

Владимир ЧИНАЕВ

МЕТАФОРА ДАЛИ: РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЗВУКА И ФОРТЕПИАНО ШУМАНА В СВЕТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закрепленное в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ... Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм – стремление. Поэтому там – склонность рассматривать звук как основной тон, центральную отправную точку, здесь же – как вводный тон, устремленный вперед – к дальнейшему переходу.

Эрнст Курт¹

Бесконечность – особая любовь романтиков, быть может главенствующая. Они преданы всем своим существом бесконечности, клянутся ею, дружны ее именем, считают себя детищами ее. Философы и поэты, для которых мир был развитием, не могли не завершать свой мир идеей бесконечности. Мировое развитие включает в себя бесконечность, оно тождественно с нею.

Н. Я. Берковский²

Когда в одной из пьес «Танцев Давидсбюндлеров» Роберт Шуман пишет марку «*Wie aus der Ferne*» («как бы издалека») или когда дает своим темам парить в безмерности фантастических звуковых просторов, он, по сути, выражает ту же идею, которая обнаруживала себя уже в самых ранних обличьях романтизма. Недоверие к каким-либо признакам замкнутого пространства выказывало себя

Чинаев Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

задолго до легендарного десятилетия тридцатых годов, отмеченного созданием главных фортепианных шедевров Шумана. На рубеже XVIII–XIX веков йенские романтики и их единомышленники в поэзии, прозе, эстетических штудиях выражали новую формулу бытия, далекую от классицистских доктрин.

Вникнем в суть, которую вкладывает в понятие «романтизации мира» Новалис. «Мир должен быть романтизирован. <...> Эта операция совсем еще не познана. В ней обыденному я придаю высокий смысл, повседневное и прозаическое облакаю в таинственную оболочку, известному и понятному придаю заманчивость неясности, конечному — смысл бесконечного. Это и есть романтизация» (цит. по: [11, 135]). А в 1793 году Фридрих Шлегель называет «стремление к недостижимому» истиной своего времени (см.: [29, 149]); несколько позже — в цикле лекций, прочитанных в Кёльне в 1804–1805 годах — он раскрывает суть этого стремления: «Это неопределенное бесконечное влечение, неопределенная деятельность, распространяющаяся во все стороны и во всех направлениях в бесконечность» [21, 184].

Мысль Шлегеля — далеко не единственное свидетельство рождения нового сложного чувствования³. Переживание бесконечности, или (его словами) «стремление в безмерную смутную даль» [там же], становится едва ли не универсальной творческой идеей раннеромантической эпохи. О «расширении своего бытия в бесконечность» (цит. по: [15, 42]) размышляет Новалис; Жан Поль описывает «устремленное в эфир Чувство»: гений-романтик придает этому запечатленному в поэтических формах чувству образы «романтической нескончаемости», «прекрасного без границ», «неопределенного стремления» [6, 96, 111, 121]. Как программная декларация звучит мысль поэта Людвиг Уланд, высказанная в 1807 году: «Бесконечное окружает человека, тайну божества и мир <...>. Лучшие силы души тянутся с бесконечной тоской в бесконечную даль. Но дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте, и устав от неопределенно-блуждающего томления, соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами, в которых ему все же чудится отблеск сверхъестественного <...> это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое» [29, 159–160].

¹ [12, 43]

² [2, 23]

³ Ещё в самом преддверии новой эпохи в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) Фридрих Шиллер называл среди актуальных творческих задач «возведение действительности в идеал или, что то же, изображение идеала» [20, 338]. Ориентация творческого сознания на эталон, высокий образец — «идеал», как известно, составляла эстетическую основу художественной культуры и классицизма, и барокко, и просветительской эпохи. Принципиально ново здесь, однако, то, что Шиллер проводит ясную демаркационную линию между действительностью как «границей», «конечным» и поэтической идеей как «бесконечностью». Эти понятия, по Шиллеру, становятся альтернативными; возникшее непримиримое «противоречие между действительностью и идеалом», как и недостижимость самого идеала, определяются как знаки новой духовности с её непрестанной устремленностью к далекой цели и одновременно «тоской по бесконечности» (см.: [там же, 342–343, 351]). Весьма примечательно сравнение, которое проводит Шиллер между творческими интенциями его современников и поэтами античности: «Столь же мало мог бы какой-либо поэт древности <...> выдержать сравнение с новым поэтом в том, что является характерной особенностью последнего, — пишет Шиллер. — Тот, сказал бы я, силен искусством ограничения, этот — искусством бесконечного»; в «преображении ограниченного в бесконечное и заключается, в сущности, поэтическая обработка» [там же, 340, 351].

Сам факт сближения нового сознания с манящей и опасной бездной кажется глубоко симптоматичным. Ранние романтики не просто уловили дух и настроения своего времени — осознание мира как некой безграничности становится творческой универсалией, вмещающей в себя самый широкий спектр новых, актуализировавшихся именно на рубеже XVIII–XIX веков смыслов. Романтизм размыкает былые классицистские границы переживанием «бесконечного», чувствованием его всеприсутствия — в бытийном мире, в субъективно творимом космосе, в сокровенных глубинах личностного «я».

Подчеркивая историческую уникальность этого феномена, Н. Я. Берковский обращает внимание на излюбленные романтиками образы «уходящего горизонта»: «в их ландшафтах, написанных кистью или созданных словами, они с особым к ней влечением изображали даль и дорогу — недостижимую, все отступающую даль» [2, 23]. Характерно, что когда А. В. Карельский размышляет о «романтической тяге к вершинам», он уточняет, что это «воспарение» осуществляется у романтиков «не по вертикали ввысь, а как бы по горизонтали вдаль, но описывается оно в формулах воспарения, лёта» [10, 146]. Иносказательность «воспарения», «лёта», «уходящего горизонта», «дали» как и самой романтической «проекции в бесконечность» тут очевидна. В опозитизированных терминах и метафорических образах сконцентрирована энергия принципиально нового мировоззренческого порядка. Романтическое переживание «беспредельного» — это прорыв творческого сознания в иные, беспрецедентные для европейской художественной культуры, измерения бытия как «расширяющейся безмерности космоса» (А. В. Михайлов; [33, 433]).

