

Смирнова Наталья Михайловна
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова,
кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ

ЛЕКЦИЯ ЧЕРТЫ СТИЛЯ Р. ШУМАНА

- **Гениальный мистификатор: реальность и вымысел**
 - **Нотный текст: версии и варианты**
 - **Особенности стиля**

Роберт Шуман – удивительное явление романтического искусства. В плеяде блестящих имен композиторов XIX века он занимает особое место. В жизни и творчестве Р. Шуман стремился выразить себя предельно динамично. Кипучая энергия и жажда созидания проявились в разных направлениях: в исполнительстве и литературно-критической работе, на поприще организации музыкальной жизни и композиторской деятельности.

Р. Шуман увлечён всем происходящим вокруг него и желает всех вовлечь в круговорот жизненных и фантастических впечатлений. Его занимает сам процесс бесконечного, увлекательного движения: «Тысячи планов вертятся в моей голове. Мне хочется иной раз разорваться от наплыва музыкальных мыслей. Меня волнует всё, что происходит на белом свете, – политика, литература, люди; обо всём этом я размышляю на свой лад, а затем всё это просится наружу, ищет выражения в музыке» [12, с. 141, с. 358].

Одновременно он мог работать над несколькими произведениями, а любимое детище – «Крейслериану» создал за восемь дней, что само по себе явилось подвигом, учитывая масштаб сочинения. Такой пример духовного универсализма – характерная черта романтизма: «“заражение эмоциями” музыки имеет свою глубинную основу в поисках себя, своего места в мире, цельности своей личности» [7, с. 47].



Очевидно, что «Крейслериана» возникла в результате «мгновенного» чисто интуитивного озарения – того, что в психологии творчества называют состоянием инсайта, а Н. Римский-Корсаков обозначал как «острое вдохновение» в отличие от «вдохновения хронического».

Соприкасаясь с общими гранями романтического мироощущения, круг шумановских образов выделяется причудливой игрой фантазии, полярным обострением эмоционально-психологической шкалы настроений, интеллектуальной углублённостью. Б. Асафьев считал, что «Шопен-совершенство, но Шуман эмоционально первозданнее» [2, с. 19]. Возможностью прикоснуться к первозданной свежести шумановских чувств, ощутить по-детски наивную веру в чудеса и мистификации, почувствовать парадоксальность пребывания в двух мирах – это делает музыку Р. Шумана необычайно притягательной.

Фортепианное творчество – основное поле художественных испытаний; именно там формируются характерные черты стиля. Первые двадцать три опуса предназначены исключительно для фортепиано. Не желая отвлекаться на освоение других сфер музыкального искусства, которым впоследствии композитор отдаст должное, он целенаправленно исследует кажущиеся безграничными возможности фортепиано. Это было время его юности, когда он много упражнялся на инструменте, стремясь стать концертирующим пианистом и превзойти таких блестящих виртуозов как И. Гуммель, И. Мошелес, А. Герц, С. Тальберг.

Фортепианные произведения служили ему не только мастерской для отработки новых приёмов выразительности. Это был лучший друг, которому он поверял свои мечты и надежды. Вместе с ним Р. Шуман открывал новый мир музыкальных идей и поэзии.

Поразителен концентрированный «всплеск» композиторской энергетики в фортепианном творчестве. За неполные 10 лет созданы лучшие произведения: «Бабочки», «Интермеццо», «Танцы Давидсбюндлеров», «Карнавал», «Симфонические этюды», Сонаты *fis-moll*, *f-moll* и *g-moll*, Фантазия *C-dur*, «Крейслериана», «Детские сцены». Как утверждал Р. Геника, – «такие шедевры можно поставить наравне с лучшим, что дали лучшие, т. е. Бах и Бетховен. Эти его “произведения юности” составляют кульминационный пункт прогресса фортепианного искусства» [3, с. 42].

Интересно, что могло бы быть, если бы Р. Шуман, не потеряв внезапно способности пианистического самосовершенствования из-за болезни руки, в дальнейшем интенсивно занимался бы за инструментом, сосредоточившись только на нём, подобно Ф. Шопену?

Фортепианное творчество Р. Шумана до сих пор содержит загадки, порождённые его фантазийным мироощущением. Оно органично вписывается в контекст романтического искусства, многократно усиливая присущие ему новации и открытия.

Сформулируем общие особенности фортепианного стиля: причудливая игра фантазии, полярное обострение эмоционально-психологической шкалы настроений, парадоксальность пребывания в двух мирах.

Р. Шуману была созвучна творческая манера Ж. Калло, умевшего «в малом пространстве разместить множество предметов, которые, не затрудняя зрения, выступают рядом друг с другом, так что всё отдельное представляется отдельным, но в то же время принадлежит и к целому. Строгие ценители искусства могут упрекнуть его в незнании подлинной группировки, а равно и распределения света; его искусство идёт, однако, дальше правил живописи или, лучше сказать, его рисунки – только отражения причудливых картин, рождавшихся в его необыкновенно возбуждённой фантазии» [6, с. 176].

Р. Шуман заселяет своё художественное пространство выдуманными персонажами, в которых угадываются черты героев немецкой романтической литературы и близких ему людей. Их жизнь протекает в двух параллельных мирах – реальном, наполненном радостью и болью, мечтами и разочарованиями, и театрально-условном, где они скрывают свои лица под масками и где всё окутано покровом таинственности. Себя самого он также видит в этой среде. Иногда в образе литературного персонажа Э.Т.А. Гофмана – «безумного капельмейстера» Иоганнеса Крейсера, близость с которым он ощущает через «чрезмерно чувствительный характер и фантазию, вспыхивающую разрушительным пламенем» [6, с. 177]. Это новый тип героя романтизма – ироничный, чудаковатый музыкант, возвышенный мечтатель, всесторонне одарённый человек, который должен «чеканить из своего вдохновения золото, чтобы дольше протянуть нить своего существования» [8, с. 14].

