

*Екатерина Алексеевна Суханова* – кандидат искусствоведения,  
доцент, преподаватель ГПОУ Республики Коми  
«Воркутинский музыкальный колледж» (Воркута, Россия)

*Алексей Игоревич Токунов* – доцент кафедры специального фортепиано,  
начальник отдела среднего профессионального  
образования Петрозаводской государственной консерватории  
имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),  
*alexey.tokunov@glazunovcons.ru*

*Ekaterina A. Sukhanova* – Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,  
Lecturer at the State Professional Educational Institution  
of the Komi Republic «Vorkuta College of Music»  
(Vorkuta, Russian Federation)

*Aleksey I. Tokunov* – Associate Professor of the Special  
Piano Department, Head of the Secondary Vocational  
Education Division of the Petrozavodsk  
State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russian Federation),  
*alexey.tokunov@glazunovcons.ru*

УДК 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2016.5.1.40-50

## «КРЕЙСЛЕРИАНА» Р. ШУМАНА: ЦЕЛОСТНОСТЬ ЦИКЛА КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА

## «KREISLERIANA» BY R. SCHUMANN: THE INTEGRITY OF THE CYCLE AS THE ISSUE OF THE PERFORMANCE

### *Аннотация*

Предметом исследования является цикл из восьми фортепианных пьес «Крейслериана», оп. 16, выдающегося немецкого композитора Роберта Шумана (1810–1856). Статья посвящена проблеме драматургической целостности данного цикла и возможностям её решения исполнительскими средствами.

### *Abstract*

The subject of the research is the cycle of eight piano music pieces «Kreisleriana», Op. 16, of the outstanding German composer Robert Schumann (1810–1856). The article covers the problem of dramaturgic integrity of this cycle and offers possibilities of solving it by means of performing techniques.

*Ключевые слова:* Роберт Шуман, цикл, «Крейслериана», интонация, метроритм, фактура, темп, контраст, интонация.

*Keywords:* Robert Schumann, cycle, «Kreisleriana», intonation, metro-rhythm, texture, tempo, contrast, intonation.

«Крейслериана» написана Робертом Шуманом в 1838 году и посвящена другу – композитору Фредерику Шопену. Р. Шуман связывал почти всё созданное им в тридцатые годы с образом Клары, с мечтами о ней, с драматической историей их любви. Он писал своей возлюбленной о пьесах, составивших «Крейслериану»: «В них главную роль играешь ты и мысль о тебе...» [4, с. 143].

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» [4, с. 144]. Шуман создавал «Крейслериану» с необыкновенной увлечённостью. «Я обнаружил, – пишет композитор, – что фантазия ничем так не окрыляется, как напряжением и тоской по чему-либо... я теперь нередко способен разорваться на куски от избытка музыки» [4, с. 303]. Полет фантазии, необычайная одержимость музыкой, её эмоциональный ток, созвучный внутреннему состоянию, побудили Шумана назвать свой цикл «Крейслерианой». Гофмановский Крейслер оказался близок ему именно в этот период жизни. «Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению» [3, с. 187], – говорит Крейслер. При этом речь может идти лишь о некоей психологической общности, а не о сюжетных аналогиях – известно, что Шуман дал циклу название лишь после того, как он был написан.

Экспрессию цикла подчёркивают даже композиторские обозначения темпов («чрезвычайно возбуждённо», «очень возбуждённо», «очень оживлённо», «очень медленно» и т. д.). Наречия «чрезвычайно», «очень» отражают некоторую преувеличенность, утрированность образов и настроений «Крейслерианы». Композитор доводит до предела крайние точки образного мира цикла. На одном полюсе – беспокойные, тревожные, мятущиеся настроения, на другом – светлая, порой пасторальная, мечтательная лирика.

