Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

Детская школа искусств №5 им. Ю.Б. Романова

г. Воронеж

Р. ШУМАН. "КАРНАВАЛ".

Жизнь цикла в интерпретациях.

Анализ произведения и исполнительских концепций.

Преподаватель МБУДО ДШИ №5

им. Ю. Б. Романова

Мокшина Наталья Николаевна

Воронеж, 2024г.

План.

1.Эстетические взгляды Р. Шумана ( " Давидсбунд", " Новая музыкальная

Газета")

2. Анализ "Карнавала". ( Черты фортепианного стиля, своеобразие формы).

3. Проблемы целостности интерпретации. ( Анализ интерпретаций " Карнавала" С. Рахманинова, А.Б. Микеланджели, советских и современных пианистов).

Шуман, по словам В.В. Стасова,- "один из гениальнейших наследников Бетховена, Вебера, Франца Шуберта", один из крупнейших немецких композиторов и музыкально - общественных деятелей. Это не только замечательный, тончайший музыкант, но и выдающийся музыкальный критик. Шуман - композитор с огромным диапазоном идей и разнообразия жанров. Но "лучший" Шуман - самый смелый, оригинальный, тонкий, проникновенный и поэтичный - несомненно, ассоциируется прежде всего с его фортепианными произведениями, большинство из которых вошло в основной фонд мировой музыкальной классики. Из проявленной еще в детском возрасте склонности Шумана к портретным зарисовкам, с годами развилась одна из сильнейших и своеобразнейших сторон его музыкального дарования. "Шуман,- пишет Стасов,- был поэт по преимуществу, он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти, и в этом состояло... главное наслаждение искусством". Стремясь сблизить музыку с жизненными прообразами, Шуман создает многочисленные музыкальные картинки, " сцены из жизни", почти всегда давая им программные названия. Тем самым он подчеркивает, что музыка вправе объединять свои усилия со словом, с поэтическим образом, что будет вызывать у слушателя точную ассоциацию с определенными жизненными явлениями и чувствами. Хотя, несомненно, поэтический заголовок Шумана - только вспомогательный прием, а главная задача - вызвать конкретные жизненные ассоциации средствами самой музыки. И здесь Шуману удалось достичь очень многого. Как отмечал Лист, до Шумана "никто не опубликовал столь значительного количества произведений, программа которых так совершенно отвечала бы их содержанию... Он достиг величайшего чуда, он способен вызывать в нас своею музыкой те самые впечатления, которые породил бы реальный предмет, чей образ освежается в нашей памяти благодаря названию пьес". В своем творчестве Шуман тесно связан с традициями немецкой и мировой классической музыки. Вместе с тем он вошел в историю музыки и как смелый новатор. Стремясь расширить границы и музыкальные средства, достигнуть в музыке более тонкого и конкретного изображения психологических состояний, характеров, Шуман вырабатывает новые приемы мелодического и гармонического письма, новые формы, свой оригинальный фортепианный стиль. Необычность музыки Шумана затрудняла ее быстрое и широкое распространение, и композитор понимал это. Он писал, что если в его " Карнавале" "кое- что и может нравиться отдельным людям, то все же музыкальное настроение меняется здесь слишком часто для того, чтобы публика, в целом не расположенная к таким поминутным переменам, могла за ними следовать". В наше время " Карнавал" ( как и другие выдающиеся циклы Шумана) пользуется большой популярностью как у исполнителей, так и у слушателей в любой концертной аудитории. Причем в первую очередь, как нам кажется, современного слушателя увлекает и захватывает свойственная этой музыке чисто шумановская быстрая смена настроений. Но при жизни композитора даже знаменитые пианисты, хорошо знавшие Шумана, как Лист и Клара Шуман, с большой осторожностью и в очень небольших объемах вводили его произведения в свои концертные программы, поскольку публика того времени привыкла к иным формам, иному фортепианному изложению, иной образной насыщенности музыки. Большое значение придавалось внешней эффектности. И только во второй половине 19 века творчество Шумана получило всемирное распространение и признание, чему способствовала все более расширяющаяся пропаганда его сочинений Кларой Шуман. В России наследие Шумана было понято и оценено многими выдающимися русскими музыкантами. Очень любил и часто исполнял музыку Шумана Антон Рубинштейн. Композиторы " Могучей кучки" ценили у Шумана близкую им общественно - активную позицию композитора, его достижения в области программной музыки, образность его музыкального языка. По словам Стасова, " Балакирев, а равно и все товарищи его по искусству, образовавшие новую русскую музыкальную школу, страстно любили музыку Шумана и глубоко изучали ее". О новизне жизненного содержания этой музыки писал и Чайковский: "музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека".

