

СООТНОШЕНИЕ ПАРТИИ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ Ф. ШУБЕРТА

RAPORTUL DINTRE PARTIDELE VOCII ȘI ALE PIANULUI ÎN MUZICA VOCALĂ A PREDECESORILOR LUI F. SCHUBERT

THE CORRELATION OF THE VOICE AND THE PIANO PARTS IN THE VOCAL MUSIC OF SCHUBERT'S PREDECESSORS

ELENA TUREA¹,

asistent universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-7315-2505>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.09>

В статье анализируются историко-культурные предпосылки достижений Ф. Шуберта в области камерно-вокальной музыки, в частности, в соотношении вокальной и фортепианной партий. Речь идет о том, что базой шубертовских Lied являются традиции народных немецких и австрийских песен, творчество миннезингеров, мейстерзингеров, композиторов предшественников. Опорой на фольклор обусловлены ладоинтонационные, ритмические и структурные закономерности песен Шуберта. Влияние мастеров миннезанга и мейстерзанга ощущается в стройности и логичности шубертовского формообразования. Наследие Моцарта и Бетховена особенно близко к романтическим достижениям Шуберта. В камерно-вокальной музыке этих венских классиков используются различные типы соотношения вокальной и инструментальной партий: преобладает сопровождение по принципам генерал-баса, но уже встречаются примеры относительной самостоятельности партий ансамбля. Появляются инструментальные вступления, заключения, проигрыши. Фактура разнообразится по типам изложения, в ней встречается имитация звуков природы.

Ключевые слова: Бетховен, вокальная партия, Lied, Моцарт, фортепианная партия, Шуберт

1 E-mail: elena.turea@amtap.md

Acest articol analizează fundalul istoric și cultural al realizărilor lui F. Schubert în domeniul muzicii vocale de cameră, în special, în raportul dintre partidele vocale și ale pianului. Vorbim despre faptul că la baza Liedului schubertian se află tradițiile cântecelor populare germane și austriece, opera minnesingerilor, meistersingerilor, compozitorilor predecesori. Baza de folclor determină intonația, modelele ritmice și structurale ale cântecelor lui Schubert. Influența măștrilor minnesangului și meistersangului se simte în armonia și logica componistică a geniului austriac. Moștenirea lui Mozart și Beethoven este deosebit de aproape de realizările romantice ale lui Schubert. În muzica vocal-camerală a acestor clasici vienezi se folosesc diferite tipuri de corelații între partidele vocale și instrumentale: predomină acompaniamentul după principiile basului general, dar există deja exemple de independență relativă a partidelor ansamblului. Apar introduceri, concluzii și interludii instrumentale. Factura partidei pianului este diversificată după tipurile de prezentare și conține o imitație a sunetelor naturii.

Cuvinte-cheie: Beethoven, ciclu vocal, Lied, Mozart, partida pianului, partida vocală, Schubert

This article analyzes the historical and cultural background of F. Schubert's achievements in the field of chamber vocal music, in particular, in correlation with the vocal and piano parts. We are talking about the fact that the basis of Schubert's Lied are the traditions of German and Austrian folk songs, the work of minnesingers, meistersingers, predecessor composers. Reliance on folklore determines the intonation, the rhythmic and structural patterns of Schubert's songs. The influence of the masters of minnesang and meistersang is felt in the harmony and composition logic of the Austrian genius. The legacy of Mozart and Beethoven is especially close to the romantic achievements of Schubert. In the chamber-vocal music of these Viennese classics are used different types of correlation between the vocal and instrumental music scores: accompaniment prevails according to the principles of the general bass, but there are already some examples of relative independence of the music score ensemble. There appear instrumental introductions, conclusions, interludes. The texture of the piano part is diversified according to the types of presentation, and contains an imitation of the sounds of nature.