При исполнении любого цикла у музыканта есть две потенциальные возможности – максимально «собрать» части целого воедино, либо обособить их с целью выявления особенностей каждой пьесы. У лучших исполнителей обе тенденции – центробежная и центростремительная – находятся в диалектическом единстве. Нужно заметить, что в каждом из множества циклов есть свои индивидуальные факторы, заложенные композитором, и баланс дискретности и непрерывности в разных циклах изначально различен. Задача исполнителя – максимально точно и тонко выявить эти факторы и руководствоваться ими в своей интерпретации.

Рассмотрим те аспекты, которые способствуют относительной самостоятельности номеров «Крейслерианы».

Каждый из номеров обладает структурной завершёностью и ясностью. Более того, композитор применяет симметричные замкнутые формы. Так, № 1, 3, 7 написаны в сложной трёхчастной форме, № 2 и 8 – в форме рондо, № 5 – в концентрической.

Структурная завершёность и симметрия, тематическая самостоятельность, тональная замкнутость, масштабность каждого номера делают их потенциально способными на автономное существование. Однако нам представляется, что объединяющие факторы всё же преобладают. По словам Д. Алексеева, «в “Крейслериане” внешние приметы цикличности выражены относительно слабо. Тем явственнее ощутима внутренняя связь между номерами как звеньями единого лирического повествования. Именно

этот психологический подтекст оказывается “скрытым нервом” музыкального развития, внутренним стержнем цикла» [1, с. 171]. На наш взгляд, несмотря на значимость *психологического подтекста*, важнее обратить внимание на те признаки цикличности, которые заложены *в тексте*.

Как это свойственно многим циклам, «Крейслериана» строится по принципу противопоставления соседних номеров. Д. Житомирский пишет: «В произведении отсутствует какая-либо определенная главная тема, но, вместе с тем, *есть господствующий музыкальный образ*, получающий в отдельных пьесах различное, хотя и музыкально-родственное воплощение. Частое возвращение к нему придает всему циклу связность и монолитность. Этот “сквозной образ” “Крейслерианы” – яркое выражение флорестановского романтического порыва, неудержимого стремления» [4, с. 307].

Представляется, однако, что в данном цикле контрастные образы в равной степени значимы. Их равноценность доказывается тем обстоятельством, что ярчайший и несомненный контраст образов создается однонаправленным действием всех средств музыкального языка. Рассматривая различные уровни формирования целого в циклических произведениях, С. С. Гончаренко отмечает: «Центростремительные тенденции в многочастном цикле осуществляются благодаря пересечениям синтагматических и парадигматических связей. При этом парадигматическая ось предстает весьма разветвлённой. Она действует по нескольким параметрам: жанровому, образно-драматургическому, а также по каждому из средств выразительности и/или их сочетанию» [3, с. 120].

На уровне темповых соотношений контраст реализуется следующим образом:

## Схема № 1

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Aeusserst bewegt	Sehr innig und nicht zu rasch	Sehr aufgeregt	Sehr langsam	Sehr lebhaft	Sehr langsam	Sehr rasch	Schnell und spielend

Как видно из приведённой таблицы, все соседние пьесы резко контрастны по темпу, за исключением двух последних.

На интонационном уровне имеет место противопоставление инструментальной мелодики в быстрых частях и вокальной – в медленных. При этом, если в медленных частях преобладает поступенность, часто – диатоничность, бесполутоновые интонации (см. пример № 1), то мелодика быстрых пьес связана с напряженными ходами, обилием уменьшенных и увеличенных созвучий (см. пример № 2).

## Пример № 1 (начало второй части)



Гармония взволнованных, апассионатных пьес характеризуется альтерированными созвучиями, уменьшенными септаккордами, аккордика медленных более проста и лишена напряжённости.

Таким образом, различия между соседними пьесами, олицетворяющими противоположные образные начала, очевидны. Однако не следует забывать, что

принцип контраста характеризуется не только *максимумом различий* между частями целого, но и *непременным наличием некоего минимума связи* между ними, в противном случае остается лишь «психологический подтекст», который вряд ли может объединить различные части в единую систему.

