

УДК 78.082

**В. Марик****ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ С. СЛОНИМСКОГО  
В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОЙ ПОЭТИКИ**

*Статья посвящена проблемам симфонизма в творчестве С. Слонимского. Теоретические положения подтверждаются анализом Десятой симфонии, во многом показательной для стиля и поэтики композитора.*

**Ключевые слова:** симфония, поэтика Слонимского, образ Гамлета.

Творческая личность С. Слонимского, жанрово-стилевые интенции его музыки в значительной степени остаются недостаточно известными украинским музыковедам. Тем более неразработанными остаются аналитические оценки, которые опираются на анализ текстов симфонических произведений композитора. Причин тому несколько. Во-первых, в силу интенсивности, с которой работает Слонимский в жанре симфонии в последние годы, музыковедческая мысль просто не поспевает за пером композитора. Во-вторых, партитуры и аудио видеозаписи его произведений зачастую оказываются недоступны украинскому исследователю (хотя подобная проблема, признаемся, сегодня решаема: возможность достать необходимое открывается, в первую очередь, путем поездки в Санкт-Петербург, родной город композитора). В-третьих, Слонимский в условиях постсоветского общекультурного пространства выступает как композитор, пусть не иностранный в полном смысле этого слова, но живущий интересами другого государства, всячески ратующий за народ российский (о его недеklarативном патриотизме упоминают многие исследователи, не менее многократно сказано им самим — в статьях, интервью, работах автобиографического, публицистического характера), следовательно, как деятель искусства, по большей части не вписывающийся в рамки украинской социокультурной конъюнктуры.

Соответственно, определенные исследовательские лакуны наблюдаются не только в отношении симфоний, написанных Слонимским относительно недавно, в 2000-е годы, но и по отношению к сочинениям, созданным ранее. Такому опусу — Десятой симфонии, не заслужено обойденному украинским музыковедческим вниманием, и посвящена данная статья<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Некоторые композиционные и драматургические особенности этого сочинения оговаривает российский автор Т. Зайцева в эссе о С. Слонимском, написанном ею для

Десятая симфония С. Слонимского «Круги Ада» (по А. Данте) с посвящением «живущим и умирающим в России» написана в 1992 г., когда становится очевидным, что распад СССР и формирование новой государственности не принесли столь ожидаемых ни перемен к лучшему в общественной жизни, ни стабильности. 1992 г., в соответствии с хронологией В. Медушевского, отмечен для страны «распадом мировоззрения, <...> попранием правовых норм...», «целенаправленным развалом образования и воспитания», сокращением в школьных программах русской классики и пр. [3]. Своевременность и социальная острота симфонии очевидна: Слонимский, как художник тонко чувствующий, реагирует на происходящее написанием произведения о потустороннем Аде, вместе с тем, метафорически воссоздавая Ад земной.

Девяти разделам одночастного произведения композитор дает словесную программу, соответствующую описанию девяти кругов дантовской преисподней.

**Круг первый** — место пребывания не являющихся христианами античных мудрецов, поэтов, героев, по словам композитора — «отрадный луг, озаренный таинственным светом» [9, с. 3]. Печальный монолог флейты (Largo) уступает место более экспрессивному эпизоду — появляется выразительная тема широкого диапазона у струнных, затем снова наступает успокоение: новая, ритмически уравновешенная четвертно-половинная мелодия у гобоев, заключенная в малотерцовые «тиски», на второй робкой попытке вырваться из них поднимается выше, доходит до тритоновой относительно первого звука темы вершины, после чего так же плавно опускается вниз (ц. 3). Завершает раздел проведение первоначальной темы у фагота соло. «Стекло-ное», «неземное» звучание арфы, обыгрывающей первоначальную интонацию, окончательно формирует лирико-созерцательный образ.

Две основные темы Первого круга — флейтовая и гобойная — интонационно близки сквозной для творчества Слонимского в целом

---

учебного пособия «История отечественной музыки второй половины XX века» [2]. Но для создания целостного представления об этом, одном из краеугольных для композиторской поэтики Слонимского произведении подобного обзора оказывается недостаточно. Также автору (В. М.) известно о существовании диссертационной работы И. Умновой «Симфоническое творчество С. Слонимского: стиливое своеобразие в контексте театральны́х исканий и музыковедческих воззрений композитора» (Москва, 1995), доступ к тексту которой нам получить не удалось; в диссертации, предположительно, должно быть проанализировано интересующее нас сочинение в обозначенном в названии проблемном поле.

