕЕВ, А. *История фортепианного искусства*, ч. 2. Москва: Музыка, 1962. 286 с.
2. *Анализ вокальных произведений*. Сост. Коловский, О. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
3. АЛЬШВАНГ, А. *Людвиг ван Бетховен*. Москва: Музыка, 1977. 447 с.
4. БЕРКОВ, В. О гармонии Бетховена. На пути к будущему. В: *Бетховен*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1971, с. 298–332.
5. БОГОМОЛОВ, С. *Песни Франца Шуберта как высокий жанр*. Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 2000. 21 с.
6. БОСТРИДЖ, И. *«Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости*. Москва: АСТ, 2019, 416 с. ISBN 978-5-17-113625-3.
7. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Вокальные формы*, Москва: Музгиз, 1960. 40 с.
8. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 1966. 407 с.
9. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*, ч. I. Москва: Музыка, 1972. 150 с.
10. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*, ч. 2–3. Москва: Музыка, 1976. 366 с.
11. *Венок Шуберту: 1828–1928*. Под ред. Кузнецова, К. Москва: Музыкальный сектор, 1928. 79 с.
12. *Воспоминания о Шуберте*. Москва: Музыка, 1964. 412 с.
13. ВУЛЬФИУС, П. *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта*. Москва: Музыка, 1974. 83 с.
14. ВУЛЬФИУС, П. «Прекрасная мельничиха» Шуберта. В: *Вопросы музыкознания*, т. 3. Москва: Музгиз, 1960, с. 694–737.
15. ВУЛЬФИУС, П. *Франц Шуберт*. Москва: Музыка, 1983. 447 с.
16. ГАЛАЦКАЯ, В. *Музыкальная литература зарубежных стран*, вып. 3. Москва: Музыка. 2004. 590 с.
17. ГЕТЕ, И. Из моей жизни. Поэзия и правда: ч. 3–4. В: Гете И. *Собр. соч.*, т. 10. Москва: ГИХЛ, 1937, 788 с.
18. ГОЛЬДШМИДТ, Г. *Франц Шуберт – жизненный путь*. Москва: Музыка, 1968. 449 с.
19. ДАМС, В. *Франц Шуберт*. Москва: Музгиз, 1928. 199 с.
20. *Жизнь Франца Шуберта в документах*. Сост. Хохлов, Ю. Москва: Музгиз, 1963.

21. ЗЕНКИН, К. Шуберт. В: Зенкин К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: РИО МГК, 1997, с. 42–60.
22. ИВАНОВ-БОРЕЦКИЙ, М. Вальсы Шуберта. Опыт стилистического исследования. В: Иванов-Борецкий, М. *Статьи и исследования. Воспоминания о нем*. Москва: Сов. композитор, 1972, с. 126–142.
23. КОВРИГА, Г. Сквозная форма в песнях Шуберта. В: *Вопросы музыкальной формы*, вып. 2. Москва: Музыка, с. 139–165.
24. КОРГАНОВ, В. *Бетховен*. Санкт-Петербург: Изд. т-ва М.О. Вольф, 1909. 944с. Доступно: <https://notkinastya.ru/korganov-bethoven-biograficheskij-etyud-izd-1997/> (20.10.2022).
25. КРАУКЛИС, Г. *Фортепианные сонаты Шуберта*. Москва: Музгиз, 1963. 120 с.
26. КРЕМЛЕВ, Ю. Ценность Бетховена. В: *Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство*. Ленинград: Музыка, 1970, с. 38–64.
27. КОНЕН, В. *История зарубежной музыки*, вып. 3. Москва: Музыка, 1984. 535 с.
28. КОНЕН, В. *Шуберт*. Москва: Музгиз, 1959. 304 с.
29. КОНЕН, В. Шубарт К.Ф.Д. В: *Музыкальная энциклопедия*, т. 6. Москва: Сов. энциклопедия, 1982, стлб. 433–434.
30. ЛАВРЕНТЬЕВА, И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта В: *От Люлли до наших дней*. Москва: Музыка, 1967, с. 33–70.
31. ЛЕВИК, Б. *Франц Шуберт*. Москва – Ленинград: Музгиз, 1952. 35 с.
32. *Людвиг ван Бетховен. Жизнь. Творчество. Окружение*. Сост. Соколова, Т. Москва: Музыка, 1971. 256 с.
33. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967. 527 с.
34. МАЗЕЛЬ, Л. *О мелодии*. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.
35. МАЗЕЛЬ, Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
36. МАРТИНСЕН, К. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано*. Москва: Музыка, 1977. 128 с.
37. МЕЙЛАХ, М. Б. *Язык трубадуров*. Москва: Наука, 1975. 239 с.
38. МИХАЙЛОВ, А. Любовная лирика средневекового Запада. В: *Прекрасная Дама: из средневековой лирики*. Москва: Московский рабочий, 1984, с. 3–14.
39. *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн.1, Москва: Музыка, 1975. 512 с.
40. *Музыка французской революции XVIII века. Бетховен*. Москва: Музыка, 1967. 444 с.
41. *Музыкальная форма*. Под ред. Тюлина, Ю. Москва: Музыка, 1965, 394 с.

42. МУР, ДЖ. *Певец и аккомпаниатор*. Москва: Радуга, 1987. 432 с.
43. НЕЙГАУЗ, Г. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музгиз, 1961. 320 с.
44. ПАНАЕВ, И. *Актеон*. <https://www.litmir.me/br/?b=277127&p=1> (доступ 25.10.2022).
45. ПИЛИПЕНКО, Н. *Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации*. Автореф. дис. канд. иск. Москва, 2002. 24 с.
46. *Письма Бетховена: 1812–1816 годы*. Москва: Музыка, 1977. 528 с.
47. *Письма Бетховена: 1817–1822 годы*. Москва: Музыка, 1986. 636 с.
48. ПОНОМАРЕВА, Е. «Зимний путь» Ф. Шуберта в исполнении П. Шрайера и С. Рихтера: к истокам и предпосылкам новаторской интерпретации. В: *Южнороссийский музыкальный альманах*. 2021, № 3, с. 110–117. ISSN 2076-4766.
49. ПОНОМАРЕВА, Е. С. Рихтер в ансамбле с Д. Фишером-Дискау: уникальное «единство противоположностей». В: *Южнороссийский музыкальный альманах*. 2021, № 2, с. 118–125. ISSN 2076-4766.
50. ПРОНИН, В. Год баллад. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак, 2001. 180–181 с. ISBN 5-93264-026-X.
51. ПРОТОПОПОВ, В. *История полифонии в ее важнейших явлениях: Западноевропейская музыка XIX – начала XX века*. Москва: Музыка, 1986. 319 с.
52. ПРОТОПОПОВ, В. Ричеркар и канцона в XVI– XVII веках и их эволюция. В: *Вопросы музыкальной формы*. вып. 3. Москва: Музыка, 1972, с. 5–54.
53. РОЛЛАН, Р. Жизнь Бетховена. В. Роллан Р. *Собрание сочинений*, т. 2. Москва: ГИХЛ, 1954. 372 с.
54. РОЛЛАН, Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор. В: Роллан, Р. *Собр. соч.*, т. 12. Москва: ГИХЛ, 1957. 352 с.
55. РУСАНОВА, Т. *Последние фортепианные сонаты Франца Шуберта: проблемы композиции и исполнительской интерпретации*. Автореф. дис. канд. иск. Москва, 2003. 25 с.
56. САКВА, К. Предисловие. В: *Моцарт. Песни для голоса с фортепиано*. Москва: Музыка, 1967, с. 3–7.
57. СИМАКОВА, Н. *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. Москва: Музыка, 1985. 360 с.
58. СОХОП, А. Этические основы бетховенской эстетики. В: *Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство*. Ленинград: Музыка, 1970, с. 5–37.

59. ТАРАСОВ, С. *Камерно-вокальная музыка венских классиков. К проблеме генезиса и эволюции жанра*. Автореф. дис. канд. иск. Саратов, 2010, 24 с.
60. ТИМАКИН, Е. *Воспитание пианиста*. Москва: Сов. композитор, 1989. 144 с.
61. ТУРЯ, Е. Австро-немецкая *Lied* XIX в. в программах камерных концертов Кишинева 1955–2015 гг. (по материалам интервью с Л. Ваверко и С. Коваленко). В: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, Notograf Prim, 2016, № 1 (28), с.140–144. ISSN 2345-1408.
62. ТУРЯ, Е. Вокальный цикл Ф. Шуберта *Зимний путь*: рекомендации к работе над фортепианной партией. В: *Человек, общество, технологии: актуальные вопросы взаимодействия*. Сборник статей III Международной научно-практической конференции, состоявшейся 9 января 2023. г. Петрозаводск, Российская Федерация, МЦНП *Новая наука*, 2023, с. 130–146. ISBN 978-5-00174-832-8.
63. ТУРЯ, Е. Вокальный цикл Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* как материал для профессиональной подготовки пианистов-концертмейстеров. В: *INTERTEXT*. Nr. 4, 2022, p. ISSN 1857-3711.
64. ТУРЯ, Е. Исполнительские проблемы в интерпретации вокального цикла Ф. Шуберта *Зимний путь* на тексты В. Мюллера. В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Conferința științifică internațională, ed.III-a. Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2017, с. 114–116. ISBN 978-9975-326-7-7.
65. ТУРЯ, Е. Камерно-вокальная музыка Шуберта в музыковедческой интерпретации. В: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, Notograf Prim, 2022, № 1 (42), с. 70–75. ISSN 2345-1408, E-ISSN 2345-1831.
66. ТУРЯ, Е. Камерные концерты педагогов и студентов Молдавской государственной консерватории и их роль в музыкальной жизни Кишинева середины XX века (по материалам интервью с проф. Людмилой Ваверко). В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Conferința științifică internațională, ed. II-a. Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2016, с. 72–73. ISBN 978-9975-4461-2-9.
67. ТУРЯ, Е. Классицистские и романтические черты в цикле песен Бетховена *К далекой возлюбленной*. В: *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, Notograf Prim 2016, № 2 (29), с. 83–88. ISSN 2345-1408.
68. ТУРЯ, Е. Роль австро-немецких песенных традиций XVI–XVIII веков в формировании романтической *Lied*. В: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*,

