

MUZICA VOCALĂ DE CAMERĂ A LUI F. SCHUBERT: RECOMANDĂRILE UNUI INTERPRET

(I-a parte a ciclului *Winterreise*)

Elena TUREA

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău

Rezumat: În acest articol este analizată prima parte a ciclului vocal schubertian *Winterreise*: sunt propuse recomandări interpretative pentru depășirea dificultăților în ansamblu. Este pusă în discuție elaborarea conceptului artistic al interpretării, interacțiunea dintre două componente – poetică și muzicală, raportul dintre două partide: vocală și instrumentală, tipurile de țesătură ale ansamblului, dezvoltarea calităților de partener ale ambilor membri. Se concluzionează că partida vocală în *Winterreise* este purtătoarea de bază a sensului concret al cuvintelor, dar partida pianului joacă rolul nu numai de susținere a vocii, ci este și o componentă constructivă însemnată a creației. Acompaniamentul este important din punctul de vedere al proceselor armonice și tematice ale ciclului. Elementele figurativității instrumentale conferă muzicii vizibilitate și realitate tangibilă. Materialul articolului poate fi folosit ca un suport metodologic în discipline academice, cum ar fi Lied și Măiestrie de concert. Această lucrare poate fi utilă și interpreților, interesați de problemele ansamblului vocal de cameră.

Cuvine cheie: Franz Schubert, Romantism Muzical, Muzică de Cameră

Ciclul vocal *Winterreise* op. 89 de F. Schubert a fost scris pe versurile lui W. Müller. Cuvintele și muzica care au apărut la sfârșitul vieții fiecăruia dintre creatori reflectă o viziune similară asupra lumii – o atitudine pesimistă față de viitor, care nu promite nimic bun. Prin urmare, sarcina principală a interpreților acestei compoziții este de a transmite atmosfera inevitabilității fatale, când gândirea artistică este menținută „pe o singură respirație” de la începutul până la sfârșitul lucrării, de-a lungul „coordonatei” sale orizontale și unește toate cîntecele într-un singur întreg. Linia dramatică se trage de la primul până la ultimul număr, exprimând detașarea și retragerea de la realitate, demonstrând o deznădejde totală exemplificând o dramaturgie statică.

Creat în 1827, cu un an înainte de moartea compozitorului, *Winterreise* este considerat pe bună dreptate vârful tragic și punctul culminant al operei lui

F. Schubert. Ciclul este format din două părți – a câte 12 lieduri fiecare. Apariția lor deși separată de doar câteva luni, reflectă stări generale de spirit diferite. Dacă prima parte a lucrării pare a fi un ecou al ciclului de lieduri *Die Schöne Müllerin*, unde eroul se „recunoaște”, atunci a doua tinde mai mult spre perioada „târzie” când au fost scrise *Die Stadt*, *Der Doppelgänger* și alte lucrări inclusiv și ultimile sale sonate pentru pian.[1]. Acest fapt se datorează evoluției intense a gândirii artistice a lui Schubert. A doua parte are o durată mai concisă, cu mijloace restrânse de exprimare, compozitorul atinge aici o tensiune maximă și o profunzime psihologică enormă în manifestarea unei stări anumite.

Liedul **Güte Nacht** (*Noapte bună*) ne introduce în lumea artistică a întregului ciclu: drama s-a întâmplat deja, eroul liric își lasă iubita, care a distrus toate speranțele luminoase, promițându-i căsnicia mult dorită. Tânărul fuge de ea și de locurile în care „dragostea promitea fericirea”, încercând să găsească pacea sufletească în rătăcirile sale. Plecând în întunericul unei nopți de iarnă, el nu este supărat pe iubita, ci doar îi dorește „o noapte bună”. Deci, în lucrările lui F. Schubert din nou se reafirmă tema călătoriei în căutarea unui ideal de neajuns, dar de data aceasta ea e legată cu dezamăgirea totală a eroului în realitatea care îl înconjoară.

Compozitorul alege o formă strofică – există patru strofe, precedate de o introducere a pianului. Acesta este cel mai lung cântec al ciclului fiind „descriș” un drum de iarnă lung, înzepezit și plin de diferite obstacole, asociat cu însăși viața compozitorului. Introducerea din șapte măsuri deja conține o melodie, care și este tema de bază (va apărea apoi în partida vocală, interludiile instrumentale dintre versuri fiind axate pe ea) și totodată materialul acompaniator. Melodia vocală a liedului *Güte Nacht* se caracterizează printr-o mișcare descendentă, toate încercările de a „înainta” de fiecare dată se termină cu un „colaps”. Partea de acompaniament se bazează pe optimi repetate adunate în acorduri în mișcare moderată (*Mäßig, in gehender Bewegung*), simbolizând un pas măsurat, mișcare neîntreruptă. Numai în unele locuri, accentele (*f p*) apar în solourile pianului, ca un fel de „poticniri” ale unui călător care merge pe drumul înzăpezit al vieții.

Deosebirile dintre cele trei strofe inițiale, care afectează numai unele sunetele, sunt de natură variantică. Există un contrast modal la granița dintre a treia și a patra strofă, unde F. Schubert schimbă *d-moll* într-un *D-dur* ușor, perceput ca un zâmbet printre lacrimi.

