

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Ф. ШУБЕРТА  
ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА КАК МАТЕРИАЛ  
ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ  
ПИАНИСТОВ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ**

**Елена ТУРЯ**

*Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств*

În articol se analizează ciclul vocal al lui F. Schubert *Die schöne Müllerin* din punctul de vedere al potențialului său de pregătire profesională a pianiștilor-acompaniatori. Este vorba de dezvoltarea unui concept artistic de interpretare, relația dintre două componente – poetic și muzical, dintre ambele partide, tipurile de țesătură și dezvoltarea calităților de ansamblu ale vocalistului și pianistului. Concluzionăm că rolul pianului în *Die schöne Müllerin* schubertian nu joacă doar rolul de susținere a vocii, ci este și o componentă constructivă importantă a lucrării, iar elementele de figurativitate instrumentală conferă muzicii vizibilitate și tangibilitate reală. Acestea sunt asociate cu afișarea imaginii Pârului, precum și cu reproducerea diferitor sunete. Acompaniamentul este important și din punctul de vedere al proceselor ladoarmonice și tematice ale ciclului.

Evidențind la pian cea mai expresivă melodie scurtă, compozitorul o dezvoltă apoi în partida vocii. Acompaniamentul cu materialul propriu intonativ câteodată pare relativ independent de partea vocalistului, oferind vocii doar suport armonic deși, deseori partida pianului conține material intonativ, echivalent cu cel vocal.

Lucrul asupra ciclului propus, oferă pianiștilor-maistrilor de concert o oportunitate excelentă de a dezvolta calități tehnice și de lucru într-un ansamblu, de a stimula imaginația pentru a transmite partea figurativă și emoțională a conținutului, etc.

**Cuvinte-cheie:** *ansamblu cameral-vocal, ciclul vocal, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, maestru de concert, partida pianului.*

The article analyzes F. Schubert's vocal cycle *Die schöne Müllerin* from the point of view of its potential for professional training of pianists-accompanists. We are talking about the development of an artistic concept of performing interpretation, the relationship between poetic and musical components, between vocal and piano parts, the types of ensemble texture and development of the ensemble qualities of a vocalist and pianist. It is concluded that the piano part plays not only the role of voice support here, but is also an important constructive component of the composition. The elements of instrumental figurativeness give to music visibility and tangible reality. They are associated with the show of the image of the Brook, as well as the reproduction of various sounds. Accompaniment is also important from the viewpoint of the ladoarmonic and thematic processes of the cycle.

Highlighting the most expressive short melody on the piano, then Schubert develops it into the vocal part. The accompaniment with its own intonative material sometimes seems relatively dependent of the vocalist's part, offering only harmonic support although, often the piano part contains intonative material, equivalent to the vocal one.

Work on the proposed cycle, gives to pianists-acompanists an excellent opportunity to develop technical and working qualities in ensemble, stimulate their imagination, etc. Piano

accompaniment is likewise important from the outlook of the modal-harmonic and thematic processes of the cycle.

**Keywords:** *accompanist, chamber vocal ensemble, Die schöne Müllerin, Franz Schubert, piano part, vocal cycle.*

### **Введение**

Вокальная музыка всегда привлекала внимание как слушателей, так и исполнителей. Ее демократичность позволяет композиторам выявлять самые разные образы и идеи, слушатель же, благодаря наличию поэтического или прозаического текста, легко находит им отклик в своих личных чувствах. В особенности это касается камерно-вокальной музыки Ф. Шуберта, которая покоряет тонкой взаимосвязью музыки и слова, прекрасными, легко запоминающимися мелодиями, выразительной фортепианной партией, о чем убедительно пишут румынские пианистки Г. Опря (Popescu 14) и Б. Тудор (Tudor 40, 347). Ф. Шуберт по праву считается основоположником австро-немецкой камерно-вокальной лирики: огромную часть его наследия образуют песни (*Lied*) – их свыше 600 (Туря 70). Кульминацией всего музыкального наследия композитора для голоса и фортепиано стали вокальные циклы *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь*, а также сборник *Лебединая песня*.