Необходимо сказать несколько слов об эстетических представлениях и формах критических высказываний Шумана, которые непосредственно связаны с его творчеством, а музыкальное воплощение идей и образов давидсбюндлеров составляет идейно - художественную основу многих произведений композитора. Десять лет жизни (1834- 1844) посвятил Шуман интенсивной музыкально - критической деятельности. Его статьи о Шопене, Шуберте, Бетховене, анализ "Фантастической симфонии" Берлиоза, работы о состоянии современной фортепианной музыки, " Советы молодым музыкантам" и в настоящее время интересны и ценны. Чтобы облечь критику в живую занимательную форму, возникает идея "духовно - романтического" союза, который бы возглавил борьбу с филистерством и музыкальной рутиной. Главой сообщества избирается царь Давид - библейский певец, силой искусства победивший врагов своего народа - филистимлян. В его честь союз назван " Давидсбундом (" Союз Давида"). В идее бюндлерства, которая проходит через всю творческую жизнь Шумана, выдумка, литературная мистификация переплеталась с реальностью. Участниками Давидсбунда мог быть каждый достойный представитель искусства, не только действующие ныне передовые художники, но и все те, кто когда- либо внес свой вклад в великое искусство. Шуман писал: " Моцарт был таким же великим бюндлером, каким ныне является Берлиоз". Печатным органом Давидсбунда является " Новый музыкальный журнал", первый номер которого вышел 3 апреля 1834 года. Под статьями, написанными часто в своеобразной литературной форме, стояли оригинальные и загадочные имена: Флорестан, Эвсебий, Раро, Книф и другие, за которыми скрывались обычно вполне реальные личности. Флорестан и Эвсебий во всем контрастны, Это два облика самого Шумана, отражение его противоречивой, " двойственной натуры". Крайность суждений и увлечений этих двух персонажей Шуман иногда уравновешивает и примеряет точкой зрения "мейстера Раро" ( прообраз Раро, по - видимому,- Фридрих Вик). Другие псевдонимы принадлежали Феликсу Мендельсону; пианисту, скрипачу и дирижеру Фердинанду Штегмайеру; пианистке Генриетте Фойгт и другим. Музыкальное филистерство, против которого борется Шуман, - это вкусы мещанского салона: светская пустота, банальность в лице "приятного" и "красивого". Это мода, падкая на виртуозность, внешние эффекты. Это обыденность, посредственность, примитивизм, которые несовместимы с настоящим искусством. А также - мнимая приверженность традициям классиков. По мнению Шумана, подражатель улавливает лишь внешние черты оригинала и не способен проникнуть в его сущность. Искусство должно постоянно обновляться и двигаться вперед.

" Карнавал", ор. 9, написан в 1835 году.

В " Карнавале", одном из самых популярных фортепианных произведений Шумана, выражены многие наиболее типичные и сильные стороны его творчества. Это произведение отличает новаторская смелость замысла и оригинальность приемов его воплощения. Музыкальный " Карнавал"- это картина праздничного гулянья, где объединившие свои силы давидсбюндлеры выступают против филистимлян; это красочная картина жизни в ее стремительном беге, в ее нарядных, праздничных формах; это типично шумановская сюита, где отдельные относительно самостоятельные пьесы соединяются подобно звеньям одной цепи. Под звуки танцевальной музыки проносится вереница маскарадных масок: традиционные Пьеро и Арлекин, Панталон и Коломбина; фантастические маски "Танцующих букв", оригинальные " Кокетка", " Бабочки". В пестрой толпе мелькают знакомые фигуры давидсбюндлеров: Флорестана и Эвсебия, Шопена, Паганини. Появляются Киарина с Эстреллой. " Приятные встречи", " Нежное признание", веселые прогулки и танцы дополняют картину. К концу карнавала давидсбюндлеры повергают в прах филистимлян.

В " Карнавале" очень наглядно выступает характерная черта романтического искусства, присущая и Шуману,- автобиографичность творчества. Образом Клары Вик, нежным чувствам к ней навеяна пьеса " Киарина", с Эрнестиной фон Фриккен, юношеским увлечением Шумана, мы знакомимся в пьесе " Эстрелла". Пылкий, страстный Флорестан и мечтательный, поэтичный Эвсебий - основные "корреспонденты" шумановского журнала.

" Карнавал"- произведение программное. Сочинения Шумана за небольшим исключением имеют названия, следовательно, его музыку можно считать программной. И здесь Шуман оказался в рядах передовых композиторов 19 века, для которых программность была одним из выражений общих стремлений к реалистическому искусству. К программности часто обращались для того, чтобы дать ключ к пониманию произведения, облегчить его восприятие. " Музыкант, как всякий другой художник,- говорил Шуман,- должен давать правильные имена своим детищам: неправильное, при всем достоинстве музыки, может испортить впечатление, удачное - сильно способствует удовольствию восприятия". Точное название - " это наиболее верный способ предотвратить явное искажение характера вещи". Эти положения композитор подтверждает примерами собственных произведений. Характерные названия: " Карнавал", "﮼Детские сцены", " Лесные сцены"- сразу вызывают определенные конкретно - образные представления; " Симфонические этюды", " Юмореска", " Крейслериана" и другие, им подобные, указывают путь для понимания художественного замысла, образного содержания.

