

САЙГУШКИНА ОЛЬГА ПАВЛОВНА

Доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190000, Санкт-Петербург
ул. Глинки, 2

OLGA P. SAIGUSHKINA

Associate Professor of St.-Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory

2 Glinka Street
Saint Petersburg
190000 RUSSIA

АННОТАЦИЯ

Шуман и Лист: две версии Шестого каприса Паганини

В статье рассматриваются проблемы фортепианной транскрипции на примере этюдов Шумана и Листа по каприсам Паганини, дается сравнительный анализ этюдов по капрису № 6, g-moll по следующим параметрам: структура, фактура, пианистические приемы, темпо-ритмическая организация, динамика, артикуляция, аппликатура, педализация.

Ключевые слова: каприсы, транскрипция, этюды по Паганини Шумана, Листа

ABSTRACT

Schumann and Liszt: Two Versions of the Paganini's *Sixth Caprice*

The article considers the problems of piano transcription on the example of etudes after Paganini's Caprices by Schumann and Liszt, provides a comparative analysis of etudes on Caprice No. 6, g-moll according to the following parameters: structure, texture, piano techniques, tempo-rhythmic organization, dynamics, articulation, fingering, pedalisation.

Keywords: caprices, transcription, etudes after Paganini's *Caprices* by Schumann and Liszt

Ольга Сайгушкина

ШУМАН И ЛИСТ: ДВЕ ВЕРСИИ ШЕСТОГО КАПРИСА ПАГАНИНИ

В настоящей работе рассматриваются транскрипции Шестого каприса Паганини, принадлежащие двум выдающимся композиторам-романтикам — Шуману и Листу. Из двенадцати каприсов, привлечших внимание Шумана и пяти, отобранных Листом, совпадают лишь два; нам показалось интересным и поучительным сравнить их с оригиналом Паганини и один с другим — по творческому подходу и задачам, которые композиторы ставили перед собой.

Во втором номере Научного вестника Московской консерватории за 2013 год была опубликована статья, посвященная шумановской и листовской транскрипциям Девятого каприса Паганини, более часто исполняемого, известного как *Caccia* — «Охота»¹. В ней по мере развертывания сравнительного анализа, затрагивавшего такие аспекты как структура, фактура, пианистические приемы, темпо-ритмическая организация, динамика, артикуляция, аппликатура, педаль, отдельные исполнительские находки и особенности интерпретации, делались выводы относительно некоторых важных черт творческого стиля обоих композиторов, их отношения к оригиналу, композиционных решений и способах претворения своих замыслов. В данной статье этот подход сохранен.

¹ Сайгушкина О. Шуман и Лист: две версии Девятого каприса Паганини // Научный вестник Московской консерватории. 2013. №2. С. 158–183.

Шестой каприс можно отнести к наиболее новаторским сочинениям Паганини в цикле 24 capricci, хотя неискушенному слушателю он может показаться достаточно скромным. Медленный темп (Adagio), гармонический g-moll с характерными увеличенными секундами, элегический настрой, а также отсутствие видимых головоломных трудностей, присущих большинству каприсов, говорят, казалось бы, о том, что настало время лирического отступления, обеспечивающего исполнителю желанную передышку перед «штурмом» очередных виртуозных вершин.

Однако в данном каприсе существуют совсем иные — и немалые — сложности. Новизна инструментального мышления Паганини, сравнимая по значимости разве что с достижениями сольных скрипичных сонат И. С. Баха, состоит в одновременном звучании мелодии и гармонической фигурации. Об объединении их в единый комплекс скрипачи раньше и не помышляли.

1 Паганини. Каприс №6², такты 1–6.

Adagio

p la melodia ben cantando

Исполнение подобной фактуры связано со значительными технологическими трудностями. Необходимо очень точно распределить движение смычка, максимально усилить активность четвертого пальца (напомним, что на скрипке это мизинец) в *tremolo*, выработать широкую растяжку, нередко достигающую здесь сексты вместо стандартной кварты, ну и, конечно, уметь вести бесконечно длинную мелодическую линию.

Когда каприс исполняет настоящий артист-виртуоз, возникает полная и совершенная звуковая картина равноценного взаимодействия двух планов. Не исключено, что идея, позволившая добиться подобных, доселе

² Паганини Н. 24 каприса для скрипки соло. Редакция А. И. Ямпольского. М.: Музыка, 1989.

небывалых, эффектов, родилась из позиционных приемов игры на гитаре, в чем Паганини был также непревзойденным мастером.

Общее в транскрипциях Шумана и Листа заключается в том, что из мягкой, достаточно ровной по характеру на всем ее протяжении мечтательной миниатюры оба композитора — каждый по-своему — сделали гораздо более драматичную романтическую пьесу с патетическими кульминациями-взлетами. В целом же шестой каприс с еще большей очевидностью, чем девятый, демонстрирует различия в подходе Шумана и Листа к основной задаче транскрипции и к принципам обработки музыкального первоисточника.

