

«Димитрий-любовник» предстает традиционным романтическим героем XIX века. Его музыкальная характеристика полна лирической экспрессии и выразительности.

У Дворжака Димитрий показан страдающим, практически положительным героем: он всем своим существом любит Россию, искренне верит в свое родство с Марфой и любит двух столь непохожих друг на друга женщин – сначала амбициозную Марину Мнишек, затем чистую, кроткую и светлую Ксению.

Таким образом, сюжетно являясь продолжением «Бориса Годунова», «Димитрий» Дворжака тем не менее не сумел стать в один ряд с гениальной оперой Мусоргского. В версии чешского композитора исторический первоисточник изначально был искажен, и любое сравнение с оперой Мусоргского было очень невыгодным для Дворжака, хотя в его опере есть много страниц прекрасной музыки.

В результате проведенного анализа автор пришел к следующим выводам. Создавшему грандиозное произведение чешскому композитору не удалось понять «загадочную русскую душу» в полной мере, Лжедмитрий показан религиозным до фанатизма и одновременно романтическим героем со всей глубиной своих чувств к окружавшим его женщинам. У Мусоргского Самозванец не просто авантюрный персонаж, но по-настоящему трагический герой, за которым готова идти толпа, но не любимая им женщина. Это герой, в глубине души понимающий безрассудность своих поступков и безысходность происходящей с ним ситуации.

Литература

1. *Егорова В.* Антонин Дворжак. М., 1997.
2. *Ключевский В.* Курс русской истории. М., 1975.
3. *Корецкий В.* Формирование крепостного права и первая крестьянская война в России. М., 1975.
4. *Лаво Р.* История русской музыки IX – начала XX веков. Краснодар, 2010.
5. *Платонов С.* Очерки по истории Смутного времени. СПб., 1901.
6. *Скрынников Р.* Самозванцы в России в начале XVII века. Григорий Отрепьев. Новосибирск, 1990.
7. *Хубов Г.* Мусоргский. М., 1969.
8. *Чистов К.* Русские народные социально-утопические легенды (XVII – XIX вв.). М., 1975.

Referenses

1. *Egorova V.* Antonin Dvorzhak. Moscow, 1997.
2. *Klyuchevskii V.* The Course of Russian History. Moscow, 1975.
3. *Koreckii V.* The Formation of Serfdom and the First Peasant War in Russia. Moscow, 1975.
4. *Lavo R.* The History of Russian Music of the IX – the beginning of the XX centuries. Krasnodar, 2010.
5. *Platonov S.* Essays on the History of Time of Troubles. St. Petersburg, 1901.
6. *Skrinnikov R.* Imposters in Russia at the beginning of the XVII century. Grigorii Otrepiev. Novosibirsk, 1990.
7. *Hubov G.* Musorgsky. Moscow, 1969.
8. *Chistov K.* Russian folk social utopian legends of the XVII – XIX centuries. Moscow, 1975.

УДК 342.726030501.65

А. В. ГОРШЕНИНА

ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА ШУМАНА

Статья посвящена композитору-романтику Роберту Александру Шуману и его фортепианному творчеству. В ней прослеживается классификация его фортепианных миниатюр. В рамках статьи рассматриваются некоторые аспекты этих произведений: особое внимание уделено принципам вариационности и цикличности в данных произведениях. Актуальность статьи заключается в выявлении причинно-следственной связи между мировосприятием композитора и его новаторским стилем творчества.

Ключевые слова: фортепианные миниатюры, Шуман, романтизм, внутренний мир, вариационность, цикличность.

UDK 342.726030501.65

A. V. GORSHENINA

THE PIANO MINIATURES OF ROBERT SCHUMANN

The article is devoted to the romanticist composer Robert Alexander Schumann and his piano works. In this article one can observe the classification of his piano miniatures. Some aspects of the features of these works are also reviewed and analyzed in the article. Particular attention is paid to the principles of variation and recurrence in these works. The article touches upon a topical issue of identifying a causal relationship between the worldview of the composer and his innovative style of creativity.

