

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Р. ШУМАНА В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМ

В наши дни симфоническая, инструментально-ансамблевая, хоровая, фортепианная, камерно-вокальная музыка Роберта Шумана принадлежит к числу общепризнанных «столпов» концертного репертуара. Достаточно заметить, что в 2010 году, когда отмечалось 200-летие со дня рождения прославленного немецкого композитора, беспристрастный мировой «рейтинг» исполняемой классической музыки зафиксировал следующую «иерархию предпочтений»: 1-е место – В. А. Моцарт, 2-е – П. И. Чайковский, 3-е – Р. Шуман. Но только ли «юбилейный мотив» способствовал огромной популярности шумановского творчества? И почему эта музыка и личность её создателя вызывают всё больший интерес в профессиональной среде и с неизменным энтузиазмом воспринимаются широкой слушательской аудиторией?

С одной стороны, сегодня представляется чрезвычайно весомой художественная ценность творческого наследия Шумана – как музыкального, так и литературного. В эпоху постмодерна, явившей миру множество композиторов и писателей «с тысячью лиц», особенно впечатляет неповторимая самобытность шумановского высказывания – ведь она восходит к столь же уникальному мироощущению великого немецкого романтика. Кроме того, индивидуальному стилю Шумана, всегда узнаваемому и ясно очерченному, присуще редкостное обаяние. Следует заметить, что музыкальное мышление этого художника, с характерной для него «калейдоскопичностью», вообще очень созвучно рубежу веков и тысячелетий.

С другой стороны, сам облик Шумана – одного из крупнейших подвижников мировой музыкальной культуры – привлекает современную аудиторию истинным благородством, бескорыстным служением высоким идеалам. Его творчество, в равной мере национально-характерное и «всемирно-отзывчивое», обращено к разнообразным проявлениям человеческой жизни: тончайшим движениям души, магистральным тенденциям политического и общественного развития, эволюционным механизмам евро-

пейской истории и т. п. Размах шумановской профессиональной деятельности (композиция, музыкальная критика и публицистика, дирижёрское исполнительство, педагогика) определяется не только универсализмом художественных устремлений, но и ярко выраженным социальным темпераментом. Пожалуй, именно таких «мастеров культуры» недостаёт нашей эпохе – «смутному времени» утраченных эстетических идеалов, трудно прогнозируемых перспектив искусства высокой традиции, острого дефицита подлинной духовности...

Родившись в семье книгоиздателя и прозаика-беллетриста, Роберт Шуман с детства проявлял большой интерес к печатному слову. Благодаря обширной библиотеке отца будущий композитор смог основательно изучить классическое литературное наследие и познакомиться с творчеством крупнейших современных писателей. Помимо этого, Шуман пробовал свои силы в различных жанрах «изящной словесности» (поэзии, драматургии, эссеистике), упражнялся в переводах с древнегреческого и латыни, филологических штудиях. Начиная с 14-летнего возраста, шумановские заметки и статьи публиковались в периодической печати и литературных изданиях просветительского плана. Позднее, обучаясь на юридическом факультете Гейдельбергского университета, Шуман увлекался философией и историей. Его кругозор был чрезвычайно широк; при этом главное место в сфере духовных интересов Шумана всегда принадлежало музыке. Участие в постановках любительских спектаклей, домашнее музицирование, в университетские годы – «свободные импровизации» на рояле неизменно считались его любимыми занятиями. Выбор между музыкой и «серьёзными» профессиями оказался нелёгким, но будущий композитор проявил решительность и отдал предпочтение музыке.

Насыщенные внешними событиями, эмоциональными впечатлениями и переживаниями первые годы самостоятельной жизни Шумана в качестве «свободного художника» сформировали его неповторимый музыкальный мир. Подолгу просиживая за фортепиано, Шуман

стремился с максимальной полнотой выразить себя «как человек и музыкант». Что же из области «человеческого» отразилось в ранних шумановских опусах? Тяготение к многообразию воссоздаваемых впечатлений, широта художественных ассоциаций, интенсивность эмоциональных откликов на происходящее, несколько хаотичное изложение и развитие музыкальной мысли. Романтической увлечённости сильными и яркими эмоциями сопутствовало в указанный период более-менее поверхностное восприятие конструктивных аспектов художественного высказывания.