Часто Р. Шуман перевоплощается в героев писателя Жан-Поля (известный псевдоним Ж.П. Рихтера) братьев-близнецов Вальта

и Вальта из романа «*Flegeljahre*» – «Мальчишеские годы». У Р. Шумана они превращаются во Флорестана и Эвсебия, олицетворяют взаимоисключающие и одновременно взаимодополняющие стороны личности. Уравновешивающим началом в их бесконечных спорах о жизни и искусстве становится майстер Паро, под маской которого скрывается учитель и отец будущей жены Фридрих Вик.

Все персонажи выдуманного шумановского театра одновременно являются «соавторами» его литературно-критической деятельности и «действующими» лицами фортепианных сочинений: осязаемо зримыми в «Карнавале», скрывающимися под шифрами-буквами в «Давидсбюндлерах», угадываемыми в контрастном чередовании музыкального материала «Крейслерианы». В этом проявляется один из общих признаков романтического стиля – непосредственность персонажной стилистики мироощущения.

Поясним: метаморфы возникают в глубине внутреннего мира. Личностное начало проявляется в разных аспектах: через конкретизацию коллективного героя произведения (Давидсбюндлеры), через особенности автора (повышенная возбудимость, перепады настроения) и как характерный лик романтического стиля (Крейслер).

Особое значение персонажной стилистики и личностного начала в романтическом стиле подчёркивал Е. Назайкинский. Так, он писал: «исторический и индивидуальный стили при всём различии их объёмов и уровней равны в главном: их сущностным ядром является личностное индивидуальное начало, ощущаемое и оцениваемое как источник творения, распознаваемое как развернувшийся в художественном организме генетический ход» [9, с. 403].

Оригинальное претворение находит в стиле Р. Шумана характерная черта эстетики романтизма – двойничество. Она не порождает трагических образов глобальных катаклизмов, когда роковое несовпадение идеалов и реальной жизни приводит к раздвоению личности художника, сознающего невозможность изменения миропорядка средствами собственного искусства. Состояние душевной психологической раздвоенности служит средством многоликого отражения волнующих композитора жизненных перипетий и личностных переживаний. Идея двойничества применяется им для выстраивания драматургической логики художественного целого, составляет функциональную основу

многих сочинений, не объяснимых с точки зрения традиционных форм.

Диапазон музыкальных форм необычайно широк. Стремление к созданию крупных концептуальных композиций совмещается со склонностью к краткой зарисовке, миниатюре, где Р. Шуман добивается поразительных успехов в радикальном обновлении комплекса средств музыкальной выразительности. В сонатах он выступает продолжателем традиций Л. Бетховена, преобразуя их в соответствии с романтическими принципами поэчности и рапсодичности.

Контрастная драматургия дополнена интенсивностью тематического развития, пронизана сквозным движением. В таком стиле написаны 6 фортепианных сонат, включая 3 для юношества, и Фантазия *C-dur*, которая первоначально планировалась как Большая соната.

Затронем вопрос об отношении Р. Шумана к принципам формообразования крупных композиций и, в частности, сонат. Обратимся к его статьям и рецензиям, где анализируются современные произведения. В 1835, когда начинается работа над фортепианными сонатами, композитор наиболее полно выражает своё мнение: «Смыкать три части в единое целое – таково, на мой взгляд, намерение всех сочинителей сонат. Старики делали это более внешне с помощью формы и тональности. Молодые же расширили отдельные части, создавая в них новые внутренние разделы; они изобрели и новую часть цикла – скерцо. Однако они не ограничивались тем, что одну идею разрабатывали в пределах одной части цикла: они незаметно вводили её в другие, где она представала в иных обличьях, в иных преломлениях. За последнее время отдельные части цикла стали связывать друг с другом ещё тесней, так чтобы одна примыкала к другой с помощью мгновенного перехода» [13, с. 176].

Для сравнения вспомним творчество Л. Бетховена, где отмечены многие из названных в статье новаций. В данном случае фиксируем известные факты, не проводя специальных параллелей с *Hammer-Klavier*, Сонатой op. 106 *B-dur* (№29), которая в автографе имеет название «Большая соло-соната», что указывало не только на размеры, но на сложность содержания и высокую исполнительскую трудность. Интересно название «Крейцеровой» сонаты, которая в автографе значится как «Соната для пианофорте и облигатной

скрипки, написанная в очень концертирующем стиле, почти как концерт».

Л. Бетховен считал трёх или четырёхчастный цикл образцовым, однако существенно преобразовывал его, использовал разные способы связывания частей, в том числе, неразрывным переходом *attacca*.

Р. Шуман продолжил бетховенские традиции, оставив в неприкосновенности цикл из четырёх частей во всех трёх фортепианных сонатах. Классические тенденции проявились и в принципах формообразования внутри частей цикла. В то же время композитор стремился к обновлению. «Более крупные, значительные формы, – подчёркивал он, – требуют и более высокого полёта фантазии... сильных и смелых мыслей, контрастов, бурных прибоев страсти» [14, с. 169]. Наиболее привлекательным он считал новеллистический характер, способный воспроизвести разнообразные художественные образы.

Новые циклические структуры создаются Р. Шуманом на основе традиционной вариационной формы. Их оригинальность заключается в новой логике объединения целого, где приоритет отдан психологическим мотивам. Калейдоскопическая смена фрагментов объясняется явной или скрытой программой, художественным подтекстом или самим либо процессом чередования музыкального материала. В качестве подтверждения можно назвать большинство шумановских циклов, например, «Бабочки», «Интермеццо», «Карнавал», «Давидсбюндлеры», «Симфонические этюды», «Крейслериана».

Некоторые считают, что необычные шумановские формы опосредованно связаны с известным бетховенским сочинением «33 вариации на вальс А. Диабелли». Параллели отмечаются в индивидуализированности вариаций, в соединении сонатной и вариационной форм, в многоплановости жанровых аспектов (медитация, скерцо, хорал, фугетта), в разнообразии принципов варьирования.

М. Арановский на примере позднего бетховенского цикла обозначил феномен *открытой формы* «как конституитивное свойство жанра вариаций» [1, с. 266]. Исследователь считал, что эта форма открывает общие перспективы романтического искусства и инициирует появление циклических форм Р. Шумана в частности.