Весьма примечательно наблюдение Фридриха Шлегеля, когда он сравнивает восприятие сценической драмы с созерцанием живописного полотна, где изображены не только герои, но присутствует еще и некое «окружение персонажей, и не только ближайшее окружение, но и отдаленная перспектива» [28, 257]. Тут манифестация всё того же пробудившегося чувства горизонта, простора, безмерности. О «неисчерпаемой реальности» пишет и Ф. В. Шеллинг. Называя основную особенность произведения искусства Нового времени — «бесконечность бессознательности», Шеллинг поясняет, что именно здесь художник обретает желанный синтез природы (всей целостности окружающего мира) и личностной свободы. Причем художник вкладывает в свое произведение «некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка» [28, 298]. Что же есть для Шеллинга эта «бесконечность»? — Не что иное, как «весь объективный мир»; и, следовательно, «всякое произведение <...> знаменует бесконечность» [там же].

В образно-художественной и поэтологической системе романтиков категория бесконечного находит выражение в идее ускользающей, непрестанной изменчивости. «Сущность поэзии — вечно становиться, никогда не приходя к завершению», — определяет Шлегель [28, 173]. Выход из тесных границ, освобождение от них становится сокровенной *idée-fixe* романтической личности и одновременно главным «сюжетом» литературного творчества, персонифицируясь в образах пути и скитальчества. Романтик — скиталец и мечтатель одновременно. Но мир, по которому странствуют герои Новалиса, Ф. Гёльдерлина, Л. Тика, Жан Поля или Э. Т. А. Гофмана, не есть реальность, вернее, это не только реальность как таковая; их скитания — это духовные странствия

поэтического «я» в поисках далекой и в принципе недостижимой цели. Уже сама повествовательная структура раннеромантической романной прозы открыта: здесь всё — движение, переменчивость, стремление. В «Гиперионе» Гёльдерлина, «Странствиях Франца Штернбальда» и «Истории сыновей Геймона» Тика, в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса движения эмоционально-душевных и внешних событий непрерывно меняют свою направленность, предвосхищая цель, но тут же и отклоняются от нее, «обманывая» ожидание читателя. «Сущее можно представить только через изменчивое» — утверждает Новалис. А значит — «нет ничего более поэтического, чем разнообразные переходы и смешения» [28, 125, 127]. О «тысячеликих переходах чувствований» как неотъемлемом свойстве романтического говорит и Вакенродер [30, 288]. И именно в таком контексте раскрывается смысл новалисовского афоризма: «Музыка — образное текучее» [28, 130]. Устремленность и томление, экстатический восторг и меланхолия метафоризируются в образе «дали».

Отнюдь не меньшую притягательность эта метафора находит в живописи. О глубине картины, в которой «открываются просветы в безграничную даль» [29, 131–132], пишет Август Шлегель; о «фоне бесформенного текучего эфира», о «самой дальней дали», где «границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга» (цит. по: [16, 777]), рассуждает современник Каспара Давида Фридриха, писатель и критик Адам Мюллер, одним из первых обративший внимание на «дальный» аллегоризм гениального пейзажиста. О «дали, теряющейся в дымке» пишет и сам Фридрих: «Местность, окутанная туманом, кажется шире, возвышеннее, величественнее, она обостряет фантазию» [33, 365]. Карл Густав Карус, его ученик и адепт, записывает в своем дневнике: «Сущностной чертой романтического всегда останется отсутствие замкнутости, предвешание того, что лежит дальше, впереди» (цит. по: [15, 42–43]). Всё это знаки нового пространственного художественного видения, где «даль» становится величиной не просто изобразительно-живописной, но метафизической, символизирующей новое романтическое мироощущение.

Обостренное чувство пространства пробуждается и в раннеромантических интуициях музыкального. Характерно, что в поэтических, литературных, эстетических текстах Новалиса, братьев Шлегелей, В.-Г. Вакенродера, Жан Поля, Й. Гёрреса звук, *сам феномен звука*, становится особой ценностной сферой. Причем вслушивание в глубинную — «имманентную» — стихию звука сочетается у них со «вселенским» толкованием звука как тайны мироздания, как средоточия всех зримых и незримых явлений бытия. По Жан Полю, «поющий звук — сам по себе уже музыка, еще до всякого такта, мелодии и гармонического усиления» [6, 63]; Йозеф Гёррес замечает, что «звук словно втягивает нас в глубины звучащей материи» [30, 39]. Вселенская необъятность звука привлекает также и Гофмана, когда он размышляет о «стремлении проникнуть в глубокие акустические тайны, повсюду скрытые в природе» (цит. по: [14, 21]). Шлегель же поэтизирует стихию звука, возводя «один тихий тон» в таинственный символ универсума⁴.

⁴ Ф. Шлегель. Из стихотворения «Die Gebüsch»: «Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet» — «Во сне земного бытия / Звучит, скрываясь в каждом шуме, / Таинственный и тихий звук, / Лишь чуткому доступный слуху» (цит. по: [25, 646]; переводчик не указан). Более точен подстрочный перевод: «В пес-

Типично натурфилософская ассоциативность тут очевидна. Французский современник йенцев и, судя по всему, их горячий почитатель Жибер Жубер высказывает, например, тонкое наблюдение о том, что «воздух звучен, и звук состоит из воздуха» (цит. по: [14, 23]), что «всякому звуку в музыке необходимо эхо» [8, 312, 333]. «Поэзию создает небо, или перспектива, — пишет он. — Музыку создает эхо» [там же]. Жан-Поль, в свою очередь, говорит об «отзвуке <...> что переносится от неба к небу и умирает в самом дальнем-предальнем безмолвном небе <...>» [30, 364]. Толкование звука как символа природы, как таинственного, мистического её средоточия, конечно, не могло не вызвать к жизни образ звука как некой пространственной — космической — мистерии, и «даль» во всех её сонорных характеристиках («эхо», «призвук», «расплывчатость», «угасание...») обретает и здесь, подобно теории живописи, выразительность метафоры, становясь аллегорией безграничного, безбрежного мира.

