

Ирина Иванова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В «ГЕНОВЕВЕ» РОБЕРТА ШУМАНА

Иванова И. Л. Интонационно-тематический процесс в «Геновеве» Роберта Шумана. В статье указывается на неоднозначность оценок «Геновевы» Р. Шумана в научных источниках с явным преобладанием остро критических. Вне целостной характеристики «Геновевы», её идейно-образной и композиционно-драматургической концепции, акцентируется один из наиболее новаторских принципов организации музыкального процесса оперы: интонационно-тематические преобразования, обеспечивающие сквозное развитие композиторской мысли. Отмечается, что шумановский подход к решению проблемы такого рода не следует отождествлять с лейтмотивной техникой. На основе широко применяемого принципа варьирования Р. Шуман создаёт цепочки превращений исходной музыкальной идеи, где каждый возникающий вариант порождает последующий – «вариант варианта». Эти же процедуры Р. Шуман демонстрирует в Увертюре к «Геновеве», что подтверждает универсальность его мотивной техники, распространяющей своё действие как на инструментальные, так и на вокальные способы высказывания.

Ключевые слова: Р. Шуман, «Геновева», опера, интонационно-тематический процесс, вариационность, *motto*, мотив, лейтмотив.

Иванова І. Л. Інтонаційно-тематичний процес у «Геновеві» Роберта Шумана. У статті вказується на різницю оцінок «Геновеви» Р. Шумана у наукових джерелах з переважанням гостро критичних. Поза цілісної характеристики «Геновеви», її ідейно-образної та композиційно-драматургічної концепції акцентується один з найбільш новаторських принципів організації музичного процесу опери: інтонаційно-тематичні перетворення, які забезпечують наскрізний розвиток композиторської думки. Відзначається, що шуманівський підхід до вирішення такої проблеми не слід ототожнювати з лейтмотивною технікою, оскільки автор уникає характеристичності у стилістиці «мандрівних мотивів». Спираючись на широке використання принципу варіювання, Р. Шуман утворює ланцюги інтонаційних метаморфоз первинної музичної ідеї, де кожний новий варіант породжує наступний – «варіант варіанту». Саме ці процедури Р. Шуман демонструє в Увертурі до «Геновеви», що підтверджує універсальність його мотивної техніки,

яка розповсюджує свою дію як на інструментальні, так і на вокальні засоби висловлення.

Ключові слова: Р. Шуман, «Геновева», опера, інтонаційно-тематичний процес, варіаційність, *motto*, мотив, лейтмотив.

Ivanova I. L. Intonational and thematic process in Schumann's "Genoveva".

Background. In recent years there has been an increasing interest in not well known or controversial works of classical music heritage, including "Genoveva" by R. Schumann. Since its premiere in 1850 scholars have been arguing about merits and demerits of this opera. As every opinion on this work seems to be polemical, this calls for new efforts to comprehend an artistic meaning of it. In this research, the main key used to decipher Schumann's intention in "Genoveva" is a hypothesis of S. Slonyskiy. He states that this opera uses method of opera-vocal symphonism as well as unique leit-motive system – because ways of organization of intonational and thematic process in this work are similar to ones Schumann uses in his instrumental works.

Objectives. The aim of this research is to find out methods providing perpetual development of music material in "Genoveva".

Methods. For that purpose compositional-dramaturgical and intonational methods are used. We chose an Overture to this opera and its First Act to be the musical material of this research, as they are examples of Schumann's instrumental and stage music.

Main text. As it usually is, Overture contains themes that will be present in forthcoming drama. Although there is no use in looking for direct correlations between dramaturgy of Overture and the plot of the opera. If it had been that way, the opera would have ended in favor of the character, which scholars identify with the main theme of Overture, that is Golo. That means that Schumann considers the Overture as concert, independent work, reflecting not the plot, but generalized idea of personal drama, fight of passions in soul, causing unbearable sufferings to people's souls. It results into two different variants of incarnation of this idea, even with polar outcomes: instrumental and theatrical.

Technique of Schumann's work with music themes can be seen even in the Overture. Initial music phrase, the *motto* of both Overture and First Act of the opera, undergoes different mutations in the introduction of sonata-allegro and its exposition, and is subjected to semantic transfigurations in development and Coda. The *motto* takes different forms, such as a melody accompanied by chords; imitation with changes of intervals in consequent; simultaneously played different variants of the *motto*; a melody accompanied by chromatic runs; almost dissolves in ornamentation. And all these modifications can be found already in introduction, in one structure. In this very place ominous derived motive appears, that anticipates conflict collisions in the Development. In the exposition, the motive derived from the *motto* contains both thematic and background material, and is, in its turn, subjected to transformations, resulting in independent musical ideas. During the

whole Overture the *motto* can be seen as a lyrical outburst, becomes an ominous march with a little bit of heroic features, set as a melody to the triumphant chorale, opposed by its radiant C major to the principal key of Overture, E minor. As a result, two levels of thematic transformations are created: external, where the *motto* keeps its recognizability and is relatively wholesome, and internal, where the *motto* becomes a starting point for further transfigurations, made by principle “variation on variation”.

