

**Ольга Сайгушкина**

## ШУМАН И ЛИСТ: ДВЕ ВЕРСИИ ДЕВЯТОГО КАПРИСА ПАГАНИНИ

Никколо Паганини, будучи одной из самых ярких личностей зарождающегося романтического стиля, оказал влияние буквально на всех музыкантов своей эпохи, в том числе и на тех, которые поначалу отказывались его признавать. Он ощущал насущную необходимость облечь в звуки музыку, жившую в его внутреннем мире, и отстаивал право на оригинальность самовыражения вопреки непониманию многих современников. Напрашивается параллель с творчеством Бетховена, который не стремился соотнести свои замыслы с господствующим исполнительским стилем, а также ресурсами тогдашнего фортепиано, и чья музыка, по выражению Л. В. Кириллиной, «попирала реальные возможности инструмента, словно бы выламываясь и выплескиваясь за пределы клавиатуры» [4, 211].

Сочинения Паганини также не вменялись в рамки существовавших моделей; обновление музыкального языка требовало изменений как конструкции инструмента, так и приемов игры на нем.

Удивительное создание Паганини — знаменитые «24 Capricci» для скрипки соло, и по сию пору являющиеся вершиной виртуозности, обозначены, как известно, опусом 1. Однако, когда Паганини взялся за сочинение *Capricci*, он

обладал уже довольно солидным композиторским опытом. Цикл был окончательно завершен в 1806 году (издан в 1820 году в Милане); опус 1 молодой композитор присвоил ему, вероятно, для того, чтобы подчеркнуть серьезность своей творческой позиции и отметить значимость сочинения, достойно открывшего «официальный» счет его музыкальным творениям. Тот факт, что столь выдающееся произведение создано юношей двадцати с небольшим лет, перестает настолько потрясать воображение, когда вспоминаешь, например, что этюды ор. 10 сочинены Шопеном практически в том же возрасте.

Начало XIX века, когда появились каприсы Паганини, было временем бурного развития музыкального искусства — совершенствовалась конструкция молоточкового фортепиано, создавалась литература для него, утверждались жанры классической инструментальной сонаты и концерта, всё большее распространение получали публичные концерты.

Однако скрипка — один из наиболее популярных и важных сольных музыкальных инструментов, — а также скрипичное исполнительство в целом, остро нуждались в обновлении. Идеалы «золотого века» скрипичной школы Италии XVII–XVIII столетий, в соответствии с которыми скрипка трактовалась преимущественно как певучий, кантиленный инструмент, с трудом уступали место свежим росткам нового, пробивавшим себе дорогу в таких сочинениях как, например, «Трель дьявола» Джузеппе Тартини.

Для обеспечения более яркого звучания, которое отвечало бы развивающимся потребностям, скрипка постепенно претерпевает заметные изменения: удлиняются гриф и шейка, пружина заменяется на более сильную, меняется форма подставки, ставятся более тонкие струны. Новый смычок французской конструкции дает возможность использовать летучие, прыгающие, ударные штрихи, достигать тонких динамических градаций звучности. Вибрация становится одним из мощных исполнительских выразительных средств.

Нужно было только появление Паганини, сфокусировавшего все тенденции в одной точке, чтобы совершилось чудесное превращение, после которого стало невозможно играть и сочинять как прежде.

Нисколько не умаляя роли Паганини, необходимо отметить, что как в новой интерпретации жанра *capriccio*<sup>1</sup>, так и в понимании виртуозного потенциала инструмента у великого скрипача были предшественники. *Capriccio* получило распространение с начала XVII века и в этот период трактовалось преимущественно как свободно импровизируемая фантазия. Фрескобальди понимал его как виртуозную полифоническую пьесу. Позже некоторые композиторы увидели возможность давать в жанре *capriccio* программные бытовые зарисовки с элементами звукоподражания. Итальянские скрипачи мыслили *capricci* как каденции, в которых исполнитель, импровизируя, мог продемонстрировать свое мастерство и богатство музыкального воображения.

Именно такими были *Capricci* Пьетро Локателли (1695–1764), которыми — в качестве виртуозных каденций — этот композитор дополнил первые и третьи части своих двенадцати концертов для скрипки<sup>2</sup>. Современники не оценили

<sup>1</sup> Итал. «каприз», «прихоть»; инструментальная виртуозная пьеса в свободной форме.

<sup>2</sup> Сборник «Искусство скрипки» («L'arte del violino») был издан в 1733 году [10, 42].

по достоинству его гениальные эксперименты<sup>3</sup>, ломавшие многие привычные технические правила и догмы; забытые, произведения Локателли долго ждали рождения гениального гегуэзца...

Внимательно изучив труд предшественника и воздав ему должное, Паганини на основе некоторых его идей пришел к созданию собственного оригинального и неповторимого музыкального стиля, изменив при этом саму концепцию скрипичной игры старой итальянской школы, непременным атрибутом которой был «бесконечный», «лежачий» смычок. Всевозможные прыгающие штрихи, а также флажолеты отвергались ею как неестественные, якобы превращающие игру на благородном певучем инструменте в разновидность циркового представления (см. об этом, в частности, [9, 20–22]).

Паганини, тоже многократно слышавшему подобные упреки в свой адрес, это не помешало полностью переосмыслить и художественные, и виртуозные возможности инструмента. Он развил технические находки Локателли и, сотворив поразительно яркие музыкальные образы, пришел к новой колористической трактовке скрипки, что особенно заметно проявилось в контрастном противопоставлении далеких регистров.

Арсенал скрипичной виртуозности пополнился также за счет гитарных приемов, перенесенных гегуэзским маэстро на скрипку. По свидетельству Гектора Берлиоза, который сам превосходно владел гитарой, Паганини и на этом инструменте добивался неслыханных эффектов. «Применив в пассажной технике переменную игру пиццикато щипком пальцами левой руки и ударом смычка о струны, он дал преломление эффектов щипковой игры на гитаре в специфически скрипичном звучании», — отмечает И. Ямпольский [там же, 25].

