

**ОБРАЗ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ И ЕГО
ВОПЛОЩЕНИЕ В КОНЦЕРТНОМ АЛЛЕГРО
С ИНТРОДУКЦИЕЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ, op. 134, d-moll Р. ШУМАНА**

Концертное аллегро с интродукцией было написано в 1853 году: Роберт Шуман подарил Кларе это произведение в её день рождения – 13 сентября, который ознаменовал тринадцатилетний юбилей их совместной семейной жизни. Зимой того же года Клара Шуман исполнила это произведение вместе с Концертштюком, op. 92 (Интродукция и Allegro appassionato) в Нидерландах. Таким образом, состоялось их первое публичное исполнение в концерте. В научной литературе данное сочинение не получило детального рассмотрения. Чаще оно присутствует в перечне сочинений композитора или только упоминается по факту создания [например, 4; 5; 9]. В тех же немногочисленных аналитических материалах, которые имеются в отечественной научной литературе, оценка его неоднозначна. Учитывая, что Концертное аллегро с интродукцией относится к позднему периоду творчества композитора, который, как известно, до недавнего времени в музыковедении (особенно в советском) оценивался как время постепенного угасания творческого дара Шумана¹, оно также попало в ряд «слабых» шумановских сочинений. Полны негатива, например, скупые строки, посвященные Д. Житомирским Концертному аллегро (op. 134) и Концертштюку (op. 92), оценивая которые музыковед пишет: «Автор не поднялся в этих произведениях до общего уровня своего фортепианного концерта *a-moll*. Если в них все же есть страницы “настоящего” Шумана, то только в той мере, в какой композитору удалось кое-где оживить лучшие вдохновения прошлого. Они светят отраженным светом» [3, с. 340]. Вместе с тем данное сочинение полно света, насыщено массой новых, свежих идей. Причем дарственная предназначенность и приуроченность к семейной годовщине позволяют рассмотреть его под углом программности, что составляет *цель* данной статьи.

¹ Современное музыковедение дало иную оценку позднего периода творчества композитора – как творчества более объективного плана, определяющего пути и перспективы развития музыкального искусства последующего периода, подхваченные и развитые в творчестве последователей Шумана [см., например: 2; 6].

Каждый компонент целого в Концертном аллегро с интродукцией имеет свой особый смысл, в некотором роде даже символизирован. Так, избираемый Шуманом жанр – концертная пьеса для фортепиано с оркестром – указывает на артистическое «амплуа» Клары, выдающейся пианистки своего времени, игра которой была отмечена мастерским владением инструментом, блестящей виртуозностью, тончайшим интонированием. Все эти качества нашли отражение в партитуре сочинения, насыщенной виртуозными пассажами, техническими трудностями, с одной стороны, и глубокой проникновенной лирикой – с другой².

Драматургия сочинения соответствует канве «борьбы за Klarу»: от переживаний, метаний к светлой радости свадьбы. Каждый этап зафиксирован в тематическом материале: тема главной партии в эмоциональном плане отвечает той гамме чувств, которая возникала в душах влюбленных Роберта и Клары, неуверенных в будущем счастье; тема побочной партии связана с образом Клары, это тема любви. Она приобретает особую значимость в драматургии сочинения, становясь центром смыслового и интонационного тяготения. Еще один интересный момент: тема побочной партии в экспозиции и репризе звучит у солирующего кларнета, название которого ассоциируется с именем возлюбленной Шумана – Klarой³.

Интродукция (*d-moll*) служит своеобразным занавесом, содержательным «эпиграфом» к основному содержанию сочинения. Ей присущи неспешность и импровизационность. Общий тон – лирико-повествовательный. Несмотря на возникающие элементы различных состояний, которые узнаваемы в неспешном течении музыки, в том числе – взволнованно-драматические, в целом характер Интродукции достаточно спокоен, почти идилличен. Она написана в трёхчастной репризной форме в медленном темпе (*Ziemlich langsam*). Первая тема

² Бинарности *виртуозность* – лиризм отвечает и другая оппозиция, присущая творческому мышлению Клары. Ее можно обозначить, как *рациональность* – *экспрессивность*. О подобном гармоническом сочетании сложности, рациональности и высокой степени выразительности творческой природы Клары Шуман свидетельствует и ее собственный композиторский метод. Так, в качестве одного из основных свойств музыки Клары Вик, в частности, ее фортепианных сочинений, М. Чернявская называет «особое единство высокой интеллектуальности с напряженной эмоциональностью» [7, с. 123].