Но вот что интересно. В начале XIX века возникает любопытный исторический парадокс: рождается романтическая музыкальная эстетика до романтической музыки; Луначарский где-то метко назвал этот феномен «литературной музыкой». Ранние романтики строили свои мечтательные воздушные замки, описывая музыку, доступную им, или — музыку скорее воображаемую, ту, которую они *хотели бы* слышать — в полифонии Палестрины, в вокально-хоровых сочинениях Перголези или у Моцарта, Глюка, Гайдна. Но ведь был и Бетховен⁵, был и Шуберт...

То, что Шуман был хорошо знаком с текстами своих идейных предшественников и вдохновителей, общеизвестно (Гофмана и в особенности Жан Поля он просто боготворил; образы жан-полевских литературных героев витают в его «Бабочках», «Венском карнавале», «Танцах Давидсбюндлеров»). И нельзя пройти мимо того факта, что среди ближайших предшественников Шумана именно Бетховен и Шуберт вызывают его истинное восхищение. С двумя гениями Шуман связывает открытие новой природы фортепианного слышания. Как он пишет в 1839 году, «вместе с более смелым взлетом творчества к тем высотам, которые ему были указаны Бетховеном, вырос и инструмент, как по объему, так и по значительности <...> новейшее искусство фортепианной игры хочет господствовать, обходясь только собственными средствами» [24, 146]. А десятилетием ранее, в письме к Фридриху Вику он с величайшим пиететом

тром земном сне сквозь все тоны протяжно звучит один тихий тон — для того, кто тайно к нему прислушивается» (Махов; [14, 66]). Как известно, это четверостишие станет эпиграфом к Фантазии ор. 17 Шумана.

⁵ В современной музыковедческой науке вопрос о романтических чертах в творчестве Бетховена (в частности, его позднего периода) остается полемически открытым (см., например, статьи В. Д. Конен, Н. С. Николаевой, новейшее исследование о Бетховене Л. В. Кириллиной). Иначе воспринимала его раннеромантическая эпоха. В период написания «Крейслерианы» (1810–1814) Э. Т. А. Гофман писал: «Инструментальная музыка Бетховена <...> открывает перед нами царство необъятного и беспредельного <...>. Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не допускает неясного томления, а передает лишь выражение словами аффекта, но отнюдь не то, что ощущается в царстве бесконечного?» (5, 43). О том, что сочинения Бетховена 1810–20-х годов написаны в «романтическом стиле», говорил и А. Рейха (1833) [32, 91]. Позже к «романтикам» Бетховена причисляли и Шуман, и Берлиоз, и Вагнер (см.: [13, 373]).

высказывается о Шуберте. Глубоко симптоматично, что его музыка ассоциируется у Шумана именно с ранними литературными романтиками: «Шуберт все еще мой “единственный Шуберт”, тем более что у него все общее с моим “единственным Жан Полем”; когда я играю Шуберта, мне кажется, будто я читаю положенный на музыку роман Жан Поля» [25, 92]; «Шуберт — это Жан Поль, Новалис и Гофман, выраженные в звуках» (цит. по: 7, 45). «Всё звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано» (курсив Шумана; [23, 233]). И вот паразительная характеристика, данная шубертовскому четырёхручному рондо ор. 107: Шуман размышляет о «глубокой, мягкой эфирной меланхолии, которая парит над всем этим истинно совершенным произведением» [23, 92]. Всё здесь совпадает и, может быть, больше говорит о самом Шумане, о его слышании, его родственной связи с идеями «литературной музыки», его сущностно новым понимании фортепианности.

Как вспоминают современники Шумана, его фортепианная игра в середине — конце тридцатых годов (а это ведь был самый пик модного во всей Европе концертно-виртуозного *style brilliant!*) отличалась «неподражаемой выразительностью» (А. Т. Тёпкен; [27, 79]) и была «полной противоположностью виртуозному исполнению» (О. Лоренц; [там же, 80]). Пьесы, которые играл Шуман, пишет далее Лоренц, «казались свободными излияниями фантазии или же композициями, которые только ожидали своей записи» [там же]. Со слов Вальтера фон Гёте (внука поэта), под руками Шумана «всё оживало, всё было пластичным» [там же]. И особенно важно: «Своеобразный характер придавало его игре, помимо всего прочего, использование педали — почти непрерывное, и всё же <...> осмотрительно дискретное» [там же, 81]. На эту же особенность указывает и А. Дёрфель. Шуман, по его словам, владел приемом «всё время слегка придерживать педаль, так что средние голоса до некоторой степени растворялись друг в друге. Мелодия же мягко выделялась, прямо-таки брезжила <...>. Всё звучало как на наполовину нажатой педали, фигурации наплывали друг на друга» [там же, 82]⁶. Исполнительская манера Шумана тут абсолютно явно выразила главнейшую тенденцию времени.

⁶ Как пишет А. Штайер, в тридцатые годы Шуман отдавал предпочтение фортепиано Конрада Графа (см.: [40, 20]). Инструмент Графа по звуковым характеристикам отличался от венских фортепиано Андреаса Штайна или Антона Вальтера, широко распространенных в эпоху Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена. Пол Полетти дает следующую характеристику фортепиано Графа: «Инструменты Графа ориентированы скорее на раннеромантическую, чем на венскую позднеклассицистскую эстетику. Его конструкция преследовала цель производить тянущийся поющий тон, к сожалению, ценой утраты его ясности и прозрачности. Если вы действительно любите музыку Шумана или раннего Брамса, фортепиано Графа как раз для вас, но если вам ближе Бетховен или Шуберт, я бы рекомендовал инструменты позднего классицизма» (цит. по: [41]). Важная деталь: в некоторых инструментах Графа была вторая репетиция, благодаря которой тембры могли приобретать более мягкие, слегка приглушенные и тонко нюансированные оттенки. В 1853 году Шуман дарит своей супруге фортепиано Себастьяна Эрара, произведенного в 1837 году. Инструменты Графа, во многом схожие как по конструкции (усовершенствованный педальный механизм, двойная репетиция, изобретенная Эраром в 1821 году и др.), так и по своим звуковым характеристикам (ёмкий и вместе с тем плавный, «поющий», тембрально богатый звук) с инструментами Эрара, наряду с фортепиано Камилла Плейеля сохраняли пальму первенства на протяжении всего романтического XIX века. Как известно, излюбленным инструментом Шопена было фортепиано Плейеля. Однако в начале своей пианистической карьеры, во время пребывания в Вене в 1829-30 году, Шопен много играл на фортепиано Графа и давал ему высокую оценку (см.: [22, 113, 121, 199]).