темы-монодии философа/художника, встречающейся в Первой симфонии (первая тема третьей части), Второй симфонии (первые темы крайних частей), Пятой симфонии (основная тема второй части), опере «Мастер и Маргарита» (тема бессмертия и лейттема Мастера), *drammarettmusica* «Гамлет» (тема монолога Гамлета). (Ее интонационная секундовая основа уравнивается последующим «выходом» в более широкие интервалы.)

**В Круге втором** перед нами предстают одержимые страстью, в том числе, как указывает Слонимский, Семирамида, Дидона, Елена, Клеопатра, Парис, Тристан, Франческа, Паоло. Обрамляющая раздел стремительная тема — назовем ее темой любовного томления, — у струнных, несомненно, вырастает из флейтовой темы первого круга, но насыщается эмоциональностью второй темы из первого раздела (тот же тембр струнных, скорое вихревое расширение тематического диапазона «вверх») (ц. 2, б). Среди напевов, близких «средневековым и ренессансным альбам и канционам» [8, с. 3], особо выделим одну, которая обнаруживает интонационное сходство с гобойной темой из первого круга (ц. 3); несколько тактов хорального склада (ц. 10) и сольную каденцию теноровой флейты, звучащую подобно робкому признанию в любви (4-й т. после ц. 17). Туттийное звучание возвращающейся основной темы раздела в финале гимнично; «затемнение» создает последний аккорд у всего оркестра, фиксирующий тритон *до — фа-диез*.

**Третий круг**, обиталище чревоугодников, — переключение в сферу гротеска, о чем сигнализируют типичные для подобных образов у Слонимского танцевальные «приплясывающие мотивчики» на фоне ритмического остинато (здесь: преобразованный ритм второго мотива лейттемы вступления), создаваемого активным подключением ударной группы. Лейттема симфонии (тема вступления), звучащая в партиях фаготов за счет ритмического и мотивного преобразования, обретает новый наступательно-примитивный облик (ц. 24).

Фигуративный материал у всего оркестра, создающий эффект «мышьиной возни», характеризует скупцов и расточителей, дерущихся друг с другом из-за злата в **Круге четвертом**. Один раз появляется в этом разделе и лейттема симфонии, накладываемая «поверх» жужжания фаготов и струнных, снова и снова обыгрывающих свои выходящие в ограниченном диапазонном пространстве мотивы.

**Пятый круг** — погружение в воды Стикса гневных — знаменует возвращение бесовских токкатно-танцевальных мотивов. После не-

большого вступления, где вновь появляется основная лейттема, которая получает необычное тембральное решение, создающее эффект издаваемых страдающими криков, — исполнение на вынутых из трех гобоев тростях, — звучит марш у маримбы соло (ц. 37). Жесткость, безостановочность работы «вечного двигателя» зла не прерывается и несколькими тактами кластерных «стонущих» звучаний флейт и гобоев, когда том-томы и бонги продолжают отбивать чеканный ритм на *p*.

**Шестой круг** (мучения еретиков) открывается преобразованной в хорал темой марша из предыдущего раздела (ц. 43). Настроение этого эпизода перекликается с лирико-философской первой частью, логично объединяя образы «неверных», но, судя по музыкальному материалу, заслуживающих, с точки зрения Слонимского, сострадания. «Быть может, огромное большинство населения России, без особой вины испытавшие — в иных формах — круги Ада на земле, искупило свои грехи еще при жизни?» — пишет он в комментариях к симфонии [9, с. 3]. Тема молитвы (ц. 44) обнаруживает сходство, одновременно, с ренессансной темой из Второго круга и с темой гобоев из Первого круга, подтверждая монотематическое значение последней. Имеющая четкие жанрово-стилистические ориентиры, встречающиеся в аналогичных темах Пятой симфонии (финал), Славянского концерта (вторая часть), Восьмой симфонии (побочная партия) — мажорно-минор, хорально-гармоническое многоголосие, близкое стилистике партесного песнопения, тембр струнных, — тема молитвы репрезентирует один из положительных лейтобразов творчества Слонимского, сложный ассоциативный строй которого связан с идеей духовной общности, соборности (Восьмая симфония), но в то же время может быть выражен в тезисе «сохранение светлой памяти об ушедших» (Пятая симфония, Славянский концерт). Семантические связи с предыдущими разделами прослеживаются в использовании аналогичных средств выразительности — кластеров деревянной группы, обретающих значение сквозного для всего симфонического развития лейтмотива стонов пребывающих в аду (четыре такта до ц. 48) и каденции у солирующей арфы — интонационно-тембральной арки к первому разделу.