- conferința științifică internațională. Tezele lucrărilor. Chișinău: AMTAP, 2018, с. 26–27. ISBN 978-9975-84-061-3.
69. **ТУРЯ, Е.** Стилиевые черты *Лирической поэмы* Василия Загорского сквозь призму романтической эстетики вокальных циклов Франца Шуберта. В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Conferința științifică internațională, ed. IV-a. Tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2018, с. 63–65. ISBN 978-9975-3119-1-5.
70. ТЮЛИН, Ю. *Строение музыкальной речи*. Ленинград: Музгиз, 1962. 208 с.
71. ФЕЙНБЕРГ, С. Пианизм как искусство. Москва: Музыка, 1965. 516 с.
72. *Франц Шуберт и русская музыкальная культура*. Москва: НИЦ МГК, 2009. 384 с.
73. ХОХЛОВ, Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. Москва: Музыка, 1967. 462 с.
74. ХОХЛОВ, Ю. *Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии*. Москва: Музыка, 1972. 412 с.
75. ХОХЛОВ, Ю. *Песни Шуберта: черты стиля*. Москва: Музыка, 1987. 302 с.
76. ХОХЛОВ, Ю. «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта. Москва: Куншт, 2002. 429 с. ISBN 5-354-00104-8.
77. ХОХЛОВ, Ю. *О последнем периоде творчества Шуберта*. Москва: Музыка, 1968. 219 с.
78. ХОХЛОВ, Ю. Первые песни Шуберта. В: *О музыке. Проблемы анализа*. Москва: Сов. композитор. 1974, с.195–208.
79. ХОХЛОВ, Ю. *Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту*. Москва: Куншт, 1997. 402 с.
80. ХОХЛОВ, Ю. *Фортепианные сонаты Франца Шуберта*. Москва: Куншт, 1998. 528 с.
81. ХОХЛОВ, Ю. *Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах*. Москва: Сов. композитор, 1978. 256 с.
82. ХОХЛОВ, Ю. Шуберт – вчера, сегодня, завтра. В: *Музыкальная академия*, 1994, № 4, с. 126–132.
83. ХОХЛОВКИНА, А. Вокальная лирика Бетховена. В: *Вопросы музыкознания*, т. 2. 1955. Москва: ГМПИ, 1956. 700с.
84. ЦАРЕВА, Е., ЛЕОНТЬЕВА, О. Немецкая музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*, т. 3. Москва: Сов. энциклопедия, 1976, стлб. 940–958.
85. ЧАЧАВА, В. Аккомпаниатор-художник. В: МУР ДЖ. *Певец и аккомпаниатор*. Москва: Радуга, 1987, с. 3–10.
86. ЧИЧЕРИН, Г. *Моцарт*. Ленинград: Музыка, 1971. 319 с.

87. ШЕНДЕРОВИЧ, Е. *В концертмейстерском классе. Размышления педагога*. Москва: Музыка, 1996. 207 с.
88. ШЕНДЕРОВИЧ, Е. *С певцом на концертной эстраде*. Ierusalem: Publications Center, 1999. 248 с. ISBN 965-7016-20-7.
89. ШТЕЙНПРЕСС, Б. *Музыка XIX века*, ч.1. Москва: Сов. композитор, 1968. 487 с.
90. *Шуберт и шубертианство*. Сост. Ганзбург, Г. Харьков, 1994. 120 с.
91. ЭЙНШТЕЙН, А. *Моцарт. Личность. Творчество*. Москва: Музыка, 1977. 454 с.
92. ЭСКИНА, Н. Куда текут Шубертовские ручьи? В: *Музыкальная жизнь*, 1997, № 8, с. 37–39. ISSN 0131-2383.
93. ЯКОВЛЕВ, В. Бетховен в русской критике и науке. В: *Русская книга о Бетховене*. Москва: Музгиз, 1927, с. 51–75.

На румынском языке

94. BALAN, Th. *Principii de pianistică*. București: Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R., 1966. 288 p.
95. BRUMARU, A. *Romantismul în muzică*. București: Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R., 1962. 231 p.
96. DASCĂLU, V.-D. *O perspectivă interpretativă asupra sonatelor schubertiene pentru pian compuse în perioada 1825–1826*. Rezumatul tezei. București, 2021, 14 p.
[<https://www.unmb.ro/wp-content/uploads/2021/01/Rezumatul-tezei-de-doctorat-4.pdf>]
(accesat la 10.10.2021),
97. *Dicționar de termeni muzicali*, ed. III. București: Editura Enciclopedică. 2010, 594 p. ISBN-978-973-45-0606-4.
98. GHEORGHIU, C. *Despre pianistică*. București: Editura Grafoart (Editura UNMB), 2014, 191 p. ISBN-978-606-747-006-2 (ISBN-978-606-659-074-7).
99. HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București: Editura muzicală. 1982, 148 p.
100. KONEN, V. *Schubert*. București: Editura Muzicală, 1961. 238 p.
101. OPREA, G. *Franz Schubert și Liedul romantic*. Constanța: Ex Ponto, 2011. 132 p. ISBN: 978-606-598-106-5.
102. RĂDUCANU, M. *Metodica studiului și predării pianului*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983. 111 p.
103. PITROU, R. *Viața intimă a lui Schubert*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1968. 168 p.

104. POPESCU, M. Franz Schubert și Liedul romantic. În: *Actualitatea muzicală*, 2012, Nr. 10, p. 14. ISSN 1220-742x.
105. SCRIPCARIU, T.-D. *Integrala ciclurilor pentru voce și pian de Schubert*. Rezumatul tezei. București, 2020, 14 p.
[<https://www.unmb.ro/wp-content/uploads/2021/02/Rezumatul-tezei-de-doctorat.pdf>]
(accesat la 10.10.2021)
106. SPATARU, D. *Franz Schubert*. București: Editura de Stat pentru literatura și arta, 1957. 208 p.
107. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii unuversale, vol. III*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998. 609 p. ISBN 973-9155-54-5, ISBN 973-577-153-5.
108. TUDOR, B. *Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire*. Iași: ARTES, 2012. 426 p. ISBN 978-606-547-085-9.
109. **TUREA, E.** Cântecelile mozartiene: premise ale stilului romantic. În: *Revistă de Teoria și critica artei Revart*, Timișoara, Eurostamopa, 2017, Nr. 29. p. 54–57. ISSN 1841-1169. ISSN-L 1841-1169 (tipărit). ISSN 2069-0495. ISSN-L 1841-1169. (online)
110. **TUREA, E.** Muzica vocală de cameră a lui F. Schubert: recomandările unui interpret (I parte a ciclului Winterreise). În: *Cultură, artă și tradiție în spațiul intercultural al românilor din diaspora. RoAct*, 2022, Nr. 2, Timișoara: Eurostampa, 2022, p. 116–130. ISSN 2810-3653, ISSN-L 2810-3653.
111. **TUREA, E.** Trăsăturile clasice și romantice în ciclul de cântece al lui Beethoven *An die Ferne Geliebte*. În: *Învățămint artistic– dimensiuni culturale, comferința științifică internațională: Rezumatele lucrărilor*. Chișinău: AMTAP, 2016, p. 20. ISBN 978-9975-9617-8-3.

На английском языке

112. BELL, A. CRAIG. *The songs of Schubert*. Alston books, 1964, 163 p.
113. BROWN, M. *Schubert, a Critical Biography*. London: Macmillan, 1958. 414 p.
114. CAPELL, R. *Schubert's Songs*. Duckworth: Macmillan, 1957. 258 p.
115. EINSTEIN, A. *Schubert: a musical portrait*, Oxford University Press, 1951, 391 p.
116. MOORE, G. *The Schubert Song Cycles: With Thoughts on Performance*. Hamilton, 1975, 240 p. ISBN 0241890829, 9780241890820.
117. *New Beethoven Letters*. Translated and annotated by Donald W. Mac Ardle and Ludwig Misch. Norman (Oklahoma), 1957. 628 p.
118. BOSTRIDGE, I. *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. London: Faber and Faber, 2014. 528 p. ISBN 978-0571282807.