Чтобы понять эту тенденцию, а также вскользь высказанное наблюдение Лоренца о принципиальном отличии шумановской игры от виртуозных веяний времени, необходим краткий экскурс в историю вопроса.

По Карлу Черни, «блестящий стиль» (его появление он датирует 1814 годом) отличается «очень подчеркнутым *staccato*, абсолютной чистотой при исполнении труднейших мест, а также необыкновенно приятной элегантностью и уместным применением украшений» [19, 121]. Иоганн Непомук Гуммель, Игнац Мошелес, Фридрих Калькбреннер (именно их Черни называет среди представителей «блестящего стиля») слыли виртуозами своего времени, но их виртуозность была еще далека от той, которую утвердит эпоха высокого романтического пианизма в лице Фредерика Шопена, Франца Листа, Сигизмунда Тальберга. В искусстве «блестящих» виртуозов современников привлекала прежде всего пуристская дисциплина рук и те свойства артикуляционно отточенной техники, которыми совсем недавно восхищал также и Моцарт. Со слов А. Куллака, в игре Моцарта доминировало точное, почти «стаккатное» туше. «Его *staccato*, вероятно, имело необычайно яркую привлекательность, — пишет Куллак. — О том, что этой артикуляционной краске он придавал особое значение, свидетельствует сама его композиторская манера, зиждущаяся на обобщающей ясно-сухой (*klartrockene*) основе» [38, 17]. Известна и Бетховенская характеристика моцартовских исполнений: «Выразительная, но прерывистая игра: никакого *legato*» (цит. по: [39, 43]). Ясность и отчетливость расцениваются как главные критерии «хорошего исполнения» и в девяностые годы XVIII века, и в начале XIX. Под таким исполнением Д. Шубарт, например, подразумевает необходимость «четко выделять каждую музыкальную фразу, каждую отдельную ноту; упражняться в раздельном извлечении звуков (ничего не может быть отчетливее, чем *staccato*); не лепетать, когда требуется ясная речь, и внимательно следить за плавностью исполнения» (цит. по: [1, 30]). Предельная точность прикосновения, четкая координация жеста и как следствие — абсолютно рельефный, ограненный, классицистски законченный образ звука, и шире — образ мира.

Фортепианной культуре раннего XIX века предстояло пережить моцартовский идеал фортепианности, аполлонически ясной, точной, пространственно замкнутой — фортепианности поистине эллинского обладания. Вплетаясь в художественный контекст своего времени, фортепианное исполнительство первых десятилетий XIX века вроде бы развивается по своим внутренним законам, и кажется, что исполнительские концепции М. Клементи, И. Н. Гуммеля, И. Б. Крамера, И. Л. Дюссека, Ф. Калькбреннера, Д. Штейбельта еще довольно далеки от того романтического пафоса, который уже утвердил себя в литературе и других искусствах; можно понять, что фортепианное искусство этого времени «отставало» или, по крайней мере, игнорировало романтические веяния эпохи. Но это не совсем так. Вместе с устойчивой классицистской ориентацией в пианистической культуре происходят процессы, симптоматично схожие (хотя и не всегда столь же ясно обозначенные) с романтическим движением в других искусствах. Уже в начале XIX века, параллельно моцартовскому идеалу фортепианности, в исполнительстве наблюдаются примечательные тенденции, которые лишь к середине тридцатых годов проявятся со всей определенностью.

Апогей техницизма и прежде всего доведенная до крайности дисциплина пальцевой точности весьма показательны, но это лишь одна сторона медали. С другой стороны — движение в сторону фортепиано-колористических

открытий. Одно и другое сосуществовало в едином культурно-историческом пространстве, находя вполне конкретные воплощения. Яркий тому пример — знаменитый коллективный опус «Гексамерон»⁷, созданный шестью «звездами» пианизма — Ф. Листом, С. Тальбергом, И. П. Пиксисом, Г. Герцем, К. Черни и Ф. Шопеном. На фоне других «блестящих», но безнадежно пустых вариаций этого масштабного и внешне эффектного цикла листовские фрагменты отражают свет другой планеты: в виртуозной фактуре Листа уже предчувствуется тонус оркестральных звучаний и пианистической роскоши его будущих шедевров. И лишь в преисполненной камерного шарма шопеновской вариации (в современных интерпретациях она длится менее двух минут!..) фортепиано звучит в тонко нюансированных тембровых расцветках. В известном смысле «Гексамерон», сочиненный в 1837 году, можно назвать вехой, окончательно обозначившей границы между пассажно-«жемчужными» россыпями уходящего «блестящего стиля» и высоким романтическим пианизмом в его листовской и шопеновской ипостасях.

Характерно, что в этом же году Шуман создает «Фантастические пьесы» и «Танцы Давидсбюндлеров», в которых нет и следа от рамплиссажных поверхностностей концертных пьес в духе Герца или Калькбреннера, а за год до шумной премьеры «Гексамерона» он посвящает только что сочиненную «Фантазию» ор. 17 Листу. В том же 1836 году Шуман пишет рецензии на Второй фортепианный концерт Герца и Четвертый фортепианный концерт Калькбреннера. Характеристики в адрес обоих виртуозов более чем красноречивы. «Если он сейчас исполненными шагами близится к своему концу, то это в порядке вещей, — пишет Шуман о Герце. — <...> он уже никак не может разглагольствовать и сочинять с прежней развязностью. С ним уже не так носятся, он чувствует себя неловко и стесненно; всё у него как-то не клеится и не звучит; говоря языком Жан Поля, он работает на рояле в жестяных перчатках, ведь к нему через плечо заглядывают люди, переросшие его и замечающие каждую фальшивую ноту» [23, 248–249]. О Калькбреннере: «Он не обладает даром романтической дерзости, и даже если бы он надел какую-нибудь дьявольскую маску, его сразу бы узнали по лайковым перчаткам, которыми он её держит. <...> Так пусть же он, по возможности, останется верен своей заслуженной славе одного из самых опытных фортепианных композиторов, мастерски сочиняющих для пальцев и для рук, умеющего столь удачно обращаться с легким оружием, пусть он и впредь радуется нас сверканием своих трелей и стремительным полетом своих триолей» [там же, 251]. Можно было бы продолжить подобные высказывания, обратившись не только к публицистике Шумана или статьям молодого Листа, но и, например, к зарисовкам концертной жизни Парижа тридцатых-сороковых годов в «Лютеции» Генриха Гейне. Но важнее сказать о самой сути: все еще устойчивая ориентация на исполнительские принципы недавнего прошлого сочетается и нередко входит в конфликт с новыми музыкально-романтическими идеями. Этот процесс, однако, начался не в тридцатые годы, а гораздо раньше.