Keywords: Beethoven, vocal cycle, Lied, Mozart, piano part, vocal part, Schubert

Введение

Синтез двух начал – вокального и инструментального – в музыке Шуберта явился итогом длительного исторического развития камерно-вокальной композиторской и исполнительской практики, имеющей богатые предпосылки в культуре предшествующих эпох. Данные предпосылки формировались в народной музыке, в искусстве миннезанга и традициях протестантского хора, в творчестве представителей *Sturm und Drang* (Бури и натиска) и композиторов венской классической школы.

Поэзия и музыка в немецких песенных традициях XVI-XVIII веков

Немецкие народные песни, уходящие корнями в глубокую древность и изучаемые музыковедами преимущественно с позиции их жанровой принадлежности (обрядовые, трудовые, героико-эпические, лирические) и особенностей музыкального языка (небольшой диапазон, умеренный темп, плавная мелодическая линия с ясными тонико-доминантовыми отношениями в условиях мажора и минора, четкость ритмической организации), предположительно, исполнялись без сопровождения или с каким-либо народным инструментом типа цитры¹ или виелы².

Подобную, синкретическую форму имело и рыцарское искусство миннезанга, получившее интенсивное развитие в XII-XIV вв. (немецкое слово *Minnesänger* означает «певец любви»). Миннезингеры Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Страсбургский, Дитмар фон Айст и другие заложили основы многих профессиональных музыкально-поэтических форм (например, *Barform*). Их заслуга состоит также в том, что, сочетая народные традиции со строгими правилами, они положили начало некоторым структурным, ритмическим и ладовым закономерностям жанра *Lied*. Основное выразительное значение в их кансонах³,

1 Цитра – струнно-щипковый инструмент, родственник арфе.

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

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

сирвентах¹, альбах² и пастурелях³ принадлежало поэтическому тексту, а импровизационное сопровождение на арфе, фиделе⁴ и других струнных инструментах способствовало более выразительному звучанию вокальной мелодии. Не случайно деятельность миннезингеров изучается преимущественно в литературоведении [1, 2].

Главенство вокального начала над инструментальным сопровождением было свойственно и для деятельности мейстерзингеров, бурно расцветшей в XIV-XVI вв.: тогда 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 мейстерзингеров выразились в особых предписаниях, которые воспроизвел Р. Вагнер в музыкальной драме Нюрнбергские мейстерзингеры. При этом выдающийся немецкий романтик запечатлел образ двух реальных мейстерзингеров – врача Ганса Фольца и сапожника Ганса Закса.

Благодаря итальянским влияниям в XVI в. в немецкую песенную традицию проникла практика генерал-баса, приведшая к усилению гармонического мышления. Это свидетельствует об увеличении роли инструментального сопровождения, которое не только дублировало вокальную мелодию, но и давало ей гармоническую поддержку.

XVII в. и первые десятилетия XVIII столетия исследователи считают «глухим» временем в истории *Lied* [3 с. 24]. Ввиду раздробленности Германии и ориентации княжеских дворов на итальянское и французское искусство, поэты и музыканты тогда оказались удаленными от немецкого фольклора, тем самым ослабляя национальную характерность своего творчества. Но именно в XVII в. начинает формироваться стиль сольной песни с инструментальным сопровождением [3 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*. 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.В. Гете. Деятельность данных поэтов, писателей и философов оказалась значительной в том, что способствовала появлению в искусстве нового лирического героя – простого человека с ярко выраженным национальным характером, с обостренным чувством личности, с нерасторжимым единством индивидуального и типического. Все это свидетельствует о предвосхищении эстетики романтизма. У немецких поэтов-романтиков сфера лирики стала разнообразной по жанрам: гимны, оды и то, что немецкие литературоведы называют *Reflexions gedichte* (поэзия размышления) – оттеснились на второй план; центральное место заняла *Lied*, которая имела две основные разновидности – баллада и собственно песня. Наибольшей известностью пользовалась баллада И. Гёте, Лесной царь.

