



## Издательство и Образовательный Центр "Лучшее Решение"

[лучшеерешение.рф](http://лучшеерешение.рф) [конкурс.лучшеерешение.рф](http://конкурс.лучшеерешение.рф) [квест.лучшеерешение.рф](http://квест.лучшеерешение.рф)  
[лучшийпедагог.рф](http://лучшийпедагог.рф) [publ-online.ru](http://publ-online.ru) [полезныекниги.рф](http://полезныекниги.рф)  
[t-obr.ru](http://t-obr.ru) [1-sept.ru](http://1-sept.ru) [v-slovo.ru](http://v-slovo.ru) [o-ped.ru](http://o-ped.ru) [na-obr.ru](http://na-obr.ru)

### **Работа над романтическим концертом в классе фортепиано (на примере Концерта для фортепиано Р. Шумана a-moll)**

**Автор:**

**Водолажченко Елена Григорьевна**

**ГБУ ВО "Донецкая**

**государственная музыкальная**

**академия им. С.С. Прокофьева"**

## **Введение.**

Эпоха романтизма связана не только с возникновением любых новых жанров, но и с новой трактовкой и открытиями в области сложившихся жанров, одним из которых является инструментальный (фортепианный) концерт, в который композиторы XIX века вносят новые черты в соответствии с мировосприятием и эстетикой романтической эпохи.

30-40 годы XIX века стали переломными в эволюции жанра концерта. В это время во многих европейских странах концертная жизнь становится особенно интенсивной. Именно в эти годы появляется целая плеяда исполнителей-виртуозов, среди которых особое место принадлежит Н. Паганини. Он открыл новую эру в инструментальной музыке - эру романтической виртуозности как средства особой эмоциональной выразительности.

Обогащение выразительных возможностей концертирующих инструментов - скрипки, фортепиано - стимулировало и творчество композиторов. Появляется целый ряд инструментальных концертов, среди которых выделяются сочинения К.М. Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Р. Шумана.

Эти произведения до сих пор входят в концертный и педагогический репертуар, вызывая при соответствующем блестящем исполнении яркую эмоциональную реакцию и у современных слушателей. Поэтому исследовательский интерес к этим сочинениям представляется весьма актуальным. Особенно важным становится изучение того или иного произведения в связи с работой над ним в классе фортепиано.

Углубленное постижение закономерностей концертного жанра в связи с его стилевой принадлежностью дает возможность найти индивидуальные черты для его исполнения. Оно помогает в выборе главных акцентов при воспроизведении авторского замысла, способствует полноценному воплощению содержания музыкального произведения.

**Целью** данной работы стало выявление особенностей преломления жанра инструментального концерта в эпоху романтизма. Материалом для этого послужил концерт для фортепиано с оркестром a-moll (op. 54 ) Роберта Шумана.

## **Общая характеристика жанра инструментального концерта, этапы эволюции.**

Специфика концертного жанра сложна и неоднозначна. Его важнейшими отличительными признаками исследователи считают: диалогичность, соревнование, солирование, виртуозность, импровизационность, принцип игры (амбивалентность). Эти признаки сложились в результате длительного эволюционного процесса. В настоящее время концерт - это «произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за

счет тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов» (1,922).

Многовековой опыт бытования жанра концерта обусловил некоторые отличия в нем, вызванные стилевыми особенностями. Но при этом, в основном, сохранялись характерные черты конкретности как главного свойства жанра.

Концертность - «категория сущностная». Она выражается в разнообразных концертных проявлениях. Исследователи считают, что концертность, подобно симфонизму, является методом музыкального мышления. Она обнаруживает себя в принципах структуры концертной формы, в особом типе тематизма и способах его развития, в виртуозно-технических элементах фактуры сочинения.

Историческое становление и развитие концертного жанра были обусловлены ходом общемusicalных процессов. Самые ранние концерты возникли в Италии на рубеже XVI - XVII веков в вокальной полифонической церковной музыке. В XVII веке, первоначально в Италии, принцип соревнования нескольких солирующих голосов проникает в инструментальную музыку, в сюиту и церковную сонату.

Особенно важную роль в этом сыграло развитие скрипки. Яркие инструментальные возможности скрипки в соединении с лучшими достижениями музыкальной культуры предыдущих эпох создали предпосылки для возникновения и воплощения в рамках скрипичной школы жанров сонаты, большого концерта (concerto grosso) и сольного скрипичного концерта.