В настоящей статье речь пойдет о цикле *Прекрасная мельничиха*. В Республике Молдова он исполняется редко, поэтому одним из стимулов стало желание автора привлечь внимание исполнителей и пробудить интерес обучающихся вокалистов и пианистов к данному сочинению. До настоящего времени оно относится к числу недостаточно изученных с позиции интерпретации. В музыковедческих работах Республики Молдова не имеется никаких трудов, где содержались бы методические рекомендации по исполнению *Прекрасной мельничихи* Ф. Шуберта. Вместе с тем отсутствие подобных трудов затрудняет продвижение на концертную эстраду этой музыки.

Цель настоящей статьи состоит в осмыслении вокального цикла Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* как материала для профессиональной подготовки концертмейстеров-пианистов. Методологической базой для решения поставленной цели стал синтез примененных научных подходов (историко-социологический, системно-структурный) и методов исследования (анализ, синтез индукция, дедукция, традукция, метод исполнительского анализа).

### **История создания и исполнения цикла**

Созданный в 1823 г., цикл Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* состоит из двадцати песен, стихи которых были отобраны композитором из поэтического сборника немецкого поэта-романтика В. Мюллера. 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*. Следовательно, *Прекрасная мельничиха* стала 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 *Прекрасная мельничиха* впервые была представлена широко публике на большой сцене в Вене, прозвучав в исполнении почитателя композитора тенора Карла фон Шёнштейна, который, по мнению современников, являлся «одним из лучших исполнителей песен Ф. Шуберта» (Зонлейтнер 122). В знак глубокой благодарности Ф. Шуберт посвятил цикл именно ему. Аккомпаниатором выступил пианист-виртуоз и органист Иоганн Батист Йенгер, еще один друг композитора.

*Прекрасная мельничиха* Ф. Шуберта исполняется по сей день, являясь одним из украшений камерно-вокального репертуара. В золотой фонд камерной шубертианы вошли интерпретации таких мастеров, 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. Прозвучало произведение (голос – С. Пилипецкий, фортепиано – Е. Туря) и в Республике Молдова. Данное исполнение выявило ряд исполнительских моментов, которые будут охарактеризованы далее.

### **Воплощение романтических идеалов героя в первых песнях цикла**

Первая песня – *В путь* – представляет образ восторженного молодого человека, полного сил, надежд, планов, который отправляется в странствия на поиски счастья. Здесь же представлен и второй важный персонаж, ручей, сопровождающий юношу постоянно. Если внутренний мир молодого человека раскрывается в вокальной партии, то образом ручья наполнено звучание фортепиано. Вокальная мелодия небольшого диапазона строится волнообразно и опорными точками обрисовывает гармонические контуры построений. Фактура фортепианного сопровождения содержит два компонента, объединенных гармонически: в партии левой руки ломаными октавами проходит басовый голос восьмыми длительностями, в правой – гармоническая фигурация ровными шестнадцатыми. 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 далекий путь. Динамическое же разнообразие должно нивелировать ритмическую монотонность и придавать развитию сюжетное разнообразие.

Вторая песня – *Куда?* – подобна первой по разделению функций между исполнителями. Вокальная партия воспроизводит веселый голос юноши, а в партии рояля имитируется легкое журчание воды (Эскина 38), сопровождающее героя в пути. Основная задача пианиста сводится к созданию гибкого аккомпанемента, который должен иметь «живую», нежную

мелодическую линию, реагирующую на все изгибы вокальной партии и деликатно поддерживающую её.

Основную сюжетную линию вокального цикла открывает третья песня – *Стой!* Идя «куда глаза глядят», юноша увидел мельницу и понял: вот тайный замысел ручья – привести его туда, где живет дочь мельника. В развернутом фортепианном вступлении контрастно сопоставляются два элемента – активный (на *f*) октавно-унисонный мотив-окрик (*Стой!*) и сложное, более протяженное построение диалектического характера. В нем противопоставляются образы безмятежного ручья и какой-то роковой неизбежности. Первый передается гармонической фигурацией (на *p*) в партии правой руки, второй – речитативной репликой в низком регистре на *staccato*. Важно на протяжении всей песни соблюсти тонкий динамический баланс между фоновыми журчащими фигурациями в среднем регистре и стаккатными ходами в низком отрезке диапазона.