The same patterns can be observed in organization of intonational and thematic process in the First Act of “Genoveva”. The *motto* appears in four semantic variants: chorale in the Choir №1, lyrical phrase in Genoveva’s part (№3), dramatically intense and expressive exclamations of Golo (№6), mocking and scherzo-like melody of Margaretha (№7). Episodic appearances of the *motto* make musical structure of the First Act look rondo-like; variant renewal brings features of diffused variations, different genre and semantic transformations also make it similar to a dissolved suite; and all stated traits match Schumann’s principles of creating the music form in his instrumental works.

At the internal level of intonational and thematic process derivation of musical ideas can be observed. These ideas, in their turn, become a starting point for the further modifications, including even radical changes of semantic. It results in creation of perpetual variant development, characterized as “chain” or “progressive” variations, but we must assert that its origin is not leit-motive, operatic, but immanent musical. This leads to two conclusions. First one is an obvious analogy between Schumann’s ways of creating musical themes and forms in his opera and instrumental works; second one, as a result of a first one, is that Schumann created a new opera form in “Genoveva”. The composer does not renounce numeral structure, but provides the continuity of composition by using harmonic bindings between separate episodes and wandering of intonational and thematic ideas through the whole First Act. That proves that Schumann uses principle of opera dramaturgy that is modern for his time.

Conclusions. The results of research support the idea that R. Schumann, while applying methods he developed in instrumental genres to opera, that is stage work, uses them not only in instrumental, but also in the vocal parts, according to demands and specifics of opera. Before applying these methods to his opera, Schumann had an opportunity to try them in his chamber vocal pieces, created in 1840, also known as “The Song Year”. Thus, it is safe to say that “Genoveva” is a generalization of composer’s achievements both in instrumental and vocal spheres of music.

Key words: R. Schumann, “Genoveva”, opera, intonation-thematic process, variation development, *motto*, motive, leit-motive.

Знаменитые пушкинские строки «гений, парадоксов друг» как нельзя более применимы к феномену творческой личности Р. Шумана. Парадоксальны парабола его композиторской эволюции, зигзаги музыкальной логики, включение в собственные сочинения «чужого

слова» в виде цитат, аллюзий, скрытых посвящений. Парадоксальным кажется и несоответствие между театральностью мышления Р. Шумана, преобразующего, согласно Г. Ганзбургу, нетеатральные жанры [2], и отсутствием последовательной, результативной разработки жанра театрального, а именно оперы. Причем, если ориентироваться на содержащиеся в научных источниках отзывы о единственном шумановском опыте такого рода, он не относится к числу бесспорных шедевров немецкого романтического музыкально-сценического искусства. Начиная с не слишком удачных премьерных спектаклей 1850-го года и по настоящее время, «Геновева» подвергается острой критике – от неприятия её либретто до упреков в несценичности. Если же тот или иной автор обнаруживает в ней определённые достоинства, то тут же указывает на композиторские просчеты. Складывается впечатление, что поругание шумановского оперного творения в целом или отдельных его сторон стало в музыкальной науке чем-то в роде «правила хорошего тона». Прекрасной иллюстрацией к сказанному может служить броская, эпатажирующая фраза, которой С. Слонимский начинает посвященную ему статью: «Рискуя прослыть чудаком, я должен признаться, что “Геновева” – моя любимая опера» [7, с. 97].

Не ставя перед собой задачу разгадки сложившейся познавательной ситуации, обратимся к одному из дискуссионных вопросов, рассматриваемых в научной литературе, а именно – к интонационно-тематической драматургии оперы Р. Шумана, основанной на сквозных музыкальных идеях. При этом не будем забывать о склонности композитора превращать, по выражению Новалиса, знакомое в странно знакомое.

Поскольку наличие некоторого множества «странствующих» интонационно-тематических единиц в оперном произведении обычно связывается с системой лейтмотивов, обнаружение таковых в «Геновеве» дает исследователям право рассматривать их в этом понятийном поле. Тем самым сквозной тематизм в сочинении Р. Шумана освещается сквозь призму традиций, сложившихся в немецкой опере эпохи романтизма – от «Ундины» Э. Т. А. Гофмана до музыкальных драм Р. Вагнера. Однако эманации своеобразной фантазии шумановского гения плохо поддаются постижению с позиций каких-либо устоявшихся

композиционно-драматических моделей. Их можно адекватно осмыслить, лишь исходя из тех конструктивных принципов и приемов, которые лежат в основании созданного им художественного мира. В противном случае оказываются неизбежными умолчания и оговорки по поводу оперативных действий Р. Шумана, направленных на создание единого интонационно-тематического пространства оперного сочинения, что и происходит в изученных научных источниках.

Невозможность вместить сквозные музыкальные идеи «Геновевы» в прокрустово ложе привычных представлений о лейтмотивах явствует из аналитических наблюдений над ними, принадлежащих Г. Аберту / Н. Аверт /. Отдавая должное технике работы с ними Р. Шумана и даже сопоставляя его умение с вагнеровским, автор недоумевает по поводу поведения музыкального оборота, связанного, по мнению исследователя, с образом Голо. «Обработка как раз этого мотива, – считает ученый, – страдает от рокового низкого уровня настолько, что он не очевиден слушателю в своих повторных появлениях, а всплывает тайком, крадучись»¹ [9, с. 186]. Но дело не только в этом. С точки зрения Г. Аберта, остается невыясненной драматургическая логика преобразований указанного мотива, что особенно наглядно представлено в увертюре, где музыкальный знак Голо приобретает то воинственную, то торжественно-хоральную окраску [9, с. 16-17], то есть вступает в противоречие с развязкой драмы, озаглавленной поражением героя, его окончательным развенчанием.

