

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

по виду ФОРТЕПИАНО

Козырева Юлия Игоревна

В Европейской культуре в конце XVIII— первой половине XIX вв сложилось такое идейно-эстетическое художественное направление как романтизм. Для него характерно противопоставление идеалов, например мещанству и косности —возвышенность и бескорыстность, реальности —видение мира совершенным, борьба с практицизмом и рационализмом. На первый план выдвигается герой — борец за чистоту, справедливость, непонятый примитивным, мещанским обществом. Герой живет в мире прекрасных, но недостижимых идеалов, он страдает от неприятия обществом его индивидуальности, его творческих устремлений и порывов. Романтики были убеждены, что человек создан для мира, полного света и гармонии, что человеческая душа, с ее жаждой прекрасного, постоянно стремится к этому миру. Они утверждали, что их идеал далек от скучной, повседневной жизни, и может осуществиться лишь в творческой фантазии художника —в искусстве.

Ярчайший представитель, "герой" романтизма — великий немецкий композитор Роберт Шуман, жаждал найти себя в этой приземленной жизни, он стремился к обновлению в искусстве, умению выразить в музыке искренность, правдивость и противостояние действительности. В его творчестве сплелись воедино мотивы трагического одиночества, неразделенной любви, скитальчества, высоких взлетов и падений, разочарований и надежд на светлое будущее. «В искусстве не творится ничего великого без энтузиазма»,— в этих словах композитора раскрывается сущность его творчества. Эпоха революций и национально-освободительных войн, которые потрясли Европу в первой половине XIX века, сказалась на творчестве композитора. Именно общественная действительность обострила художественную восприимчивость композитора и вдохновляла его: «...Меня волнует,— говорил Шуман,— все, что происходит на белом свете, — политика, литература, люди, обо всем я раздумываю на свой лад и затем все это просится наружу, желает быть выражено музыкой». И далее продолжает: «Музыка обладает чудесной силой выражать радость и горе и может поднимать дух как отдельного человека, так и масс».

Биография великого композитора была полна разных событий: счастливых, интересных, но подчас и трагических. Роберт Шуман родился в 1810 году в немецком городке Цвикау в семье книгоиздателя. Уже с детства мальчик, учась в местной гимназии, занимался филологией, писал статьи для энциклопедии отца, а с семи лет стал заниматься музыкой. Во время учёбы в гимназии он сочинял свои первые литературные произведения и даже стал организатором литературного кружка. Но к музыке Шуман тяготел не меньше, поэтому продолжал заниматься на фортепиано. В 1828 году по настоянию родителей он поступил в Лейпцигский университет на юридический факультет. В этом городе он знакомится и начинает брать уроки музыки у Ф. Вика, одного из лучших преподавателей фортепианной игры того времени. Окончательно решив для себя, что профессия юриста не для него, Шуман бросает университет и все свое внимание уделяет музыке. Мечтая стать великим пианистом, Шуман придумал специальный механизм, который бы позволил тренировать пальцы и добиться потрясающей техники игры на рояле. Но из-за использования этого прибора он сильно повредил правую руку. Травма была настолько серьезной, что о карьере исполнителя не могло быть и речи. Все

эти события привели к тому, что Шуман стал заниматься музыкальной критикой и композиторским творчеством. В 1834 году он основал "Новый музыкальный журнал", в котором выступил как главный редактор и издатель. В этом журнале находили поддержку все молодые, еще не известные музыканты, ведь Шуман был сторонником новаторства в музыке. Именно в это время начался расцвет Шумана как композитора. Все личные переживания из-за неудавшейся карьеры пианиста отразились в его произведениях. В 1840 году Шуман женился на талантливой пианистке, дочери своего учителя, Кларе Вик. Но счастливая семейная и творческая жизнь Шумана омрачалась постепенно ухудшающимся состоянием здоровья. В течение нескольких лет он находился на лечении в психиатрической клинике, но особого результата это не принесло. Композитор скончался в 1856 году, оставив после себя богатое музыкальное наследие. Роберт Шуман был автором фортепианной, симфонической, вокальной музыки, которая нашла признание во всем мире.

Формирование Шумана как композитора началось в 20-е годы XIX века, когда романтизм в Германии только что пережил свой блистательный расцвет в литературе. Трудно найти композитора, у которого переплетение музыки и литературы было бы столь тесным, как у него. Шуман был убежден в том, что «эстетика одного искусства есть эстетика и другого, только материал различен».

Для эпохи Романтизма характерно взаимодействие разных видов искусства. Поэты романтизма сделали музыку символом веры, а композиторы чувствовали себя поэтами в музыке. Именно в ней отразились наиболее глубокие внутренние черты и закономерности литературного романтизма – его психологизм и лиричность. Здесь будет уместно привести цитату писателя Реизова Б.Г. из его статьи «Литература и музыка»: «Взаимодействие художественной литературы и музыки давно было предметом размышления и исследований композиторов, певцов, писателей, историков литературы и музыки... Связь между звуком и словом возникла еще в те времена, когда люди создавали звучащую речь как средство общения, но тогда это была не связь, а единство. Влияние музыки на литературу и литературы на музыку может быть столь индивидуальным, неожиданным и неповторимым, что всякий раз оно требует особого к себе подхода, новых вспомогательных материалов и, следовательно, новых приемов исследования».