³ Здесь сразу же вспоминается признание Шумана, которые заставил себя полюбить кларнет из-за схожести его названия с именем возлюбленной.

звучит *tutti* (*pizzicato* струнных). В жанровом отношении тема представляет собой марш (его черты обозначаются в трехдольном метре, равномерном «шагающем» движении, пунктире, придающим движению особый энергичный импульс). Динамика $p > pp$ придает первой теме настороженный, затаённый характер, который, однако, в полной мере раскроется только в *Allegro*. Вторая тема – контрастна, в первую очередь темброво: она звучит в исполнении солирующего фортепиано с небольшими «вкраплениями» оркестра (*pizzicato* струнных), которые как бы напоминают о маршевости первой теме (ямбическое аккорды). Фортепианная фактура здесь богата изысканными пассажами, напоминающими звучание арфы, выразительными интонациями-вздохами, мелодическими вокализированными «ходами». В контексте ненаписанной, но явно подразумеваемой Шуманом программы, содержание фортепианной темы может быть трактовано как тема-предчувствие, тема-предвестник будущих событий «борьбы за Клару» и их счастливого итога – свадьбы. Возвращение первой темы знаменует начало репризы, которая замыкает содержание Интродукции, но синтаксически не отделяет ее от последующего *Allegro*: оба крупных раздела формы связаны посредством перехода, который строится на материале Интродукции (маршевая первая тема) и готовит интонации *Allegro* (имитационная тема главной партии второй части у гобоя, фагота, гобой с фортепиано и оркестром). Здесь можно отметить резкое усиление напряжения и динамики (*sf*), подготавливающего драматизм следующей части.


Форму Интродукции можно обозначить схемой: $a \text{ в } a_1$, причем реприза размыкается в достаточно развернутую связку-*переход*. Таким образом, *Allegro* начинается как естественное продолжение всего предшествующего мелодического развития. Шуман здесь следует своему излюбленному принципу тяготения к одночастности посредством вуалирования границ разделов формы⁴.

Allegro (*Lebhaft Vivace*) написано в сонатной форме.

В начале главной партии сохраняется тональность интродукции – *d-moll*. При этом тоника нигде не звучит в основном виде. Главенствующая гармония – доминанта, в массиве которой тоника мелькает

⁴ Этот прием характерен для всех концертов Шумана. Причем средствами вуалирования выступают и гармония, и мелодика и синтаксис. Например, в Виолончельном концерте доминирующими оказываются гармонияческие средства. Так, начало третьей части отмечено тональной близостью с предыдущей (параллель), выступая как бы ее продолжением, и лишь затем переосмысливается Шуманом в качестве субдоминанты к основной тональности всей части [подробнее см.: 8].

лишь эпизодически на самом слабом времени такта. Здесь опять же Шуман следует своему методу постепенного прояснения тональности и вуалирования границ разделов формы.

Тема главной партии включает три тематических блока (6+4+7 тт.), которые плавно «перетекают» один в другой и рисуют картину внутреннего переживания героя на пути обретения возлюбленной. Первый из них содержит два элемента: первый – решительные аккорды с восходящим пассажем у фортепиано с подчеркнуто ямбическим ритмом, которые перемежаются жалобными интонациями у гобоя (нисходящая терция), создавая образ глубокого внутреннего переживания трагических событий; второй элемент – низвергающаяся лавина *martellato* у фортепиано. Во втором тематическом блоке изменяется тип эмоциональной окраски: преобладающей становится область *lamento* (в ключевой ритмоформуле заложен ритм “всхлипа” – , особую выразительность которому придают форшлаг и *sf* на первой доле и последующий пунктир, образующий синкопированность). Третий тематический блок вновь возвращает к драматической решительной образности, устремляясь к связующей партии, которая звучит *tutti* в зоне кульминации как непосредственное продолжение главной. Ключевым типом движения является пассажность с преобладанием нисходящего движения. Такое обилие нисхождений в теме заставляет вспомнить о риторической фигуре *catabasis* (нисхождение), семантически связанной с темой смерти, низвержением в глубины ада.

Связующая партия, вначале подхватывая тип движения третьего тематического блока главной партии, завершается торжественным нисходящим ходом, изложенным мощными аккордами оркестра и готовящим господство побочной партии.