Keywords: piano miniatures, Schumann, romanticism, inner world, variational, cyclicity.

Два столетия отделяет нас от эпохи, в которой жил и творил Роберт Шуман (1810–1856), композитор, которого по праву называют поэтом музыки. Празднование в этом году 205-летия со дня его рождения побуждает весь музыкальный мир на новое развитие исполнительской и исследовательской Шуманианы. Мало понятая при жизни композитора фортепианная, вокальная, симфоническая и камерная музыка Шумана продолжает шествие в мировом концертном репертуаре. Художественная ценность творческого наследия Шумана в наши дни является очень весомой, так как облик Шумана, как одного из крупнейших подвижников музыкальной культуры, привлекает аудиторию своим бескорыстным служением высоким идеалам искусства.

Актуальность его творчества побудила автора поднять тему художественного мышления композитора, в частности, выявления общих композиционных закономерностей его фортепианных циклов, где характерная «калейдоскопичность» уравнивается объединением миниатюр посредством сквозной линии развития. Шуман является душой немецкого музыкального романтизма, который сформировался в музыке в 20-е годы XIX века под влиянием литературы и развился в тесной связи с ней. Романтики отвергали правила классицизма, они требовали полной свободы для художника, обосновывая свои требования тем, что это соответствует истинной жизни природы, в которой смешаны красота и безобразие, трагическое и комическое. Они отстаивали свободное эмоциональное искусство. Задача романтического искусства заключалась в том, чтобы ощутить и передать жизнь как целостный поток, в котором все слито воедино. Если музыка классицистов говорила слушателям о гармонии души и мира, то музыка романтиков повествовала прежде всего о дисгармонии, в ней проявлялась мятежность. Характерное для романтизма обращение к внутреннему миру человека выразилось в стремлении к эмоциональной напряженности, и это определило главенство музыки и лирики, поэтому романтики превзошли всех своих предшественников по значению лирического начала в музыке, по силе и совершенству в передаче глубин внутреннего мира человека, эмоций и тончайших оттенков настроения.

Вместе с веяниями эпохи романтические взгляды Шумана, начав свое формирование в конце 20-х годов с литературно-эстетических истоков Жан Поля и Э. Т. А. Гофмана, в 30-х годах пришли к своей кульминации. В своем фортепианном творчестве Шуман был продолжателем идей, заложенных Ф. Шубертом и К. М. Вебером, но его музыка отличается самобытностью и по замыслу, и по содержанию, и по способу выражения.

Шуман занимает центральное положение в истории музыкального романтизма, потому что с его творчеством музыкальный романтизм вступил в новый этап своего развития – этап зрелости. Его творчество бросало вызов эпохе «бидермейера», эпохе филистеров, которая наложила отпечаток едва ли не на всех художников, музыкантов и писателей, пишущих в те времена, оно вводило в мир человечности, открывало новые пути в музыке.

Он смог проникнуть в тайники человеческой души и отразить ее личностную природу, передавая в музыке такие качества, как интимность тона, психологизм и душевность. К его сущности, с одной стороны, наиболее полно подходит определение «внутреннее», которое выдвинул Томас Манн, а с другой – ирония, в которой смешана боль и тоска о недостижимости прекрасного и ощущения убожества филистерства.

Рояль стал инструментом его первой горечи и первых открытий. Повредив руку и встав перед невозможностью продолжения карьеры пианиста-виртуоза, он нашел в себе силы

продолжать работу, но уже на композиторском поприще. Почти десять лет своего творчества он посвятил фортепианной музыке. В эти годы расширились его творческие потребности и совершенствовалась техническая сторона произведений. Ведь художественное дарование Шумана отличалось тем, что на любое событие, впечатление или переживание сразу происходила реакция творческого воображения. Впоследствии Клара Шуман, рассказывая детям о Роберте, говорила, что все, что отец видел, читал, переживал, превращалось в музыку. [З.С. 46]. И действительно, в нем была очень развита способность к умозрению – он анализировал и синтезировал все воспринимаемое им, отсюда и влечение к различным темам и жанрам.