În cel de-al doilea lied, *Die Wetterfahne* (*Giruetă*) atenția eroului liric este atrasă de trecut: își amintește cum giruetă, „jucându-se cu vântul”, l-a avertizat despre imposibilitatea fericirii, dar, turmentat de dragoste, tânărul nu i-a înțeles semnele. Cântecul este scris într-o formă bipartită de cuplet, cu o introducere, soloul pianului și o codă, care îndeplinesc funcția riturnelei instrumentale. Partida pianului este ilustrativă: deja în introducere, pasajele ascendent-descendente pe sunetele trisonului tonicii cu valuri dinamice de la *pp* la *f* imită rafalele și urletele vântului, percepute viu mai ales după finalizarea calmă a melodiei din liedul anterior. Despre diferite tipuri de acompaniament ne relatează și M. Popescu [2]. Remarca *Ziemlich geschwind, unruhig* (*destul de repede, neliniștit*) subliniază natura impetuoasă a muzicii. Sunetele de susținere ale melodiei, care cad pe

bătăile tari și relativ tari de măsuri ($e^2 - e^1$), formează o figură ostinată ascunsă pe care pianistul trebuie să se bazeze. Anacruză, alcătuită din figurile din trei șaisprezecimi egale și pregătirea accentelor principale, ar trebui să fie într-un caracter destul de activ. În general, toată introducerea alcătuită din cinci măsuri ar trebui să fie gândită ca o linie dinamică întreagă, cu un *diminuendo* de la *f* la *p*. Putem recomanda interpreților să-și folosească imaginația cât mai îndrăzneț posibil: anume ea va ajuta la găsirea caracterului necesar și hașurilor exacte, iar cântărețului – o culoare potrivită a vocii și gradarea dinamică corespunzătoare.

Melodia vocală este construită în valuri: bazându-se pe sunetele de susținere c^2, d^2, e^2, f^2, e^2 , care demonstrează o aspirație comună spre vârful frazei. Un astfel de desen seamănă cu rotația unei giruete sub rafale de vânt. Partida pianului din fiecare cuplet se împarte în două construcții: în prima propoziție coincide cu melodia vocală, sporind imaginea vântului urlător, iar în a doua – la baza îi stau trisonurile. În toate cazurile, este foarte importantă capacitatea de a schimba rapid nivelul nuanțelor dinamice

Liedul **Gefrorne Tränen** (*Lacrimi înghețate*) este construit ca un monolog al tânărului, adresat lui însuși. El își pune mai multe întrebări (la care nu are răspuns), care pot fi tratate ca respingerea realității reci care îngheață sufletul și inima: de ce plâng, de ce lacrimile mele se transformă imediat în gheață. Mișcarea constantă a gândului a obligat compozitorul să folosească forma care combină trei strofe într-o singură construcție încadrată de o introducere de opt măsuri și o concluzie aproape identică.

Introducerea de opt măsuri este menținută într-o factura acordică, a căror semnificație figurativă a fost caracterizată de pianistul G. Moore astfel: „Carnea se strânge de frică, sângele îngheață de la aceste acorduri izolate și înțepătoare în partida pianului cu accente false, zăgăzind, mai degrabă, frisoane, tremor, decât poticniri la mers” [3, p. 322]. O atenție deosebită trebuie acordată sunetelor accentuate în a doua parte a măsurilor, care sună "singuratic", fără nici un suport (doimea în octave diferite). F. Schubert păstrează acest procedeu tehnic aproape pe tot parcursul melodiei și pornește cu o notă contrastantă de *staccato* în alte voci ale acompaniamentului de pian. În linia melodică a vocii, predomină intonații descendente care se opresc pe un singur sunet, ceea ce provoacă asociații cu o implorare [ibid.]. Melodia, întreruptă de pauze, pare că "bate pasul pe loc". Partida pianului din al treilea cuplet culminant dublează melodia vocală, sporind caracterul de *lamento* al muzicii.

Liedul **Erstarrung** (*Încrămenire*) conține cinci strofe (*a, b, c, d, e*), în care se dezvăluie un sentiment de dor pentru o fericire nerealizabilă. În text, sentimentele opuse "se împacă" în contrast: intensitatea căutării și amortirea sufletului. Datorită intonației originale și a organizării tematice și tonale, precum și prezenței unei introduceri, a unui interludiu-ritornel și a unui supliment, compozitorul formează o structură complexă în trei părți (*A – B – A₁*). Fragilitatea și caracteristica statică a structurii strofice a textului se atenuează grație planului său tonal dezvoltat, variației

¹ Traducerea din engleză ne aparține.

motivelor, frazelor și sistemului original de repetări ale unor cuvinte, muzica desfășurându-se într-un "flux", care pentru ascultător sună și este perceput ca "pe o singură respirație"².

Textul poetic al tuturor versurilor se repetă (variat) de două ori. Probabil, lui F. Schubert nu i-a fost suficient să pronunțe anumite cuvinte o singură dată, repetarea lor fiind însoțită de un material melodic nou (deși într-o formă ritmică înrudită). Este curios faptul că în timpul ce eroul este gata să topească zăpada și gheața cu lacrimi, de fiecare dată se repetă cuvintele *die Erdeseh'* (*pentru a vedea Pământul*) de mai multe ori (mm. 32–33, 42–43) când repetă a treia strofă – ordinea cuvintelor în text se schimbă, ceea ce duce la o modificare a sensului și a accentelor semantice. Versetul se încheie cu o întrebare, ca și cum tânărul încă mai are o speranță. Acest moment este punctul culminant al liedului (m. 63). La sfârșitul întregului cântec, F. Schubert subliniază cuvântul important pentru el de trei ori – *Ihr Bild* (*chipul ei*). Încheierea cântecului (mm. 103–109) este bazată pe materialul introducerii, creând un arc care subliniază unitatea formei.

Introducerea definește caracterul și tempo-ul liedului – *Ziemlich schnell* (*destul de repede*). Vom menționa că inițial compozitorul a propus un alt tempo – *Nicht zu geschwind* (*nu prea repede*). Aceste două însemnări par simbolice, ele recomandă interpretului să nu se grăbească, dar și să nu "blocheze" tempoul printr-un număr atât de mare de durate mici.