Говоря о *структуре* транскрипций шестого каприса, следует в первую очередь отметить, что Лист перенес виртуозные каденции, обрамляющие у Паганини каприс №5 a-moll, в каприс №6, соответственно поменяв тональность на g-moll. Вступительная каденция имеет обозначение *Preludio*, материал самого каприса — *Etude*. И если введение Листом каденции в начале и может вызвать сомнения в ее уместности, так как по характеру она прямо противоположна образам каприса, то в коде каденция воспринимается как необходимое логическое завершение, подводящее итог всему процессу развития.

Зачем же Листу понадобилось переносить этот эффектный и достаточно сложный в виртуозном плане эпизод из одного каприса в другой? Ответ, думается, может быть только один — ему был необходим яркий и броский зачин, поскольку шестой g-moll'ный каприс, по замыслу Листа, открывает цикл Больших этюдов по Паганини. Кстати, именно с этой же каденции начинается и шумановский opus 3, с той разницей, что вслед за ней, в полном соответствии с оригиналом, идет a-moll'ный каприс №5.

Оба каприса Паганини — и пятый (a-moll), и шестой (g-moll) — оканчиваются в мажоре. Лист не прошел мимо этой идеи — заключительная каденция также звучит у него в одноименном мажоре. По сравнению с шумановскими, копирующими оригинал, каденции Листа отличаются, как обычно, большей пышностью. У Шумана стремительно взлетающие арпеджио и низвергающиеся гаммы исполняются в октаву, Лист варьирует интервал, давая арпеджио во втором и третьем тактах, соответственно, в дециму и сексту. Заключительная хроматическая гамма тоже играет в сексту.

В структурном отношении между транскрипциями есть еще некоторые заметные различия. Так, каприс Паганини написан в трехчастной форме АВА', где средняя часть не слишком отличается от крайних по интонационному строю и фактуре, хотя и носит более взволнованный характер. Каприс насчитывает 52 такта, причем, количество тактов распределяется следующим образом: раздел А — 18 тактов, В — 20, А' — 14. Но первый раздел завершается знаком репризы, то есть общее количество тактов достигает семидесяти.

Паганини не стремится вписаться в рамки квадратности ни по общему объему, ни по соотношению разделов, ни по строению фраз, содержащих разное количество тактов. Свобода и непринужденность авторского

высказывания сразу привлекают внимание. Тому может существовать несколько причин. Одна из них — импровизационность, которая отличала, по мнению некоторых исследователей, не только исполнительскую манеру Паганини, но и сам процесс сочинения *Capricci*. Другая — декламационная природа этой нежной и меланхоличной музыки, также способствовавшая большей спонтанности развертывания мелодии. Наконец, третья причина состоит в том, что сам жанр каприса уходит корнями в барочное искусство, одним из характерных стилевых признаков которого была независимость развития музыкальной мысли от тактового членения.

Шуман абсолютно точно воспроизводит эти особенности оригинала, в то время как Лист преобразует структуру и, в определенной степени, сам способ развития материала. Он опускает знак репризы, стремясь выстроить единую линию развития, хотя очертания трех разделов формы, ее гармонический и тональный планы в его транскрипции в основном сохранены. Но соотношение тактов в разделах изменилось. Если временно не учитывать каденции по 5 тактов каждая, то разделы А и В содержат столько же тактов, что и оригинал (соответственно, 18 и 20), в то время как в разделе А' — 16 тактов (которые, впрочем, логичнее было бы записать как 14+2, поскольку последние два такта отделены двумя тонкими чертами и сменой ключевых знаков).

Здесь нужно заметить, что «баховский», барочный переход в мажорный лад, который у Паганини обозначен просто появлением бекара при ноте си в последнем такте, а у Шумана отмечен сменой ключевых знаков³, но также занимает один такт, у Листа приобретает другой смысл. Его расширенное мажорное окончание поражает мощью звучания — нисходящий мелодический ход *molto crescendo* продублирован в три октавы аккордами, опускающимися постепенно в самый низкий регистр фортепиано. Дополненное блестящей мажорной каденцией, это завершение говорит уже не столько о просветлении, сколько о величии духа и победе, завоеванной в борьбе.

Однако раздел А' разросся и стал по количеству тактов кратным четырем не столько за счет появления этого мажорного окончания, сколько благодаря добавлению двух дополнительных тактов примерно в середине раздела А'. Подобные изменения можно было бы отнести на счет обыкновения Листа свободно обращаться с исходным музыкальным материалом. Но, думается, здесь главной причиной появления двух «лишних» тактов явилось тяготение композитора к большей упорядоченности и, в конечном счете, — квадратности структуры. Об этом свидетельствует то, что музыкальный материал тактов 51 и 52 (считая с начала — с каденции) буквально, без всяких изменений повторен в тактах 53 и 54 (см. пример 5 на с. 173). Таким образом, общее количество тактов (включая каденции) в этюде Листа достигает шестидесяти четырех.

³ Некоторые исполнители заканчивают шумановский этюд в миноре, видимо для того, чтобы сохранить единство настроения. Так делает, например, замечательный интерпретатор сочинений Шумана, современный французский пианист Эрик Ле Саж.

Поэтичность, фантазийность музыкального мышления, свойственные обоим композиторам, в большинстве случаев, однако, приводили Листа и Шумана к различным композиционным решениям; это проявилось и в транскрипциях шестого каприса.