Размышляя о шумановской лирике «кратких мгновений» и глубинных истоках этого феномена, Б. Асафьев писал: «Шуман всегда в порыве, в беспокойстве, в смятении», его миниатюры «насыщены противленчеством, нервным и порывистым, а иногда, можно сказать, неистовым, – при всей мягкости и женственности многих страниц...». По мнению цитируемого исследователя, «...Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, своего рода экспрессионистских заметках и очерках-реакциях на давление окружающей жизни» [1, с. III–IV].

Естественно, отражение в музыке столь оригинального мироощущения предполагало и поиск адекватных средств художественной выразительности. Ни философская глубина баховской полифонии, ни драматический пафос бетховенской сонатной формы не соответствовали в полной мере шумановским замыслам. Контрастные сопряжения афористически ярких и лаконичных фрагментов закономерно тяготели к особой циклической форме – так называемой «сюите сквозного строения», вбирающей в себя черты рондальности, вариационности и собственно сюитности [2, с. 273]. Этот композиционный синтез обуславливался необходимостью логически упорядочить стремительный поток музыкальных образов, рождаемых фантазией художника, и придать развитию целенаправленный характер.

В поисках «цементирующего начала» Шуман обращался к самым разнообразным приёмам. Так, по воспоминаниям современников, шумановские импровизации нередко тяготели к своего рода «моноинтонационности»: из первоначальной темы произрастали все остальные. Завершив работу над фортепианной «Арабеской» ор. 18, композитор отметил: «...у меня готовы Вариации, но без темы; "Гирлянда" – так я хочу назвать этот опус; в нём всё так своеобразно переплетается <...>» [5, с. 431]. Речь идёт о важнейшей черте художественного мышления Шумана, стремившегося объединять миниатюры в

циклы и упорядочивать «калейдоскопические» смены эпизодов при помощи неких «сквозных» тенденций развития.

Какие же подходы, используемые композитором, способствуют обретению надлежащей целостности многочастных форм? Прежде всего, назовем сюжетность, присущую циклам «Бабочки», «Детские сцены», «Лесные сцены», «Крейслериана». Здесь, безусловно, сказывается влияние литературы на творчество немецкого музыканта-романтика. Шуман был убеждён в том, что «эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал различен» [4, с. 273]. К примеру, подразумеваемая основа сюжета «Бабочек» ор. 2 соотносится с финальной главой романа «Озорные годы» Жан-Поля (чьё наследие вдохновляло композитора в течение долгих лет). «Крейслериана» ор. 16 является «фантазией по мотивам» нескольких произведений Э. Т. А. Гофмана, в центре которых – образ «безумного капельмейстера» Иоганна Крейсlera. Наряду с этим, существенную роль в объединении цикла играют жанровое родство и специфика программности сопоставляемых пьес. Упомянем, в частности, «Альбом для юношества» ор. 68, «Пёстрые листки» ор. 99, где фортепианные миниатюры сближаются с литературными афоризмами, лирическими стихотворениями и т. п.

Достижению интонационной целостности подобных циклов, опирающихся на принцип контраста, содействует и наличие зашифрованных мотивов. Так в «Вариациях на тему АВЕГГ» ор. 1 уже название содержит необходимый «ключ» – буквенное обозначение мотива, который становится основным зерном для «прорастания» музыкального материала. Интонационная идея «Карнавала» ор. 9 связана с Эрнестиной фон Фриккен, родившейся в городе Аш. Тематизм «Карнавала» строится на «предзаданных» мотивах, варьирующих звуки ASCH (ля-ми-бемоль-до-си и ля-бемоль-до-си). В «Танцах Давидсбюндлеров» ор. 6 лейтмотив (motto) Клары Вик становится, по выражению Д. Житомирского, тематическим «эмбрионом» [2, с. 398], из которого рождается весь музыкальный материал цикла.