На немецком языке

119. DEUTSCH, O. E. *F. Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*. 3 Bände. München: O. Müller, 1913. 617 S.
120. MÜLLER, G. *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*. München: Drei Masken, 1925. 48 S.
121. PETZOLDT, R. *Franz Schubert – Sein Leben in Bildern*. Leipzig: Bibliographisches Inst., 1953. 39 S.
122. RUTZ, H. *Franz Schubert, Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: Verlag C. H. Beck, 1952. 215 S.
123. SCHWARMATH, E. *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*.—Tutzing: H. Schneider, 1969, 198 S.
124. STOCKMANN, E. *Des Knaben Wunderhorn in der Weisen seiner Zeit*. Berlin: Akademie-Verlag, 1958. 165 S.

На французском языке

125. COEUIROY, A. *Les Lieder de Schubert. Formes, écoles et oeuvres musicales*. Paris: Larousse, 1948. 89 p.
126. EINSTEIN, A. *Schubert, portrait d'un musicien*. Paris: Gallimard, 1958. 448 p.
127. LANDORMY, P. *La vie de Schubert*. Paris: Gallimard, 1942. 234 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1 НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1.1.1. А. Кригер. *Nun sich der Tag geendet hat*



Nun sich der Tag ge - en - det hat und kei - ne Sonn mehr scheint, schläft
al - les, was sich ab - ge-matt und was zu - vor ge - weint.

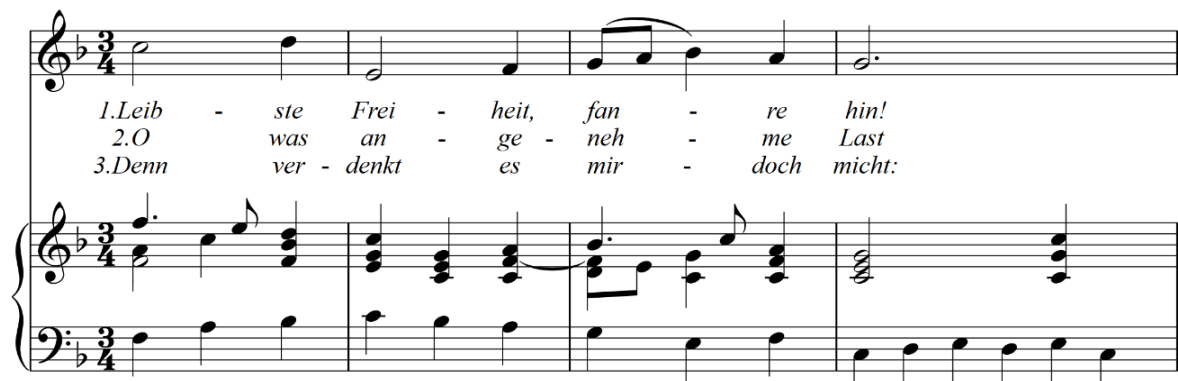
Пример 1.1.2. И. С. Бах. *Vergiss mein nicht*, ария

Adagio



Vir-giss mein nicht, vir-giss mein nicht, mein al - ler - leib - ster Gott. Ach, hö - re -
doch mein Fle - hen, ach, lass mir Gnad' ge - sche - hen, wennich hab' Angst und -
Noth. Du mei - ne Za - ver-sicht, ver-giss mein nicht, ver - giss — mein — nicht!

Пример 1.1.3. Менуэт из сборника *Singende Muse an die Pleisse* Сперонтеса



1. Leib - ste Frei - heit, fan - re hin!
2. O was an - ge - neh - me Last
3. Denn ver - denkt es mir - doch nicht:

Weil ich so schön ge - fan - gen bin.
 Bringt die - ser Wech - sel mei - ner Brust!
 Daß jetzt mein Herz die Frei - heit bricht.

Пример 1.1.4. К. Ф. Э. Бах. *Vertrauen auf Gottes Vorsehung*

Entschlossen und etwas langsam

1. Was sollt ich ängst - lich kla - gen und in der Not vet
 2. Was nützt es, heid - nisch sor - gen und je - den neu - en
 3. Auf dei - ne Weis - neit schau - ren, und dei - ner Gna - de
 9. Dort, bei - der From - men Scha - ren, dort werd ich es er -

Пример 1.2.5. Моцарт. *Sehnsucht nach dem Frühling*

Fröhlich

1. Komm, lie - ber Mai, und ma - che die Bäu - me wei - der grün,

Пример 1.2.6. Моцарт. *Das Veilchen*

Allegretto

p *f* *p*

Ein Veil-chen auf der Wie-se stand, ge - bückt in sich und un-be-kannt es war ein her-zig's Veil

Пример 1.2.7. Моцарт. *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*

Andante

f *p* *f*

Er - zeugt von hei-sser Phan-ta-sie, in ei - ner
schwar-me-ri-schen Stun - de zur Welt ge - brach - te, geht zu Grun - de, geht zu

Пример 1.3.8. Бетховен. *An die ferne Geliebte*

Allegro

weiht!

f sf dim. p dim.

*Ped. **

Ein wenig geschwinder
Poco allegretto

Wo die Ber - ge so blan aus dem

p dim.

*Ped. **

Пример 1.3.9. Бетховен. *An die ferne Geliebte*

We die Ber - ge so blau aus dem neb - li-gen Grauschau-en her-ein,

p pp

*Ped. **

Пример 1.3.10. Бетховен. *An die ferne Geliebte*

Leich - te Seg - ler in den Hö - hen, und du, Bäck - lein klein und schmal,

sempre p

Пример 1.3.11. Бетховен. *An die ferne Geliebte*

Es keh - ret der Mai - en, es blü - het die Au'. Die Luf - te, sie we - hen so

mil - de, so lau, ges - chwät - zig die Bä - che nun rin - nen.

Пример 1.3.12. Бетховен. *An die ferne Geliebte*

f

dim. *p*

Ped.

dim. *pp* *cresc.* *f* *sf*

This musical score is for a piano piece, spanning measures 105 to 108. The key signature is B-flat major (two flats). The notation is in grand staff, with a treble and bass clef joined by a brace. Measure 105 features a descending eighth-note scale in the right hand, starting on G4 and ending on D4, with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 106 continues the descending scale in the right hand, which now includes a half-note G4, and the left hand continues its accompaniment. Measure 107 shows the right hand playing a half-note chord (F4-A4) and a half-note G4, with a *pp* (pianissimo) marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand plays a half-note chord (Bb3-D4). Measure 108 features a half-note chord (F4-A4) and a half-note G4 in the right hand, with a *f* (forte) marking, and a half-note chord (Bb3-D4) in the left hand, with a *sf* (sforzando) marking. The piece concludes with a double bar line.

ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА

Пример 2.1.1. *Das Wandern*

Mäßig geschwind

Пример 2.1.2. *Wohin?*

Mäßig

pp

simile

Ich hört' ein Bäh - lein

rau - schen wohl aus dem Fel - sen - quell,

Пример 2.1.3. *Halt!*

Micht geschwind

f *p*

Пример 2.1.4. *Danksagung an den Bach*

Etwas langsam

p

War es al - so ge-meint, mein rau - schen-der Freund,

pp

Пример 2.1.5. *Am Feierabend*

Zienlich geschwind

f

p

Hätt - ich tan - send Ar - me - zu

Пример 2.1.6. *Der Neugierige*

Langsam

p

Sehr langsam

O Bäch - lein mei-ner Lie - be, wie bist du heut so
stumm! Will ja nur ei - nes wis - sen, ein

pp
simile

Etwas geschwind

p

Пример 2.1.8. *Morgengruss*

Mäßig

p

This musical score is for 'Morgengruss'. It is in 3/4 time and marked 'Mäßig' (moderate). The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Пример 2.1.9. *Des Müllers Blumen*

Mäßig

p

pp

1. Am Bach viel klei - ne

This musical score is for 'Des Müllers Blumen'. It is in 6/8 time and marked 'Mäßig'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The vocal line enters later with the lyrics '1. Am Bach viel klei - ne'. The piano part concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Пример 2.1.10. *Tränenregen*

Ziemlich langsam

pp

This musical score is for 'Tränenregen'. It is in 6/8 time and marked 'Ziemlich langsam' (moderately slow). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The melody is in the right hand, consisting of a series of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Wir sa - ßen so traulich bei - sam - men

Пример 2.1.11. *Mein!*

Mäßig geschwind

mf

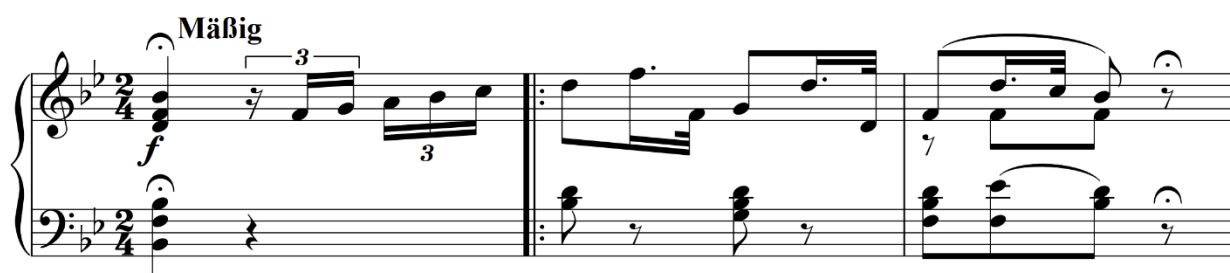
Пример 2.2.12. *Pause*

Ziemlich geschwind

p



Пример 2.2.13. *Mit dem grünen Lautenbände*



Пример 2.2.14. *Der Jäger*



Пример 2.2.15. *Eifersucht und Stolz*



hin so schnell, so kraus und wild, mein lie - ber Bach?

p

This musical score is for a song in B-flat major, 4/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in German. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Пример 2.2.16. *Die liebe Farbe*

Etwas langsam

1. In Grün will ich mich klei - den,

p *pp* *fp* *simile*

This musical score is for a song in D major, 2/4 time. The tempo is marked 'Etwas langsam'. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in German. The piano part features a complex, fast-moving eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*fp*).