Можно обнаружить косвенные параллели оригинальной модели Р. Шумана и в других музыкальных примерах, среди которых Сюиты И.С. Баха, Багатели Л. Бетховена, Лендлеры Ф. Шуберта... Однако «прямой» связи с этими сборниками циклы не имеют, настолько своеобразно и неповторимо сочетаются в них разные жанры.

Композитор сознавал трудности, возникающие при восприятии своих произведений. Например, о «Карнавале» в письмах сказано: «Музыкальные настроения меняются слишком часто, и масса публики не может за ними следить, она не любит, чтобы её ежеминутно вспугивали» [цит. по: 3, с. 77].

Неискушённому слушателю, действительно, трудно, а подчас и невозможно, разобраться в пестроте и обилии музыкального материала, который автор в пылу самозабвенного увлечения «забывает» оформить традиционными способами.

Даже подготовленные музыканты отмечали сложности восприятия оригинальности непривычной формы. А. Рубинштейн, анализируя «Интермеццо» и «Танцы Давидсбюндлеров», подчёркивал: «Целостность формы и настроения исчезает; появляются мозаичность, фрагмент, клочки; не хватает оформленности» [10, с. 185].

Далее представим краткую характеристику пианистического стиля. Оригинальность и самобытность проявилась в новой технике, основанной на баховских и бетховенских традициях, но «говорящей» на другом музыкальном языке, неисчерпаемом в богатстве и различии неведомых ранее чувств и настроений. Фресковая манера полнозвучных аккордовых наслоений сочетается с детализированностью артикуляции, способной почувствовать индивидуальную характерность каждого музыкального мгновения. Причудливая изломанная мелодических интонаций совмещается со сложными пульсирующими ритмами. Невесомая прозрачность звучания парадоксально переходит в полифоничность фактуры. В значительной мере шумановский пианизм повлиял на Й. Брамса, Э. Грига, П. Чайковского.

Первое, на что следует обратить внимание перед началом работы, – загадочность названия, придуманного и «закодированного» таким образом, что расшифровка сразу же становится необходимостью. Причуды и мистификации возникают уже в первом опусе. Вариации на тему *ABEGG* – мелодический рисунок темы устремлён вверх, похож на взмах крыла большой птицы. В то же

время нотные обозначения содержат шифр имени девушки Меты Абегг.

Opus 2 – «Бабочки» – до настоящего времени неразгадан. Композиция его уникальна, не укладывается ни в какие правила. Содержание связано с литературными пристрастиями композитора. «Бабочки» – музыкальное воспроизведение сцены бала последней главы романа Жан Поля «Озорные годы». Об этом свидетельствует авторская запись в письме к Л.Г.Ф. Рельштабу. Характерная для стиля Жан Поля противоречивость единства одномоментного состояния и непрерывности процесса развития воплотилась у Р. Шумана в парадоксальное сочетание открытой незавершённости формы отдельных частей и «правильной» архитектоники квадратных построений. В цикле «Бабочки» без какой-либо предварительной подготовки композитор представил обществу новый в музыкальном искусстве тип контрастно-составной формы, основанной на никогда не встречавшихся ранее принципах структурного сцепления.

Уникальным представляется заглавие сборника пьес, разнохарактерных, но родственных по некоторым параметрам, – *Blumenstuck*. Мы не найдём точный перевод этого слова ни в одном из словарей. Довольно приблизительно оно может означать «соцветие», состоящее из «пёстрых листков-лепестков».

Продолжаем разговор о шифрах и кодах. Напомним время барокко, когда И.С. Бах сочинял фуги, используя магическую формулу нотно-буквенного шифра монограммы. Р. Шуман также использует символику *WACH* в Шести фугах для педального фортепиано op. 60.

Происхождение разного рода шифров относится к системе синкретического искусства, где буква тождественна звуку, звук – букве, где соотношение звуков рождает ассоциативный ряд художественных образов. У Р. Шумана также есть объясняющая запись: «Музыкальный звук – вообще перевоплощённое слово» [цит. по: 4, с. 119].

Наиболее впечатляюще барочные приёмы нотно-буквенной символики представлены в «Карнавале». Четыре «маленькие» буквы *ASCH* составляют основу грандиозного музыкального праздника, осуществлённого с мастерством театрального режиссёра. Композитора привлекала не только возможность воспроизвести шифром название городка Аш, в котором жила Эрнестина фон Фрикен. Звуковая особенность кода (шипящее созвучие букв)

создавала возможность эксперимента с начальными призвуками собственной фамилии.

Практически в каждой пьесе «Карнавала» обнаруживаются четыре «маленькие» кодовые ноты-буквы, давая возможность «прочитать» цикл как вариационный. В то же время принцип вариационности, развивающий и раскрывающий грани одной темы, здесь не чувствуется. Напротив, кажется, что это сборник разнохарактерных пьес, объединённых идеей карнавала, праздничного танцевального события. Чередование разных картин, калейдоскоп характерных образов соотносится с чертами сюиты сквозного действия. Это и есть новая форма, придуманная и реализованная Р. Шуманом.

На примере уже названных циклов можно говорить о присущей эстетике романтизма литературно-сюжетной основе, в которой проявляется сфера бессловесно-пластического и многозначного.

«Юмореска» и «Крейслериана», несмотря на то, что имеют загадочные названия, станут предметом обстоятельного разговора на следующем семинаре-практикуме. Поэтому здесь говорить о них не будем. В ракурсе фантазий Р. Шумана, связанных с заглавиями, затронем популярный у студентов «Венский карнавал». Вначале у него было обозначение «зрелищная романтическая пьеса», затем некоторое время существовал подзаголовок «Фантазии-картины», позже цикл получил знакомое название «Венский карнавал».

Приведённый пример позволяет нам затронуть вопрос о большом количестве шумановских версий и вариантов одного и того же сочинения. Например, Экспромты на тему Клары Вик ор. 5. Ещё более интересный пример – Концерт без оркестра / Большая соната №3 *f-moll* ор. 14. Причудлива сама история создания этого произведения.

Вначале было задумано масштабное произведение в пяти частях с посвящением матери композитора. Затем, понимая усложнённость и громоздкость структуры, Р. Шуман исключил из сонатного цикла два скерцо, и назвал его «Концерт без оркестра».