В становление немецкой *Lied* большую лепту внесли немецкие литераторы Л. Арним и К. Brentano, которые в путешествиях по Рейну собирали народные песни в южной Германии, Швейцарии, Италии и Франции. Итогом этого четырехлетнего «турне» стала трехтомная ан-

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

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

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

4 Фидель – народная разновидность скрипки, наподобие виелы.

тология *Des Knaben Wunderhorn. Altedeutsche Lieder* (Чудесный рог мальчика. Старые немецкие песни). Он был выпущен в свет в 1806-1808 гг. как сборник песен с напевами.

Конечно, говорить о проблеме ансамблевости в исполнении названных песен 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 позже, уже в некоторых песнях Моцарта.

Взаимодействие вокального и инструментального начал в песнях В.А. Моцарта

Известно, что в творчестве Моцарта песни никогда не занимали центрального места; композитор сочинял их «между прочим», не наделяя особой ценностью. Каталог Кёхеля насчитывает лишь 33 вокальных произведения Моцарта, определённых наименованием *Lied*, но даже это небольшое число камерно-вокальных опусов, создававшихся на протяжении всего творческого пути композитора, в полной мере отражает эволюцию художественного мышления венского классика. Одной из особенностей песен Моцарта следует считать тот факт, что практически все они писались на стихи «второстепенных» поэтов, часто – на случайные тексты. Среди авторов слов – имена И. Уца, И. Мюллера, И. Гюнтера, Фр. Канитца и др. Исключением можно считать только *Das Veilchen* (Фиалка) на слова И. Гете. Еще одной чертой камерно-вокальной лирики Моцарта является то, что она охватывает богатую сферу художественных идей и образов и представлена разными жанровыми видами: песня, ариетта, канцонетта, пастораль, ария. Между ними много общих свойств: в строении вокальной мелодии, гармоническом языке, фактуре, сопровождении [4].

В центре внимания композитора всегда находилась вокальная мелодия, которая являлась главным носителем художественного образа. Сопровождение же выполняло функцию гармонической поддержки, что дополняло или углубляло вокальный образ, порой – комментировало или являлось ансамблевым партнёром. С точки зрения соотношения вокальной мелодии и инструментального сопровождения в песенном творчестве Моцарта можно выделить три группы сочинений:

- песни в традициях генерал-баса: *An die Freude* (К радости), *Geheime Liebe* (Тайная любовь), *O heiliges Band* (Союз нерасторжимый) и др. Этой техникой композитор пользовался преимущественно в ранних песнях: к вокальной мелодии он добавлял только линию баса, присоединяя к нему цифровку;
- песни с аккомпанементом, стабильно выдержанном в виде гармонической фигурации: *Sehnsucht nach dem Frühling* (Тоска по весне), *Im Frühling anfang* (Приход весны), *Das Kinderspiel* (Детские игры) и др. Такая фортепианная фактура встречается в тех песнях, где Моцарт, в соответствии с характером поэтического текста, выбирает для сопровождения определенный вид фигурации, который неизменно применяет на протяжении всей песни;
- песни с аккомпанементом мобильного строения, детализированно отражающим содержание вокальной партии: *Oiseaux, si tuos les ans...* (Вы, птички, каждый год), *Dans un bois solitaire...* (Как-то раз одинокий. печальный...) и др. В таких песнях намечаются черты, которые позднее станут более рельефными: нюансы текста отображаются в динамике музыкального развития, структурная ясность сочетается со сквозным динамическим развитием, замечается стремление индивидуализировать фортепианную фактуру, хотя порой сохраняется традиция генерал-баса.