Знаковым тут являлось исполнительское искусство Гуммеля и Бетховена — непримиримых антагонистов, как считало меломанствующее большинство еще в начале XIX века. И действительно, в их принципиально разных концепционных установках на природу фортепианной игры как бы встречаются два

⁷ Полное название «Hexaméron, Morceau de concert — Grandes Variations de Bravoure pour Piano sur la Marche des Puritains de Bellini».

мира — уходящий классицизм и предстоящий романтизм. Оценки игры Гуммеля, самого, пожалуй, последовательного адепта моцартовской традиции, весьма показательны: «Виртуозность Гуммеля имеет обаяние чистого классицизма» (Р. Геника) [3, 189]. «Игра Гуммеля являлась образцом чистоты, ясности и в высшей степени грациозной элегантности и нежности» (К. Черни) [39, 106]. Среди других отличительных свойств исполнительства Гуммеля и Бетховена современники противопоставляли элегантное *perlé* первого «чрезмерной» экспрессии и *cantabile* второго. Бетховенская трактовка фортепиано как колористически богатого инструмента, обильная педализация как важнейшее средство красочно-тембровой нюансировки⁸ — все это уже по ту сторону классицистски умеренной игры. Известны слова Бетховена: «Фортепиано может и петь, коль скоро играющий способен чувствовать» [18, 190]. Не здесь ли надо искать ключ к шумановскому пониманию бетховенского новаторства?

Правда, идея фортепианного *cantabile* становится все более привлекательной не только для Бетховена. О «способе пения на инструменте» говорили также поклонники Яна Ладислава Дюссека (Дусика): его «чудесным *cantabile*» восторгался, например, Ф. Фетис, а В. Томашек образно сравнивал пальцы Дюссека с «десятью певцами» (см.: [39, 57]). В черниевской характеристике пианистического искусства Дюссека присутствует весьма важная деталь, которую можно расценивать как первый шаг навстречу романтической исполнительской поэтике, — это «чудесное *legato* с применением педали» [19, 121]. Очевидно, что на самой заре эпохи «*style brilliant*» уже предчувствовалось *иное*. Это было время истока и поиска романтического пианизма, а конкретнее — освоения тех выразительных средств, которые были бы адекватны романтическому мироощущению.

Предчувствия романтического выказывали себя в легендарном педальном *legato* Дюссека и Джона Фильда, в характере педализации Бетховена, который (с точки зрения апологетов моцартианства) отважился на неслыханную по тем временам дерзость — применять педаль «для сглаживания ясных и твердых линий, для внесения растушевки в звуковые краски» (К. Черни) [36, 63]. Черни, ссылаясь на авторское исполнение средней части бетховенского Третьего концерта, говорил: «Мы советовали бы брать демпферную педаль <...>, чтобы в звучании не было бы заметно никаких пустот. Ибо вся тема должна прозвучать как далекая, священная и неземная гармония» (цит. по: [4, 60]). Но разве это не есть свидетельство все той же пространственной интуиции, которую воплощали в живописи и Фридрих, и Карус, и Рунге?

Новая эпоха распознала вкус к ускользающим и неуловимым красочным градациям, к переходам тонов, и звуковые возможности всё более совершенствующегося фортепиано оказались здесь весьма кстати. «Перелить» один тон в другой, завуалировать границы переходов, «расплавить» их, добиться абсолютной связности — для этих целей привлекалась тонко разработанная система средств. Новая концепция фортепиано была немислима без искусства педализации. Музыкальное чувство разомкнутого пространства как раз и предполагает ту самую «восхитительную расплывчатость» [32, 110], о которой позже скажет Франсуа-Жозеф Фетис, характеризуя своеобразие романтической стилистики. Столь порой подробные обозначения педали в нотных автографах Бетховена

⁸ Из воспоминаний современников мы узнаём, что педальные обозначения, которые Бетховен сам выставлял в своих текстах, начиная с 1800 года, были лишь слабым отражением обильной педализации во время его исполнений (см.: [4, 26]).

(например, в речитативах первой части Семнадцатой сонаты) говорят о сознательном стремлении запечатлеть эту расплывчатость.

Такая перемена вкусов вполне понятна, если помнить, что отчетливый и суховатый тон ранних венских — «моцартовских» — фортепиано, как бы nasledовавший традиционную звучность клавиесина, воспринимался слушателями раннего XIX века пока что как привычная естественность; изменения эстетических ориентаций новой эпохи не могли не повлечь за собой соответствующих изменений и в историческом понимании фортепианного идеала. Весьма точная характеристика этой ситуации в связи с эволюцией инструмента дана А. Лёссером: «Именно около 1830 г. <...> новый идеал фортепианного производства и фортепианной игры принял окончательную форму, — пишет исследователь прошлого столетия. — <...> Теперь уже не стремились к звонкому светлому тону — ясной, определенной и недвусмысленной цели индивидуального звукоизвлечения, — что так высоко ценили в XVIII веке. Все усилия были направлены к тому, чтобы создать неопределенную, приветливую, мягкую звуковую атмосферу, полную невысказанных обещаний и предчувствий, намеков на нечто необъятное. Пропасть разделяет эти два звуковых идеала. Первый обусловлен тем жизневосприятием, которое ценит логику, которое хотело бы познать мир, разделив всё и вся на аккуратные, прямолинейные и нерушимые категории, разделы, разряды. Другой звуковой идеал характерен для иного мира идей — несколько расплывчатого, благочестивого, свободно развивающегося, не питающего уважения к условно конструируемым границам и ограничениям <...>. Первому из этих идеалов в большей степени удовлетворяла определенность, то есть расчлененность звуков; второму — их связность и смешение» (цит. по: [4, 65–66]). К пронизательному наблюдению Лёссера остается лишь добавить, что «идея педали» — лишь один из симптомов исторической воли к освоению новых темброво-колористических горизонтов романтической эпохи. И тем не менее этот «частный» симптом слишком значителен, чтобы его можно было бы игнорировать.