Возникает вопрос, почему изменён жанр сочинения? Анализируя переписку Р. Шумана, можно предположить, что это было сделано под влиянием и по совету К. Вик, так как ей нравилась именно композиция из трёх частей. К тому же, она находила музыкальное изложение достаточно масштабным, чтобы оправдать новое название.

В дальнейшем, получив письмо от И. Мошелеса, автор начал сомневаться в правомерности означенного жанра. Знаменитый виртуоз считал, что здесь есть все необходимые черты, характеризующие монументальные сонаты подобно сочинениям Л. Бетховена или К.М. Вебера. По его совету было восстановлено одно скерцо, и в 1853 после почти двадцати лет с начала работы вышла в свет четырёхчастная Большая соната №3 с посвящением И. Мошелесу.

Две практически тождественные версии существуют в настоящее время в педагогической и исполнительской практике. Также они показаны в редакциях: К. Вик – Концерт без оркестра, А. Гольденвейзер, В. Кемпф, П. Егоров – Большая соната №3.

Правомерно ли в данном случае говорить о двойственной сущности текста? Ответ очевиден. Это сочинение представляет собой единый текст с возможным присоединением или опусканием одной части (*scherzo*). В стилевом аспекте двойное название рассматривается как жанрово-композиционная метафора или известный в истории романтизма вид жанрово-композиционного синтеза: концерт-симфония, симфония-поэма, поэма-соната, соната-фантазия.

Повинуясь причудливой фантазии и неисчерпаемому желанию что-нибудь усовершенствовать, композитор возвращался к изданным произведениям и вносил новые правки. Инициатором изменений выступала и К. Вик, блестящая пианистка и редактор сочинений своего мужа. В этом контексте обратим внимание на нотно-графическую запись. Её импровизационный характер виден с первого взгляда.

Это «недописанные» и «чрезмерно» разросшиеся такты, неразрешённые гармонии и «исчезающие» мелодические подголоски; «странные» модуляции и «разорванные» ритмы, эпизоды *Senza tempo*.

Нередко трудно уяснить, что хотел автор выразить в тексте. Увлекаясь фиксацией «сиюминутного» мгновения, кажущегося главным в данный момент, в дальнейшем композитор утрачивал интерес к доработке нотного текста. Об этом говорит редактор фортепианных сочинений П. Егоров: «Готовя рукопись к печати, Шуман не особенно заботился о тщательной проработке всех деталей текста (в первую очередь, штрихов, оттенков, фразировки), давая в аналогичных случаях различное решение» [15, с. 6]. При сравнении разных редакций это обстоятельство становится особенно заметным.

Обратим внимание на разные способы обозначения динамики, темпов, артикуляции, педализации. Традиционные, идущие от классического искусства термины соседствуют с «современными» обозначениями, отражающими своеобразие романтического стиля.

Аскетичное применение педали сочетается с эффектами густых наслоений и растворяющихся педальных «дымоков». В качестве примера вслушайтесь в коду цикла «Бабочки», где отражён «стихающий шум карнавальской ночи». В заключительных разделах «Вариаций на тему *ABEGG*» и «Арабесок» использование мануальной, ручной педали создаёт особый колористический эффект.

Повышенный динамизм и высокая интенсивность художественного темперамента отражается в обозначении скорости движения. Нередко в начале произведения композитор выставляет метроном, указывающий не среднюю, а наивысшую скорость движения, которая может проявиться только в кульминационных моментах. Реально возникают трудности, когда указан предельно быстрый темп *Prestissimo possibile*, а далее появляется ремарка *Immer schneller und schneller*.

Встречается и долговременное *ritardando*, когда практически на протяжении всей пьесы подряд прописывается замедляющая ремарка *ritardando* без компенсационного возвращения к основному темпу, что неестественно в плане драматургии и логики всей композиции.

В стремлении точно выполнить предлагаемые композитором артикуляционные приёмы, также могут возникнуть значительные координационные трудности. Это происходит, как правило, в тех эпизодах, где при скором движении Р. Шуман проставляет различные артикуляционные и метрические акценты (№ 11 из цикла «Бабочки»).

Интерес вызывают удивительные словесные ремарки, которые не доступны пианистическому ощущению, так как их природа не включает инструментальную органику. Например: «Внутренний голос» или «Голос издали» в Новеллете № 8 *fis-moll* и в «Юмореске». В первой редакции «Давидсбюндлеров» были совсем необычные литературные фразы-пояснения: «Это уж слишком, подумал Эвсебий, но блаженство светилось в его глазах», «На этом Флорестан остановился, и болезненная улыбка искривила его губы». Эти ремарки неисполнимы, они обращены к фантазии интерпретатора и требуют эмоционально-психологической расшифровки. Во второй редакции «Давидсбюндлеров» эти ремарки композитор не проставил.

В тексте композитор вписывает музыкальные цитаты, которые также требуют разгадывания и дешифровки. В финальных разделах «Бабочек» и «Карнавала» звучит тема далёкого XVII века «Гросфатер». В первой части «Венского карнавала» знаменитая «Марсельеза» напоминает нам баррикады революционного Парижа. В Интермеццо ор. 4 № 2 «происходит встреча» И. Гёте и Ф. Шуберта: над шубертовской мелодией, полной любовной тоски, Р. Шуман выписывает слова гётевской Маргариты «Исчез мой покой».

Приведём в качестве примера и наиболее знаменитые бетховенские цитаты, которые играют одновременно роль заимствования. Мотив арии Флорестана из оперы «Фиделио» трансформируется в главную тему первой части Концерта для фортепиано с оркестром *a-moll*. Контуры музыкальной фразы из вокального цикла «К далёкой возлюбленной» обозначены в коде первой части Фантазии *C-dur*, в третьей части появляется «намёк» на тему *Allegretto* Симфонии №7.

Напомним поэтический текст вокальной пьесы Л. Бетховена: в первом куплете – «Для тебя, моей любимой, эти песни я слагал», во втором куплете – «Ты споешь, что я в разлуке пел, чтоб горе облегчить». Предположим, что подтекстовка мотива, который использован в Фантазии, является шифром личного послания композитора к возлюбленной Кларе.