Пример 2.2.17. *Die böse Farbe*

Ziemlich geschwind

p *f*

This musical score is for a song in D major, 2/4 time. The tempo is marked 'Ziemlich geschwind'. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in German. The piano part features a complex, fast-moving eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

f

Ich wöch - te ziehn in die Welt hin - aus,

ff

Пример 2.2.18. *Trockne Blumen*

Ziemlich langsam

p

Ihr Blüm - lein al - le, die

sie mir gab, euch soll man le - gen mit mir ins Grab.

Пример 2.2.19. *Der Müller und der Bach*

Mäßig

(Der Müller)

p

Wo ein treu - es Her - se in Lie - be ver -

geht, da wel - ken die Li - lien auf je - dem Beet.

Пример 2.2.19 а). *Der Müller und der Bach*

(Der Bach)

Und wenn sich die Lie - be dem Schmerz ent - ringt, ein Stern - lein, ein

Пример 2.2.20. *Des Baches Wiegenlied*

Mäßig

p

ЗИМНИЙ ПУТЬ

Пример 3.1.1. *Gute Nacht*

Mäßig, in gehender Bewegung

Пример 3.1.2. *Die Wetterfahne*

Ziemlich geschwind, unruhig

Пример 3.1.3. *Gefrorne Tränen*

Nicht zu langsam

Пример 3.1.4. *Erstarrung*

Ziemlich schnell

p

p

Пример 3.1.5. *Der Lindenbaum*

Mäßig

pp

cresc.

fp

ppp

Пример 3.1.6. Wasserflut

Langsam

3

p

3

3

This musical score is for 'Wasserflut' in 3/4 time, marked 'Langsam' (slow). It features a piano (p) accompaniment. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are three measures shown, with a triplet of eighth notes in the final measure of the left hand.

Пример 3.1.7. Auf dem Flusse

Langsam

pp *staccato*

This musical score is for 'Auf dem Flusse' in 2/4 time, marked 'Langsam' (slow). It features a piano (pp) accompaniment with a staccato texture. The right hand has a melodic line with a half note and a quarter note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are four measures shown.

Der du so lu - stig rausch-test, du hel - ler, wil - der Fluß,

This block shows the vocal line for 'Auf dem Flusse'. The melody is in 2/4 time, marked 'Langsam'. The lyrics are 'Der du so lu - stig rausch-test, du hel - ler, wil - der Fluß,'. The melody consists of a half note followed by a quarter note, then a half note and a quarter note, and finally a half note and a quarter note.

Пример 3.1.8. Rückblick

Nicht zu geschwind

p *fp*

This musical score is for 'Rückblick' in 3/4 time, marked 'Nicht zu geschwind' (not too fast). It features a piano (p) accompaniment. The right hand has a melodic line with a half note and a quarter note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are two measures shown, with a forte piano (fp) dynamic marking in the second measure.

fp

This block shows the continuation of the musical score for 'Rückblick'. It features a piano (p) accompaniment. The right hand has a melodic line with a half note and a quarter note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are two measures shown, with a forte piano (fp) dynamic marking in the second measure.

Пример 3.1.9. *Irrlicht*

Langsam

Пример 3.1.10. *Rast*

Mäßig

Пример 3.1.11. *Frühlingstraum*

Etwas bewegt

Пример 3.1.11 а). *Frühlingstraum*

Schnell

Und als die Häh - ne kräh - ten, da ward mein Au - ge wach,

Пример 3.1.12. *Einsamkeit*

Langsam

Пример 3.2.13. *Die Post*

Etwas geschwind

Пример 3.2.14. *Der greise Kopf*

Etwas langsam

Пример 3.2.15. *Die Krähe*

Etwas langsam

Пример 3.2.16. *Letzte Hoffnung*

Nicht zu geschwind



Пример 3.2.17. *Im Dorfe*

Etwas langsam



Пример 3.2.18. *Der stürmische Morgen*

Ziemlich geschwind, doch kräftig



Пример 3.2.19. *Täuschung*

Etwas geschwind



Пример 3.2.20. *Der Wegweiser*

Mäßig



Пример 3.2.21. *Das Wirtshaus*

Sehr langsam

pp cresc. p pp

Пример 3.2.22. *Mut*

Ziemlich geschwind, kräftig

f

Пример 3.2.23. *Die Nebensonnen*

Nicht zu langsam

p pp

Пример 3.2.24. *Der Leiermann*

Etwas langsam

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked "Etwas langsam" (somewhat slow) and "pp" (pianissimo). It consists of two systems of four measures each. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The first system begins with a whole rest in the treble and a half note D2 in the bass. The second measure has a whole rest in the treble and a half note E2 in the bass. The third measure features a treble melody of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and a half note D5, with a half note D2 in the bass. The fourth measure has a treble melody of quarter notes G4, F#4, and a half note E4, with a half note D2 in the bass. The second system starts with a treble melody of quarter notes D4, E4, and a half note F#4, with a half note D2 in the bass. The second measure has a treble melody of quarter notes G4, A4, B4, and a half note D5, with a half note D2 in the bass. The third and fourth measures of the second system each have a treble melody of quarter notes D5, C#5, and a half note B4, with a half note D2 in the bass. The score uses standard musical notation with treble and bass staves, dynamic markings, and phrasing slurs.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

СХЕМЫ ФОРМЫ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ Ф. ШУБЕРТА⁵¹

Прекрасная мельничиха

Схема 2.1.1. *Das Wandern*

текст	-	<i>a</i>	-	<i>b</i>	-	<i>c</i>	-	<i>d</i>	-	<i>e</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	-	<i>a</i>	-	<i>a</i>	-	<i>a</i>	-	<i>a</i>
	ф-но	<i>x</i>	<i>x₁</i>	<i>x</i>	<i>x₁</i>	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>x₁</i>	<i>x</i>	<i>x₁</i>
такты	1–4	5–20	21–24	25–40	41–44	45–60	61–64	65–80	81–84	85–100	101–104
тональность	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B</i>
форма	вст.	1 к.	проигр.	2 к.	проигр.	3 к.	проигр.	4 к.	проигр.	5 к.	кода

Схема 2.1.2. *Wohin?*

текст		-	a	b	c	d	e	f	f_1
музыка	голос	-	a	b_a	c_a	d_c	e_a	f_d	a
	ф-но	x	x	x_1	x_c	x_d	$x-x_1$	x_c	x
такты		1–2	3–10	11–22	23–34	35–49	50–61	62–73	74–81
тональность		G	G	G	$e-D$	$a-e$	$e-G$	$e-G$	G
форма		вст.	A			B	A_1		кода

Схема 2.1.3. *Halt!*

текст	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
	ф-но	<i>x</i>	<i>x₁</i>	<i>x₂</i>	<i>x₃</i>
такты	1–11	12–22	23–36	37–49	50–61
тональность	<i>C</i>	<i>C-G</i>	<i>G-C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>
форма	вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	кода

⁵¹ В схемах начальными буквами латинского алфавита (*a, b, c* и др.) обозначены значимые интонационно-тематические образования. Последними буквами латинского алфавита (*x, y, z*) обозначены интонационно нейтральные элементы фактуры – общие формы движения, фигурации и др.

Схема 2.1.4. *Danksagung an den Bach*

текст		-	a	b	-	c	d	e	-
музыка	голос	-	a	b	-	c_a	d_b	a	-
	ф-но	x	x_1	x_2	x	x_3	x_1	x_1	x
такты		1–4	4–10	11–18	18–21	22–27	28–32	32–38	39–41
тональность		G	G	$D-G$	G	$g-B$	G	G	G
форма		вст.	A			B	A_1		кода

Схема 2.1.5. *Am Feierabend*

текст		-	a	b	c	d	d
музыка	голос	-	a	b	c	a_1	d_c
	ф-но	x	y	$x,$	b, z	x	x, z
такты		1–7	8–25	26–36	36–59	59–78	79–89
тональность		a	$a-A$	$a-C$	$C-d$	a	a
форма		вст.	a	B		a_1	кода

Схема 2.1.6. *Der Neugierige*

текст		-	a	b	-	c	d	e	-
музыка	голос	-	a	a	-	c	d	c_1	-
	ф-но	x	y	y_1	a	z	v	z_1	w
такты		1–4	5–12	13–20	20–22	23–32	33–42	43–52	52–55
тональность		H	$H-Fis$	$H-Fis$	E	H	$Fis-G$	H	H
форма		вст.	A			B			кода

Схема 2.1.7. *Ungeduld*

текст		-	a	-	b	-	c	-	d
музыка	голос	-	a	-	a	-	a	-	a
	ф-но	x	y	x	y	x	y	x	y
такты		1–8	9–26	26–33	34–51	51–58	59–76	76–83	84–102
тональность		A	A	A	A	A	A	A	A
форма		вст.	1 к.	проигр.	2 к.	проигр.	3 к.	проигр.	4 к.

