

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

## **ЛЕКЦИЯ**

### **ХАРАКТЕРИСТИКА СТИЛЕВОГО СВОЕОБРАЗИЯ РОМАНТИЗМА**

- **Романтизм как основа мироощущения**
- **Музыкальный романтизм: представители**
  - **Черты фортепианного романтизма**

Романтизм в широком смысле понимается как основа мироощущения, когда в духовной культуре происходит осмысление субъективных смыслообразующих составляющих бытия, например, существования человека. В настоящее время романтизм как основа мироощущения становится одной из приоритетных тенденций культуры и искусства, в частности, особый интерес музыковедения вызывает область объективированной субъективности, которая отражается в композиторском и исполнительском творчестве.

Истоки учений о романтизме мы находим в работах немецких философов: Ф.В.Й. Шеллинга (1775–1854), Ф. Шлегеля (1772–1829), И.Г. Фихте (1762–1814), Ф. Ницше (1844–1900) и др. В теоретических исследованиях отражены взгляды на единство философского и художественного миропостижения, на музыку как глубинное состояние человека, выражены идеи синтеза всех видов искусств и философии в рамках формирования нового целостного мировоззрения.

Трансцендентно-символический аспект романтизма представлен в работах И. Канта (1724–1804), Х. Ортега-и-Гассета (1883–1955), К. Ясперса (1883–1969), Ж.-П. Сартра (1905–1980), С.Н. Булгакова (1871–1944), А.Ф. Лосева (1893–1988) и других.

Громадное влияние на исследование сущности романтизма в XX столетии оказали такие философские направления как феноменология, экзистенциализм, герменевтика, духовно связанные с этой парадигмой и генетически и ориентированные на постижение смыслообразования. Практически каждое философско-культурологическое направление прямо или косвенно связано с учениями Э. Гуссерля (1859–1938) о «жизненном мире» или М. Хайдеггера (1889–1976) о языке как «голосе бытия».

Романтизм как мироощущение преодолевает антиномию исторически истекшего времени и перманентной структуры в процессе перевода диахронического времени слушателя в синхронную и замкнутую в себе целостность. Он затрагивает общие ментальные структуры, воздействует одновременно на разум и чувства, синкретизируя идеи и эмоции. Процесс постижения происходит благодаря вовлеченности человека в процесс актуального осуществления бытия.

Романтизм в более узком значении представляет художественное направление в искусстве конца XVIII – первой четверти XIX веков, выступающее против канонов классицизма и характеризующееся стремлением к национальному и индивидуальному своеобразию, к изображению идеальных героев и чувств. Этот стиль сформировался сначала в литературе, затем в музыке и других искусствах.

Романтизм воспринял некоторые прогрессивные черты эпохи Просвещения. Однако более всего он связан с разочарованием в просветительских идеях. Он возникает в то время, когда патриотический подъём, вызванный идеями Просвещения и надвигающейся Французской революцией, сменился полосой реакции. Социальная критика буржуазного мира стала одним из главных элементов романтизма.

Казавшаяся устоявшейся картина мира стала испытываться на прочность новыми интеллектуальными и художественными идеями. В центре полемических споров, отражающих разные направления художественного творчества, центральное место заняли две основополагающие для творчества категории – Разум и Чувство.

Духовная жизнь людей становится более раскованной. Внутренний потенциал человека раскрывается в разных аспектах. В творчестве на равных соседствуют проявления силы и слабости, сознательные деяния и подсознательные чувствования, позитив и негатив, уверенность и сомнение. Смысл романтической поэтики противостоит классической идее обязательной нормативной упорядоченности и завершенности. Приоритет отдаётся свободе проявления чувств. И в этом смысле происходит абсолютизация творческого потенциала личности. Для романтизма важно всесторонне показать внутренний мир индивида, подчеркнуть значение преобразующей силы искусства.

Во второй половине XVIII века развивались разные жанры – опера, симфония, камерная и инструментальная музыка. Философы и теоретики долгое время настаивали на превосходстве вокальной музыки над инструментальной, так как она была понятна слушате-

лям. Пересматривались существовавшие ранее формы и типы, европейское пространство было охвачено стремлением к обновлению музыкального искусства.

К концу XVIII века эстетические установки изменились, и именно инструментальная музыка стала цениться за трансцендентность и многозначность пробуждаемых ею эмоций.

Дополнительно поясним, что понятия «романтизм» и «романтика» не являются тождественными или синонимичными. Романтизм с конца XVIII века толкуется, прежде всего, в нравственно-эстетическом значении. Романтика же выражается в состоянии, определённой душевно эмоциональной настроенности отдельной личности, то есть, присуща некоторым принципам восприятия действительности, таким как: устремлённость в определённую перспективу, эмоционально окрашенная мечтой об идеале прекрасного, прорыв к свободе человеческого духа от сковывающих условий бытия. Она показывает идеи и чувства, эмоционально возвышающие человека.

В данной связи становится понятным интерес романтизма к тому, что ещё не нашло в реальной жизни конкретного воплощения в виде готовых произведений искусства. Другими словами, особое внимание привлекает непосредственно сам процесс творчества, в котором романтики ощущают «разорванность» жизни в современном обществе. Подобные переживания у романтиков обычно связаны с идеализированными представлениями, которые полностью рационально не формулируются, то есть с внутренним миром человека, где чувства и чувственность выше разума и логики.

Романтический стиль в фортепианной музыке: исторические границы, периодизация, представители.

Романтизм в фортепианной музыке – явление цельное; на протяжении XIX века им оказались охвачены многие европейские страны. Германия и Австрия представлена именами Франца Шуберта (1797–1828), Феликса Мендельсона-Бартольди (1809–1847), Роберта Шумана (1810–1856), Рихарда Вагнера (1813–1883), Йоганесса Брамса (1833–1897). Во Франции мы называем имена Шарля Гуно (1818–1893), Гектора Берлиоза (1803–1869), Жоржа Бизе (1838–1875). В Италии – это Джоаккино Россини (1792–1868), Джузеппе Верди (1813–1901), в Польше – Фредерик Шопен (1810–1849), в Венгрии – Франц Лист (1811–1886).

Не следует забывать, что музыкальная культура Чехии, Норвегии, Финляндии и Испании также испытали сильнейшее влияние роман-

тизма: Бедржих Сметана (1824–1884), Антонин Дворжак (1841–1904), Эдвард Григ (1843–1907), Ян Сибелиус (1865–1957), Исаак Альбенис (1860–1909), Энрике Гранадос (1867–1916)...

Различают три периода романтического стиля в фортепианной музыке: ранний, зрелый и поздний. Представители раннего романтизма: Карл Мария фон Вебер (1786–1826), Феликс Мендельсон-Бартольди, Франц Шуберт. Зрелый романтизм представлен именами Фредерика Шопена, Роберта Шумана, Франца Листа. И поздний романтизм ассоциируется с именем Йоганнеса Брамса.

Немного истории, характеризующей то время. Музыка из церковной сферы полностью захватила пространство светского музицирования и публичная концертная практика фактически стала нормой, завоевав общественное признание. Фортепиано становится универсальным «средством распространения музыки», важнейшим элементом бытового музицирования, но не только. Ф. Лист выводит фортепиано на концертную эстраду, придавая инструменту подлинно симфоническую значимость. К сольным концертам публика проявляет особый интерес. Собственно, сама история сольных клавирабендов начинается с выступления Ф. Листа в Риме в 1839 году.