" Карнавал" написан в циклической форме, где гибко сочетаются принципы сюиты и темы с вариациями. Сюитность выражается в контрастном чередовании относительно самостоятельных и разнохарактерных пьес, вариационность- в том, что все пьесы объединены тематическим родством, то есть так или иначе связаны с интонациями одной темы. При этом вариационный принцип Шуман использует в " Карнавале" своеобразно, по- новому: тема не является здесь законченной музыкальной мыслью, а скорее мелодическим зерном, " эмбрионом" (Житомирский) мысли. Поэтому в отдельных пьесах - вариациях композитор не связывает себя определенными рамками, он всякий раз создает совершенно новый музыкальный образ, только некоторыми мелодическими элементами и часто едва уловимо родственный другим пьесам цикла. " Карнавал" имеет подзаголовок - " Маленькие сцены, написанные на четыре ноты". Буквенное обозначение звуков этой краткой музыкальной темы ( интонационного ядра) составляет название чешского городка Аш ( Asch), где жила увлекавшая Шумана Эрнестина фон Фриккен; кроме того, названия трех звуков той же темы- (E)sCH- представляют собой первые буквы фамилии композитора. Несмотря на внемузыкальное происхождение, выбор этой темы в музыкальном отношении был очень удачным. Острые характерные интервалы, заключенные в различных вариантах, таили богатые выразительные возможности. Хотя данный мотив интонационно и объединяет " Карнавал", все же он не может быть воспринят как тема, а отдельные сцены " Карнавала"- как вариации. " Карнавал"- "сквозной" сюитный цикл с использованием в нем принципа варьирования. Отсутствие законченной по мысли и вполне оформленной исходной темы; романтическая неопределенность и эскизность исходного материала способствует неограниченно свободной индивидуализации каждой из пьес. Поэтому сюитность в цикле усиливается, а вариационность несколько ослабляется, становится менее заметной. Степень влияния тематического ядра на ту или иную пьесу оказывается очень переменной, иногда едва ощутимой. Тональный план строится более свободно.

Одна из романтически причудливых особенностей " Карнавала" заключается в том, что экспозиционное изложение его "темы" дается не в начале, а в середине цикла. Странность такого приема, так же как и загадочность самого облика этой "темы"- без начала и конца, без определенного исходного варианта,- Шуман подчеркнул названием " Сфинксы". Только около половины пьес " Карнавала" приближаются к типу вариаций на данную тему, то есть интонации последней лежат в их основе и отчетливо заметны. Таковы, например, " Пьеро", " Арлекин", " Танцующие буквы", " Панталон и Коломбина" и некоторые другие. В таких пьесах, как "Киарина", "Эстрелла", " Благородный вальс", главная "тема" цикла дает лишь некий первоначальный толчок виде одной характерной интонации ( в этих случаях "завязкой" послужил вариант темы as- c- h). Но гармонические условия, в которые поставлена эта интонация, а главное - общее направление развития позволяют почти забыть о специфической особенности первоначального оборота. В пьесах " Кокетка", " Реплика", " Эвсебий" и некоторых других нельзя усмотреть даже подобного рода интонационной "завязки". Здесь мельчайшие элементы темы рассеяны в новом музыкальном материале, что придает новой пьесе лишь некое смутно ощутимое родство с другими номерами цикла. В мелодическом рисунке " Эвсебия", например, есть интонации, напоминающие первый вариант темы ( a, es, c, h). В " Кокетке" мелькают уменьшенные интервалы ( неприготовленные задержания, которые ассоциируются с тем же вариантом). В пьесах: " Кокетка", " Реплика", " Шопен", а также в " Паганини", " Преамбуле", " Паузе" обороты из главной темы появляются и в виде эпизодических "намеков", внешне трудно уловимых, незаметно вплетаемых в иной тематический материал.

Характерная черта Шумана - изобилие тематического материала. Поэтому в его вариационной технике первостепенную роль играют всевозможные тематические наслоения и новообразования, рождающиеся в большей или меньшей связи с исходным материалом. Один из этих технических приемов - использование производных тем, возникающих как контрапункт к основной мелодии, которые затем получают самостоятельное развитие. " Производная тема", оттеняющая главный мелодический голос, обособляется и получает самостоятельное развитие. Такой прием можно назвать "производным варьированием" или "вариацией на вариацию". В " Карнавале" пьеса " Реплика" непосредственно вытекает из темы предшествующей "Кокетки".

В композиционном отношении " Карнавал"- шедевр композиторского мастерства. Стройность и гармоничность целого сочетаются в нем с безукоризненной отделкой всех деталей, а остроумие и изобретательность имеют исходной точкой содержательный идейный замысел. Целостности " Карнавала" способствует прежде всего общность тематического материала вступления ( " Preambule") и финала- " Марша Давидсбюндлеров". Наподобие арки начальная и конечная пьесы являются опорными точками "Карнавала". Построенные на общем тематическом материале, они придают произведению симметрическую завершенность и законченность. В соотношении сцен, расположенных между вступлением и финалом, соблюдаются точные и строгие пропорции, устанавливающие правильную соразмерность всех частей целого. По масштабу ( протяженности) все номера примерно равны между собой и заключены в рамки простой трехчастной формы или широко изложенного периода. Ладовая близость (движение в кругу бемольных мажорных тональностей As, Es, B, Des, что не исключает отклонений и модуляций внутри каждой миниатюры, так же как использование в отдельных пьесах близких минорных тональностей: " Киарина"- c-moll, " Флорестан"- g-moll, "Эстрелла"- f-moll) и контрастность создают стремительность развития и неослабевающего слухового напряжения.