После связующей партии у фортепиано *solo* в виде «реминисценции» звучит тема из интродукции. Таким образом, интродукция и *Allegro* связываются аркой, образуя как бы единое произведение.

Побочная партия начинается в «пасторальной» тональности *F-dur*. Это лирическая светлая тема, строящаяся на интонациях только что прозвучавшей темы интродукции и символизирующая одновременно образ возлюбленной композитора Клары и саму любовь. Она занимает в контексте всего сочинения более важное место, чем тематизм главной партии. Тема побочной партии носит лирико-пасторальный характер; в мелодическом плане она разворачивается волнообразно, отмечена уравновешенностью, симметричностью относительно горизонтальной оси (нотного стана) в противовес неуравновешенной,

экспрессивной теме главной партии. Во втором проведении темы мелодия звучит у солирующих гобоя (предваряющий тему нисходящий квинтовый ход) и кларнета (собственно тема). Дальнейшее развитие темы побочной партии приводит к насыщению ее скерцозно-танцевальными элементами, повороту от лирической песенности к инструментальной виртуозности. Причем постепенное усиление виртуозности здесь отвечает повышению эмоционального тона лирического героя, степени ликования его души. Заключительная партия, таким образом, выступает естественным продолжением побочной, как бы вызревая в ее недрах и образуя единый структурный раздел – побочно-заключительный. После стремительных пассажей у оркестра *tutti* звучит торжественный маршевый хорал, венчающий собой заключительную партию (*F-dur*). В контексте семантической программы сочинения он может быть трактован как свадебный марш. После хорала вновь появляется лирическая тема побочной партии у оркестра (как сладостное воспоминание о мгновениях любви!), одновременно служащая водоразделом формы, отмечая этап сюжетной коллизии «борьбы за Клару».

Разработка (*d-moll*) имеет драматическую окраску, включая элементы «бури», «молнии», *lamento*. Фактически это музыкальное повествование о годах «борьбы за Клару», которые пришлось пережить молодому Шуману. Музыкальное развитие строится по принципу сопоставления взволнованно-драматических пассажей, насыщенных частыми *sf*, у фортепиано-*solo* и печальных хоралов-*lamento*, мелодия которых построена на интонациях побочной партии, у деревянных духовых (гобой, кларнета и фаготы). Дальнейшее развитие приводит к более продолжительному солированию деревянных духовых: так, выразительнейшая мелодия солирующего гобоя (тт. 13–15, тт. 23–30, тт. 33–35) фактически выступает в концерте вторым соло. Соло гобоя в драматическом контексте разработке служит выражением чувства Шумана, разлучённого со своей возлюбленной. Не случайна поэтому и переинструментовка лирической темы (гобой вместо кларнета!).



В плане тематизма разработка содержит весь тематический материал, причем звучащий не в последовательном соединении, а одновременно, взаимопроникая друг в друга и приводя к качественному изменению образного содержания. Так, побочная партия переосмысливается в драматическом, даже трагическом ключе, заключительная – в драматическом, подчиняясь образности главной партии. В целом такая картина полностью соответствует разнородности и многообразности эмоциональных переживаний, наполняющих душу музыканта.

Реприза и в масштабном, и в тематическом планах сохраняет материал экспозиции, но в побочной и заключительной партии изменяется тональность (*D-dur*). Как и в экспозиции, лирическая тема в побочно партии звучит у кларнета, символизируя возлюбленную Шумана. При этом гобой, который везде предварял звучание кларнета в экспозиции, в репризе заменен флейтой, означая изжитость трагических переживаний и усиливая радость.

Еще одним отличием является отсутствие реминисценции лирической темы побочной партии после заключительной партии. Последняя здесь непосредственно переходит в коду.

Кода (*D-dur*) развернута: она включает в себя каденцию солиста, которая переходит в собственно оркестровую коду. В музыкальном плане кода строится на материале лирической темы побочной партии, подвергая ее значительному варьированию, подводящему к кульминации-апофеозу темы любви в конце всего сочинения. В драматургическом плане каденция-кода выполняет функцию «тематического резюме», фиксирующего значимость лирической сферы⁵. Тема любви здесь звучит как гимн, растворяясь во всеобщем ликовании оркестра и виртуозных фигураций фортепиано, утверждая всесильность любви.