Mijloacele de exprimare muzicală a ambelor părți sunt marcate și unite prin aspirații opuse. Structura complexă a acompaniamentului este izbitoare în comparație cu simplitatea melodiei: pulsația fracționată a trioletelor din mâina dreaptă contrastează cu linia "violoncelistică" extinsă din partida mâinii stângi. În cel deal doilea verset, funcțiile vocilor se schimbă: pulsația trioletului trece în partida mâinii stângi, iar în dreapta există replici care imită frazele vocale (cu dublări de octavă) sau intră într-un dialog de conflict cu ele. Există armonii micșorate, diferite salturi (de exemplu, la triton). Dinamica variată este combinată cu contrapunerii stridente de *fp*. În același timp, este extrem de important să existe unanimitate în înțelegerea liniei dramatice la ambii interpreți. Figurativ vorbind, ei ar trebui "să fie în aceeași barcă". Pianistul ar trebui să-și interpreteze partida cu delicatețe, mai ales atunci când melodia solistului sună în registrul de mijloc: oricum octavele cântate la pian, vor fi auzite.

De-a lungul aproape întregului lied, interpreții sunt într-un dialog permanent. Materialul tematic al introducerii pianului și al melodiei vocale este diferit, contrastul lor intonațional-ritmic contribuie la individualizarea fiecăreia dintre părțile: țesătura pianului este compusă din pulsația persistentă a trioletelor, în linia vocală timpul fiind "măsurat" cu pătrimi. Este demn de remarcat faptul că formula ritmică a trioletelor pulsante este folosită în partida pianului de la începutul până la sfârșitul cântecului. Însoțind linia vocală, ea sporește caracterul anxios al imaginii poetice, ca și cum ar dezvălui ireconciliabilitatea eroului cu realitatea. Triolette apar în partida mâinii drepte, apoi a celei stângi, și în secțiunea din mijloc concomitent la ambele mâini, sugerând astfel interpretilor starea de spirit în care se află eroul liric.

² Datorită pulsației cu triolette, scriitura pianistică este o componentă constructivă însemnată a liedului.

Pe lângă pulsația trioletului, textura introducerii instrumentale include apariția melodiei într-un registru grav, pregătind ritmic linia vocală. Conturul său intonativ este construit ca trei "valuri" în doi timpi. O tehnică expresivă pregnantă constă în faptul că un trilolet accentuat este plasat la capătul fiecărei măsurii impare. Această mișcare melodică ondulată din partida mâinii stângi a pianistului persistă pe tot parcursul cântecului.

Vocalistul trebuie să preia această mișcare și să-și dezvolte pe baza ei propriul său material tematic. Raportul dintre liniile melodice ale vocii și pianului se schimbă tot timpul – de la paralel la opus. Este interesant de observat că F. Schubert, "direcționează" melodia cu un salt ascendent în partida vocalistului, iar în acompaniament – cu un salt în direcția opusă (vezi mm. 9, 11, 13 etc.). Această tehnică permite atenuarea contrastului liniilor, totodată crescând tensiunea și intensitatea emoțională.

Necesită atenția interpreților modificarea aparent nesemnificativă a unei note din partida vocală în a doua și a cincea strofă (mm. 28 și 85). Uneori ea este confundată cu o greșeală de tipar. Însă în opinia noastră, compozitorul a dorit să sublinieze saltul la disonanța $7m$, în mișcarea $g^1 - g^1 - f^2$ în primul caz, care în al doilea – $g^1 - d^2 - f^2$ – este înlocuit cu două consoanțe: cvinta

Nr. 5 *Der Lindenbaum* (Teiul), una dintre cele mai frecvent interpretate și apreciate melodii din moștenirea lui Schubert, este rezolvată ca un dialog între voce și pian, unde instrumentul "vorbește" de fapt cu vocalistul. Piesa începe într-un tempo destul de moderat – *Mäßig (moderat)*³. După neliniștea din *Erstarrung Teiul* aduce pace, este perceput ca un moment de odihnă și răgaz marcând prima culminație lirică a ciclului. Pentru personajul principal, *Teiul* este un sfătuitoare simbolic, un prieten apropiat căruia îi poți deschide sufletul. În primul verset al cântecului se spune că la marginea orașului, lângă fântână există un tei, în umbra căruia eroul adesea se odihnea și visa. Apoi aflăm că acest loc îl atrage în mod constant, și acum pe scoța copacului fiind sculptate de către tineri îndrăgostiți cuvintele iubirii. Acum, când eroul pleacă, Teiul îl cheamă, foșnind cu ramuri: „Vino aici, dragul meu, aici vei găsi liniștea!” Însă călătorul nu se oprește și, deși un vânt rece îi suflă în față, smulgându-și pălăria, continuă să meargă... După un timp, fiind departe de acel loc, eroul "aude" constant foșnetul teiului și șoaptele lui: „Vei găsi pace aici!”

În opinia noastră, există două aspecte în interpretarea ideii textului poetic. Primul este că Teiul îl atrage pe erou în amintiri din trecut, când totul era bine și el se odihnea sub umbra verde a copacului. Dar acum este iarnă, este imposibil să te întorci în trecut: ramurile goale apar în fața călătorului ca simbol al faptului că trecutul nu poate fi întors. Al doilea aspect are o conotație filosofică: Teiul îl cheamă pe erou să se odihnească pentru totdeauna, să găsească odihnă veșnică (să ne amintim de Werther lui Goethe care a cerut să fie îngroapă sub un tei). Teiul aici simbolizează natura veșnică, cu care călătorul epuizat vrea să se contopească, la fel ca "Pârâul empatic" din *Die schöne Müllerin*. Este semnificativ faptul că în ciclul vocal *Lieder eines fahrenden Gesellen* de G. Mahler, această linie

³ La început era *Mäßig langsam – moderat lent*

logică este prelungită: eroul său (mai precis, Durerea eroului) adoarme sub un tei. Este Teiul care îl vindecă și îl mângâie, presurîndu-l cu florile sale. Teiul întruchiează, de asemenea, imaginea unei fericiri dispărute⁴.