У Листа богатство фантазии органично сочетается со стремлением к ясности и четкости структуры⁴. Многим его инструментальным произведениям свойственна программность, порождающая сквозное развитие как развертывание сюжета. Это, на первый взгляд, усиливает текучесть, процессуальность формы. Вместе с тем сюжет подразумевает и итоговую замкнутость, завершенность целого. Формы опусов Листа можно сравнить, как мне кажется, с крупномасштабным планом местности, дающим верное представление о целом и его пропорциях, но при этом не лишенным интересных красочных деталей, — или уподобить пейзажу, увиденному с высоты, а может быть живописному полотну, написанному по классическим канонам.

Стремление Шумана воплотить свои фантазии в музыкальные образы побуждает его создавать формы, поражающие невиданной ранее композиционной гибкостью. Сюиты сквозного строения (термин Д. Житомирского; см.: [2, 133]), или особый вид вариаций⁵, про которые сам композитор сказал: «Вариации, но не на тему» [6, 431], подобны каким-то причудливым растениям, живым организмам, развивающимся по своим собственным законам. При этом нередко возникает ощущение, что процесс создания художественного целого остается «открытым». Шуман писал: «Все у меня выходит словно само собою, и порою мне кажется, что я мог бы играть все дальше и дальше и никогда не доходить до конца» [там же, 449].

Транскрипции Листа и Шумана сильно различаются по *фактуре* и, соответственно, *пианистическим приемам*.

Лист с его стремлением к воплощению оркестровых звучностей на фортепиано не упустил возможности перенести в свою транскрипцию прием *tremolo*, использованный Паганини.

Его этюд начинается с изложения основной темы в певучем виолончельном регистре. Этот густой насыщенный тембр понадобился, возможно, потому, что он более органично продолжает тот патетический настрой, который был задан каденцией. Характер произведения мелодии уточнен указанием *il canto sempre marcato ed espressivo*.

⁴ Я. Мильштейн отмечает, что Лист рассматривал отдельный такт и метрические закономерности его как нечто подчиненное «периодическим ритмам». «Требование Листа, — пишет он, — не оставляет в этом отношении никаких сомнений: «фразировать каждую мелодию по периодам, подчиняя счет тактовых частей счету ритмических тактов, подобно тому, как поэт считает не слоги, а строфы» [4, 207]. И хотя речь идет здесь об исполнительской практике, эти принципы, как нам кажется, можно экстраполировать и на общехудожественные установки композитора.

⁵ Такой тип вариаций, которые построены на свободном развитии интонационной и образно-поэтической идеи, Брамс называл «Phantasievariationen», отмечая, что Шуман навсегда изменил подход к сочинению произведений в этом жанре.

Судя по аппликатуре, выписанной композитором всего в трех тактах — шестом, седьмом и десятом, — он предполагал, что первый раздел практически полностью будет сыгран левой рукой.

Задача эта совсем не простая, особенно, если учесть, что согласно авторским указаниям, правая педаль используется, главным образом, в тех случаях, когда требуется взять аккорд в широком расположении. Судя же по аппликатуре в седьмом такте и указанию *sempre legato* в восьмом (см. пример 2), пианист практически везде должен достигать связности с помощью пальцев, тщательно продумав аппликатуру, образец которой предложен Листом.

2 Лист. Большие этюды по Паганини, №1, такты 6–8⁶.

Non troppo lento

il canto sempre marcato ed espressivo

p

rit

rit simile

sempre legato

Можно, конечно, исполнить первый раздел двумя руками, но, думается, композитор преднамеренно усугубил трудность, уподобля фортепианный прием скрипичному, сближая их по исполнительским ощущениям.

Листовское изложение охватывает практически весь диапазон, доступный роялю, звуки мелодии, в комплексе с «трепещущими» *tremolo* гармоний, легко перемещаются по всему пространству клавиатуры. Особенно впечатляющего разворота фактуры композитор достигает в среднем разделе. Лист не ставит своей целью точное воспроизведение мелодической

⁶ При сравнении версий использовались следующие издания: Шуман Р. Этюды по капризам Паганини ор. 3 / ред. и коммент. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музыка, 1965.; Schumann R. Studien für das Pianoforte 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. Szelényi. Budapest: Musica, 1971.

линии оригинала. Там, где это кажется ему необходимым, он свободно отходит от нее: меняет местами фактурные пласты — то выдвигая на первый план мелодические линии, извлеченные из фигурации, то возвращаясь к исходному распределению голосов; вводит новые контрапунктирующие голоса, интонационно близкие основной мелодии.

Шуман выбирает другой вариант изложения. Он ведет мелодическую линию по верхним нотам оригинала (где поочередно звучат мелодия каприса и вершины аккомпанемента-фигурации), строго придерживаясь избранный принципа от начала до конца — и там, где у Паганини мелодия, выписанная восьмыми, находится сверху, и в тех фрагментах, где в оригинале восьмые находятся снизу, под фигурацией. Здесь композитор явно ориентируется не на формальный способ записи, а на реальное живое звучание. На скрипке невозможно достичь столь отчетливого разделения планов, как на фортепиано — тесное расположение мелодии и аккомпанемента рождает обобщенное, комплексное слуховое впечатление.