Интонационные связи между частями цикла уже не раз отмечались исследователями. Так, исходная секундовая интонация справедливо рассматривается А. Меркуловым как «интонационный эмбрион» цикла [5, с. 46]. Действительно, двузвучная интонация не может претендовать на роль темы или даже лейтмотива. Однако тот факт, что именно интонация малой секунды, в отличие от многих других, имеет достаточно устойчивую семантику, позволяет назвать её в данном случае «лейтинтонацией».

Она предстаёт в различных метроритмических вариантах, хотя ямбический вариант преобладает. Характерно, что данная интонация связывает не только быстрые части, она встречается в том или ином виде во всех разделах цикла. Заметим, что интонационная драматургия – важнейшее качество многих шумановских произведений. «Богатство выражения Шуманом душевных переживаний нередко связано с длительным развертыванием лирических интонаций, в процессе которого они изменяют свой характер. Это вызывает впечатление как бы психологического углубления во внутренний мир человека» [1, с. 169].

Особую роль играют в «Крейслериане» метроритмические связи, на которые, в отличие от интонационных, до сих пор в музыковедческой литературе обращалось недостаточно внимания.

Большой интерес представляет метроритмическая организация начальной темы первого номера цикла (пример № 2):

## Пример № 2



Мелодический рельеф образуется крайними звуками каждой триоли, благодаря чему высвечивается малосекундовая интонация, о которой шла речь выше. Средний звук каждой триоли оказывается гармоническим фоном. Это обстоятельство, как правило, верно трактуется исполнителями. Однако в этой теме очень важно передать также противопоставленные композитором естественные и искусственные акценты. Метрически сильная и относительно сильная доли не подчёркнуты басом, напротив, за счет басовой линии акцентированы вторая и четвертая доли. В этом противопоставлении ярче высвечивается смятение, крайнее волнение героя. Однако многие исполнители либо игнорируют линию баса, считая её фоном, аккомпанементом, либо акцентируют вторую и четвёртую доли в обеих руках. В результате не только исчезает указанное противопоставление, очень важное в образном плане, но и искажается метрическая структура пьесы – первая доля воспринимается как затакт.

Часто в этом номере несколько злоупотребляют агогикой. Против такой трактовки есть важный аргумент – полиритмия, заложенная в данной пьесе, является, с учётом темпа, самодостаточным фактором создания возбуждённого состояния. Не случайно Шуман облакает начальную тему в форму нормативного по всем параметрам периода – сам композитор стремится к тому,

чтобы смятенное состояние не превратилось в лихорадочное. Структурная завершенность периода в произведениях такого характера для Шумана редкость, следовательно, она явилась для него абсолютно необходимым сдерживающим фактором.

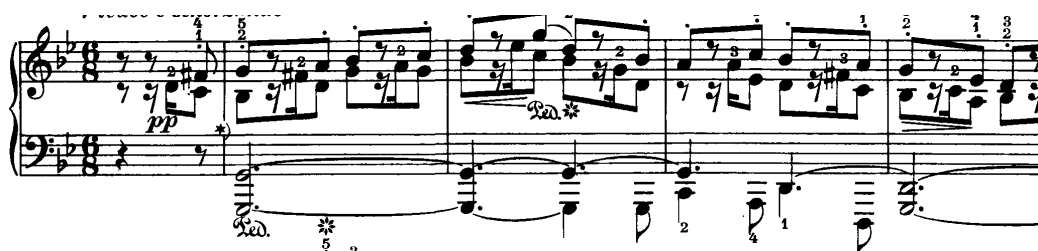
Следующий факт метроритмической связи мы находим в третьем номере цикла. При взгляде на нотный текст совершенно очевидна метроритмическая общность этого номера с начальным. Соотношение мелодической линии и баса здесь проще, однако интонационный рельеф по-прежнему составляют первая и третья шестнадцатая каждой триоли (пример № 3):

### Пример № 3



При этом большинство исполнителей играют этот ритм совершенно иначе, нежели он зафиксирован композитором. Триольность вуалируется, мелодическая линия фактически звучит в ритме «две шестнадцатых – восьмая». В результате очень важная арочная связь данного номера с первым не воспринимается на слух. Кроме того, при таком ритмическом искажении исчезает и явная интонационная и ритмическая аналогия третьей пьесы с финалом (пример № 4):

### Пример № 4





Таким образом, недостаточное внимание к тексту *одной части* приводит к тому, что разрушается рондообразная структура *цикла в целом*. Между тем, именно рондообразность является одним из основных факторов, скрепляющих пьесы воедино.