Модифицирование музыкального мотива проведено с поразительным мастерством: ритмически-подвижная бетховенская фраза превратилась в проникновенно-спокойную мелодию, наполненную глубоким чувством. Выразительный штрих появляется в заключение первой части, где мотив расширен ритмически. Мелодически он «растворяется» в придуманных Шуманом подголосках. Возникает эффект одновременного завершения и недосказанности повествования.

Иногда композитор включает в разные тексты собственные цитаты. Так, начальная тема из «Бабочек» внезапно возникает в пьесе «Флорестан» из «Карнавала». Мотив из «Арабесок» появляется в «Юмореске», а также и в последних тактах песни «В цветах белоснежных лилий» из цикла «Любовь поэта». И каждый раз нам необходимо вспоминать и разгадывать особую роль, которую данная художественная деталь играет в контексте другой пьесы.

В определённом смысле это явление отражает стремление Р. Шумана к занимательности, которую он ощущал в самом процессе

творчества. В более широком плане – это проявление важного элемента романтической эстетики: идеи тайны, всепоглощающей и скрывающей под призрачным покровом практически все элементы внешнего и внутреннего мира. Шуман считал, что «таинственность имеет особую прелесть и, как всё сокровенное, – особую силу» [13, с. 255].

Неожиданные штрихи появляются, когда мы начинаем знакомиться с инструментарием того времени. Обращение к этому вопросу инициируют и биографические факты, свидетельствующие о неуёмном стремлении Р. Шумана к карьере пианиста-виртуоза. В своих письмах он так высказывался о необходимых и желаемых качествах инструмента: «Сущность и своеобразие фортепиано по преимуществу выражаются в трёх его свойствах – в обилии голосов и смене гармоний (как у Бетховена и Шуберта), в пользовании педалью (как у Фильда) и в беглости (как у Черни, Герца)» [12, с. 175].

Понятно, что для передачи создаваемых образов необходимо ориентироваться на существующие возможности инструментов. Однако соотношение художественной мечты и конкретной звуковой реальности в сочинениях Р. Шумана сложно и многозначно.

Начнём с того парадоксального факта, что механика инструментов, которыми пользовался композитор, была малоподвижной, не слишком чувствительной к быстрым и мелким игровым движениям. Однако некоторые пьесы никак не укладываются в рамки обозначенных технико-динамических особенностей. Например, с ними никак не сочетаются предельно быстрые темпы и детализированная артикуляция в «Сновидениях» из «Фантастических пьес», «Паузе» из «Карнавала», финалах Сонат *g-moll* №2 и *f-moll* № 3, Концерта *a-moll*.

Весовая игра и тяжеловесный удар не могли применяться на тех инструментах, требующих мягких и изящных прикосновений. В то же время у Р. Шумана множество эпизодов, где как раз необходима массивная и плотная фортепианная игра.

Назовём примеры. «Преамбула» и «Марш Давидсбюндлеров» из «Карнавала», финал «Симфонических этюдов», эпизод «*Mit atter Kraft*» – «Как можно сильнее» в заключительной части «Крейслерианы». Очевидно, что не в технико-динамических возможностях инструментов кроется разгадка, а в эмоциональных состояниях душевной наполненности, приподнятой торжественности или особой нервной взволнованности, которые необходимы при игре

вышеназванных эпизодов. Сформулировал эту особенность стиля С. Фейнберг: «Замысел шире и вместе с тем тоньше, чем его реализация. Воображение действует сильнее по ту сторону звучания» [11, с. 62].

Интересно, что только в 1856 Лейпцигская фирма Ю. Блютнера стала выпускать рояли с изобретённым С. Эраром механизмом «двойного хода». А Р. Шуман придумал трудно исполняемые репетиции в пьесе «Узнавание» из «Карнавала» и финале «Симфонических этюдов» значительно раньше в 1834. И здесь разгадка кроется в том же направлении, когда композитор стремился передать захватившее его в данный момент характеристическое настроение и художественный образ, «забывая» о реальных технических возможностях фортепиано.

В материале предыдущих лекций отмечалось, что существовавшие в то время инструменты настраивали композиторов на камерный, интимно-доверительный характер. В определённом смысле это качество становится отличительной чертой шумановского стиля. Он считал себя лириком и особенно ценил поэтические мгновения. Вот как он писал Кларе: «Вечером, в сумерки, я стану фантазировать для тебя, а ты иногда тихо напевать, – а затем блаженно прильнёшь к моему сердцу и скажешь: “Я не думала, что это так хорошо”» [12, с. 320].

В своих фортепианных фантазиях Р. Шуман часто передаёт нам то состояние, когда «радуга мира и человеческий дух нежно парят над слезами, а сердце чудесно возносится и кротко просветляется» [12, с. 42]. Вспомним «Грёзы» из «Детских сцен», «Вечером» из «Фантастических пьес», медленные части сонат, где прозрачность и акварельность звуковой атмосферы поразительна.

Выделим ещё одну парадоксальную черту стиля: при поэтичности высказываний (особенно в литературной форме) умеренный рациональный подход к системе динамических указаний.

Удивительно, но факт! Некоторые сочинения имеют в тексте лишь одно динамическое указание *piano*. Таковы, пьесы из «Детских сцен»: «О чужих странах и людях», «Засыпающий ребенок», «Поэт говорит». С одной стороны, данное обстоятельство указывает на камерный характер и доверительную манеру исполнения. С другой стороны, это вовсе не означает требования играть в одном нюансе.

Напротив, Р. Шуман предполагает максимально активизировать фантазию и звуковое воображение, чтобы найти полутона и тончайшие оттенки, передающие неуловимые колебания настроения и легчайшую ауру душевных переживаний. Так, в письмах читаем: «Звуки – это вообще завуалированное пламя Венеры; она улыбается нам сквозь эту завесу, которая всё же слишком нежна, эфирна, слишком неземная, чтобы можно было поднять её» [12, с. 50].

Пианистам необходимо обладать тонкой звуковой чувствительностью, чтобы в пределах одного нюанса воплощать колебания поэтического состояния. Желательно иметь запас детализированных артикуляционных приёмов. Чрезвычайно трудно играть при выдержанном нюансе *piano*, когда исполнение рискует превратиться в беспробудно сумрачную и почти неосязаемую звуковую картину.