Схема 2.1.8. *Morgengruss*

текст		-	a	b	c	d
музыка	голос	-	a _x	a _x	a _x	a _x
	ф-но	x	y	y	y	y ₁
такты		1-4	5-23	24-42	43-61	62-80
тональность		C	C	C	C	C
форма		вст.				

Схема 2.1.9. *Des Müllers Blumen*

текст		-	a	-	b	-	c	-	d
музыка	голос	-	a	-	a	-	a	-	a
	ф-но	x	y	x	y	x	y	x	y
такты		1-6	7-21	22-26	27-40	41-45	46-60	61-67	66-80
тональность		A	A	A	A	A	A	A	A
форма		вст.							

Схема 2.1.10. *Tränenregen*

текст		-	a	b	c	d	e	f	g	-
музыка	голос	-	a	b	a	b	a	b	a ₁	-
	ф-но	x	a ₁	b ₁	a ₁	b ₁	a ₁	b ₁	a ₂	x
такты		1-4	5-14	15-24	25-34	35-44	45-54	55-64	65-72	73-76
тональность		A	A-E	A	A-E	A	A-E	A	a-A	A
форма		вст.								

Схема 2.1.11. *Mein!*

текст		-	a	b	a	-
музыка	голос	-	a	b	a	-
	ф-но	x	y _x	y _{x1}	y _x	x
такты		1-8	9-38	39-61	62-95	95-103
тональность		D	D-d	B	D	D
форма		вст.	A	B	A	кода

Схема 2.2.12. *Pause*

текст		-	a		-	b		-
музыка	голос	-	a	b	-	a ₁		-
	ф-но	x	x ₁	y	x	x ₂	x ₃	x ₄
такты		1-8	9-19	20-41	42-45	46-55	56-77	78-81
тональность		B	B	g-F	B	B	As-B	B
форма		вст.	A			B		кода

Схема 2.2.13. *Mit dem grünen Lautenbände*

текст		-	a	-	b	-	c
музыка	голос	-	a	-	a	-	a
	ф-но	x	y	x	y	x	y
такты		1-3	3-19	19-21	17-27	37-39	40-55
тональность		B	B	B	B	B	G-g
форма		вст.	A		B		C

Схема 2.2.14. *Der Jäger*

текст		-	a	-	b	-
музыка	голос	-	a	-	a	-
	ф-но	x	x _a	x	x	x
такты		1-4	5-28	29-32	33-56	57-60
тональность		c	c	c	c	c
форма		вст.	A		B	кода

Схема 2.2.15. *Eifersucht und Stolz*

текст		-	a	b	c
музыка	голос	-	a	b	c
	ф-но	x	a/x	b/x	c
такты		1-3	4-25	25/26-55	55-93
тональность		g	g-d	d-g	g-G
форма		вст.			

Схема 2.2.16. *Die liebe Farbe*

текст		-	a	-	b	-	c	-
музы ка	голос	-	a	-	a	-	a	-
	ф-но	x	x _a	x	x _a	x	x _a	x
такты		1-5	5-22	22-26	26-43	43-47	47-64	64-68
тональность		h	h	h	h	h	h	h
форма		вст.	A		B		C	

Схема 2.2.17. *Die böse Farbe*

текст		-	a	b	c	d	e	f	-
музы ка	голос	-	a	a ₁	b	a ₂	d _c	a ₁	-
	ф-но	x	y	y	z	y	v _z	w _y	x
такты		1-4	5-12	13-22	22-31	32-41	41-48	49-61	61-64
тональность		H	H	H	e-H	H	H-h	h-H	H-h
форма		вст.							кода

Схема 2.2.18. *Trockne Blumen*

текст		-	a	b	c	d	
музы ка	голос	-	-a	a	b	b	-
	ф-но	x	x	x	y	y ₁	y ₂
такты		1-2	1-16	16-29	30-38	39-51	52-57
тональность		e	e	e-e/E	H	H	G-g
форма			A		B		кода

Схема 2.2.19. *Der Müller und der Bach*

текст		-	a	b	c	-
музы ка	голос	-	a	b	a ₁	-
	ф-но	x	x	y	y ₁	y ₂
такты		1-2	3-28	29-60	61-82	83-89
тональность		g	g	G	g	G
форма		вст.	A	B	C	кода

Схема 2.2.20. *Des Baches Wiegenlied*

текст		-	a	-	b	-	c	-	d	-	e	-
музыка	голос	-	a	-	a	-	a	-	a	-	a	-
	ф-но	x	x ₁	x	x ₁	x	x ₁	x	x ₁	x	x ₁	x
такты		1-4	5-20	21-22	23-38	39-40	41-56	57-58	59-74	75-76	77-92	93-96
тональность		E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E
форма		вст.										

*Зимний путь*Схема 3.1.1. *Gute Nacht*

текст		-	a	-	b	-	c	-	d	-
музыка	голос	-	a	-	a	-	a ₁	-	a ₂	-
	ф-но	ax	x	x	x	x	x	x	x ¹	
такты		1-7	8-32	33-39	40-64	65-71	72-96	97-103	103-130	131-137
тональность		d	d	d	d	d	d	d-D	D-d	d
форма		вст	1 к.	св	2 к.	св	3 к.	св	4 к.	кода

Схема 3.1.2. *Die Wetterfahne*

текст		-	a	b	-	c	c	-
музыка	голос	-	a, b	c, d	-	a, e	a ₁ , d ₁	-
	ф-но	x	a, y	c, y ₁	x ₁	a, z(y ₁)	a ₂ y ₂	x ₂
такты		1-5	5-14	15-22	22-24	24-33	33-46	46-51
тональность		a	a-C-e	G-d	a (D)	a -F-A	a-F-A	a
форма		вст.	A		св.	A ₁		кода

Схема 3.1.3. *Gefrorne Tränen*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>x</i>
такты		1–8	9-20	20-29	30-40	40–50	50-56
тональность		<i>f</i>	<i>f-As</i>	<i>As-Es</i>	<i>Es-f</i>	<i>Es-f</i>	<i>f</i>
форма		вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	кода

Схема 3.1.4. *Erstarrung*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	-	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b_a</i>	-	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b_a</i>	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>x</i>		<i>x</i>	<i>y</i>	<i>x</i>
такты		1–7	8–24	25–43	44–46	47–64	65–81	82–102	103–109
тональность		<i>c</i>	<i>c-g</i>	<i>g-c</i>	<i>c-As/D</i>	<i>As-c/D</i>	<i>c-g</i>	<i>g-c</i>	<i>c</i>
форма		вст.	<i>A</i>		св.	<i>B</i>	<i>A</i> ₁		кода

Схема 3.1.5. *Der Lindenbaum*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	-	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	-	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>x</i> ₁	<i>y</i>	<i>b_y</i>	<i>x</i> ₂	<i>y</i> ₁	<i>y</i> ₂	<i>x</i>
такты		1–8	9–16	17–24	25–28	29–36	37–44	45–58	59–66	67–76	77–82
тональность		<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>E</i>	<i>c-h</i>	<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>
форма		вст.	<i>A</i>		св.	<i>A</i> ₁		<i>B</i>	<i>A</i> ₂		кода

Схема 3.1.6. *Wasserflut*

текст		-	<i>a</i>	-	<i>b</i>	-	<i>c</i>	-	<i>d</i>	-
музыка	голос	-	<i>a_x</i>	-	<i>b</i>	-	<i>a_x</i>	-	<i>b</i>	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>x</i> ₁	<i>y</i> ₁	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>x</i> ₁	<i>y</i> ₁	<i>x</i>
такты		1–4	5–14	15–18	19–28	29–32	33–42	43–46	47–56	57–60
тональность		<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e-G</i>	<i>G-e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e-G</i>	<i>G-e</i>	<i>e</i>
форма		вст.	<i>a</i>	св.	<i>b</i>	св.	<i>a</i>	св.	<i>b</i>	кода
		<i>A</i>				<i>A</i> ₁				

Схема 3.1.7. *Auf dem Flusse*

текст		-	a	b	c	d	e	e
музы ка	голос	-	a	a_1	b	b_1	c	c_1
	ф-но	x	x_1	x_1	y	y_1	a_2	a_3
такты		1–4	5–13	14–22	23–30	31–40	41–54	54–74
тональность		e	$e-dis$	$e-dis$	E	E	e	e
форма		вст.	a		b		a_1	