Более деликатно по поводу семантических метаморфоз рассматриваемого мотива в увертюре высказывается С. Питина. Называя его «лейтмотивом честолюбивых стремлений Голо» и тем самым, подобно Г. Аберту, связывая с образной сферой этого персонажа, музыковед не педалирует превращения названного оборота в хорал и тем более не считает его результатом конфликтных перипетий данной оркестровой пьесы, воспринимаемой, по традиции, инструментальным обобщением драматических коллизий оперы. Желая согласовать драматическую направленность увертюры с сюжетной развязкой «Геновевы», С. Питина акцентирует в коде сонатного *allegro* итоговый характер

¹ Здесь и далее перевод с немецкого Е. М. Белозеровой, кандидата филологических наук, доцента Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

трансформированных под знаком позитивных настроений интонаций побочной партии – носителя образа заглавной героини. Лишь в последних тактах увертюры «неожиданно, с огромной драматической силой возникает мотив Голо, но <...> тут же растворяется в общих кадансовых музыкальных формулах» [6, с. 302-303]. Нелишне упомянуть, что напоминание данного мотива, во-первых, служит «последней строкой» увертюры, её резюме, во-вторых, проходит в *C-dur*, одноименном *c-moll* сонатного *allegro* в целом, в увеличении, на *fff*, с обострением ритмического рисунка (двойной пунктир вместо простого), в-третьих, возносится на волне интонационно-гармонического движения, венчая его как «кульминационное провозглашение», разрешающее слово [10, с. 11].

В противовес Г. Аберту и С. Питиной, Н. Антипова называет рассматриваемый мотив «темой Маргареты» [1, с. 146]. Что касается Голо, то музыковед трактует образ влюбленного мстителя как лирический, подвергаемый психологической детализации и развитию, но не драматический, что выделяет его на фоне «злодеев», в том числе страдающих, немецкой романтической оперы. В силу этого Н. Антипова уделяет основное внимание музыкальным воплощениям душевных мук Голо в разных ситуациях, не занимаясь специально вопросом лейтмотивной организации оперы. Заметим попутно, что перенос акцента с неблагоприятных деяний героя, персонифицирующего агрессивное начало, на его душевные терзания – вне крайних выражений экспрессии – нивелирует в «Геновеве» проявления традиционной романтической оперности и соответственно остроты драматических столкновений. Очевидно, именно это свойство шумановского сочинения послужило основанием для упреков автору в несценичности его творения и причиной возникновения той дискуссионной ситуации в музыкальной науке, о которой говорилось выше. Но вот что любопытно. В. Конен, в целом придерживаясь мнения о нетеатральных свойствах оперного мышления Р. Шумана и отдавая предпочтение не требующим чувства сцены музыкально-драматическим опусам композитора, прозорливо замечает: «Не только у Шумана, но даже и в музыкальных драмах Вагнера (особенно в “Тристане и Изольде”) при всей их жизненности ощутимо противоречие между театральной природой оперного жанра,

с одной стороны, и явным преобладанием лирико-психологических элементов над образами действия и конфликта – с другой» [4, с. 72]. Но если у Р. Вагнера лирико-психологическое начало сопрягается с философским, что требует особых качественных показателей музыкального облика лейтмотивов и работы с ними, то сосредоточенность на душевных движениях героев в «Геновеве» программирует иное решение задачи сквозного интонационно-тематического развития, реализованное Р. Шуманом.

Плодотворные идеи, касающиеся данного аспекта драматургии оперы Р. Шумана, высказывает безоговорочный её поклонник С. Слонимский. Он также отмечает в «Геновеве» наличие лейтмотивности, но оговаривает её инакость по отношению к сложившейся традиции и вагнеровской системе. Автор видит оригинальность шумановского подхода к сквозному интонационно-тематическому развитию в оперном сочинении в создании метода «оперного, вокального симфонизма», который будет претворен почитателями «Геновевы»: П. Чайковским в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме», Н. Римским-Корсаковым в «Царской невесте» [7, с. 98]. Перспективная для дальнейшей разработки мысль, высказанная С. Слонимским, находит подтверждение в присущем названным операм взаимодействию певческих и оркестровых партий, основанном на их интонационно-тематическом единстве, в результате чего возникает особого рода вокально-инструментальный ансамбль, в котором оба компонента сосуществуют по принципу взаимообмена музыкальными единицами. Отчасти толчок к возникновению вокально-инструментального симфонизма в немецкой романтической опере был дан Э. Т. А. Гофманом в «Ундине», где тематические реминисценции нередко помещались в вокальных партиях [1]. Отзвуки таких начинаний слышны в веберовской «Эврианте». И все же лейтмотив формировался в первую очередь как инструментальное обобщение литературно-сценического образа, что в полной мере воплотилось в музыкальных драмах Р. Вагнера, где странствующие мотивы получили дополнительную функцию символа. В таком контексте вполне закономерна характеристика, данная О. Лосевой оркестровой партии в «Геновеве», согласно которой именно в ней «сосредоточены лейтмотивы, которые организуют целое на уровне сцен, актов и всей оперы»

[5, с. 90]. Не оспаривая роли оркестра в этом процессе, всё же нельзя исключить участия в нем вокальной партии на паритетных началах и даже её доминирования в плане непрерывности, гибкости и оперативной активности развития сквозных музыкальных идей.