Безусловно, Роберт Шуман – не первый романтик в музыке, ведь когда он был еще совсем ребенком, Вебер уже ставил свои романтические оперы в Германии, а в Вене юный гений Франц Шуберт сочинял на стихи Гете и Шиллера песни и баллады. Но все же именно Шуман в своем творчестве отразил существенные черты немецкой романтической литературы. Тонкая красота поэзии романтиков воспитала высокие художественные идеалы композитора. Его вокальные миниатюры могут составить своеобразную энциклопедию немецкой романтической поэзии XIX века. Шуман открыл в мелодике, ритмике, фактурете средства, которые позволили музыке достичь таких же глубин, как литературный романтизм.

Фортепианное творчество Роберта Шумана является одним из высших достижений немецкого искусства XIX века. Фортепианный Концерт, три Сонаты для фортепиано, "Симфонические этюды", "Карнавал", "Крейслериана", Фантазия C-dur, "Детские сцены", "Фантастические пьесы" – ярчайшие и неповторимые произведения, в которых проявилась

оригинальность и своеобразие композиторского почерка и стиля Шумана. Композитор хотел, чтобы «музыка исходила из глубины настоящего и была не только приятной забавой и красивой по звучанию, но и стремилась к чему-то еще».¹ В цикле «Бабочки» (1831) – одном из первых изданных произведений Шумана – перед нами возникает картина костюмированного бала, где, по замыслу композитора, встречаются герои книги Ж.П.Рихтера «Годы юности». Это два брата (один – мечтательный и задумчивый, другой – порывистый и горячий) и молодая девушка, в которую оба влюблены. В фортепианном цикле «Карнавал» (1835) воплотилось многое из жизни, увлечений и помыслов молодого Шумана в пору его творческого расцвета. Шуман обладал удивительной способностью создавать в музыке портреты людей, выражать одним штрихом, одной интонацией или гармонией самое характерное в облике человека. В "Карнавале", вместе с прочими, появляются образы Флорестана и Эвсебия –ключевые образы в творчестве Шумана. Композитор так называл выдуманных им героев, от имени которых он писал статьи о музыке. Они постоянно спорят друг с другом, имеют разные мнения об одном и том же предмете. А мудрым судьей в их спорах выступает маэстро Раро, в котором Шуман видит пианиста Фридриха Вика, своего учителя, у которого он обучался частным образом игре на фортепиано. Флорестан всегда в движении, в полете, в танце, он остро и едко шутит, речь его горяча и порывиста. Эвсебий любит мечтать в уединении, говорит он тихо, проникновенно.

Фортепианный цикл «Крейслериана» op.16 (1838) состоит из восьми пьес-фантазий, не имеющих конкретных названий, но объединенных общей идеей – столкновение романтического героя с окружающей действительностью. "Крейслериана" навеяна произведениями немецкого писателя-романтика Э.Т.А.Гофмана. В ней оживает облик вдохновенного музыканта Иоганнеса Крейсlera, его грезы, мечты и видения. Крейслер, глубоко страдающий от обывательщины в жизни и искусстве, ведет с ней мужественный поединок. Этот борец-одиночка сродни и самому Шуману, и Гофману. По мнению Д.В. Житомирского, Шумана привлекало в Крейслере «самозабвенное увлечение музыкой как голосом романтической «высокой страсти», бунт, направленный против всякого иного понимания музыки, ведущего к профанации духовной миссии художника, — против холодного профессионализма, моды, рутины; в Крейслере ему импонировала постоянная энтузиастическая напряженность душевной жизни, становящейся едва ли не непрерывным творчеством». Сложно не отметить схожесть двух гениев: Гофман, при всем масштабе своего литературного дарования, был очень увлечен музыкой, овладев навыками симфонического дирижера, скрипача, органиста и композитора. Шуман же, будучи композитором величайшей одаренности, всегда тяготел к литературе и даже основал свой журнал, где писал статьи об искусстве. Гофман был и талантливым композитором. Им написаны опера "Ундина", фортепианные и камерные сочинения. В "Сказках Гофмана" Ж. Оффенбаха использована музыка из "Ундины", они же вдохновили Вагнера при написании либретто оперы "Тангейзер", а П.И. Чайковский создал балет "Щелкунчик" по сказке "Щелкунчик и Мышиный Король". Писатель ассоциирует музыку «с реальной жизнью: с ароматами, красками и звуками природы, с живыми страстями, с многообразными оттенками чувств; и с произведениями других искусств – с театром, живописью, поэтическим словом».

¹Самин Д. 100 великих композиторов.—Издательство Вече, 2008 г. 44с.

"Крейслериана" написана в 1838 году и посвящена Ф. Шопену. Но, как и большинство сочинений того периода, навеяна мыслями о возлюбленной – Кларе Вик. В одном из своих писем к Кларе Шуман писал: «Ты превращаешь меня в болтуна и восемнадцатилетнего мечтателя; я не знаю, что вообще из меня получится. Но, Клара, эта музыка сейчас во мне, и какие все время прекрасные мелодии. Хочу ее назвать «Крейслерианой»; в ней ты и мысль о тебе играют главную роль, и я хочу посвятить ее тебе. Да, тебе и никому другому, – как мило будешь ты улыбаться, когда найдешь в ней себя.».