Средоточием зла представляется **Круг седьмой**, населенный убийцами, насильниками, богохульниками. С первых тактов раздела искаженное звучание первой темы из предыдущего раздела (за счет ритмизации, ускорения темпа, уменьшения длительностей с половинных и четвертных длительностей до четвертных и восьмых) заявляет о воз-

вращении зла. Подключающиеся ударные отбивают маршевый ритм, количество задействованных инструментов и групп оркестра быстро увеличивается до туттийного и уменьшается до звучания нескольких инструментов. Волна за волной проходит неисчислимая армия душегубов. Главная лейттема преобразуется в пляску скелетов (ц. 50). Мелькает тритоновая ритмоинтонация, отделившаяся от лейттемы симфонии и обретшая бесовские семантические контуры (2 тт. до ц. 55 и далее; см. аналогичный прием в Круге чревоугодников). Тема молитвы из предыдущего раздела превращается в жуткий, свирепый марш (ц. 57).

Монолог самоубийцы (согласно авторской ремарке) у альтовой флейты с подголосками у английского рожка — лирический эпизод, отсылающий к печально-сосредоточенным эпизодам симфонии. Таким образом образуется семантическая арка: Круг первый — каденция теноровой флейты в середине Круга второго — Круг шестой — лирический эпизод в Круге седьмом (=античные мудрецы — тоска влюбленного — еретики — самоубийца).

Появление темы молитвы, звучащей на *pp* у скрипок и альтов, «за-темненной» лишь щемящими аккордами, интервалами с четвертитоновыми звуками у арфы (в первых нескольких тактах — октавами с расщепленным звуком *do* — *do-diez*) прерывает разгул нечисти, но ненадолго. Стремительно несется вперед канкан смерти.

Когда кажется, что смысловой объем, заложенный в этом разделе, охватил все концептуальные стороны симфонии, внезапно и ненадолго появляется типично русская, «богатырская» фа-мажорная тема (3 т. ц. 65), выросшая интонационно, одновременно, из темы молитвы и только что отзвучавшей танцевальной «злой» темы (ц. 62). Финальные такты ступенькуют неожиданно появившуюся надежду семантической безрадостной определенностью диссонирующих аккордов.

Перекликается по образному содержанию со сферой «пассивных грешников» и «грешников поневоле» **Восьмой круг** (прибежище обманщиков). Тема философа-художника звучит у трубы, далее преобразуется во множество разбросанных между группами инструментов пассажей, звучание нарастает, скрипки и деревянные духовые обыгрывают знакомые интонации в контрапункте, темпово и метрически незакрепленно, что создает эффект «настройки» оркестрантами инструментов (тот же прием использован в следующем разделе). Вторая половина — пуантилистическое точечное «включение» и «выключе-

ние» звучностей в тех же тембральных красках, на *pp*, с подключением арфового сольного комплекса, знакомого по предыдущим разделам, в завершении.

Музыка **Круга девятого**, круга предателей, окончательно расставляет смысловые акценты. Тяжелое триольное остинатное «втапывающее» движение четвертями (ц. 83) сменяют пассажи (в которых угадываются интонации перешедших в фигурационный материал большинства ведущих тем симфонии!), исполняемые инструментами всего оркестра, с вращательным движением в заданном в каждом случае индивидуальном диапазоне. Этот эпизод имеет двойную семантическую функцию. С одной стороны, композитор создает чисто иллюстративный эффект полыхания адского огня, в котором горят грешники-предатели. С другой стороны, символика этого фрагмента — отсутствие надежды на спасение всех обитателей ада, подписание им окончательного приговора на бесконечные страдания, что подтверждается далее в маршевой тритоновой теме медных (согласно программе — поступь Люцифера, в пасти которого мучается Иуда [9, с. 3]), *второй мотив которой заключает в себе интонацию основной монотемы симфонии* (валторны, ц. 89). Выкрики оркестрантов делают мучения грешников почти наглядными. Звучание колоколов в последних тактах, финализирующих симфонию «зонным» (М. Рыцарева) тритоном *до/си — фа/соль-бемоль*, сопровождает, согласно ремарке композитора, медленное затухание и появление света в концертном зале.

