

Мелешкина Елена Анатольевна

ФОРТЕПИАННЫЕ СЮИТНЫЕ ЦИКЛЫ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА С ПОЗИЦИЙ НОВАТОРСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В ИСКУССТВЕ ХХІ ВЕКА

Фортепианные сюитные циклы романтической эпохи в статье рассматриваются с позиций того знания о диалектике композиторского творчества, что подарил современному музыканту XX век. Автор работы ищет те точки пересечения, которые в наше время возвращают человека ко многим идеям эпохи романтизма, чтобы понять и осознать реальные пути к постижению целостности этого художественного мира. В качестве примера автор работы выбрал не слишком популярные циклы Р. Шумана с целью доказательства их большой художественной значимости и пользы изучения для современного музыканта.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/33.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 137-139. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 008

Культурология

Фортепианные сюитные циклы романтической эпохи в статье рассматриваются с позиций того знания о диалектике композиторского творчества, что подарил современному музыканту XX век. Автор работы ищет те точки пересечения, которые в наше время возвращают человека ко многим идеям эпохи романтизма, чтобы понять и осознать реальные пути к постижению целостности этого художественного мира. В качестве примера автор работы выбрал не слишком популярные циклы Р. Шумана с целью доказательства их большой художественной значимости и пользы изучения для современного музыканта.

Ключевые слова и фразы: романтическая эпоха; метод «монтажей-коллажей»; творческий метод; интерпретации фортепианных циклов; сюитные композиции; искусство «потока сознания»; «шумановский пианизм»; движение образов.

Елена Анатольевна Мелешкина, к. пед. н., доцент

Кафедра социологии и философии культуры

Российский государственный социальный университет, г. Москва

el.mel@mail.ru

ФОРТЕПИАННЫЕ СЮИТНЫЕ ЦИКЛЫ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА С ПОЗИЦИЙ НОВАТОРСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В ИСКУССТВЕ XXI ВЕКА[©]

Искусство XXI века объединяется аркой через время и пространство с идеями романтической эпохи, выдвинувшей мыслящее и страдающее «Я» на первый план бытия. Именно искусство романтизма стало искать возможности запечатлеть в своих творческих исканиях спонтанное движение образов сознания. Сегодня метод «монтажей-коллажей» (Л. Бергер) как основной метод познания помогает выявить взаимосвязи различных феноменов бытия или их контрастно-парадоксальных сопоставлений. Благодаря этому можно с уверенностью утверждать, что именно творческий метод Р. Шумана - это и есть предвосхищение искусства «потока сознания» (Л. Бергер), предчувствие и предвидение метода «монтажа-коллажа».

Особенно показательны в этом смысле фортепианные сюитные циклы Р. Шумана, составляющие значительную часть фортепианного наследия композитора. Отметим, что «чрезвычайное обилие образов и быстрота смены настроений - характерные черты шумановского творческого «я» - нашли здесь наиболее естественное выражение. Это, однако, не превращает сюитные композиции в произвольный ряд свободно чередующихся эпизодов» [3, с. 5], поскольку все они объединены ассоциативным рядом, рожденным сознанием художника.

Такое понимание творческого метода Р. Шумана требует нового осмысления его сочинений, поиска «новой красоты», новых поэтических сравнений, помогающих осознать целостность художественного мира композитора.

Анализируя подходы к интерпретации шумановских фортепианных циклов, А. Меркулов замечает, «что впечатление органичности музыкального целого возникает в результате определенного сочетания в процессе развития музыки моментов сходства и различия... Исполнитель шумановских сюитных композиций сталкивается прежде всего с обилием контрастов, которые, как кажется, почти полностью вытесняют черты сходства. В такой ситуации внимание интерпретатора должно быть сосредоточено не столько на контрастах (которые и сами по себе достаточно ярки), сколько на обнаружении и выявлении явлений тождества, содержащихся в произведении» [Там же, с. 7].