Зрелые и поздние песни Моцарта обычно написаны в сквозной форме с постоянным обновлением фактуры и свободной сменой типов фортепианного сопровождения. Особенно показательны песни *Das Veilchen* (Фиалка), *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного), *Nehmt meinen Dank* (Ах, если б я сказать посмела). Эти образцы вокальной лирики наглядно демонстрируют возросшую роль фортепианного сопровождения, что для композиторов последующих эпох станет нормативным явлением. У Моцарта можно обнаружить также и предвосхищение такой черты романтической вокальной музыки, как циклизация: некоторые *Lied* написаны на слова одного автора, образуя тем самым микроциклы. Следовательно, уже в песнях Моцарта присутствуют черты, характерные для эпохи романтизма.

Синтез вокальной мелодии и фортепианного сопровождения в цикле песен Бетховена К далекой возлюбленной

Цикл песен Л. Бетховена *К далёкой возлюбленной* (1816) предвосхитил многие поиски Ф. Шуберта в данном жанре. Созданный в пору шубертовских *Erlkönig* (Лесной царь) и *Grethen am Spinnrade* (Маргарита за прялкой), он отмечен многими приметам романтического стиля, в том числе и в соотношении вокального и инструментального начал [5, 6].

Романтической является уже сама идея обращения к песне (с опорой на стилистику народного песенного творчества) как к жанру вокальной миниатюры. Бетховен усиливает романтическую тенденцию циклизацией песен и 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 излить всю силу страсти к далекой возлюбленной, потому что только песня найдет путь к ней. Во втором номере 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 просят 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. Последняя 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. Между номерами композитор использует связующие модулирующие построения в фортепианной партии. Эти тональные переходы делают незаметными переключения от одной части цикла к последующей. Так, на границе между первым и вторым номерами совершается переход из *Es-dur* в *G-dur*: в конце первой песни меняется темп с *Poco lento e con espressione* на *Allegro*, тоника начальной тональности приравнивается к трезвучию VI низкой ступени второго тонального центра, после чего в фортепианной партии предвосхищаются интонации второй песни. 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 тональности *As-dur*. Нечто аналогичное происходит на границе следующих номеров цикла. 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, мелодия первой песни *Auf dem Hügel sitz ich spähend* – образец лирической бетховенской кантилены, наподобие основных тем из медленных частей его фортепианных сонат. От куплета к куплету вокальная линия остается практически неизменной, варьируется лишь фортепианная фактура. Именно она «иллюстрирует» развертывание сюжета: здесь используется разная метроритмическая пульсация – сначала четвертными длительностями, затем восьмыми, отдельными шестнадцатыми, «россыпью» пульсирующих шестнадцатых. Это придает музыке ощущение движения (например, в третьей строфе, где говорится о страсти). «Задумчивые» аккорды в четвертой строфе сдерживают этот порыв, лирический герой словно «останавливается» и задумывается¹. Пятая строфа в общей композиции песни – оптимистический финал, здесь «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.

Каждый куплет завершается двухтактовым фортепианным проигрышем, который тоже варьируется фактурно. Бетховен довольно подробно обозначает динамику исполнения, что в значительной мере облегчает понимание его замысла и является ключом к исполнению произведения. Певец должен «уловить» все эти особенности фортепианной партии, чтобы добиться как можно большего интонационного разнообразия вокальной мелодии, как уже было сказано, неизменной в каждом куплете.

Во второй песне *Wo die Berge so blau* интересно применён эффект эха: сначала у фортепиано, а затем совместно с голосом в тональности *G-dur* звучит *quasi*-валторновый «золотой» ход, настраивающий на пасторальный характер музыки. Бетховен многократно воспроизводит этот мотив – как в прямом движении, так и в обращении, как в точном виде, так и в ходе восходящей секвенции. Важным изобразительным моментом является возвращение в фортепианной партии на *pp* последних вокальных мотивов, завершающих каждую строку формы. В этом кроется одна из сложностей для пианиста – исполнять свои реплики как отдаленный горный отзвук. Интересно, что композитор повторяет как отголосок 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 приходится и кульминация песни.