Среди инструменталистов-виртуозов представители различных специальностей. Достаточно назвать только одно имя – легендарного скрипача Никколо Паганини (1782–1840), слава которого небывалого масштаба распространилась по всему миру. В то же время, на первом плане блистали, прежде всего, пианисты, чему способствовали стремительная эволюция технико-динамических возможностей фортепиано – признанного «короля инструментов» романтической эпохи.

Влияние виртуозного романтического исполнительства стало одним из факторов, предопределивших неповторимый облик фортепианного искусства XIX века. На концертной эстраде продолжали карьеру пианисты академического XVIII века и сверкали новые, появившиеся на романтическом горизонте, имена: Муцио Клементи (1752–1832), Иоганн Баптист Крамер (1771–1858), Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837), Джон Филд (1782–1837), Фридрих Калькбреннер (1785–1849), Карл Черни (1791–1857), Игнац Мошелес (1794–1870), Сигизмунд Тальберг (1812–1871)...

Среди наиболее выдающихся имён виртуозов романтического стиля на недостижимой высоте находятся имена Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова, А. Скрябина. Они принадлежали к разным направлениям романтической виртуозности, зарубежной и отечественной.

В то же время, их объединял чрезвычайно плодотворный синтез композиторской и исполнительской составляющей. Для них не требовалось посредника при исполнении фортепианных произведений.

Фортепианная музыка сконцентрировала в себе ценнейшую часть художественного наследия многих композиторов-романтиков. Выбор фортепиано в качестве доминирующего инструмента художественного творчества был обусловлен не только желанием показать потенциальные грани звуковых возможностей и колористических эффектов фортепиано. Прежде всего, этот выбор отражал стремление эстетики романтизма, которая трактовала музыку, как средство и форму для передачи собственных чувств и переживаний.

В наибольшей степени это относится к Ф. Шопену, так как именно он открыл миру многоликую сущность фортепиано, и для себя он воспринимал и открывал мир только через этот инструмент. Не случайно попытки оркестровать его фортепианные сочинения или переложить их для других инструментов не были успешными, чего нельзя сказать о пьесах Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Музыкальные театры стали открываться и функционировать не только во дворцах аристократической знати, но и в обычных европейских городах. Вспомним, что первая половина XIX века отмечалась расцветом вокального искусства. На концертах блистали А. Каталани, Дж. Паста, П. Виардо, Г. Зонтаг...

Идеалом исполнения для многих композиторов были итальянские певцы. В память о В. Беллини<sup>1</sup>, авторе «Нормы» и «Пуритан», умершем в 1835, шесть пианистов сочинили Гексамерон или Большие бравурные вариации на тему знаменитого марша из оперы «Пуритане». Среди авторов: Ф. Лист, С. Тальберг, А. Герц, К. Черни, Ф. Шопен, ... (сочинение было исполнено в 1837).

Барочный профессиональный универсализм в большинстве случаев разрушается. Композиция и исполнительство начинают развиваться самостоятельно, отдаляясь друг от друга.

Как уже отмечалось выше, фортепианный романтизм, заявивший о себе в начале XIX века, был явлением исторически новым, но вместе с тем обнаруживал глубокие преемственные связи с классическим искусством. Многие музыкальные творения второй половины XVIII века, свободно выражавшие стихию чувств, были близки эстетике ли-

---

<sup>1</sup> Винченцо Беллини (1801–1835) – один из выдающихся итальянских оперных композиторов первой половины XIX века.

тературного движения «Бури и натиска». Предтечей этого движения была мангеймская школа – взволнованно-драматический стиль в музыке последней трети XVIII века.

Его особенности состояли в преобладающей роли импульсивных характеров, заострении динамических контрастов, сочетании полярных эмоциональных состояний: статики и динамики, покоя и движения, созерцания и действия.

В отличие от барочного стиля, который основывался на общечеловеческой абстрактности чувств, деперсонализации в выражении душевных состояний, мангеймская школа концентрировала отражаемое в ограниченном, так называемом «малом жизненном» пространстве. Отказываясь от известной статики искусства барокко, появляется иная трактовка символики риторических фигур, постоянство аффектов заменяется дробностью полиаффектов, индивидуализируются мелодические и ритмические обороты.

Специфика романтического фортепианного искусства проявились в новом содержании, обновлении жанров, форм и способов организации музыкального материала. Среди стилевых черт романтизма: субъективность миропонимания, углублённый психологизм, концентрация лирической экспрессии, исповедальность. Эти черты органически переплетались с особенностями предыдущих стилей барокко и классицизма, обнаруживали близость к стилю *brilliant* с его виртуозной фактурой и к вокальному искусству *belcanto*<sup>2</sup>.

В данном случае уместно привести мнение В. Медушевского, что каждый стиль вступает «в диалог с существующими и предшествующими стилями, принимая, пропагандируя, приветствуя одни ценности и отрицая, оспаривая, не принимая других» [16, с. 14].

Как известно, одной из характерных черт романтизма является автобиографичность творчества, когда разгадка многих сочинений кроется в сопоставлении с фактами личной жизни композитора. При этом актуализируются положения о том, что доминантой стиля является личность композитора-творца, и что максимальное выражение индивидуального начала достигнуто именно в искусстве романтизма. Индивидуальный стиль выявляет природную характерность, тип биологического темперамента, особенности личностных качеств,

---

<sup>2</sup> Буквальный перевод *belcanto* означает «прекрасное пение». Это стиль вокального исполнения, отличающийся лёгкостью и красотой звучания, мелодической связностью, изяществом и виртуозным совершенством вокальных орнаментов.

отражает влияние окружающей среды, профессиональных знаний и ограничений, приобретённых свойств и т. д.

Так, в частности Л. Оборин говорил, что «через облик творца мы должны постигать музыку» и всегда высказывал несогласие, когда исследователи отделяли личность Ф. Шопена, его жизнь от творчества, придавая ему некий объективный смысл. Он также считал, что Ф. Лист, который лучше многих знал польского композитора и к тому же обладал талантом писателя-психолога, отмечал как раз обратное – «соответствие между музыкой Шопена и его личностью» [20, с. 184].

Повторим ещё раз. Одной из определяющих черт романтизма становится субъективность чувствования. В принципе взаимоотношения объективного и субъективного относятся к наиболее сложным вопросам музыкознания. Нередко они переводятся в плоскость соотношения рационального и интуитивного. Не вдаваясь в обширную дискуссию по этому поводу, покажем различия двух стилей, классического и романтического, по личным письмам его знаковых представителей – В.А. Моцарта и Э.Т.А. Гофмана.

В письме к отцу (Л. Моцарту) от 26 сентября 1781 В.А. Моцарт пишет: «Если человек в таком сильном гневе пренебрегает порядком, мерой и целью, и не помнит сам себя, то и музыка не должна себя помнить. Однако, поскольку страсти, сильные или не очень, никогда не должны выражаться в отталкивающей форме, то и музыка даже в самом ужасном месте никогда не должна оскорблять слуха, а напротив услаждать его и, следовательно, должна оставаться музыкой» [6, с. 233]. Выделим слова «порядок, мера, цель, отталкивающая форма». Они характеризуют приоритетные черты классического искусства. Добавим к ним изящество и этикетность.