Изложение Листа богато деталями и изобретательно. Фигурация *tremolo* наполнена внутренними мелодическими ходами, постоянно меняет свой облик, превращаясь из двухголосной в трех- и четырехголосную. Соответственно, выписана она практически везде полностью. Один такт часто занимает целую строчку, благодаря чему фактура внешне напоминает переложение оркестрового произведения.

Шумановский же этюд и выглядит в нотной записи, и звучит как чисто фортепианная пьеса. В крайних разделах композитор придерживается одинакового изложения, сосредоточенного, как и в девятом каприсе, в среднем регистре. Сложная фактура скрипичного оригинала пианистически адаптирована очень удобно.

Шуман не ставит перед собой цели поразить слушателя виртуозностью и размахом композиции. Он воссоздает в этюде элегическую атмосферу каприса Паганини, при этом оживляя звучание выразительными деталями, разрабатывая самостоятельную певучую линию нижнего голоса и щедро вводя контрапунктирующие подголоски.

По сравнению с *Caccia* из ор. 3, этюд *g-moll* из ор. 10 выглядит еще более тщательно проработанным и изысканным. О неизменном стремлении Шумана насытить фактуру потаенными, полускрытыми подголосками, передающими неуловимые оттенки чувств, напоминает чарующий мелодический контрапункт в басу, введенный исподволь — в середине пятого такта на слабой доле — и привольно развивающийся далее. Впечатление прихотливости подчеркнуто с помощью полиритмии — синкоп восьмых на фоне триолей шестнадцатых.

Non troppo lento M.M. ♩ = 88
cantabile

В кульминационном 16-м такте первого раздела Шуман оживляет партию баса своеобразными «разомкнутыми» трелями, обрамленными с обеих сторон опевающими их мелкими нотами. Перелетая через октаву во все более низкий регистр, эти «бурлящие» трели наполняют фактуру энергией, делают ее нарядной. Несколькими годами позже экспрессивные возможности трелей будут максимально раскрыты композитором в восьмой вариации Симфонических этюдов.

В среднем разделе фактура меняется, но незначительно: вместо аккордов появляются разложенные интервалы, напоминающие о *tremolo* оригинала. Но если у Паганини *tremolo* выписано шестьдесят четвертыми, а у Листа — тридцать вторыми, то у Шумана это триоли шестнадцатыми.

В транскрипции Листа сильное впечатление производят *tremolo* мелкими длительностями, создающие эффект кратковременных «завывающих» нагнетаний звучности. Шумановские *tremolo* более спокойны и прозрачны, они не воздействуют столь непосредственно на эмоции слушателя, но его фигурация еще более изобретательна, чем у Листа, по многообразию внутренних мелодических изменений и образующихся скрытых подголосков. Фактически она изменчива буквально в каждом своем изгибе.

О тонкости отделки Шуманом этого этюда свидетельствует и такой момент. Третий раздел композитор начинает не с тонического трезвучия, как Паганини и Лист, а с тонического квартсектаккорда, как бы продолжая контрапункт на доминанте, который в течение трех тактов перед этим подготавливал репризу. Мимолетность этого гармонического нюанса,

использованного только в одном такте, побуждает некоторых пианистов «продлить прекрасное мгновение». Так, Николай Петров в своей интерпретации «подправляет» Шумана и трижды повторяет эту гармонию, словно не желая расставаться с нею.

Как и в девятом каприсе, своеобразии музыкального мышления каждого из композиторов проявляется в обозначении приемов *артикуляции*. При этом любопытно отметить, что иногда в обеих транскрипциях в одном и том же разделе формы используются очень похожие приемы. Так, в последних тактах среднего раздела при подходе к главной кульминации и Лист, и Шуман вводят в басовой партии характерную угловатую линию шестнадцатых *staccato*, идущую контрапунктом к запоминающейся секвенции в верхнем голосе.

4

Шуман. Этюд оп. 10 №2, такты 30–37.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system (measures 30-31) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 32-33) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 34-35) features a fortissimo (*ff*) dynamic and a 'Red.' (Reduction) marking. The fourth system (measures 36-37) concludes with a *dim.* (diminuendo) marking. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and fingerings.

Лист вполне мог позаимствовать эту эффектную деталь, найденную Шуманом, и по-своему ее претворить. Он хорошо знал и ценил шумановский опус — по его личной просьбе к первому изданию Больших этюдов по Паганини у Гаслингера была приложена шумановская обработка Шестого каприса [4, 213].

Правда, листовский вариант выглядит не столь выигрышно, так как несколько теряется в нагромождениях звучностей. У Шумана же этот прием кажется особенно выразительным благодаря ритмическому (дуоли и триоли) и артикуляционному противопоставлению двух планов в условиях довольно прозрачной, сбалансированной звучности.