Окончательно жанр концерта сложился в первой половине XVIII века в творчестве А. Вивальди. Он представлял собой трёхчастную композицию с двумя быстрыми крайними частями и медленной средней частью, написанной в ариозном стиле. Партия солирующего инструмента вначале выполняла преимущественно связующие функции, но по мере эволюции жанра приобрела все более ясно выраженный концертный характер и тематическую самостоятельность. Концертирование солиста имело, как правило, характер орнаментальной виртуозности.

К середине XVIII века, в связи с появлением нового инструмента - клавира, этот жанр расширяет сферу своего бытования. Клавирные концерты И.С.Баха, концерты для клавира и оркестра Г.Ф.Генделя положили начало развитию фортепианного концерта.

Во второй половине XVIII века в творчестве венских классиков сложился классический тип сольного инструментального концерта. В нём утвердилась форма сонатно-симфонического цикла в своеобразном концертном преломлении. Он содержал 3 части.

Первые части концертов писались в сонатной форме, где намечался основной конфликт и происходила завязка драматургического действия. Как правило, сопряжение возникало между активно-действенной и лирически-созерцательной образной сферами, воплощенными в темах

главной и побочной партий.

В I части использовался принцип двойной экспозиции. Сопоставление, диалог солиста и оркестра проходило преимущественно в разработке. Принцип концертирования стал более тесно связанным с тематическим развитием. В концерте предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения, получившая название каденции.

Во II частях находила воплощение лирическая или патетическая сфера образности. Финалы (III части) обобщали основную идею в тематизме, связанном с танцевальными жанрами. При этом тематические связи между частями отсутствовали.

Каждый из композиторов этой эпохи по-своему претворял основные жанровые особенности. В частности, у Моцарта фактура сольных партий остается преимущественно фигурационной, мелодизированной. У Бетховена она отражает качество тематизма, исполненного напряжения и упругого динамизма.

Большая свобода от классических соотношений частей в концерте является завоеванием эпохи романтизма. Романтики использовали традиционный 3-х частный цикл, изменив соотношения частей. Также они создали одностанный концерт двух типов: малой формы (концертштюк или концерттино) и крупной формы, соответственно по построению - симфонической поэме. Самое важное значение приобрел в романтическом концерте принцип монотематизма, лейтмотивности, «сквозного развития».

Уже в эту эпоху наметились две разновидности концертного жанра: «виртуозный» и «симфонизированный» (типология Л. Раабена). В первом из них на первый план выходит инструментальная виртуозность и концертирование. Они находят отражение в характере сопоставления (а не сопряжения), кантилены и моторики, различных типов фактуры, тембров и т.д. Во многих образцах этого типа отсутствует тематическая разработка или она занимает второстепенное положение.

Для «симфонизированного» типа концерта, наоборот, большое значение имеют чисто симфонические средства развития, осуществляемые совместно обеими партиями. Характерно также другое соотношение ролей солиста и оркестра. Здесь развитие тематического материала осуществляется обеими партиями совместно. Драматургическая активность оркестра приводит к относительной равноправности партий участников соревнования. Принцип виртуозности получает другую смысловую нагрузку: виртуозные приемы являются теперь не только манифестацией возможностей солиста, но и способом драматургического развития. Симфонизация в данном типе концерта охватывает даже такой специфически виртуозный раздел формы, как каденция. Она также включается в общее развитие, тогда как в виртуозном концерте она предназначается для показа технического мастерства солиста. В фортепианном концерте Р.Шумана эти черты романтической трактовки жанра нашли свое специфическое преломление.

## **История создания и идейно-образное содержание Концерта для фортепиано и оркестра а - moll Р. Шумана.**

Исследователи творчества Шумана отмечают, что в нем, как и в его судьбе, существует рубеж. Он относится к 1840-му году, когда композитор наконец женился на Кларе Вик после длительного периода борьбы за её руку.

Сороковые годы начали новый период в творчестве Шумана, новый этап, на протяжении которого начали проявляться совершенно иные тенденции. По замечанию Р. Лароша, композитор «освободился от односторонней, но могучей угловатости и резкости, нередко соединённой с излишней сложностью и запутанностью - словом, от характеристических признаков своих первых сочинений. В этом втором периоде Шумана у него заметно начала выступать плавная мелодичность, которая в начале его деятельности показывается крайне редко» (11, 93).