Немаловажное значение в данном контексте приобретают и общие композиционные закономерности. Исходя из логических принципов той или иной формы, уточняется функциональная роль каждой пьесы в многочастном произведении, обусловленная спецификой содержания, масштабами, характером изложения. Например, порядок частей в «Венском карнавале» ор. 26 уподобляется сонатному циклу. В «Новеллеттах» ор. 21 объединены самостоятельные, вполне законченные пьесы, не тре-

бующие обязательного исполнения подряд, но последняя из них (№ 8), самая обширная и развитая, явно сближается с финалом упомянутого цикла. Для романтического художника, склонного воспринимать окружающий мир в непрерывном движении, особенно важными представляются градации интенсивности чередуемых контрастных взаимодействий: экспонирование нового материала служит «импульсом» к драматургическому развитию образов, способствуя тем самым поддержанию сквозного композиционного ритма.

Приведённая выше обзорная характеристика в известной степени помогает уяснить, почему исполнительское воплощение произведений Р. Шумана предъявляет столь высокие требования к пианисту, решающему весьма сложные художественные и технические задачи. Осветим их более подробно.

Шуман – один из создателей и крупнейший представитель психологического направления в музыке эпохи романтизма. Отсюда проистекает главная трудность, возникающая перед интерпретатором: он должен постигнуть глубинное содержание шумановской музыки, понять, что стремился выразить композитор в определённом произведении, запечатлеть внутренние контрасты и противоречия главных образов в их постоянном движении и развитии. Естественно, упоминавшаяся нами программность большинства фортепианных сочинений Шумана является весомым подспорьем для исполнителя. Названия отдельных пьес и циклов помогают нам приблизиться к верному истолкованию их авторского замысла, воссозданию образно-эмоционального строя и т. д. Например, исполнительская форма цикла «Бабочки» корреспондирует (о чём говорилось выше) с развитием сюжета в заключительной главе романа «Озорные годы» Жан-Поля. Художественная концепция «Бабочек» основывается на сопоставлении внешнего (красочных сценок провинциального маскарада) и внутреннего (драматических взаимоотношений главных героев – Вальта, Вальта и Вины). В этом заключается непостижимость человеческого бытия, где всё странным образом совмещено, где видимая «праздничная» сторона жизни более-менее эффектно «вуалирует» череду утрат и разочарований.

Учитывая сказанное, ещё более трудной задачей представляется интерпретаторское воплощение фортепианных сонат и «Фантазии» Шумана – сочинений крупной формы, требующих особой внутренней цельности. В этих произведениях нет программных «комментариев» – названий или поясняющих ремарок (хотя, например, три части «Фантазии» предварительно были

озаглавлены автором: «Руины», «Триумфальная арка», «Звёздный венец»). Основой предполагаемого единства цикла здесь является сокровенный лирический подтекст, «лишь чуткому доступный слуху» (слова Ф. Шлегеля, послужившие эпиграфом к «Фантазии»). Исполнителю-концертанту либо педагогу, работающему с учеником над шумановским репертуаром, в процессе обретения упомянутой «чуткости» следует уделить пристальное внимание фундаментальным положениям эстетики и художественного стиля великого немецкого романтика. Весьма желательно, к примеру, ознакомиться с письмами, статьями и дневниковыми заметками Шумана, хронологически близкими соответствующему произведению. Указанный экскурс поможет интерпретатору в полной мере охватить «жизненное пространство» конкретного периода биографии – важнейшую «питательную среду» и вдохновляющий стимул для творческой деятельности музыканта XIX столетия.