Искусство Паганини оказало мощное влияние на выдающихся мыслителей и музыкантов своего времени, способных во всей полноте оценить масштаб этого художественного явления. Концертно-виртуозные достижения крупных исполнителей той эпохи знаменовали собой новую ступень в развитии музыки, сыграв огромную роль в обновлении принципов не только исполнительского, но и композиторского творчества.

Можно провести аналогию с Шопеном, который, используя практически те же фактурные формулы в своих этюдах, что и Черни<sup>4</sup>, превратил их из технических упражнений в художественный шедевр. И капризы Паганини, и шопеновские этюды остаются уникальными, непревзойденными образцами жанра в музыкальном искусстве своего времени и последующих эпох.

Шопен услышал игру Паганини в 1829 году в Варшаве; непосредственной его реакцией явились сочиненные в том же году небольшие по объему, изящные вариации на тему известной тирольской песенки «Карнавал в Венеции», которые он назвал «Воспоминание о Паганини». Опосредованно же влияние Паганини сказалось и в приемах шопеновского фортепианного изложения, и в тончайших рисунках его орнаментики, и, главное, в расширении горизонтов музыкального

<sup>3</sup> Использование грифа скрипки до 15 позиции, переброски смычка через струну, сложные комбинации штрихов, скачки и растяжки в левой руке.

<sup>4</sup> Сопоставление таких фактурных формул дает в своей книге «Карл Черни и его этюды» Н. Терентьева [7, 28–30].

мышления, осознании огромных, не до конца еще использованных возможностей инструментального исполнительства.

Неизгладимое впечатление искусство Паганини произвело на Шумана, который в 1830 году, будучи студентом юридического факультета Гейдельбергского университета, вместе с соучениками специально поехал послушать знаменитого скрипача во Франкфурт-на-Майне. Именно в это время он окончательно решает избрать музыку своей профессией и оставляет занятия в университете, переезжая в Лейпциг на обучение к Ф. Вику. В дневниковых записях Шумана 1831 года Паганини упоминается как один из давидсбюндлеров, добившихся синтеза виртуозного совершенства и артистической выразительности: «<...> под рукой Паганини даже самые сухие ученические формулы возгораются пламенем, одушевлявшим пророчества Пифии» [8, 317].

И уже в 1832 году в издательстве Гофмейстера в Лейпциге были опубликованы шумановские «Этюды для фортепиано по каприсам Паганини» opus 3 (за основу взяты каприсы №№ 5, 9, 11, 13, 19, 16). В 1833 году в том же издательстве вышли его «Шесть концертных этюдов для фортепиано по каприсам Паганини» opus 10 (каприсы №№ 12, 6, 10, 4, 2, 3).

В 1831 году в Париже Паганини услышал Лист, которого этот концерт буквально ошеломил: «Какой человек, какая скрипка, какой художник! О боже, что за муки, что за бедствия, что за страдания выражают эти четыре струны!.. И его выражение, его способ фразировки, и, наконец, его душа» [6, I, 163]. Воздействие Паганини на Листа сказалось, прежде всего, в том, что он почувствовал потребность пересмотреть свой творческий багаж и со страстью погрузился в работу, изучая философию, поэзию, музыку, совершенствуя свою пианистическую технику; его ум и пальцы в это время, по собственному выражению Листа, «работают как двое каторжников» [там же]. Вдохновленный, он сразу же, в 1832 году сочиняет Большую бравурную фантазию на рондо «La campanella» из Второго симфонического концерта Паганини.

Однако цикл этюдов по Паганини Лист завершает лишь спустя несколько лет после первого знакомства с творчеством скрипача. За эти годы его впечатления созрели, перешли в новое качество. Впрочем, он и с самого начала отдавал себе отчет в том, что «мощь этого необычайного и никем не превзойденного гения исключает возможность всякого подражания» [там же, I, 164]. «Бравурные (трансцендентные)<sup>5</sup> этюды по каприсам Паганини» (каприсы 6, 17, 1, 9, 24, к которым он присоединил также и этюд «La campanella») были закончены в 1838 году, а в 1851 году опубликована вторая их редакция — «Большие этюды по Паганини» (с посвящением Кларе Шуман), — по которой и играют современные пианисты.

Не менее глубоко погрузился в мир музыки Паганини Роберт Шуман. Свидетельством тому является, в частности, развернутое предисловие к третьему опусу, озаглавленному «Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini».

<sup>5</sup> Существуют два варианта названия этого цикла: немецкий — «Bravour Studien nach Paganini Capricen» и французский — «Études d'exécution transcendante d'après Paganini» («Трансцендентные этюды по Паганини»).

Фактически это миниатюрная школа подготовки пианиста, впечатляющая изобретательностью упражнений, в ней представленных.

Отдавая должное исключительной непринужденности и свободе каприса как жанра, композитор, тем не менее, предпочел назвать свой цикл этюдами, считая, что пианист должен усвоить полезные технические навыки, изучая прекрасные пьесы Паганини, о чем и говорится в кратких примечаниях к каждой из них.

В зависимости от того, с какими именно фактурными задачами столкнется исполнитель, Шуман предлагает разные средства преодоления трудностей и способы тренировки необходимых навыков, снабжая при этом нотные примеры подробнейшими аппликатурными, динамическими и артикуляционными указаниями. Нередко он советует придумывать собственные упражнения по образцу представленных, транспонировать их в разные тональности, а также искать аппликатуру, учитывающую индивидуальные особенности рук пианиста.