Рассмотрим цикл из 18 пьес ор. 6 «Давидсбюндлеры» (или «Танцы Давидсбюндлеров»), вызывающий разные отклики критики: от полного отвержения до восхищения фантазийностью и богатством образов. Целостность цикла определяется авторской устремленностью к идеалу вечной любви, к образу К. Вик. Эпиграфом к сочинению служит отрывок из ее «Мазурки» ор. 6, № 5 (Motto von C. W.), который является образным и композиционным ядром цикла. Двум нисходящим секундам, «интонации вздоха», Р. Шуман отвечает двумя восходящими, как бы сразу декларируя, что радость и горе, томление и восторг, смятение и надежда всегда идут рядом. Именно это тематическое звено (как ведущая философско-эстетическая идея сочинения), положенное в основу своеобразно преломленного Р. Шуманом принципа свободного варьирования, создает ту целостность, о которой пишет в своем исследовании Й. Демус: «Удивительна тесная внутренняя связь этих коротких характерных пьес, выявляемая чисто музыкально лишь случайными отголосками эпиграфа, а также повторением второй, правда, самой красивой пьесы незадолго до конца. И все же связь столь сильна, что было бы невозможно перескочить хотя бы через одно звено этой цепи, - в этом кроется глубокая тайна всех крупных поэтических циклов Шумана» [Цит. по: Там же, с. 12].

Образ Клары Вик стоит перед глазами Р. Шумана и в первой пьесе, представляющей собой двойные микровариации, где вновь и вновь возникает секундовая интонация из эпиграфа, и в других номерах цикла. Исходная интонация транспонируется в разные ладотональности, она влетает в мелодическую линию. Так, третья пьеса цикла, несущая в себе эстетику карнавального действия, начинается с варианта второй ячейки эпиграфа, а четвертая пьеса, преображая первое звено и придавая ему минорную окраску, создает взволнованно-трепетное настроение, чтобы, претерпев новое преображение, раствориться в просветленно-нежном характере № 5.

Видением красоты и любви ощущается фрагмент *As-dur* в № 7, в тональности, которая имеет для Р. Шумана символическое значение, ассоциируясь с Кларой Вик, его прекрасной возлюбленной. Лейтинтонация проникает в полный юмора и иронии № 9, в крайних частях № 13 ее высвечивают sforцандо в правой руке. Удивителен № 17, где первые такты рождают ощущение колыбельной, и как сновидение повторяется № 2, символизируя вечное томление по идеалу. Интонационное родство ощущается между первой и последней пьесами цикла, оно чувствуется в той особой мягкости интонаций, которая свойственна темам Р. Шумана, наполненным чувствами любви и восхищения, что создает удивительно одухотворенную арку, помогающую ощутить единство цикла.

Цикл обладает ярко выраженной драматургией, ощутив которую интерпретатор может создать целостный художественный образ. Внутренняя напряженность № 6 как бы фокусирует энергию, собирает ее в пучок, готовя эмоциональный «взрыв», но происходит он не сразу, уравниваясь лирическими раздумьями № 7 (где в конце среднего раздела звучит знаменитый «нонаккорд Клары», постоянно ассоциирующийся у Р. Шумана с образом любимой женщины), чтобы еще контрастнее ощутилась насыщенность № 8, 9, 10, представляющих собой драматургический центр цикла. Возникающий в конце цикла № 2 подчеркивает верность идеалу, непреходящее чувство, освещающее жизнь композитора. Блестящая техника варьирования, перевоплощения интонационные, ритмические, фактурные нигде не заслоняют общей идеи: жизни духа, преодолевающего препятствия, с ироничной усмешкой наблюдающего за собой и окружающими и несущего в себе неискоренимое чувство красоты и любви.

В своем исследовании сюитных циклов Р. Шумана А. Меркулов цитирует выдержку из книги *F. Wührer* «*Versammelte Davidsbundler*», где автор пишет о последней пьесе цикла: «Эти немногие такты принадлежат, пожалуй, к самому глубокому и одновременно нежному, чувственному и одновременно задумчивому, что Шуман когда-либо написал. Они - чудо содержательного обобщения. Они свидетельствуют о детской мудрости гения, о безграничности шумановской фантазии» [Цит. по: Там же, с. 20].

И, действительно, глубоко личное, заключенное в «Давидсбюндлерах» обретает характер обобщения, становясь достоянием исполнителя и слушателя, который вплетает в этот глубоко личностный поток душевных проявлений собственное чувство, собственный взгляд на жизнь духа. Хочется пристально вглядываться в эти пленительные видения, чтобы почувствовать внутреннее родство с композитором.