Но оба периода имели много общего, обусловленного собственным исполнительским опытом композитора.

В начале творческого пути Шуман, как известно, сочетал композиторские опыты с исполнительской деятельностью. Фортепиано у Шумана стало главным инструментом для воплощения мгновенного эмоционального отзвука на происходящее. В произведениях, созданных для фортепиано, отразилась «теснейшая связь между идеями, композиционными замыслами, профессиональным трудом, с одной стороны, и личными, чисто человеческими стимулами творчества - с другой» (9, 267).

Заболевание рук сделало невозможной исполнительскую карьеру, но знание возможностей фортепиано, любовь к его краскам и возможность услышать их в исполнении близкого и любимого человека сохранили жанровый приоритет фортепианных сочинений во всем творчестве Шумана. Свой фортепианный концерт а - moll композитор задумал еще в 1839 году. Он его представлял как «нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой» (9, 329). Такое понимание концепции произведения предполагало отказ от демонстрации виртуозной техники и углубление содержательной стороны, стремление к обоснованности и целенаправленности развития, к достижению более тесной связи разделов и частей.

Работа над данным концертом продолжалась несколько лет. Первая часть, написанная в 1841 году, задумывалась вначале как самостоятельное одночастное произведение под названием «Фантазия». Позже замысел изменился. В 1845 году Шуман дополняет уже созданное Allegro affetuoso медленным Интермеццо и финалом. Таким образом, возникло сочинение, завершив длительный период жанровых поисков.

Первые его исполнения (солистка Клара Шуман) состоялись в Дрездене 4 декабря 1845 года и

в Лейпциге 1 января 1846 года. И на протяжении последующих 150 лет это сочинение украшает репертуар крупнейших пианистов, вызывая у слушателей яркий эмоциональный отклик.

Тематизм концерта отразил различные образные сферы. Во многом они соединились уже в главной теме, которой предшествует вступление, наполненное страстной патетикой.

Основная тема I части обладает простотой и непосредственностью задушевной песни. В ней слышны лирические оттенки, соединившиеся со сдержанностью, скрытой патетичностью и глубокой многозначностью, Минорный вариант этой темы подчёркивает сдержанно-скорбные нюансы её содержания, сменяемые затем праздничностью.

Напряжённый диалог фортепиано и оркестром подчёркивает дальнейшие образные трансформации (праздничный хоровод, лирическое волнение, томительные предчувствия, скорбь, трагическое одиночество, фанфарные «юбилеи»). И появление мажорного варианта темы подчёркивает её новые качества: строгость, величавость, благородство.

Но это состояние не окончательное. В дальнейшем развитии появляются новые грани музыкальной образности. Праздничный марш сменяется мечтательным настроением, ощущением скорбного одиночества и элегической печали. В лирическом центре I части (*Andante espressivo*) Шуман использует излюбленный романтиками жанр *Liebeslied*. В поэтическом дуэте фортепиано и оркестра слышна возвышенность элегии, лирическая напряжённость любовных песен.

Но и это состояние не окончательное. Изменив образное настроение страстным напором темы вступления, композитор начинает новый этап действия после лирического созерцания.

В разделе разработки как бы аккумулируется вся накопившаяся до сих пор энергия. Она устремлена вперед и вверх, проникнута страстной решимостью и силой.

И итогом этого напора становится возвращение первоначального скорбно-величавого облика главной темы. Она здесь воспринимается как стремление осмыслить происшедшее, прочувствованное, соотнести начало пути с его окончанием.

Весьма значительной вехой в образной концепции I части выступает раздел каденции. Шуман отвергает типичную для его времени трактовку каденции как виртуозной интермедии, как демонстрации технического мастерства. Он (по мнению Д. Житомирского) возвращается к традициям И.С. Баха, к трактовке этого раздела как сосредоточенной и лирической импровизации. «Связь с Бахом проявляется здесь не только в понимании жанра. Она ещё заметнее в языке, в стиле этой каденции, в её туго сплетенной полифонической ткани, благодаря которой в знакомой уже и много раз «прощудированной» сознанием мелодии обнаруживается новая выразительная сила» (9, 337).