Постижению авторской логики и вытекающему из этого формированию художественно убедительной концепции исполнения рассматриваемых пьес способствует также композиционный анализ произведения. Особо значимыми для Шумана представляются структурные «модели» рондо и вариаций, потенциально тяготеющие к «собираанию» лаконичных контрастных разделов в единое целое. Так, благодаря чертам рондо сюитная разнохарактерность «уравновешивается» многократными повторениями темы-рефрена. В качестве примеров назовём I часть «Венского карнавала», первую пьесу (B-dur) из цикла «Юмореска» op. 20, «Blumenstück» op. 19, Новеллетту A-dur (№ 6), «Арабеску». Вариационность, органически присутствующая мышлению композитора, ассоциируется с непрерывным потоком взаимосвязанных музыкальных образов. Наряду с этим, сложные формы (в равной степени одночастные и циклические) у Шумана пронизаны элементами рапсодичности. Композитор заметил как-то: «Чувство любит рапсодическую форму и в письме, и в жизни» (цит. по: [2, с. 382]). Рапсодичность привлекала его гибкими, изменчивыми сопряжениями импровизационного и архитектурного начал, придающими неповторимый облик каждой индивидуально претворяемой структурной схеме.

Изобретательно трактуемые взаимодействия сюитности, рондальности и вариационности обнаруживают в творчестве Шумана богатейший формообразующий потенциал. Наряду с этим, композитор широко использует принцип тематических «ассоциаций» (термин Д. Житомирского; см.: [2, с. 625]), суть которо-

го заключается в следующем. Экспонирование нового тематизма в ходе «музыкального повествования» представляет собой не закономерный «вывод» из предшествующего драматургического развития, но свободно-ассоциативный «диалог» с прозвучавшими ранее тематическими построениями – от развёрнутых мелодических структур до лаконичных мотивов-«афоризмов». Достаточно упомянуть, к примеру, «Танцы Давидсбюндлеров» ор. 6, «Крейслериану», «Юмореску», «Новеллетты», I часть Сонаты g-moll ор. 22 и др.

Как единодушно отмечают исследователи, претворение композиционных черт сонатного цикла в музыке Шумана отличается ярко выраженной индивидуальностью. Безусловно, в этом сказывается изначально свойственная художнику-новатору тенденция к фантазийной трактовке циклических форм. В шумановских фортепианных сонатах ощущается заметное воздействие упомянутой выше рапсодичности, о чём свидетельствуют непринуждённо развёртываемые авторские монологи, чередования «звуковых картин» и лирических настроений. При этом сонатность явно модифицируется в духе «синтезирующей формы» Шумана, вызывая ассоциации с характеристической сюитой, сонатным allegro, рондо и вариациями. Так, в начальном Allegro vivace Сонаты fis-moll неоднократные сопоставления главной партии с другими темами (интродукции, связующей и побочной) фактически сближаются с рондальностью. Аналогичная часть (So rasch wie möglich) Сонаты g-moll отличается монолитностью поэмого типа. Allegro brillante, открывающее f-moll'ный цикл, написано в двойной сонатной форме: здесь репризу сменяют вторая разработка и кода с чертами вариационности (заключительные проведения тем побочной партии в c-moll и Es-dur содержат видоизменённые элементы главной партии).

Исполнителю, стремящемуся донести до слушателя неповторимую красоту и выразительность шумановской мелодики, необходимо обладать соответствующей звуковой палитрой и достичь подлинных высот в искусстве «пения на рояле». Мелодический язык Шумана органически близок традициям немецкой песенности. Кроме того, с юных лет образцом для Шумана являлось наследие гениального Шуберта, чьи песни молодой композитор полагал воплощённым совершенством. Позднее Шуман, в свою очередь, создал целый ряд вокальных шедевров: достаточно упомянуть циклы «Любовь поэта» ор. 48 и «Круг песен» ор. 24 на стихи Г. Гейне, «Мирты» ор. 25 (стихи И. В. Гёте, Ф. Рюккерта, Г. Гейне, Р. Бёрнса, Дж. Байрона, Т. Мура, Ю. Мозена),

«Любовь и жизнь женщины» ор. 42 на стихи А. Шамиссо. В шубертовском творчестве, признавался Шуман, «...осуществились все идеалы моей жизни» [5, с. 524–525]. Драгоценные качества мелодического высказывания Шуберта – задушевность, эмоциональная открытость, гибкость нюансировки – нашли индивидуальное претворение и в музыке Шумана.