Начинается " Карнавал" вступлением, которое открывает картину праздничного веселья и суеты. Призывными фанфарами звучит начало. Аккордовое полнозвучие напоминает звучание оркестра tutti. Это одна из типичных черт фортепианного стиля Шумана,- "реформатора фортепиано"- связанная с идеей приближения фортепиано к оркестру. Оркестральность фортепианного изложения выражалась прежде всего в употреблении звучностей, ассоциирующихся с тембрами инструментов или инструментальных групп симфонического оркестра (пьеса " Паганини", несомненно, имитирует виртуозное pizzicato знаменитого скрипача). Оркестральность выражалась также в общем расширения звукового диапазона фортепиано, в многозвучии, многоплановости, употреблении контрастных градаций густоты звучания, в эффекте грандиозного аккордового полнозвучия, соприкасающегося с листовским изложением " аль фреско". Следующие за вступлением в стремительном беге короткие эпизоды с прихотливой, изменчивой ритмикой, мгновенно меняющимся направлением движения, со множеством разнообразнейших динамических оттенков, приводят к заключительному построению, где неудержимо несущееся движение доходит до Presto и на самой высокой точке обрывается троекратным ударом аккордов. Шуман не случайно обозначил начальный темп " Вступления" Quasi maestoso, то есть " будто торжественно", что разъясняет шутливый характер этой торжественности, скрытую здесь иронию. Жанровые элементы (фанфары, вальсовость), необычная ритмика, нарушающая нормальные метроритмические закономерности, придают пьесе причудливый характер. "Преамбула"- один из лучших образцов шумановской поэтической праздничности. Эпизод с суетливым движением - "набегающими" голосами и сталкивающимися ритмами ( Piu mosso)- создает ощущение карнавальной толчеи. Его непосредственным продолжением является музыка быстрого и увлекательного вальса. Средний эпизод ( Animato)- первый лирический эпизод. Кода - настоящий вихрь всеобщего праздничного танца.

Самая специфичная область шумановского мелодического творчества - характерный тематизм. Важнейшая разновидность его остро индивидуализированных мелодий - это темы портретно- характеристического и изобразительного плана. В изображении карнавальных масок или портретов живых людей Шуман с равной проницательностью подмечал и оттенял наиболее для них типичное и характерное. Меткость и точность музыкальных характеристик достигает в "Карнавале" подчас четкости рисунка, создавая иллюзию зрительного впечатления. Для портрета Пьеро выбрано " ленивое", блуждающее движение в начальной части и туповато - упрямые повторы в ответном мотиве. Сопоставления звучания portamento и legato; piano и forte; октавных ходов на выдержанном басу и "приседающего" оборота создают реальное представление о неуклюжести и угловатости Пьеро, полной противоположностью которого является Арлекин - гибкий и эластичный, весь в движении - быстрые, причудливые по интонации, по ритмике "прыжки" в начале каждого двутакта (скачки на широкие интервалы). Впечатление легких пружинистых прыжков Арлекина достигается облегчением верхнего звука интервала и синкопой на второй доле такта. " Благородный вальс" соединяет первые номера - карнавальные маски - и портреты- характеристики давидсбюндлеров Флорестана и Эвсебия. Вальс вносит момент контраста, благодаря чему подчеркивается психологичность портретов Флорестана и Эвсебия. Каждый из давидсбюндлеров наделен индивидуальным характером и темпераментом. Между тем, они неразлучны и неразрывно связаны друг с другом ( и вместе составляют портрет самого композитора). Лирический образ Эвсебия, поэта и мечтателя, изображен при помощи медленно движущейся ( вокруг опорных звуков a, es, c, h) мелодии с вопросительными интонациями, нисходящих задержаний, неустойчивой ритмики. В этой пьесе мы сталкиваемся с еще одной характерной особенностью шумановского творчества - полифоничностью его музыки. Роль полифонии у Шумана исключительно велика; на полифонических приемах в значительной мере основано у него и изложение, и развитие материала, особенно в фортепианных произведениях. Нередко в блестящем и оригинальном использовании этих приемов - секрет динамичности шумановской музыкальной ткани. Одна из черт, воспринятых Шуманом от Баха - насыщенность одноголосной линии скрытой полифонией, иначе говоря, "сжатие" двух – трех - голосия в одну линию. В мелодии " Эвсебия" есть скрыто - двухголосное место. Поэтические мечты Эвсебия разрушает необузданный, темпераментный Флорестан. Его настроения меняются мгновенно и внезапно, что изображается в музыке непрерывной сменой динамики и музыкального материала. Тональная и гармоническая, ритмическая неустойчивость, ff в репризе и обрыв музыки " Флорестана" на неустойчивой гармонии (уменьшенный септаккорд) придают пьесе мятущийся, взволнованный характер. Далее для следующих одна за другой масок - " Кокетка", " Бабочки", "Танцующие буквы"- Шуман находит новые индивидуальные музыкальные характеристики, которые при всей условности самих масок дают о них вполне реальное представление. В " Кокетке" изящность, игривая ломкость, капризный ритм, легкое порхающее движение сочетается с танцевальностью, с галантно закругленными окончаниями фраз. В " Бабочках" довольно насыщенная фактура и отсутствие высоких регистров не уменьшают, тем не менее, легкости движений. В " Танцующих буквах" обычный вальс ( но в темпе Presto) при помощи острых форшлагов, внезапных sforzando приобретает неожиданный, фантастический вид. Следующие затем глубокая, сдержанно - страстная "Киарина" и темпераментная, эффектная " Эстрелла" оттеняют мечтательность облика "Шопена".