Самое личное, интимно-лирическое произведение Шумана – "Крейслериана", было написано в сложное для композитора время. Это был четырехлетний период "Борьбы за Клару" – за право жениться на Кларе Вик, отец которой, Фридрих Вик, не давал ей разрешения на брак с Шуманом. В итоге право жениться на любимой было получено им через суд без согласия отца. В том же году он писал своему педагогу и другу Генриху Дорну: «Наверное, многое из тех боев, которых мне стоила Клара, отразилось в моей музыке и, думаю, понято Вами. Концерт, Соната, Танцы давидсбюндлеров, Крейслериана и Новеллетты вызваны к жизни ею одной».

Тем не менее, композитору пришлось снять первоначальное посвящение, очевидно, чтобы не обострять и без того сложные отношения с Ф.Виком. В сентябре 1838 года «Крейслериана» вышла с посвящением Шопену. Знакомство их состоялось в 1835 году в Лейпциге, и Шуман, первым открывший его как композитора, восхищался его игрой. «Здесь был Шопен, но всего только несколько часов, которые он провел в небольшом, тесном кругу. Он играет совершенно так же, как сочиняет, то есть несравненно». («Новый музыкальный журнал», 1835.) В своих записках Шуман пишет о Шопене лишь восторженными словами: «...все, к чему прикасается Шопен, воспринимает его образ и дух; даже в этом мелком салонном стиле он выражается с грацией и благородством, по сравнению с которыми все манеры других блестяще пишущих композиторов, при всей их утонченности, растекаются в воздухе. Он есть и останется самым отважным и гордым поэтическим духом времени».

Название цикла дано Шуманом уже после его сочинения. Оно связано с именем героя нескольких произведений Э.Т.А. Гофмана – "безумным капельмейстером" Иоганном Крейслером, о котором говорилось выше. Наиболее полно образ Крейслера раскрыт у Гофмана в его последнем и, по признанию многих, величайшем романе и значительнейшем образце немецкой романтической литературы – «Житейские воззрения кота Мурра». В этом литературном образе многое было близко Шуману: музыка – смысл всей жизни, герой полностью погружен в нее; бунт, направленный против музыкальной обывательщины, сухого профессионализма, моды. Вместе с этим, несмотря на огромное увлечение Шумана литературным образом Гофмана, который был отчасти автобиографичным и для самого писателя, сюжетной связи с новеллами и романами в "Крейслериане" нет, название цикла является лишь литературной аналогией, которая обозначает господствующий дух произведения. Музыкальный критик Р. Кортэ считает, что связь с Э. Т. А. Гофманом носит исключительно поверхностный характер. Й.Ф. Василевский лишь с большой осторожностью касается этого вопроса, говоря, что название "Крейслериана" очевидно заимствовано из одноименного произведения Гофмана. Для Г. Аберта связь Гофман — Шуман также невелика, хотя, по его словам, ясные следы влияния Гофмана можно распознать и в писательском, и в музыкальном

творчестве композитора. Из письма Шумана своему издателю к Ф. Вистлингу известно, что композитор не хотел навязывать слушателю образ Крейсlera. В этом же письме он обсуждает оформление титульного листа второго издания (1850), предлагая либо «скопировать хаслингеровское» (первое издание, 1838), которое кажется ему более убедительным, либо сделать новое, но при этом просит, чтобы слово «Крейслериана» лишь слегка проглядывало бы сквозь узор. Таким образом, на титульных листах слово «Фантазии» («Fantasien» — в первом издании и «Phantasieen» — во втором) выделялось гораздо больше, чем «Крейслериана».

Сохранились свидетельства, что во время её написания у Шумана приподнятое, жизнерадостное настроение чередовалось с болезненными и акустическими галлюцинациями. В своем письме Кларе он писал: "Играй иногда мою Крейсleriану! Поистине безмерная любовь звучит там в некоторых частях, там твоя жизнь и моя и многое, к чему устремлен твой взгляд".² «Крейслериана» поразила многих, даже жену композитора. Об этом произведении Клара Вик говорила: «Как прекрасна эта вещь, как много здесь юмора и в то же время таинственности. Меня изумляет твоя душа, все новое в ней».³ Эти слова еще раз подтверждают то, что личность и внутренний мир Шумана был загадкой не только для него самого, но и для самых близких ему людей.

Несмотря на то, что в письме к своему другу – оперному капельмейстеру и дирижеру К. Космали он назвал "Крейслериану" одним из лучших своих сочинений, судьба произведения складывалась нелегко. Первым сочинение исполнил С.Тальберг на закрытом концерте 28 октября 1838 года в Вене. Позднее произведение играли и Клара Вик, и Ференц Лист. По его словам, «Крейслериана» и Фантазия ор.17 были «наиболее трудно перевариваемы для публики». Сам Шуман, в письме к К.Космали от 5 мая 1843 года, подчеркивает, что «Крейслериана», как Новеллетты ор.21 и Романсы ор.28, «не стали широко известными [...] из-за сложности формы и содержания». Лишь после смерти Шумана состоялось первое публичное исполнение: в январе 1859 года "Крейслериану" исполняла Клара Вик.