К числу важных свойств шумановской мелодики принадлежит свободное развёртывание интонационно-тематических структур. Композитор «высвобождает» мелодию, ранее пребывавшую в ясно очерченных границах, фактически уподобляя её словесной фразе, окружённой многоточиями. Вместо закруглённых мелодий у Шумана сплошь и рядом появляются лаконичные мотивы-«афоризмы». Указанные построения, весьма яркие и выразительные, то выходят на первый план, то погружаются в общее течение музыки. Таковы темы цикла «Интермеццо» ор. 4, Allegro h-moll ор. 8 и некоторых других шумановских сочинений.

Наряду с этим, композитор придаёт большое значение мелодической связности, протяжённости музыкальных линий. Последнее, в свою очередь, корреспондирует со склонностью Шумана к полифонии. Контрапунктические преобразования основных тем, «инициативность» сопровождающих голосов усиливают общую певучесть шумановской музыки, её экспрессивное воздействие. В частности, эмоциональное смятение, подспудно ощущаемая неудовлетворённость подчёркиваются посредством диссонирующих секундных сочетаний (см., например, № 3 «Отчего» из «Фантастических пьес» ор. 12). Из полифонических приёмов композитором используются свободные имитации, канонические секвенции, различные виды канонов, полифония пластов, разнотемные контрапунктические соединения и др. Обращение к определённому полифоническому приёму неизменно продиктовано конкретной художественной задачей. Так, неоднократно встречающиеся имитационные переключки голосов с увеличением диапазона между ними способствуют усилению образного контраста, драматического напряжения. Обширный полифонический арсенал композитора наиболее полно и многогранно представлен в фортепианном цикле «Симфонические этюды».

Для произведений Шумана характерна весьма существенная роль ладотонального развития и красочных тональных сопоставлений. Тональные планы его циклических сочинений – одно из важнейших средств композиционного «скрепления» частей целого. При этом логика тонального движения каждый раз индивидуальна.

К примеру, в «Крейслериане» все нечётные (№№ 1, 3, 5, 7) и заключительная восьмая пьесы написаны в тональности g-moll. В «Симфонических этюдах», претворяющих ключевые особенности классических вариаций «строгаго» типа (ясно очерченная, завершённая тема, единый тональный план, двухчастная репризная структура вариаций), главная тональность – cis-moll, VII вариация (она завершает первый субцикл) – E-dur, XI – резкий сдвиг в gis-moll, XII (финал) – Des-dur (мажорная тональность, одноимённая к cis-moll).

Шумановское гармоническое мышление в целом восходит к принципам, выработанным эпохой зрелого классицизма. Художественные импульсы, под влиянием которых возникают оригинальные гармонии, связаны с акцентированием образной характерности, порой – лирической экспрессии авторского высказывания. «А результат – типичные для Шумана гармонические шероховатости, “странности”, дерзко-шутливые и весёлые “кляксы”; или же зловещее сгущение теней, томительная неразрешённость, колебания в “неверном свете”, блестящие радужные вспышки», – пишет Д. Житомирский [2, с. 430]. Зачастую используемые Шуманом «скрещивания» аккордовых и неаккордовых звуков (например, в Токкате op. 7) порождают эффект своеобразного «трения», обретающий драматургическую значимость. Приоритетная задача исполнителя (и педагога, работающего с учеником) в подобных сочинениях – активизировать внутренний слух, улавливая тонкости гармонического развития, гибко выявляя полифонические приёмы.

Кроме того, следует учитывать, что названные приёмы нередко обуславливают специфику изложения и развития музыкального материала. С баховской традицией Шумана роднит стремление к «сжатию» двух- или трёхголосия: возникающая при этом единая мелодическая линия обнаруживает черты скрытой полифонии (вспомним хотя бы начало «Крейслерианы»). В подобном «завуалированном» двухголосии одна из линий может быть образована повторяющимися звуками (к примеру, в № 1 «Вечером» из «Фантастических пьес» op. 12 или в связующей партии из I части «Фантазии»). Уровень полифонизации музыкальной ткани порой достигает впечатляющей интенсивности – уже на стадии изложения тематического материала появляются имитации, каноны, канонические секвенции (см.: № 3 «Одинокие цветы» из «Лесных сцен» op. 82, этюд XI из «Симфонических этюдов», № 5 из «Крейслерианы» и др.).

