

## **Интерпретационни проблеми на акомпанимента в Три романса за обой и пиано оп. 94 от Роберт Шуман**

Композирани в края на 1849г., трите романса за обой оп. 94 са едно от редките произведения на големия немски романтик, написани за солиращ духов инструмент и пиано. Към тях могат да се причислят трите фантастични пиеси за кларинет и пиано оп.73 и Адажио и АлLEGRO за валдохорна и пиано оп.70. Прави впечатление, че композиторът се обръща към тембъра на духовите инструменти в по-късен етап от творчеството си. Животът на Шуман е вече белязан от душевни терзания и разочарования, блестящата концертна кариера, мечтана на младини не се осъществява, а въпреки пълната житейска и творческа хармония с Клара Вик, нейното семейство никога не го приема като част от известната навремето музикантска фамилия. Това е периода, в който няма написани ярки клавирни творби, а вниманието е обърнато към лидеристиката. Опусите около номер 100 са главно песни, третата симфония оп.97 в ми бемол мажор и грандиозния Реквием за Миньон.

Трите романса не са написани по поръчка от някой изявен обоист, или свързани с някакво солидно заплащане, така както това е било често явление в творчеството на Вебер, Шпор и др. Те не представляват особена техническа трудност за духовия инструмент и затова могат да бъдат преодоляни лесно и от по-начинаещ изпълнител, дори и любител-музикант. Но тяхната красота е в меката лирика, елегичната атмосфера и прекрасната мелодична линия, подпомогната фактурно от пълнокръвна и богата хармония в клавирния акомпанимент.

Първата пиеса, с темповото означение “Nicht schnell” /Умерено/ “открива” цикъла. Пианото е това което с изсвирването на ла минорния акорд въвежда меланхоличното настроение, което се допълва в партията на обоя. Сякаш въздишка се изтръгва от този “изпят” форшлаг с който

започва мелодията в солиращия духов инструмент. Разказвателно, той започва своята линия, която за кратко изпълнява подеми и спадове. Особена красота крият двете шестнайсетини и осмина, легатирани с две осмини, които се повтарят два пъти. Един характерен похват за Шуман, който обича да повтаря избран от него интонационен ход, като своеобразно потрепване на мелодичния рисунък. По традиция, второто провеждане на тази ритмична фигура се изпълнява с неголямо “ритенуто”. Това е своеобразно въвеждане, излизане от встъплението и преход към експозиционната тема. Ролята на акомпаниятора в този епизод е важна. Неговата партия започва творбата с октавов скок и осмина, която се влива в първото време на втория такт. Това начало е добре да се изпълни грациозно, меко, като “реверанс” към солиращия духов инструмент, подавайки му мекотата и лириката на Шумановия “Еузебий”. По-нататък, акордите трябва да следват извивките на мелодичната линия в максимално легато, “плъзгайки” се по клавиатурата. Добре е да се подчертае ре мажорния акорд в осмия такт, който контрастно сменя минорния характер, наложил се до този момент, чрез многократното повтаряне на ре минор. Деветият и десетият такт въвеждат акомпаниращи осмини в низходящо движение, върху които се развива първата тема в обоя. Особен чар би имало, ако пианистът подчертава леко първото време, а второто и третото време са по-леки. Така се създава подчертаване на тривременността на ритъма и се маркира определена подвижност на темпото, което се подава от акомпанимента. Като цяло, акомпанияторът трябва гъвкаво да следи солиста, който експресивно изпълнява своята красива мелодия, която максимално добре разкрива прелестта на дървения духов инструмент. След първата тритактова фраза в солиста, пианото отново цитира темата от встъплението, като едно ненавременно прекъсване на спокойните четвъртини в обоя. Тази мелодия носи елемент на неспокойствие, преди всичко с точкувания ритъм и интарваловото движение нагоре и надолу.