Схема 3.1.8. *Rückblick*

текст		-	a	b	c	d	e	e
музы ка	голос	-	a	b	c	d_c	a_1	b_1
	ф-но	x	a/x	b/x	c	d_{1ca}	a_1/x	b_1/x
такты		1–10	11–16	17–27	28–35	36–48	49–54	55–69
тональность		g	$g-d$	$d-g$	G	$G-g$	$g-d$	$d-G$
форма		вст.	A		B		A_1	

Схема 3.1.9 *Irrlicht*

текст		-	a	b	c	-
музы ка	голос	-	a_1	a_2	b	-
	ф-но	a	a_1	a_1	x	a
такты		1–4	5–16	17–28	29–40	40–43
тональность		h	h	h	$e-h$	h
форма		вст.	a	a_1	b	кода

Схема 3.1.10. *Rast*

текст		-	a	b	-	c	d	-
музы ка	голос	-	a	b	-	a_1	b_1	-
	ф-но	x	x_1	x_2	x	x_1	x_2	x
такты		1–6	7–15	16–31	31–36	37–45	46–61	61–67
тональность		$c-c/D$	c	c	c	c	c	c
форма		вст.	A		св.	A_1		кода

Схема 3.1.11. *Frühlingstraum*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	-	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
музыка	голос	-	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>c</i>	-	<i>a</i> ₁	<i>b</i> ₁	<i>c</i> ₁
	ф-но	<i>a</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>z</i>	<i>a</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>z</i>
такты		1–4	5–14	15–26	27–43	44–48	49–58	59–70	71–88
тональность		<i>A</i>	<i>A</i>	<i>e-a</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>e-a</i>	<i>A-a</i>
форма		вст.	<i>A</i>			св.	<i>A</i> ₁		

Схема 3.1.12. *Einsamkeit*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>x</i> ₁	<i>x</i> ₂	<i>y</i>	<i>y</i> ₁	<i>x</i> ₁
такты		1–6	7–14	15–23	24–35	36–45	46–48
тональность		<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h / D</i>	<i>A-h</i>	<i>G-A-h</i>	<i>h</i>
форма		вст.	<i>A</i>		<i>B</i>		кода

Схема 3.2.13. *Die Post*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	-	<i>c</i>	<i>d</i>
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	-	<i>a</i>	<i>b</i>
	ф-но	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>z</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>z</i>
такты		1–8	9–26	27–45	46–53	54–71	72–94
тональность		<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>es-Es</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>es-Es</i>
форма		вст.	<i>A</i>		св.	<i>A</i> ₁	

Схема 3.2.14. *Der greise Kopf*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
музыка	голос	-	<i>x</i>	<i>a</i>	<i>x</i> ₁
	ф-но	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>z</i>	<i>y</i> ₁
такты		1–4	5–16	17–23	30–44
тональность		<i>c</i>	<i>c-G</i>	<i>As-c(D)</i>	<i>c</i>
форма		вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁

Схема 3.2.15. *Die Krähe*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	-
	ф-но	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i>	<i>a</i>
такты		1–5	6–15	16–24	25–38	38–43
тональность		<i>c</i>	<i>c-Es</i>	<i>Es-c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
форма		вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	кода

Схема 3.2.16. *Letzte Hoffnung*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i> _a	<i>c</i>	<i>d</i>	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>x</i> ₁	<i>x</i> ₂	<i>y</i>	<i>z</i>	<i>x</i> ₃
такты		1–4	5–13	13–24	24–43		43–47
тональность		<i>Es/D₉</i>	<i>Es-g</i>	<i>c-B</i>	<i>es-Es</i>		<i>Es</i>
форма		вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		кода

Схема 3.2.17. *Im Dorfe*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	-
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	-
	ф-но	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>y</i>	<i>x</i> ₁	<i>x</i> ₂
такты		1–6	6–18	19–28	29–45	46–49
тональность		<i>D</i>	<i>D</i>	<i>G-D</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
форма		вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	кода

Схема 3.2.18 *Der Stürmische Morgen*

текст		-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
музыка	голос	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i> _a
	ф-но	<i>x</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i> _a
такты		1–3	4–9	10–13	14–19
тональность		<i>d</i>	<i>d</i>	<i>B</i>	<i>d</i>
форма		вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>

Схема 3.2.19. Täuschung

текст		-		a	b	c
музыка	голос	-	a	a	b	a
	ф-но	x	x	x	x	x
такты		1–5	6–13	14–21	22–30	31–43
тональность		A	A	A	a	A
форма		вст.	a	a	b	a

Схема 2.1.20. Der Wegweiser

текст		-	a	b	-	c	d	d
музыка	голос	-	a	a_1	-	a_2	b	b_1
	ф-но	a	a	a_1	x	a_2	x_1	x_2
такты		1–5	6–21	22–33	33–39	40–56	57–68	69–83
тональность		g	g	$G-H$	$H-g/D$	g	g	g
форма	вст.	a	b	св.	a_1	c	c	
		A				A_1		

Схема 3.2.21. Das Wirtshaus

текст		-	a	b	c	$-d$	-
музыка	голос	-	a	a_1	b	c_a	-
	ф-но	x	a	a_1	b	c	x_1
такты		1–5	6–9+10–11	12–15+16–17	18–22	23–28	29–31
тональность		F	F	F	F	f	F
форма		вст	a		b		кода

Схема 2.2.22. Mut

текст		-	a	-	b	c	c	-
музыка	голос	-	a	-	a	b	b_1	-
	ф-но	x	a	x	a	b	b_1	x
такты		1–4	5–18	19–22	23–36	37–48	49–60	61–64
тональность		g	$g-G$	g	$g-G$	$D-G$	$D-G$	g
форма		вст.	a	св.	a_1	b	b	кода

Схема 2.2.23. *Die Nebensonnen*

текст		-	a	b	c	d
музыка	голос	-	a	a	b	a
	ф-но	a	a	a_1	b, a_2	a
такты		1–4	5–9	10–15	16–25	26–32
тональность		A	A	$fis-A$	$a-F-a$	A
форма		вст.	a		b	a_1

Схема 2.2.24. *Der Leiermann*

текст		-	a	b_1	c	d	e
музы	голос	-	a	b	a	b	c
	ф-но	x	x_1	x_2	x_1	x_2	x_3
такты		1–8	9–16	17–30	31–38	39–52	53–61
тональность		a	a	a	a	a	a
форма		вст.	1 куплет	2 куплет	3 куплет	4 куплет	5 куплет-кода
Форма второго плана		вст.	A		A_1		b

ПРИЛОЖЕНИЕ 3
КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ (ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ)

Концертная программа № 1

F. Schubert *Winterreise*, op. 89 (сл. В. Мюллера)
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств.
Большой зал, корп. 2, 26 июня, 2017

- | | |
|---------------------------|----------------------------------|
| 1. <i>Gute Nacht</i> | 13. <i>Die Post</i> |
| 2. <i>Die Wetterfahne</i> | 14. <i>Der greise Kopf</i> |
| 3. <i>Gefrorne Tränen</i> | 15. <i>Die Krähe</i> |
| 4. <i>Erstarrung</i> | 16. <i>Letzte Hoffnung</i> |
| 5. <i>Der Lindenbaum</i> | 17. <i>Im Dorfe</i> |
| 6. <i>Wasserflut</i> | 18. <i>Der stürmische Morgen</i> |
| 7. <i>Auf dem Flusse</i> | 19. <i>Täuschung</i> |
| 8. <i>Rückblick</i> | 20. <i>Der Wegweiser</i> |
| 9. <i>Irrlicht</i> | 21. <i>Das Wirtshaus</i> |
| 10. <i>Rast</i> | 22. <i>Mut</i> |
| 11. <i>Frühlingstraum</i> | 23. <i>Die Nebensonnen</i> |
| 12. <i>Einsamkeit</i> | 24. <i>Der Leiermann</i> |

В составе:
Сергей Пилипецкий (тенор)
Елена Туря (фортепиано)

Концертная программа № 2

F. Schubert *Schwanengesang*
Национальная филармония им. С. Лункевича
Малый зал, 2 июня, 2018

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Liebesbotschaft</i> (L. Rellstab) | 8. <i>Der Atlas</i> (H. Heine) |
| 2. <i>Kriegers Ahnung</i> (L. Rellstab) | 9. <i>Ihr Bild</i> (H. Heine) |
| 3. <i>Frühlingssehnsucht</i> (L. Rellstab) | 10. <i>Das Fischermädchen</i> (H. Heine) |
| 4. <i>Ständchen</i> (L. Rellstab) | 11. <i>Die Stadt</i> (H. Heine) |
| 5. <i>Aufenthalt</i> (L. Rellstab) | 12. <i>Am Meer</i> (H. Heine) |
| 6. <i>In der Ferne</i> (L. Rellstab) | 13. <i>Der Doppelgänger</i> (H. Heine) |
| 7. <i>Abschied</i> (L. Rellstab) | 14. <i>Die Taubenpost</i> (J.G. Seidl) |

В составе:
Сергей Пилипецкий (тенор)
Елена Туря (фортепиано)