Cântecul este scris într-o formă de cuplet-variantă, în care se manifestă trăsăturile formei tripartite mari: al cincilea verset – contrastant – îndeplinind funcția părții de mijloc. Interacțiunea interpretilor din acest lied poartă caracterul unui dialog pronunțat între voce și pian, unde melodia solistului "vorbește" și uneori "se ceartă" cu partida pianului.

Cântecul începe cu o introducere desfășurată în *E-dur*, tonalitatea principală a liedului. Materialul acompaniator este redat cu triolete, imitând frunzele fluturând în vânt, iar cele două voci ascunse în sexte paralele sună pastoral. Introducerea este simbolică – o putem percepe ca un leitmotiv al Teiului, aceste figuri de triolete se repetă pe tot parcursul cântecului, mai întâi în major, apoi în minor, reflectând starea de spirit a personajul principal. Independența absolută a ambelor mâini, înțelegerea importanței intonațional-tematice și perceperea "autonomă" a fiecărei voci sunt indispensabile. Dinamica asemănătoare unui val transformă întreaga introducere de opt măsuri într-o perioadă încheiată, într-un "nucleu" absolut irepetabil al liedului, prin care, de fapt, și devine ușor recognoscibil. "Jocul" accentelor din diferite registre necesită o atenție sporită din partea pianistului. Dacă prima frază "stopează" mișcarea pe sunetul extins *h'* (ce trebuie bine ascultat), atunci a doua se termină deja cu două octave mai jos (*H*), introducerea în ansamblu "se sprijină" deja pe *H*. Aici, pe armonia dominantei cu nuanțe dinamice polar opuse, sună de două ori motivul *Hornquinten*.

Melodia vocală are un diapazon restrâns și este percepută asemenea unei melodii "încătușate de frig", "nu din această lume" [4, p. 101]. G. Moore sugerează ca această melodie să nu se cânte "moale", chiar dacă linia melodică pare să ne provoace anume spre asta. [3, p.338.]. Partida pianului este la fel de simplă, sunt folosite doar acordurile *T* și *D*. În primele două versete acordurile pianului sună în unison cu vocea, ocazional intercalate cu ecourile ritmice ale introducerii (mm. 20, 24). Al treilea verset este precedat de o mică introducere a pianului (bazată pe materialul introducerii liedului) în minorul omonim. Apropos, astfel de "jocuri" de major și minor dau întregului cântec un sentiment fantomatic de mister. Accentele de *pp* pe sunetul *h* în diferite registre sună și mai *misterioso* (mm. 26, 28). Drumețul rătăcitor își reia călătoria. Dacă înainte în partida pianului a existat o scriitură cu acorduri, acum observăm triolete cu accent pe sunetul acut. Trecând sub un tei, eroul "a auzit" chemarea lui. În acest moment compozitorul schimbă imediat minorul în major (versetul 4). Să acordăm atenție sporită independenței întregii partide a pianului – deși susține vocea prin armonie, ea are și o linie proprie a sa, absolut independentă și mai dezvoltată (chiar dacă notele melodiei din partida

⁴ În folclorul austro-german, teiul este un simbol romantic cu mai multe semnificații: apare în diferite calități – sub umbra acestui copac s-au petrecut judecățile (*Gerichstlinde*), spectacole de dans (*Tanzlinde*) s-au încheiat căsătorii; Teiul era înzestrat cu proprietăți vindecătoare și mitice, proteja de fulgere și alte nenorociri; „Teii păcii” (*Friedenslinden*) au fost plantați în mod tradițional după războaie și epidemii. Nu este o coincidență faptul că un număr mare de localități, parcuri sau străzi din Austria și Germania sunt legate de numele acestui copac (cel mai faimos fiind *Leipzig*).

vocii "scîpesc" și acolo), pe care pianistul nu ar trebui să o întrerupă nicicum. În prezența acestor două straturi diferite pe verticală, putem vorbi despre un caracter polifonic bidimensional.

Al cincilea verset se deosebește semnificativ – vântul furios te doboară. Toate aceste 14 măsuri ar trebui să fie cîntate "dintr-o singură respirație". Alternări de *sf* și *pp*, salturi pe 9 M. în partida de la mîna stîngă, un sunet repetat incontinuu în părțile vocii (mm. 50–52) și a pianului (mm. 53–58) zugrăvesc imaginea unui vînt puternic. Pentru a evita "supraîncărcarea" sunetului, pianistul ar trebui să cînte cu mare grijă și atenție (mm. 51–52), deoarece partida vocii este sonorizată într-un registru destul de grav. Pianul îi continuă ideea: pe fundalul sunetului *H₁* din mîna stîngă, dreapta este plină de triolete scrise cu șaisprezecimi. Ele sunt prezentate ca secvențe ascendent-descendente într-un tempo neliniștit. Acest fragment se interpretează aproape fără pedală, deoarece funcția ei este realizată de sunetul menționat mai sus – *H₁*. Liedul se încheie după o fermată importantă (m. 58) în major: imaginea unui copac drag sufletului evocă din nou amintiri plăcute. Materialul intonativ al celui de-al șaselea vers repetă mot-à-mot muzica celui de-al doilea. Compozitorul repetă textul poetic de două ori, variind doar partida pianului – apar octave pe *legato* cu accente pe primul triolet (în prima secțiune a melodiei, accentele au căzut pe al doilea). Este de remarcat faptul că tema principală la voce rămîne neschimbată pe toată durata liedului, partida pianului fiind variată, nu se repetă niciodată identic. Acesta este Schubert cu varietatea sa infinită și genială! Desigur, acest cîntec nu este o excepție – cunoaștem mai multe exemple similare.