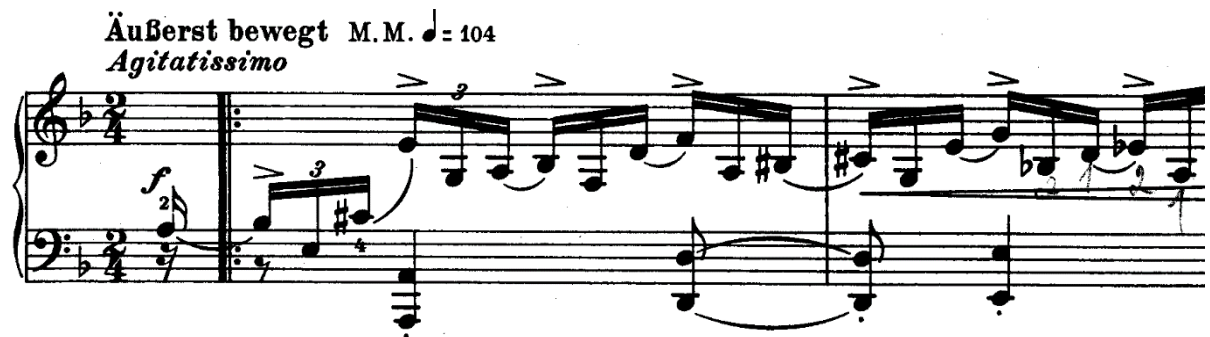
Цикл, состоящий из восьми пьес, включает в себя почти вдвое больше самостоятельных тематических эпизодов. Шуман применяет здесь принцип "свободных вариаций" – в произведении отсутствует главная тема, но родство музыкальных образов объединяет все пьесы цикла в одно целое. Два основных шумановских героя, о которых говорилось выше – Флорестан и Эвсебий, горячая пылкость и лирическая созерцательность – лежат в основе принципа чередования пьес в "Крейслериане". С самого начала до самого конца цикла можно проследить развитие каждого из этих начал. Их постоянный контраст является особой формой сквозного развития "Крейслерианы". Шуману удалось добиться единства пьес в этом цикле, они неразрывно связаны и представляют собой цельное произведение. По словам С.Н. Николаевой – доктора педагогических наук, первая и вторая пьесы являются экспозицией двух контрастных образов, которые получают далее «последовательное развитие, видоизменение, разработку». Немалую роль в объединении цикла играет то, что подавляющее большинство пьес написано в трехчастных репризных формах. В ритмическом плане объединяющую функцию выполняет триольный и пунктирный ритмы. Также нельзя

²Роберт Шуман. Письма (1817 - 1840) т.1.–М.:Музыка, 1970. 377с.

³Там же. 633с.

не сказать о тональном плане цикла: $d - B/F - g - B/g - g/G - B - c/Es - g$. Из схемы мы видим, что весь цикл написан в тональностях первой степени родства. Шуман мастерски использует ладовое соотношение мажора и минора для усиления контраста между частями пьес. Преобладающие тональности "Крейслерианы" – g -moll и B -dur.

Первая пьеса изложена в сложной трехчастной форме. В ней сопоставлены два противоположных образа, о которых говорилось ранее: первая тема неистовая, бурная и стремительная.



а вторая – лирически светлая и воздушная.



Нельзя не заметить ощутимое влияние сонатной формы на внутреннюю структуру этого номера. По сути первая пьеса демонстрирует тот контраст, который будет главным во всем цикле. Шуман мастерски, не меняя заданного в начале ритмического движения триолями, добивается контраста в трио из первой пьесы за счет использования исключительно среднего и верхнего регистров и динамики в пределах «*piano*», в результате чего возникает совершенно другой образ и ощущение просветления. После возвышенной середины возвращается первоначальная тема (сокращенная реприза, если говорить о чертах сонатности в этой пьесе). Исполнителю стоит помнить, что надо обращать пристальное внимание на авторские указания, в данном случае, это акценты, поставленные над триолями в крайних частях и синкопированная линия баса, которую нельзя акцентировать, а нужно лишь подчеркнуть, как этого просит автор. Кроме того, триольное движение в крайних частях этого номера изложено крайне неудобно пианистически, что создает для исполнителя дополнительные трудности, не говоря уже о полифоничности фактуры как в партии правой, так и левой рук. Как это часто бывает у Шумана, обилие, казалось бы, равноправных голосов и линий может сбить исполнителя с толку – что главное? Каждый голос в отдельности кажется самостоятельным, самодостаточным и заслуживающим права быть основным. На самом же деле, надо лишь довериться композитору – в этом номере Шуман крайне часто употребляет акценты (штрих *marcato*), что дает исполнителю определенную подсказку. Разумеется, акценты у Шумана ни в коем случае нельзя воспринимать буквально – автор использует их скорее

как смысловые, нежели динамические, что дает нам основание считать звуки под акцентами основополагающими, мелодическими. Исполнительской трудностью середины пьесы является гладкая, ровная «передача» триольной фактуры из правой в левую руку. К тому же, это нужно сделать в нюансе *pianissimo*, сохраняя при этом ясность и плавность мелодической линии.

Совершенно по-особенному в этом номере (как, впрочем, и во всем цикле) стоит отнестись к педализации. В этом отношении композитор оставил нам крайне мало указаний – он лишь ставит знак «взять педаль» в начале каждого раздела. Очевидно, что это никак не может означать, что педаль не меняется в течение всего раздела. В какой-то степени это дает исполнителю большую свободу педализации. Возможно, Шуман имел в виду, что в этой пьесе нет игры без педали, а точнее она подменяется «по слуху»: либо вместе с басом, как в крайних частях, либо вместе со сменой гармонии, как в середине. Помимо всего прочего, здесь нужно помнить об очень важном моменте: педаль на инструментах времен Шумана не была такой «густой», как на современных роялях. При полном нажатии она не могла удерживать на протяжении долгого времени большое количество звуков, создавая гул, как это может сделать педаль сегодня даже на простом пианино.

