

Теплякова Марина Николаевна

студентка III курса специальности «Теория музыки» колледжа им. В. К. Мержанова
при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте
им. С.В. Рахманинова

Научный руководитель:

Левина Ирина Михайловна

преподаватель колледжа им. В. К. Мержанова
при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте
им. С.В. Рахманинова, заслуженный работник культуры РФ

О ТРАКТОВКЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Р. ШУМАНА «ЛЮБОВЬ ПОЭТА»

Вокальный цикл «Любовь поэта» был создан Робертом Шуманом в 1840 году на стихи Генриха Гейне. Гейне был любимым поэтом Шумана, на его тексты композитор написал более сорока песен, — в том числе и замечательную балладу «Два гренадёра».

Шуман и Гейне были лично знакомы, их встреча произошла в Мюнхене в 1828 году. Сами творческие методы обоих художников внутренне близки. И Шуман, и Гейне — романтики, оба тяготеют к афористичности, лаконизму высказывания, у обоих тонкая лирика может сочетаться со скепсисом, едкой иронией.

Поэзия Гейне психологически сложна, многомерна. Вот что писал о поэте Н. А. Добролюбов: *«Мысль является у него чувством, и чувство переходит в думу так неуловимо, что посредством холодного анализа нет возможности передать это соединение»* [4, с. 504].

Чтобы воплотить в музыке сложные образы поэзии Гейне, Шуман распределяет выразительность между вокальной и фортепианной партиями практически поровну. Иными словами, значение партии фортепиано у Шумана возрастает — даже по сравнению с вокальным творчеством его великого предшественника Шуберта.

Задача данной статьи — изучить роль фортепианной партии в музыкальном воплощении поэтических образов Гейне. Для исследования в вокальном цикле «Любовь поэта» было выбрано пять песен. По какому принципу?

Как установила Е. М. Царёва, через весь цикл проходит особая фортепианная «лейтфактура», основанная на нежном, прозрачном звучании мелодико-гармонических фигураций. Она связана с образами любви и природы и возникает в таких песнях, как «В сиянье тёплых майских дней» или «Я утром в саду встречаю» [7, с.217].

Но не эти, лирические по своей сути песни послужили материалом для исследования. Им стали песни другого ряда — драматические, значение фортепианной партии в которых весьма велико. Все они очень важны, весомы в общей концепции цикла. Это песни «Над Рейна светлым

простором», «Я не сержусь», «Напевом скрипка чарует», «Во сне я горько плакал», «Вы злые, злые песни».

Каковы же поэтические образы, раскрытые в стихах Гейне?

В тексте шестой песни «Над Рейна светлым простором» впервые в цикле преодолевается камерность образов. Ведь ранее речь шла преимущественно о чувствах героя, о его возлюбленной и о природе. Теперь же рамки действия как бы раздвигаются, появляются черты эпичности, возникают величественные немецкие национальные мотивы — Рейн, главная река Германии; готический собор в Кёльне, своеобразная, устремленная ввысь архитектура которого отражает стремление души поэта к высоконравственным идеалам религии; светлый лик Мадонны.

В тексте кульминационной седьмой песни «Я не сержусь» в какой-то мере возвращается прежний ракурс изображения — тот, который был в начале цикла. Здесь опять показаны герой и героиня, но в отличие от первых песен отсутствует образ природы, ведь текст особенно психологичен. Теперь, в связи с произошедшим событием — изменой возлюбленной, наступает «момент истины», раскрывается подлинная сущность героев.

В образе возлюбленной за внешней красотой обнаруживается мрак и пустота — «Ты, как алмаз, блистишь красой своей, но в сердце ночь без звёзд и без лучей...». Возникает образ «злой красоты», очень характерный для романтиков. Например, он есть в балладе Шуберта «Лесной царь» на стихи Гёте.

В то же время в образе героя-поэта выявляется безмерная широта и доброта души. Герой узнал, что любимая изменила ему. Но он и не думает о мести, о чём говорит текстовой рефрен «я не сержусь». Более того, он даже жалеет её — «и как несчастна ты, друг бедный мой».

В девятой песне «Напевом скрипка чарует», как отмечает В. С. Галацкая, происходит сюжетная развязка цикла: любимая выходит замуж за другого [2, с.439].