В XVIII веке правила и нормы относились не только к творчеству, но касались поведения в обществе, внешнего вида и т. д. Например, ни на одном портрете, сделанном в то время, вы не увидите Й. Гайдна или В.А. Моцарта без парика и в ненадлежащем виде. Современники классического века адекватно не могли воспринимать Симфонию №40 *g-moll* KV 550 В.А.Моцарта, так как считали её чрезмерно «пламенной» и «страстно захватывающей», «устрашающе прекрасной» и даже «исполненной фанатизма» [3, с. 116].

Получается, что прав был Э.Т.А. Гофман, который считал, что именно В.А. Моцарт почувствовал и показал то, что станет привычным и характерным для романтизма, имея в виду необозримые сферы трансцендентного, таящегося в глубине души человека. Всем извест-

ны его поэтические строки: «Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, — это скорее предчувствие бесконечного. Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь растворяется в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково маня нас в свои хорорыводы, летят сквозь облака в вечном танце сфер (симфония Моцарта в Es-dur, известная под названием «Лебединой песни»)» [8, с. 42].

Изучая партитуру «Дон Жуана», Э.Т.А. Гофман описывал свои впечатления в письме к Т.Г. Гиппелю: «Ты не можешь представить, сколько прекрасного открывается исполнителю, когда он, не пропуская ни единой мелочи, глубоко изучает каждый отдельный такт, стремясь найти способ достойного музыкального воплощения. Нарастание мелодии до рокота, до громовых раскатов, тихая жалоба, взрыв неистового отчаяния, величие и благородство героя, страх преступника, борьба страстей в его душе – все найдешь ты в этой неповторимой музыке, она всеобъемлюща и раскрывает перед тобой дух композитора во всех его проявлениях.... [9, с. 43].

Из проведенного сравнения становится ясно, что в XIX веке, когда начинали теряться классические идеалы эпохи Просвещения, и на первый план стали выходить субъективность и свобода интерпретации в самом широком смысле, личность и творчество В.А. Моцарта приобрели неожиданно откровенный романтический ракурс.

Именно в это время возникает миф об «идеальном артисте» как о сверхчеловеке или демиурге, который благодаря интуиции постигает тайнства, недоступные простым смертным. Более всего эта исключительность отмечалась в фигурах Н. Паганини, Ф. Листа, Р. Вагнера, которым публика приписывала феноменальные черты.

Идеализированную окраску также приобрели И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен. В данном ряду явно не хватает фигуры Й. Гайдна как представителя венской классической школы. Объяснения находятся сразу, если мы вспомним его музыку.

В романтическое время, когда нарастала субъективность выражения, менялись смысловые акценты в основополагающих константах – Разум и Чувство, Личность и Общество, Й. Гайдн оказался «чужим». Из-за однозначности восприятия его музыки, где отсутствовала мученическая экспрессия и душевная раздвоенность, многие романтики относились к нему скептически, а сочинения, пронизанные уравновешенным психическим здоровьем, были практически забыты. Так,



например, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист не ощущали в творчестве Й. Гайдна необходимых стимулов или близких им новаторских идей.

Важнейшей образной сферой творчества композиторов романтизма становится лирика, и в частности отметим небывалый расцвет тематики, связанной с чувством любви. При этом совершенно новыми качествами явились небывалая экспрессия и тонкая индивидуализация высказывания в передаче психологических оттенков чувства.

Приоритетной сферой становится и фантастика, которая трактуется как свобода воображения, вольная игра мысли и чувства, позволяет столкнуть прекрасное и уродливое, доброе и злое.

Нельзя обойти вниманием и сферы народного, национально-самобытного, характерного, а также стремительно вспыхнувший интерес к истории и фольклору. Романтики внесли огромный вклад в познание и художественное возрождение народной поэзии, мифов и легенд далёких эпох, создавая множество сборников народного фольклора. Одним из примеров может стать «Волшебный рог мальчика» Л. Арнима и К. Brentано, созданный в Германии.

Особая роль в романтических сочинениях отводится природе, которая становится культовой моделью и трактуется как первозданное неискаженное воплощение «души мира», прибежище, утешение и исцеление. В последующих лекциях и семинарах мы непременно убедимся в том, что сказано выше.

Романтизм принёс с собой стремление к обновлению жанров. Некоторые композиторы активно работали в этом направлении, создавая неизвестные ранее композиции, не укладывающиеся в традиционные рамки восприятия, другие оставались отстранёнными, предпочитая обновлять и трансформировать классические модели.

Новое толкование получают крупные классические жанры: опера, симфония, концерт, соната, фантазия, вариации. Они насыщаются колоритными контрастами в содержании, драматургии, приёмах развития и средствах выражения. Развивается камерная вокальная и инструментальная музыка, способная отражать мельчайшие нюансы человеческих чувств. Одновременно рождаются новые жанры: одночастный фортепианный концерт, одночастная фортепианная соната, одночастная симфоническая поэма (Ф. Лист). Среди вокальных жанров возрастает роль баллады, монолога, серенады, песни, которые во многих случаях объединяются сюжетом в циклы. В качестве обновлённых примеров назовём «Прекрасную мельничиху» Ф. Шуберта или «Любовь поэта» Р. Шумана.

О миниатюрах следует сказать особо, так как способность уловить и передать краткое мгновение в возможной полноте его ощущения предстаёт одной из определяющих черт романтического стиля. Фрагментарность, эскизность, афористичность, калейдоскопичность – эти качества, так или иначе, проявляют себя и в крупных композициях, где «мелькание» тем создаёт трудности упорядоченного укладывания в традиционные рамки, и является побудителем создания новых, не известных ранее музыкальных построений.

В этом ракурсе показателен расцвет жанра фрагмента в разных сферах художественного творчества. В философии – это «Фрагменты» Шлегеля и «Фрагменты» Новалиса<sup>3</sup>. В немецкой литературе данный принцип получил отражение в жанре небольшого лирического стихотворения поэтов: В. Мюллера, Й. Эйхендорфа, А. Шамиссо, Г. Гейне. В музыке – это неповторимые мгновения песен и инструментальных миниатюр Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, прелюдий и экспромтов Ф. Шопена, интермеццо и каприччио Й. Брамса. О некоторых из них будет сказано в отдельных, посвящённых конкретным композиторам, лекциях.



В знаменитой теории Ф. Шлегеля<sup>4</sup> дано классическое определение: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу» [25, с. 300]. Здесь важен тезис отрицания классической идеи обязательной нормативной упорядоченности и завершённости. Для миниатюры XIX века характерны экспозиционность изложения и минимальные проявления разработочных элементов.

Фрагментарность, миниатюризм или романтический лаконизм основан на классических концептах, воплощённых в принципах необходимого и достаточного. В то же время художественное высказы-

---

<sup>3</sup> Новалис – псевдоним Фридриха фон Гарденберга (1772–1801), немецкого поэта и философа. Во «Фрагментах», изданных в 1802, присутствует философия «магического идеализма», проповедующая полярность и динамическое равновесие реальности, идеи и фантазии в каждом человеке.

<sup>4</sup> Фридрих Шлегель (1772–1829) – немецкий философ и поэт.