Здесь даны типичные формулы «мелодических пассажей», показаны разные способы взаимодействия рук (например, «перекрещивающиеся» гаммы), представлены некоторые модели полифонических приемов, характерных для романтической фактуры (развивающаяся и переходящая из голоса в голос мелодия в сочетании с гармонической вертикалью). Не забыты и упражнения на распределение динамики в аккордовой фактуре в зависимости от функций (мелодия — аккомпанемент), а также упражнения, тренирующие отчетливость удара каждого пальца поочередно, — при этом акцентируемая разными пальцами нота приходится каждый раз на сильную долю за счет изменений мелодического рисунка.

Аппликатуру Шуман придает первостепенное значение, поскольку именно аппликатура является, по его мнению, фундаментом формирования настоящей техники. А технически совершенная игра, как считает композитор, в сочетании с пластичностью движений, полнотой и мягкостью туше, поможет придать ясность и завершенность отдельным голосам [11, 25].

Шуман приводит примеры аппликатуры в некоторых характерных для романтической музыки мелодических оборотах (причем в разных тональностях), а также в двойных нотах — терциях, секстах, квартах; подчеркивает значение приема подмены пальцев, в том числе для более выразительного исполнения определенных ритмических рисунков (например, синкоп); предлагает упражнения на выработку независимости каждого пальца, что должно способствовать качественному исполнению акцентов на разных долях такта, а также дослушиванию удержанных звуков в полифонической фактуре. Все это подробно отражено в многочисленных нотных примерах. Вот лишь некоторые из них:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is marked with a '1' at the beginning. The right hand (r.H.) and left hand (l.H.) parts are clearly indicated. The piece starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The right hand features a melodic line with a *f* (forte) dynamic and a *dimin.* (diminuendo) section. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The score concludes with a *f* dynamic and a final note marked *8va* (octave). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

2

3

r.H.

l.H.

4

Presto

Даже краткий перечень видов этих упражнений дает представление о тщательности работы, проделанной Шуманом, о значении, которое он ей придавал, а также убеждает в том, что они могут иметь значительно более широкое применение, нежели подготовка пианиста к освоению ор. 3.

В том же предисловии Шуман сформулировал поставленную перед собой цель в работе над каприсами: «сделать такую транскрипцию, которая, учитывая характер звучания и технические возможности фортепиано, как можно точнее следовала бы оригиналу» [11, 24].

Он отметил, что не решался в чем-либо отходить от особенностей выразительной манеры Паганини, сколь бы странной и причудливой она ни казалась. Изменения вносились композитором, по его словам, только в тех случаях, когда скрипичные штрихи и характерные игровые приемы было особенно трудно передать на фортепиано.

И хотя в статье, посвященной его следующему, десятому опусу Этюдов по Паганини, опубликованному годом позже, Шуман пишет, что в ранее изданной тетради этюдов на темы Паганини (то есть в ор. 3) он «быть может, в ущерб оригиналу, копировал его почти ноту за нотой и лишь давал гармоническое

развитие» [8, 301], — с этим трудно согласиться. Ведь в ор. 3 он ставил перед собой задачу обогащения фактуры и приемов игры на фортепиано посредством использования «свойств и преимуществ других инструментов». Тем не менее, осторожность в обращении с чужим авторским текстом была, очевидно, вполне естественной для двадцатидвухлетнего композитора, находящегося в начале своего творческого пути, хотя и заявившего уже о себе такими сочинениями, как «Вариации на тему АВЕГГ» и «Бабочки».

Лист, обладая большим опытом в жанре транскрипции, несколько иначе относился и к возможностям преобразования исходного материала, и к возможностям рояля, что выражалось в новаторском подходе к инструменту, ломке стереотипов и устоявшихся традиций, преобразовании фактурных формул, ставших привычными и избитыми. В одном из писем Лист отмечал: «Существующие до сих пор переложения крупных инструментальных и вокальных произведений своей убогостью и монотонностью ярко свидетельствуют о том, как мало пианисты умели пользоваться всеми средствами, которыми фортепиано располагает» [6, II, 9].

В этом отношении Лист очень похож на Паганини — его пианизм был так же непривычен для музыкантов, воспитанных на классических ценностях, как и скрипичная манера Паганини. Например, Глинка восставал против «романтического беспорядка» Листа, противопоставляя ему «высокое право суровой классической разумности» [2, 12].

Из всех выбранных Шуманом и Листом каприсов совпадают только две пьесы — №№ 6 и 9. Для сравнения нам показалось целесообразным выбрать транскрипции более известного каприса № 9<sup>6</sup>, который часто именуют «La Caccia»<sup>7</sup>.

*Caccia* (итал. «охота», «погоня»), известная еще с XIV века как жанр вокальной полифонической пьесы имитационного склада, впоследствии получила широкое распространение и в инструментальной музыке. Так называли по традиции пьесы, построенные на золотом ходе валторн, — а также непрерывном ритмическом движении восьмыми.

Листовская транскрипция исполняется чаще и, как правило, производит впечатление более яркой, выразительной, пианистически удобной и эффектной, чем у Шумана. Сопоставляя их, нужно иметь в виду, что речь идет о сравнении шумановской версии 1832 года с прочно вошедшей в исполнительскую практику листовской версией 1851 года, которая, как это ни удивительно, имеет больше общего с шумановской в отношении ясности и прозрачности изложения, нежели первая листовская редакция, близкая шумановской по времени. Однако основные особенности трактовки каприса Шуманом и Листом сохранились, несмотря на огромную разницу в фактуре между двумя редакциями Листа.

