

Урок 3.

Шуберт. Вокальное творчество (песни)

Песни Шуберт создавал на протяжении всей жизни. В его наследии насчитывается более шестисот сольных песен. Конечно, все они далеко не равноценны. Не раз Шуберт, бесконечно деликатный, писал музыку на мало вдохновлявшие его тексты, которые принадлежали собратьям по искусству или были рекомендованы друзьями и просто знакомыми. Это отнюдь не значит, что он относился небрежно к отбору стихотворных текстов. Шуберт необычайно чутко воспринимал красоту во всех ее проявлениях, будь то природа или искусство; о том, как воспламеняли его творческий дух образы настоящей высокой поэзии, существует немало свидетельств современников.

В поэтических текстах Шуберт искал отзвуки мыслей, чувств, переполнявших его самого. Особенно он обращал внимание на музыкальность стиха. Поэт Грильпарцер говорил, что стихи друга Шуберта Майрхофера, «всегда похожи на текст к музыке», а Вильгельм Мюллер, на чьи слова написаны шубертовские песенные циклы, сам предназначал свои стихи для пения.

В историю вокальной лирики Шуберт вошел с песнями Гёте, закончил свою короткую жизнь песнями на слова Гейне. Самое совершенное, что создал Шуберт в период ранней зрелости, вдохновлено поэзией Гёте. По словам Шпауна, обращенным к поэту, гётевским «прекрасным творениям он (Шуберт. — В. Г.) обязан не только возникновением большей части своих произведений, но в значительной степени и тем, что он стал певцом немецких песен».

Ведущее место в шубертовских песнях принадлежит вокальной мелодии. В ней отразилось новое романтическое отношение к синтезу поэзии и музыки, при котором они как бы меняются ролями: слово «поет», а мелодия «говорит». Шуберт, тонко соединяя интонации распевные, песенные с декламационными, речевыми (отзвуки оперных влияний), создает новый род выразительной вокальной мелодики, который становится главенствующим в музыке XIX века. Он получает дальнейшее развитие в вокальной лирике Шумана, затем Брамса, одновременно захватывает сферу инструментальной музыки, заново трансформируясь в творчестве Шопена. Шуберт в своих вокальных произведениях не стремится следовать за каждым словом, не ищет полного совпадения, адекватности слова и звука. Тем не менее его

мелодии способны реагировать на разные повороты текста, оттеняя его нюансы.

Несмотря на «привилегии», которыми наделена вокальная партия, роль аккомпанемента чрезвычайно значительна. Фортепианную партию Шуберт трактует как могучий фактор художественной характеристики, как элемент, обладающий своим «секретом» выразительности, без которого невозможно существование художественного целого.

(Шуберта не раз упрекали за, якобы, непреодолимые трудности аккомпанемента. На современном уровне пианизма такие упреки кажутся необоснованными, хотя сопровождение «[Лесного царя](#)» и сейчас требует виртуозного владения фортепианной техникой. Шуберт считался прежде всего с требованиями, выдвигаемыми конкретной художественной задачей, хотя не исключал иногда возможности и более облегченного варианта. Ко многому обязывали скромные исполнительские возможности любителей музыки, которым преимущественно адресовался тогда композитор песенно-романсного жанра. Часто издатели с целью большего распространения и доступности поручали переключать фортепианный аккомпанемент для гитары. Да и самому Шуберту принадлежат некоторые вокальные произведения с сопровождением этого инструмента, широко бытующего в кругу любителей.)

Шуберту всегда было присуще тонкое чувство формы, порождаемой характером, движением музыкально-поэтического образа. Он часто пользуется песенной куплетной формой, но в каждом конкретном случае нередко вводит изменения, иногда существенные, иногда еле уловимые, что делает замкнутую, «стоячую» форму эластичной и подвижной. Наряду с разнообразно претворенной, часто варьированной куплетностью, у Шуберта есть и песни-монологи, песни-сцены, где цельность формы достигается сквозным драматическим развитием. Но даже и в сложно разработанных формах для Шуберта типична симметричность, пластичность, завершенность.

Найденные Шубертом новые принципы вокальной мелодики, фортепианной партии, песенных жанров и форм легли в основу дальнейшего развития, стимулировали всю дальнейшую эволюцию вокальной лирики.

Первый сборник из шестнадцати песен, который в 1816 году друзья Шуберта предполагали послать поэту, содержал уже такие совершенные произведения, как «[Гретхен за прялкой](#)», «[Полевая розочка](#)», «[Лесной](#)

царь», «Жалоба пастуха». Немало прекрасных песен на стихи Гете не вошли в эту первую тетрадь. Безыскусственность народной песни и изысканную простоту, пластичность и емкость художественных образов гётевской поэзии бесконечно умножает красота шубертовской музыки. Тем не менее каждая из созданных Шубертом песен обладает собственной концепцией. Музыкальные образы, вдохновленные поэзией Гёте, живут уже своей самостоятельной жизнью, независимо от их первоисточника.

Песни на стихи Гёте показывают, с какой чуткостью проникал Шуберт в сокровенный смысл поэтических образов, как разнообразны и индивидуальны его музыкальные приемы и средства воплощения. Уже в раннем творчестве наряду с балладой, драматической песней или просто куплетной песенкой встречаются произведения, представляющие новую разновидность вокальной лирики. Имеются в виду песни арфиста на стихи Гете из «Вильгельма Мейстера» — «Кто со слезами хлеб не ел», «Кто одиноким хочет быть». Скорбная мудрость, вложенная в уста бродячего музыканта, насытила образы шубертовских песен значительностью философской лирики. Шуберт выступает здесь как провозвестник нового музыкального жанра — элегии.