В первое десятилетие его творческой деятельности романтическая потребность в отклике на происходящее была сильнее всего. В творчестве Шумана участвовало три фактора: Шуман – человек, поэт и музыкант. В первом, если это был отклик на личное, то ярче всего проявлялась жажда внутренней свободы, искренность и глубина мысли, а если запечатлевалось внешнее, то его непосредственность давала точный и меткий портретный контур, во втором проявлялось неисчерпаемое богатство фантазии и блестящий юмор, а третий давал оригинальность и гениальность. Отсюда берет начало и родная стихия Шумана – импровизация. Он много импровизировал, рояль был проводником его чувств и мыслей как в начале его композиторской деятельности, так и в годы профессиональной зрелости, однако в своих «Правилах для музыкантов» [8] композитор предостерегает от большого увлечения импровизацией и призывает отдавать большую часть своего времени записи музыки, а не фантазированию.

Писал Шуман легко, он сразу схватывал и фиксировал самое существенное. Он считал, что первая концепция всегда самая лучшая, потому что ошибаться может разум, а чувства никогда не ошибаются. И действительно, те, кому посчастливилось держать в руках его дневники, утверждают, что уже в самых первых набросках сочинений все темы приобретали свой окончательный облик.

Его лучшие сочинения были написаны в малых формах. Он предпочитал писать небольшие пьесы, и даже большинство его крупных произведений состоит из отдельных коротких частей.

Циклы миниатюр составляют самую многочисленную и своеобразную группу сочинений Шумана, в них заключен новый идеальный мир, который выражен в индивидуальной форме. Шуман создал свой новый принцип цикличности, в котором объединил миниатюры в различные циклы и расширил их, превратив одночастное произведение в внутрициклическую форму, развив принцип многочастного рондо. Оба процесса: и объединения, и разрастания миниатюр в циклы – тесно связаны с вариационным принципом, имеющим собственную линию развития в вариационных формах, которая привела к созданию нового типа романтического свободного вариационного цикла. Классификация шумановского фортепианного творчества раскрывает многообразие его форм.

Самым простым типом являются сборники миниатюр, которые не претендуют на внутреннее единство. Это «Листки из альбома» ор. 124 и «Альбом для юношества» ор. 68, которые полны поэзии и предназначаются для домашнего музицирования. В них проявляется веселье и шутка, которое сменяется моментами поэтических откровений. В «Листках из альбома» типично шумановские контрасты определяют порядок пьес. В «Альбоме для юношества», который создан в педагогических целях, много образных сфер, а чередование лирических и жанровых пьес, расположенных по степени возрастания сложности, служит объединяющим фактором. Пьесы этого сборника написаны в разные годы и представляют различные стороны зрелого стиля Шумана.

У композитора объединение миниатюр в циклы образует двойное единство. В первом случае оно ограничивается общей поэтической идеей или программой, к таковым принадлежат «Детские сцены» ор. 15, «Лесные сцены» ор. 82, «Фантастические отрывки» ор. 12. Во втором – объединение включает в себя в большей или меньшей мере сквозную интонационно-образную линию развития. К сюитным циклам сквозного развития относятся «Бабочки» ор. 2, «Карнавал» ор. 9, «Танцы Давидсбюндлеров» ор. 6. В «Крейслериане» ор. 16, един-

ство выражено в наиболее обобщенной и сложной форме, в ней пьесы укрупнены и сами представляют собой малые циклы. Кроме этого, внутри каждой группы существует своеобразное образно-композиционное решение. В «Бабочках» Шуман начал линию циклов сквозного строения, затем продолжил эту линию в «Карнавале», который более развернутый и контрастный, но в то же время единый по своей композиции.