вание становится завуалированным, камерно-интимным, наделяется скрытым подтекстом. Можно сказать, что экстрамузыкальные впечатления, получаемые из внешнего мира, преобразуются в создание интрамузыкальных образов. Жанр миниатюры позволил романтикам совместить многоплановость и ёмкость содержания с концентрацией детализированного штриха, а «плотность» пространства музыкального текста дополнить и усилить «информационной нагрузкой» микро-элементов. Интересно высказывание Р. Шумана по этому поводу: «Как многое в миниатюре не удаётся даже самым удачливым талантам, и как средним недоступно то, чем воздействует всё краткое, – та молния духа, которая должна образоваться, сгуститься и воспламениться во мгновении ока, тогда я начинаю понимать греческое изречение, гласящее: “Всё прекрасное – трудно, короткое – труднее всего”» [24, с. 187].

Приведём примеры. Осваивая барочную форму прелюдий, Ф. Шопен создаёт качественно иной тип миниатюры, позволившей воплотить оригинальные идеи и обновить средства выразительности. Появляются уникальные образцы концертного этюда, психологические нюансы проникают в ноктюрн и экспромт, а также в танцевальные жанры (мазурки, полонезы, вальсы). Это новый этап в исторической прогрессии и обновлении жанров фортепианной музыки.

Овладевая знакомыми всем формами вариаций, Р. Шуман также создаёт качественно новые циклические структуры, гибкость и подвижность которых позволяет воплотить оригинальные художественные идеи. В его композициях возникает новая логика объединения музыкального материала, где важны не столько традиционные методы «сцепления» частей, сколько внутренняя психологическая мотивированность, когда смена эпизодов продиктована явной или «скрытой» программой, объясняющим или завуалированным подтекстом, либо самим процессом чередования музыкального материала.

Таковы «Бабочки», «Интермеццо», «Карнавал», «Давидсбюндлеры», «Симфонические этюды», «Крейслериана». Предшественниками этих произведений можно было бы назвать сюиты и партиты И.С. Баха, багатели и вариации Л. Бетховена, циклы вальсов и лендлеров Ф. Шуберта. Однако «прямой» связи с этими сборниками сюитные циклы Р. Шумана не имеют, настолько причудливо и свободно использует композитор многоплановый синтез разных жанров.

Принцип циклизации воспринимался композиторами романтического века неоднозначно. Выделим два направления. В первом из них

определялась сюжетная основа, которая объединяла пьесы. Во втором направлении пьесы объединялись в сборники и могли исполняться отдельно. У Р. Шумана и Ф. Листа представлены как циклы, так и сборники. Если приводить примеры из фортепианного наследия Р. Шумана, то в первом случае назовём Детские сцены, во втором – сборники Новеллетт, у Ф. Листа – Годы странствий (присутствует общая сюжетная основа, связанная с впечатлениями от путешествий, конечно пьесы могут исполняться отдельно) и Утешения.

Корреспондирует нашим размышлениям позиция К. Зенкина, который отмечает: «В зависимости от эстетических позиций композитора, их логически объединяла какая-либо литературная тема или программный сюжет, как было у Шумана и Листа, или формула, порожденная самой музыкой, как у Шопена, а ранее – у Баха» [22, с. 375–376]. Формула, порождённая самой музыкой, относится к циклам этюдов и прелюдий Ф. Шопена, а в историческом отдалении – к баховскому циклу Хорошо темперированный клавир.

Как отмечено выше, фортепианная миниатюра обусловлена особым свойством романтического мышления, которое тяготеет к сосредоточенности на одном мгновении, на одном событии, мотиве или теме, чувстве или настроении: «Речь идет о сосредоточенности, которая сгущает и синтезирует, выявляет сущность и находит глубочайший смысл, позволяет увидеть “мир в капле воды”» [22, с. 375].

Фрагменты Новалиса (1802) опозитизировали миниатюрные произведения, воспринимаемые как наброски, «осколки», «обломки»; «их фрагментарная или лапидарная форма должна была заключать содержание, каким-то образом превышающее и преодолевающее эту форму. Та же тенденция вызывала естественную потребность упорядочить множество разрозненных и рассыпанных “музыкальных моментов”, накапливающихся в композиторских папках» [22, с. 375].

Структура, собирающая в целое отдельные миниатюры, не была однозначно оформленной и не претендовала на единственно возможный вариант исполнения. Сборники и циклы существовали объединённо с каждой входящей в них пьесой, которая могла исполняться и автономно. Допустима была и перегруппировка. Позднее подобные структуры стали восприниматься как единство высшего порядка.

Сборники миниатюр создавались многими композиторами. Наряду с широко популярными изданиями, приведём менее известные примеры. Ф. Калькбреннер. 24 упражнения op. 20 и 24 прелюдии

ор. 88<sup>5</sup>; И. Гуммель. 24 прелюдии ор. 67<sup>6</sup>; И. Мошелес. 50 прелюдий ор. 73<sup>7</sup>; А. Герц. Упражнения и прелюдии ор. 21; М. Клементи. Прелюдии и упражнения во всех мажорных и минорных тональностях. В сборниках использовались два принципа чередования миниатюрных пьес: одноимённо-хроматический или параллельно-квинтовый.

Назовём дополнительно и те сборники, которые непосредственно предваряли появление этюдов и прелюдий Ф. Шопена. И.Б. Крамер. 42 упражнения (1806); Д. Штайбель. 50 упражнений (1809); Дж. Фильд. Упражнения (1816); М. Клементи. *Gradus ad Parnassum* (1817). Прелюдии И. Гуммеля, И. Мошелеса, М. Клементи имели близкие или тождественные учебно-тренировочные цели и задачи, но прелюдии, как правило, были меньше по размеру, контрастны в фактурном рисунке и типах движения, чаще всего объединены в цикл, включающий все двадцать четыре тональности.

Несмотря на столь солидную «подготовительную» работу, шопеновские этюды и прелюдии принципиально иные, насыщены глубоким художественным содержанием, усложнёнными техническими формулами. Так, например, в Этюде *C-dur* ор. 10 № 1 – это арпеджио по децимам, в Этюде *a-moll* ор. 10 № 2 – хроматическая гамма с оригинальной аппликатурой – 3, 4 и 5 пальцами правой руки, в Этюде *Ges-dur* ор. 10 № 5 – ломаные арпеджио по чёрным клавишам. В то же время нигде техника не показана в ракурсе декоративности. Это выразительная техника, техника выражения содержания.

И в этюдах, и в прелюдиях в абсолютном большинстве используется один фактурно-технический приём, экспонируется, развёртывается, доводится до кульминации и разрешения одно эмоциональное состояние. Можно сказать, что, создавая миниатюры, композитор гениально синтезирует музыкальный материал, увязывая упражнение с вдохновением. «Распространенные технические формулы и исполнительские приемы, углубленные, усложненные и утонченные, стали в них средствами музыкальной экспрессии. Можно сказать, что каждый из этюдов обрел свой неповторимый облик не только как несущий

---

<sup>5</sup> 24 прелюдии [...], могущие служить образцами при обучении прелюдированию», изданы в Париже в 1827.

<sup>6</sup> *Preludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs* («Прелюдии для исполнения перед началом пьесы во всех 24 мажорных и минорных тональностях») ор. 67), изданы в Вене в 1815. Там аналогичный шопеновскому циклу принцип чередования пьес по квартово-квинтовому кругу с параллельными тональностями. Это краткие пьески, нацеленные на показ той или иной тональности с небольшими отклонениями в близкие строи.

<sup>7</sup> 50 прелюдий и интродукций, изданы в Париже в 1828.

щий в себе особую техническую задачу, но прежде всего как звуковое воплощение особой категории экспрессии» [22, с. 378].