Вторая пьеса контрастна по отношению к первой. Она написана в форме рондо и содержит в себе три лирических рефрена и два разнохарактерных интермеццо между ними. Ввиду развернутости, а также тематической и образной самобытности рефрена и двух интермеццо форму этого номера можно определить как рондо-сюиту. Сюита часто проникает в структуру произведений Шумана в этот период творчества (например, первый номер «Венского карнавала»). Право говорить о сюитности дает также абсолютная завершенность рефрена как небольшой лирической пьесы, а также обоих интермеццо: первое – это небольшая, но очень яркая юмореска, второе же по настроению и образному наполнению возвращает нас к крайней степени взволнованности первого номера, однако, рефрен, следующий после второго интермеццо, все сглаживает и успокаивает.

Исполнительские трудности в этом номере не так очевидны, как в предыдущем. Основная сложность рефрена – плавность линии при многоплановости фактуры, изложенной в первых тактах октавами на *legato* и широкой межпальцевой растяжке в очень длинной фразе:



Крайне важно также суметь разнообразить большое количество повторов темы в рефрене, сыграть их все по-разному. В первом интермеццо необходимо быстро перестроиться на совершенно другой темп, другую динамику и иной тип фактуры. Интермеццо имеет разнообразную штриховую палитру, что в быстром темпе может доставить неудобства для исполнителя.



Второе интермеццо, как и первое, довольно подвижно, но имеет абсолютно другой характер. Мелодическая линия в нем скрывается в насыщенной шестнадцатыми фактуре в партии правой руки; не менее важна линия баса.

Intermezzo II
Etwas bewegter M.M. ♩ = 112
Poco più mosso

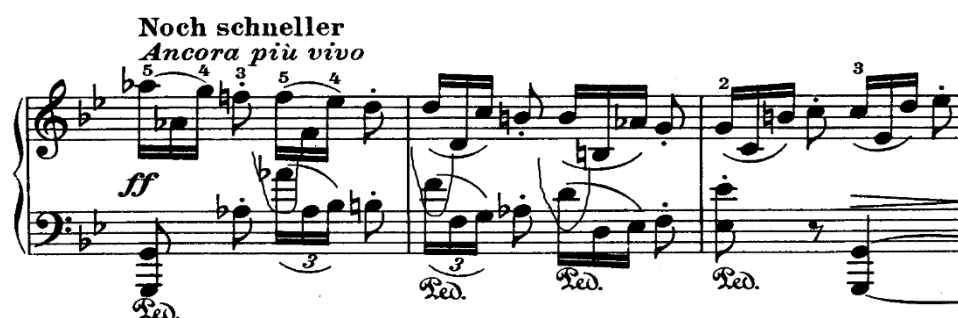
Наконец, мы возвращаемся к рефрену, к первоначальному движению, длинной и плавно текущей фразе. Этот номер, помимо прочего, сложен разноплановостью рефрена и обоих интермеццо. Он требует от исполнителя чувства формы, владения разными штрихами, масштабного и образного мышления.

Третья пьеса «Крейслерианы» представляет собой сложное трехчастное построение с сокращенной репризой в третьей части и кодой, но, учитывая масштабы трио в среднем разделе, которое едва ли не превышает собой крайние части, можно говорить о трехчастной форме типа "обрамления" (термин В. Цуккермана). Образ крайних частей и коды – это бурный порыв, энергичное и стремительное движение с жестким и колким аккомпанементом:

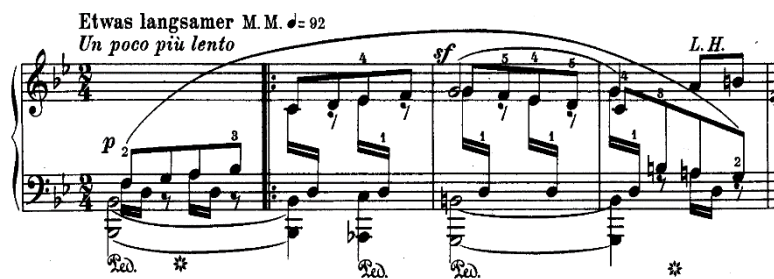


Если говорить об исполнительских трудностях этого номера, то сразу необходимо обратить внимание на фактуру крайних частей, а точнее на пары «триоль+восьмая». Само собой, сложность не в ритмическом рисунке, а в том, чтобы, четко артикулируя каждую ноту, соблюдая акценты и не нарушая мелодическую линию, сыграть триоль и перевести ее в восьмую. Темп в этом эпизоде очень подвижный, и важно, чтобы ни одна нота не «зажевалась». Малоопытному исполнителю может показаться, что решение этой проблемы лежит на поверхности – достаточно просто соблюсти авторскую педаль. Шуман зачастую обозначает педаль («Ped.») только в самом начале эпизода или пьесы, а далее не оставляет никаких комментариев по поводу снятия или подмены. Как уже говорилось ранее, это совсем не означает, что композитор планировал создать с помощью такой педали жуткий гул. Такое обозначение говорит о том, что автор дает исполнителю определенную свободу в этом отношении, лишь указывая на то, что педаль использовать нужно, а вот где и как часто ее подменивать – этот вопрос остается на усмотрение пианиста. Наиболее приемлемый вариант – брать новую педаль на каждую группу «триоль+восьмая». Это позволит соблюсти указание автора и вместе с тем не нарушить ясность и четкость артикуляции. Однако некоторые исполнители в этом эпизоде обходятся пальцевой педалью, или вообще без какой-либо педали, но лишь в помещениях, где роль педали возьмет на себя акустика.