Оттук нататък, двата инструмента диалогизират помежду си, като се редуват в изпълнението на първата и встъпителната тема. Важен момент в развитието на пиесата е модулацията в паралелната тоналност до мажор. Това става след повторното провеждане на първата експозиционна тема, която е във формата на осемтактов период. Шуман поверява тази промяна именно на пианото. Хармоничните промени естествено се концентрират в умалените акорди в лявата ръка, като пианистът трябва да подчертае особено важните акценти, предписани от автора с *fp*, след което да “изпее” мелодията в октави в дясната ръка. Сякаш композитория прави една временна кулминация на този мажорен акорд, внушавайки оптимизъм и по-светъл колорит. Двата инструмента изграждат заедно това не така често срещано настроение в творчеството на късния Шуман, тези поредни спадове и възходи в рисунка на мелодичната линия, които обаче като обем на звука и като хармоничен колорит са звуковата и изразна кулминация на експозиционния дял. Отново *fp* “възвестява” връщане към минорния характер на пиесата, тематично свързано с встъпителния епизод. Авторът не се освобождава с лекота от мажорния лад, редувайки изливащия се в спокойна и позитивна тържественост епизод с изпълнения със съмнение и неясни предчувствия ми минорен дял. Интересното е, че солирацията обой води една сравнително спокойна в ритмическо отношение мелодия, докато акомпанимента е “накъсан” от “задъхващи се говорни” интонации. Добре е акомпаният да нюансира фино всеки момент от тези започващи често на слабо време интонационни мотиви, да се постарее да балансира умело, защото чисто звуково, епизодът предполага по-мощно изграждане, което би могло да “покрие” солирацията инструмент. Средният дял на пиесата се изгражда в субдоминантовата тоналност ре минор. Композитория въвежда триолково движение в клавирия акомпанимент, като не само ритмически, но и изразно променя господстващото до този момент носталгично спокойствие. Фразите са

накъсани, подават се на кратки интонации между двата инструмента и създават настроение на несигурност и вътрешна тревожност, която остава по-скоро загатната. Клавирният съпровод е изграден без бас. Осмините, които хроматично се качват постепенно нагоре нямат стабилна основа. Явно целта на композитора е да оформи кратък, но експресивен епизод, деликатен и чувствителен по своята същност, подчертан от поредните акценти в *fp*, които придават на означението *scherzando* далеч невесела нотка. На свой ред репризата встъпва почти “залепена” за разработъчния дял. Тя “спира” изведнъж този изграден с неспокойствие момент и налага меланхолията отпреди. За разлика от експозицията обаче, тук няма мажорен епизод. Композиторият въвежда тона “Ла”-основен на тоналността, като оргелпункт в началото, а впоследствие като почти непрекъснато повтарящ се в баса. Често пъти, фразата започва от слабо време, нарушавайки тривременния ритъм. Много характерен е септимовия скок в мелодията, който се провежда с редуване между двата инструмента. Това е своеобразна “въздишка” на изтерзания от натрапчиви мисли композитор, който дори във финалния момент на творбата трудно намира покой. Да, такъв все пак идва в кратката кода, в която темата на встъплението отново се появява, рамкирайки формата като настроение и изразност. Ролята на акомпаниятора в репризата и кодата е много голяма. От равностоеен с обоя партньор, който въвежда септимовите интонации, в края той трябва постепенно да се оттегли от активно партниране и да остави солирацията инструмент да довърши интонационно творбата. Важна хармонична основа за това е дългия умален доминантов акорд с остинатно “ла” в баса, който в пианисимо трябва да подаде финия колорит на обоя. След което пианистът трябва да “диша” в последната осминка заедно с солирацията духов инструмент. Добре е именно тук, тази фраза да се подчертае с едва доловимо ритенуто и добро отделяне от предходния лежащ акорд. Така ще

се постигне своеобразно затваряне на фразата и подчертае уникалната интонационна красота.

Вторият романс няма реално означение за темпо. Там, където то обикновено се изписва, авторът е написал Einfach, Innig /Простичко и нежно/. Това доуточняване на характера на пиесата набляга на преобладаващата звукова атмосфера и колорит. Темата е жанрова, характерна за немския романтичен стил, който в самото си съзряване използва прости битови мелодии, типични за градския фолклор. Сякаш мелодията във втория романс е написана от Менделсон. Толкова типична за този ранен немски романтизъм и най-вече за личността на приятеля на Шуман-Менделсон, чието творчество се базира на тази не особено ярка, но типична за първата половина на 19 век интонационна среда. Шуман прави тонален контраст в цикъла чрез въвеждане на едноименната тоналност Ла мажор. И все пак, този мажор не звучи весело. Мелодията е като детска песен, нежна и лирична, но не носи така желаната ведринка в настроението. В средния дял на експозиционния епизод особено характерни са фразите и линиите, които започват от трето време и се разрешават на първото. Те носят своего рода настойчивост на израза, но като цяло, изпълнителите трябва да постигнат спокойствие и вътрешна хармония на всички компоненти на фактурата. В това отношение, пианистът-акомпаниятор е основно звено в изграждане на това на пръв поглед безметежно настроение, изпълнявайки арпежирани пасажки в Ла мажор. Непомръдващите осмини засилват впечатлението за равна звучност. Основна задача на акомпанимента е постигане на изравнен като качество звук, който само на моменти фино нюансира някои моменти. В тях, водещо значение има хармонията, която при Шуман е основен компонент на драматургичното развитие. Същото значение имат и средните гласове, които не просто запълват пространството, а на моменти конструират вътрешен полифоничен глас, който единствен дава признаци за промяна.