В статье, посвященной «Суаре» К. Вик, Р. Шуман приписывает любимой женщине черты собственного творческого облика в момент написания «Давидсбюндлеров». Это и фантазия, и утверждение, которые открывают слушателю «переливающуюся через край полноту внутренней жизни, которая способна отозваться даже на самое легкое дуновение извне; вместе с тем перед нами богатство необычных средств и могучая способность запутать и распутать самые сокровенные, глубоко протянутые нити гармонии...» [5, с. 83]. И далее следует удивительное по своей точности и глубокой проникновенности описание того, что может и должны говорить сочинения автора, влекомого к идеалу, к постижению гармонии бытия, к выражению того сокровенного, что таится в жизни Духа. «Они много рассказывают нам о музыке, о том, как она далеко оставляет за собой мечты поэта, и о том, как можно быть счастливым в горе и горевать в счастье. А созданы они для тех, кто и без фортепиано может испытать блаженство в музыке; для тех, у кого сердце готово разорваться от звучащего в нем тоскующе-страстного пения, для всех тех, кто уже посвящен в тайный язык ордена, состоящего из представителей избранной породы художников» [Там же]. А затем следует удивительный вывод, который просто напрямую связан с «Давидсбюндлерами», хотя и обращен к Кларе Вик. На самом деле, это то, что ощущает композитор по отношению к каждому своему детищу, которое всегда одновременно итог и начало. Задавая себе вопрос, являются ли творения художника конечным результатом, Р. Шуман отвечает следующим образом: «Они подобны почкам, которые еще до того, как в зримом великолепии распустят свои многоцветные крылышки, приковывают к себе внимание, как и все то, что таит в себе будущее» [Там же, с. 84].

Именно так и следует относиться к фортепианному циклу «Давидсбюндлеры», который несет в себе эстетику и поэтику шумановского музыкального мира. Представляется очень желательным, чтобы это замечательное сочинение чаще звучало не только на концертной эстраде, но и в стенах учебных заведений. И хотя оно представляет значительные сложности для исполнения, яркая образность, глубокая проникновенность, многообразие, фантазийность сочинения, большая эмоциональная и интеллектуальная работа в поиске целостной интерпретации, несомненно, принесут огромную пользу молодому исполнителю, окажут влияние на воспитание у него художественного вкуса, чувства меры, способности к исполнительским перевоплощениям, к творческому осмыслению и художественному преобразованию авторского текста.

Обратимся к еще одному циклу, вызывающему, пожалуй, наибольшие нарекания критики, обвиняющей композитора в мозаичности, фрагментарности, слишком быстрой смене настроений. Но еще раз хочется подчеркнуть, что сегодня это сочинение воспринимается иначе, чем на пороге XX века. Оно ощущается как сюита «сквозного» строения, где черты свободной вариационности и объединяющая функция интонационного лейт-комплекса (в качестве которого выступают первые такты № 1) служат проведению основополагающей идеи. Это «*Intermezzi*» ор. 4, несущие в себе скрытую программность. Как и в «Давидсбюндлерах», в качестве лейт-комплекса выступают две нисходящие секундовые интонации. Однако, в отличие от «Давидсбюндлеров», где Р. Шуман уравнивает их затем двумя восходящими, в «*Intermezzi*» восходящие секундовые интонации представлены одновременно в басу. Это позволяет говорить об органичности данного лейт-образа для Р. Шумана. Однако, если в «Давидсбюндлерах» «интонация вдоха» затем сменяется интонацией «радости», то в «*Intermezzi*» Р. Шуман объединяет эти две интонации, декларируя философско-эстетическую идею о гармонии человеческого бытия, которая заключается в одновременном существовании любви и страдания, добра и зла.

Указание, что все пьесы цикла представляют собой целостную структуру, подчеркивается авторским «*attacca*» при переходе к третьей и четвертой пьесам цикла. Лейткомплекс «*Intermezzi*» столь важен для

Р. Шумана в философско-эстетическом осмыслении бытия, что постоянно встречается в его сочинениях. Это не просто некий звуковой набор, а идея, которая важна для композитора, которая определяет основы его мироздания. Именно поэтому шумановский лейткомплекс определяет рождение многих его тем, многих образов, подобно Флорестану и Эвсебию, являющих собой разные стороны человеческого облика.