Если создание «оперного, вокального симфонизма», по определению С. Слонимского, можно считать новооткрытием Р. Шумана в этом жанре, то принцип тематизации музыкальной фактуры, подразумевающий насыщение её фона интонационно весомыми смысловыми единицами, сформировался еще в его фортепианных опусах 1830-х годов. Апробированный затем в разнотембровых и струнных ансамблях в последующее десятилетие, он получает развитие и быстро расширяет сферу своего распространения, становясь, в конечном счёте, одной из универсалий индивидуального стиля Р. Шумана. Но тот факт, что данный принцип родился в сфере инструментализма, пусть даже как снятие многозначности романтического литературного слова, свидетельствует о его специфически музыкальном происхождении и смысловой наполненности. Перенесенный в условия оперной драматургии, он сохраняет имманентно музыкальное содержание, хотя и соотносится определенным образом с интонируемым словом. То же можно сказать о свойствах формообразования и особенностях тематической работы, присущих «Геновеве». Откристаллизовавшись в фортепианных сочинениях 1830-х годов, они в перспективе последующих творческих опытов Р. Шумана обнаружили неисчерпаемость своего композиционного потенциала, независимо от жанровых условий применения. С этих позиций интонационно-тематическая драматургия его оперы предстает сквозным процессом развития некоторого комплекса музыкальных идей, охватывающего вокальный и оркестровый компоненты разнотембровой фактуры и почти бескомпромиссно управляемого сугубо музыкальными законами. Невозможно не согласиться с С. Слонимским в отношении его трактовки сквозных музыкальных идей оперы Р. Шумана. «Лейтмотивы в “Геновеве” – настаивает автор, – не всегда точно привязаны к кому-либо, образу, персонажу или символу. Они носят характер чисто музыкального выражения развивающихся эволюций, как это свойственно лейтмотивной технике в шумановских сонатах, симфониях (например, в Четвертой), в Фортепианном

концерте. В опере Шумана нельзя говорить о мотиве Геновевы, мотиве любви или мотиве проклятия. Соотношение музыкальных лейттем и лейттем смысловых здесь полифоническое <...>» [7, с. 98]. Рискнём употребить для осмысления этой полифоничности понятие из лексикона поэтического символизма: соответствия. Словесно-драматический и музыкальный пласты оперного текста «Геновевы» образуют в пространственно-временной проекции систему смысловых ассонансов, подобно тому, как название «Крейслериана» не означает портретирование гофмановского героя, но отсылает к той атмосфере духовного крейслерианства, в которой родился этот образ – не только как воплощение миро- и самочувствования его создателя, но и немецкого романтизма периода его расцвета. Прозорливое мнение по поводу причины «неудачи» Р. Шумана в «Геновеве» высказывает О. Лосева, считая, что хотя композитор «старался по возможности учитывать требования сцены, все же его точка зрения на оперу всегда оставалась точкой зрения только музыканта» [5, с. 91].

Кажется примечательным приведенный Г. Абертом факт, характерный, по его мнению, для Р. Шумана. Прежде чем вплотную приступить к сочинению музыки самой оперы, композитор создаёт увертюру, что «непривычно для манеры наших великих драматургов, писавших свои увертюры зачастую под конец или во время работы над оперой» [9, с. 188]. Отсюда – самодостаточность увертюры как законченного оркестрового опуса, возможность её отнесения к жанру концертной. Очевидно её рождение в художественном сознании Р. Шумана не только в виде отклика на сюжет пьесы Ф. Геббеля, но и по его поводу – как музыкальной поэмы о метаниях души, попавшей в тиски противоречивых желаний. И в драме, и в опере, персонифицирующей такого рода коллизию Голо проигрывает битву с противостоящими друг другу собственными «я»; в увертюре – душа вырывается из плена противоречивых страстей и обретает себя в героике свободного волеизъявления, сливаясь с торжеством горделивого духа. Не случайно в предшествующей «Геновеве» оратории «Рай и Пери» запечатлена история странствующей души, а на последней стадии работы над оперой Р. Шуман сочинил музыку к байроновскому «Манфреду», почти одновременно закончив оба опуса. Для конкретизации выдвинутых научных положений целесообразно

обратиться к анализу интонационно-тематического процесса в «Геновеве», избрав в качестве музыкального материала её первый акт и увертюру.

По воспоминаниям В. Ястребцева, Н. Римский-Корсаков восхищался оригинальным началом увертюры – малым мажорным нонаккордом [8, с. 365], добавим – в быстро крещендирующей динамике¹. Основу тематизма медленного вступления сонатного *allegro* составляет мотив, поведение которого смутило Г. Аберта. Напомню, что исследователь, как и С. Питина, считает этот мотив характеристикой Голо. В противовес «сильному», необычному началу увертюры, данный мелодический оборот не отличается острой характерностью, повсеместно встречаясь в музыке классико-романтической эпохи и составляя один из элементов её интонационного словаря. Он представляет собой нисходящий квинтовый ход с последующим поступенным заполнением в пунктирном ритме². В силу интонационной обобщенности данного мотива он легко поддается различным модификациям, расширяя круг своих смысловых обертонов, совокупность которых образует некое спектральное семантическое поле, в пределах вступления не утрачивая легко узнаваемых очертаний. Изменениям подвергаются фактура, интервальный состав, функциональная роль в музыкальной ткани, тип тематизма, ритмический рисунок. Так, первоначально рассматриваемый мотив излагается в аккордово-хоральной фактуре, затем – в виде неточной имитации, в качестве мелодического рельефа