Взаимодействие смежных видов искусств. Особое значение приобрела для романтиков идея синтеза искусств. В глубоком и органичном слиянии музыки с литературой, театром, живописью для фортепианного творчества открылись новые возможности. Большую роль приобрел принцип программности, включения в замысел и процесс восприятия литературных или других художественных ассоциаций, нередко воплощённых в названии. В качестве примеров назовём пьесы Ф. Листа – «Обручение», «Мыслитель», «Сонеты Петрарки», Фантазия-соната «После чтения Данте».

Синкретизм искусств играет заметную роль на разных этапах художественного творчества. Исполнитель пользуется такими понятиями как «звуковая перспектива», «музыкальные краски», «пластика фразы», «пульсирующий ритм», «соразмерность произведения», «единство действия», «моменты аффекта», вступая в контакт с другими видами искусства уже на уровне повседневной работы.

Знаковым в своё время оказался вопрос немецкого писателя И.Г.А. Форстера (1754–1794): «Разве не должна чистая инструменталистика создавать себе текст? И разве не может в ней развиваться, варьироваться и контрастировать тема, как предмет медитаций в философском ряду идей?» [14, с. 56].

Многие композиторы-романтики гипотетически откликнулись на этот вопрос. Предлагаем сравнить, как о том же писал Р. Шуман: «музыка родилась между речью и мыслью», «живописец может чему-нибудь научиться от бетховенской симфонии с таким же успехом, как музыкант чему-нибудь другому от художественного произведения, созданного Гёте» [23, с. 120].

В данном случае мнение Г. Форстера и Р. Шумана отразило черту романтической эстетики, о которой мы сейчас говорим, стремление отдельных видов искусств к сближению и взаимообогащению за счёт использования специфических черт друг друга.

Рассмотрим эти позиции подробнее. В центре внимания оказывается одна из наиболее сложных категорий музыкознания – содержание. Программа – это конкретизация содержания в виде названия, эпиграфа, литературного описания. Одновременно содержание может трактоваться как некая идеальная субстанция, как мировоззренческая духовная позиция и как типология художественных образов.

Содержание входит в круг обозначаемого стиля, иначе невозможны стилевые параллели и аналогии между разными видами искусств. «Ведь искусства соприкасаются именно своей духовной стороной, различаясь формой», «“связанное” содержание стиля чаще всего высвобождается при его искусствоведческой интерпретации и при любых попытках слушателя или зрителя осознать духовное содержание стиля, выразить его словами» [15, с. 31].

Внутренняя духовная составляющая может высвободиться от единственно возможной формы, соприкасаясь с перефразированными, освобождёнными от кодовых языков других искусств образами, опираясь на множество возможных толкований. Фактор «притяжения» смежных видов искусства обуславливает обновление музыкальной интерпретации, что в нашем случае особенно важно.

Программность характерна не только для романтического стиля, она имеет множество аспектов. Представим, что творческое воображение наполнено жизненными впечатлениями, которые не только вызывают желание перенести их на музыкальный язык, но являются сильнейшим стимулом самого процесса творчества. В то же время, жизненные впечатления могут не совпадать с их художественным воплощением. В моменты творческого подъёма, когда интенсивно происходит процесс сочинительства, композитору его фантазии могут представляться «чужими», неожиданно для него продиктованными или внушёнными кем-то свыше против воли и участия самого творца. Истоки художественной интуиции непостижимы и трансцендентны.

Аналогично работает и воображение исполнителя, который, настроиваясь на содержательную интерпретацию, проводит параллели между образами жизненными и образами музыкальными. Многие выдающиеся педагоги-пианисты считали, что настроения «которые подходят к исполняемым произведениям, надо, прежде всего, черпать из жизни, из личных переживаний. Так, например, К. Игумнов утверждал, что «... идеал для каждого исполнителя – как можно больше переживать в жизни» [цит. по: 18, с. 333].

Между образами жизненными и музыкальными существует поле притяжения, обнаруживаются разнообразные связи и взаимоотношения, но они абсолютно не тождественны: музыкальный образ не нуждается в словесных пояснениях и воспринимается непосредственно через комплекс выразительных средств. Он связан с ассоциациями, эмоционально-психологическими настроениями, чувственной сфе-

рой, что является основой восприятия музыки, без которой никакие словесные толкования не помогут раскрыть её содержание.

В то же время вспомогательное обращение к жизненным образам или образам смежных искусств углубляет и обогащает эстетическое восприятие, способствует глубокому погружению в художественный контекст. Образные представления, возникающие при работе над произведением, «не столько являются определённой программой, сколько служат аналогиями, помогающими уяснить основной смысл исполняемого, то есть играют роль своеобразных “рабочих гипотез”, различных “если бы”, “предположений”, “догадок”» [18, с. 328].

При этом трудность заключается в том, что музыкальное искусство в силу непосредственной эмоциональности и даже иррациональности не допускает приложения к себе слишком явных словесных эквивалентов. Ведь «музыка является именно тем “чистым случаем”, который полностью рассчитан прежде всего на *интуитивное постижение*» и «у тех, кто общается с музыкой, вырабатывается специальный “орган”, который не только адекватно реагирует на различные характеристики звучания, не только способен декодировать её язык, но и может понимать сказанное ею, хотя это понимание развивается на основе оперирования *внепонятийными элементами*» [2, с. 37].

Предлагаем погрузиться в атмосферу романтической программности, избрав ракурс взаимодействия музыки и литературы и рассмотреть отношение к этому сильнейшему средству художественного воздействия на примерах пьес Р. Шумана, Ф. Листа и Ф. Шопена. В данном случае актуализируются два музыковедческих положения: «стиль рождается из сравнения, которое заставляет осознавать стиль как целое»; «включение иных художественных миров в душу стиля не ставит под сомнение её собственную целостность» [16, с. 7; с. 16].

Исторические факты свидетельствуют о том, какая огромная пропасть разделяла великих реформаторов фортепианного искусства романтизма. Если Ф. Лист с симпатией относился к Ф. Шопену или Р. Шуману, называя его «великим поэтом и великим музыкантом» [17, с. 301], то Р. Шуман или Ф. Шопен не всегда могли скрыть неприятия пианистических нововведений выдающегося виртуоза.

Несмотря на восхищение, которое автор «Карнавала» испытывал к некоторым произведениям Ф. Листа, в целом он не разделял его воззрений на преобразование выразительных возможностей фортепиано, имея в виду принципы симфонической трактовки инструмента. Многое, что делал Ф. Лист, ему было чуждо, казалось неестествен-



ным и вычурным. «Как же он необыкновенно играет, и смело, и бешено и всё же нежно и ароматно – этого я никогда не слышал. Но этот мир больше не мой мир» [17, с. 299]. Заметим, что Р. Шуману не была близка и аристократическая скрытность пианизма Ф. Шопена.

Программность Р. Шумана и Ф. Листа имеет много общего, но больше различий. Р. Шуман к наличию программы, предлагающей определённый сюжет, относился не столь однозначно, как может показаться с первого взгляда. С одной стороны, в письмах и статьях он увлечённо описывал программные детали, раскрывающие художественный замысел того или иного произведения. С другой стороны, он столь же уверенно утверждал, что лучшая музыка та, которую не надо объяснять словами, которая самодостаточна, то есть сама по себе представляет художественную ценность и потому должна быть понятной без пояснений. Устами Флорестана он признавался, что не любит «Героическую» и «Пасторальную» симфонии, так как Л. Бетховен предложенными названиями существенно ограничил возможности индивидуального воображения и фантазии.