Концертная программа № 3

O seară de Lieduri

Органный зал, г. Кишинев

3 мая, 2019

L. Beethoven *An die Ferne Geliebte*, op. 98 (A. Jeitteles)

1. *Auf dem Hügel sitz ich spähend*
2. *Wo die Berge so blau*
3. *Leichte Segler in den Höhen*
4. *Diese Wolken in den Höhen*
5. *Es kehret der Maien, es blühet die Au*
6. *Nimm sie hin denn, diense Lieder*

R. Schumann *Frauenliebe und Leben*, op.42 (A.von Chamisso)

1. *Seit ich ihn gesehen*
2. *Er, der Herrlichste von allen*
3. *Ich kanns nicht fassen, nicht glauben*
4. *Du Ring an meinem Finger*
5. *Helft mir, ihr Schwestern*
6. *Süßer Freund, du blickest mich verwundert an*
7. *An meinem Herzen, an mainer Brust*
8. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

G. Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen* (G. Mahler)

1. *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*
2. *Ging heut 'Morgen über's Feld*
3. *Ich hab' ein glühend Messer*
4. *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*

A. Berg *Sieben frühe Lieder*

1. *Nacht* (C. Hauptmann)
2. *Schilflied* (N. Lenau)
3. *Die Nachtigall* (T. Storm)
4. *Traumgekrönt* (R. M. Rilke)
5. *Im Zimmer* (J. Schlaf)
6. *Liebesode* (O. E. Hartleben)
7. *Sommertage* (P. Hohenberg)

В составе:

Диана Аксентий (сопрано)
Сергей Пилипецкий (тенор)
Елена Туря (фортепиано)

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ШУБЕРТА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ XX–XXI ВЕКОВ

Среди изданий о Шуберте, появившихся в первой половине XX века, особое значение имеют те, в которых раскрываются биография и творческая деятельность композитора: это труды В. Дамса, Ф. Брауна, П. Ландорми, Р. Питру, В. Феттера и некоторых других авторов.

В 1913 г. немецкий музыковед Вальтер Дамс опубликовал монографию о Ф. Шуберте, послужившую основой для многих более поздних изданий. Переведенная на русский язык В. Ферманом и дополненная М. Ивановым-Борецким, она достаточно полно раскрывает личность композитора [19]. В. Дамс показал художественную жизнь Вены первой четверти XIX века, в которую был погружен Ф. Шуберт, приложил полный перечень его произведений с указанием времени их написания; большое место уделил характеристике камерно-вокальной лирики композитора.

После этого, в 20-е годы XX века стали появляться публикации, детализирующие и комментирующие факты биографии Ф. Шуберта. Австрийский писатель Феликс Браун в 1925 г. из воспоминаний, писем и дневниковых записей друзей Ф. Шуберта составил книгу *Шуберт в кругу друзей (Schubert im Freundeskreis)*, где «в лицах» воссоздал многие факты жизни великого музыканта. В 1928 г. музыкальный критик Поль Ландорми в монографии *Жизнь Шуберта (La vie de Schubert)* познакомил французских читателей с личностью и творчеством композитора [127]. Тогда же французский германист Роберт Питру в брошюре *Франц Шуберт. Личная жизнь (Franz Schubert. Vie intime)* изложил свое видение художественного кредо венского гения⁵². Названные работы ставили своей целью популяризацию музыкального наследия Ф. Шуберта и носили просветительский характер.

Постепенно в западноевропейском музыковедении стали появляться работы, в которых обнаружение фактов биографии стало подчиняться рассмотрению идейно-философских проблем творчества Ф. Шуберта. Уже в 1934 г. лейпцигское издательство *Peters* выпустило двухтомник музыковеда Вальтера Феттера (переиздан в 1953 г.) под названием *Классик Шуберт (Der Klassiker Schubert)*; в нем наследие композитора подверглось философско-аналитическому осмыслению и трактовалось с позиции преломления классических музыкальных традиций. В 1948 г. на французском языке появилось исследование Андре Керуа *Песни Шуберта (Les Lieder de Schubert)* [125],

⁵² Эта книга имеется также в переводе на румынский язык [103].

примечательное с позиции исследовательского внимания к вокальному творчеству композитора и к выявлению роли в нем песенной мелодии и инструментального сопровождения.

Музыковедческая «шубертиана» 1950-х гг. ознаменовались целым «шквалом» работ о Ф. Шуберте на разных европейских языках: это были научно-популярные биографические очерки и исследовательские эссе, публицистические заметки и учебные пособия по курсу западноевропейской музыки. В названном потоке заметно выделялось монографическое исследование Альфреда Эйнштейна *Шуберт: музыкальный портрет (Schubert: a musical portrait)* [126], созданное в 1951 г. на английском и вскоре переведенное на французский и итальянский. Выполненное одним из крупнейших музыковедов XX в., автором монографий (наиболее известная посвящена Моцарту) и многочисленных статей о немецкой и итальянской музыке XVI–XVIII вв., оно отличалось широтой охвата материала и, вместе с тем, тщательной проработкой деталей. В силу своей обстоятельности, книга А. Эйнштейна приобрела значение обязательного атрибута библиографических источников по творчеству Ф. Шуберта.

Вслед за этим капитальным трудом в 1952 г. вышла публикация немецкого автора Ганса Рутца *Франц Шуберт: документы жизни и творчества (Franz Schubert, Dokumente seines Lebens und Schaffens)* [122], которая была построена как собрание документов о жизни и творчестве гения песни. В 1953 г. увидело свет богато иллюстрированное альбомное издание *Франц Шуберт* немецкого критика Рихарда Петцольда. Все иллюстрации в нем снабжены комментариями о деталях общественной жизни Вены, о политической обстановке того времени, об интересных фактах из жизни самого Ф. Шуберта, его родственников и друзей⁵³[122].

Большой труд под названием *Песни Шуберта (Schubert's Songs)* [114] написал в 1957 г. англичанин Ричард Кэпелл, рассмотревший мелодии и поэтические тексты отдельных песен и вокальных циклов венского романтика в контексте музыкальной культуры начала XIX века. Почти тогда же (1958) была опубликована и *Шуберт: критическая биография (Schubert, a Critical Biography)* Мориса Брауна [113], в которой раскрывается внутренний мир одинокого «классика романтизма», опиравшегося на австрийские народные традиции, развивавшего достижения своих современников и предвидевшего многие находки будущего.

⁵³ В 1962 г. эта книга была опубликована и в переводе на румынский язык.

Среди всего обилия материалов о Ф. Шуберте, вышедших в свет в середине XX в., особое значение принадлежит публикациям двух ученых – О. Дойча [119] и Г. Гольдшмидта [18]. Роль музыковедческой деятельности австрийца Отто Эриха Дойча определяется не только тем, что он составил и издал несколько книг о жизни Ф. Шуберта, написанных по материалам писем и воспоминаний его друзей. Этот ученый, прежде всего, известен как автор первого полного каталога сочинений Ф. Шуберта (впервые опубликован в 1951 г. на английском языке, переиздан в 1978 г. на немецком), используемого в наши дни как источник для идентификации произведений композитора: именно из этого каталога берутся номера с литерой D. Издание литературного наследия Ф. Шуберта, предпринятое О.Э. Дойчем, включает письма композитора, его дневниковые записи, стихотворения, заметки на полях сочинений, записи в альбомах и др.⁵⁴

Большую роль в пропаганде музыки Ф. Шуберта сыграл швейцарец Гарри Гольдшмидт, автор многочисленных научных докладов, рефератов и статей в журналах *Музыка и общество* (*Musik und Gesellschaft*), *Вопросы музыкознания* (*Beiträge zur Musikwissenschaft*), *Немецкий музыковедческий ежегодник* (*Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*). Он писал о периодизации творчества Ф. Шуберта, о последнем периоде его деятельности, о симфоническом наследии композитора и т.д. Самая важная работа Г. Гольдшмидта – биография *Шуберт – жизненный путь* (*Schubert – ein Lebensbild*), которая выдержала 6 изданий, а в 1959 г. была защищена в Берлинском университете имени Гумбольдта в качестве диссертации на соискание ученой степени доктора философии⁵⁵.

Особую ценность для исследователей и исполнителей камерно-вокального творчества Шуберта представляют написанные в 1953 г. очерки британского пианиста Дж. Мура *Певец и аккомпаниатор* (*Singer and Accompanist*) [42; 116], в которых анализы вокальных циклов Ф. Шуберта дополняются практическими советами исполнителям. Доктор музыки Кембриджского университета и почетный доктор литературы Сассекского университета, почетный член Королевской музыкальной академии, он обобщил свой богатейший опыт концертмейстерской работы над шедеврами шубертовской камерно-вокальной музыки, что является ценнейшим источником знаний для молодых исполнителей.

⁵⁴ Осознание ценности этих материалов побудило российского музыковеда Ю. Хохлова перевести их на русский язык и опубликовать в виде двух отдельных работ. В первую вошли письма разных лиц к Ф. Шуберту, дневниковые записи близко знавших его людей, официальные документы о жизни композитора, объявления об исполнении его сочинений и др [20; 81]. Содержанием второй книги стали известные в настоящее время воспоминания о Ф. Шуберте[12]. В целом в данных трудах представлен на русском языке весь основной документальный материал, относящийся к жизненному и творческому пути композитора.