Между мотивами каждой фразы обязательно нужны небольшие цезуры, которые не должны прерывать единую линию, длящуюся от начала первого раздела до трио. Драматичная кода – кульминация пьесы, технически крайне неудобная. Существует вариант исполнения коды, который сделает фактуру более удобной для исполнения: перенос первой триольной шестнадцатой из левой руки в правую.



Медленное трио в середине построено на совершенно новом тематическом материале, оно изобилует альтерированными субдоминантами и причудливыми, фантастическими модуляциями, но вместе с тем содержит в себе и легкий налет светлой грусти, и некую меланхолическую отстраненность.



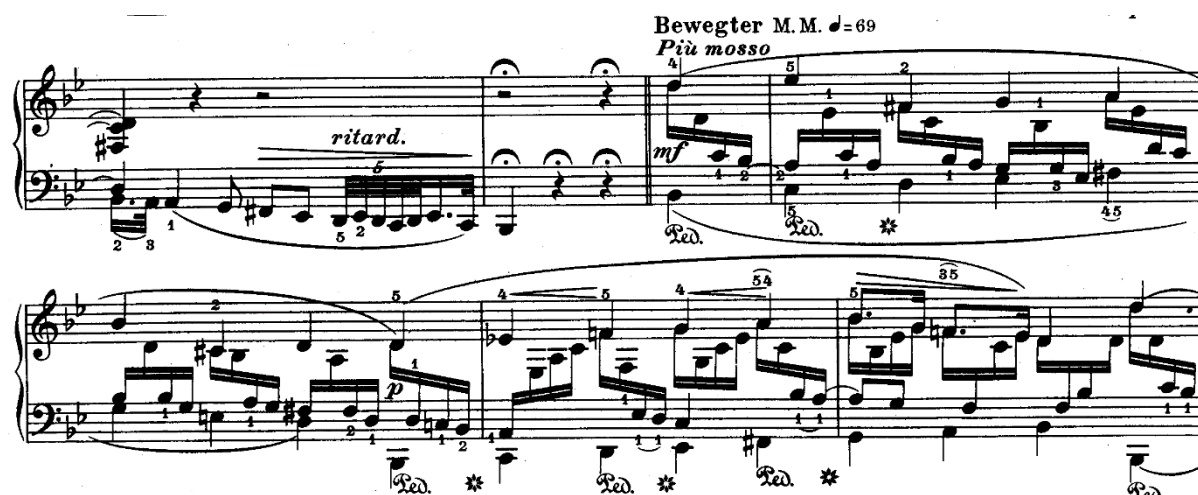
Можно сказать, что трио – это лирический дуэт, который состоит из бесконечных подъёмов и спадов мелодии. Пианисту нужно добиться идеально ровного голосоведения как в правой, так и в левой руке. Динамически линии развиваются по-разному: когда одна линия достигает кульминации и идет на спад, вторая только начинает свое развитие. Дополнительную сложность создают переплетения двух линий между партиями обеих рук. Добиться эффекта волнообразного развития позволяет грамотно взятая педаль, подстроенная не только под мелодию, но и под линию баса.

Четвертая пьеса – предельно медленный и выразительный речитатив.



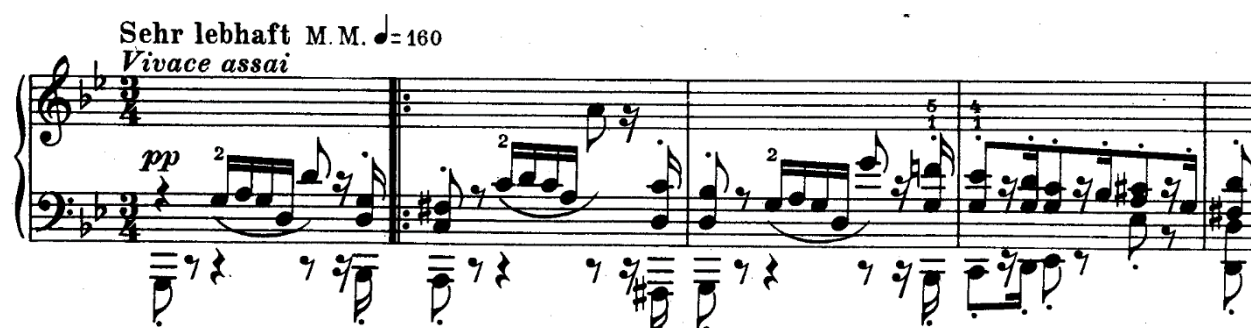
Она напоминает последний номер «Детских сцен» «Поэт говорит» или третью часть Фантазии оп.17 своей поэтичностью, свободой высказывания, мудрой созерцательностью. Как и во многих медленных пьесах у Шумана, перед исполнителем стоит очень сложная задача – провести медленную фразу, не прервав при этом длинную мысль. Номер написан в трехчастной форме, он совсем не велик по объёму, но из-за предельно медленного темпа в крайних частях и глубины содержания он оставляет ощущение чего-то очень важного, значительного. Самая сложная задача этого номера – найти верное ощущение времени. Это не значит, что нужно стараться играть максимально медленно, чтобы придать исполнению как можно больший масштаб. Исполнитель должен найти такой темп, в котором музыкальная мысль будет излагаться неторопливо, сдержанно, мудро. Хотя эта пьеса подразумевает большую ритмическую и интонационную свободу, ни в коем случае нельзя допустить нарушения формы, нельзя «развалить» пьесу. Этот номер не терпит суеты, он требует от пианиста огромного масштаба мышления, именно в этом его самая главная трудность.