ВЫВОДЫ. Анализ Концертного аллегро с интродукцией позволяет оценить данное сочинение как завершающий этап развития метасюжета в творчестве Шумана, посвященного романтической любви. Здесь хочется не согласиться с Д. Житомирским, что «“Концертное аллегро” ор. 134 – печальное свидетельство того, что даже в своих наиболее лиричных произведениях последних лет Шуман не в состоянии был по-настоящему возвыситься над музыкальной

⁵ О подобных свойства каденции как кульминации концертных событий в Фортепианном концерте Шумана пишет М. Бондаренко [1].

обыденностью, не находил пути к тем таинственным горным недрам, откуда он извлекал ранее невиданные сокровища» [3, с. 340]. Данное сочинение пронизано светом, позитивным по своему качеству мышлением, позволяющим композитору подняться над разрушающе действующими эмоциями боли, тоски, борьбы, смятения к концептуальному утверждению темы неразрушимого счастья.

Концепция Концертного аллегро автобиографична, а его музыкальный «сюжет», интонационно-тематические особенности позволяют говорить о скрытой программности. Драматургия выстраивается в соответствии с основными этапами коллизии борьбы за обретение личного счастья. В плане жанровой специфики отметим следование композитора той логике развития, которая установилась в концертных сочинениях Шумана (Виолончельном, Фортепианном, Скрипичном концертах, концертштюках оп. 86 и 92), – с преобладанием черт поэчности, тематического единства, четко определенной структурной симметрии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бондаренко М. Каденция солиста в фокусе взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на материале западноевропейского фортепианного концерта XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.03 – Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского / Мария Васильевна Бондаренко. – Х., 2008. – 209 с.

2. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана. Аспекты музыкальной герменевтики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова / Галина Юрьевна Демченко. – Саратов, 2006. – 22 с.

3. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.

4. Музыка Австрии и Германии XIX века : в 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – Кн. 2. – 526 с.

5. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6. – С. 455–467.

6. Романова Е. В. Классцистские и романтические тенденции в творчестве Р. Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / Елена Викторовна Романова. – СПб., 1998. – 21 с.

7. Чернявская М. Три прелюдии и фуги для фортепиано оп. 16 Клары Вик / М. Чернявская // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : Зб. наукових праць / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : ХДУМ, 2008. – Вип. 22. Аспекти історичного музикознавства – II. – С. 118–124.

8. Чжу Юаньюань. Специфика воплощения концертного жанра в творчестве Р. Шумана (на примере Виолончельного концерта) / Чжу Юаньюань // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : Зб. наукових статей / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : Вид-во «С.А.М.», 2011. – Вип. 32. Когнітивне музикознавство-2. – С. 255–268.

9. *Daverio J. Schumann, Robert / J. Daverio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. – [эл. версия].*

ЧЖУ ЮАНЬЮАНЬ. ОБРАЗ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В КОНЦЕРТНОМ АЛЛЕГРО С ИНТРОДУКЦИЕЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ, оп. 134, d-moll Р. ШУМАНА.

В статье исследуются интонационно-тематические, жанрово-структурные и композиционно-драматургические закономерности одного из последних сочинений Р. Шумана.

Ключевые слова: концерт, драматургия, поэдность, программность, романтическая любовь.

ЧЖУ ЮАНЬЮАНЬ. ОБРАЗ РОМАНТИЧНОГО КОХАННЯ ТА ЙОГО ВТІЛЕННЯ У КОНЦЕРТНОМУ АЛЕГРО З ІНТРОДУКЦІЄЮ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ, оп. 134, d-moll Р. ШУМАНА

У статті зроблено спробу виявлення специфіки одного з останніх творів Р. Шумана – *Концертного алегро з інтродукцією* оп. 134, d-moll для фортепіано з оркестром. Досліджено його інтонаційно-тематичні, жанрово-структурні та композиційно-драматургічні закономірності.

Ключові слова: Роберт Шуман, Клара Шуман, концерт, драматургія, поємність, програмність, романтичне кохання.

Zhu Yuanyuan. IMAGE OF ROMANTIC LOVE AND ITS EMBODIMENT IN THE CONCERT ALLEGRO WITH INTRODUCTION FOR PIANO AND ORCHESTRA, op. 134, d-moll BY R. SCHUMANN. In article tries to identify the specificity of one of the last works of R. Schuman – *The concert Allegro with the introduction* op. 134 in D minor for piano and orchestra. Its intonation-themed, genre-structural and compositionally dramatic patterns are explored.

Keywords: Robert Schumann, Clara Schumann, concert, drama, poem, program, romantic love.