В третьей миниатюре *Leichte Segler in den Höhen* на протяжении пяти строф вокальная мелодия неизменна, а фортепианная партия с каждым куплетом становится всё более насыщенной за счет изменения ритмического рисунка. Четвертая песня – *Diese Wolken in den Höhen* – это маленькая пастораль: герой обращается к природе с просьбой, и это отчетливо отражается в строении мелодии: чередой нисходящих «просящих» терций имитирует интонации речи, а в партии фортепианного сопровождения буквально воссоздаются голоса птиц, дуновение ветра, журчание ручья. В данном случае можно говорить об изобразительных качествах музыки Бетховена – каждый фактурный и мелодический прием соответствует смыслу слов: форшлагги в партии фортепиано подражают чириканью птиц, прозрачность фактуры создает впечатление воздушности, а поток залигованных шестнадцатых ассоциируется с движением воды.

Аналогичным образом строится связь вокальной мелодии и фортепианного сопровождения в последних двух песнях цикла. И 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-тематиче-

1 Отметим интересный момент: когда в поэтическом тексте звучит вопрос, кто же будет посланцем любви, сразу же возникает смысловая ассоциация с *Liebesbotschaft* (Посол любви) Ф. Шуберта из цикла *Schwanengesang* (Лебединая песня). Но, если у Ф. Шуберта посол известен – это ручей, то лирический герой Л. Бетховена лишь задается таким вопросом.

ского развития во всех номерах выступают вариантность (в партии голоса) и вариационность (в партии фортепиано).

Монолитности целого способствует также тональный план: *Es – G – As – As – C – Es*, – при единой тональной опоре в крайних разделах формы срединные номера демонстрируют уход в сферу мажоро-минорного родства, что свойственно романтическим гармоническим связям. Тональные связи подчеркивают и наибольший контраст между №№ 1 и 2 и №№ 4 и 5. Подобная степень родства и контраста соседних песен позволяет 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. Таким образом, в форме романтического вокального цикла просматривается логика классической инструментальной сонатной формы.

Сказанное убеждает в том, что оригинальность цикла песен *An die ferne Gelibte* Л. Бетховена связана, с одной стороны, с преломлением в нем 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 которого ведется рассказ. Предвидением романтизма является и ансамблевый паритет исполнительских партий – голоса и фортепиано.

Выводы

Предпринятый исторический взгляд на развитие австро-немецкой *Lied* убедительно доказывает, что достижения Ф. Шуберта в области камерно-вокальной музыки имеют прочную историко-культурную основу. Ее образуют традиции народных немецких и австрийских песен, творчество миннезингеров, мейстерзингеров, композиторов предшественников. Опорой на австро-немецкий фольклор обусловлены ладоинтонационные, ритмические и жанровые закономерности шубертовских *Lied*. Влияние мастеров миннезанга и мейстерзанга проявилось в структурных особенностях песен первого венского романтика. Камерно-вокальное творчество венских классиков послужило примером для использования различных типов соотношения вокальной и инструментальной партий: все эти черты на новом уровне будут представлены в камерно-вокальной музыке Ф. Шуберта.

Библиографические ссылки

1. МЕЙЛАХ, М.Б. *Язык трубадуров*. Москва: Наука, 1975.
2. МИХАЙЛОВ, А. Любовная лирика средневекового Запада. В: *Прекрасная Дама: из средневековой лирики*. Сост.: О. Смолицкая, А.Парин. Москва: Московский рабочий, 1984, с. 3–14.
3. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 1966.
4. САКВА, К. Предисловие. В: В. Моцарт. *Песни для голоса с фортепиано*. Москва: Музыка, 1967, с. 3–7.
5. ХОХЛОВКИНА, А. Вокальная лирика Бетховена. В: *Вопросы музыковедения*. Т. 2. Москва: ГМПИ, 1956.
6. ТУРЯ Е. Классицистские и романтические черты в цикле песен Бетховена «К далекой возлюбленной». In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 2 (29), pp. 83–88. ISSN 2345-1408.