Образное содержание каденции — упорная работа мысли и чувства, погруженных в глубины духа. И в результате этой работы появившаяся вновь главная тема постепенно светлеет,

делается хрупкой и прозрачной - «словно в усталую душу проливается свет и мир «горных высот» (9, 337).

Заключительное проведение главной темы рождает новый образ: из романтического кипения чувств, полноты ощущений появляется возвышенная страстность, ставшая олицетворением романтической образности.

Образное содержание второй части концерта - интермеццо - связано с ощущением разрядки, обретения покоя, состояния умиротворения. На грани интермеццо и финала, следующих друг за другом без перерыва, появляются интонации главной темы I части, как далекий отзвук прошедших событий. А в них сопоставляются мажорный и минорный оттенки, напоминая о двойственности этого образа.

И как итог поиска возникает начало финала - весёлые призывы, праздничные фанфары.

Главной тематической «изюминкой» финала считают «пикантно ритмованную тему вальса (побочной партии), вызвавшей замешательство оркестрантов на первых репетициях концерта» (9, 339). В целом же здесь господствует бравурность и изящество бальных танцев, воплотивших разнообразие радостей жизни.

В целом же, образная сфера концерта представлена лирико- драматическими, лирико- утончёнными, действенно-волевыми, скерцозными образами. Их взаимодействие происходит в различных частях и разделах концерта, не приобретая антагонистического характера.

Основная линия драматургического развития направлена от скорбноволевых, лирико- драматических и лирико-утончённых образов I части через скерцозные образы второй части к волевому, жизнеутверждающему финалу.

В каждой из частей воплощены различные стадии этого развития.

### **Анализ композиции и элементов музыкального языка концерта, особенности работы над ними.**

#### ***Первая часть.***

Это важнейший этап в становлении образной концепции концерта. Ее строение обладает рядом характерных особенностей, которые необходимо учитывать в работе. Это сонатная форма с эпизодом между экспозицией и разработкой. Также здесь можно заметить закономерности цикла свободных вариаций как формы второго плана.

Схематическое изображение структуры первой части позволяет создать пространственное представление о всех этапах музыкального «действия».

	Экспозиция			Разработка		
	Гол. П.	П.П.	З.П.	Andante	Т.вст.	Passionato
Вступл.а-	C-dur			As-dur		G c
	I р. II р. III р. Тема I		C-dur c-moll	III		IV

moll	II вар. вар.			вар.		вар.
------	--------------	--	--	------	--	------

Реприза		Каденция	Кода
Гл.п	П.ПДП.	Тема гл. п.	Тема главной партии
a-moll	A-dur	a-moll	a-moll
A-dur			
Тема		У вар.	УІ вар.

Основным композиционным планом является сонатная форма. Каждый из её разделов проявлен весьма отчётливо.

В экспозиции представлено несколько тем, обладающих яркой характерностью. Это тема вступления - носитель патетической пафосности - небольшое построение, изложенное в аккордовой фактуре на громкой динамике, с пунктирным ритмом.

В исполнении этой темы следует обратить внимание на характер исполнения пунктирного ритма. Пауза между звуками подчёркивает остроту ямбической пульсации, что необходимо выделить артикуляционно: лигой от шестнадцатой ноты к последующей восьмушке. Такое исполнение данной ритмоформулы считается типичной приметой музыкального романтизма в отличие от барочной традиции исполнять эту фигуру с хореическим акцентом (без паузы).

Тема главной партии - основной тематический «персонаж» первой части концерта - имеет трёхчастное строение. Функция первого раздела - поочередное изложение темы в партиях оркестра и солиста ( 8 + 8 ). Во втором разделе ( 39 т. ) происходит её интенсивное развитие, в результате которого появляется новое тематическое образование. И третий раздел - реприза - воспринимается как итог. Сумрачная, скорбная патетика начальной фазы изложения темы растворилась в процессе преобразований и приобрела торжественно- праздничный характер.

В процессе этого музыкального движения важно сохранять тактовое единство и распределить силы динамического нарастания от *p* к *f* и последующего спада. Крайние точки данного этапа изложения главной темы могут быть представлены как два крайних эмоциональных полюса (тьма и свет, тревога и торжество), между которыми в последующем развитии будет происходить постоянная борьба.