Особое внимание Шумана привлекает исполнительская «отделка»: так, в басовой линии *staccato*, где указание *piano* проставлено отдельно для левой руки, выписаны еще акценты-«птички» на слабых долях. Из акцентированных нот образуется интонационно гибкий самостоятельный ход, который необходимо сделать рельефным, не выводя при этом на первый план. По мере нарастания звучности акценты исчезают, но напряжение усиливается благодаря уплотнению фактуры и захвату большего диапазона. Начиная с такта 35 шестнадцатые *staccato* переходят в партию правой руки, где в это время проводится (в терцию) мелодическая линия, обретающая еще большую напряженность из-за повышения тесситуры; левая же рука скандирует доминантовый звук, который постепенно затихает, опускаясь в более низкий регистр. Сочетание разных смысловых линий и артикуляционных приемов требует здесь от исполнителя максимальной слуховой сосредоточенности и пианистического мастерства.

Похожий мотив проходит у Шумана еще раз в репризе, однако теперь точки-*staccato* смягчены лигой. Образуется интонационно-смысловая арка — словно напоминание о «буре», пронесшейся в среднем разделе.

Лист более лаконичен: он выписывает артикуляционные обозначения, главным образом, в начальных тактах и предлагает, по сути, лишь основные принципы произнесения. Так, в первом разделе композитор ставит лиги в тактах 6 и 7 — там, где начинается собственно этюд, а дальше ограничивается указанием *sempre legato*. При этом лиги стоят не сверху — над мелодической фразой, как обычно, а снизу — под фигурацией *tremolo*, именно ее нужно исполнять *legato*. В мелодии же артикуляция проставлена скупой — ее декламационная природа подчеркнута акцентированным произнесением практически каждой ноты, лигами отмечены лишь секундовые интонации окончаний и отдельные нисходящие линии, идущие поступенно или по хроматизму. Это, впрочем, не мешает исполнителям пропевать увеличенные секунды основной темы, сообщая им негу, томность и ритмическую непринужденность.

В дальнейшем артикуляционные указания появляются у Листа там, где происходят основные музыкальные события. Так, возрастание эмоционального напряжения, подход к кульминации связан у него с более отрывистой артикуляцией. Упомянутые ломаные ходы на *staccato* в басовой партии

сочетаются не с длинным *legato* основной мелодии, как это происходит у Шумана, но с акцентированным или просто не уточненным в артикуляционном отношении произнесением, что для современного пианиста равносильно указанию *non legato*. При подходе к репризе все чаще встречаются лиги, но относятся они опять же к фигурации, которая на тот момент сосредоточена в партии правой руки. В партии левой руки артикуляция снова несвязная: подход к третьему разделу выделен длинной чередой арпеджированных аккордов в широком расположении с ремаркой *marcato*.

Напрашивается вывод, что для Листа артикуляция является не только способом произнесения, но и средством оформления структуры, она в значительной степени обусловлена драматургией. Артикуляционные указания в третьем разделе, который трактуется Листом как постепенное успокоение и просветление, подтверждают это наблюдение. В репризе наиболее последовательно проявляется легатность. Лиги проставлены и над мелодическими фразами, и над фигурационными группами, напоминающими по звучанию отдельные фрагменты Кампанеллы. Фигурация преобразилась: она стала прозрачнее благодаря перенесению в высокий регистр, наполнилась мелодическими линиями-контрапунктами, вторящими мелодии. Лиги, объединяющие отдельные группы нот фигурации, указывают здесь не только на связный способ произнесения, но и, наравне с направленными в разные стороны штилями, выявляют скрытые голоса.

Ориентируясь на терминологию И. Браудо и его толкование природы артикуляционных обозначений, такие лиги следует, очевидно, считать одновременно и лигами-*legato*, и структурными лигами. Для исполнителя важно осознавать неоднозначность их функций — это уточнит характер интонирования и будет способствовать раскрытию драматургии пьесы в целом.

Шумановские артикуляционные указания более детальны, но связаны скорее не со структурированием материала, а с чисто инструментальным, пианистическим оформлением звучания. Хотя, говоря о детальности разработки артикуляции, не стоит, пожалуй, относить это утверждение к основной мелодии, которую композитор обозначает лигами лишь в первых тактах каждого раздела, выписывая далее *sempre legato*. По артикуляции она более проста, «задана» оригиналом и является своего рода канвой, на основе которой «вышиваются» чисто шумановские изящные узоры басовой партии.

Артикуляционные указания для партии левой руки выписаны подробнее и скрупулезнее: синкопированные затактовые мотивы в басовой партии то объединяются лигой, то играют *non legato* с акцентами, а изредка линия разрывается, и с помощью лиг из нее вычленяются отдельные мотивы — нисходящие секунды-*lamento*.

Хочется отметить двоякую роль акцентов, часто встречающихся в шумановской транскрипции. Являясь, строго говоря, динамическим средством выразительности, они непосредственно связаны и с артикуляцией, ведь,

изменяя атаку звука, пианист влияет и на динамику, и на характер произнесения. С помощью акцентов, чаще приходящихся на слабые доли, Шуман стремится не столько к достижению динамической живости, сколько к выявлению за счет иной тембровой окраски скрытых мелодических линий, а также избегает впечатления ритмической регулярности.