Интонационная взаимосвязь всех тематических образований Десятой симфонии с философской темой вступления раскрывает общую, в прошлом —человеческую природу всех обитателей Ада. Отсюда и сопоставление на интонационно-жанровом уровне образов добра и зла — необходимого для безостановочности бытия диалектического взаимодействия, на что указывает финальный тритоновый аккорд, демонстрирующий как бы незавершенность симфонии, ее открытость в будущее, в битву, которая не может быть остановлена: согласно предположению М. Рыцаревой, тон (тональность) «фа» ассоциируется для композитора с образами добра, тогда как тон (тональность) «си» с образами разрушения [6]. *И одним из центральных образов становится образ философа, художника, всевидящего, всепонимающего, страдающего и пропускающего через свою вещую душу страдания всех, не находящих покоя ни на этом, ни на том свете, испытывающих страшные мучения человеческих душ.*

Страдающий художник-философ, он же — Гамлет, репрезентированный в темах-монологгах (основная лейттема Десятой симфонии, тема монолога Гамлета «Быть или не быть» из оперы «Гамлет»), становится основным образом-символом в Десятой симфонии и написанной почти одновременно с ней *drammoperemusica* «Гамлет» (1991). Согласимся также с Т. Зайцевой: Десятую симфонию сближает с «Гамлетом» и программность, и сценическая наглядность, и «монологическая основа тематизма», и «многостильность языка» [2, с. 166–167].

Очевидны параллели между финальным эпизодом Десятой симфонии и сценой низвержения Иоанна в геенну огненную в финале оперы «Видения Иоанна Грозного» — произведения, написанного через два года после Десятой симфонии, в 1994 году. Однако в опере заключительный катартический хор народа и душ праведников «Россия, нищая Россия» на лирической лейттеме одновременно, погибшего Новгорода, трагической судьбы русской женщины и самой России (впервые появляется в увертюре в качестве побочной партии сонатного аллегро, в противопоставление inferнальным темам вступления: суровой, архаической лейттеме Иоанна и активно-наступательной главной партии — темы бесчинств, творимых Иоанном и опричниками, также связующей партии — темы пляски опричников), наступление долгожданного восхода солнца, ре-мажорный последний аккорд демонстрируют робкую, но надежду на возрождение, на возможное торжество в далеком будущем добра и света.

Напомним, что сцена пожара уже встречалась в опере «Мастер и Маргарита» — дважды — в кульминации, когда происходит соединение обоих планов — ершалаимского и московского: горит роман Мастера, одновременно «огненная буря» (ремарка Слонимского) пронесется над Голгофой и в сцене, когда ставшая ведьмой Маргарита устраивает пожар в Доме Драмлита. В первом случае использованы средства выразительности, сходные с теми, которые автор привлек для создания образов огня в Десятой симфонии (пассажи у всего оркестра *ad libitum*, кстати, единственный случай туттийного звучания в данном сочинении). Во втором случае пародическое значение эпизода определяет использованный здесь слонимковский традиционный гротесковый «набор» (ограниченный состав инструментов, четкая ритмизованность, инструментальный тип мелодики, участие тембра ксилофона).

Семантическая палитра карнавальной образной сферы, сопутствующей трагической во многих сочинениях Слонимского, разно-

образна. Музыкально-драматургический акцент, сделанный на пародийных образах в «Мастере и Маргарите» и в Десятой симфонии, дает возможность создать своего рода гротескный слепок с персонажей контрдействия: тридцать серебряников, доносчики, убийцы (Иуда, Каифа, Крысобои и др.) — карьерист Пилат; чревоугодники и гневные — убийцы и предатели. Введение альтернативной, негативной точки зрения на историю принца Датского с помощью насмешливых комментариев простого люда (куплеты могильщиков, хор народа) позволяет сделать неоднозначным образ главного героя оперы «Гамлет».