Если в начале века игра с педалью казалась неким непривычным изыском (например, в исполнительской манере того же Дюссека), или рискованной смелостью (Бетховен здесь особенно часто подвергался нападкам со стороны поклонников моцартовской традиции), или же попросту авантюрой, прикрывающей пальцевые огрехи (у Штейбельта), то в тридцатые-сороковые годы техника педализации уже не воспринимается как экстравагантность, более того — она осознана как одно из важнейших выразительных средств. Любовь к педализации, нередко даже избыточная, утрачивает первоначальный шарм стилевого «неологизма», становясь в системе нового исполнительского лексикона нормой. Ведь именно педаль дает жизнь обертонам, создает иллюзию воздушного пространства, наконец, — той беспредельности, в которую устремлен взор романтика. «Дальняя философия звучит как поэзия», это «зов в даль», и «все в отдалении становится поэзией» (Новалис; [28, 135]). Поэзия дали и обертоново-пространственная — педальная — природа романтического фортепиано становятся едва ли не синонимическими понятиями.

Но вернемся к Шуману. Совершенно очевидно, что его камерная и выразительная игра действительно резко отличалась от модного виртуозного «блестящего стиля». Но это с одной стороны. С другой же, столь присущая его исполнительской манере любовь к самоценной красоте звука (его искусство педализации

и эффекты, которых он достигал с помощью педали — верный тому симптом) также органично входила в пианистический контекст эпохи, и даже имела свою родословную⁹.

Однако более существенно здесь то, что игра Шумана была продолжением его композиторских слышаний. Об этом говорят, например, такие его шедевры камерной романтической звукописи, как «Arabeske» op. 18, «Warum?», «Des Abends» из «Фантастических пьес» op. 12. Завораживающая атмосфера этих пьес выписана на общей идее неявных, отраженных, размытых звучностей. Обильно выписанная авторская педаль, тонко нюансированные темповые и агогические обозначения (*ritardando* — *a tempo* автор может выписывать едва ли не в каждом такте, как, например, в «Арабеске»), динамика (в диапазоне от *mp* до *pianissimo*), как и сами ремарки «*langsam und zart*» («медленно и нежно»), «*leicht und zart*» («легко и хрупко»), «*sehr innig zu spielen*» («играть с большой задушевностью»)

⁹ Первые упоминания о колористических возможностях фортепиано в связи с использованием педали мы находим в фортепианном руководстве И. Мильхмейера «Истинное искусство игры на фортепиано» (1797). По Мильхмейеру, педаль следует применять для увеличения *crescendo*, «при помощи которого можно представить восходящее солнце, рассеивающуюся тучу»; наряду с этим автор ассоциирует педальную звучность со звоном маленьких колокольчиков и тембром распространенной тогда стеклянной гармоникой. (цит. по: [4, 30–31]). Л. Адан в «Фортепианной методе консерватории» (1802) говорит, что «не следует пренебрегать всем тем, что способно придать инструменту большую музыкальную привлекательность и выразительность. Сюда относятся искусно используемые педали» [34, 27]. Однако функции педали у Адана пока крайне лимитированы. «Легко заметить, что звуки расплываются и мелодия становится неясной, если брать педаль в быстрых пьесах или в пассажах, — пишет он. — Нет ничего худшего, чем хроматические гаммы и гаммы в терцию, сыгранные в быстром темпе на такой педали <...> Небрежное использование этой педали в пассажах — показатель очень плохого вкуса» [там же]. Идея романтически яркой звукописи здесь также далека, как романтическое буйство красок картин Э. Делакруа от холодного спокойствия «классицистской» живописи Д. Энгра. Но обратим внимание на следующую фразу Адана: «Уже гораздо лучше, если педаль применять для выражения нежности» [там же]. Та же мысль через четверть века прозвучит в «Практической фортепианной школе» Крамера: «Использовать педаль нужно только в медленном движении и в тех случаях, когда можно продлить гармонию. <...> она служит для того, чтобы придать звукам нежность и слить их друг с другом» [37, 42]. Принцип игры *legato* и педаль объединились! Вот благодаря чему столь выразительным было *cantabile* Фильда и Дюссеса. Кстати, именно Дюссек был одним из первых, кто не только сделал педаль важнейшим исполнительским средством выразительности, но и обозначил ее в тексте своих сочинений. И именно Дюссек и Фильд благодаря обильному применению педали «для выражения нежности» создали романтически чарующие звуковые формы, предвосхитив педальную дымку шопеновского пианизма. Однако эти новации воспринимались многими современниками весьма неоднозначно. Гуммель, в частности, заявляет в 1828 году: «Ни Моцарт, ни Клементи не нуждались в этом средстве (педали — В. Ч.), чтобы завоевать себе заслуженную славу самых впечатляющих и самых великих пианистов своего времени» [35, 12]. Скептическое отношение к педали и у И. Мошелеса, который не без иронии замечает: «Кажется, что сейчас все эффекты должны производиться ногой. Это ли способ для людей, имеющих руки? Это подобно хорошему наезднику, постоянно нуждающемуся в употреблении шпор» (цит. по: [39, 114]). Иное отношение к педализации у Калькбреннера (см.: [9, 92–93]). Примечательно, что именно красочно-колористические функции педали Калькбреннер выдвигает на первый план, объясняя это стремлением обогатить фортепианный звук, расширить его пространственные пределы. С целью расширения звуковых обертонов Калькбреннер рекомендует нажимать педаль после того, как взята нота: в звуке ценится его многомерная глубина, переливчатость, продленная в обертонах даль — романтическое. Наконец, Калькбреннер теоретически (насколько нам известно, впервые) обосновывает запаздывающую педаль — прием, без которого трудно себе представить дышащую пластику шумановской кантилены.