В «Карнавале» сконцентрированы принципы шумановского «новеллистического» творчества, которые определяют его облик как художника-романтика, стремящегося запечатлеть чувства человека и картины жизни в яркие, необычные моменты. Фантастическая причудливость карнавальных масок переплетается с достоверностью портретов – характеристик реальных героев и создает двойственность контрастов, в которых действуют маски и люди. Также типична для романтической эстетики параллельность планов – высокой поэзии («Эвсебий», «Флорестан», «Шопен», «Киарина», «Признание») и бытовых зарисовок (персонажи комедии), граничащих с иронией и гротеском (немецкий танец гротеск в финальном марше). Шуман назвал «Карнавал» маленькими сценами на четыре ноты, и этим подчеркнул единство и многообразие, которое одновременно действует в этом цикле, в котором одна пьеса переходит в другую. Зашифрованность заглавного мотива (A-s-c-h) выражена в структурном и образном смысле – он выступает во многих обликах – масках, в разных голосах и регистрах, меняется его ритм, последовательность звуков. Изменение последовательности тонов образуют три основных варианта «Сфинксов». В «Карнавале» Шуман утверждает новые принципы цикличности и вариантного развития. Он сделал из «танца масок», калейдоскопа лиц, движений и лирических сцен, целостный цикл, обладающий внутренней взаимосвязанностью.

В «Давидсбюндлерах» шумановская цикличность выступает в новом качестве, здесь нет карнавальной обстановки, нет масок и зрелищности, сохранена только танцевальность, а основой является шкала контрастных портретов-настроений. Идея произведения заключается в контрастных началах жизни. Цикл представляет собой диалог Флорестана и Эвсебия с усилением субъективного лирического элемента. Флорестан и Эвсебий – это двойственная натура Шумана, а «Давидсбюндлеры» – это лирические письма или заметки в дневнике, в которых моменты раздумий и погружений вглубь души прерываются бурными порывами страстных эмоций или иронической шуткой. Композиция цикла развивает принципы, намеченные в предыдущих шумановских циклах, но вносит в них свои особенности. Композиция здесь психологически сложнее, контрасты и связи между пьесами более углубленные, диалогический принцип дан в развитии. Жанровая природа пьес очень выразительна и многогранна, в них проявляются черты монолога-импровизации, в котором участвует лирический Эвсебий и Флорестан, выступающий то под маской иронии, то от себя непосредственно.

Продолжением «Давидсбюндлеров» явилась «Крейслериана», которая относится к итогу шумановского бурного романтического десятилетия. В ней, так же как и в «Давидсбюндлерах», портретно-характерное начало, но оно приобрело новые, глубоко психологические обобщенные формы выражения, что связано с усложнением личности героя. Крейслер не только литературный прообраз, заимствованный у Гофмана из «Музыкальных страданий капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» (1810 г.), фантазер и идеалист, музыкант, находящийся в вечных противоречиях с прозой жизни, но созданный Шуманом автопортрет. Поэтому в произведении преобладает лирическая стихия, сокровенность и глубина обобщения, драма художника и гамма его мыслей и чувств выражена в более сложной, интеллектуализированной форме по сравнению и с «Бабочками», и с «Карнавалом», и с «Давидсбюндлерами». Полный отказ от жанровости, от танцевальных форм, а Шуман называл пьесы «Крейслерианы» фантазиями, и обращение к баховской сфере как выражению духовных процессов, сложный язык и композиция, а также новые черты эвсебиевской сферы показывают изменения внутреннего мира души автора. «Крейслериана» является одним из самых целостных циклов, в котором ярко выражено сквозное интонационно-ритмическое развитие. Но глубина взаимодействия двух контрастных образных сфер, их последовательное и нарастающее развитие, которое подготавливает финал и кульминацию, говорит о своеобразно выраженном

симфоническом принципе. Здесь можно провести параллель с более ранними «Симфоническими этюдами» и назвать «Крейслериану» вариациями на два образа. Связь между этими двумя произведениями определяется и общим драматическим тонусом, и взаимодействием вариационно-симфонических и сюитных принципов, в них Шуман новаторски претворяет метод бетховенского симфонизма XIX века.