Шумановская программность, соприкасаясь с общими гранями романтического мироощущения, отличается причудливой игрой фантазии, полярным обострением эмоционально-психологической шкалы настроений, интеллектуальной углублённостью.

Музыка Ф. Листа выделялась «событийностью», целостностью развития музыкального материала, яркостью, контрастностью, необычной индивидуальностью музыкальных образов. Не «Пёстрые листки» Р. Шумана и мелькание множества тем, а целостность и монотематизм, при котором единство контрастных эпизодов достигается путём трансформации общего тематического зерна.

Ф. Лист при помощи программы закладывал определённый сюжет, выстраивал событийный ряд, считая, что связь со словесной и поэтической речью плодотворно влияет на ассоциативность и осознанность восприятия. Не отражая конкретные детали программы, он раскрывал содержание в общем плане, концентрируясь на центральных образах, концептуальных стержневых элементах драматургии.

Особое внимание композитор уделял расширению звуковых возможностей фортепиано, предвосхищая многие последующие открытия. Например, трактовка жанра живописного музыкального пейзажа подготовила новации импрессионистов. Это проявилось в Третьем годе странствий, например, в «Фонтанах виллы д' Эсте».

Итак, при всех различиях, если рождение и развитие художественного образа определяется заранее продуманным общим замыслом, то мы имеем дело с программной музыкой, представленной именами Р. Шумана и Ф. Листа. В других случаях, когда рождение и формирование художественного образа случается произвольно, без каких-нибудь осознанных ассоциаций, мы имеем дело с музыкой, в которой усмотреть чёткую и однозначную программу невозможно, так как она носит скрытый характер, характер субъективного переживания.

Именно такая скрытая программность характерна для Ф. Шопена. В абсолютном большинстве его произведений нет программных заглавий. Когда же названия придумывали некоторые издатели, возможно, для повышения спроса при продажах, композитор всегда высказывался негативно, находя их предложения сомнительными и не соответствующими содержанию музыки.

В качестве «отрицательных» примеров можно привести английское издание трёх ноктюрнов Ф. Шопена ор. 9, вышедших при жизни автора и озаглавленных редактором весьма претенциозно «Шёпоты Сены». Столь же упрощённым и нелепым толкованием было наделено Скерцо *h-moll*, в том же издательстве К.Р. Весселя оно получило название «Пир в аду» – «*Le Banquet infernale*». Особое раздражение композитора вызвало желание издателей выпустить в свет Балладу №1 *g-moll* под названием «Любимица, фаворитка» – «*La Favorite*». Невозможно представить более неподходящего термина для произведения, созданного в годы трагического подавления польского восстания 30-х годов, которое композитор переживал чрезвычайно тяжело.

Однако вспомним широко известное высказывание Ф. Шопена: «Нет настоящей музыки без скрытого смысла» [цит. по: 19, с. 26]. Считая, что «звук – это неопределённое слово человека», нечто такое, что «выражает самую интимную и самую глубокую сущность человека» [19, с. 26, с. 28], он выступал против примитивизма и однозначности словесных комментариев к музыкальным пьесам.

Ему корреспондируют высказывания немецкого поэта, философа, романтика Г. Вакенродера: «Музыка – это предельное проявление духа, утончённейшая стихия, из которой черпают себе пищу потаённые грёзы души, ни одному другому искусству не удаётся столь загадочным образом сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу...»; «В зеркале звуков человеческое сердце познаёт

себя; благодаря им мы научаемся чувствовать чувства» [14, с. 80, с. 86].

В то же время многие исследователи и исполнители до сих пор стремятся разгадать скрытую программность Ф. Шопена, облечь музыкальную плоть его сочинений в «словесные одежды». Действительно, в силу романтической направленности в некоторых пьесах можно вообразить сюжетную основу или предположить программный замысел. Очевидно, это связано с тем, что музыка Ф. Шопена необычайно жизненно конкретна, имеет явный художественный и поэтический подтекст, часто удивляет ассоциациями с реальной действительностью. Достаточно вспомнить Баркаролу или Колыбельную, где воображение легко разрабатывает цельный сюжет.

Например, размышляя о необычной выразительности Баркаролы, А. Жид выделял звукоизобразительные элементы, считая, что «до Дебюсси и отдельных русских музыка никогда еще не была так насыщена светом, наполнена журчанием, шумом и шелестами воды, ветра и роши. Он пишет «*sfogato*»<sup>8</sup> – употребил ли когда-нибудь другой музыкант это слово? Чувствовал ли он когда-нибудь потребность выразить это колебание воздуха и этот порыв ветра, который, врываясь в ритм, совершенно неожиданно освежает и наполняет благоуханием его Баркаролу?» [10, с. 203]. Действительно, Баркарола является своего рода уникальным примером того, как гениально синтезированы в ней элементы выразительного и изобразительного.

Вслушаемся в звучащую музыку. После эффектного вступления, триольное движение аккомпанемента вызывает лёгкие волны, напоминающие Песню гондольера Ф. Мендельсона. Далее ритмический процесс динамизируется, разрастается, ассоциируясь с нарастанием взволнованного чувства. Затем движение триолей становится настолько мощным, словно перед исполнителем появляется панорамный вид необъятного океана, где края двух стихий, воды и воздуха, смешиваются, олицетворяя высшую точку эмоционального подъёма. В воображении соединяются объективность изобразительной картины и субъективность личного переживания, чему способствуют реально ощутимые «всплески брызг» арпеджио и страстное излияние чувств в кульминации. В итоге можно сказать, что музыка Баркаролы выразительна и изобразительна одновременно...

---

<sup>8</sup> *Sfogato* переводится с итальянского языка как «свободно, непринуждённо, воздушно».

*Агогика* и *Tempo rubato* – важнейшие сферы выразительности романтического стиля. Вначале проведём разграничение терминов. Этимологически происхождение слова «агогика» следует искать в греческом языке. В античности она приравнивалась к обозначению скорости движения. В классическом искусстве означала отклонения от реальной длительности звуков и пауз для придания выразительности музыкальному движению. Агогические отклонения не должны принципиально изменять ритмический рисунок, *ritardando* не превращает шестнадцатую в восьмую, а четверть в половинку. Аналогичные правила относятся и к *accelerando*. Широкое распространение термин «агогика» получил в XIX веке, теоретически обосновал его Х. Риман в 1884.

Ранее, в 1882 Х. Риман предложил характеристику *Tempo rubato* как свободной подчеркнуто экспрессивной трактовки, отражённой в многочисленных *stringendo* и *calando* [28]. Итальянский глагол «*rubare*» переводится как «украсть», что означает возможность отклонений от метрически равномерного движения. Похищенное или украденное время относится к длительностям нот и означает, что в одном месте они укорачиваются, а в другом удлиняются [27, S. 188]. При этом продолжительность тактового времени, равенство тактов строго соблюдается.

Продолжая историческое разграничение терминов, заметим, что *Tempo rubato* не является порождением романтической эпохи. Ранее в искусстве барокко его появление датировано 1723, связано с именем итальянского певца и педагога П.Ф. Този, в частности, есть упоминания о его трактате «*Opinione Cantori antichi e moderni...*».