Concluzia pianului repetă (cu modificări minore) aproape exact introducerea, formînd un arc tematic – procedeu îndrăgit de compozitor.

Nr. 6 *Wasserflut* (Puhoiul de apă) de asemenea trezește asociații cu *Die schöne Müllerin*, însă acolo pârâul este tratat ca un prieten și un mîngâietor al eroului liric. În *Winterreise* rîul capătă deja o culoare mai complexă: zăpada, topită cu lacrimi și transformată într-un flux furtunos, trebuie să-i spună persoanei iubite despre sentimentele dureroase ale tînărului. Cele patru strofe ale textului poetic sunt adunate într-o formă bipartită dublă.

Cantilena vocală expresivă, remarcabilă prin linia sa ondulată într-un ritm de triolet moale, formează un contrast cu acompaniamentul de pian, în care figura ritmică activă a liniei punctate pare "înghețată" într-un spațiu sonor limitat. Muzicologul Iu. Hohlov numește o astfel de tehnică „natura dublă a imaginii pe verticală” [5, cap. V]. Prin urmare, interpretînd acest lied, pianistul trebuie să acorde o atenție sporită anume părții ritmice în partida sa, subliniind acest contrast și accentuînd figura punctată, ce rămîne neschimbată (care în sine se asociază cu un marș).

De menționat că Introducerea, va apărea ulterior aproape neschimbată între versete și la sfîrșit în calitate de supliment. Bazîndu-se pe sunetele tonicii și a dominantei și susținute de acorduri într-un ritm punctat în mîna stîngă, tema introducerii conține deja o imagine concentrată a melodiei în sine. Aici se naște contrastul intonațional, care se va manifesta în continuare în raportul dintre voce

și pian. Diferite modele ritmice (ritmul punctat în bas și triolete în partida mâinii drepte) sunt destul de dificile pentru interpretare. Acestea necesită un studiu preliminar aparte. Deplasarea accentului de pe primul timp pe al doilea are un sens expresiv în motivul inițial al introducerii, creând un sentiment de incertitudine metrică.

În afara de această caracteristică ritmică, în versurile impare este important ca interpreții să elaboreze un plan dinamic clar în pregătirea culminației și la părăzirea zonei de climax (mm. 12, 40). Aceste secțiuni ale formei sunt susținute în mod pregnant prin intermediul armoniei, când în momentul celei mai mari intensități apare un trison micșorat urmat de o simplă armonie cadențială: $s - K\ 6/4 - D7 - t$.

Nr. 7 Auf dem Flusse (*Pe râu*) continuă dezvoltarea subiectului prin imaginea pârâului, care este acum tăcut, sumbru și încovoiat de gheață. Dar, la fel cum viața continuă și în adâncurile pârâului, tot așa focul iubirii mai mocnește în inima "înghețată". P. Vulpius caracterizează imaginea cântecului ca „o expresie a sentimentelor deprimare, o scurtă amintire a fericirii iremediabil plecate și descoperirea unui impuls ascuns care evocă o analogie cu impetuositatea ascunsă a unui râu înghețat”⁵ [6, p. 117]. Liedul conține cinci strofe cu repetarea ultimei care concluzionează: inima eroului mai păstrează iubirea respinsă.

Structura muzicală dezvăluie o formă simplă tripartită în care fiecare perioadă se repetă. În mod literal, de la primele acorduri egale, măsurate, monotone ale introducerii pianului la *staccato*, F. Schubert cufundă ascultătorul în atmosfera rigidității – dominantă ideatică a conținutului. Acestea se va interpreta cu strictețea ritmică, fără pedală, respectând toate pauzele și bazându-se mai mult pe linia de bas, în care poate fi urmărită melodia. Apoi vocea preia inițiativa intonativă. Este important ca ambii interpreți să transmită atmosfera de un frig pătrunzător. În m. 9 compozitorul schimbă în mod neașteptat tonalitatea, trecând într-un *dis-moll* îndepărtat cu *ppp* la pian și *Sehr leise* (foarte liniștit) la voce. În m. 13, în partida pianului apare un ecou al melodiei vocale din m. 11 cu o schimbare tonală (*dis-moll* – *e-moll*). Cântând aceste măsuri este necesar de evidențiat linia melodică a vocii medii din partida mâinii drepte.

În repriză pianul își asumă funcția de purtător al vocii melodice principale, în timp ce liniile recitative sunt plasate în partida vocală. Aici pianistul construiește forma în blocuri mari fără a pierde tensiunea pe toată strofa, deoarece partida instrumentală are o valoare formativă, iar motivele vocale aici sunt "suprapuse". Planul dinamic este important atât în repriză, cât și în întregul lied. Dacă repriza este desfășurată de la *p* la *f* prin *ppp*, atunci, în mod general, în întregul număr este vizibilă o linie de diminuare. În primul și al doilea verset predomină duratele de optimi, în a treilea pulsația este stabilită cu șaisprezecimi, în a patra – triolete din șaisprezecimi și, în cele din urmă, în repriza generală, apar grupuri din treizeciodoimi, care adaugă muzicii excitația și creșterea tensiunii.