Неопытные пианисты используют левую педаль в качестве «спасительного» фактора, приглушающего звук и создающего иллюзию лёгкой тени. Выдвинем контраргумент. Известно, что часто на своих занятиях с учениками Ф. Блуменфельд произносил поэтические строки Лопе де Вега¹:

*Когда на глади полотна художник ночь изображает,
Хоть луч один он оставляет, чтоб эта ночь была видна*

В них заключён протест против бестелесного звука, содержится настрой на полнокровное *pianissimo* и дифференцированную фактуру. Напомним и эпиграф Ф. Шлегеля к Фантазии *C-dur* о таинственном и тихом звуке, доступном лишь чуткому слуху.

Динамические термины для Р. Шумана мало что значили, так как они ничего кроме относительной силы звука не фиксировали и не могли зафиксировать по причине акустической неустойчивости. Он считал, что образно-художественная мысль всегда преодолевает попытки регламентации выразительного содержания отвлечёнными словесными указаниями. Динамические обозначения проставлял строго, даже аскетично, что напоминает плоскостную динамику И.С. Баха. Обнаруживаются приёмы контрастного сопоставления далёких звуковых эффектов *pp* – *ff*, которые корреспондируют

¹ Л. де Вега. Валенсианская вдова // Собр. соч. в 6 т. Т 2. / Пер. М. Лозинского. М.: Искусство, 1962. С. 645–781. С.703.

клавирной практике XVII-XVIII веков, в частности, жанру *Concerto grosso*.

К барочным динамическим эффектам относится и приём «*abruptio*», означающий внезапное намеренное прекращение звучания в определённый момент. Этот приём использовался для передачи состояний тревоги, смятения. Кроме того, он отразил и черту шумановского стиля: стремление выразить многое ценой недосказанности, прерывания повествования на пике динамического нагнетания.

Представим конец седьмой пьесы «Крейслерианы». Чрезвычайная накалённость эмоционального состояния концентрируется в зоне кульминации, в один момент всё неожиданно и резко обрывается. Аналогично строится и финальная пьеса, где после в эпизоде «Со всей силой» авторская ремарка «*Mit aller Kraft*» усиливает акустическую мощь *forte*, совмещённого со *sforzando*. И вдруг! появляется рефрен, где используется эффект неожиданного звукового «сброса».

Конечно, содержательный ракурс этих примеров различен. В заключительном фрагменте седьмой пьесы длительный динамический, темповый накал и внезапный взрыв эмоций, символизирующий отчаяние героя (Флорестана), резко перебивается чуть ироничной интонацией строгих аккордов (маэстро Раго). В финале «Крейслерианы» ощущается полная безнадёжность отчаянного прорыва к счастью, и странная «подпрыгивающая» тема (Крейслер) показана в иллюзорном освещении, которое придаёт звучанию прощального мотива грустную, горьковато-ироничную, скептическую нотку.

Заметим, что действие динамических приёмов, ассоциирующихся со стилем барокко, происходит у Р. Шумана на коротком отрезке времени. Например, в Токкате op. 7, *Allegro* op. 8, «Симфонических этюдах» (№ 7) резкие блики *pp* – *ff* меняют друг друга в одном ряду стоящих тактах при очень скором темпе. Сжатость временного пространства в сочетании с дерзкими перепадами динамики формирует высокую степень концентрации внутреннего напряжения, что требует от исполнителя необычайно мобильной реакции (эмоциональной и физической), технической собранности и волевого внутреннего контроля за происходящими в музыке событиями.

Однако полярно-обострённые динамические блики *fff* и *ppp* встречаются не столь часто. Один из примеров – заключительный

фрагмент Вариаций на тему *ABEGG*, где показано практически полное исчезновение звука при динамическом нюансе *ppp*, который создаёт особую акустическую атмосферу. Ощутимы иллюзорные колебания воздуха после исчезнувшего звучания подобно эхо. В письме к издателю Р. Шуман обращал внимание на этот фрагмент, цитируя Жан Поля: «Вальт слышит с улицы удаляющиеся звуки флейты, не зная еще, что вместе с этими звуками навсегда уходит любимый брат» [цит. по: 4, с. 278]. В данном случае мы видим, как избранный динамический рельеф ассоциируется с поэтической фантазией.

Эффектный акустический технико-колористический приём завершает головокружительные виртуозно-блестящие скачки в пьесе «Паганини» из «Карнавала». Многократное повторение вызывающе громкого по динамике аккорда набирает обертоновый гул, из которого неожиданно! появляется призрачный «бестелесный» аккорд. Композитор в специальной ремарке предписывает при воспроизведении аккорда ни в коем случае не нажимать клавиши, а лишь «внемую» незаметно придерживать их. Этот приём доставляет пианистам массу хлопот и переживаний по поводу того, удастся ли осуществить задуманный эффект в самый ответственный момент концертного выступления. Не стоит и сомневаться, что Р. Шуман проставил здесь редкий, но удивительный по силе воздействия иллюзорный нюанс *ppp*.

Удивительно, но это тоже факт! При повышенном динамизме и яркой энергетике композитор достаточно строго ограничивал себя в количестве (естественно, что не в качестве!) проставляемых в тексте ослепительно ярких динамических бликов *fff*. Мы обнаружим их в кульминационных эпизодах «Юморески», первой и третьей частях Сонаты №1 *fis-moll*, второй части Фантазии *C-dur*. В сравнении – для празднично-ликующего финала «Симфонических этюдов» Р. Шуман употребляет лишь одно *forte*. И только в конце, желая выразить особый размах по поводу обретённого мажора, в ликующе победных фанфарах *B-dur* и *Des-dur* проставлены «восклицательные знаки» *fff*.

По значению и акустике *fff* корреспондируют *ff possible* в финале «Марша Давидсбюндлеров» из «Карнавала». Дополним, что и в седьмой пьесе «Крейслерианы» общий нюанс *ff* усилен дополнительными обозначениями *forte* в верхнем голосе, что в сумме создаёт сильнейшую концентрацию динамического возбуждения.

