

12. Lysenko L. F. Pavlo Kindratovovich Lutsenko ta yogo uchni: Shlyakhi formuvannya kharkivskoi pianistychnoi shkoly / L. F. Lisenko. Kharkiv: Fakt, 2000. 80 s.
13. Lobanova M. Zapadnoevropeyskoye muzykalnoye barokko: problemy estetiki i poetiki / M. Lobanova. M.: Muzyka, 1994. 320 s.
14. Yuferova Z. B. Don-Diyez «Yuzhnogo Kraya»: zolotyye rossypi kompozitorskogo i muzykalno-kriticheskogo naslediya Vladimira Sokal'skogo: monografiya / Z. B. Yuferova. Kharkov: S.A.M., 2014. 404 s.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2018 р.

УДК 780.616.432.082.2.072 (430)''18''

ORCID ID 0000-0002-4706-228X

Ирина Иванова

*Харьковский национальный университет искусств имени
И. П. Котляревского*

«ТРИ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ ДЛЯ ЮНОШЕСТВА» ОР. 118 В КОНТЕКСТЕ ПОСЛЕДНИХ СОЧИНЕНИЙ РОБЕРТА ШУМАНА

Иванова И. Л. «Три фортепианные сонаты для юношества» ор. 118 в контексте последних сочинений Роберта Шумана. Названный опус рассматривается в статье с позиций творческой эволюции Р. Шумана, связанной с расширением его контактов с различными срезами музыкальной культуры и её традициями. Указывается на активизацию в современном музыкознании научного интереса к этому аспекту композиторского наследия немецкого романтика, обусловленную назревшей необходимостью переоценки произведений Р. Шумана 1840-х годов и в особенности – последних лет. Раскрываются исследовательские подходы к изучению данной проблемы: с точки зрения наследования явлений прошлого (К. Жабинский), предвосхищения на этой основе эстетико-стилевых тенденций будущего (А. Демченко), претворения национально-почвенных культурных смыслов (С. Грохотов). Выделяется группа сочинений, адресованных детям, в которых, помимо решения дидактических задач, представлены стилиевые особенности «позднего Шумана». Отдано предпочтение «Трем фортепианным сонатам для юношества» ор. 118, жанровая направленность которых способствует обобщению характерных свойств творчества композитора последних лет (написаны в 1853 году).

Отмечается, что связь с традициями происходит в сонатах для юношества по разным векторам. Их жанровая принадлежность, композиционные закономерности в организации цикла свидетельствуют о наследовании венским классикам; использование полифонических форм – композитором барокко; обращение к реалиям повседневной жизни – культуре бидермейера.

Одновременно раскрываются те особенности данной триады, которые претворяют специфические приметы шумановского творчества, определившие его своеобразие с первых опусных произведений композитора: посвящения, музыкальное портретирование, тематическая работа, совмещение разных принципов формообразования и пр. Осуществляется сравнительный анализ сонат для юношества и «больших» романтических 1830-х годов, позволяющий продемонстрировать единство шумановского стиля и в то же время – дистанцию, разделяющую произведения композитора на начальном и последующих этапах его творческой эволюции. Делается вывод, что область «детской» музыки немецкого романтика в силу своей дидактической направленности отражает стилевые тенденции «позднего Шумана», в особенности – последних лет, в кристаллическом виде.

Ключевые слова: Роберт Шуман, сочинения поздних лет, традиции, «детская» музыка, «Три фортепианнные сонаты для юношества» *op.* 118, стилевая эволюция.

Иванова І. Л. «Три фортепіанні сонати для юнацтва» *op.* 118 у контексті останніх творів Роберта Шумана. Названий опус розглядається у статті з позицій творчої еволюції Р. Шумана, пов'язаної з розширенням його контактів з різними зрізами музичної культури та її традиціями. Указується на активізацію в сучасному музикознавстві наукового інтересу до цього аспекту композиторської спадщини німецького романтика, обумовлену назрілою необхідністю переоцінки творів Р. Шумана 1840-х – та особливо останніх років. Розкриваються дослідницькі підходи до вивчення даної проблеми: з точки зору наслідування явищ минулого (К. Жабинський), передбачення на цьому підґрунті естетико-стильових тенденцій майбутнього (О. Демченко), втілення національно-грунтовних смислів (С. Грохотов). Виокремлюється група творів, що адресовані дітям, у яких, окрім рішення дидактичних завдань, утілені стильові особливості «пізнього Шумана». Віддано перевагу «Трьом фортепіанним сонатам для юнацтва» *op.* 118, жанрова спрямованість яких сприяє узагальненню характерних властивостей творчості композитора останніх років (написані в 1853 році). Відзначається, що зв'язок з традиціями відбувається в сонатах для юнацтва за різними векторами. Їхня жанрова приналежність, композиційні закономірності в організації циклу свідчать про наслідування віденським класикам; використання поліфонічних форм – композитором барокко; звернення до реалій повсякденного життя – культурі бідермейера. Водночас розкриваються ті особливості даної тріади, які відбивають специфічні прикмети шу-