В стихотворении Гейне возникает образ праздника. Его приметы — музыкальные инструменты, играющие на балу: скрипка, флейты и труба. Но в конце поэтического текста происходит характерный для Гейне «эмоциональный перелом». Ведь для героя этот праздник означает безмерное горе, и в свадебных песнях «*таится рыданье и горести скорбный стон*».

Тринадцатая песня «Во сне я горько плакал» — трагическая кульминация цикла. В поэтическом тексте Гейне дано характерное для романтиков сопоставление сна и пробуждения. Оно возникает, например, в песне «Весенний сон» из вокального цикла Шуберта «Зимний путь» на стихи Мюллера.

В стихотворении Гейне представлены три сна: «ты умерла», «ты разлюбила», «ты любишь». Это три разных варианта судьбы героя.

Шестнадцатый номер «Вы злые, злые песни» — финал вокального цикла «Любовь поэта».

В стихотворении Гейне чувствуется определённая связь с текстом песни «Над Рейна светлым простором». Здесь присутствует та же эпичность, масштабность, чисто национальные образы. Есть даже одинаковые названия — Рейн, Кёльн, упоминаются и другие немецкие города — Майнц, Гейдельберг. Новое в тексте финала — это характерная для романтизма фантастика, балладные или сказочные образы: огромный гроб и несущие его могучие великаны. В конце же стихотворения происходит свойственный стилю Гейне «эмоциональный сдвиг»: раскрывается тайна — что же в гробу? Оказывается, это любовь, и тогда становится понятной горькая ирония поэта: безмерная любовь, может быть, единственная такая на всю Германию — и никому не нужна, приходится её хоронить.

Рассматривая музыку песен, можно убедиться, что значение фортепианной партии для воплощения поэтических образов в них весьма велико. Ведь, по наблюдению Е. М. Царёвой, фортепиано — главный «проводник» отношения Шумана к смыслу и образам текста [7, с.199].

В большинстве названных песен фортепианная партия имеет самостоятельную тему («Над Рейна светлым простором», «Напевом скрипка чарует», «Вы злые, злые песни») или собственный тематический элемент («Во сне я горько плакал»). Полифоническое сочетание фортепианной и вокальной тем позволяет передать сложные, нередко внутренне противоречивые образы текста.

При этом фортепианная тема или тематический элемент обладают ярко выраженной жанровой основой. Это может быть жанр органной хоральной прелюдии («Над Рейна светлым простором»), танца («Напевом скрипка чарует») либо характерный для романтиков жанровый синтез («Во сне я горько плакал», «Вы злые, злые песни»). Возникающий в связи с этим широкий круг ассоциаций соответствует богатству поэтического мира Гейне.

Любопытно, что именно в тех песнях, где есть самостоятельная фортепианная тема, возникает и свойственная стилю Шумана развёрнутая постлюдия. Фортепианная партия как бы вырывается наконец на волю, освобождается от «опеки» вокального начала и в полной мере проявляет себя. Значение этих крупных постлюдий может быть различным: психологическая подготовка следующей части микроцикла («Над Рейна светлым простором» – «Я не сержусь»), введение новых символов («Напевом скрипка чарует») или подытоживание всей концепции сочинения («Вы злые, злые песни»).

Одно из средств подготовки таких развёрнутых постлюдий — неустойчивое окончание вокальной партии. Благодаря ему смысловой акцент переносится на партию фортепиано, где эта неустойчивость и разрешается.

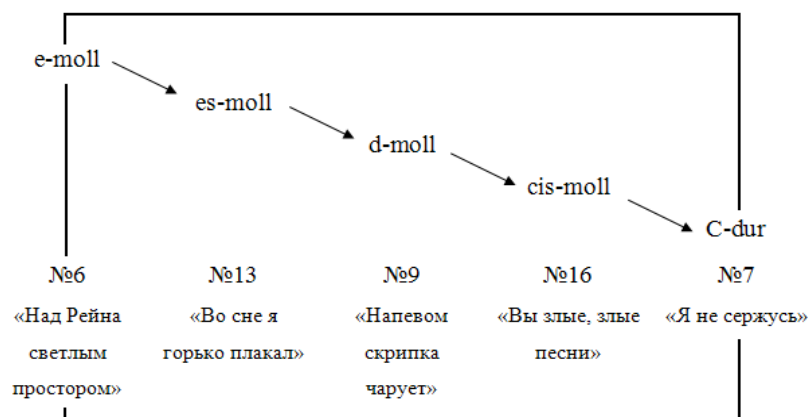
Важная роль фортепианной партии может быть доказана и «от противного» — через её отсутствие. Две песни из упомянутых в статье начинаются без фортепианного вступления — «Над Рейна светлым простором» и «Во сне я горько плакал». В обоих случаях отсутствие всякого «предисловия» производит сильное художественное впечатление:

спонтанности, непосредственности высказывания — в первой из названных песен и полного одиночества — во второй.