Метроритмическая гибкость присуща и исполнительскому искусству классического XVIII века. Широко известны строки из письма В.А. Моцарта о *Tempo rubato* в *Adagio*, когда левая рука, точно играя аккомпанемент, расходится с правой рукой, свободно исполняющей мелодию, но обязательно совпадает с ней в начале каждого такта. В трактате К.Ф.Э. Баха «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» [26] подробно описаны всевозможные случаи, когда исполнитель не должен играть в строгом метре и ритме.

Если *Tempo rubato* применялся в камерной музыке, то это свидетельствовало о возможности отклонения сольной партии от аккомпанеента, где сохранялся и выдерживался строгий пульс. П. Този в названном выше трактате подчеркивал: «Кража времени в патетиче-

ских местах – это благородное воровство, присущее тому, кто поет лучше других; он с ловкостью возмещает украденное» [29, S. 70–71].

Таким образом, если агогика относится к ритмическому рисунку и характеризует исполнительский ритм, то *Tempo rubato* имеет более широкое толкование и относится к движению музыкальной ткани в целом. *Tempo rubato* и агогика не отмечаются в тексте, так как нотная запись как статичный объект не отражает реального звучания.

Конечно, степень свободы движения, естественная для романтического стиля, в каждом авторском стиле проявляется индивидуально. Не будем забегать вперед в отдельные лекции, посвященные конкретным композиторам. Однако выделим степень различия свободы движения у Ф. Шопена, Ф. Шумана и Ф. Листа краткими штрихами.

Природу свободного движения в пьесах Ф. Шопена отметил сам Ф. Лист: «темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра» [13, с. 83]. Удивительно, но факт! Между 1825 и 1836 годами Ф. Шопен использовал метроном, позже он отказался от цифровых обозначений. Однако заметим, что обозначения метронома, которые композитор проставил в автографах или прижизненных изданиях вызывают множество вопросов из-за несоответствия привычной для слушателей XX века скорости движения той или иной пьесы. Кроме того, цифровые показания шопеновского метронома бывают парадоксальными. Так, один и тот же показатель 108 принадлежит разным темпам *lento* и *allegro non troppo* в двух мазурках op. 24.

Ф. Лист как исполнитель был склонен к аффектам драматизации. Ещё более явными качествами были страстность и стремление к театральности. Однако как композитор он разработал систему темповых ремарок, указывающих на возможные границы ускорений и замедлений, то есть он градуировал *Tempo rubato*. Наивысшая степень ускорения отмечалась *preppicitato*, эта ремарка присутствует в завершении первого раздела Сонаты-фантазии «По прочтению Данте». Менее скоростные термины *accelerando* и *affretando*. Самое значимое замедление движения композитор обозначал ремаркой *ritenuto*, что свидетельствовало о том, что музыка должна практически остановиться. Предваряющие замедление ремарки *rallentando* и *ritardando*.

Особое внимание исполнителя должно быть привлечено к свободе движения в пьесах Р. Шумана. Отличаясь повышенной природной

возбудимость, он не всегда строго контролировал словесные ремарки, указывающие на изменение скорости движения. Нередко в начале произведения композитор выставлял метроном, указывающий не среднюю, а наивысшую скорость движения, которая может проявиться только в кульминационных моментах.

Парадоксальные ускорения и замедления присутствуют в его пьесах. Например, в финале Сонаты №3 *f-moll*: предельно быстрый темп *Prestissimo possibile* меняется на более скорый *Immer schneller und schneller*. Противоположный подход к ощущению времени – весьма «затяжное» *ritardando*, занимающее половину пьесы, встречается в пьесе «Просящее дитя» из цикла «Детские сцены». В одном из эпизодов «Арабесок» на протяжении пятнадцати тактов Р. Шуман выставляет шесть раз подряд *ritardando*, что приводит при недостаточно квалифицированном подходе к разрушению логики всей композиции.

Подведём некоторые итоги данной подборки. При естественной для романтического стиля общей свободе движения, у Ф. Шопена она компенсируется, у Ф. Листа и Р. Шумана – рассчитывается.

Динамика – это также достаточно субъективная область композиторского и исполнительского творчества, зафиксировать и воспроизвести тончайшие динамические нюансы тщательно и точно практически невозможно. Динамическая шкала Ф. Шопена выглядит значительно более умеренной, чем, например, у Ф. Листа, который стремился подробно градуировать изменения силы звука, включая уникальные обозначения крайних акустических точек фортепианного звука: *quasi niente* – почти ничто и *vibrato* – вибрируя. Но данный факт вовсе не означает, что динамика Ф. Шопена аскетична, суха и маловыразительна. Напротив, в ней множество оттенков и полутонов, которые композитор доверял воображению играющего.

Парадоксальность динамики проявляется у Р. Шумана. Некоторые сочинения имеют в тексте лишь одно динамическое указание *piano*. Таковы, например, пьесы из «Детских сцен» – «О чужих странах и людях», «Засыпающий ребенок», «Грёзы», «Поэт говорит». С одной стороны, данное обстоятельство указывает на камерный характер и доверительную манеру исполнения. С другой стороны, это вовсе не означает требования композитора играть всё в одном нюансе.

Кстати, в Колыбельной Ф. Шопена также на протяжении всей пьесы только один динамический нюанс *piano* с понижением к *pianissimo* в конце. Аналогично и у Й.Брамса, его удивительное по красоте

сочинение Баллада op. 10 № 4 предполагает владение той же техникой игры в предельно скромных динамических градациях.

Очевидно, что динамические термины для Ф. Шопена и Р. Шумана мало что значили, так как они ничего кроме относительной силы звука не фиксировали и не могли зафиксировать по причине акустической неустойчивости. Они считал, что художественная мысль всегда преодолевает попытки регламентации выразительного содержания отвлечёнными словесными указаниями.

Ответим на последний вопрос. Какие новые элементы появились в технических формулах? На первый взгляд, продолжает развиваться и совершенствоваться мелкая техника, требующая не только разработанности, независимости и ровности пальцевых движений, но и отчётливой отдельной артикуляции. Так, например, Ф. Шопен считал определяющими элементами фортепианной игры выработанную гибкость рук и пальцевую лёгкость звучания.

Однако возросшее в XIX веке значение оркестровой музыки обусловило перенесение некоторых звуковых свойств, характерных для оркестрового ансамбля, на фортепиано как на инструмент, располагающий полным звуковым диапазоном и способный к слуховым аллюзиям и звуковым эффектам. Это обстоятельство повлияло на трансформацию технических формул.

Возрастает роль крупной техники октав, аккордов, двойных нот. Так, например, виртуозная техника двойных нот представлена в тринадцати из двадцати семи этюдов Ф. Шопена. Этюды, построенные на терциях и секстах – op. 10 № 3, № 7, № 10; op. 25 № 3, № 5, № 6, № 8. Этюд op. 25 № 9 построен на терциях и октавах. Этюды op. 10 № 11, op. 25 № 4, № 3 без опуса – построены на аккордах. Этюд № 2 без опуса основан на сочетании секунд, терций, кварт, квинт, секст и октав. Баркарола сама по себе являет образец мелодизированной техники двойных нот и аккордовых комплексов.

У Ф. Листа, отдающего приоритет крупной технике, поражавшего публику феерическими каскадами блестящих октав, нет ни одного полностью октавного этюда. У Шопена есть Этюд *h-moll* op. 25 № 10 – настоящее «пиршество» для демонстрации выразительных возможностей октавной техники: одна формула как цельный кристалл и множество отсвечивающих лучей преображения. Бурные крайние разделы в стремительном темпе, поющий и лучезарный средний раздел *H-dur*, яростные кульминационные вспышки и чувственная медитация, изобразительные и выразительные образы.