манівської індивідуальності, що визначили її своєрідність з перших опусних творів композитора: присвяти, музичне портретування, тематична робота, сполучення різних принципів формоутворення та ін. Здійснюється порівняльний аналіз сонат для юнацтва та «великих» романтичних 1830-х років, що дозволяє продемонструвати єдність шуманівського стилю та водночас – дистанцію, яка розділяє твори композитора на початковому та останньому етапах його еволюційного шляху. Робиться висновок, що галузь «дитячої» музики німецького романтика через свою дидактичну спрямованість віддзеркалює стильові тенденції «пізнього Шумана», особливо – останніх років, у кристалічному вигляді.

Ключові слова: Роберт Шуман, твори останніх років, традиції, «дитяча» музика, «Три фортепіанні сонати для юнацтва» *op.* 118, стильова еволюція.

Ivanova I. L. “3 Piano Sonatas for the Young” *op.* 118 in a context of last works by Robert Schumann.

Background. In recent years, there has been an increased interest of musicologists in the phenomenon of “late Schumann” in the aspect of usage of different historical and cultural traditions by the composer, that constituted problematic aura of given research. Modern scholars investigate this matter from several positions: bounds of Schumann’s style with antecedent music, Viennese classics and art of Baroque (K. Zhabinskiy; 2010); formation of aesthetic and stylistic principles of composer in 1840s–1850s, foreseeing musical phenomena of second half of XIX century (A. Demchenko; 2010), realization of natively national cultural meanings in “Album for the Young” *op.* 68 in his late works (S. Grokhotov; 2006). The content of given above and other modern researches allows to reconsider still unfortunately widely accepted conception of a “twilight” of Schumann’s genius in the last years of his creative life (D. Zhytomirskiy) and to re-evaluate all the works created by the composer in that time. In the given article, one of them is studied, “3 Piano Sonatas for the Young” *op.* 118, one of the last among them. This choice is effectuated by two main reasons: by *op.* 118 being an example of “children music” of R. Schuman, that adds additional marks to the portrait of composer, taking a journey through happy pages of his life, preceding its tragic ending; and by possibilities to study typically “Schumannesque” on this example in constantly changing artistic world of German Romantic, who was on the verge of radical changes in national art of second half of XIX century.

In order to conduct a research, the following **methods** of studying of musical phenomena are used: historical, evolutionary, genetic, genre and typological, compositional and dramaturgic, comparative.

Regarded through the prism of traditions, Sonatas for the Young reveal simultaneous interjections of contained ideas both with musical past, practice of national culture, including modern one, and with author’s own experience. Dedicating every Sonata to one of his own daughters, R. Schumann continues tradition of addressing his works, a tradition, that in fact has never been interrupted. As one can judge by R. Schumann’s dedications, as a rule, they mask an idea of musical portrait. The First Piano sonata

op. 11, 6 Studies in canon form *op.* 56, Andantino from Piano sonata *op.* 22 are cited (the last one – according to observation of K. Zhabinskiy). The order of the Sonatas for the Young has clear didactic purpose, as if they were mastered by a child consecutively through different phases of learning piano, that gives this triad a feeling of movement towards general goal and makes it possible to perceive *op.* 118 as a macrocycle. Another type of cyclization, revealed in this article, discloses legacy of works like suites and variations, created by R. Schumann in 1830s, a legacy effectuated in usage of different variative and variant principles of creating the form on different levels of structure. For example, all the movements of the First sonata are bound with motto, consisting of 4 sounds, that allows to regard this cycle simultaneously as sonata and as variations, and if we take into consideration type of images used, we can add a suite cycle to these principles. In a manner, similar to “Carnival” and “Concerto Without the Orchestra”, author’s “explanation” of constructive logic lays within the composition, in the second movement (“Theme and Variations”). To end this list, the Finale of the Third Sonata for the Young contains a reminiscence of the themes from previous Sonatas, that in some way evokes “Children’s scenes” *op.* 15 (1838). Suite-like traits of Sonata cycles in the triad *op.* 118 can also be seen in usage of different-leveled titles, indicating: tempi (“Allegro”, “Andante”), programme image (“The Evening Song”, “The Dream of a Child”) or type of musical form (“Canon”), that underscores a bound of Sonatas for the Young with R. Schumann’s cycles of programme miniatures. In addition to that, a set of pieces-movements reflects tendency of “late Schumann” to mix different historical and cultural traditions, overcoming the limits of autoretrospection. Tempo markings of movements used as their titles allows to regard them predominately as indications of emotional and imagery content, that resembles a tradition of composer’s practice of 17th – 18th centuries. “Allegro” as a title is also regarded as an announcement of the beginning of the Sonata cycle, and that especially matters for the first Sonata, that, contrary to the Second and Third, is opened not with sonata form, but with three-part reprise form. Of no less significance is appearance of canon in “children” composition with respective title, a canon simultaneously referring to the music of Baroque epoch and being one of obligatory means of form-creating, that young pianist is to master. The same can be addressed to the genre of sonata. Coming from the times of Viennese Classicism, it is preserved as the active of present-day artistic horizon, required from those in the stage of apprenticeship, that means sonata belongs to the present time. For R. Schumann himself, “child” triad *op.* 118 at the same time meant a return to the genre of Piano sonata, that he hadn’t used after his experiments of 1830s, that can also be regarded as an autoretrospection. Comparative analysis of Sonatas for the Young and “Big Romantic” sonatas, given in the current research, allowed to demonstrate organic unity of R. Schumann’s style, simultaneously showing a distance separating the works of composer, belonging to the different stage of his creative evolution.