В каждой пьесе " Карнавала" обращают на себя внимание чисто инструментальные качества изложения. Речь идет о новом уровне культуры фортепианного письма, достижение которого связано, главным образом, с именами Шопена, Шумана, Листа. Ими впервые была широко использована способность фортепиано давать одновременно не только множество звуков, но и множество планов. В новом фортепианном стиле отдельные элементы инструментальной выразительности приобрели более самостоятельное значение, таковы, например, эффекты грандиозного полнозвучия и, наоборот, предельно скромного, прозрачного изложения; таковы тембровые эффекты различных регистров, эффекты некоторых виртуозных приемов - трелей, пассажей, различных видов арпеджированного и октавного изложения. Но " виртуозность" в произведениях Шумана никогда не является "пустой фактурой", все элементы музыки, "украшения" подчинены у него тематическому материалу. Многоплановость фортепианного изложения часто достигается путем тематизации фактуры - насыщением побочных голосов элементами тематического материала. Динамические обозначения у Шумана нередко направлены к тому, чтобы отчетливо дифференцировать главные и побочные линии изложения. Шуман часто пользуется обозначением sf, четко определяя необходимые акценты, переклички акцентируемых звуков в разных голосах ( например, в " Панталоне и Коломбине"); ведущий мотив подчеркивает обозначением poco espressivo; выписывает часть текста мелкими нотами - "Шопен", "Прогулка". Многоплановость мы наблюдаем и в " Кокетке" и в "Признательности", и в " Панталоне и Коломбине". Демонический " Паганини"- подражание виртуозному скрипичному pizzicato- отличают различное направление движения рук, непрестанно перемещающееся акцентирование, различная динамика ( piano в правой, fortissimo в левой), штрихи ( staccato в правой, тяжелые акценты в левой). Все эти странности и нагромождения завершаются в конце громоподобными ударами аккордов. " Признание" и " Прогулка"- сопоставления наполненного лирическим чувством эпизода с изящной жанровой сценкой. " Пауза", построенная на музыкальном материале, извлеченным из " Вступления" замыкает поток карнавальных эпизодов. В финале - " Марш Давидсбюндлеров"- происходит сюжетное завершение "Карнавала". По блеску, остроумию, тонкой сатиричности финал - одна из самых ярких страниц шумановского творчества. Давидсбюндлеры характеризуются веселым торжественным маршем, ослепительно ликующей музыкой. Для изображения филистимлян Шуман выбирает мелодию, олицетворяющую консерватизм немецкого мещанства, и обозначает ее как "тему 17 столетия" (старинный немецкий танец гросфатер). Финал заканчивается победой "бюндлеров" и проходит в нарастающем темпе. В стремительной коде утверждаются темы, выражающие сердечную порывистость и кипучее чувство жизни.

Исполнение сочинений Шумана предъявляет к пианисту очень высокие требования. При исполнении многих произведений Шумана крупной формы возникает проблема целостности интерпретации. Особенно сложна эта задача в некоторых циклах, где большое значение имеет особый психологический подтекст, создающий некое внутреннее действие и связывающий между собой отдельные пьесы. Связующую функцию выполняют также всякого рода "арки"- интонационные, тональные, фактурные переходящие иногда в сквозное развитие тех или иных элементов музыкальной выразительности. Необходимо отметить и обобщающую роль финала. Более конкретно названные проблемы рассмотрим на примере интерпретации " Карнавала" С. Рахманиновым.

Это сочинение привлекло к себе внимание многих замечательных пианистов. Существует немало интересных записей. И все же никто, на мой взгляд, не создал столь самобытной, мощной звуковой фрески, таких исключительных по характерности портретных зарисовок. В этой силе передачи характерного ощущается связь с искусством психологического реализма, с традициями Мусоргского, Репина, Толстого. В трактовке Рахманинова отчетливо различается группировка пьес, выявляющая драматургию этого сочинения. Драматургическое действие и его исполнительское воплощение Рахманиновым можно представить следующим образом: в обрамлении двух карнавальных сцен, вступительной и заключительной вырисовываются три группы миниатюр.