Если представить всю I часть как рассредоточенный цикл свободных вариаций, то начальное проведение темы является темой вариаций, её развитие в середине - I вариацией, а репризное повторение - II вариацией, Каждая из вариаций обладает своей характерностью, а продолжение изменений в теме в дальнейшем развитии составит суть формы второго плана (вариационной).

Связующая партия в экспозиции представляет следующий этап преобразования темы. Она



приобретает лирический оттенок. Но он захлёстывается мелодическими волнами, направленными к теме побочной партии (B), обладающей изысканно лирическим характером. Фактурная простота этой темы требует полнозвучности каждого из голосов. Также следует добиваться связной артикуляции всех гармонических фигураций в начале темы, чтобы оттенить последующее дробление пассажей, приводящее к подчёркнутому staccato. Такие артикуляционные преобразования в сочетании с постепенным усилением динамики приводят к появлению темы заключительной партии - праздничного марша.

Этим утверждением торжественного, радостного образного полюса завершает экспозиция. В ней каждое из завершений (главной партии, экспозиции) подчёркивает жизнеутверждающий характер, что будет показательно и для всего цикла в целом.

Эпизод, начинающий разработку - это еще один из вариантов главной темы. Это лирический центр первой части концерта. Шуман здесь использует приём жанровой трансформации, превращая начальный хорал, а потом марш в ноктюрн. Такому изменению способствует введение новой тональности (As - dur), иного размера (6/4), появление типично ноктюрновой фактуры, изменение темпа. Все эти преобразования позволяют назвать данный эпизод третьей вариацией.

Если учесть, что первая часть вначале задумывалась как самостоятельное произведение, то этот раздел был в ней моментом отстранения, своеобразной передышкой между глобальными событиями.

Начало такого события возвещает вторжение в спокойное умиротворённое состояние активно-действенной темы вступления. После лирического содержания начинается действие.

Все элементы музыкального языка этих разделов контрастны. Но в сопоставлении с началом первой части устанавливается арка, напоминающая о прежнем состоянии.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что тема вступления изложена здесь в октавных унисонах, а не в аккордовой фактуре как раньше. И в опорных звуках здесь звучит уменьшённое трезвучие (ges - es - c), а не увеличенное как в начале (f - cis - a). Такие изменения, очевидно, стали следствием более интенсивного развития здесь, предсказанием более динамичных перемен.

Эти перемены проявились уже в следующем разделе разработки (Passionato). Он построен на развитии элементов главной темы. Но она здесь потеряла прежнюю структурную целостность. В разработочном развитии использован лишь её начальный фрагмент, который проводится в разных тональностях секвенционно (G - dur, a - moll, h - moll, e - moll, а затем C - dur, d - moll, e - moll и a - moll).

В этом разделе разработки использована «ноктюрновая» фактура, в которой взаимодействуют два пласта: мелодия и гармоническая фигурация. Каждый из них самостоятелен, но взаимосвязан друг с другом. Мелодия по сути является одним из аккордовых звуков. Поэтому

при исполнении важно показать как их самостоятельность, так и единство. Возникающие в этом разделе две волны имеют общую кульминацию, подчёркнутую динамикой (ff). Поэтому достижение её требует постепенного усиления громкости звучания.

Это появление главной темы также можно представить как очередную её вариацию, в которой преобладают разработочные приёмы развития.

Реприза начинается с двойного проведения темы в основной тональности (a - moll). Тема главной партии здесь также имеет трёхчастную структуру. Но завершающий её раздел звучит в одноимённой тональности (A - dur), что следует из логики тонального движения в сонатной форме. В связи с этим изменяется и тональный план в связующей и побочной партиях. В них сохраняется мажорная тоника. Других изменений нет, лишь после фанфарной темы заключительной партии начинается постепенное нагнетание, связанное с развитием главной темы. Оно подготавливает каденцию, на которую приходится кульминация всей части.

В этом разделе формы соединены различные типы фактур, что делает его более дробным, чем остальные разделы. Но в целом можно отметить две фазы. В первой из них идёт подголосочная подготовка, основанная на интонациях середины главной партии.