Переходя к разговору о *динамике*, следует отметить, что листовская транскрипция резко отличается в этом отношении и от оригинала, и от прочтения его Шуманом. Листовский динамический масштаб, особенно впечатляющий в среднем разделе, выглядит даже несколько несоразмерным объему этой, по замыслу Паганини, небольшой лирической поэмы. В среднем разделе динамика достигает максимума (*ff* встречается четырежды на протяжении шести тактов!) и за счет реального нагнетания, и за счет фактурного *crescendo*. В ход пущены все возможные средства динамического воздействия: диапазон в пять октав, аккордово-октавные последовательности, звуковые наплывы *tremolo* (в редакции Я. Мильштейна отмечены особым знаком⁷), совмещенным с *rfz*; последовательно выписанные ремарки, указывающие на постепенное разрастание звучности, такие как *molto crescendo*, *energico marcato*, *marcatissimo*, *sempre ff e marcatissimo*, сопровождаются *crescendo*-«вилочками», знаками акцентов-«птичек», агогических акцентов, клиньевидными *staccato*.

По сравнению со сферой *forte*, которая распространяется и на обрамляющие транскрипцию Листа каденции, сфера *piano* в данном этюде бедна указаниями и ограничивается однократно выписанным *p*, графическими и словесными обозначениями *diminuendo*.

Шуман в этом этюде распоряжается динамическими ресурсами гораздо более экономно, особенно это касается нарастаний и динамических вершин, которые отмечены знаком *f* в кульминации первого раздела и *ff* – в кульминации второго. Композитор использует так называемую партитурную динамику: нередко указания *crescendo*, *diminuendo* относятся лишь к отдельным фразам в партии левой руки. Иногда таким способом Шуман выводит партию левой руки на первый план, специально отмечая (т. 11), что основную мелодию нужно правой рукой сыграть *p*, благодаря чему левая рука, с помощью более густой звучности может показать выразительный подголосок. Помимо *p*, *pp* и *diminuendo* исполнитель встречает в шумановской транскрипции *smorzando* в первом и втором разделах и *morendo* конце пьесы.

Если рассматривать динамические указания, привнесенные Листом и Шуманом в эту миниатюру элегического склада, как единый комплекс, то становятся еще более заметными различия их образно-поэтического и инструментального мышления. Лист разворачивает широкое оркестровое декоративное полотно в пьесе, чьи скромные размеры с трудом выносят подобную нагрузку. Наполненные взрывной энергией каденции также

⁷ «Распространение знака \wedge на группу нот является нововведением Листа и обозначает резкое усиление звучности всей группы нот», — отмечает Я. Мильштейн [4, 104].

буквально «выдергивают» музыку из присущего ей меланхолического настроения. На протяжении этого небольшого произведения Лист разворачивает музыкальные события, способные, при должном воображении, символизировать собой целую жизнь с ее утратами и надеждами.

Если Лист развивает пьесу вширь, то Шуман, наоборот, — вглубь. Он находит множество красок, передающих сокровенные переживания человека. И время течет в его пьесе по-другому — оно не расширяется, выходя за пределы произведения, но, наоборот, сжимается и концентрируется. Здесь тоже прожита целая жизнь, но только во внутреннем плане.

Благодаря такому прочтению транскрипция Шумана «выдерживает» большее разнообразие интерпретационных решений, чем листовская. В первую очередь это относится к *темпо-ритмической* стороне исполнения, так как именно от выбора темпа в определенной мере зависит и прочувствованность настроений и мыслей, и необходимая здесь как воздух агогическая гибкость.

С наводящим на размышления единодушием оба композитора (возможно, Лист вслед за Шуманом?) обозначают темп как *Non troppo lento*⁸. Листовский вариант транскрипции допускает выбор более спокойного темпа лишь в крайних разделах. В среднем же разделе нарастающая возбужденность, да и расширение объемов фактуры требуют прибавления темпа, иначе он перестает соответствовать интенсивности развития. Но даже если исполнитель предпочтет более сдержанный темп, этюд Листа все равно будет восприниматься как быстрый благодаря насыщенному энергией вибрирующему аккомпанементу и виртуозному размаху.

Шумановский этюд пианисты играют в темповом отношении очень по-разному. Он то становится страстным и порывистым, то превращается в сравнительно неторопливую кантиленную пьесу, чему способствует и указание *cantabile*, поставленное композитором в самом начале. Можно, наверное, принять трактовку, превращающую транскрипцию Шумана в подвижный, возбужденный по характеру этюд. Однако обилие подробностей разного рода — мелодических, гармонических, фактурных, артикуляционных, динамических — говорит в пользу более спокойного и вдумчивого его прочтения.

В оригинале отсутствует ускорение темпа в среднем разделе, которое отмечают оба композитора. Но оно подразумевалось Паганини, так как в мелодической линии проходит секвенция, явно требующая подвижки темпа. В подобных случаях сам музыкальный язык диктует темповые изменения, понятные большинству исполнителей, воспитанных в рамках европейской традиции. Шуман ставит указание *Un poco più con moto* в среднем разделе, но не возвращается при этом к *Tempo I* в репризе; несмотря на это пианисты, как правило, исполняют третий раздел в первоначальном темпе.