<sup>6</sup> При сравнении версий использовались следующие издания: *Шуман Р.* Этюды по каприсам Паганини ор. 3 / ред. и коммент. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музыка, 1965.; *Schumann R.* Studien für das Piano forte nach Capricen von Paganini / hg. von C. Schumann, neu durchgesehen von W. Kempf. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1985]. *Лист Ф.* Этюды для ф-но / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1981; *Liszt F.* Étüden II / hg. von Z. Gárdonyi, I. Szélnyi. Budapest: Musica, 1971.

<sup>7</sup> Французский перевод названия — «La chasse». Я. Мильштейн в комментариях к своему изданию этюдов отмечает, что в некоторых публикациях этюд носит наименование «Охота» («La chasse»), не принадлежащее Листу [5, 216].

Шуман начала тридцатых годов только нащупывает индивидуальный стиль, находясь скорее в русле классических традиций, как в плане понимания поэтики фортепианной миниатюры, так и в плане использования выразительных и колористических возможностей фортепиано, особенно в жанре транскрипции. Свои стилевые предпочтения Шуман выразил в письме к Кларе; называя искусство Листа необыкновенным, он добавляет: «Искусство, как ты его практикуешь, и как я часто практикую его за роялем при сочинении, ту прекрасную уютность (*diese schöne Gemütlichkeit*) я все же не отдал бы за все его великолепии...» (цит. по: [6, II, 299–300]). По-видимому, помимо несхожести личных вкусов и предпочтений, здесь проявились также различия немецкого и французского направлений в романтизме, а возможно, сказались и противоречия во взглядах на развитие искусства между лейпцигской и веймарской школами.

Лист занимал прямо противоположную позицию. Начав в конце тридцатых годов интенсивную концертную деятельность, он демонстрирует в этот период неукротимый виртуозный темперамент, доходя до предела в использовании возможностей инструмента, не говоря уже о возможностях исполнителя. «Бравурные этюды» 1838 года, в сравнении с редакцией 1851 года, поражают нагромождением пианистических трудностей и перегруженностью фактуры, причем особенно наглядно это проявляется в анализируемом нами этюде.

И только к концу сороковых годов, закончив карьеру пианиста-виртуоза, Лист начинает переосмысливать свои музыкантские и исполнительские принципы. Его подход изменился настолько разительно, что нам показалось интересным дать нотный текст «Cassia» образца 1838 года целиком, тем более что первая редакция листовских этюдов по Паганини стала библиографической редкостью (см. нотное приложение)<sup>8</sup>.

Вызывает восхищение то, насколько мощной была эволюция Листа на пути к классической стройности, простоте и концентрированности выражения: «Моя сорокалетняя возня с фортепиано теперь наводит меня на мысль не мучить напрасно играющего и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший силовой и звуковой эффект», — подытожил он в 1863 году [6, II, 47]. «Демократичность» окончательных редакций ряда произведений свидетельствует об отчетливом понимании Листом своей миссии художника и педагога. В отличие от Паганини, которому было присуще желание подчеркнуть собственную исключительность, Лист хотел проложить дорогу для многих — его пианистические приемы и принципы построения фактуры прочно вошли в пианистический обиход.

Шуман также развивался стремительно: уже в следующем, десятом опусе Этюдов по Паганини, вышедшем через год, им применен совершенно другой метод. В упомянутой выше статье он пишет: «<...> я на этот раз отказался от педантически дословного переложения и хотел бы, чтобы предлагаемое издание производило впечатление самостоятельного фортепианного сочинения, которое заставило бы слушателя забыть о его скрипичном происхождении; этим отнюдь не умаляется заложенная в оригинале поэтическая идея» [8, 301].

<sup>8</sup> Приводится по изданию: *Liszt F. Musikalische Werke. Serie II. Band III. Bravour Studien nach Paganini Capricen* / hg. von F. Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1911]. S. 43–51.



Итак, отношение композитора к жанру транскрипции изменилось за год кардинально. Признавая, что копирование не только нежелательно, но даже может нанести ущерб оригиналу, он стремился подчеркнуть фортепианную специфику пьес, и главное, отмечал, что каприсы Паганини ничуть не проигрывают от переложения — в них «содержится такая алмазная прочность, что более богатая оправа, требуемая фортепианным изложением, могла бы скорее их укрепить, чем ослабить» [там же].

Возможно, одним из главных различий между листовской и шумановской версиями каприса является сам подход к оригиналу. Шуман, даже позволяя себе в ор. 10 отдаляться от него, тем не менее, не упускал из виду специфику инструмента — скрипки или фортепиано, — он связан с ней тесными узами. Лист, умудренный собственным потрясающим виртуозно-исполнительским опытом, в гораздо большей степени руководствовался, как справедливо отмечал Я. Мильштейн, своим художественным воображением [6, II, 122], избавившись в окончательных редакциях этюдов от технических и фактурных излишеств и одновременно усилив художественный и виртуозный эффект.

Листовская транскрипция «Cassia» 1851 года отличается простотой, ясностью, лаконизмом; он не увлекается деталями, его намерения выражены в фактуре с предельной четкостью и рельефностью. Шуман, напротив, ищет разнообразия вариантов в каждом проведении темы, вводит множество мелких подробностей и нюансов, что делает фактуру более насыщенной, но и более «вязкой».

Структурная организация материала определяется оригиналом, написанным в форме рондо с двумя тематически самостоятельными эпизодами и неизменно повторяющимся рефреном — А В А С А. Этой схеме следуют оба композитора, однако и здесь заметны характерные отличия, определяющие «почерк» каждого из них.

Лист дважды проводит основную тему «Cassia» — таким образом, начальный раздел в E-dur занимает у него не 16 тактов, как у Паганини, а 32. Первые 16 тактов точно соответствуют оригиналу — они воспроизводят скрипичное изложение, исполняются в тех же регистрах и сопровождаются теми же указаниями *imitando il Flauto* и *imitando il Corno*. Мышление тембрами оркестра, контрастное сопоставление разных регистров, стремление к объемности фактуры, концертной броскости материала и подаче его крупными блоками — все эти черты, особенно заметные в следующем, a-moll'ном эпизоде, являются наиболее характерными признаками стиля и Паганини, и Листа.