Четвертая песня – *Благодарность ручью* – это лирическое обращение героя к ручью с выражением признательности за встречу с любимой. Вслед за Дж. Муром, признанным авторитетом в исполнении камерно-вокальной музыки, 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?*“) (Мур 292). Фортепианное вступление является своего рода ригурнелем, проходя между куплетами и обрамляя форму в целом. Грациозная мелодия сопровождается плавным аккомпанементом и создает впечатление мягкого танцевального шага. Этот характер выдерживается до конца песни и находит подтверждение в спокойной вокальной мелодии, которая имеет волнообразный характер.

В пятой песне – *Праздничный вечер* – акцентируется контраст двух миров – страстного юноши и самодовольного бюргерства, к которому принадлежит его избранница. Вступление и первый куплет песни раскрывают пылкость влюбленного человека. Интонационное строение вступления содержит два элемента. Первый – это резкие аккорды, прерываемые паузами; их нужно исполнить со стремлением к динамической вершине в четвертом такте (Именно этот элемент сопровождает вокальную мелодию первой части песни). Второй элемент вступления – бурлящие шестнадцатые на *p* в правой руке и ломаные октавы, активные благодаря ямбическому ритму в левой.

Начало средней части песни вносит ладовый и фактурный контраст. Здесь мелодия голоса утрачивает распевность, ее поддерживают отрывистые фортепианные аккорды. Далее текст 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 фальцетом. Партия рояля выписана преимущественно спокойными аккордами, свойственными протестантским хоралам. Варьированная реприза возвращает к первоначальному настроению, а в коде, где сопоставляются фактурно-тематические элементы первой и средней частей, словно «уживаются» показанные образы.

Шестая песня – *Любопытство* – это первая лирическая остановка, когда юноша в обращении к ручью пытается осмыслить происходящее. Поэтому песня написана в сложной двухчастной форме, где первая часть воспринимается как прелюдия. Предваряемая вступлением на интонациях вопроса и ответа, вокальная мелодия сопровождается мерными аккордами фортепиано в среднем регистре. Граница перед основным разделом, усиленная генеральной паузой, подчеркнута двухтактовым ходом, в котором готовится основная фактурная формула дальнейшего развертывания. Данный раздел формы строится как внутренний диалог с ручьем. Мерные фигурации шестнадцатых в аккомпанементе здесь имитируют мягкое течение воды (*Sehr langsam*). Пианисту следует добиться максимальной чистоты и ясности развертывания мелодической линии на *legato*, избегая акцентирования каждой четверти. Там, 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 возникают изобразительные моменты: на слове *Nein* (*нет*), которого страшится мельник, меняется фактура – вокальная линия дублируется секстаккордами, словно утяжеляя ее. Однако вслед за этим вновь возникают журчащие фигурации шестнадцатых, указывая на то, что страхи только в воображении героя.

Все четыре куплета седьмой песни – *Нетерпение* – наполнены восторженным воспеванием чувства любви. Развернутое инструментальное вступление (оно же будет межкуpletным проигрышем) вводит слушателя в мир человека, готового всем возвестить о своей любви. В быстром темпе (*Etwas geschwind*) в триольном ритме развертывается возбужденный диалог между репликами правой и левой рук: в правой мелодия дублируется терциями и секстами, в левой звучит одногласно. 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 вздохнуть. Поскольку в куплетах песни меняется только текст, исполнительская задача пианиста должна состоять в передаче деталей поэтического содержания, регулируя уровень звучности. Все куплеты пронизывает один и тот же мотив с идентичными словами „*Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!*“ – и «активными» скачками на широкие интервалы.

Восьмая песня – *Утренний привет* – светлая зарисовка утреннего пробуждения природы и возлюбленной. Вступление содержит в себе главный мотив песни: мягкую, тихую, неторопливую мелодию пианист должен «петь» на рояле как будто голосом, соблюдая все авторские штриховые рекомендации. Герой обуреваем сомнениями в чувствах юной мельничихи, он не может избавиться от мучающих его вопросов и постоянно наталкивается на них. Все эти вопросительные интонации и остановки-цезуры должны быть учтены при исполнении.