¹ В том же виде отмеченный аккорд предстает в первых тактах разработки финала Четвертой симфонии Р. Шумана. В «Геновеве» он именуется Н. Антиповой «лейтгармонией отчаяния, страданий героя» [1, с. 140]. Аналогичный приём крещендирования на одной высоте, но в условиях унисона используют Р. Вагнер в первых тактах пятой сцены первого действия «Тристана и Изольды» в семантике вести о смерти, а также А. Берг в «инвенции на один звук», следующей за эпизодом убийства Мари в третьем акте «Воццека»

² Приведем взятые наудачу примеры: лейтмотивы в музыкальных драмах Р. Вагнера – запрета в «Лоэнгрине», Фрикки в «Валькирии», дня в «Тристане и Изольды», раны Амфортаса в «Парсифале»; темы *Adagio* в Пятой симфонии А. Брукнера; первой части «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта; в русской музыке – темы из «Лебединого озера» П. Чайковского и «Садко» Н. Римского Корсакова; у самого Р. Шумана – побочная тема сонатного *allegro* «Рейнской симфонии»: песни, соответственно, № 8 из цикла «Любовь и жизнь женщины», №№ 7 и 8 из «Круга песен» *op.* 39 на тексты Й. Эйхендорфа и пр.

на фоне фигурационного изложения (как лирическое высказывание в духе песни), в одновременном сочетании двух интервально-ритмических вариантов, в фигурационном претворении. Все эти метаморфозы детализируют выдерживаемое на протяжении всего вступления сумрачное настроение, реализуя характерно шумановский принцип создания образного множества в едином семантическом пространстве. Широко используемая вариантность исходного мотива напоминает о технике *motto*, с успехом разрабатываемой Р. Шуманом в фортепианных сочинениях 1830-х годов, в частности, в сонатном *allegro* Третьей сонаты *f-moll*, весь многообразный тематизм которого вырастает из показанного во вступлении гаммообразного хода от пятой ступени минорного звукоряда к первой. Аналогия такого рода позволяет именовать в дальнейшем данный мотив *motto*.

Во вступлении сонатного *allegro* увертюры Р. Шуман демонстрирует не только изощренную работу с *motto*, но и технику тематической производности. После двух проведений *motto* в басовом регистре дважды проходит зловещий, с демоническим оттенком, остро характерный оборот с трелью («лейтмотив зла», по С. Питиной). Он экспонируется как контрапункт к мелодическому продолжению *motto* и при всей контрастности с ним в действительности вырастает из его поступенного движения. С гармонической точки зрения интересно наложение D_7 *f-moll* и субдоминантовых тонов мотива, что в совокупности составляет малый мажорный нонаккорд, которым в другой тональности открывалась увертюра.¹

Еще интереснее осуществляется работа с *motto* и его производным мотивом в экспозиции сонатного *allegro*. В её лирическом тематизме оно обнаруживает своё всеприсутствие, то уходя в фон сопровождения, то вписываясь в мелодический рельеф. В главной, связующей и побочной партиях оно предстаёт в виде нисходящего тритона с заполнением, во второй теме заключительной – в варианте этого варианта.

¹ Этот мотив впервые появится в самой опере во втором акте, в поворотном пункте развития драмы, где Голо домогается взаимности от Геновевы, а она в гневе бросает ему оскорбление, напоминающая о его происхождении. В данном эпизоде поведение мотива совпадает с традициями оперной лейтмотивной техники, в том числе и вагнеровской.

Впоследствии из тритоновой версии *motto* возникает мелодическая фраза Геневевы в эпизоде прощания с Зигфридом («лейтмотив Геневевы», по С. Питиной [10, с. 25]), а его вариант из заключительной темы завершит речитативную часть сольного номера Голо [10, с. 18]. В связующей партии проводится в виде контрапунктирующего голоса зловещий мотив с трелью¹. В разработке средствами семантических преобразований создаётся конфликтная ситуация с участием *motto*, зловещего мотива, материала заключительной партии. Её развязка совершается торжественным провозглашением маршево-хорального варианта *motto*.

Таким образом, интонационно-тематический процесс в увертюре «Геневевы» протекает на двух уровнях: условно внешнем, где при всех модификациях исходный тематизм сохраняет свою наглядность и узнаваемость, и внутреннем, глубинном, скорее угадываясь, нежели предстая в непосредственно осязаемой форме. По этим же установленным автором собственным законам строится первый акт оперы, когда в свои права, казалось бы, вступает уже не инструментальная, а театральная драматургия. Внешний уровень интонационно-тематических преобразований включает четыре варианта *motto*, отмечающие ключевые моменты сюжетных событий: хоральный – молитва, порученная хору, открывает первый акт; лирический – в партии Геневевы, приурочен к дуэту прощания героини с Зигфридом [10, с. 23 № 3], третий – напряженно-экспрессивный, поручается Голо, предшествуя роковому поцелую²; четвёртый – скерцозный, в партии Маргареты, задаёт тон финала [10, с. 37]. Во всех вариантах *motto* оно не исчерпывает мелодического содержания вокальных партий, перерастая в новые,

¹ Трель как атрибут зловещего начала используется в теме насмешничающей черни, одурманенной Маргаретой.