Следует проследить за постепенным «утолщением» мелодических линий голосов:

Одноголосные обороты дополняются гармоническим сопровождением, а затем и сами становятся аккордовыми. Такое фактурное разрастание сопровождается динамическим нарастанием, обострением артикуляционных штрихов и ускорением. И как итог этой динамизации появляется главная тема как начало второй фазы развития в каденции.

Звучание темы в первоначальном виде немного сглажено темповым замедлением и фактурным упрощением. Аккордовое изложение мелодии сопровождается трелью в высоком регистре, а затем сменяется фигурацией. Поэтому исчезла начальная скорбность в звучании темы, она приобретает просветлённый оттенок, некоторую меланхоличность.

Этот раздел также можно трактовать как одну из вариаций. Её следование после проведения темы в репризе подчёркивает образную трансформацию, ещё одну грань в бесконечном преобразовании основного образа.

В коде (Allegro molto) вновь восстанавливается действенно-активная сторона образности концерта. Упрощение метрической пульсации (2/4), лёгкая фактура обеих партий, подвижный темп подчёркивает маршево-светлый характер, который приобретает главная тема. Здесь произошло соединение нескольких жанровых истоков: лирической песенности, активной маршевости, фанфарной звонкости.

Весьма важно не утяжелять звучание аккордовой фигурации в партии пианиста, так как она выполняет фоновую функцию по отношению к партии оркестра.

Это радостно-светлое окончание части перекликается с аналогичным завершением главной партии в экспозиции, всей экспозиции, что создало ряд вех, продолженных в финале цикла.

## ***Вторая часть.***

Шуман назвал эту часть Интермеццо, подчёркивая серединную функцию в цикле, в которой происходит образное переключение. Эта часть написана в простой трёхчастной форме, которая подчёркивает контрастный характер составляющих её частей.

Начальный раздел - период с дополнениями - обладает скерцозным характером. Это свойство тематизма проявляется благодаря инструментальному типу мелодики, дробности синтаксических структур, внутренней многосоставности материала. Здесь наиболее ярко проявлена диалогичность как одно из характерных свойств жанра концерта.

Показательно, что дополнения размыкают конструктивную завершённость периода, создавая дополнительные штрихи в звучании лёгкой, изящной темы.

Второй раздел Интермеццо обладает лирическим оттенком характера. Он создаётся благодаря появлению мелодии, основанной на интонациях восходящих секст. Это более уравновешенный раздел формы, обладающий цельностью и завершённостью.

В репризе возвращается начальная скерцозная тема, в завершении которой нет замкнутости (в связи с модуляцией и открытым окончанием аттасса). Здесь также появляются интонации главной темы из первой части. Это устанавливает тематическую арку между частями и придаёт всей композиции цикла целостность.

Кроме того, данный тематический материал оттеняет появление новой фазы развития - финала, напоминая о насыщенной событийности начала Концерта. Показательно, что эта связка между частями не имеет определённой ладовой окраски, как бы подчёркивая двойственность данной темы в первой части и «выбирая» тот или иной вариант.

## ***Третья часть***

Финал является итогом образно-драматургического развития концерта. Он написан в форме рондо-сонаты, что подчёркивает его танцевально-уравновешенный характер и динамичность развития.

Основная тема (тема рефрена) является носителем активного начала. В её основе лежит традиционный для австро-немецкой музыки оборот - «золотой ход валторн». В несколько завуалированном виде он уже встречался в первой части (в середине главной партии). Это сходство устанавливает некоторое родство тематизма крайних частей и способствует целостности цикла.

В теме сочетаются поступенное движение и скачки при общей волнообразности мелодии. В сочетании с быстрым темпом, чётким ритмом, ясной функциональностью гармонии и мажорной ладовой окраской - всё это придаёт теме действенный, светлый характер.

Многочисленное её возвращение на протяжении всего финала определило ведущее положение

этой темы. Она, в основном, сохраняет свой начальный характер, но также имеет и свою динамику развития. Изменения в ней связаны с преобразованиями тембра, фактуры, регистра. Это подчёркивает различные образные оттенки и выявляет один из элементов игровой логики как свойства жанра концерта.

