

## **Феофанов Станислав Юрьевич**

студент IV курса специальности «Теория музыки» колледжа им. В. К. Мержанова  
при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте  
им. С. В. Рахманинова

Научный руководитель:

## **Сорокина Екатерина Александровна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки  
Тамбовского государственного музыкально-педагогического института  
им. С. В. Рахманинова

# **НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ТРАКТОВКИ ФОРТЕПИАННОГО ЗВУЧАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА ШУМАНА (НА ПРИМЕРЕ «СИМФОНИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ»)**

Мощный расцвет фортепианного искусства связан, как известно, с XIX веком. Унаследовав традиции старинных клавишных инструментов, фортепиано эпохи романтизма быстрыми темпами расширяло палитру возможностей. Это было обусловлено техническим совершенствованием, по сравнению с инструментами-предшественниками, а также широкой распространённостью самого инструмента. В искусстве новая эстетика потребовала новаторского подхода к средствам художественной выразительности.

В музыке, наряду с тенденцией к демократизации, проявился особый интерес к виртуозности. Поиск возможностей воплощения романтической образности нередко был связан и с новыми тембровыми решениями, особенно в сфере исполнительства. Так, к середине XIX века в фортепианном репертуаре ярко проявляется тенденция к тембровому обновлению фортепианного звучания. Наглядным образцом новаторства может служить вариационный цикл «Симфонические этюды» *op.* 13 Роберта Шумана, работа над которыми началась в 1834 г., а первая публикация состоялась в 1837 г. «Здесь мы чувствуем <...> соприкосновение с духом новой вольнолюбивой лирики эпохи Гейне и “Молодой Германии”» [4, с. 39]. Произведение посвящено английскому композитору, виртуозному пианисту и дирижёру Уильяму Стерндейлу Беннету (1816–1875).

Роберт Шуман вошёл в историю музыки, как яркий композитор первой половины XIX века, один из первых представителей новой эпохи — романтизма. Как подчёркивает В. Д. Конен, «сущность “шумановского” в музыке выражена в его фортепианных произведениях» [5, с. 318].

Примечательно название этого произведения. С одной стороны, Шуман обращается к жанру этюда, и именно в романтической трактовке. Подобно Шопену, композитор понимает этот вид технической пьесы как художественный эскиз — яркий и виртуозный. С другой — в произведении для солирующего фортепиано подчёркивается совершенно новая трактовка инструмента — симфоническая. При этом, само слово *симфонический*

проявило себя в двух направлениях: симфоническом звучании и симфонизации как принципе художественного мышления. По словам Д. В. Житомирского, симфоничность цикла *«сказывается и в наличии здесь постепенного, целеустремлённого развития основного образа»* [4, с. 37].

Симфоничность звучания напрямую связана с новой трактовкой тембра фортепиано. Так, фортепианному изложению произведений Шумана свойственны насыщенность фактуры и, одновременно, ясность мелодических линий, афористичность манеры изложения, а также особая смелость гармонических решений.

Своеобразная «инструментовка» является важным фактором в драматургии цикла «Симфонических этюдов». Так, в этюдах скерцозного плана создается колористический эффект стаккатного звучания деревянных духовых инструментов.

Например, в этюде № 1 ощутим тембр фагота. Здесь используется и характерная тесситура этого низкого по тембру деревянного духового инструмента. Мелодия имитируется, переходя из одного пласта фактуры в другой, благодаря чему происходит как бы переключение мелодии от тембра к тембру разных духовых инструментов. Колористическое решение, в сочетании с фанфарным восходящим движением в целом, подчёркивает активный и при этом сумрачный драматический образ первого этюда, который можно охарактеризовать как «мрачное скерцо».

Подобные примеры подражания тембрам симфонического оркестра в произведении Шумана многочисленны. Имитация деревянных духовых слышна в лёгком движении этюда № 9. Узнаётся звучание медных духовых инструментов и в проведении главной темы в финальном этюде. Лирическая напряжённость тембра струнных усилена вибрирующим фоном и выделенными квазивиолончельными имитациями в средних голосах этюд-ноктюрна № 11. В скрипичной манере написан и этюд № 3.

Стремление к оркестральности звучания в «Симфонических этюдах» проявляется не только в имитации отдельных инструментальных тембров, но и в близости к общей оркестровой фактуре, что тембрально обогащает звучание фортепиано, раскрывает новые грани инструмента. В то же время симфоничность не ограничивается исключительно колористическим аспектом. По словам Б. В. Асафьева, *«<...> симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных»* [1, с. 97]. Таким образом, симфонизм проявляется на уровне драматургии сочинения. Остановимся на этом аспекте подробнее.

Произведение Шумана решено как свободные вариации, где импульсом для варьирования и финалом становятся заимствованные фрагменты — тема была взята из вариаций для флейты барона фон Фрикена, отца Эрнестины (сердечной привязанности юного композитора), однако в обработке Роберта Шумана тема приобрела черты траурного марша.

Примечательно, что в теме проявлены различные жанровые истоки. Так, доминантная роль отведена траурному маршу, с присущим ему аккордовым плотным изложением, чёткой метроритмикой — в частности, с фигурами пунктира. Траурный характер подчеркнут и ладотональным решением — основная тональность *cis-moll*. При этом в рассматриваемой теме уже присутствует скерцозная природа, выражающаяся в повторности, скачкообразном контуре мелодики, фанфарных интонациях. И ещё один жанровый источник темы — лирика, которая проявляется в середине двухчастной репризной формы в особой мелодии кантиленного склада, более ровном ритмическом рисунке, вокальном типе фактуры. Именно эти три жанровые сферы, заложенные в теме — маршевость, скерцозность и лирика — определяют драматургические линии всего цикла.