Средний эпизод занимает всего двенадцать тактов, его образная сфера несколько отличается от крайних частей. Появляются две мелодические линии: в верхнем голосе и в басу, а также спокойное, равномерное движение шестнадцатыми в аккомпанементе, который расположен между двумя линиями.



Помимо очевидных полифонических задач, нужно не забывать о плавности и ровности шестнадцатых в аккомпанементе. Возвращение первого эпизода можно назвать сокращенной репризой. Он заканчивается на вопросительной интонации доминанты к g moll, что приводит нас к следующему номеру.

Пятая пьеса также написана в сложной трехчастной форме. Крайние части построены на суммировании витиеватой фигуры из четырех шестнадцатых и упругого пунктира.



Что примечательно – в середине этой пьесы (трио), которая сама по себе написана в трехчастной форме, характер не меняется на контрастный, противоположный, а становится еще более взволнованным и возбужденным. Но если в крайних частях мы видим волевую собранность, членение на краткие мотивы, то трио состоит из более длинных и гибких фраз. Из объединяющих признаков здесь можно указать общую тональность g-moll и стремление к одним и тем же мелодическим звукам и в крайних частях, и в трио (gid).

Чрезвычайно важно обратить внимание в равной степени на разнообразные штрихи, ритм и фразировку в крайних частях. Ритмическая сторона, на первый взгляд, не представляет особой сложности, но это обманчиво: сохранить упругость, четкость, а также выдержать паузы, точно исполнить пунктиры, – все это не так просто выполнить при довольно подвижном темпе и максимально тихой динамике этой части. Трио в пьесе допускает бóльшую свободу в плане динамики и ритмической организации, чем крайние части. Если в крайних частях ритмическая структура четко организует фразу и «держит» форму, то в среднем эпизоде допускается rubato. Движение в нем основано на коротких секвенциях, оно становится пылким и взволнованным. С каждой новой ступенью развития секвенции возрастают и напряжение, и динамика.

Шестая пьеса – образец лирического рондо. Это последний светлый эпизод в "Крейслериане", наряду с четвертым, он представляет собой главный лирический образ цикла. Эпизоды этого номера контрастируют с рефреном, сквозное развитие объединяет их в одно целое. Несмотря на совсем маленький объем пьесы, она насыщена событиями, это роднит ее с четвертым номером. Трудности в них одинаковые: длинные медленные фразы, полифоничная многослойная фактура, глубокое содержание в небольшом объеме.

Седьмая пьеса имеет стремительнейший, бурный, буквально "кипящий" характер.



Шуман своими указаниями требует предельно быстрых темпов. Номер написан в сложной трехчастной форме с контрастной кодой в виде хорала – гениальное решение Шумана в плане подготовки к финальному номеру. После мощнейшей лавины в первой части, дьявольски быстрого фугато в середине, и еще более стремительной репризы наступает хоральная



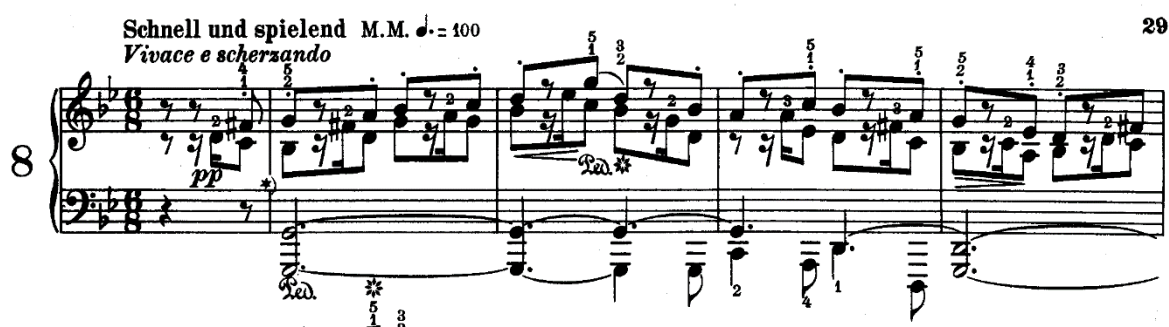
кода – резко, без паузы.

Композитор использует четкий тональный план во всем цикле – это бемольные тональности (g-moll, B-dur, d-moll, c-moll, Es-dur) с похожей тембровой окраской. Однако в этом номере, реприза которого заканчивается в c-moll, он резко противопоставляет и темп, и динамику, и ритм, и тональность (B-dur, затем Es-dur) в коде, что создает эффект абсолютной неожиданности, и слушатель, в течение этого номера привыкший к быстрому темпу и динамике в основном выше средней, обращает внимание на резкую смену, контраст. Хоральная кода является и завершением предельно накаленного, эмоционально острого номера цикла, и переходом к финальному, восьмому номеру.