Вторая тема финала (первый эпизод) имеет лирический характер. Она написана в жанре вальса. Несмотря на аккордовую фактуру, тема звучит эскизно, создавая ощущение незавершённости. Этому способствуют тихая динамика, артикуляция *staccato* и прихотливая ритмика. Здесь ритмический мотив в 3/2 или 6/4 разбит на два трёхдольных такта, что создаёт иной ритмический пульс и придаёт второму и третьему звукам мотива особую лёгкость и воздушность.

В этом также можно увидеть проявление игровой логики.

Другой оттенок лирики созерцательного плана представлен во втором эпизоде. Это контрастный тематический материал к рефрену и первому эпизоду. Каждая фраза этой темы начинается у оркестра и продолжается в партии фортепиано. В таком изложении весьма ярко представлена диалогичность, свойственная жанру концерта.

В динамизации темы большую роль играют разнообразные тональные сдвиги. При этом развитие темы происходит волнообразно: одна волна сменяет другую, не достигнув своей кульминации. А общая кульминация появляется лишь в конце построения. Показательно при этом, что тема предстаёт в различных инструментальных обликах (на различной высоте в фортепианной партии, в партии оркестра у гобоя на фоне виолончелей), подвергаясь и ритмической трансформации.

Однако, главенствующая роль в финале принадлежит основной теме рефрена. Именно она определяет главный образный тонус финала. При этом сама тема предстаёт в различных видах. Этому она обязана вариационному принципу развития, который и в этой части цикла образует форму второго плана.

Шестикратное повторение основной темы придаёт общему звучанию финала особую многогранность, основанную на общей основе.

### ***Строение и организация цикла.***

Традиционное строение всего цикла, как и каждой из его частей, свидетельствует о следовании Шуманом основным жанровым закономерностям. Однако, на всех уровнях организации целого обнаруживаются индивидуальные особенности, обусловленные как творческой фантазией композитора, так и некоторыми романтическими тенденциями. Прежде всего они проявились в распределении драматургических функций частей. Основная образная нагрузка лежит на первой части. Это «центр тяжести» цикла. Здесь сосредоточены

все образные сферы концерта: лирико-драматическая, лирико-созерцательная, гимническая. Их взаимодействие происходит в рамках сонатной формы. Эти черты являются типичными для первых частей сонатных циклов.

Обновление Шуманом этой трактовки связано с введением между экспозицией и разработкой эпизода, ставшего «лирическим центром» всей части. Этот эпизод введён композитором для усиления роли лирической стороны образности в концерте. Также он оттеняет контраст между лирикой и активным действием (на грани разделов разработки). Появление такого эпизода является следствием романтических воздействий, а также обусловлено первоначальным замыслом этого сочинения. Трактовка его как одночастной фантазии требовала уравнивания динамичности сонатной формы.

Кроме того, превращение каденции из демонстрации виртуозных возможностей солиста в драматургически важный раздел формы также является следствием романтического толкования жанра. Свойственная для каденции импровизационность оказалась подчинённой общей логике тематического развития.

Ещё одной романтической чертой в трактовке крупной формы стал монотематизм, характерный для первой части. Ведущая роль главной темы проявилась в преобладании варьирования. В связи с этим возникла форма второго плана, дополняющая сонатную форму - вариационная.

Остальные части концерта при их структурной самостоятельности образуют единую вторую волну развития. Этому способствует разомкнутость второй части и переход аттасса к третьей. Таким образом, интермеццо как бы подготавливает финал, становится связкой между ним и первой частью.

Следует также отметить появление тематической арки на грани второй и третьей частей - появление интонаций главной темы первой части. Этот приём подчёркивает единство всего цикла и важность роли главной темы в его развитии.

Такое свойство тематизма концерта является показательной особенностью романтического стиля, характерной и для других композиторов-романтиков: Листа, Брамса, Берлиоза.

К этому также можно добавить и песенно-лирическую природу почти всех тем концерта, а также и их жанровую трансформацию в процессе развития. Варьирование главной темы выявило в ней различные жанровые истоки: песенную, маршевую, фанфарную, ноктюрновую. Этот приём развития стал весьма распространённым в творчестве романтиков.

Все основные свойства концерта: диалогичность, состязание, игровая логика - оказались подчинёнными общей концепции сочинения.

Первостепенным в нём стало образное преобразование лирико-субъективного начала в действенно-объективное. В этом плане такая трактовка приближается к жанрам сонаты и симфонии, возвышает концерт над другими виртуозными сочинениями.