Первая группа пьес открывается традиционной парой комедии масок - " Пьеро" и " Арлекин". Образы их воссозданы Рахманиновым очень рельефно, преимущественно с помощью выразительных ритмоинтонаций. При помощи ритма Рахманинов не только подчеркивает контрастность пьес, но и выявляет между ними связь, придает им черты маленького двухчастного цикла. Достигается это следующим образом: к концу первой пьесы движение несколько ускоряется, а затем тормозится длительной задержкой на педали предпоследнего аккорда и очень мягким взятием последнего аккорда. Тем самым осуществляется подготовка ритмоинтонаций пьесы " Арлекин". Драматургическая роль " Благородного вальса" не только в создании своего рода паузы между предшествующей парой масок и образами "двойников" Шумана,- " Эвсебия" и " Флорестана"- но и в необходимости переключить внимание слушателя в иную, "возвышенную" сферу эмоций. Рахманинов очень тонко передал выразительность эвсебиевской лирики, плавное течение мелодии. А стремительно взлетающие мелодические фразы " Флорестана" приобретают в его трактовке особую упругость благодаря использованию коротких, энергичных crescendo. Возвышенный духовный мир "двойников" Шумана контрастно оттеняется и образом Кокетки. Рахманинов исполняет эту пьесу звонким, блестящим звуком, ритмически остро, задорно. Однако и в характере звучания, и в ритме есть оттенок нарочитой механистичности (особенно в повторяющихся интонациях, отмеченных ремаркой ff). Первая группа пьес завершается " Репликой" (как краткое резюме).

Вторая группа начинается со "Сфинксов". Некоторые пианисты применяют в этом номере октавные удвоения, другие его просто выпускают. Рахманинов использует текст композитора как канву для импровизации. Возникающая мрачная фантастическая музыка как нельзя лучше соответствуют требуемому образу. Исполнение Рахманинова подчеркивает появление чего-то нового в развитии музыкального действия и одновременно создает психологическую настройку для восприятия второй группы пьес, которая выделяется стремительностью развития, взволнованным характером музыки. " Бабочки", непосредственно следующие за " Сфинксами", Рахманинов играет очень быстро. Развитие протекает очень динамично. "Танцующие буквы", исполняющиеся также в очень быстром темпе, продолжают линию эмоционального нагнетания и подводят к ядру образов второй группы - " Киарина"- " Шопен"- " Эстрелла". Рахманинов интонационно выделил главные действующие лица, обратив внимание слушателя на богатство их внутреннего мира. "Шопен" у Рахманинова более мечтательный, чем " ажитатный", что позволяет увидеть в Шопене нечто близкое Эвсебию.

В третьей группе пьес Рахманинов продолжает раскрывать характер отдельных персонажей и вместе с тем обозначать линию развития образов "давидсбюндлеров", выявляя их внутреннее родство. Большое впечатление производит интерпретация финала. Он соединяет в себе ритмическую энергию, накапливавшуюся в процессе исполнения, и поднимает ее на еще более высокий уровень напряжения. После " Марша", который звучит неторопливо и очень размеренно, происходит быстрое ускорение темпа. Достигнув невероятной скорости, движение затем внезапно притормаживается. После нескольких таких волн нагнетания энергии происходит разрядка в коде, очень радостной и ликующей.

В интерпретациях шумановских сюитных циклов особенно существенным фактором является продолжительность цезур между пьесами. Можно отметить две тенденции в характере исполнительского развертывания этих сочинений. Одни исполнители стремятся "собрать" номера цикла, связать их между собой. Другие, наоборот, пытаются обособить пьесы композиции, представить их как самостоятельные части.

Интерпретация "Карнавала" Рахманиновым отражает тенденцию исполнительского связывания отдельных пьес в единый поток музыкального повествования. Достигается это частым использованием приема atacca. Так, за " Пьеро" без перерыва следует "Арлекин", за " Эвсебием"- " Флорестан", за "Шопеном"- " Эстрелла", за "Признательностью"- " Панталон и Коломбина", за " Признанием"- " Прогулка". При этом обычно в конце первой ( из каждой пары) пьесы происходит небольшое замедление. С одной стороны это можно воспринимать как исчерпание, успокоение, а с другой - как "накопление потенциальной энергии" (С. Фейнберг), напряжения, которое "разряжается" незамедлительным и энергичным началом следующей пьесы, что придает течению музыки в исполнении Рахманинова необычайную динамичность. Возникает ощущение стремительности карнавала и непрерывного движения масок. При переходе от " Кокетки" к " Реплике" и от " Киарины" к " Шопену" в интерпретации Рахманинова лирический пульс первой пьесы определяет продолжительность цезуры между частями и нередко переходит из одной пьесы в другую. (Подобны уже названным переходы от " Реплики" к " Сфинксам" и от " Танцующих букв" к " Киарине"). Таким образом первый звук последующей пьесы строго подчинен метрическому пульсу предыдущей, чем достигается исключительная связанность частей цикла в интерпретации Рахманинова. Пианист использует и приемы сглаживания, смягчения контрастов на границах между некоторыми пьесами, усиливающие плавность, текучесть развития. Например, самый конец "Благородного вальса" становится тихим и замедленным, после чего совершенно естественно появляются почти без перерыва звуки " Эвсебия". Таков же у Рахманинова переход от " Киарины" к "Шопену": окончание первой смягчается, подготавливая тихое начало второй пьесы. Различие образов в крупном плане сохраняется, хотя на грани пьес контраст сглаживается.

Следует сказать также, что Рахманинов не делает многих предписанных Шуманом повторений ( например, в " Шопене", " Киарине", " Реплике" и др.), что, по всей видимости, объясняется стремлением исполнителя не ослаблять повторами динамизм общего движения.