К вариационным циклам относятся вариации Abegg, экспромты на тему Клары Вик, Andante и вариации для двух фортепиано и «Симфонические этюды». Новаторская вариационность Шумана, проникая в его произведения различных форм и жанров, имеет и традиционный вид и блестящих концертных вариаций (Abegg), и свободной вариантности, трансформирующейся в сонатных формах, и крупных одночастных произведениях типа рондо. Вариационность воплощается и в «Карнавале».

Вершиной вариационной драматургии Шумана являются «Симфонические этюды», в которых целенаправленность развития сочетается со свободой контрастов, основанной на обрванной трансформации исходной темы. «Симфонические этюды» собирают воедино многие нити раннего творчества Шумана – этюды, вариации, циклы миниатюр. Синтез жанров и форм здесь выступает во взаимодействии вариационно-симфонического и контрастно-сюитного принципов и утверждает романтический принцип свободных вариаций. Каждый из этюдов-вариаций свободно трансформирует тему и создает яркий контраст ее предыдущему варианту, при этом изменяется жанровая природа темы, показывая свойственную романтической вариационности. А свободная вариационность дает Шуману возможность далекого отклонения от темы и простор для романтической фантазии, с сохранением при этом тональности. Важным фактором в драматургии цикла являются тембровые изменения и имитация средствами фортепианной фактуры различных оркестровых красок, которые усиливают контрастность этюдов и их жанровую характерность. Название «Симфонические этюды» является верным и в отношении метода тематического развития, и в отношении инструментального колорита.

В фортепианных произведениях Шумана наиболее ярко выразилась его индивидуальность. Личность Шумана очень противоречивая, он был музыкальным Байроном и все его творчество проникнуто мятежным порывом и поэтической мечтательностью. Создавая в своих литературных и музыкальных произведениях автобиографические образы Флорестана и Эвсебия, Шуман, по существу, воплощал в них две крайние формы выражения романтического разлада с действительностью. Поэтому противоречивость отношения к шумановским фортепианным сюитным циклам в мире доходила до парадоксальности, а исполнение его произведений во все времена интерпретировалось по-разному.

Завершая обзорную характеристику фортепианных миниатюр Шумана, важно отметить, что новаторский стиль творчества композитора явился следствием его оригинального восприятия мира с непрерывным движением и разнообразными проявлениями человеческой жизни.

Литература

1. *Галацкая В.С.* Великий немецкий композитор Роберт Шуман. М.: Знание, 1956.
2. *Геника Р.А.* Шуман и его фортепианное творчество. С 75 нотными примерами. СПб.: Издание редакции «Русской музыкальной газеты», 1900.
3. *Грохотов С.* Шуман и окрестности. М.: Классика XXI, 2006.
4. *Давыдова М.А.* Роберт Шуман, его жизнь и музыкальная деятельность: Биограф. Типография высочайше утвержденного товарищества «Общественная польза», 1893.
5. *Житомирский Д.* Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964.
6. *Зенкин К.В.* Диалектика классической и аклассической формы в фортепианной миниатюре Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Харьков, 1997.
7. *Манн Т.* Германия и немцы. Собрание сочинений Т. 10. М.: Государственное издательство художественной литературы 1961.
8. *Шуман Р.* Жизненные правила для музыкантов: (Musikalische Hausund Lebensregeln) М.: Музгиз, 1959.
9. *Шуман Р.О.* музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. Т. 2-Б. М.: Музыка, 1979.