Особое место в вокальной лирике Шуберта принадлежит песенным циклам.

Его предшественником в этом новом виде вокальной музыки был Бетховен. В 1816 году появились песни Бетховена «К далекой возлюбленной». Желание показать разные моменты душевных переживаний одного человека подсказало форму песенного цикла, в котором несколько законченных песен объединяет общность замысла. Развитие и утверждение циклических форм — явление симптоматичное для романтического искусства с его тягой к самовысказыванию, автобиографичности. В литературе и поэзии конца XVIII и особенно первой трети XIX века появляются лирические повести, имеющие характер дневниковых записей, большие стихотворные циклы. В романтической музыке возникают песенные циклы; их расцвет связан с творчеством Шуберта и Шумана.

Стихотворные циклы Вильгельма Мюллера для Шуберта, Генриха Гейне для Шумана были и творческим стимулом и поэтической основой. Из поэзии заимствуются самые принципы формообразования романтического цикла — наличие и развитие сюжетной линии. Этапы развертывания сюжета раскрываются в последовательно сменяющихся

песнях, передающих мысли одного героя. Повествуя обычно от первого лица, автор вносит в такие произведения значительный элемент автобиографичности. Так же, как и в литературе, циклы приобретают характер исповеди, дневника, «романа в песнях».

Два цикла песен Шуберта — «[Прекрасная мельничиха](#)» и «[Зимний путь](#)» — новая страница в истории вокальных жанров.

Между ними есть непосредственная и тесная связи. Стихотворный текст принадлежит одному поэту — Вильгельму Мюллеру. В обоих случаях «действует» одно лицо — скиталец, странник; он ищет в жизни счастья и любви, но постоянное непонимание, человеческая разобщенность обрекают его на горе и одиночество. В «Прекрасной мельничихе» герой произведения — юноша, бодро и радостно вступающий в жизнь. В «Зимнем пути» — это уже надломленный, разочарованный человек, у которого все в прошлом. В обоих циклах жизнь и переживания человека тесно сплетены с жизнью природы. Первый цикл разворачивается на фоне весенней природы, второй — сурового зимнего пейзажа.

Молодость с ее надеждами, иллюзиями отождествляется с цветущей весной, душевная опустошенность, холод одиночества — со скованной снегами зимней природой.

Последний сборник шубертовских песен был составлен и издан друзьями композитора после его смерти. Полагая, что найденные в наследии Шуберта песни были написаны им незадолго до смерти, друзья назвали этот сборник «[Лебединой песней](#)». Туда вошли семь песен на слова Рельштаба, из которых самую широкую популярность приобрели «Вечерняя серенада» и «Приют»; шесть песен на слова Гейне: «Атлас», «Ее портрет», «Рыбачка», «Город», «У моря», «Двойник» и одна песня на слова Зейдля — «Голубиная почта». Песни на слова Генриха Гейне — вершина эволюции шубертовской вокальной лирики и во многом отправной момент последующего развития песенно-романсного жанра.

Тематика и музыкальные образы, композиционные принципы, средства выразительности, известные по лучшим песням «Зимнего пути», кристаллизуются в песнях на слова Гейне. Это уже свободно построенные драматические вокальные миниатюры, сквозное развитие которых сосредоточено на углубленной передаче психологического состояния.

Каждая из шести гейновских песен — несравненное художественное произведение, ярко индивидуальное и интересное многими

подробностями. Но «**Двойник**» — одно из последних вокальных сочинений Шуберта — обобщает его искания в области новых вокальных жанров.

https://www.belcanto.ru/schubert_songs.html

В. Галацкая

«Прекрасная мельничиха» — первый романтический вокальный цикл. Это своеобразный роман в новеллах: каждая песня самостоятельна, но включена в общую линию развития сюжета, имеющего экспозицию, завязку, кульминацию и развязку. Песни отличаются непритязательными, сразу запоминающимися мелодиями в народном духе, в простой, чаще всего куплетной форме. Фортепианное сопровождение нередко рисует картины романтически одушевленной природы: наряду с главным героем важнейшее место занимает образ его друга и утешителя-ручья.

Первые песни по-юношески радостны и беззаботны, полны весенних упований и нерастраченных сил. №1, «В путь» («В движенье мельник жизнь ведет») — одна из самых известных песен Шуберта, настоящий гимн странствиям. Та же ничем не омраченная радость, предвкушение приключений воплощены в №2, «Куда?». Другие оттенки светлых чувств запечатлены в №7, «Нетерпение»: стремительная, словно задыхающаяся мелодия с большими скачками рисует радостную уверенность в вечной любви. В №14, «Охотник», наступает перелом: в ритме скачки, мелодических оборотах, напоминающих звуки охотничьих рогов, таится тревога. Полон отчаяния №15, «Ревность и гордость»; буря чувств, душевное смятение героя находят отражение в столь же бурном журчании ручья. Образ ручья вновь возникает в №19, «Мельник и ручей». Это сцена-диалог, где печальной минорной мелодии героя противостоит ее мажорный вариант — утешения ручья; в конце, в противоборстве мажора и минора, утверждается мажор, предвосхищающий окончательный вывод цикла — №20, «Колыбельная ручья». Она образует арку с №1: если там герой, полный радостных надежд, отправляется в путь вслед за ручьем, то теперь, пройдя скорбный путь, он находит покой на дне ручья. Бесконечно повторяющаяся краткая попевка создает настроение отрешенности, растворения в природе, вечного забвения всех горестей.

<https://www.belcanto.ru/or-schubert-mel.html> *А. Кенигсберг*