Запись цикла, выполненная Рахманиновым в начале 1930 г., уникальна. Прежде всего поражает яркость, исключительно образная передача музыки. Однако за всем этим разнообразием в интерпретации Рахманинова ощущается нечто общее, единое. Обобщающим началом, объединяющим вереницу образов в рахманиновской интерпретации, является карнавальность, волнующая атмосфера бала - маскарада, радостное оживление праздника.

Справедливости ради следует сказать, что в отношении Рахманинова к тексту, несомненно, присутствует элемент сотворчества, сотрудничества с автором. И местами мы можем видеть достаточно свободное обращение с авторским текстом (это может относиться и к нюансировке, и к артикуляции и. т. д.). Подобное отношение к тексту, в-общем-то, естественно, ведь Рахманинов - композитор. И, тем не менее, несмотря на непростые взаимоотношения с авторским текстом, им была создана интерпретация, не только ставшая этапом в истории исполнения " Карнавала", но и до сих пор во многом являющаяся непревзойденным образцом исполнительского искусства.

Резкий контраст с рассмотренной трактовкой составляет интерпретация "Карнавала" Микеланджели, записанная в 1975 году. Данная интерпретация производит впечатление полного бессилия и обреченности человека, подавляемого пустой и праздной толпой. Это впечатление еще более усиливает тоскливое, безнадежное обрамление, которое дает " Карнавалу" Микеланджели. Циклу предшествуют пьесы " Зима 1" и "Песня матросов" из " Альбома для юношества", а завершает пьеса " Зима 2"- олицетворение зимы человеческой жизни. Итальянский пианист ярко и с присущим ему мастерством воссоздает цепь шумановских пьес - портретов и жанровых сценок. Однако при всем эмоциональном разнообразии в них ощущается психологическое воздействие предшествующих пьес из "Альбома для юношества". Во многих миниатюрах слышны интонации грусти и тоски. Обращает на себя внимание также момент созерцательности в отношении исполнителя к воспроизводимой музыке. Сразу настораживает странная замедленность темпа, явно заторможенное, затрудненное развертывание цикла. Заторможенность развития не может соответствовать шумановским ремаркам Animato, Presto, Vivo, Passionato, Agitato и аналогичным им. Микеланджели разделяет большими цезурами почти все пьесы, несомненно, связанные между собой, что бросается в глаза в сравнении с переходами atacca в интерпретации Рахманинова. В пьесах " Эвсебий" и "Признание" итальянский пианист изменяет ритмический рисунок шумановских окончаний, чем достигается впечатление устойчивой остановки в конце номера и его отделение от последующего. Правда, в его интерпретации есть и моменты метрического соподчинения ( " Арлекин"- " Благородный вальс", " Кокетка"- " Реплика", " Киарина"- "Шопен") и даже переход atacca. Однако в целом господствует тенденция к разъединению номеров. Еще одним шагом в сторону торможения, замедленности общего движения является тот факт, что Микеланджели выполняет буквально все повторы пьес и разделов в них, предписанные композитором (чего не делает в таком объеме ни один из известных нам исполнителей цикла), и тем самым укрупняет номера, дает им бОльшую самостоятельность. Таким образом, если в интерпретации Рахманинова все исполнительские средства выразительности направлены на интенсивное развертывание сквозного действия цикла, то Микеланджели это действие сознательно притормаживает. Рахманинов стремится ввести слушателей в самую гущу красочной веселящейся толпы, у него - это карнавал поры расцвета жизненных сил людей. Микеланджели как бы рассматривает картины карнавала с известной дистанции, подобно человеку, прожившему долгую жизнь и мысленно воссоздающего картины виденного. Для сравнения скажем, что длительность записи Рахманинова более чем в полтора раза короче, чем у Микеланджели (при том, что Микеланджели пропускает " Сфинксы"). В интерпретации Микеланджели мы наблюдаем последовательное и жесткое разграничение образов на внешне-карнавальные, враждебные человеку, олицетворяющие тупую непреодолимую силу, и проникновенные лирические, удивительно ранимые и беззащитные. Первые явно доминируют, определяя искривленный, нарочито неестественный облик основных "персонажей", вторые проглядывают лишь изредка. Между образами нет напряженной борьбы, они именно сопоставляются. Причем нередко оба этих начала соседствуют в одной пьесе. Например, обычно комичный, наигранно рассеянный "Пьеро" звучит в исполнении Микеланджели уныло - тоскливо, безысходно (короткие мотивы forte, тупые и тяжелые, постоянно замедляются). Лишь на мгновения - в середине и в конце пьесы - слышны тончайшие и искреннейшие интонации. Аналогичны противопоставления в " Благородном вальсе". Арка, опоясывающая "Карнавал", трактуется Микеланджели не как задорно - боевой выход давидсбюндлеров или праздничное оживление, а как безликое, холодное, может быть, фатальное начало. Раздел Piu mosso, brillante в " Преамбуле" пианист играет противоположно указаниям композитора (то есть non brillante ma pomposo). В заключительном " Марше" у Микеланджели с самого начала безраздельно главенствует образ самодовольного торжествующего филистерства (сверхмедленный темп, подчеркнутое "надменное" staccato в аккордах, большие "самодовольные" замедления). Мимолетно появляющиеся в финале лирические образы носят характер отчаявшейся обреченности и полного изнеможения. В итоге - глубоко трагическая, пессимистическая концепция.