Активные сопоставления фактурных приёмов неразрывно связаны с эмоционально-

смысловой изменчивостью, событийной насыщенностью шумановской музыкальной ткани, что предполагает особое внимание исполнителя к данному аспекту интерпретации. Фортепианная фактура Шумана исключительно самобытна. Так, неожиданно сменяющие друг друга образы или повороты музыкального повествования чаще всего являются в новом фактурном освещении. Свойственная композитору изобретательность фактурного изложения выглядит почти безграничной; впрочем, здесь прослеживаются и некие общие черты, которые вновь и вновь указывают: это – Шуман.

В его фортепианной музыке лишь изредка встречается традиционно преподносимый гомофонно-гармонический или аккордовый склад (соответствующие примеры – начало II части «Фантазии», первая тема финала Сонаты fis-moll, заключительная вариация «Симфонических этюдов»). Даже графический образ шумановской фактуры вызывает ассоциацию с живой, изменчивой тканью, насыщенной множеством полифонизирующих голосов. Главная тема при этом зачастую оказывается столь органично вплетённой в тонкую вязь мелодических контрапунктов, что исполнитель не без труда может определить подлинные функции всех составляющих упомянутого звукового пространства. Отмеченная многоплановость, разумеется, побуждает исполнителя углубиться в изучение многообразных элементов шумановской фактуры. Воссоздание реальных сопряжений выписанных и скрытых голосов представляется крайне сложным вследствие их ритмической «автономии». Какой бы фортепианный цикл Шумана здесь ни рассматривался в качестве образца, будь то «Детские сцены» op. 15, «Blumenstück», «Лесные сцены», «Фантастические пьесы» op. 12 и др., практически любая пьеса обнаруживает тяготение к индивидуальной выразительности разнотембровых, ритмически самостоятельных голосов, группируемых одновременно в партиях обеих рук. В указанных случаях, естественно, рекомендуется поочерёдное освоение каждого из этих голосов (с точно соблюдаемой фразировкой, выразительным интонированием и корректной педализацией), после чего исполнитель вправе переходить к их осмысленному сопряжению.

Интерпретатору шумановских пьес крайне важно стремиться к оптимальному громкостному и тембровому балансу дифференцируемых голосов полифонизированной музыкальной ткани. В частности, излюбленный приём Шумана – «диалогическая» соотносённость контрастирующих партий в «сопрановом» и «басовом» регистрах, тогда как середина заполняется гармонической фигурацией. Соответствующие

примеры обнаруживаются в «Бабочках», Новеллетте F-dur (№ 1), «Детских сценах», I части «Венского карнавала» и т. д. Работая над воплощением подобных эпизодов, исполнитель может вначале сосредоточиться на разучивании верхнего голоса (*f*), объединяемого с фигурацией (*p*), а затем, добившись надлежащей выразительности интонирования басовой линии, – воссоздать звуковое целое сообразно авторскому замыслу.

Приёмы полифонизации многоголосной ткани, разработанные Шуманом, оказали существенное влияние на инструментальный стиль Брамса, Грига, Чайковского. Утончённость мировосприятия, характерная для великого немецкого романтика, предопределила особую роль звукоокрасочности, звукоизобразительности в его музыке. Эти качества ярко проявились в шумановских пейзажных зарисовках. Следует подчеркнуть, что у Шумана впервые в фортепианной музыке возникают одухотворённые лирические пейзажи. В качестве примеров такого рода упомянем «Фантастические пьесы» ор. 12 – «Вечером» (№ 1), где композитор достигает поразительной рельефности, запечатлевая еле уловимые колебания воздушной среды, или «Ночью» (№ 5) с имитацией неумолчного шума волн бурного моря, и др.