Единение любви и страдания, осознание страдания как очищения и потому катарсиса, то есть страдания как радости, это черта романтического мировоззрения, его философской сущности. Осмысление интонационных связей является обязательным условием целостного исполнения «Intermezzi». «Поток сознания» как течение самой жизни, где радость и страдание переплетаются непрерывно, а рождение и смерть знаменуют трагическую арку бытия - вот тот смысловой слой, который сокрыт за строчками нотного текста, представляющего собой лирико-психологическую исповедь души. Особенно важны моменты исповедальности, такие, как средняя часть № 2, с авторским предисланием «Meine Ruh ist hin...». Это страница такой необыкновенной красоты и простоты, такой радости-страдания, что вызывает необыкновенное щемящее чувство, которое другой великий художник описал так: «печаль моя светла, печаль моя полна тобою» (А. С. Пушкин). Чрезвычайно важно ощутить этот поэтический строй музыкальной исповеди Р. Шумана, проникнуть в самую атмосферу музыкально-поэтического слова, так как для творческого метода композитора характерно именно такое ощущение музыкальной реальности.

Значительную сложность в исполнении «Intermezzi» представляет «шумановский пианизм», мощные динамические контрасты, мгновенное переключение от *fortissimo* к *piano*, создание огромных волн нарастания, чередование грандиозного фортепианного стиля (октавное и аккордовое изложение) с невесомым *leggiero*, неожиданные взрывы *sforcando*, резкие смены темпа. Так, в чрезвычайно энергетически насыщенном № 2 в разгар движения возникает то *lento*, то *adagio* как призыв остановиться на миг, осмотреться, подумать, и вновь стихия движения уносит, а отзвуком прекрасной мечты звучат заключительные такты № 2, где вновь стоят слова автора: «Meine Ruh ist hin...».

Несомненно, освоение таких циклов, как «Давидсбюндлеры» или «Intermezzi», - задача сложная, требующая от исполнителя не только незаурядной технической оснащенности, но и высокого уровня постижения романтического искусства, той способности видеть и искать красоту, которая отличает развитое эстетическое сознание. Но без постановки таких задач в процессе профессионального обучения не возникает целостного представления о музыкальном искусстве.

Таким образом, работа над фортепианными сюитными циклами - это прежде всего путь личностного осмысления музыки, постижения ее глубинной сущности, а также диалог с автором, с миром его чувств и верований, с теми ценностями, которые являются основой его творческого *credo*, с той художественной почвой, на которой взращивался музыкальный текст.

А поскольку романтическое искусство продолжает жить во времени и пространстве, сочинения композиторов-романтиков, поэтов, писателей и художников, не уходят из пространства искусства.

Романтическое мировоззрение, воззввавшее к личности, возвеличившее ее, заставившее через нее познавать окружающий мир, стало одним из решающих факторов развития музыкального искусства, не утеревших свою значимость и сегодня, в начале третьего тысячелетия, когда выявление и приумножение духовного потенциала личности - это основной приоритетный вектор движения современного музыкального образования. А синтетически-диалогическая парадигма его обеспечивает целостное видение мира во всей его бесконечности и многомерности, несет понимание неразрывной связи единственного и Единого в партитуре бытия.

Список литературы

1. Бергер Л. Г. Эпистемология искусства. М.: Инф. изд. агентство «Русский мир», 1997. 402 с.
2. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997. 640 с.
3. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). М.: Музыка, 1991. 94 с.
4. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / вст. статья В. Натансона. М.: Музыка, 2003. 335 с.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1978. Т. II-А. 327 с.
6. Щербакова А. И. Философия музыки и музыкального образования: учеб. пособие: в 2-х ч. М.: ООО «Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС»», 2008. 320 с.

PIANO SUITE CYCLES OF ROMANTICISM EPOCH FROM INNOVATIVE TRANSFORMATIONS POSITIONS IN ART OF THE XXIST CENTURY

Elena Anatol'evna Meleshkina, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor
Department of Sociology and Philosophy of Culture
Russian State Social University in Moscow
el.mel@mail.ru

The author considers the piano suite cycles of romantic epoch from the positions of the knowledge about a composer's creativity dialectics that the XXth century gave to a modern musician, searches for those points of intersection, which return a man to many ideas of romanticism epoch in our times in order to understand and realize the real ways of the comprehension of this artistic world integrity, and as an example chose not too popular R. Schumann's cycles with a view to prove their great artistic significance and the benefits of studying for a modern musician.

Key words and phrases: romantic epoch; method of "arrangements-collages"; creative method; interpretations of piano cycles; suite compositions; art of "consciousness stream"; "Schumann's pianism"; images motion.