References

1. *Galatskaya V.S.* Great German composer Robert Schumann. M.: Knowledge, 1956.
2. *Genika R.A.* Schumann and his piano works. With 75 musical examples. Saint-Petersburg: Issue edition of “Russian musical newspaper” 1900.
3. *Grokhotov C.* Schumann and surroundings. M.: Classic XXI, 2006.
4. *Davydova M.A.* Robert Schumann, his life and musical activities: Biogr. Saint-Petersburg: Printing Majesty approved the partnership “Public use” 1893.
5. *Zhytomyrsky D.* Robert Schumann sketch of the life and creativity. M.: Music, 1964.
6. *Zenkin K.V.* Dialectics of classical and nonclassical forms of piano miniatures by Schumann // Robert Schumann and the crossroads of music and literature. Kharkov, 1997.
7. *T. Mann* Germany and Germans. Complete Works. Vol. 10. M.: State publishing fiction, 1961.
8. *Schumann R.* Vital rights for musicians: (Musikalische Haus und Lebensregeln) M.: Muzgiz, 1959.
9. *R. Schumann* About music and musicians: a collection of articles: in 2 vol. p. Vol. 2-B. M.: Music, 1979.

УДК 783.53

А. Э. ПОЛИЩУК

ДЖАЗОВАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. ЭЛЛИНГТОНА

В статье дан сравнительный анализ оркестровых партитур сюиты «Щелкунчик» П.И. Чайковского и «The Nutcracker Suite» Д. Эллингтона – Б. Стрейхорна. Выявлены отличительные особенности, касающиеся оркестровки, приемов звукоизвлечения, фразировки, импровизационной составляющей, тонально-гармонического развития, фактуры, формы композиций, соответствующие джазовой идиоме.

Ключевые слова: джазовая аранжировка, импровизационное искусство, ритм-секция, биг-бэнд.

UDK 783.53

А. Е. POLISCHUK

JAZZ INTERPRETATION OF MUSIC OF P. I. TCHAIKOVSKY IN LATER WORK D. ELLINGTON

The article provides a comparative analysis of orchestral scores of the suite “The Nutcracker” by P. I. Tchaikovsky and “The Nutcracker Suite” by D. Ellington – B. Strayhorn. The revealed peculiarities related to the orchestration, techniques of sound production, phrasing, improvisation component, a tonal-harmonic development, texture, shape, compositions, appropriate jazz idiom.

Keywords: jazz arranging, improvisation, the art of the rhythm section, big band.

Обращение джазовых музыкантов к классическому наследию как к источнику для нового прочтения, для творческого переинтонирования, вдохновенной интерпретации – достаточно ярко выраженная тенденция, отмечаемая начиная с 60-х годов прошлого века и до последнего десятилетия. Отметим созданный в 1952 г. «Modern Jazz Quartet» и, в частности, альбом *Blueson Bach*, вокальный ансамбль The Swingle Singers, появившийся в Париже в начале 60-х годов, альбомы которого «Jazz Sebastian Bach» и «Swingling Mozart» принесли ансамблю мировую славу и премии «Грэмми». Упомянем также об альбоме 1995 года *The Five Seasons* американского кларнетиста и саксофониста Эдди Дениэлса (фантазия на темы Вивальди для джаз-квартета и камерного оркестра), а также живом концерте «24 Hours Bach»: *Swinging Bach – Bobby McFerrinand Guests* (Лейпциг, 2000 г.). Таким образом, тема взаимодействия двух видов музыкальной практики – классического искусства и джаза – достаточно актуальна. В данном вопросе главная задача состоит в том, чтобы в процессе интерпретации не разрушить эстетическую цельность произведения как феномена искусства.

Поздние творческие годы Д. Эллингтона отмечены появлением множества сюит, работ крупной формы, состоявших зачастую из весьма самобытных миниатюр, каковыми бэнд-лидер прославился на раннем этапе, – теперь объединенных в драматургически завершенные циклы. Не все эти сюиты состояли из его оригинальных сочинений. Иногда за основу