Расширение начального E-dur'ного раздела и отклонение от авторских пропорций формы у Листа обусловлено, на наш взгляд, тем, что он мыслит это первое проведение рефрена как своего рода эпиграф, подчеркивает, что авторская тема дана здесь в неприкосновенности в преддверии дальнейших ее изменений. Странное на первый взгляд отсутствие пауз в партии левой руки в тех эпизодах, где тема оригинала звучит без изменений, также служит подтверждением этого предположения.

Второе проведение — это уже сугубо листовский вариант: начиная с такта 17 тема переносится в очень высокий регистр и обретает гармоническое

сопровождение. Оно размещается частично в малой, а в основном в первой октаве, не утяжеляя верх; к тому же Лист строит аккомпанемент на ритме, комплементарном по отношению к мелодии, что придает звучанию воздушность и «рассыпчатость».

Во всех трех проведеньях рефрена Лист дает не авторский, а свой вариант — в высоком регистре, с гармоническим сопровождением. Однако композитор всякий раз «инкрустирует» собственное изложение «валторновым» четырехтактным звеном темы из оригинала, сопровождая его ремаркой *f marcato*; отсутствие пауз в партии левой руки опять напоминает о том, что мы имеем дело с «подлинником».

Помимо дополнительных 16-ти тактов в начальном разделе Лист добавляет к эпизоду С перед репризой еще один такт. Из-за него количество тактов во всей композиции становится нечетным. Ради чего же композитор пошел на такое расширение? В этом такте дана эффектная мини-каденция, построенная им на более красочной гармонии, чем у Паганини и Шумана, и изложенная в сексту, а не в октаву, как у последнего. Один росчерк пера, но какой характерный!

Шуман, не тяготивший к оркестральности, даже не упоминает о флейте с валторной и начинает пьесу весьма традиционно — в среднем регистре, с аккомпанементом, сопровождая изложение ремаркой *dolce*, в точности следуя количеству тактов оригинала. Оставаясь в рамках количественных соотношений модели, он, однако, также несколько изменяет структурные пропорции, придав определенную самостоятельность второму фрагменту эпизода С, построенному на пятизвучных пассажах тридцатьвторыми. То, что у Паганини и Листа воспринимается как продолжение и развитие музыкальной мысли, у Шумана приобретает значение нового материала за счет другой ритмической организации — сплошного ряда тридцатьвторых при отсутствии пауз. Это еще раз подчеркивает его стремление внести максимум разнообразия в каждый раздел своей версии каприса.

Очень существенны различия в *фактурном* оформлении музыкального материала. Они заметны даже при беглом просмотре нотного текста. Листовская фактура на вид, на слух и «на ощупь» ясна, наполнена воздухом, декоративна. Исполнительских указаний очень мало. Ощущение простора подкрепляется тем, что Лист дает много пауз-«просветов» между разделами, а также на сильных долях, избегая их утяжеления.

В шумановской фактуре подобных «просветов» нет — наоборот, все стыки между фразами, периодами и более крупными разделами формы заполнены мелкими ритмическими долями, а нотный текст изобилует указаниями, среди которых особенно много артикуляционных и динамических.

Лист использует все возможности контрастного сопоставления регистров, чем достигает одновременно и тембрового, и динамического эффекта. Средний регистр используется им не как основной, он играет роль одной из красок тембровой палитры, причем нечасто употребляемой.

У Шумана совершенно другая установка: изложение практически во всех разделах пьесы сосредоточено в середине клавиатуры. Аккомпанемент, расположенный в малой и большой октавах, построен, кроме того, на тоническом

органном пункте, охватывающем весь начальный период темы, что создает впечатление статичности (см. пример 5). Шумановская фактура рождает ощущение плотности, особенно усиливающееся в четвертом такте, когда в конце предложения в аккомпанементе вместо интервалов вдруг появляются массивные трехзвучные аккорды с «брамовским» терцовым заполнением. Оstinатный бас во втором периоде также тормозит движение.

5

Примеров различного подхода к фактуре можно привести много, они бросаются в глаза. Скажу еще о нескольких. Так, в разделе, изложенном тридцатьвторыми, о котором уже упоминалось в связи со структурными особенностями произведения, Лист размещает пятизвучные пассажи-росчерки в первой и третьей октавах, сопровождая их деликатным аккомпанементом в верхнем же регистре и перемежая аккорды паузами на первой и четвертой восьмых.

6

Шуман поступает иначе — он предпочитает изложение без пауз сплошными тридцатьвторыми по четыре в каждой руке попеременно, располагая их на одной и той же высоте. Таким образом, вместо свободных листовских перелетов из

октавы в октаву, исполнитель встречает здесь буквально спрессованные в среднем регистре пассажи: партии правой и левой рук предельно сближены.

Однако при всем пианистическом неудобстве эта фактурная идея может быть реализована очень выигрышно. «Расцветая» под рукой настоящего виртуоза, такого, например, как Григорий Гинзбург, она дает неожиданный и специфический эффект: звуки стремительно разлетаются в разные стороны, как рассыпавшиеся бусы. Так и кажется, что слышен дробный стук бусин об пол...

7

Еще один пример касается особенностей фактуры в e-moll'ном эпизоде. Лист не упускает возможности использовать здесь сочные краски, проводя тему попеременно правой и левой рукой (в «три руки») — *marcato, forte*. Виолончельный регистр на фоне густых басов звучит после проведения темы в третьей и четвертой октавах свежо и колоритно.