Разработъчният епизод темпово променя пиесата. И все пак, “Etwas lebhafter” не е толкова голяма разлика. “Малко по-подвижно” подсказва, че основният характер не търпи кардинална промяна. Р.Шуман развива този среден дял в минор, въвежда триолково движение в пианото, което създава значителна доза неспокойствие. Сякаш композиторът не може да доизкаже мисълта си. Групите от две триоли с пауза в началото в партията на пианото са вметнати в музикалната фактура. На този фон, обоят е значително по-уравновесен в характера. Но и там на линията не е чужд елемента на задъхананост, като солистът набляга на легатирания тон между двете осминкови групи. Това своеобразно спиране допълнително накъсва плавната до този момент линия и е в пълно съответствие с атмосферата на крайна възбуда и нервност на композитора през този труден житейски период. Освен триолите в клавирната партия, акомпанияторът е добре да подчертае басовата линия, която стига чак до ниския регистър /контра октава/ и е единствената стабилна компонента на фактурата. Необходими за подчертаване са модулациите в мажор, като кратък лъч оптимизъм в този развълнуван епизод. Важно за прехода към репризата е естественото “ритардандо”, което трябва ненатрапчиво да въведе главната тема на пиесата, както и да успокои цялостната атмосфера. От особено значение за формата и настроението на пиесата е кратката кода, в която композиторът прави доста отдалечени тонални скокове в до диез мажор и фа мажор. Тези, като цяло светли като колорит тоналности са изключение в общата тъкан. Шуман се опитва за пореден път да изгради оптимистичен финал на романса, който постепенно заглъхва в майсторско пианисимо и се “разтваря” в основната тоналност Ла мажор.

Тази пиеса е най-ярко доказателство, как истинският гений създава шедьовър от не особено благодарен интонационен материал, но използвайки ярки композиционни средства и непресъхваща инвенция кара слушателят да се наслади на всеки детайл от тази прекрасна музика.

Последната пиеса в цикъла е не само смисловия край на вътрешното съдържание, но като че ли равносметката на Шуман за собствения му живот на творец. Цялата музика звучи като логичен завършек на един изпълнен с романтична красота живот. Господстващата до момента меланхолия прераства в елементи на безперспективност. Авторът се връща отново в Ла минор, една любима негова тоналност. Достътъчно е да споменем клавирния и виолончеловия концерт, които също са в ла минор. Мнението на мнозина музикални специалисти е, че това са изпълнените с най-дълбоко вътрешно съдържание инструментални концерти в епохата на романтизма.

Началната възходяща линия е унисон в двата инструмента. Композиторът се чувства “задължен” да подчертае значимостта на този подем в разложен ла минорен секстакорд, а следващия секстов мелодичен скок продължава линията, но отделено от първоначалния мотив.

Двата разложени акорда, следващи темата, се повтарят в клавирния акомпанимент - първият път доминанта и тоника, а вторият - двойна доминанта и модулация в ми мажор. Те бележат някаква граница. Първото каденциране сякаш ясно показва край на определено развитие, а другото служи като въпросителна за смисъла на човешкия живот. След тази тема-епиграф на последния романс започва истинското развитие на пиесата. Интересно е агогическото “люлеене” между “А tempo” и последващото леко задържане. Това колебаене не се сменя дори и след утвърждаването на темпото. Редуват се типичните за автора и цикъла накъсани фрази, които временно достигат мажорен лъч, преминавайки през светлината на сол мажор и ми мажор и чрез хроматична колебливост възвръщат началната тема в ла минор. Тя периодически напомня нерадостната атмосфера на късния творчески период на Шуман. Субдоминантовата тоналност ре минор заменя този път фа мажор в привидно буквалното

повторение. Така чувството за беперспективност се утвърждава, засилено и от предписаното агогическо задържане в края на експозиционния дял.