и т. п. — всё это несомненные знаки собственной исполнительской манеры автора, подобной «свободным излипаниям фантазии», «неподражаемой выразительности» шумановской игры, особой пластичности и того «своеобразного характера» музицирования с «почти непрерывным использованием педали», о которых, как мы помним, свидетельствовали современники. Но не менее уникальна и сама пианистическая фактура, в которой Шуман запечатлевает, казалось бы, неподвластные нотной фиксации эффекты «наплывающих друг на друга фигураций», растворяющихся одна в другой линий и «брезжущих» мелодий, что также приводило в изумление слышавших шумановские исполнения.

Звуковой образ шумановского фортепиано явлен в непрестанной игре сонорных прояснений и угасаний, фактурной рельефности и ускользящей неясности. Идея неуловимости, текучести звуковых энергий (вспомним Новалиса: «Музыка — образно текучее») воплощена в непрестанных трансформациях шумановской фактуры, очертания мелодий и фигураций тут любят растворяться в педальной неясности, угасая в фантастическом звуковом пленэре. Темы Шумана то воспаряют над неуловимой и переменчивой стихией обертоновых призвуков, то погружаются в нее, теряясь в зыбких тембрах мирового гула. Эти звуковые образы буквально разлиты среди самых разнохарактерных шумановских сочинений. Да, эйфория порыва, натиска, экстатических ликований, невротической тревоги или взбудораженного беспокойства у Шумана уникальны и безошибочно узнаваемы. Но шумановское в Шумане — это ещё и *воля к звукосозерцанию*, нечто столь родственное раннеромантическим фантазиям.

Мы остановимся лишь на некоторых деталях шумановского письма. Так, в рефренах «Арабески» гармонический рисунок, возникающий как синтез трех фактурных линий (собственно «тема» — фигурации в среднем голосе — линия баса), воспринимается скорее как акустическая иллюзия, чем реальность гармонических последований: их банальное аккордовое изложение разрушило бы летучесть и мерцающую неуловимость пианистической ткани. В последующем эпизоде (*Minore I, Etwas langsamer*) Шуман преднамеренно подчеркивает явь звуковых событий: рельефность октавно дублируемой темы, четкая гармоническая функциональность аккордовых вертикалей безусловно контрастны по отношению к материалу рефрена. Тем более выразительна новая «вставка» — фантазийный остров внутри эпизода. Это очередная иллюзия, звуковой мираж, возникающий после кульминационного (на *fortissimo*) проведения патетичной темы (такты 90–104). Мелодические интонации тут снова «тают» в гармониях, образованных из медленно восходящих quasi-арпеджий и почти теряются в туманно-педальной атмосфере — всё лишь отзвук, лишь смутные очертания чего-то, что не ищет формы, что может лишь предчувствоваться. Подобный сонорный образ возвращается и в заключительном эпизоде пьесы (*Lagsam*). Но Шуман ведет нас ещё дальше. Узнаваемые плавно колышущиеся, истаявающие фигурации восьмых, тембрально обволакивающие звучания органичных квинт — всё это, вроде бы, фон, который должен «поддерживать» мелодические интонации в верхнем голосе, но Шуман как бы вуалирует их в общей педальной атмосфере, придает им характер некой парящей стихии, растворяющейся в зыбкой гармонической поволоке и исчезающей в педальных облаках с тем, чтобы полностью слиться с эфирными высями.

В начале пьесы «Вечером» педальный ореол придает теме зыбкий, несколько размытый характер, словно это смутные очертания далекого горизонта, теряющегося в закатной дымке; звуки мелодии наплывают, мягко наслаиваются друг

на друга, продлеваясь в фортепианных обертонах. Характерно, что и здесь, как в «Арабеске», Шуман избегает ясности гармонических вертикалей — гармонии будто возникают из фона, вернее сам фон становится некой «гармонизованной» воздушной и неуловимой субстанцией. В следующем периоде (такты 17–21 и далее) звуковая картина приобретает еще более обманчивые очертания: мелодия как бы дwoится, отражаясь в собственном эхе. Причем здесь ее мерный ритмический рисунок сдвигается на одну восьмую, отчего она полностью утрачивает какую бы то ни было опорность, вуалируясь в триольных фигурациях. Переключки мелодий и их отражений, возвращения темы из средних регистров в верхние границы гармонически мерцающей ткани создают настроения непрестанной и изменчивой игры образов — явных и отраженных в озерной глади, перетекающих друг в друга, в итоге создающих поэтически-звуковой мир мнимостей и нереальностей.

На таком же эффекте сонорного эха построена вся пьеса «Отчего». Вопрошающая интонация, пронизывающая всю музыкальную ткань, — это и смысловой «код» пьесы, и ее формообразующая идея: вся фактура, собственно, сплетена из гибких контрапунктов «вопросов» и «ответов». Например, уже в первом проведении темы мелодическое развитие на звуке фа словно приостанавливается, и его четырехкратное повторение (такты 5–6) становится как бы его же отзвуком, парящим в пространстве. Но за два такта до этой краткой и дискретной метаморфозы в среднем голосе, тоже из «фа», и тоже из четырехкратного его повторения (только октавой ниже), уже рождается интонация ответа — как будто из небытия, из «эха до звука» (такты 3–8).

Подобные тончайшие фактурные трансформации — это не просто удивительное мастерство образной звукописи, но прежде всего романтическая воля к раскрытию внутреннего богатства самого звука — его продленностей, таяний, возникновений, угасаний и странствий в разных измерениях музыкального пространства и времени. Шумановский звук часто — скорее отзвук, «трепет отзвучавшего» (Курт; [12, 15]). Ведь тут важен не сам момент точной звуковой атаки (чего как раз и добивались приверженцы виртуозного «блестящего стиля»), а его продолжение, вибрация, «эхо» — то, что происходит после моментального прикосновения к клавише: реальное прикосновение, рождающее нереальные «горизонты», растворяющиеся в дымке, поволоке, пространственном беспределье — в «самой дальней дали». Именно такую иллюзорность, вероятно, подразумевал Шуман в связи с берлиозовскими тембровыми эффектами «причудливых обволакивающих звучаний, которых даже опытное ухо не может себе представить по одной только нотной записи» (31, 93). Эти слова можно предпослать и самому Шуману.