У Р. Шумана направленность техники абсолютно соотносится с понятием романтической виртуозности: расширенные аккорды, скачки, блестящий бисер жемчужного *perle*, полнозвучность фактуры. При этом композитор стремится сохранить и лучшие черты старой классической школы – пальцевую игру и звуковую детализацию.

Существует немало источников, откуда можно почерпнуть сведения о механическом устройстве фортепиано XIX века. Это труды И. Гуммеля, Ф. Калькбреннера, К. Черни: «Инструменты той эпохи были нежными, тёплыми, ясными, они имели в своем распоряжении две, иногда три педали пиано, среди которых одна придавала приглушённому звучанию сходство с шелестящей листвой» [21, с. 25].

В заключение подчеркнём, что романтический стиль не проявляется через то или иное количество формообразующих и выразительных приёмов, это «явление содержательное, определяемое художественным миром автора и воссоздающее его, автора, образы и идеи» [7, с. 75]. «Для романтиков не жанр и стиль эпохи являются исходными моментами, а индивидуальный замысел и индивидуальный авторский стиль» [12, с. 71–72]. В XIX веке акцент на «стильности» исполнения усиливается. Возрастает уникальность каждого стиля. Многие романтические достижения сохранили духовную основу и, обогащенные новыми художественными стимулами, получили дальнейшее развитие в музыке XX века.

### **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ:**

1. Определите место романтизма в истории искусств.
2. Назовите представителей романтизма в философии, литературе.
3. Охарактеризуйте стилевые черты романтизма в фортепианной музыке.
4. Покажите на примерах различия романтического стиля в сочинениях Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. *Асмус В.Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. – М.: УРСС, 2004. – 310 с.
2. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
3. *Арнонкур Н.* Мои современники: Бах. Моцарт. Монтеверди / Пер. с нем. – М.: Классика–XXI, 2005. – 280 с.
4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс–Универс, 1994. – 616 с.
5. *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
6. *Вольфганг Амадей Моцарт.* Письма / Пер. с нем., франц., итал., лат. – М.: Аграф, 2000. – 448 с.



7. Гаккель Л.Е. Исполнителю. Педагогу. Слушателю. – Л.: Советский композитор, 1988. – 168 с.
8. Гофман Э.Т.А. Крейсleriана. Житейские воззрения Кота Мурра. Дневники. – М.: Наука, 1972 – 667 с.
9. Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество: письма, высказывания, документы. – М.: Радуга, 1987. – 464 с.
10. Жид А. Мой взгляд на творчество Шопена // Как исполнять Шопена: Сб. статей / Сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. – М.: Классика–XXI, 2009. С. 201–204.
11. Зенкин К.В. О некоторых проблемах изучения музыкального романтизма // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: мат. науч. конференции. – Р. н/Д, 1998. – С. 9–13.
12. Зенкин К.В. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад // Два века музыкального романтизма. К юбилеям Фридерика Шопена, Роберта Шумана, Густава Малера // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. – С. 71–83.
13. Лист Ф. Ф. Шопен / Пер. с франц. С.А. Семеновского; вст. ст. Г.Н. Хубова. – М.: Музгиз, 1936. – 230 с.
14. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – 638 с.
15. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. – С. 24–39.
16. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
17. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. В 2-х т. Т. 1. – М.: Музыка, 1970. – 864 с.
18. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 471 с., ил., нот.; 1 л. ил. (вклейка).
19. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. – М.: Музыка, 1987. – 176 с.
20. Оборин Л.Н. О Шопене Выдержки из бесед с С. Хентовой // Как исполнять Шопена: Сб. ст. / Сост., вступ. ст. А.В. Засимовой. – М.: Классика–XXI, 2009. – С. 184–186.
21. Пихт-Аксенфельд Э. Некоторые соображения по поводу интерпретации фортепианной музыки Франца Шуберта / Пер. с нем. Е. Гуревич // Музыкальная жизнь. 1995. № 5–6. – С. 24–25.
22. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / Пер. с польс. Л. Акопяна и Е. Янус / Науч. ред. Л. Акопяна. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.
23. Шуман Р. Письма. В 2-х т. Т. 1 / Пер. с нем., сост., коммент. Д.В. Житомирского. – М.: Музыка, 1970. – 719 с.
24. 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.
25. Шлегель Ф. Эстетика: Философия: Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – 480 с.
26. Bach С.Р.Е. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1762. – [2-я часть].

27. *Fuller–Maitland J.A.* Rubato. In: *A Dictionary of Music and Musicians*. Ed. George Grove. Lnd., 1883. Vol. III.

28. *Rieman H.* Musik-Lexicon. Leipzig, 1882.

29. *Tosi P.F.* Opinioni de' cantori antichi e moderni. Bologna, 1732 / Пер. с доп.: *Observations on the Florid Song*. Lnd., 1742; ed. Michael Pilkington. Lnd., 1987.

## **РАСШИФРОВКА НЕКОТОРЫХ ТЕРМИНОВ:**

**Антиномия** (от греч. *antinomia* – противоречие в законе) – противоречие между рядом положений, из которых каждое имеет законную силу. Учение об антиномиях содержится в книге И. Канта «Критика чистого разума».

**Герменевтика** – (от греч. *hermeneutikos* – истолковывающий) – искусство перевода, искусство объяснения. Гермес в греческой мифологии был посредником между богами и людьми. Герменевтика являлась особым методом классической науки о языке, позволяющим осмысленно толковать памятники древней литературы. Начиная со Шлейермахера, герменевтика стала специфическим методом наук о духе. Герменевтика – это учение о понимании, о научном постижении предметов наук о духе. Хайдеггер называет герменевтикой феноменологию существования.

**Диахрония** – состояние отдельных явлений или системы в их истории, в процессе развития.

**Парадигма** (греч. *paradeigma* – пример, образец). Во-первых, это понятие используется в философии для характеристики взаимоотношений духовного и реального мира. Согласно Шеллингу и Гегелю, духовный, идеальный прообраз определяет принципы упорядочивания и рациональной организации природных тел. Во-вторых, парадигма может означать совокупность предпосылок, определяющих конкретное научное исследование (знание) и признанных на данном этапе. Это понятие введено Г. Бергманом для обозначения ведущих представителей и методов получения новых данных в периоды экстенсивного развития знания. Может быть заменено понятием «картина мира».

**Синхронизм** – совпадение, связь во времени, параллельность действий.

**Синхрония** – состояние взаимосвязанных явлений, их системы в определённый момент развития.

**Трансцендентный** – (от лат. *transcendere* – переступать) – «перелетающий» (по терминологии И. Канта), выходящий за границы возможного (не только индивидуально и в настоящее время) опыта, лежащий за пределами опыта, выходящий за пределы человеческого сознания. Противоположность – имманентный.

**Феноменология** – учение о феноменах. Представители: Ф. Brentano, Н. Гартман, Г.В.Ф. Гегель, Э. Гуссерль, И. Кант.

**Экзистенциализм** – (от позднелат. *exsistentia* – существование) или философия существования – направление в философии иррационализма, возникшее в начале XX века в России, Германии, Франции и других странах. Представители: Н.А. Бердяев, С. Кьёркегор, Ж.П. Сартр, М. Хайдеггер, К. Ясперс.