С юных лет Шуман любил импровизировать на рояле, воссоздавая «звуковой облик» конкретного человека или явления. В шумановских фортепианных сочинениях и сегодня производят огромное впечатление «портретные характеристики», известные современному слушателю по циклам «Карнавал», «Бабочки», «Танцы Давидсбюндлеров», «Детские сцены». Композитор, по сути, явился первооткрывателем в указанной сфере, его новаторский пианизм послужил вдохновляющим образцом для целого ряда замечательных произведений второй половины XIX – начала XX столетий (М. Мусоргский, П. Чайковский, К. Дебюсси, М. Равель).

По-видимому, наибольшие трудности для исполнителя шумановских произведений сопряжены с ритмикой. У Шумана эта сфера таит в себе немало проблем. Помимо освоения и точного воссоздания различных ритмических структур, здесь важно понимание их образно-содержательной стороны. Рассмотрим в указанном аспекте любимую Шуманом пунктирную ритмику – своего рода лейтпульсацию его фортепианных сочинений. В западноевропейской традиции соответствующие ритмические фигуры наделены определённой семантикой: подразумеваются чувство тревоги, призыв, решимость, борьба. У Шумана диапазон выразительных возможностей данной ритмической пульсации необычайно широк. Приведём некоторые при-

меры. Во II части «Фантазии» пунктирная ритмика создаёт впечатление активной работы мысли, безостановочного движения вперёд; в скерцо Сонаты *fis-moll* благодаря названной пульсации возникает фантастический, причудливый образ; в V вариации из «Симфонических этюдов» аналогичные фигуры ассоциируются с «полётной» скерцозностью, в рефрене «Арабески» – формируют кружевной, изящный, прихотливый рисунок темы; в финалах «Фантазии» и «Симфонических этюдов» подобная ритмика использована для воплощения атмосферы победного ликования, в № 4 из «Бабочек» – трепетного лирического высказывания; в Трио I Новеллетты *fis-moll* (№ 8) пунктирные фигуры соотносятся с взволнованной устремлённостью, в Трио II – с настроением победного торжества, в «Порыве» (№ 2) из «Фантастических пьес» ор. 12 – со страстной импульсивностью, бешеной энергией.

Нередки в фортепианных сочинениях Шумана и приёмы полиритмии. Особенно часто встречается «предупреждающий» или «запоздывающий» бас, как, например, в № 8 из «Крейслерианы» или в пьесе «Ночью» (№ 5) из «Фантастических пьес» ор. 12. Помимо этого, значительную сложность в исполнении шумановской музыки представляют синкопы, вводимые после «незвучащей» сильной доли такта. Показательно, к примеру, начало эпизода с ремаркой «В духе легенды» из I части «Фантазии», где на «раз» приходится пауза. В аналогичных случаях пианисту следует опираться на ощущение «сквозного» ритма сочинения, именуемого «мелкой пульсацией» (речь идёт о самых коротких длительностях, используемых на протяжении данного текста). Разучивая подобные фрагменты со сложной ритмической организацией, исполнителю надлежит не только воспроизвести указанное соотношение долей, но и уловить «дыхание», внутреннее объединение фразы, что позволит приблизиться к оптимальному решению художественной задачи.

Область выразительных средств, требующая от исполнителя вдумчивого подхода, – это акцентуация. Акценты у Шумана нельзя трактовать буквально, они могут наделяться различным смыслом. Зачастую шумановский акцент указывает на главную (то есть интонационно важную) ноту конкретной фразы. Иногда Шуман с помощью акцентов обозначает «спрятанный» в синкопированном рисунке средний голос, который требует естественной фразировки. Таковы, например, эпизод *Etwas langsamer* из II части «Фантазии», эпизод *As-dur* в Новеллетте F-dur (№ 1) и др.