² Этот небольшой эпизод тонко разработан с помощью разнообразных музыкальных средств. Тревожная пульсация уменьшённых септаккордов двойной доминанты (в основном и альтерированном виде) сменяется акцентированными $f^{3/5}$ и $s^{3/5}$; затем возвращается первоначальная гармония, расписанная в диапазоне полутора октав как нисходящая цепочка двойных нот у флейт и кларнетов (она же появится в сцене соращения Маргаретой Голо [10, с.42]), долгая пауза, фермата – и оркестр проводит мелодический оборот, предвосхищающий лейтмотив *Liebestod* из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера [10, с. 36-37]

соответствующие персонажу или событийному моменту протяженные музыкальные высказывания, по сути совпадая с листовскими монотематическими преобразованиями, первые опыты которых хронологически совпадают с «Геновевой».

Четырехкратный показ *motto* на протяжении первого акта придает композиции свойства рондальности, а *motto* – функции рефрена. Поскольку оно нигде не повторяется в одном и том же виде, возникает цепь рассредоточенных вариаций. Жанровый способ варьирования свидетельствует о претворении автором свойств сюитности. Тем самым происходит то взаимодействие рондальности, вариационности и сюитности, которые характеризуют принципы шумановского формообразования в сочинениях инструментальных жанров, на что указывает в своей монографии Д. Житомирский [3]. Таким образом, внешний уровень интонационно-тематических преобразований обеспечивает структурно-композиционную целостность оперного действия.

Уход во внутренний пласт интонационно-тематического развития намечается с переключением из общего драматургического плана № 1 (хор и речитатив) в крупный № 2 (речитатив и ария Голо). Сохраняя номерную структуру оперной композиции, то есть её сюитность, Р. Шуман, как и в циклах фортепианных миниатюр, обеспечивает пластичность перехода из одного относительно замкнутого номера в другой. Так, завершая хорал № 1 аккордом *D-dur*, композитор после долгой ферматы мелодическим путем соединяет его с тоникой *b-moll*, в котором начинается последующий речитатив.¹ Уже в первых вокальных фразах Голо встречается мотив с опеванием терцового тона – вариант *motto*, которым открывалась вторая, лирическая тема увертюры, относимая Г. Абертом к музыкальной характеристике Зигфрида [9, с. 188-189]. Этот же оборот, синтаксически выделенный, завершает речитатив Голо. Свободные версии *motto*, связанные с ним

¹ По воспоминаниям В. Ястребцева, Н. Римский-Корсаков восхищался этой гармонической находкой Р. Шумана, говоря «о великолепных аккордах, полных чего-то таинственного». Тем самым, продолжает В. Ястребцев, большетерцовое сочетание мажорного и минорного трезвучий «своим появлением в музыкальной литературе второй половины XIX века обязано исключительно Шуману, а не Листу и Вагнеру, как-то можно было бы ожидать» [8, с. 365]

исходным нисходящим скачком с разными способами интервального заполнения, неоднократно возникают в мелодической линии вокальной партии героя в репризе (варьированной) и даже в героически приподнятой средней части его арии, а также в следующем за ней ещё одном речитативе. Очевидно, что речь в данном случае не идет о лейтмотивной технике, поскольку, во-первых, в своих свободных вариантах *motto* утрачивает одно из основных свойств лейтмотива как фактора оперной драматургии – относительную целостность, дающую возможность его персонификации либо символизации, во-вторых, каждое появление этих вариантов служит исключительно целям детализации единого эмоционально-психологического состояния средствами интонационно-тематического развития, как это происходит не только в камерно-вокальных, песенном и балладном, жанрах, но и в инструментальных. Тем самым они не претендуют на роль самостоятельных лейтмотивов, отпочковавшихся от исходной музыкальной идеи и наделенных определённым, легко вербализуемым содержанием, прочно связанным с конкретным персонажем, но выступают достаточно обобщенными интонационными формулами, носителями шумановской интимно-поэтической лирики. Примечательно, что мотивы, ведущие свою родословную в «Геновеве» от *motto*, как и оно само, встречаются и в других сочинениях Р. Шумана, независимо от их жанровой природы и обусловленности или независимости от внемузыкальных факторов. Примером формульности лирического тематизма, соединяющего локальный тематизм данного оперного опуса с необъятным миром шумановских художественных откровений, может служить вокальная партия Геновевы в её дуэте с Зигфридом (№ 3). Слова признательности героини за дарованный ей супружеский любовный союз находит отклик в укрупнённом варианте *motto*, на котором строились главная, связующая и побочная партии увертюры: нисходящий тритон с разрешением [10, с.25]¹. Г. Аберт указывает на происхождение этого оборота – «Юмореска» *op.* 20 Р. Шумана, где его сопровождает ремарка «*innig*» [9, с. 185]. Можно сослаться и на более поздний источник, связанный со

¹ С. Питина называет его «лейтмотивом Геновевы» и прослеживает модификации этого мотива в последующих сценах с участием героини [6, с.300].