⁵ Traducerea ne aparține

În **Nr. 8 Rückblick** (*Privire înapoi*) eroul fuge din orașul în care a fost cândva fericit. Picioarele îi ard de zăpadă, sunt rănite de pietre, dar amintirile dulci ale fericirii pierdute îi permit să ignore durerea, frigul și strigătul furios al corbilor... Liedul conține cinci strofe (*a, b, c, d, e*), în care compozitorul împreună cu poetul reprezintă trei planuri temporale: prezentul real (strofele 1 și 2 – realitatea la moment), trecutul în prezent (strofele 3 și 4 sunt amintiri ale zilelor fericite) și viitorul în prezent (strofa 5 – speranță pentru fericire). Această structură poetică este reflectată într-o formă tripartită complexă cu repriză.

F. Schubert repetă a cincea strofă a textului poetic cu un nou material muzical, aparent pentru a echilibra forma și pentru a întări sensul cuvintelor. Dar, în loc de așteptatul *g-moll* (ca în prima parte a formei), compozitorul efectuează modulația în *G-dur*, lăsând astfel eroul cu speranța de a fi din nou lângă casa iubitei sale. Repetarea de câteva ori a cadenței în ultimele măsuri ale cântecului, sporită de *diminuendo* la *pp* (mm. 65–69), pare să reproducă „aflarea liniștită” a eroului în fața casei iubitei sale”⁶ [5, p. 273].

Tempoul indicat de Schubert este *Nicht zu geschwind* (*nu prea repede*). Deși textul muzical ne întâmpină cu un "șuvoi" de durate mici, sarcina principală a ansamblului este să nu cedeze "provocării" și să nu interpreteze această muzică cu o senzație de "sufocare". Introducerea din zece măsuri, care ar trebui gândită ca o structură amplă, implică totuși împărțirea ei în motive a câte două măsuri. În ele, gândul pare să "frîneze" în fiecare măsură pară: după mișcarea inițială "nerăbdătoare" a șaisprezecimilor, susținută de un *crescendo*, pe prima bătaie în partida din mâna stângă, apar brusc pătrimile pe *fp*, servind drept "oprire". Ultimele două măsuri ale introducerii (mm. 9–10) la *p* sună ca un ecou al celor două anterioare. Dinamica notată detaliat de compozitor în această secțiune, joacă un rol substanțial. Ca și în întreaga piesă, ea poartă un caracter agitat. Materialul introducerii determină caracterul, mișcarea și pulsația ulterioară a muzicii.

În prima și ultima parte a cântecului, partida pianului imită melodia solistului urmărindu-l într-un canon pe trei voci, în ordinea următoare: voce – mâna stângă – mâna dreaptă. În secțiunea din mijloc, F. Schubert schimbă țesătura materialului muzical: ea devine transparentă, curgătoare și nu este întreruptă de multiple pauze. În mâna stângă, melodia vocală este dublată în decime. Și, deși până la sfârșitul secțiunii materialul este compactat, devenind similar cu structura părților extreme, caracterul ar trebui să corespundă unei dispoziții pașnice, să fie moale și ușor. Iu. Hohlov vede în acest fragment, în ciuda tempo-ului mișcat, câteva „trăsături ale genului cântecului de leagăn”. [5, p. 304].

În ansamblu, dinamica văluroasă, descrisă detaliat de compozitor, are un rol aparte. Deși aici există climaxuri luminoase, acestea nu trebuie să fie interpretate prea tare (F. Schubert indică *f*, nu *ff* sau *ffff*, cum întâlnim, de exemplu, în *Schwanengesang*). Liedul nu este ușor din punctul de vedere al ansamblului. Pianistul trebuie să se asigure că partida instrumentală nu întrerupe vocea (în special în secțiunile extreme). Pentru a scoate în evidență toate detaliile armonice aparent nesemnificative, este recomandabil de cântat partidele ambelor mâini concomitent,

⁶ Traducerea ne aparține

unind toate vocile și toate notele în acorduri, fără pauze în mâna dreaptă, bazându-vă pe linia basului. În secțiunea de mijloc este necesar să "intonăm" la pian împreună cu vocea, ca și cum doi vocaliști cântă un-un duet. Tușeul ar trebui să fie mai "cald" și absolut "vocal"! Chiar și pauzele din ambele partide sunt identice – sunt "indicate" pentru respirație.

Este interesant faptul că compozitorul folosește accentele în scopuri caracteristice. Nu sunt multe: în mm. 21, 24 apar pe cuvintele *Krähen* (corb) și *Bäll* (bulgăre de zăpadă) și descriu aruncarea unui bulgăre de zăpadă de către cioroi; în mm. 59, 60, 62, 63 pe cuvintele *zurückke* (înapoi) și *wanken* (a șovăi) și confirmă sensul cuvintelor. Dificultatea constă în se reuși accentuarea la timp într-un tempo destul de mișcat și la nivelul destul de scăzut al sonorității pianului (*pp*).

Introducerea de patru măpsuri în *h-moll* constituie baza intonativ-ritmică a întregului cântec **Nr. 9 *Irrlicht*** (*Luminița rătăcitoare*). Expresivitatea sa constă într-o juxtapunere contrastantă a două elemente: primul este construit ca o secvență în unison de două cvarte descendente cu accente pe sunetele inițiale, în al doilea – atrag atenția triplete ascendente cu șaisprezecimi *staccato* (care mai apoi vor varia în poziția octavei). Partida vocală repetă melodia introducerii în unison cu acompaniamentul pianului. Este important ca interpreții să determine ritmul și tempoul potrivit și să le mențină până la sfârșitul lucrării. În a treia secțiune a formei, culorile armonice, indiciile melodice ascunse și jocul "rătăcitor" al accentelor au o importanță deosebită. Secvența *D₉, K_{6/4}, DD_{VII}* în *e-moll* cu sunete accentuate dezvăluie un motiv descendent în semitonuri în vocea superioară; brusc ea este înlocuită de o largă "revărsare" melodică în partida vocală (mm. 33, 37), "ilustrând" în mod pitoresc cuvintele despre mare. Schimbarea luminosului *C-dur* (tonalitatea treptei II coborâte), pe armonia cadențială (*K_{6/4}, D*) în tonalitatea principală *h-moll* coincide cu cuvintele despre suferință și moarte.