В каждом разделе формы фортепианная фактура имеет определенную линию развития. Там, где речь идет о состоянии замиранья, остановки, вокальная мелодия распевна и широка, а в партии рояля использованы одиночные аккорды на целый такт. Если же выражается душевное смятение, вокальная мелодия становится узкообъемной, зато в фортепианной фактуре появляется гармоническая фигурация восьмыми. Когда речь заходит о движении, композитор придает фактуре подвижность: в левой руке звучат равномерные триоли, а правая вторит голосу канонем. Таким образом, в ансамбле сначала доминирует голос, затем – фортепиано, а в итоге образуется «дуэт согласия».

Девятая песня – *Цветы мельника* – раскрывает пантеистическую идею единства мира, в котором голубые цветы, растущие у ручья и напоминающие глаза юной девы, символизируют любовь главного героя. Все четыре куплета песни предваряются фортепианными вступлениями, в которых представлены тональность *A-dur*, умеренный темп и мерное движение восьмых в шестидольном размере. Вокальная мелодия строится по звукам трезвучий; аккомпанемент также имеет гармоническую природу. Отметим, что между четвертой и пятой строками каждого куплета композитор поручает фортепиано сольный такт на *diminuendo*, словно оттеняя предыдущие слова. Чисто ансамблевая трудность состоит в том, что оба музыканта должны исполнять эту музыку в унисон: только чуткое прислушивание друг к другу поможет выстроить общую драматургическую линию.

Десятая песня – *Дождь слез* – одна из важнейших в цикле. Сидя у ручья, молодые люди наслаждаются красотой ночи: девушка любит отражающимися в воде звездами, главный герой – ее глазами. Вдруг юноша слышит зов ручья (позже он ему внемлет), и в глазах его темнеет, но девушка, сославшись на дождь, деловито спешит домой. 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. Вступление, звучащее на *pp* и интересное затактовым акцентом, является также постлюдией к песне, где происходит сопоставление мажора и минора. Минорное проведение должно звучать со щемящей тоской: этого можно достичь увеличением цезуры между мажорным и минорным вариантами и разным качеством звука в каждом.

В песне пять куплетов, написанных в простой двухчастной форме. Ансамблевая фактура в них проста: фортепианная мелодия, обогащенная гармоническим сопровождением, совпадает с партией голоса. Инструментальные проигрыши между куплетами напоминают журчание воды, причем в партии правой руки очевидно скрытое двухголосие, выявляющее и мелодию, и ее «аккомпанемент». Их надо обязательно дифференцировать по звуку, отталкиваясь от смысла слов – именно от этого зависит, какой из двух голосов следует выявить.

Одиннадцатая песня – *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; по сравнению с его любовью блекнет весь мир. Песня написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой и точной репризой; замкнутость структуры подчеркивается вступлением и кодой на сходном материале. Незатейливую вокальную мелодию сопровождает аккомпанемент, в котором подчеркнуты первая и третья доли тактов, что напоминает о мерном вращении мельничного колеса. Пианист должен со вниманием отнестись к этому моменту, поскольку деление такта пополам с помощью соответствующих длительностей и динамических нюансов предложено самим композитором. Пульсация ровными восьмыми в партии правой руки неизменна до конца песни. В среднем разделе формы звуковысотный диапазон смещается в сторону низкого регистра вокальная мелодия становится более лирической и изобилует тритонами, интонациями вопроса. Важным исполнительским приемом должно стать подчеркивание контраста между мажорными и минорными красками, которые композитор эффектно использует в связующих построениях.

#### **Крушение надежд – трагический итог любви**

Двенадцатая песня – *Пауза* – воспринимается как неожиданная остановка в развитии сюжета, где созерцание преобладает над действием. После эмоционального подъема предыдущего номера это небольшая передышка: 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. Фортепианное вступление, своего рода лейтмотив песни, построено на лютневых интонациях, что непосредственно отражает содержание поэтического текста. Такой прием можно считать для Ф. Шуберта частым: исходя из художественного замысла, композитор неоднократно подражал звучанию арфы, гобоя, кларнета, охотничьего рожка, флейты, трубы, тромбона, целых инструментальных ансамблей (Хохлов 215). Эти интонации сопровождают 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 «томление героя по светлому идеалу» (ор, cit. 197). Пунктирный ритм в сочетании с триолями и оттенок *pp* придают музыке большое внутреннее напряжение.