словом, а именно песню «Милый друг, смущен ты», где героиня вокального цикла «Любовь и жизнь Женщины» сообщает возлюбленному мужу о своём грядущем материнстве. В дуэте Геновевы с Зигфридом обнаруживается и тот вариант *motto*, который пронизывал монологический номер Голо¹.

Перевоплощение показанного лирического тематизма под знаком скерцозности в финале первого акта – большой сцене Маргареты и Голо, где завязывается интрига последующих действий оперы, – вплотную подводит к приёму «оборотничества», открытому Г. Берлиозом в заключительной части «Фантастической симфонии», хорошо знакомой Р. Шуману, и применённому также Р. Вагнером в написанном вровень с «Геновевой» «Лоэнгрине». Помимо *motto*, процедуре пересемантизации подвергается так называемый «лейтмотив Геновевы». Совершенно лишаясь распевности, он предстает в партии оркестра в виде звеньев нисходящей секвенции, образуя зигзагообразную линию [10, с. 37]. Даже появляясь в мелодических фразах Маргареты, этот оборот не утрачивает своей сугубо инструментальной окраски. Так возникает двойная оппозиция: лирики и скерцозности, вокального и инструментального начал как типичных для романтического музыкального искусства носителей драматургических антитез, претворяющих идею двоемирия.² Продолжая процесс интонационно-тематического варьирования, Р. Шуман создаёт производный мелодический оборот рассмотренного скерцозного за счёт ритмического увеличения исходного, его обращения и акцентуации «мотива Геновевы», также данного в инверсии [10, с. 41]. Тем самым устанавливается ряд «вариаций на вариацию», каждая из которых служит сво-

¹ Исходя из понимания интонационно-тематических образований как способа персонификации героев, Н. Антипова считает, что одни и те же лирические формулы в партиях Геновевы и Голо намекают на родство их душ, и ссылается на комментарий В. Жирмунского к пьесе Л. Тика, послужившей одним из литературных источников оперы Р. Шумана, согласно которому Геновева втайне любит Голо, и лишь добродетельность героини препятствует высказыванию ответного чувства [1, с. 141]

² В партии Маргареты «мотив Геновевы» получает и иное смысловое наклонение. Насмешничая над Голо, отважившегося поцеловать возлюбленную, героиня воспроизводит этот мотив в варианте, близком оригиналу, который в данном контексте приобретает иронический характер [10, с.38]

его рода «порождающей моделью» для следующей. Объединенные общим контуром мелодического рисунка, все они, в конечном счёте, восходят к *motto*, что позволяет считать его основной музыкально-тематической идеей первого акта, подвергаемой сквозному мотивному развитию, как это происходит в шумановских инструментальных композициях. Вместе с тем, скерцозное преломление лирических оборотов в финале придаёт им черты характеристичности, побуждая исследователей присваивать их различным вариантам словесные обозначения. Г. Аберт, например, связывает первую модификацию «мотива Геновевы» с образом Маргареты, отмечая, что Р. Шуман «не даёт собственный мотивный круг антогонистке своей героини, а выводит её главный мотив из мотива “Геновевы”» [9, с. 186]. Н. Антипова, в свою очередь, именует инверсию мотива Маргареты мотивом её волшебства [1, с. 143].

В последующих действиях шумановской оперы продолжается наращивание вариантной множественности уже показанных единиц до максимального исчерпания заложенных в них мутационных возможностей – и новых, также подвергаемых разнообразным модификациям. В частности, во втором акте лирическая фраза тоскующей Геновевы [10, с. 51] преобразуется в скерцозно-маршевую тему злобствующей челяди [10, с. 52], многократное рассредоточенное проведение которой первоначально маркирует наплывы страха, переживаемого героиней, а затем подготавливает драматические события финала. Так приёмом семантического «оборотничества» создается двойной конфликт: психологический и сюжетно-событийный, воплощающий идейный пафос второго акта оперы Р. Шумана – противостояние чистоты и невинности, персонифицированных Геновевой, с одной стороны, агрессии и насилия, воплощённых Голо, – с другой.

Представленный анализ позволяет сделать некоторые *выводы* относительно природы интонационно-тематического процесса в увертюре и первом акте «Геновевы» Р. Шумана. При всех частичных совпадениях с лейтмотивным, он имеет не столько оперно-театральное, сколько имманентно музыкальное происхождение, что не исключает, разумеется, его согласованности со словом и драматическим действием. Искусно претворяя принцип «вариации на вариацию», который