Тема, положенная в основу Этюдов, отличается структурной ясностью и завершённостью. В ней используется традиционная для классических строгих вариаций форма — простая двухчастная, которая, наряду с тональной и гармонической основой, сохраняется на протяжении всего процесса варьирования. Примечательно, что в Этюдах, несмотря на строгие рамки формы, композитор допускает большую свободу. Наряду с главной темой в некоторых вариациях появляется и затем развивается новый тематический материал. Кроме того, отдельные вариации свободно видоизменяют рисунок темы, а в некоторых случаях сохраняют с ней лишь очень отдалённую ассоциативную связь.

Важнейшим принципом развития в произведении становится не обновление, а трансформация. Достигается нередко это качество посредством такого важного для симфонического мышления метода, как мотивное вычленение. Этот разработочный приём широко представлен в произведении, например, в такте 1 этюда № 1. Однако на первый план выходит именно содержательная, образная трансформация, которая особенно наглядно проявляется на жанровом уровне. Героическую линию, основанную на развитии жанра марша от тональности *cis-moll* к *Des-dur*, можно проследить в этюдах №№ 4, 6, 8, 12. Линию скерцо — в этюдах №№ 1, 3, 5, 7, 9. Лирическую линию — в этюдах №2 и №11. Возможность подобной группировки говорит о симфоническом принципе сквозного развития контрастных образных сфер, выросших из главной темы и драматургической организации всего цикла. Итогом трансформации становится финальный, двенадцатый этюд.

И вновь в финале композитор цитирует заимствованную тему — романс Айвенго с хором из оперы «Храмовник и еврейка» Генриха Маршнера, «*придав ей более энергичный ритм, лаконичность и инструментальную красочность изложения*» [3, с. 301]. Обращение к этой теме связано с тем, что в припеве романса воспевается родина героя оперы — Англия, которая также является родиной музыканта, которому были посвящены «Симфонические этюды». Композитор акцентирует данный фактор, «*подчеркнув посвящение цитированием в финале мелодии “Du, stolzes England, freue Dich!” (“Радуйся,*

гордая Англия!»)» [2, с. 88]. Мелодия Маршнера родственна и главной теме сочинения своим аккордовым складом. При этом контрапункт к основной теме в этюдах № 1, № 2 основной мотив этюда № 8 и единственный мажорный этюд № 7 интонационно подготавливают финал. Таким образом, цитата не нарушает тематического единства цикла. Теперь это торжественное шествие, в которое преобразовался траурный марш темы вариаций. Сам композитор в одном из писем так комментировал процесс трансформации в «Симфонических этюдах»: «*В моих вариациях я дошёл уже до финала. Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес*» [6, с. 60].

Интересна тональная логика цикла. Он как бы наглядно демонстрирует общий драматургический план. В финале происходит переключение из *cis-moll* в ладово противоположную плоскость — *Des-dur*.

Начальные построения этих разделов воспринимаются как контрастные эпизоды: мелодия становится певучей, а острый пунктирный ритм «отводится» в сопровождающие голоса. Но затем развитие перерастает в подлинно симфоническую разработку. Звучание всё более концентрируется, выражая напряжённое действие, в кульминационный момент врывается главная тема «Симфонических этюдов», подобная призывному боевому сигналу. После драматичной баталии реприза темы финала звучит особенно торжественно, фанфарно и победно. Третье проведение рефрена воспринимается уже как праздничное ликование, достигшее своего апофеоза. Таким образом, в финале развивается важнейшая линия действия, которая является стержнем всего произведения.

Примечательно, что сам композитор, ещё при жизни, не рекомендовал исполнять «Симфонические этюды» своей жене, Кларе Вик. Вместе с тем, Уильям Стерндейл Беннет — тот, кому они были посвящены, довольно много и с успехом с ними концертировал. В фонозаписи данное произведение можно услышать в исполнении таких знаменитых пианистов, как Андраш Шифф, Владимир Софроницкий, Эмиль Гилельс, Маурицио Поллини, Святослав Рихтер, Артур Рубинштейн. Стоит отметить, что два этюда были оркестрованы Петром Ильичом Чайковским и записаны Мартой Аргерих с лейпцигским оркестром Геваундхауза под управлением Риккардо Шайи, воплотив симфоничность звучания уже в оркестральном варианте.

Выдающийся отечественный исследователь Валентина Джозефовна Конен называет Вариации Шумана «энциклопедией образов, жанров и приёмов фортепианной романтической музыки XIX века» [5, с. 321]. В целом, новаторство Роберта Шумана в «Симфонических этюдах» связано с подъёмом романтической камерной инструментальной музыки на новый, более высокий в иерархии жанров, симфонический уровень.

## Список литературы

1. *Асафьев Б. В.* О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
2. Воспоминания о Роберте Шумане / Сост., коммент. и пред. О. В. Лосевой. Переводы А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. – М.: Композитор, 2000 – 556 с.
3. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
4. *Житомирский Д. В.* Шуман. – М.: Музгиз, 1960. – 88 с.
5. *Конен В. Д.* История зарубежной музыки. Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века / Издание пятое. – М.: Музыка, 1981. – 534 с.
6. *Шуман Р.* Письма: [в 2 т.] / Сост., ред., коммент. Д. В. Житомирский. – М.: Музыка, 1970. – Т. I. – 719 с.