Неожиданно, что такой естественный для фортепианного звучания нюанс *mezzo piano* появляется крайне редко. Зато неумеренное употребление *rinforzando* вносит ощутимый разлад в стройную, даже строгую систему динамических предписаний. Так, в кульминационных точках «взрывные эффекты» подчёркивающей динамики в два раза превышают количество тактов. Мы увидим подобные примеры в финале Сонаты *f-moll* и первой части «Крейслерианы».

Завершая «динамический» раздел, подчеркнём, что Р. Шуман применял элементы музыкального прошлого в условиях романтической образности, знаменующей принципиально иное мироощущение. В результате возникает внутренняя многосложность, когда новые элементы, не отменяя старого в полной мере, продолжают хранить его. Этот удивительный сплав становится характерной особенностью авторского стиля, отличающегося высокой эмоциональностью художественного переживания и особым накалом исполнительского темперамента. Применение «старых» средств у Р. Шумана воспринимается всегда свежо и оригинально, не просто как скучная стилизация динамических приёмов клавирной практики далёких веков.

Конечно, динамика является частным случаем в показе приёмов, которыми композитор обновлял средства фортепианной выразительности, преодолевая технические возможности существующих инструментов и противопоставляя им неограниченные возможности художественной интуиции. Тем не менее, через особенности динамического волеизъявления штрихами высвечивается оригинальный стиль, переплавляющий старое и новое, классическое и романтическое.

В данном случае уместно привести мнение К. Зенкина: «все аспекты романтической поэтики (гармония, техника композиции и т. п.) осуществимы только в процессе усвоения и *преобразования* общих принципов классического искусства Нового времени; последние, таким образом, являются неременным фундаментом искусства романтического и входят в самую его сущность». Далее он добавляет, что в то же время у Р. Шумана создавалась «грандиозная иллюзия отсутствия исторических прообразов и предзаданных форм» [5, с. 12–13].

Остановимся на вопросе о «симфонических» ассоциациях. Надо ли играть сочинения Р. Шумана, используя исключительно

фортепианные средства выразительности, подобно Ф. Шопену? Может быть, напротив, превращать фортепиано в подобие оркестра как у Ф. Листа? Стиль Р. Шумана не даёт однозначно положительного или отрицательного ответа. Там всё сложно. Есть примеры, ассоциирующиеся с оркестровыми аллюзиями. Так, в цикле «Бабочки» третья пьеса «маска исполинского сапога» воскрешает звучание «медной» группы; динамические контрасты десятой пьесы воссоздают эффект *Tutti* и *Solo*, а в финальной части мы слышим регистровые вступления оркестровых инструментов и переключки оркестровых групп.

Множество симфонических аллюзий в цикле «Венский карнавал». Контрастные регистровые сопоставления: *Allegro* (центральный раздел с интонациями «Марсельезы»), *Scherzo*. В середине первой части Фантазии *C-dur* услышим призывные возгласы *quasi Tromba*, а в третьей части певучая кантилена левой руки напомнит нам бархатное звучание виолончели – *imitando il Violoncello*.

Продолжением «оркестровых» загадок становится усиление звучности на одной ноте, что сделать на фортепиано практически невозможно. Подобная запись есть в *Allegro* op. 8 и *Andantino de Clara Wieck* из Сонаты №3 *f-moll*. В «Юмореске» нас «озадачит» третья «партитурная» строчка между двух привычных, она словно предназначена для исполнения другим инструментом. В «Прогулке» из «Карнавала» выписана разная по шрифту запись. Эффект крупно и мелко напечатанных длительностей также вызывает различные аналогии со звучанием разных оркестровых групп, в частности, аналогии с близкой и дальней «живописной» перспективой, с открытыми и закрытыми «под сурдину» струнными звуками или даже с игрой отдельной духовой группы за сценой.

Однако «симфонические» приёмы у Р. Шумана не являются приоритетными для интерпретации, они очерчивают условный образ, ассоциирующийся с оркестровой краской, но играющий иную заглавную роль. Для композитора это достаточно сильное средство выразительности, раскрывающее эмоциональное состояние или художественную идею, и потому они всегда рассматриваются в контексте.

Р. Шуман «оставался более всего гением фортепианного искусства, а высшим достижением его “симфонизма” была та грань, где фортепианная мысль останавливается в своем активнейшем

устремлении к оркестру. В этом кипении на крайнем рубеже жанра – замечательное свойство романтического фортепианного стиля девятнадцатого века в целом и Шумана в частности» [4, с. 474].

В заключение о «заключениях», имеем в виду заключительные части крупных циклических композиций, которые поражают многообразием творческих решений. Каждый раз композитор предлагает индивидуальный вариант в зависимости от художественного контекста целого. Попробуем выстроить схему разных версий.

Первому типу финалов принадлежат заключения «Карнавала», «Симфонических этюдов», Сонаты *fis-moll* и Концерта *a-moll*. Их объединяет общий жизнеутверждающий тонус, патетическая торжественность, праздничное чувство. Смысловый итог можно сформулировать как концентрированное и целенаправленное *crescendo*.

Второй тип – «тихая» кульминационная зона, средоточие лирического откровения «*Der Dichter spricht*». В качестве примеров «Фантазия», «Детские сцены», «Арабески». Здесь композитор синтезирует целую гамму чувств лирико-философского настроения, проникновенных интонаций «от автора».

Если мы задумаемся над истоками, то прообразы следует искать в финалах поздних сонат Л. Бетховена, в частности, в Сонате *E-dur* op.109 и Сонате *c-moll* op.111. Такие части не только подводят концептуальный итог, но создают особое ощущение. Аналогичные завершения отметим в вокальных циклах Р. Шумана, которые подводят итог с позиций мечтательного Эвсебиа.

Третий тип финалов, необъяснимых с точки зрения обычной логики – заключительные части «Крейслерианы» и Сонаты № 3 *f-moll*. Их объединяет наличие единого фактурного движения, как главной формообразующей силы, и непрерывной ритмической пульсации, как основного носителя выразительности. В образно-содержательном смысле они повествуют о принципиально разных вещах. Тем не менее, если в предыдущих случаях можно было бы заявлять о возрастающей или растворяющейся в поэтике общей линии развития, то здесь окончания циклов символизируют своего рода *diminuendo* по отношению к ранее изложенному материалу.