Nr. 10 *Rast* (*Repaus*) dezvăluie o combinație paradoxală de senzație de pace fizică și suferință morală. Încercând să se odihnească în casa tăietorului de lemne după lungi rătăcirii, călătorul obosit este doborât de amintiri grele care nu permit inimii să uite "experiența aspră" din trecut – rănilor inimii sângerează ca și înainte. Nu este o coincidență faptul că aproape întreaga partida vocală este pătrunsă de un sentiment de "energie suprimată"⁷ [7, p.204]. Partida pianului se bazează pe o formulă ritmică ostinată expresivă, care este expusă în introducere și imită pașii încălciți ai unei persoane foarte obosite. Acest caracter este asociat cu unitatea elementelor opuse ale scriiturii pianistice. Partida din mâna stânga, scrisă *non legato* și *staccato*, este reprezentată de basul constant și de o mișcare ascendent-descendentă pe semitonuri, ceea ce creează senzația de rigiditate și de pas greoi. În mâna dreaptă, unde se folosește *legato* cu accente, apar intonații-exclamații cu accentuarea pe a doua bătaie a măsurii, formând o altă linie melodică.

Materialul introducerii este expus de trei ori: la început, la sfârșit și în mijlocul cântecului, împărțind întreaga structură în două construcții similare. În introducere și în prima strofă, pianistul conduce coerent linia melodică, în ciuda

⁷ Traducerea ne aparține

pauzelor "întrerupătoare". În cea mai mare parte, acest lucru se aplică partidei din mîna stînga. Tensiunea dinamică își atinge apogeul în m. 24, unde *D₇* se rezolvă în trisonul treptei a VI-a (cadență întreruptă). Rezolvarea definitivă are loc numai în m. 30. În același timp, dacă până acum melodia vocală avea un diapazon mic, atunci în a doua și a patra strofă el crește, ajungând la octave și chiar decime (după remarca *leise / liniștit*, compozitorul indică *Stark / puternic*). Deși cele două fraze ale formei simple din cele două părți sunt aproape identice, vocalistul trebuie să acorde atenție micilor schimbări în textul muzical.

Liedul **Nr. 11 *Frühlingstraum*** (*Vis de primăvară*) este unul dintre cele mai recognoscibile cântece schubertiene. Scris într-o formă tripartită dublă, el sintetizează principalele stări emoționale și psihologice ale eroului – vise dulci, întunericul și frigul din realitate, autoironie. Primele strofe (vis) descriu o viață cerească lângă iubita sa pe fundalul naturii de primăvară; următoarele secțiuni (trezirea) îl întorc pe eroul nostru într-o realitate sumbră, unde domină întunericul, frigul și un corb strigă pe acoperiș; verseturile finale (o încercare de reconciliere cu realitatea) duc la reflecții tragice asupra imposibilității fericirii.⁸

Introducerea de patru măsuri, are cel puțin două opțiuni de interpretare. Prima presupune un caracter lipsit de griji, întruchipând pasul natural al dansului în spiritul Sicilianeii. Al doilea, mai ambiguu, implică interpretarea imitând starea unei persoane ațipite, care nu vrea să deschidă ochii pentru a nu "speria" visul fericit pe care l-a avut. În orice caz, materialul acompaniator din primul și al patrulea verset, unde este dezvăluit conținutul visului, ar trebui să fie cântat moale, "fără conflicte", asemănător cu acompaniamentul cântecelor lui Mozart. În al doilea și al cincilea verset, melodia cedează recitativelor frazelor scurte cu lovituri înțepătoare și dinamică opusă, iar acordurile pe bătăi slabe la pian (*staccato*) sună brusc, imitând strigătele cocoșului (mm. 16, 18, 20) și corbului (mm. 22, 24). În versurile finale, scriitura pianistică este din nou calmă. O atenție deosebită ar trebui acordată mîinii stîngi pe *legato*, în aceste secțiuni ea este conducător, tot materialul tematic fiind concentrat anume în melodia ei. Remarcăm că cezura dintre versete ar trebui să fie diferită: între prima și a doua este destul de "liniștită", iar între a doua și a treia este mai mare. Tempourile părților compozitorul a ales, de asemenea, după subiect – *Etwas bewegt* (destul de mișcat), *Schnell* (rapid), *Langsam* (lent). Sugerăm interpretarea ultimului verset al cântecului, unde eroul visează să-și întâlnească iubita cu căldură și tandrețe. Toată durerea și amărăciunea din cauza imposibilității acestei întâlniri sunt exprimate prin contraste major-minore și un climax liniștit *pp* (vol. 83), care ar trebui cântat cu o sinceritate profundă.

Nr. 12 *Einsamkeit* (*Singurătatea*) este unul dintre cele mai dificile lieduri din punct de vedere psihologic, deoarece compozitorul reușește să atingă cu mijloace modeste cea mai mare expresivitate emoțională. Singurătate nemărginită a eroului, care a devenit sentiment principalul al său, se resimte aici deosebit de acut. Probabil că nu ar fi atât de nefericit pe fundalul furtunilor dezlănțuite, dar viața calmă și banală trece pe lângă el umbrind cu contrastul ei disperarea.

⁸ Florile – aici – bruma, înghețată pe geam, semănând cu flori.