8

Шуман в аналогичном разделе ставит обозначения *legato* и *mf*, использует все тот же средний регистр, предписывает брать педаль на сопровождающих мелодию аккордах *arpeggiato*, что в целом придает звучанию мягкость, наполненность и некоторую взволнованность. Верхняя нота аккорда и соединенная с ней одним ребром восьмушка, переданная в партию правой руки, создают еще один план — дополнительный средний голос. Эта причудливость плетения линий станет в дальнейшем одной из самых характерных черт шумановской фортепианной фактуры.

9

Проще и вместе с тем эффектнее изложены у Листа взлетающие гаммы в а-молл'ном эпизоде. В то время как Шуман повторяет изложение оригинала буквально, Лист, вместо двух следующих друг за другом гамм в октаву с остановкой посередине, дает сплошное, переходящее через тактовую черту глissандо в сексту, которое, как молния, прорезает звуковое пространство. Чтобы секста «не распадалась», пианисты часто сцепляют большие пальцы правой и левой рук в «замок», получая таким образом в свое распоряжение еще один выигрышный пианистический прием.

Листовская и шумановская транскрипции очень различаются в *артикуляционном* отношении. Обобщая, можно сказать, что Лист тяготеет к единообразному — *нонлегатному*, отчетливому, иногда отрывистому, блестящему — звучанию, а Шуман стремится к *легатности* и гораздо более детализированной артикуляции.

Лист предельно лаконичен: в самом начале этюда он дает указание *non legato*, относящееся ко всему произведению, а также ставит знаки *tenuto* на сильных и относительно сильных долях. В тексте исполнитель находит точки *staccato*, подчеркивающие ямбический характер затактовых мотивов, а также клинья над последним звуком стремительных пятизвучных пассажей. Смысл нечасто встречающихся лиг, объединяющих двузвучные мотивы, состоит в подчеркивании метрической четкости и акцентности (см. пример 8).

У Шумана же весь текст буквально насыщен мелкими лигами, призванными затушевать эту самую метрическую четкость и акцентность и привлечь внимание к затактовому строению мотивов. В некоторых проведениях темы к первым нотам под лигой добавлены акценты (см. партию левой руки в примере 5), создающие ощущение синкопы. В e-moll'ном эпизоде Шуман дает лишь общее указание *legato*, отмечая новизну музыкального материала. Тем более важное значение приобретает разделяющая лига<sup>9</sup> выставленная между тактами 4 и 5 этого раздела, перед которой, очевидно, нужно «взять дыхание», чтобы она прозвучала так, как задумано композитором (см. пример 9). Трудной для исполнения является насыщенная фактура в C-dur'ном эпизоде, где детальная артикуляция подчеркивает сложное сплетение линий в партии левой руки.

10

Облегчение сильных долей с помощью точек под лигами, указания *mezza voce*, а также *dolce*, встречающееся трижды, призваны нивелировать некоторую тяжеловесность и заторможенность шумановской версии. Однако, проигрывая в живости, Шуман добивается тонкости и разнообразия, сосредотачивая внимание на микронюансах.

Иногда его лиги вызывают вопросы, наводят на размышления. Так, в a-moll'ном разделе, начинающемся ораторским возгласом, где и характер музыки, и октавное изложение, казалось бы, просто диктуют нонлегатное произнесение, Шуман ставит длинную лигу. Может быть, эту лигу нужно рассматривать исключительно как фразировочную? Но не противоречат ли тогда цельности интонирования этой фразы знаки акцентов, выставленные Шуманом над каждой нотой?

Принципиально по-разному относятся композиторы к *ритмической* организации каприса. Лист подчеркивает регулярность ритмики, Шуман, напротив, вуалирует ее, всюду снимая «гравитационные акценты»<sup>10</sup> — вместо листовских

<sup>9</sup> Термин И. Браудо; см. [3, 33].

<sup>10</sup> Термин М. Аркадьева; см. [1, 25].

упругости и напора исполнитель встречает у Шумана ритмическую капризность и прихотливость, что требует особой деликатности преподнесения. Поэтому пианисты обычно берут в шумановском этюде более спокойный *темп*, играют тоньше и изысканнее в агогическом и динамическом отношениях, несмотря на то что в обеих версиях, как и в оригинале, стоит одинаковое темповое обозначение — *Allegretto*. У Шумана М. М.  $\text{♩} = 88$ , у Листа нет метрономических указаний, он позволяет исполнителю еще одну степень свободы.

В последнем рефрене Лист дает темповый сдвиг, выраженный указанием *Un poco animato*, которого нет ни в оригинале, ни у Шумана. Причем *animato* возникает абсолютно естественно, оно обусловлено внутренней энергией, свойственной листовской версии. Ощущение исполнительской раскованности и непринужденности рождается из самого способа изложения: упругий аккомпанемент, в котором чередуются две шестнадцатых и пауза, играет роль «пружины», подталкивающей пианиста к более нарядному, блистательному исполнению темы в завершение этюда.

Шуман же нигде не стремится придать темпу большую живость. Наоборот, в e-moll'ном эпизоде, где, казалось бы, и стиль изложения, и указание *f*, имеющееся у Паганини, требует игры напористой, без замедления, Шуман ставит указание *cresc. e sempre ritenente*, распространяющееся на шесть тактов, что в такой миниатюрной пьесе существенно тормозит развитие музыкальных событий.

Лист не преувеличивает *динамику*, даже в средних разделах, где сама фактура побуждает пианиста играть более крупно, энергично, мощно по звучанию. Он ставит лишь одно *f*, да и то, практически, просто следуя оригиналу. У Шумана в среднем разделе встречается *fortissimo*, его динамические указания гораздо более детальны, часто попадаются *sf*, знаки акцентов-«птичек», агогических акцентов. Дробность шумановских контрастов резко отличается от листовской цельности. Тем большее внимание привлекает листовское обозначение *p con bravura*, поставленное им дважды в тех эпизодах, где появляются пятизвучные пассажи тридцатьвторыми. Ремарка говорит об особой отчетливости и блеске, с которыми должны быть сыграны эти тридцатьвторые, и напоминает о скрипичном штрихе *ricochet* (прыгающий смычок), который выписан в оригинале Паганини.