Diminuendo и *pianissimo* вовсе не означают угасания в художественном плане. Эти динамические нюансы выполняют важные драматургические функции. Они предназначаются для

особых случаев, чтобы подчеркнуть отстранение от реальных событий, уход в сферу призрачных иллюзий и теней. Удивительное мастерство композитора держит слушателей в напряжении, создаёт ощущение интриги, «странной» концовки, полной необъяснимых причуд и загадок. Становится понятно, что всё уже сказано в предыдущих частях, и здесь происходит психологическая разрядка, выход из напряжённого противостояния в иной мир, балансирующий на грани возможного и невозможного. Такие заключения изобилуют разного рода ритмическими эффектами, скоростными темпами.

В начале XX века Р. Геника писал: «Фортепианный прогресс остановился на Шумане, Шопене и Листе. Из этих трёх величайших представителей новейшего фортепианного стиля Шуман нам наиболее близок по духу и тенденциям. Он сознавал, что его направление будет со временем общим направлением новой музыки. Полстолетия прошло после его смерти, а его фортепианный стиль так свеж и современен, – словно Шуман живёт среди нас; пианисты воспитываются на идеалах, которые он завещал потомству» [3, с. 3].

Р. Шуман в интерпретаторе своих сочинений стремится увидеть соучастника музыкального действия, обладающего личной фантазией и интуицией. Названия, словесные ремарки, специфические жанровые обозначения – всего лишь «подсказки», зажигающие воображение, наполняющие его жизненными и поэтическими ассоциациями. Исполнитель должен максимально развивать живость воображения, смелость художественных допущений и предположений, психологическую и эмоциональную раскованность.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:

1. Определите место Р. Шумана в истории романтизма.
2. Назовите новации Р. Шумана в области композиции.
3. Какие жанры в творчестве Р. Шумана можно считать приоритетными?
4. Охарактеризуйте стилевые черты фортепианной музыки Р. Шумана.
5. Сформулируйте основные направления интерпретации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – М.: Музгиз, 1963. – 379 с.
3. *Геника Р.В.* Шуман и его фортепианное творчество. – СПб.: Русская музыкальная газета, б. г. – 142 с.
4. *Житомирский Д.В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 879 с.

5. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: МГК, 1997. – 415 с.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – 638 с.
7. *Медушевский В.В.* Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка, 1980. № 9. – С. 39–48.
8. *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи // Контекст 1982: Литературно-теоретические исследования. – М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, 1983. – С. 99–135.
9. *Назайкинский Е.В.* Музыкальные лики истории // Ливанова Т.: Статьи: Воспоминания / Сост. Т. П. Д.А. Арутюнов, Вл.В. Протопопов. – М.: Музыка, 1989. – С. 388–412.
10. *Рубинштейн А.Г.* Литературное наследие: В 3-х т. Т. 3: Письма (1872-1984). Лекции по истории фортепианной литературы / Сост., текстол. подгот. и вступ.ст. Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1986. – 279 с.
11. *Фейнберг С.Е.* Пианизм как искусство. – М.: Классика–XXI, 2001. – 340 с.
12. *Шуман Р.* Письма. В 2-х т. Т. 1. / Пер. с нем., сост., коммент. Д.В. Житомирского. – М.: Музыка, 1970. — 719 с.
13. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2-х т. Т. I. / Сост. и коммент. Д.В. Житомирского; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. – М.: Музыка, 1975. – 406 с.
14. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2-х т. Т. II-A. – М.: Музыка, 1978. – 327 с.
15. *Шуман Р.* Собр. соч. для фортепиано. В 7-ми вып. Вып. 1. / Редакция П. Егорова. – Ленинград: Музыка, 1986.

РАСШИФРОВКА НЕКОТОРЫХ ТЕРМИНОВ:

Аналогия – (от греч. *analogia* – сходство) – подобие, равенство отношений, познание путём сравнения.

Генетика – (от греч. *genesis* – происхождение) – учение о развитии: **генетический** – относящийся к возникновению и развитию; генетический код.

Двойник – человек, имеющий полное сходство с другим; двойной – сдвоенный

Иллюзия – (лат. *illusio* – обман) – поверхностное представление, фантазия.

Инсайт – мгновенное и чёткое научение или понимание, имеющие место без явного поведения, осуществляемого путём проб и ошибок.

Конституивный – (от лат. *constituere* – устанавливать, определять и франц. *constitutive* – определяющий, основополагающий)) – объективно определяющий сущность вещи. **Конституивные** категории определяют объективный опыт и этот последний невозможен без них. Противоположным по И. Канту является регулятивный. **Конституивными** называются существенные признаки понятия, с утратой которых оно теряет смысл.

Концентрация (от лат. *concentratio*) – отнесение к центру, сосредоточение. Противоположные понятия – дисперсия, рассеивание.

Метаморфа – (от греч. *meta* между, после и *morphe* – форма) – превращение форм, изменение, преобразование.

Мистификация – намеренное введение в обман, в заблуждение.

Мистификатор – человек, который занимается мистификациями.

Мистифицировать – намеренно вводить в обман, в заблуждение кого-нибудь.

Моно... первая часть сложных слов со значением: состоящий из одного, единого, относящийся к одному. **Монограмма** – вязь из двух или более букв.

Парадокс – (от греч. *paradoxos* – неожиданный, странный) – мнение, рассуждение, резко расходящееся с общепринятым, противоречащее здравому смыслу; необычное, неожиданное явление, не соответствующее привычным представлениям; **парадоксальным** называют положение, которое сначала ещё не является очевидным, однако, вопреки ожиданиям, выражает истину.

Преамбула – вводная часть.

Синкретизм – (от греч. *synkretismos* – соединение) – сочетание разнородных воззрений, взглядов, при котором игнорируется необходимость их внутреннего единства и непротиворечия друг другу.

Сокровенный – свято хранимый и тайный.

Эфир – (от греч. *aither* – воздух над облаками) – тончайшее первовещество.