Проявляя свою почти равную значимость, вокальная и фортепианная партии активно взаимодействуют между собой. В трагической кульминации цикла — «Во сне я горько плакал» вокальный тематический элемент в процессе развития передаётся партии фортепиано, а в начале финала — «Вы злые, злые песни», наоборот, материал фортепианного вступления переходит в партию голоса.

Партия фортепиано участвует и в установлении глубоких связей между песнями — например, в образовании микроцикла из шестой и седьмой песен («Над Рейна светлым простором» – «Я не сержусь»). Знаменательно, что терция, возникающая между тональностями этих песен, как бы заполняется тональностями других номеров, выбранных для изучения в данной статье.

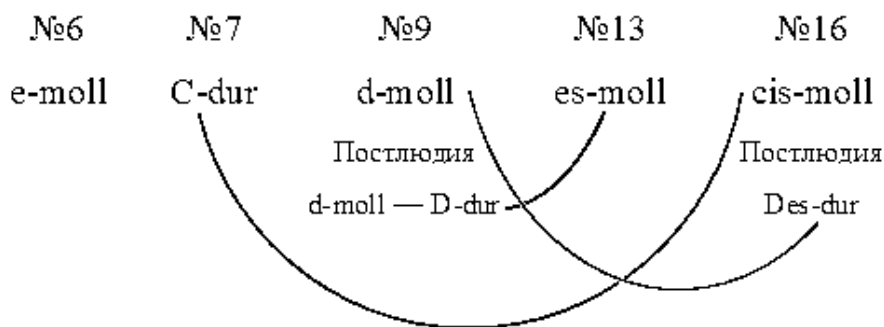
Схема 1



Смысл такого тонального плана состоит, по-видимому, в том, что песни драматического характера требуют определённой, достаточно напряжённой тесситуры голоса. Поэтому тональности всех этих песен близки по высоте.

Богатству однотерцовых связей между песнями способствует относительная тональная самостоятельность ряда фортепианных постлюдий.

Схема 2



После Шумана многие композиторы, развивая его традиции, повышали в песнях роль инструментального начала. Вспомним вокальный цикл Малера

«Песни странствующего подмастерья»: он написан для голоса с оркестром, что уже само по себе говорит об особой важности инструментальной сферы.

В русской музыке значение фортепианной партии очень велико в романсах Рахманинова — таком, например, как «Не пой, красавица». Здесь идёт напряжённое взаимодействие партий голоса и фортепиано, позволяющее раскрыть психологическую сложность и драматизм поэтических образов Пушкина.

Во всём этом сказывается влияние художественных открытий Шумана, совершённых и в его шедевре — вокальном цикле на стихи Гейне «Любовь поэта».

Список литературы

1. *Васина-Гроссман, В. А.* Романтическая песня XIX века. [Текст] — М: Музыка, 1966. — 405 с.
2. *Галацкая, В. С.* Музыкальная литература зарубежных стран: Вып. 3 [Текст] — М: Музыка, 1989. — 560 с.
3. *Ганзбург, Г. И.* Песенный театр Роберта Шумана. // Музыкальная академия, 2005, № 1. — С. 106–119
4. *Добролюбов, Н. А.* Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова [Текст] // Н.А. Добролюбов. Собрание сочинений: в 3-х т., М., Гос. издательство художественной литературы, 1950. — Т. 1. — С. 503–505.
5. *Житомирский, Д. В.* Роберт Шуман [Текст] — М: Музыка, 1964. — 880 с.
6. *Конен, В. Д.* История зарубежной музыки: Вып. 3 [Текст] — М: Музыка, 1981. — 534 с.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века: Книга вторая [Текст] // Под редакцией Т. Э. Цытович. — М: Музыка, 1990. — 525 с.