Шуман и Лист воплотили в своих сочинениях разные принципы фактурного мышления, что проявилось в различии *пианистических приемов*. Исполнение темы с чередованием рук, предлагаемое Листом в начале, сразу дает пианисту ощущение полетности, ловкости движений, сообщает исполнению оживленный, радостный характер, изначально настраивая на виртуозность. Шумановская фактура воспринимается в моторных ощущениях совершенно по-другому. Она рассчитана — и аппликатурные указания подтверждают это — на руку, лежащую в клавишах, руку, пластично и экономно перемещающуюся «внутри» клавиатуры.

В листовском тексте *аппликатура* выставлена в нескольких случаях — там, где он хочет отдать предпочтение какому-либо определенному варианту. Аппликатурные указания встречаются в такте 17 в партии левой руки. Лист предлагает использовать позиционную аппликатуру в движении по звукам разложенного

аккорда, охватывающего интервал дуодецимы (5-3, 2, 1), что не очень удобно для пианистов с небольшой рукой. Однако это позволяет дольше удерживать четвертные ноты, берущиеся 5-м и затем 1-м пальцами, а также обеспечивает плавность и цельность движения, объединяющего этот мелодико-гармонический ход. Сходный смысл имеет аппликатура в партии левой руки в последнем рефрене *Un poco animato*. Позиционный принцип и здесь заставляет руку находиться в «раскрытом» положении. Очевидно, для Листа было важнее достичь стремительности и легкости охвата всей последовательности, нежели более удобного собранного положения руки.

Аппликатура выставлена также в e-moll'ном разделе, где средний голос предписано исполнять чередованием вторых пальцев левой и правой рук — это более удобно, чем традиционное чередование первых пальцев, и позволяет лучше проинтонировать мелодическую линию (см. пример 8). Еще раз аппликатурные указания встречаются в нисходящих «пятипальцевых» пассажах тридцатьвторыми. Для большей четкости Лист предлагает начинать эти последовательности 4-м пальцем и заканчивать 2-м. Преследуя эту цель, можно было бы также использовать следующий порядок пальцев: 5, 3, 2, 1, 2.

Шуман в аналогичном случае дает стандартную аппликатуру — с 5-го по 1-й палец. Ее можно расценивать и как пожелание тренировать менее ловкий четвертый палец. Мысль о том, что Шуман заботится здесь о приобретении полезных технических навыков, приходит на ум, когда вспоминаются его замечания по поводу аппликатуры в комментарии к этому этюду. Так, например, он говорит, что в e-moll'ном эпизоде специально указаны 5-й и 4-й пальцы подряд в минорных аккордах *arpeggiato* в партии левой руки для того, чтобы еще раз поупражнять четвертый палец (см. пример 9). Сознывая неудобство подобной аппликатуры, он находит нужным оговорить, что минорные эпизоды в каприсах Паганини, как правило, менее подвижны, чем мажорные, поэтому, если исполнитель будет играть с живым и пылким чувством, предложенная аппликатура не помешает передать характер музыки. Упомянув о более медленных темпах в минорных разделах, Шуман, по всей вероятности, полагался на собственные впечатления от игры Паганини, так как в скрипичном оригинале темповые изменения не обозначены. Если предположить, что Шуман при создании своей версии каприса ориентировался не только на нотный текст, но и на особенности живой исполнительской манеры выдающегося скрипача, становится более понятным и указание замедлить в конце e-moll'ного эпизода (В). В целом шумановская аппликатура довольно традиционна и выписана более подробно, чем у Листа, что еще раз напоминает о педагогической направленности его работы.

И в коде авторы транскрипций остаются верными своим эстетическим предпочтениям. Паганини оканчивает каприс строго, без единой лишней детали — музыка просто истает, удаляется. Шуман, следуя оригиналу, также завершает пьесу *piano*, но при этом введенный им в предпоследнем такте доминантсептаккорд, отмеченный агогическим акцентом, придает чувствительно-лирический характер окончанию этюда, что несколько противоречит его гармонической простоте и безыскусности. Недаром почти все исполнители с помощью прочувствованной ритмической оттяжки дают «психологическое оправдание»



этому аккорду и следующему за ним завершающему этюд пунктиру на тонике в динамике *piano* в «уютном» среднем регистре.

Лист также предписывает в конце *perdendosi*, не нарушая при этом, однако, скромного гармонического облика основного мелодического хода *Caccia*, что более оправданно в стилистическом отношении. Венчает же листовскую транскрипцию торжествующий аккорд *forte* — своеобразный восклицательный знак, позволяющий исполнителю вскинуть руки в победном жесте.

Листовская версия каприса подобна молниеносному экспромту, созданному рукой искусственного мастера, — без затруднений, броско, декоративно, просто и вместе с тем элегантно. Она не ставит воспитательных задач, не нацелена на развитие технических навыков исполнителя и предназначена исключительно для концертного виртуозного исполнения. Шумановская версия, несмотря на отчетливо выраженную и в предисловии, и в самом нотном тексте инструктивно-педагогическую направленность, не становится от этого сухой и скучной. И хотя краски шумановской транскрипции не столь ярки и ослепительны, как листовские, она деликатна, поэтична, прописана тонкими мазками, а обилие деталей заставляет пристальнее всматриваться в эту картину, искать звуковые нюансы и вслушиваться в полутона.