Концепция Десятой симфонии, этого своеобразного эмоционально-смыслового концентрата, вобравшего в себя всю боль человечества, зеркала, в котором отражается жизнь, полная страданий и лишений, борьбы за существование, находится в полном соответствии с идеями, воплощенными в предыдущих симфониях, прежде всего, с апокалиптическим финалом Девятой симфонии.

Опираясь на монографическое исследование М. Рыцаревой, можно сделать вывод об определенных интонационных предпочтениях композитора в отношении двух противодействующих в его симфонических полотнах образных сфер добра и зла (исходя из предоставленного в распоряжение исследовательницы материала — первых девяти симфоний) [6].

Так, в Первой симфонии окрашенной в лирико-драматические тона деревенско-фольклорной сфере добра первой части противопоставлена сфера зла, интонационную основу которой составляет близкая стилистике, одновременно, марша, частушки, фокстрота, канкана тема (см. основную тему второй части) [6, с. 49–54].

Во Второй симфонии музыкальный облик зла как некоей стадности, унифицированности формирует джазовая импровизация без особых мелодических «изысков», с навязчивым возвращением к опорному тону *си*, безостановочным ритмом, басовым остинато. В этом сочинении проявляется один из способов С. Слонимского в создании отрицательных образов: преобразование светлой, позитивной темы в ее противоположность — задача, решаемая путем остраннения первоначального лирически-созерцательного (в данной симфонии) или сосредоточенно-философского склада монологического музыкального материала с помощью интонационно-жанровой трансформации с опорой чаще на танцевально-маршевую модель, необычных тембровых, фактурных находок [6, с. 149–156].



В Третьей симфонии опасные, разрушительные образы продолжают свою жизнь в двух «злых» скерцо (вторая, третья части). Если в Первой и Второй симфонии очевидно противостояние между первой и второй частями и «ареной битвы» добра и зла становится финал, то драматургия Третьей симфонии сложна, многопланова, построена на внешнем конфликте — между первой, четвертой частями, с одной стороны, и второй, третьей частями — с другой, и конфликте внутреннем, репрезентированном в каждой из крайних частей, решенном на интонационном уровне, где сопоставлены песенная и абстрактная, quasi додекафонная [6, с. 186–189].

Четвертая симфония, согласимся с М. Рыцаревой, является одним из самых жизнеутверждающих сочинений Слонимского [6, с. 190], несмотря на то, что посвящена памяти отца, Михаила Слонимского, и содержит траурный марш (четвертая часть четырехчастного цикла). Сфера зла временно уступает место в симфонической саге Слонимского теме фатума (см. вторую часть). Мажоро-минорная, маршевая, диатоническая, она звучит торжественно-приподнято и, если бы не сопровождающие ее угрожающие остродиссонантные квартовые аккорды у меди, могла бы иметь совсем другой смысловой оттенок. Потрясает просветленностью, возвышенной одухотворенностью траурный марш. Появившиеся здесь впервые в симфонической музыке Слонимского хорально-аккордовые молитвенные «партесные» эпизоды приобретут значение одного из положительных лейтобразов в дальнейших сочинениях (например, в Восьмой, Десятой симфониях, Славянском концерте).

Образы добра в Пятой симфонии, верно отмечает М. Рыцарева, прекрасны, но пассивны (первая, вторая части), оттого и гибнут [6, с. 198]. Облик уничтожения приобретает новое интонационное решение. Кроме ставшей традиционной для создания подобного образа квартово-тритоновой атональной наступательной темы появляется обрамляющая симфонию тема, состоящая из повторений одной ноты *си*; ее обрушивание унисоном медных духовых посреди народного праздничного ликования в третьей части и финальное многократное повторение подобно разразившейся катастрофе, уничтожившей все живое [6, с. 197–202].