Второй куплет начинается интонациями *lamento* в параллельном миноре, которые появляются сначала в партии фортепиано, а затем у вокалиста. Отметим, что эта мелодическая линия, изложенная в партии правой руки пианиста, должна быть ясно «пропета», так же, как и далее окончание фразы в партии левой. Заканчивается куплет противопоставлением счастья и невозможности его достижения 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 приобретает более изогнутые черты, 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.

Песня № 13 – *Зеленая лента на лютне* – 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 «мне мил зеленый цвет» звучит как рефрен, в конце каждого полустихия. На этих словах партия фортепиано всегда переходит в высокий регистр, словно символизируя чистые помыслы о дорогом человеке. Фортепианное вступление, которое звучит перед каждым куплетом, напоминает переборы струн на лютне: короткие аккорды, чередующиеся с паузами, носят характер поддержки, часто партия фортепиано дублирует голос. Пианисту надо сыграть это 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 песне *Охотник*, где неожиданно появляется соперник юноши и вытесняет всех остальных персонажей происходящего. Ф. Шуберт воспроизвел здесь жанр охотничьей песни каччи (итал. *caccia*, буквально – охота, погоня; музыкально-поэтический жанр, связанный с воплощением сцен охоты, рыбной ловли и т.п.), для которой характерно каноническое изложение темы.

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 напряжение главного героя и гнев в его душе. Материал вступления звучит трижды, обрамляя собой каждый из двух куплетов песни. Фортепианная партия на всём 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, выражается в следующей песне – *Ревность и гордость*. Обращаясь к ручью и выражая мучающее его чувство, он просит верного друга пожуричь юную деву за ветренность и непостоянство: вечером она ждет нового поклонника! Проявление же 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. Вступление сразу рождает образ неистовой пучины водного потока, сродни бурлящей ревности – фигурации шестнадцатыми пронизывают практически всю песню. Отметим, что эта мелодическая линия является, фактически, независимым инструментальным компонентом, который имеет свою эмоциональную окраску, её 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. Над своей партией пианисту стоит поработать отдельно, добиваясь особой ясности произнесения фигураций. Использование педали должно быть осторожным, особенно при звучании среднего и нижнего регистров.

На таком выразительном фоне вокальная мелодия носит более декламационный характер, что проявляется в дробности мотивов со скачками и пунктирным ритмом. Но мыслить певцу следует протяженными мелодическими линиями по 4–6 тактов. 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*“ 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, своим светом 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 – *Любимый цвет* – одна их самых выразительных, юношу впервые посещают мысли о смерти. Написанная в *h-moll*<sup>ii</sup>, она полна элегической печали. Что бы ни делал влюбленный – одевался ли в одежды цвета листвы, искал ли кипарисовую рощу, шел ли охотиться в рощу, видел ли свою могилу, покрытую мхом – всё это во имя той, которая любит зеленый цвет. В трех куплетах песни меняется только стихотворный текст, музыка же остается неизменной. Она имеет остигатный стержень – тон *fis*, который звучит непрерывно, на протяжении всей песни как идея *fixe*: время словно останавливается, мрачные гармонии в медленном темпе на фоне этого пульсирующего, чаще всего единственного в партии правой руки звука, погружают слушателя в состояние тоски и безысходности. В семнадцатой песне – *Злой цвет* – разочарованный герой повсюду видит зеленый цвет, который болезненно напоминает ему о былом счастье. Он понимает, что он не любим дочерью мельника и уже готов расстаться с ней. Шесть катренов поэтического текста организованы в сложную двухчастную

структуру, где первая часть написана в простой трехчастной форме, а вторая представляет собой простую двухчастную. Бурное четырехтактовое вступление быстрым темпом и дробной ритмической пульсацией создает эффект гнева, разочарования, душевных терзаний и вводит слушателя в атмосферу чрезвычайной напряженности. Еще больший драматизм придает музыке столкновение одноименных ладов (*H-dur – h-moll*), подчеркнутое динамическим контрастом *p* и *f*.