Cântecul are trei verseturi (*a, b, c*), al treilea verset (*c*) se repetă, ceea ce duce la formarea unei forme mari din două părți.

Alegerea corectă a tempoului de către pianist este extrem de importantă, deoarece acesta trebuie să corespundă caracterului pasului lent și obosit al eroului. Remarca *Langsam*, tonalitatea tragică *h-moll*, cvintele "deșarte" în bas, numeroasele pauze, accentele pe al doilea timp, consonanțele alternante în părțile ambelor mâini – toate acestea contribuie la crearea unei atmosfere de disperare și prevestesc pieirea inevitabilă a eroului. Una dintre sarcinile interpreților este de a păstra această stare până la sfârșitul cântecului. Nu este întâmplător faptul că F. Schubert (eroul) repetă cuvintele *atât de nefericit* de mai multe ori.

Liedul începe cu o introducere de șase măsuri, în care cvintele "deșarte" din mâna stângă alternează cu o secvență de sexte și terțe în dreapta, comitent formând o linie melodică latentă în mișcare descendentă. *Portamento* din primele două măsuri diferă de "străpungerea" expresivă a primului sunet al motivului de fracționare în m. 3, care se repetă de mai multe ori. În principiu, accentele sunt indicate de F. Schubert destul de amănunțit, "sugerând" interpreților un anumit relief al frazei.

Observăm, că sfârșitul fiecărei strofe se termină cu oprirea reală a muzicii (mm. 14, 22 etc.). Pe parcursul celor două versuri, toate frazele vocale se opresc pe sunetul *fis* (treapta V în *h-moll*), în partida din mâna stângă pe parcursul a 14 măsuri sună constant cvinta perfectă a tonicii, subliniind astfel unitatea intonațională a ambelor părți.

A doua jumătate a liedului descrie o imagine a agitației: scriitura pianistică în registrul inferior este mai compactă, se folosesc durate mici, dinamica este mai variată. Există și momente descriptiv-ilustrative: *tremolo* în mm. 24, 26, marcat cu *crescendo*, *diminuendo*, asociat cu tunetele ș. a. Pianistul va menține pauzele indicate în textul muzical și să poată schimba rapid dinamica, trecând de la o stare la alta (mm. 25, 28, 30, 37, 39, 42). Adesea, doar o pauză de optime sau de șaisprecime este alocată pentru această schimbare. Prin urmare, este necesar să fim pregătiți pentru aceste schimbări din timp. Cântecul se încheie cu cuvinte repetate de mai multe ori: *nu aș fi atât de nefericit!* În ultimele măsuri ale liedului (mm. 46–48) eroul revine la pasul anterior, de la care a început *Einsamkeit* (se schimbă doar registrul), menținând astfel integritatea uimitoare a întregului cântec.

Analiza întreprinsă denotă că *Winterreise* a lui F. Schubert este un exemplu perfect al unui ciclu vocal romantic care creează interpreților-ansambliști dificultăți specifice. Gândirea muzicală romantică a compozitorului relevă aici anume natura ei vocală, deoarece partida vocii determină proprietățile acompaniamentului instrumental, care rezultă din natura liniei vocale. Dar, fiind suficient de independentă și inventivă, partida pianului nu se reduce doar la rolul de a susține vocea. Vom nota în special elementele figurativității care conferă muzicii un fel de realitate vizibilă și tangibilă. Rolul acompaniamentului este extraordinar din punct de vedere al armoniei și al modulului. Anume partida pianului scoate în evidență detaliile culorilor armonice, planul tonal. Sclipirile majorului și minorului, utilizate atât în combinații între acordurile vecine, cât și în contrapunerea diferitor secțiuni ale formei, pot fi considerate "cartea de vizită" a muzicii analizate. În partida

pianului compozitorul plasează de obicei melodia care este cea mai expresivă din punctul de vedere al structurii figurative a muzicii. Ea poate îndeplini rolul introducerii, frazei inițiale a secțiunilor, unui interludiu instrumental între strofe sau a unui supliment, ce se repetă de mai multe ori. După ce apare pentru prima dată în versiunea instrumentală un astfel de motiv se dezvoltă apoi în partida vocală. Acompaniamentul pianului pare uneori destul de liber de partida vocalistului, deoarece folosește material intonațional independent. totodată, frecvent, fără a atrage atenția asupra sa, el oferă vocii doar sprijinul armonic necesar. Uneori, însă, partida pianului conține material intonativ extrem de dezvoltat, acompaniamentul "comentând" cuvintele eroului.

Bibliografie

- TUDOR B. *Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire*. Iași, ed. ARTES, 2012. 426 p.
- POPESCU M. Franz Schubert și Liedul romantic. În: *Actualitatea muzicală*, 2012, № 10, p. 14.
- МУР ДЖ. *Певец и аккомпаниатор*. Москва: Радуга, 1987. 432 с.// MUR DZH. Pevets i akkompaniator. Moskva: Raduga, 1987. 432 p.
- Bell A. Craig. *Songs of Schubert*. London, 1964, 163 p.
- ХОХЛОВ Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. Москва: Музыка, 1967. 462 с.// КНОКНЛОВ YU. «Zimnyi put'» Frantsa Shuberta. Moskva, Muzyka, 1967. 462 p.
- Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн.1, под ред. Цытович Т. Москва: Музыка, 1975. 512 с.// *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka*, kn.1, pod red. Tsytovich T. Moskva, Muzyka, 1975. 512 p.
- БОСТРИДЖ И. «Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости. Москва: АСТ, 2019, 416 с.// BOSTRIDZH I. «Zimnyi put'» Shuberta: anatomiya odezhimosty. Moskva: AST, 2019, 416 p.