## Заключение.

Новаторская трактовка жанра инструментального концерта Шуманом во многом была обусловлена особенностями его фортепианного стиля и эстетическими установками.

Появление фортепианного, а затем виолончельного и скрипичного концертов ознаменовало перелом в мировоззрении композитора. Если для творчества 30-х годов более показательны были проявления чисто романтических тенденций (резко выраженное неприятие современной цивилизации, неудовлетворённость жизненной реальностью, конфликт личности с обществом и окружающим миром), то к 40-м годам более чётко оформилось его стремление к положительным ценностям, к жизнеутверждению.

В музыке это сказалось « в переходе к более объективной, сдержанно-уравновешенной манере, контрасты в которой сглажены и сбалансированы, а драматургическое развёртывание приобретает плавный, поступательный характер» (8, 15).

В дневниковых записях Шумана остались записи, отражающие ход его мыслей в осознании творческих постулатов. В них одной из главных была мысль о гармоничном сочетании эмоционального и рационального начал: «Самозабвение - высшая поэзия - и осознание - высшая проза - как крайности чаще сосуществуют в гении» (10, 145). Это было своеобразным представлением о необходимости равновесия в музыкальных произведениях, о стремлении к утверждению «золотой середины», которой Шуман пытался достичь в своих более поздних сочинениях.

Его фортепианный концерт а - moll во многом соответствует этим положениям.

Вдохновенная, эмоциональная яркость тематизма выражена в ясной конструктивности формы. Лирико-драматическая скорбность в начальном варианте звучания темы преобразуется в просветлённое созерцание, а затем в праздничное торжество.

Собственно же концертные черты также трактованы в особом ключе. Свойственная этому жанру виртуозность наполнена глубокой содержательностью и подчинена общему художественному замыслу. В концерте проявилось новое, тонкое ощущение фортепианности, чуткое отношение Шумана к инструменту. И хотя композитор стремился к симфоничности в общем звучании, тембровые возможности фортепиано выражены здесь в полном объёме.

Показательно, что Шуман в своё время ориентировался на инструмент так называемой венской (или немецкой) системы. Он, по сравнению с английской механикой и парижскими инструментами, отличался мягкой, камерной звучностью. Поэтому в фортепианном концерте баланс звучности фортепиано и оркестра вполне соразмерен, они дополняют друг друга.

Это свойство музыкального материала концерта было оценено уже современниками Шумана. В рецензии на его первое исполнение отмечалось, что «весьма самостоятельная, красивая, интересно развёрнутая оркестровая разработка гораздо более напоминает инструментальную

фантазию с фортепиано, чем настоящий фортепианный концерт» (9, 501). Однако, тут же оговаривается высокая оценка «мудрому применению эффектов без погони за эффектами, мелодическому и характерному истолкованию фортепиано рядом с большим блеском и бравурностью» (9, 501).

В дальнейшем впечатления от этого произведения на протяжении последующих 150 лет почти не изменились. Многие известные пианисты включают фортепианный концерт Шумана в свой репертуар. На его изучении учится каждое новое поколение пианистов, каждый раз открывая для себя богатство и безграничную вдохновенность музыки Шумана.

### **Литература:**

1. Раабон Л.Н. Концерт // Музыкальная энциклопедия, т.2. - М.: Сов. энци., 1974, с. 922.
2. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период // Автореф. дисс. - К., 1989.
3. Кузнецов И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. У истоков сольного концерта // Вопросы музыкальной формы. Вып.3. - М.: Музыка, 1977.
4. Орлов Г. Советский фортепианный концерт. М., 1954.
5. Раабон Л. Советский инструментальный концерт. - Л. 1967.
6. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70-х годов. Л. 1979.
7. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1971.
8. Демченко А.И. творчество Р.Шумана в системе романтического искусства первой половины XIX века // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. - Харьков: "РА" - "Каравелла", 1997, - с.4.
9. Житомирский Д. Роберт Шуман. - М.: Музыка, 1964.
10. Романова Е.В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилиевой эволюции) // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. - Харьков: "РА" - "Каравелла", 1997. - с. 144.
11. Ларош Г.А. Избранные статьи. Вып. 4. - Л.: Музыка, 1977.
12. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. 4.1 и 2. - М.: Музыка, 1988.