Шестая и Восьмая симфонии одночастны. Шестая возвращает мотивы борьбы, и на этот раз побеждают «вечные ценности народного, человеческого духа»; антагонистами выступают песенно-мелодическая тема и вариант «темы нашествия» из Пятой симфонии

[6, с. 202–205, 211–217]. Восьмая симфония, после празднично-ликующей пасторальной Седьмой, предстает локализацией внутренних человеческих переживаний, в пользу чего «свидетельствует» камерное оркестровое решение. Вместе с тем опора на стилевую модель партесного концерта, драматургический конфликт между «рефлексирующе-непримиримой», эгоцентрической и «позитивно-утверждающей», соборной семантикой раскрывает стремление композитора к созданию положительного образа человеческого единения на основе духовного родства и общих, направленных на созидание, целей.

Реализованная в двухчастной Пятой симфонии идея победы злых сил переключается с катастрофой, разразившейся в Девятой симфонии — по словам Слонимского, с «гибелью России» [7, с. 142]. Как и во Второй симфонии, тема-монстр второй части вырастает из интонаций темы первой части — мелодично-фольклорной, следовательно, согласно концептуальной логике Слонимского, репрезентирующей ясный, светлый образ [6, с. 224–227].

Десятая симфония становится для С. Слонимского, таким образом, очередной «ареной борьбы» добра с многоликим злом — насилием, жестокостью, конформизмом, примитивностью и т. д. При этом центральный образ симфонии — художника-философа, столь близкий созданному Слонимским образу Гамлета, логично вписывается в универсальный контекст, решенный в антиномичном пространстве «вечное — проходящее», «жизнь — смерть (бессмертие)».

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Девятова О. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Девятова Ольга Леонидовна. — Екатеринбург, 2004. — 470 с.
2. Зайцева Т. Сергей Слонимский / Т. Зайцева // История отечественной музыки второй половины XX века ; [отв. ред. Т. Левая]. — СПб. : Композитор, 2005. — С. 157–176.
3. Медушевский В. Хронология мировых событий. 1990-е годы / В. Медушевский. — <http://www.cofe.ru/blagovest/article.asp?heading=27&article=11045>
4. Милка А. Сергей Слонимский : Монографический очерк / А. Милка. — Л. : Советский композитор, 1976. — 108 с.
5. Рогалев И. Созвучная времени (о Восьмой симфонии С. Слонимского) / И. Рогалев // Сов. музыка. — 1986. — № 7. — С. 28–30.
6. Рыцарева М. Композитор С. Слонимский / М. Рыцарева. — Л. : Советский композитор, 1991. — 256 с.

7. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. Слонимский. — СПб. : Композитор, 2000. — 152 с.

8. Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле / С. Слонимский. — СПб. : Композитор, 2006. — 24 с.

9. Слонимский С. Симфония № 10 «Круги Ада» (по Данте) : партитура / С. Слонимский. — СПб. : «Композитор. Санкт-Петербург», 1997. — 148 с.

**Марік В. Десята симфонія С. Слонимського в контексті авторської поетики.** Стаття присвячена проблемам симфонізму у творчості С. Слонимського. Теоретичні положення підтверджуються аналізом Десятої симфонії, багато в чому показовою для стилю і поетики композитора.

Ключові слова: симфонія, поетика Слонимського, образ Гамлета.

**Marik V. S. Slonimsky Tenth Symphony in the context of the author's poetics.** The article deals with the problems in the work of symphonic Slonimsky. Theoretical positions are confirmed by analysis of the Tenth Symphony, largely indicative of the style and poetics of the composer.

Key words: symphony, Slonimsky poetics, the image of Hamlet.



УДК 781 + 784.3

**О. Лисовая**

## **ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФАКТОРЫ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Р. ШУМАНА**

*В статье раскрывается литературная сторона творчества Р. Шумана и ее воздействие на понимание им музыкальной программности. Определяется своеобразие программных предпосылок камерно-вокального цикла Р. Шумана «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» оп. 104.*

**Ключевые слова:** литературные факторы, программность, камерно-вокальное творчество, понимание.

Литературная деятельность Р. Шумана сопутствовала и часто предшествовала композиторской. Против рутины в музыкальной критике Шуман борется с такой же настойчивостью, как и против застоя и мертвечины в творчестве. Со злой иронией он отзываясь об академически унылых, серых и мелочных описаниях музыки. Для Р. Шумана пишущий о музыке — это, прежде всего, глубоко заинте-