Из содержания восемнадцатой песни – *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. Контраст проявляется в средствах музыкальной выразительности. Поначалу устанавливается тональность *e-moll*, которая, по утверждению П. Вульфиуса, воплощает для Ф. Шуберта «отрешение от жизни» (Вульфиус 728), постепенное увядание всего живого. Во второй части, где речь идет о весне и ожившей надежде, появляется *E-dur*. Девятнадцатая песня – *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 реплики юноши, а контрастная середина воплощает ответ ручья. Постлюдия песни основана на материале среднего раздела. Медленная грустная вокальная мелодия в первом куплете исполняется бесстрастно, очень мягко и лирично. Она сопровождается скупыми аккордами фортепиано. Во втором куплете фортепианное сопровождение имитирует мерное течение ручья характерным волнообразным движением мелодии как в правой руке, так и в левой. Пианисту важно изображать это журчание как можно ровней, не избегая при этом гибкости в движении шестнадцатых – в этом поможет внимательное прослушивание последований секстолей, подражающих движению воды. В третьем разделе песни, где возвращается речь молодого человека, вновь звучит минор, поэтому исполнитель, в свою очередь, должен сменить окраску звука. Интересно, что реприза формы является синтезирующей, поскольку тематизм и лад заимствованы из первой части, а фортепианная фактура – из второй, что словно символизирует союз двух верных друзей – мельника и ручья.

В финальной песне – *Колыбельная песня ручья* – речь 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. В пяти куплетах песни меняется только поэтический текст. Ритмическая формула колыбельной придает музыке характер убаюкивания, утешения и, вместе с тем, создает впечатление накатывающих на берег волн. Пианисту очень важно найти адекватный темп и правильное 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. Педаль следует применять крайне осторожно. Фортепианное дополнение следует играть на *pp*, постепенно «растворяя» звук и по колокольному подчеркивая верхний звук.

### **Выводы**

Предпринятый анализ свидетельствует о том, что вокальный цикл Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* содержит в себе богатый потенциал для формирования профессионального музыканта-ансамблиста. Поскольку партия голоса в *Прекрасной мельничихе* определяет собой свойства инструментального сопровождения, специфика фортепианного материала вытекает из характера вокальной строчки. Тем не менее, будучи в достаточной степени самостоятельным и изобретательным, он играет роль не только поддержки голоса, но и важного конструктивного компонента. Элементы образительности именно партии рояля придают музыке как бы зримую и осязаемую реальность. Они связаны в первую очередь с показом образа ручья: чаще всего в музыке можно услышать спокойное журчание воды, иногда друг юноши изображен взволнованным бурным потоком, собеседником в диалоге, исполнителем последней колыбельной. Помимо этого, в партии фортепиано воспроизводятся звучания охотничьего рожка, переборы струн лютни, цокот копыт, скрип мельничного колеса.

Чрезвычайна 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. 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. Однако иногда фортепианная партия содержит чрезвычайно развитый свой интонационный материал, равноценный вокальному, где аккомпанемент «комментирует» слова героя.

Все сказанное убедительно свидетельствует о том, что работа над вокальным циклом Ф. Шуберта *Прекрасная мельничиха* предоставляет пианистам-концертмейстерам прекрасную возможность совершенствоваться

свою профессиональную подготовку: развивать технические качества, приобретать навыки работы в ансамбле, стимулировать воображение для передачи образно-эмоциональной стороны содержания и др.

## Ссылки

---

<sup>1</sup>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*.

## Библиография

- Вульфийус, Павел. *Прекрасная мельничиха Шуберта*. В: Вопросы музыкознания. Т. III, Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1960. с. 694–737.
- Зонлейтнер, Леопольд. *Заметки к биографии Шуберта* //Воспоминания о Шуберте. Москва: Музыка, 1964, с. 122.
- Мур, Джералд. *Певец и аккомпаниатор*. Москва: Радуга, 1987. 432 с.
- Турия, Елена. *Камерно-вокальная музыка в музыковедческой интерпретации*// Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică. № 1 (42), 2022. Chișinău: Notograf Prim, с.70-75.
- Хохлов, Юрий. *Песни Шуберта: Черты стиля*. Москва: Музыка, 1987. 302 с.
- Эскина, Наталья. *Куда текут Шубертовские ручьи?* //Музыкальная жизнь, 1997, №8. с.37–39.
- Popescu, Mariana. Franz Schubert și Liedul romantic. În: *Actualitatea muzicală*, 2012, № 10, p. 14.
- Tudor, Brândușa. *Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire*. Iași, ed. ARTES, 2012.