⁵⁵ Названная монография существует также в переводе на русский язык [18].

С позиции ансамблиста-вокалиста о работе над песнями Ф. Шуберта рассказывает и английский тенор И. Бостридж в воспоминаниях *«Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости* (*Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*). Он делится с читателем своими впечатлениями от бесчисленных выступлений с исполнением данного цикла с разными пианистами [6; 118].

В числе румыноязычных работ о Ф. Шуберте, опубликованных во второй половине XX в., специально отметим третий том учебника по истории мировой музыки И. Штефэнеску (*O istorie a muzicii universale*) [107], где анализируются события музыкальной жизни Западной Европы от Ф. Шуберта до И. Брамса, и монографию Д. Спатару [106], которая выдержана в научно-популярной стилистике.

Музыковедческая литература о творчестве Ф. Шуберта на русском языке является наиболее обширной. Информацию общего характера можно обнаружить в разного рода учебных пособиях по истории зарубежной музыки. Имеются также две монографии о жизни и творчестве Ф. Шуберта: их авторы В. Конен и П. Вульфус. В них, помимо биографических сведений, содержится разбор некоторых сочинений Ф. Шуберта, прослеживается их связь с бытовым музицированием и народными истоками, не без внимания остается и проблема стиля [28; 15].

Среди специальных русскоязычных публикаций о Ф. Шуберте, появившихся в середине и второй половине XX века, важное значение принадлежит трудам В. Васиной-Гроссман [7; 8; 9; 10], П. Вульфуса [13; 14; 15], Г. Ковриги [23], Г. Крауклиса [25], И. Лаврентьевой [30] и Ю. Хохлова [74; 78; 79; 80; 82]. Одним из самых известных российских шубертианцев, инициатором создания русского шубертовского общества является Юрий Хохлов, большинство работ которого посвящено именно Ф. Шуберту. В частности, в монографии *Песни Шуберта* музыковед характеризует творческий метод композитора, дает общую оценку песенного творчества венского мастера, рассматривает отдельные песни [75]. В другой книге – *«Зимний путь» Франца Шуберта* – Ю. Хохлов подробно анализирует цикл в разных его аспектах [73]. Труд *«Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта*, будучи первым в России фундаментальным исследованием данного произведения, раскрывает не только образ прекрасной мельничихи в народном и профессиональном искусстве Австрии и Германии, но и характеризует творчество поэта В. Мюллера [76]. В работе *О последнем периоде творчества Шуберта* Ю. Хохлов представил сочинения, предшествующие циклу *Зимний путь*, и определил влияние данного сборника песен на сочинения, написанные после него, увидевшие свет после смерти композитора и вошедшие в отдельный сборник, озаглавленный как *Лебединая песня* [77].

В. Васина-Гроссман, признанный авторитет в области изучения проблем вокальной музыки, тоже обращалась к рассмотрению песенного творчества великого Ф. Шуберта. В работе *Романтическая песня XIX века* [8] она подняла вопрос о предпосылках шубертовских *Lied*, о причинах выбора композитором того или иного поэтического текста, о характере его лирического героя. Вопросы формообразования в песнях Ф. Шуберта рассмотрели Г. Коврига и И. Лаврентьева [23; 30].

По мере увеличения временной дистанции от того периода, когда жил и творил Ф. Шуберт, в музыковедческих работах о его личности, о творческом наследии и о его вкладе в развитие искусства стал усиливаться аналитический аспект. Возможность оценить роль композитора в историческом процессе не только с точки зрения созданной им музыки, но и с позиции ее влияния на всю последующую эволюцию европейского искусства, что заметно в исследованиях о творчестве Ф. Шуберта рубежа XX–XXI веков, делает достижения этого мастера особенно рельефными и выражается в стремлении музыковедов научно обосновать данный тезис.

Важным явлением в становлении современной музыковедческой шубертианы стал выпущенный в 2009 году силами ведущих российских музыковедов и музыкантов-исполнителей (под общей редакцией Ю. Хохлова) сборник статей *Франц Шуберт и русская музыкальная культура* [72]. В нем с возможной полнотой представлена картина бытования наследия Ф. Шуберта в России. Самостоятельную ценность имеет приложение *Франц Шуберт: русская библиография*, отражающее практически всю русскоязычную литературу о композиторе с 1830-х годов до наших дней.

Ряд интересных выводов о песенном творчестве Ф. Шуберта делают в последние годы российские авторы диссертационных трудов. Так, музыковед Э. Стручалина создала исследование на тему *Взаимоотношение гармонии и формообразования в песнях Шуберта*, в котором выявила связь между приемами гармонического варьирования и принципами куплетно-вариантной формы в камерно-вокальном творчестве Ф. Шуберта. С. Богомолов в работе *Песни Франца Шуберта как высокий жанр* сравнил песни мастера *Lied* с его же фортепианными миниатюрами и отметил в них сходные процессы [5]. Т. Русанова в своей диссертации проанализировала последние фортепианные сонаты Ф. Шуберта, выявив их стилистические связи с сочинениями Л. Бетховена [55]. Н. Пилипенко глубоко исследовал проблему романтического и романтических мотивов в песнях Ф. Шуберта, преемственности традиций «бури и натиска» [45].

В Румынии примечательным явлением рубежа веков стало исследование Габриелы Опри *Франц Шуберт и романтическая песня (Franz Schubert și Liedul romantic)* [101]. В

четырёх главах этой книги музыковед раскрыла путь австро-немецкой *Lied* от зарождения до кульминационной вершины на рубеже XIX–XX вв. Наиболее подробно Г. Опря остановилась на песнях и вокальных циклах Ф. Шуберта: на их образной стороне, жанровом многообразии и особенностях поэтических текстов, на средствах музыкального языка и типах фортепианного сопровождения: аккордовом, характерном и изобразительном. В последней главе Г. Опря раскрыла исторические перспективы шубертовских *Lied* применении к камерно-вокальному творчеству Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольди, И. Брамса, Г. Вольфа, композиторским школам Франции, Италии, России и Норвегии.

Пианистка Брындуша Мирела Тудор в монографии *Фортепианные сонаты Франца Шуберта. Преемственность и обновление (Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire)* проанализировала все сонаты венского романтика с точки зрения музыкальной формы, динамики, ритмики и т.п. Представляет интерес предпринятое автором сравнение исполнений сонат известными пианистами [108].

В последние годы румынскими музыковедами защищены две диссертации, связанные с творчеством Ф. Шуберта: Т.-Д. Скрипкариу (*Integrala ciclurilor pentru voce și pian de Schubert*, 2020) [105] и В.-Д. Даскэлу (*O perspectivă interpretativă asupra sonatelor schubertiene pentru pian compuse în perioada 1825-1826*, 2021) [96]. В первой из них описано становление *Lied*, указаны поэты, на чьи стихи Ф. Шуберт писал свои песни, отмечено, что Шуберт не боялся «экспериментировать» – обращался к стихам малоизвестных, ныне забытых авторов. Тудор-Дан Скрипкариу подробно охарактеризовал личности некоторых поэтов, современников композитора, рассказал о содержании поэтических текстов многих песен и каждого из шубертовских циклов отдельно.

Центром внимания диссертации Василе-Даниела Даскэлу явились фортепианные сонаты Ф. Шуберта, созданные в 1825–1826 гг. Автор охарактеризовал социокультурный контекст Вены начала XIX века, сравнил ранний и поздний стили композитора, определил новые стилистические направления поздних сонат, видя их во влиянии бетховенского симфонического и камерно-вокального мышления. Отдельным параграфом музыковед представил значение *Lied* в творчестве Ф. Шуберта, которое выразилось, по его мнению, в воздействии песенного формообразования на драматургию фортепианной сонаты.

Наблюдения над процессом исторического формирования музыковедческой шубертианы приводят к выводу о том, что панорама исследований о Ф. Шуберте, сложившаяся к настоящему времени в разных странах, достаточно объемна и дает целостное представление о развитии австро-немецких музыкальных традиций в творчестве

этого композитора, а также о новаторских чертах его произведений разных жанров. Процесс накопления научных сведений о жизни и творческих достижениях первого венского романтика, осмысления его вклада в развитие европейской музыки выразился в постепенном переносе акцента с публикации научно-популярных биографий на разработку аналитических исследований, написание и защиту диссертаций.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ – Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

автореф. дис. канд. иск. – автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

в., вв. – век, века

вып. – выпуск

г., гг. – год, годы

др. – другие

изд. – издание

и т. д. – и так далее

науч.-практ. – научно-практическая

отв. ред. – ответственный редактор

с., сс. – страница, страницы

сб. – сборник

сов. – советский

см. – смотри

сост. – составитель

стлб. – столбец

т., тт. – такт, такты

т.– том

т. е. – то есть

т. о. – таким образом

цит. – цитировано

ч. – часть

ed – ediția (рум.)

p – pagina (рум.)

p – page (англ.)

S. – Seite (нем.)

vol. – volumul (рум.)

Названия звуков, интервалов, аккордов, динамических оттенков и других элементов музыкального языка обозначаются в соответствии с правилами теории музыки.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Подпись

Дата

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Semnătura

Data