#### Использованная литература

1. *Аркадьев М. А.* Временные структуры новоевропейской музыки. М.: [б. и.], 1992. 160 с.
2. *Асафьев Б.* Глинка. Л.: Музыка, 1978. 312 с.
3. *Браудо И.* Артикуляция. Л.: Гос. муз. изд., 1961. 198 с.
4. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. I. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 535 с.
5. *Мильштейн Я.* Комментарии // Ф. Лист. Этюды для фортепиано / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1981. С. 209–221.
6. *Мильштейн Я.* Ф. Лист: в 2 т. М.: Музыка, 1971. 864, 600 с.
7. *Терентьева Н.* Карл Черни и его этюды. СПб.: Композитор, 1999. 68 с.
8. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: в 3 т. Т. I. М.: Музыка, 1975. 408 с.
9. *Ямпольский И.* Каприччи Н. Паганини. М.: Музгиз, 1962. 64 с.
10. *Dunning A.* Locatelli, Pietro Antonio // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 Vols. / ed. by S. Sadie.* Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. XV. P. 40–43.
11. *Schumann R.* Vorwort // R. Schumann. Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini op. 3 / hrsg. von C. Schumann, neu durchgesehen von W. Kempf. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1985. S. 24–32.

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Allegretto.**  
8.....  
imitando i Flauti

*dolcissimo*

8.....

8.....  
imitando i Corni  
*f*

Flauti  
*pp*

8.....  
Corni  
*f*

Flauti  
*pp*

*rall.*

*dolce  
grazioso*

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef part features a series of chords, while the bass clef part has a simple bass line with some rests.

Second system of musical notation, continuing the chordal texture in the treble and bass lines.

Third system of musical notation, marked *marcato* and *dolce*. It includes a measure repeat sign with the number 12.

Fourth system of musical notation, marked *poco a poco rall.* and featuring a measure repeat sign with the number 8.

Fifth system of musical notation, marked *Ossia. marcato assai* and *f*.

Sixth system of musical notation, marked *Un poco meno Allegro.*, *m.d.*, *m.g.*, and *f sempre energico*.

The image displays a page of musical notation for the 9th Capriccio by Niccolò Paganini. It features two versions: one by Robert Schumann and one by Franz Liszt. The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The Schumann version is characterized by its intricate, flowing lines, while the Liszt version is more technically demanding, featuring rapid passages and complex textures. Dynamic markings such as *fz* (forzando) and *sempre forte con bravura* are present throughout the score. The page is numbered 177 in the top right corner.

Tempo I.

*p dolce* *sempre*

*più dolce* *fieramente* *ff* *f*

Ossia

*leggieramente* *p* *rfz* *ff*

Ossia

*p* *rfz* *mp* *mp (très mesuré)*

Detailed description: The page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Tempo I.' and begins with 'p dolce' and 'sempre'. The second system includes 'più dolce', 'fieramente', 'ff', and 'f'. The third system is labeled 'Ossia' and features 'leggieramente', 'p', 'rfz', and 'ff'. The fourth system is also labeled 'Ossia' and includes 'p', 'rfz', 'mp', and 'mp (très mesuré)'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines, with dynamic markings and articulation symbols throughout.

The image displays a musical score for the 9th Capriccio by Niccolò Paganini, presented in two versions: one by Robert Schumann and one by Franz Liszt. The score is arranged in two systems, each containing a piano (piano) and violin (violin) part. The piano parts are written in treble and bass clefs, while the violin parts are in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system includes a section marked "più rfz" (piano) and "ff" (fortissimo). The third system is labeled "Ossia" and features a more complex piano part with a forte (f) dynamic. The fourth system continues the piano part with a fortissimo (ff) dynamic. The score is annotated with fingerings (e.g., 4 3 2 1, 4 3 2) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The overall structure is a single melodic line for the violin, supported by a complex piano accompaniment.

This musical score is for a piano and voice piece. It consists of five systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with an '8' and a dotted line, indicating an octave. The piano accompaniment features a complex texture with many chords and moving lines. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line with an '8' and a dotted line, and the piano accompaniment with a 'rfz' (ritardando) marking. The fourth system continues the vocal and piano parts. The fifth system shows the vocal line with an '8' and a dotted line, and the piano accompaniment with 'rinforz.' (rinforzando) and 'più rfz' markings. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

The image displays a musical score for the 9th Capriccio by Niccolò Paganini, comparing two versions: one by Robert Schumann and one by Franz Liszt. The score is presented in two systems, each with two staves (treble and bass clef). The Schumann version is on the left, and the Liszt version is on the right. The Schumann version includes the instruction *velocissimo* and *sempre più f*. The Liszt version includes the instruction *velocissimo*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The Liszt version shows significant technical modifications, including the addition of sixteenth-note passages in the right hand and more complex bass line patterns.



stringendo con fuoco - - -

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The instruction "stringendo con fuoco" is written in the right margin.

This system contains the third and fourth staves of the musical score. The music continues with intricate textures and dynamic variations.

***ff*** *rinforz.* *precipitato*

This system contains the fifth and sixth staves. It begins with a forte dynamic marking (***ff***) and includes the instruction "rinforz." (rinforzando). The section concludes with "precipitato".

**Più animato.**

*rinforz.* *dim.* *dolciss. ma sempre marcato la melodia*

*staccato*

This system contains the seventh and eighth staves. It is marked "Più animato." and begins with "rinforz.". The music then transitions to "dim." (diminuendo) and "dolciss. ma sempre marcato la melodia". The section ends with "staccato".

This system contains the ninth and tenth staves of the musical score, continuing the piece with rhythmic patterns.

8.....

*p sempre staccato e brillante*

*poco a poco cresc.*

*energico*

*incalzando sempre più cresc.*

*pesante rit.*  
*fff*

8.....

*p delicato*  
*perdendo - ff*