Благодаря эхо-инверсиям, уходам в «фон» и рождениям из него и ещё множеству других открытий фортепиано-звуковой природы, о которой и не подозревала эпоха раннего «блестящего стиля», творится неповторимый шумановский звуковой космос, чьи акустические границы раскрыты к безбрежности. Звук как колористически обогащенное, темброво нюансированное событие есть феномен романтический *par excellence*. Теперь именно звук во всем открывшемся его богатстве, в полноте его внутренней «жизни» и, вместе с тем, в его желаемой «иллюзорности», становится во главе угла новой музыкальной поэтики — шумановской не менее, чем эпохальной. Очевидно, что немало аналогий мы найдем в фортепианной стилистике Шопена, Листа. Но если искать несомненные общности между идеями романтической фортепианной звукописи и открытиями

йенских гениев или живописными новациями начавшегося романтизма, то в первую очередь надо назвать именно Шумана, осуществившего настоящий прорыв в сфере фортепиано-инструментального романтизма.

Романтический слух хочет этой — по сути, открытой именно Шуманом — атмосферической игры тембровой светотенью, «мерцающим колоритом» (Курт; [12, 42]), уводящим за пределы какой бы то ни было инструментальной реальности. У Берковского, когда он пишет о живописи Филиппа Отто Рунге, есть замечательная мысль об отражении: «Мир через свои отражения одухотворяется и самоуглубляется, отражения как бы распечатывают его. Романтики охотно вычитают третье измерение, они же охотно ослабляют контуры, выводят на простор прекрасную жизнь, обитающую в природе и в людях» [2, 24]. Шумановская сонорность несет в себе ту же романтическую идею «простора» и «ослабленных контуров», снимающих печать с инструментальной реальности, открывая тем самым «реальность» иную — реальность (а точнее — *ирреальность*) того самого пространственного «третьего измерения» звука, открытого обостренной слуховой чуткостью романтического XIX века.

У Шумана есть это чувство беспредельного горизонта, чувство дали. Шумановский звук становится субстанцией, стремящейся к бесконечности. Но ведь этого ожидала — еще во времена йенских романтиков — и сама романтическая концепция мира и личности. Пределы «я»-мира обрели, по сравнению даже с недавним классицистским прошлым, совершенно иные масштабы, иные измерения — между исповедями сердца и фантастическими видениями универсума открылись необъятные просторы, способные принять всю бесконечность тембров и трепета романтической души.

Использованная литература

1. *Бадюра-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 371 с.
2. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
3. *Геника Р.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. В 2 ч. Ч. 1. М.: П. Юргенсон, 1896. 216 с.
4. *Грундман Г., Мис П.* Как Бетховен пользовался педалью // Как исполнять Бетховена: сб. ст. М.: Классика-XXI, 2003. С. 26–69.
5. *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана (Из первой части «Фантазий в манере Калло») // Э. Т. А. Гофман. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М.: Наука, 1972. С. 27–62.
6. *Жан Поль.* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
7. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Композитор, Московская гос. консерватория, 2000. 374 с.
8. *Жубер Ж.* Дневники // Эстетика раннего французского романтизма: сборник / Сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Мильчиной; пер. с фр. О. Э. Гринберг, В. А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982 (История эстетики в памятниках и документах). С. 308–376.
9. *Калькбреннер Ф.* Метода обучения игре на фортепиано (фрагменты) // Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия / Сост. А. Д. Алексеев. Киев: Музична Україна, 1974. С. 90–97.
10. *Карельский А. В.* Из лекций по истории немецкого романтизма // Карельский А. В. Немецкий Орфей. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. С. 109–315.
11. *Корнилова Е. Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2001. 448 с.

12. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
13. Луков Вл. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006. 683 с.
14. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный опыт. М.: Лабиринт, 1993. 126 с.
15. Махов А. Е. «Есть что-то, что не любит ограждений»: библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма / Отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 27–88.
16. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Фридрих Шиллер. Статьи по эстетике. М.–Л.: Academia, 1935. С. 317–399.
17. Михайлов А. В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 758–782.
18. Фетис Ф.-Ж. О философии и поэтике музыки // Музыкальная эстетика Франции XIX века / Сост., вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1974. С. 98–110.
19. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. 263 с.
20. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа // Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия / Сост. А. Д. Алексеев. Киев: Музична Україна, 1974. С. 98–127.
21. Шлегель Фр. Развитие философии в двенадцати книгах // Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. 448 с.
22. Шопен Ф. Письма. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1976. 527 с.
23. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. В 2 т. Т. I. М.: Музыка, 1975, 407 с.
24. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей. В 2 т. Т. II-а. М.: Музыка, 1978. 327 с.
25. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 719 с.
26. Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 525 с.
27. Янзен Ф. Г. «Давидсбюндлеры» (фрагменты) // Воспоминания о Роберте Шумане / Сост. О. В. Лосева. М.: Композитор, Московская гос. консерватория, 2000. С. 70–91.
28. Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 334 с.
29. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 639 с.
30. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1981. 415 с.
31. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1983. 432 с.
32. Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. 327 с.
33. Эстетика немецких романтиков. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. 575 с.
34. Adam L. Methode de piano du Conservatoire. Paris, 1805. 215 p.
35. Hummel Joh .N. Ausfuehrliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementarunterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung. Wien, 1828. 215 S.
36. Molsen U. Die Geschichte des Klavierspiels in historischen Zitaten / Vorwort von N. Harnoncourt. Balingen-Endingen: Musik-Verlag Uli Molsen, 1982, 185 S.
37. Kaemper G. Techniques pianistiques: L'evolution de la technologie pianistique. Paris, s.a. 199 p.
38. Kullak A. Die Asthetik des Klavierspiels. Leipzig, 1916. 380 S.
39. Schonberg H. The Great Pianists from Mozart to the Present. N. Y.: Simon and Schuster, 1963. 448 p.
40. Staier A. Robert Schumann. A Tribute to Bach. Arles: Harmonia mundi s.a., HMS 901989. 31 p.
41. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Conrad_Graf (дата обращения: 21.12.2010).