За пианиста-акомпаниятор, този първи дял не е лесен от ансамбловото естество. Почти непрекъснато, клавирната партия е заедно със солиращия обой, трябва пълен ансамблов и тембров синхрон, както и динамическо отдръпване, тъй като все пак звуковият цвят на обоя е по-красив и водещ. Немалък проблем представляват и честите агогически отклонения, които трябва да са по-скоро мимолетни, отколкото отделящи частите на формата. Не бих препоръчал на пианиста да забавя прекалено арпежиранията в акордите, където е сам. Наистина, авторът е предписал ритардандо, но то трябва естествено да се вплете в изказа. Въвеждането на четвъртини след осминковата тема е достатъчно задържане на темпоритъма, така че не е необходимо повече спиране.

Средният дял в тази пиеса има по-особено значение в сравнение с предходните два романса. При тях разработъчният епизод встъпва “атака”, веднага прекъсва експозиционния и доразвива всичко изказано до този момент. В последния романс, това не е така. Можем да се замислим за причината този светъл и лъчезарен епизод да бъде отделен с две черти и да въвежда нов тематичен материал. Личното ми мнение е, че Шуман е търсил контрастно настроение на песимистичните образи от експозиционния епизод, намирайки ги тук. Темата започва от ауфтакт, достига до третото време /при размер 4/4/, а изразът ѝ може да се сравни с една въздишка. Не на пълна радост, но на спокойствие и красота, финес и тънка лирика, обогатени от съдържана емоционалност, който в три фрази изгражда цялостния образ на този дял. Водещата роля на пианиста е да въведе това настроение, да го подаде на солиста, без да прави явно крешендо. То не е предписано от автора, но би могло да се ограничи в интонационното развитие на късите фрази, оформяйки техния логичен връх. Особен момент заема следващия дял на разработката. Композиторият



използва триолов ритъм в пианото, с временно отклонение в паралелната ре минорна тоналност. Така настроението не остава изцяло щастливо. Тънкият песимистичен нюанс се прокрадва тук с типичното за автора съмнение. “Спускащата” се низходящо секвенция и повторението на това интонационно ядро е също типично за Шуман. Но тук той не “убеждава” слушателя в своята теза, а се “съмнява” в собствената си житейска нагласа. Преходът е в ла мажор. Като всеки човек и на него, този изтерзан от емоционална превъзбуда творец, който по всякакъв начин показва своето неудовлетворение от действителността е присъща вярата, че е възможно да дойдат по-добри моменти в живота. Така аз лично възприемам това отклонение в мажор, повторено два пъти. При това, пианото, като хармоничен инструмент трябва да подчертае възходящия арпеж, който създава особения колорит на този момент във формата. Следващият квинтов тон на Ла мажор ни “връща” в минора. Композиторият използва двойната точка и трийсетивторината за да внуши елемента на неумолимост към суровата житейска съдба на романтичния артист. Както в бароковата музика точкуваният ритъм се е използвал за тежки откъм съдържание пиеси, така и тук, двойната точка, поверена отново на пианото трябва да върне песимизма на началото. Смятам, че цялостното изпълнение на репризния епизод трябва да бъде по-приглушено и съдържано отпреди. Това е не само край на този неголям цикъл, но до голяма степен край на списъка от най-качествени камерни произведения в творчеството на Шуман. След този опус, той пише главно симфонични творби и такива с участието на хор. Към репризния дял, авторът прибавя и Кода, която допълнително усилва впечатлението за край. След характерните колебливи секвенционни моменти, основната тема сякаш “изплува” и то в мажор. Предписаната динамика в “пианисимо” естествено придава на този финал неясните очертания на нещо трудно достижимо като творческа и житейска философия. Задачата на двамата музиканти е да свирят изключително

тихо, в единен звук, “*senza nuances*”, както се изисква и от Шуман. Добре е също така да се прибави едно леко агогическо задържане на темпото, с което ще се улесни постепенното “разлагане” на всички елементи на композиционния език.

Искам да спомена и няколко думи за всички инструменти, които се “надпреварват” да свирят тази прекрасна музика. Оригиналът е за обой и неговият носталгичен звук сякаш е добре подбран от Шуман за цялостния образен свят на пиесите. Но всички дървени духови инструменти включват трите романса в репертоара си. Особено популярни са за флейта, но съществуват варианти за кларинет и фагот. В берлинското издание на “Симрок”, което издава преобладаващо романтична музика, е написано “*fuer Violine ad libitum*”. Което означава, че дори цигулката е включена в този ред на инструменти. Моето мнение е, че трябва да се доверим на Шуман. Дървените духови инструменти са особено убедителни в изпълнението на тази фино детайлизирана музика, в която най-голямата прелест е красотата на звука и неговото значение във внушението на специфичната образност на Шумановия стил.