Интерпретацию Микеланджели нельзя назвать адекватной замыслу автора, поскольку " Карнавал" был создан в период расцвета жизненных и творческих сил Шумана; цикл вдохновлен идеей борьбы за передовые идеалы искусства и мечтами о счастье с любимой девушкой. Поэтому данная трактовка представляется чрезмерно субъективной, противоречащей художественной идее, положенной автором в основу сочинения. Тем не менее, нельзя не отметить необыкновенную смысловую целостность интерпретации Микеланджели.

" Карнавал" пользовался неизменной популярностью и у советских, и у современных пианистов. Существует немало записей этого цикла, более или менее убедительных и удачных. В целом, большинство современных исполнителей придерживаются рахманиновской образно - драматургической концепции в интерпретации " Карнавала"( из слышанных мною записей). Так играют В. Мержанов, П. Серебряков, Г. Соколов, Д. Мацуев, Е. Кисин. Остальные интерпретации убеждают меньше. В исполнении Мержанова впечатляет глубоко продуманная драматургия целого, слитность и непрерывность исполнительского развертывания. Более удачны, на мой взгляд, лирико - поэтические пьесы (" Шопен"), очень гулко и таинственно звучат " Сфинксы". Во многих других пьесах не хватает контрастов, харАктерности (" Пьерро", " Арлекин", " Флорестан", " Кокетка"); стремительности и яркости (особенно в коде заключительного " Марша").

П. Егорову ( запись 1980 г.; 1974 г.- 1 премия и золотая медаль на Международном конкурсе им. Р. Шумана в г. Цвиккау) напротив, больше удаются харАктерные пьесы; образы - рельефнее, контрасты - ярче ( чем у Мержанова). Тем не менее, лирическим эпизодам иногда не хватает тонкости, проникновенности, порой они звучат несколько простовато. В данной интерпретации нет ощущения непрерывности развития, цельности и органичности музыкального повествования (цезуры между пьесами несколько более продолжительны, из-за чего стремительность движения ослабевает).

Интерпретация Г. Соколова ( род. в 1950 г.) представляется самой удачной и убедительной ( в сравнении с известными мне записями других советских пианистов ). Данную интерпретацию отличают яркость, образность, контрастность "действующих лиц"; целостность формы, динамизм, стремительность развития музыкального действия (чему способствуют точно выбранные темпы, выверенность цезур между номерами); несомненно, высокий пианистический уровень. Данная трактовка, как мне кажется, наиболее близка к рахманиновскому прочтению " Карнавала" (если такое сравнение правомерно).

Интерпретацию Д. Мацуева ( 2004 г.) отличает целостность, прекрасное "чувство времени" (объединение многих пьес "Карнавала" сквозным темпоритмом, точная метрическая организованность перерывов между пьесами). Наиболее убедительны в его исполнении бравурные, виртуозные эпизоды. В лирических, на мой взгляд, не хватает тонкости и глубины.

Интерпретация Е. Кисина ( 2000 г.) совершенно покоряет необычайным звуковым разнообразием и контрастностью образов наряду с объективным отношением к авторскому тексту. Исполнение уникального музыканта глубоко трогает - великолепная чувственная игра, чистая музыка, никакой внешней виртуозности. Пианист просто позволяет Музыке быть и делится ею со слушателями. Из современных интерпретаций именно это исполнение произвело на меня наибольшее впечатление.

В заключение можно сказать следующее: " Карнавал" Шумана - необыкновенно популярное, любимое и очень часто исполняемое произведение. Несмотря на это, думается, все же невозможно назвать пианиста, исполнителя этого цикла, который смог приблизиться к уровню рахманиновской интерпретации " Карнавала".

Список использованной литературы:

1. Алексеев А. " Интерпретация музыкальных произведений". М., 1984.

2. Алексеев А. " История фортепианного искусства" ч. 2. М., 1967.

3. Амброс А. " Роберт Шуман. Жизнь и творчество". М., 1988.

4. Галацкая В. " Музыкальная литература зарубежных стран" вып. 3. М., 1977.

5. Житомирский Д. " Роберт Шуман. Очерки жизни и творчества". М., 1964.

6. Житомирский Д. " Шуман". М., 1960.

7. Либерман Е. " творческая работа пианиста с авторским текстом". М.,1988.

8. Меркулов А. " Фортепианные сюитные циклы Шумана". М., 1991.

9. Шуман Р. " О музыке и музыкантах". Собрание статей ч. 1. М., 1975.

10. Шуман Р. " О музыке и музыкантах". Собрание статей ч. 2. М., 1978.

Список прослушанных записей:

1. Егоров П.
2. Кисин Е.
3. Мацуев Д.

4. Мержанов В.

5. Микеланджели А. Б.

6. Рахманинов С.

7. Серебряков П.

8. Слободяник А.

9. Соколов Г.

10. Фишер А.