⁸ Темп каденции — *Andante*, но понятно, что это указание в виртуозной каденции носит достаточно условный характер.

Лист не дает надстрочных обозначений смены темпов, но между строк в последних тактах первого раздела проставляет *accelerando e molto cresc.*, а затем *poco rit.* Темповый профиль второго раздела также полностью отражен в последовательности ремарок: *accelerando, agitato* и *poco rallentando*. Лист, как и Шуман, специально не обозначает возврат к первоначальному темпу в репризе, хотя изменения фактуры в его транскрипции, несомненно, указывают на это.

Есть у Листа и другие ритмические нюансы, которые исполнитель должен сам вычитать из текста. Так, перед своим «сокрушительным» переходом в мажор в конце пьесы он дважды повторяет основную мелодическую фразу — ту, с которой каприс начинается, но теперь в ней вместо ровных восьмых появляется пунктир (см. последнюю строчку в примере 5). Композитор видоизменяет ее — «зависающий» звук фа-диез дает возможность еще раз прочувствовать характерную нисходящую интонацию увеличенной секунды, подчеркивает элегический, романтический склад темы. Над длинной нотой с точкой, отмеченной акцентом, редакторы, как правило, добавляют указание *espressivo*, а Я. Мильштейн выписывает и *ritenuto*. Повторенная дважды, интонация приобретает значение некоего символа.

Обе версии требуют от исполнителя незаурядного ритмического чутья, что обусловлено и рельефностью драматургического развития, и декламационным характером музыки, и силой лирического высказывания, столь непосредственно проявляющейся в каприсе Паганини.

Педальные обозначения в шестом каприсе (как и в девятом) у обоих композиторов представлены скромно; они немногочисленны, лаконичны и носят, если можно так выразиться, служебный характер.

У Шумана педаль проставлена в некоторых местах как образец и указывает большей частью на возможность объединения ряда звуков в единый гармонический комплекс.

Лист также ставит педаль лишь по одному разу в тех местах, где происходят изменения фактуры, да и то далеко не во всех случаях. Исключением является педаль в последнем такте третьего раздела перед каденцией (см. пример б). Одна педаль на два такта при такой плотности фактуры в низком регистре призвана подчеркнуть грандиозность звучания и выполняет, в отличие от остальных педальных указаний в этом этюде, одновременно динамическую и колористическую функции.

Разумеется, ни одному современному пианисту не придет в голову ограничить использование педали в обеих транскрипциях только теми указаниями, которые выписаны композиторами. Как известно, вплоть до семидесятых годов XIX века запаздывающая педаль не фиксировалась в нотном тексте, а сам способ записи педальных обозначений был достаточно условным. Играли пианисты, по всей вероятности, не только с прямой, но и с запаздывающей педалью, однако обозначать ее стали значительно позже. Лист в письме 1875 года писал о том, что способ взятия педали после взятия аккорда является счастливой идеей, которую он предлагает широко

5

Лист. Большие этюды по Паганини, №1, такты 51–56.

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The first four systems show a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The fifth system features a *riten.* (ritardando) marking and a fermata over a chord in the right hand. The sixth system features an *[espressivo]* marking and a fermata over a chord in the right hand. The bass line continues with a steady eighth-note pattern throughout.

использовать, особенно в произведениях медленных темпов. А его ученик М. Розенталь считал, что общепринятым этот прием стал лишь в двадцатых годах XX века (см. об этом подробнее [3, 218]).

Еще меньше в версии Листа *аппликатурных* указаний. В шестом каприсе они выписаны лишь в начальных тактах и относятся, как уже было сказано, к исполнению *tremolo* левой рукой. В ту пору, когда создавалась листовская транскрипция, композитор не склонен был чересчур опекать пианиста, тем более что исполнение этюдов этого цикла вряд ли было по силам непрофессионалу.

Иное отношение к аппикатуре было у Шумана, особенно при сочинении опуса 3, куда вошла транскрипция девятого каприса. Опус 10, в котором размещен шестой каприс, не имел уже, по всей видимости, такой педагогической направленности, как третий, о чем свидетельствует и его название. Аппликатурные указания десятого опуса наглядно демонстрируют, что одним из основных для Шумана был прием пальцевого *legato*. Соскальзывание пальца с клавиши на клавишу, подмена пальцев на одной клавише, подкладывание коротких пальцев под длинные при нисходящем движении — все это говорит о том, насколько его игровые ощущения отличаются от листовских. В транскрипции шестого каприса, сделанной Листом, руки так же «летают» — хочется сказать «танцуют» — над клавиатурой, «парят в воздухе», как и в девятом, а в шумановской — удобно лежат, совершая лишь самые необходимые пластичные и гибкие перемещения. Причем, несмотря на то, что фактура в этих двух каприсах изначально совершенно различна,

несхожесть пианистических ощущений в версиях Шумана и Листа очень заметна и продолжает сохраняться в разных условиях.

Транскрипции каприсов Паганини, сделанные Шуманом и Листом, имеют отличия, обусловленные многими причинами, и в то же время их объединяют некоторые принципиально важные общие черты.