Эту пьесу невозможно исполнить без хороших технических навыков. Она требует не только цепкости, ловкости, пальцевой четкости, но и умения прослушать и выстроить фразу в предельно быстром темпе. Грамотное построение музыкальной мысли в этом

номере необходимо, чтобы не превратить его в быстрый и громкий инструктивный этюд. Обилие «sf» и штриха marcato также могут провоцировать на злоупотребление яркой динамикой – очень важно помнить, что у Шумана даже в самых быстрых и фактурно насыщенных разделах есть мелодическая линия (а иногда и не одна), которую никак нельзя потерять.

Восьмая пьеса. Казалось бы, что финалом такого масштабного цикла должен стать грандиозный номер, апофеоз, как это происходит в крупных шумановских циклах («Карнавал», «Симфонические этюды» и др.). Но композитор находит для финала «Крейслерианы» потрясающее решение – обрамляет два контрастных и драматичных эпизода рефренами, изображающими тихо и прерывисто бьющееся взволнованное сердце художника, которое, в конце концов, замирает навсегда.



Рефрен в этой пьесе состоит из трех пластов фактуры: мелодия в верхнем голосе, второй голос, который все время начинается с пунктира и сопровождает ее, и бас. Задача исполнителя – гибко выстроить фразу, не забывая о точном исполнении пунктира. Примечательно, что Шуман создал ритмическую структуру всего номера, основанную именно на пунктирном ритме и триольном движении. Очень важно помнить, что шестнадцатая нота в затакте к каждой фигурации не является форшлагом. Ни в коем случае нельзя укоротить или скомкать ее, потому что именно она задает метр и движение всей пьесе от начала до конца.

В первом эпизоде мелодическую линию проводит бас, а в верхнем регистре остается тот самый голос с пунктиром в затакте. Затем внезапно возникает рефрен, но сокращенный и начинается он с тональности c-moll. Кульминацией пьесы является второй эпизод. В нем динамика вырастает до «f» и «ff», мелодическая линия передается из баса верхним голосам, но основой по-прежнему остается триольное движение и пунктирный ритм, только на новом тематическом материале и совершенно другом характере он звучит абсолютно иначе – решительно, драматично. Так же, как и после первого эпизода, рефрен возвращается, «вырывается» внезапно. После двух контрастных эпизодов проведение рефрена звучит переосмыслено, он воспринимается в другом ключе – триольное движение теперь кажется спокойным, пунктир не таким острым, как во втором эпизоде. Динамика угасает вместе с опускающимися в низкий регистр голосами. Триольное движение заканчивается только на двух последних звуках цикла: доминантовом «ре» и тоническом «соль» в большой октаве.

Несмотря на отсутствие внешних эффектов в рефренах, эта музыка трагична, полна взволнованного предчувствия, чувства неотвратимости судьбы – остигательный пунктирный ритм можно воспринимать не только как биение сердца, но и как часы, которые неумолимо отсчитывают каждое мгновение, отправляя его в бесконечность и приближая

нас к ней каждым ударом секундной стрелки. Но человек не был бы человеком, если бы не стремился вырваться из рамок времени и собственного бытия. Шуман пишет синкопы в левой руке, которые едва ли не смещают сильные доли: они звучат "поперек них", но в конце цикла покоряются их монотонному ритму и сливаются с вечным движением.

Произведения Шумана входили в репертуар Клары Вик, которая вела активную концертную деятельность. После смерти композитора, Klarой было отредактировано и издано полное собрание его сочинений. В том числе, сделана исполнительская редакция "Крейслерианы", в которую пианистка внесла незначительные изменения. Большую помощь в издании сочинений Шумана оказывал Кларе друг семьи – И. Брамс, который также поддерживал ее в трудные годы после смерти Шумана.

Несмотря на свою продолжительность (почти 40 минут), "Крейслериана" является одним из самых репертуарных циклов Шумана. Если говорить о ярких интерпретациях произведения, то конечно нельзя не сказать о В. Горовице. По мнению американского пианиста Д. Дюбала, запись Горовица, сделанная в 1969 году, отличалась большей интенсивностью, оставив незабываемое впечатление, а запись 1986 года была полна гибкости и мягкости. Горовиц и сам отмечал, что его интерпретация цикла претерпевала изменения в течение времени. Пианист любил и восхищался этим произведением. По его словам, "в "Крейслериане" каждая нота – часть великой мистерии. "Крейслериана" – это Шуман во всей своей полноте и величии"[17,69].

Безусловно, ценность представляет запись Марты Аргерих, ведь помимо яркой виртуозной стороны, мы слышим в ее исполнении невероятную проникновенность и глубину. Конечно, стоит сказать об исполнении "Крейслерианы" В. Софроницким, в игре которого чувствуется страсть, самоотверженность, порыв, горение, но при этом монументальность и благородство произведения не исчезает. У него весь накал страстей происходит внутри, в сердце, которое горит от напряжения и концентрации, будто он отчаянно хочет спасти мир своим "последним" словом, как писал о нем В. Афанасьев. Одним из эталонных является исполнение "Крейслерианы" выдающейся российской пианисткой, обладательницей Золотой медали Международного конкурса им. Р. Шумана, а также Премии Шумана за особый вклад в пропаганду и исследование творчества композитора – Элисо Вирсаладзе. «Отдаю должное ее замыслу и ее незаурядной музыкальности. Это артистка большого масштаба, может, самая сильная сейчас пианистка-женщина... Она очень честный музыкант, и в то же время ей присуща настоящая скромность». – говорил о Вирсаладзе Святослав Рихтер, особенно выделяя ее интерпретацию именно шумановских произведений.