В штриховой «палитре» композитора заслуживает особого внимания *staccato*, о котором

остроумно высказался Н. Перельман: «Над текстами Шумана роятся такие тучи *staccato*, что если их не разогнать, они искушают его музыку» [3, с. 80]. Упомянутый штрих необходимо рассматривать в контексте образного характера соответствующей музыки и с учётом смысловой организации конкретной фразы. *Staccato*, в частности, может быть «фантастическим» (IX этюд из «Симфонических этюдов», Трио I в Новеллетте № 8 *fis-moll*), танцевальным (главная тема финального раздела в той же Новеллетте *fis-moll*), бодрым, наступательным (первая тема из Новеллетты № 1 *F-dur*), устремлённо-пульсирующим (финал «Симфонических этюдов») и т. д.

Завершая обзорную характеристику непростых задач, с которыми сталкивается исполнитель, включающий в свой репертуар фортепианные произведения Шумана, хотелось бы напомнить следующее. Сам композитор, обращаясь к исполнителям, писал о том, что «рассчитывает на способность к тончайшей дифференциации ткани, к богатой и детальной нюансировке». Реализация этого шумановского пожелания предполагает разностороннее изучение творческого наследия Мастера – его жизненного пути, взглядов, эстетических критериев, стилистики и особенностей пианизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Предисловие // Шуман Р. Собрание песен / под ред. П. А. Ламма. М.: Музгиз, 1933. С. II–VI.
2. Житомирский Д. Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения. М.: Классика-XXI, 2000. 160 с.
4. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
5. Шуман Р. Письма: в 2 т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 720 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Predislovie [Preface]. Shuman R. Sobra-
nie pesen [Schumann R. Collected Songs].
Edited by P. Lamm. Moscow: Muzgiz Press, 1933.
P. II–VI.
2. Zhitomirskiy D. Robert Shuman [Robert Schu-
mann]: monograph. Moscow: Muzyka Press,
1964. 880 p.
3. Perel'man N. V klasse royalya [In the Piano Class].
Moscow: Klassika-XXI Press, 2000. 160 p.
4. Shuman R. Izbrannyye stat'i o muzyke [Selected
Articles on Music]. Moscow: Muzgiz Press, 1956.
400 p.
5. Shuman R. Pis'ma: v 2 tomakh [Letters: in 2 vol-
umes]. Moscow: Muzyka Press, 1970. Vol. 1. 720 p.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Р. ШУМАНА
В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМ

Статья посвящена фортепианному творчеству великого немецкого композитора-романтика Роберта Шумана. Характеристика шумановского наследия – одной из важнейших составляющих концертного и педагогического репертуара современных пианистов – обуславливается индивидуальными чертами художественного мирозерцания и спецификой творческого метода гениального музыканта-новатора, стилиевой многогранностью его фортепианных произведений. Исходя из этого, автором рассматриваются художественно-концептуальные

и технические проблемы, с которыми сталкивается современный интерпретатор музыки Шумана. В статье освещены приоритетные особенности шумановского формообразования и фактурного изложения, мелодики и гармонии, отмечена выразительная роль полифонических приёмов и ритмической организации в исполнительском воплощении фортепианных сочинений Шумана.

Ключевые слова: Р. Шуман, фортепианное наследие, творческий метод, исполнительская интерпретация, программность.

PIANO WORKS BY R. SCHUMANN
IN THE ASPECT OF PERFORMING PROBLEMS

The article is devoted to the piano works by Robert Schumann – the great German romantic composer. The description of Schumann’s heritage as one of the most important constituents of modern concert and educational piano repertoire is conditioned by the individual features of his artistic world outlook and specificity of creative method, many-side style of piano compositions. Hence the author examines creative-conceptual and technical problems which a contemporary

interpreter of music by Schumann is to deal with. The priority peculiarities of Schumann’s music formation and facture account, melodic and harmony, an expressive role of polyphonic devices and rhythmical organization in the performing realization of the piano pieces by Schumann are elucidated.

Key words: R. Schumann, piano heritage, creative method, performing interpretation, programness.

Жирикова Анна Николаевна

доцент кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: anitapiano@rambler.ru

Zhirikova Anna N.

Associate Professor of the Department of Special piano
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: anitapiano@rambler.ru