Шуман, первым взявшийся за работу над транскрипциями каприсов Паганини, заметно наращивает свое мастерство в способах обращения с чужим музыкальным материалом, вырабатывая собственные методы композиции. Сочиняет быстро и с увлечением. Несмотря на то, что Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини значатся под опусом 10 — это одно из самых ранних сочинений. И «Давидсбюндлеры», и «Карнавал», обозначенные опусами 6 и 9, написаны позднее. Лишь токката ор. 7 создана, как и ор. 10, в 1833 году. Так что транскрипции каприсов играют очень большую, еще несколько недооцененную роль в становлении Шумана как композитора. Возможность проникнуть в тайны мастерства Паганини, воспользоваться в определенной мере плодами его гения дает ощутимый толчок развитию музыкального языка Шумана, пониманию им природы собственного таланта.

Несмотря на то, что каприсы Паганини являются верхом новаторства по отношению к возможностям инструмента, Шуман ориентируется при их обработке на классические образцы немецкой фортепианной традиции. Это проявляется в поэтике жанра, тонком чувстве меры, отсутствии виртуозных излишеств, в серьезности отношения к творческой миссии художника, в стремлении во всех гранях отразить его вдохновенный и хрупкий внутренний мир. Сказывается это, конечно, и на особенностях фактуры — насыщенной многими гармоническими и полифоническими подробностями, певучей, мелодичной, сосредоточенной, как правило, в середине клавиатуры и при этом достаточно плотной по складу. Но на эти классические основы уже наслаиваются и неповторимые шумановские черты: фантазийность, характерность образов, эмоциональная возбужденность, стремление к спонтанному выражению творческих идей. Тщательная проработка фактуры, богатой оригинальными находками, своеобразие мелодики и ритмики, умение заключить рождающиеся в импровизации все новые и новые музыкальные мысли в самобытную, не имевшую ранее аналогов форму — все эти особенности шумановского почерка вырабатываются уже в ранних сочинениях, в том числе в транскрипциях по Паганини.

Несмотря на то, что Этюды ор. 10 названы «концертными» и содержат пианистически трудные, виртуозные пьесы, они не рассчитаны на внешний эффект, а сохраняют доверительность интонации и теплоту чувств, свойственные шумановским фортепианным циклам тридцатых годов. Сосредоточенность на своем внутреннем мире и устремленность всех помыслов к Кларе Вик — любимой женщине, которая как никто другой понимала и разделяла творческие побуждения композитора, была советчицей в вопросах искусства и замечательной исполнительницей его

произведений, несомненно, отразились на складе сочинений для главного инструмента — фортепиано.

Лист ко времени выхода в свет Больших этюдов по Паганини прожил, можно сказать, уже целую жизнь выдающегося артиста-виртуоза и композитора. И обстоятельства, и творческие принципы Листа — настоящего «шоумена» в лучшем смысле этого слова, владевшего умами тысяч меломанов, потрясавшего аудиторию феноменальным мастерством и поэтическими откровениями, — были диаметрально противоположны музыкантским позициям Шумана начала тридцатых годов. Абсолютно новаторские способы изложения музыкального материала, порожденные невероятными пианистическими возможностями и артистическим темпераментом Листа, оркестральность, симфоничность его фортепианных произведений, способность выразить в них не только музыкальные образы, но и философские идеи — все это отличало Листа и от Шумана, и от других композиторов и исполнителей его времени. Декоративность, масштабность, броскость наряду с умением добиться максимальных звуковых и виртуозных эффектов простыми способами, непринужденность и блеск его искусства, обращенность к самой широкой аудитории и полная власть над нею — вот те черты, которые характеризуют его фортепианное творчество зрелого периода и отражаются на стиле транскрипций.

Вместе с тем в шумановской и листовской версиях каприсов есть важные общие черты. Это и умение оценить по достоинству гениальность другого композитора — в данном случае Паганини, найти в себе смелость войти с ним в диалог, стать на равных. Это и необыкновенно бережное и в то же время творчески дерзкое отношение к оригиналу, благодаря которому были еще раз раскрыты художественные красоты не только самого каприса, но и новых его воплощений. Это и стремление передать свое понимание музыки и творческие находки будущим поколениям, поделиться с исполнителями и благодарными слушателями богатствами своей артистической души и сокровищами любимого искусства.

Использованная литература

1. *Браудо И.* Артикуляция. Л.: Гос. муз. издательство, 1961. 198 с.
2. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Новое, перераб. изд. М.: Композитор, 2000. 376 с.
3. *Корыхалова Н. П.* За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006. 551 с.
4. *Лист Ф.* Этюды для фортепиано / Ред. и комментарии Я. И. Мильштейна. М.–Л.: Гос. муз. издательство, 1950. 219 с.
5. *Мильштейн Я.* Лист: в 2 т. М.: Музыка, 1971. 864, 600 с.
6. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. I: 1817–1840 / Сост., коммент., вступ. статья Д. Житомирского. М.: Музыка, 1970. 719 с.
7. *Ямпольский И.* Каприччи Н. Паганини. М.: Музгиз, 1962. 64 с.