Остановимся вкратце на фактурных особенностях. Фактура «Крейслерианы» богата и многообразна. Исследователями уже отмечалась особая роль полифонизации в шумановских произведениях. «Одушевлённость» всей фортепианной ткани достигается у Шумана различными вариантами скрытого двухголосия, контрастной полифонией, а также полиритмией. В «Крейслериане» эти факторы приобретают особое значение, помогая исполнителю более полно осмыслить *содержательный план сочинения*. Обратим внимание на различие фактуры в пьесах контрастного образного строя.

Для всех пьес, связанных с образами смятения, взволнованности характерно *скрытое двухголосие* (см. пример № 2), в то время как в созерцательных, спокойных номерах композитор применяет другие формы полифонизированной фактуры. Так, в № 4 крайние голоса образуют дуэт ариозного характера. Голоса интонационно не контрастны, однако составляют полноценное, без труда слышимое двухголосие (пример № 5):

### Пример № 5



Таким образом, композитор противопоставляет смятение как скрытое и тёмное состояние подсознания и спокойное размышление, мечтание с его ясными и прозрачными очертаниями.

Тонкие связи между пьесами, развитие на протяжении всего цикла интонационной, ритмической и фактурной идеи делают несомненным тот факт, что центростремительные силы в «Крейслериане» преобладают над центробежными. Так, Житомирский пишет: «Определенный конструктивный план и в “Крейслериане”, “Давидсбюндлерах”, “Карнавале”. Но здесь наиболее осязаемое выразительное значение приобретает не “движение к цели”, а самый процесс чередования, смены образов при непрерывности и напряженности внутреннего эмоционального тока» [4, с. 33–34]. Представляется, что приведённые выше аналитические соображения позволяют говорить не об «определённом конструктивном плане», но о драматургически выверенном целом.

В отличие от других циклов, «Крейслериана» не обладает никакими *внемusикальными* факторами, могущими способствовать единству произведения. Целостность его полностью обусловлена факторами *внутримusикальными*. Интонационные, ритмические, гармонические, фактурные процессы в их совокупности и взаимовлиянии требуют от исполнителя тщательного осмысления и, будучи выявленными в должной мере, создают исключительно органичное целое.

### *Литература*

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1–2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Гончаренко С. С. Факторы текстообразования в группах инструментальных циклов (теоретический аспект) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 28. С. 114–125.
3. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. 494 с.
4. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
5. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М.: Музыка, 2011. 96 с.

### References

1. Alekseev A. D. *Istorija fortepiannogo iskusstva* [The History of Piano Art]. Part 1–2. Moscow: Muzyka, 1988. 415 p.
2. Goncharenko S. S. Faktory tekstoobrazovaniya v gruppah instrumental'nyh ciklov (teoreticheskij aspekt) [Factors of text formation in the groups of the instrumental cycles (theoretical aspect)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2014, No. 28, pp. 114–125.
3. Gofman Je. T. A. *Sobranie sochinenij: V 6 t. T. 1.* [Collected Works: In 6 Volumes. Volume 1]. Moscow: Hudozh. lit., 1991. 494 p.
4. Zhitomirskij D. *Robert Shuman. Oчерk zhizni i tvorchestva* [Robert Schumann. Analytical Review of Life and Creative Work]. Moscow: Muzyka, 1964. 880 p.
5. Merkulov A. *Fortepiannye sjuitnye cikly Shumana* [Piano Suite Cycles by Schumann]. Moscow: Muzyka, 2011. 96 p.