композитор открыл ещё в фортепианных сочинениях 1830-х годов, он пронизывает всё музыкальное время-пространство тотальной вариантностью, что можно условно определить понятием «цепного», или «прогрессирующего» вариационного развития. Воспользовавшись собственной, сложившейся в предшествующих инструментальных опусах техникой темообразования и темопреобразования, Р. Шуман применил её в оперном произведении, достигнув в номерной композиции той же меры интонационно-тематического единства, что и в фортепианных, камерно-ансамблевых и симфонических произведениях. Это позволяет видеть в Р. Шумане создателя особой оперно-музыкальной формы, отражающей общие тенденции в развитии данного жанра в преддверье позднеромантического этапа его бытия. В противовес «бесконечной мелодии» музыкальных драм Р. Вагнера, его соотечественник не порывает с классическими основами формообразования в оперном сочинении, но открывает возможность композиционной непрерывности посредством пластического перехода из одного эпизода в другой и перетекания музыкальных формул через их границы. Распространяемый на все четыре акта «Геновевы», принцип сквозного интонационно-тематического действия оказывается соприродным аналогичным идеям, воплощаемым Р. Шуманом в его симфониях; на Четвертую симфонию, напоминаем, в этой связи указывал С. Слонимский. Тем самым целесообразно говорить не о лейтмотивной технике Р. Шумана в «Геновеве», в недостаточном владении которой его упрекнул Г. Аберт, но скорее о мотивной, свидетельствующей о трансцендентной виртуозности подлинного мастера. Перенесение инструментальных по своему происхождению способов организации интонационно-тематического процесса в музыкально-сценическое произведение, согласование их с законами оперной драматургии не нарушают родовых свойств избранного жанра, сохраняя его важнейшее качество: вокальность. Р. Шуман превращает высказывания героев в поле мотивных преобразований, приводящих к их психологической детализации. Опыт такого рода был приобретён им в «год песен», результаты которого, вступив во взаимодействие с открытиями в инструментальных опусах, выливались в инновационные обретения композитора в «Геновеве». С таких позиций она оказывается обобщением творческой практики Р. Шумана 1830-1840-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Антипова Наталия Анатольевна. – М., 2007. – 182 с.
2. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2005. – №1. – С. 106 – 119.
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
4. Конен В. Вокально-драматургические поэмы Шумана / В. Конен // Советская музыка. – 1956. – № 8. – С. 68 – 72.
5. Лосева О. Шуман и оперный театр / О. Лосева // Советская музыка. – 1985. – № 8. – С. 85 – 91.
6. Питина С. Н. Р. Шуман. Опера «Геновева» / С. Н. Питина // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 : учебное пособие / под ред. Т. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – С. 287 – 303.
7. Слонимский С. Забытый, но живой шедевр / С. Слонимский // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 97 – 101.
8. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т.1. / В. В. Ястребцев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 528 с.
9. Avert H. Robert Schumann's Genoveva / H. Avert // Musik-Konzept Sonderband. Robert Schumann II. – Ed. Text + Kritik : Munich, 1982. – S. 177 – 190.
10. Schumann R. Genoveva, op. 81 [Klavierauszug / R. Schumann. – Leipzig : C. F. Peters, [б. г.] – 112 S.

REFERENCES

1. Antipova N. A. Fantasticheskoe v nemetskoj romanticheskoy opere: dis... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 – muzyikalnoe iskusstvo / Antipova Nataliya Anatolevna. – M., 2007. – 182 s.
2. Ganzburg G. Pesennyiy teatr Roberta Shumana / G. Ganzburg // Muzyikalnaya akademiya. – 2005. – №1. – S. 106 – 119.
3. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva / D. Zhitomirskiy. – M. : Muzyika, 1964. – 880 s.
4. Konen V. Vokalno-dramaturchicheskie poemyi Shumana / V. Konen // Sovetskaya muzyika. – 1956. – № 8. – S. 68 – 72.
5. Loseva O. Shuman i opernyiy teatr / O. Loseva // Sovetskaya muzyika. – 1985. – № 8. – S. 85 – 91.

6. Pitina S. N. R. Shuman. Opera «Genoveva» / S. N. Pitina // Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 : uchebnoe posobie / pod red. T. Tsyitovich. – M. : Muzyka, 1990. – S. 287 – 303.
7. Slonimskiy S. Zabyityiy, no zhivoy shedevr / S. Slonimskiy // Sovetskaya muzyka. – 1988. – № 12. – S. 97 – 101.
8. Yastrebtsev V. V. Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya. T.1. / V. V. Yastrebtsev. – L. : Gos. muz. izd-vo, 1959. – 528 s.
9. Avert H. Rovers Schumann's Genoveva / H. Avert // Musik-Konzert Sondervand. Rovers Schumann II. – Ed. Teht Kritik : Munich, 1982. – S. 177 – 190.
10. Schumann R. Genoveva, or. 81 [Klavierauszug / R. Schumann. – Leipzig : C. F. Peters, [b. g.] – 112 S.

УДК 782.1.089.1

Вера Мовчан

Харьковская государственная академия культуры (Харьков)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ Ж. МАССНЕ «САФО»

Мовчан В. А. Драматургические особенности оперы Ж. Массне «Сафо». Рассмотрена драматургия оперы Ж. Массне «Сафо» и выявлены важные закономерности, касающиеся соотношения лирического и драматического сюжетов оперы. В результате проделанного анализа сделан вывод: в каждом из оперных номеров, из которых складывается любовно-лирическая линия оперы, отражен определенный этап развития драматургического конфликта. Большое значение для показа социальной составляющей оперы имеют второстепенные персонажи, относящиеся к двум образным сферам оперы, чье вторжение в развитие любовно-лирической линии «подпитывает» главный драматургический конфликт. Однако, несмотря на ясно выраженные черты социальной драмы, что обусловлено реалистической направленностью литературного первоисточника, и этический пафос сочинения, «Сафо» представляет собой лирическую драму, «сверх-идеей» которой выступает обреченность любви, своего рода смысловая формула многих образцов *opéra lirique*.

Ключевые слова: французская лирическая опера, Жюль Массне, оперная драматургия, конфликт.

Мовчан В. О. Драматургічні особливості опери Ж. Массне «Сафо». Розглянуто драматургію опери Ж. Массне «Сафо» та виявлено важливі закономір-