Created in the atmosphere of “home” routine, dedicated to R. Schumann’s daughters, including scenes from everyday life as well as “grown-up” movements, Three Sonatas for the Young *op.* 118 embody typical features of Biedermeier culture, a bound with which can be felt in the last works of composer rather distinctly. The **conclusion** is drawn

that domain of “children” music of the author because of its didactic purpose reflects stylistic features of “late Schumann”, especially of his last years, in crystallized form.

Key words: Robert Schumann, late works, tradition, “children” music, Three Sonatas for the Young *op.* 118, stylistic evolution.

Постановка проблемы. Творческая эволюция Р. Шумана отмечена последовательным раздвижением границ художественного мира композитора, не в последнюю очередь обусловленным вовлечением в круг авторских интересов явлений музыкального прошлого. Если в период «бури и натиска» Р. Шумана, в фортепианных опусах 1830-х годов, связи с традицией прослеживались скорее опосредствованно, затмеваемые инновационными устремлениями «воинствующего давидсбюндлера», то впоследствии эти связи, сохраняя своё глубинное измерение, одновременно приобретали артикулированную внешнюю форму. В начале 1840-х годов явственно обозначились контакты с наследием классиков. Возврат к жанрам, ранее не привлекавшим композитора – симфонии, струнного квартета, фортепианным ансамблям и пр., – стал исходной точкой того процесса, который во многом определил облик шумановских творческих опытов вплоть до последних произведений. С 1845 года, наряду с освоением музыкальной классики, Р. Шуман обратился к достоянию барокко, что проявилось в разработке в новом эпохально-стилевом контексте полифонических форм – канона и фуги [8: 62]¹. Назовём, в частности, «Шесть фуг на имя “Bach”» для органа или педального фортепиано (*op.* 60, 1845), «Четыре фуги для фортепиано» (*op.* 72, 1845), «Семь фортепианных фугетт» (*op.* 126, 1853), «Песню в канонической форме» и «Маленькую фугу» из «Альбома для юношества» (*op.* 68, 1848), «Этюд» в форме канона для педального фортепиано (*op.* 56, 1845), а также хоровые фуги в Мессе (*op.* 147, 1852) и Реквиеме (*op.* 148, 1852)². Преломлённые сквозь призму творческого мышления и стиля композитора опыты такого рода способствовали расширению специфически «шума-

¹ Впрочем, канон как средство создания характеристичного образа Р. Шуман использовал ещё в третьем номере (маска «исполинского сапога») [4: 231] цикла «Бабочки» *op.* 2, относящегося к начальному этапу творческой самоидентификации композитора. Такую же оговорку делает и К. Жабинский, в целом соглашаясь с датировкой, указанной В. Протопоповым [4: 232].

² Названия, номера опусов, даты создания сочинений Р. Шумана приведены в соответствии с их каталогом, помещенным в монографии Д. Житомирского [5].

новского» в романтическом искусстве. Выявление путей «вхождения» иностилевых явлений в индивидуальный художественный мир Р. Шумана, превращение этих явлений в персонально-авторские составляет **проблемный аспект предлагаемой статьи**. В качестве музыкального материала избраны «Три фортепианные сонаты для юношества» *op. 118*. Написанные в последний год плодотворной деятельности композитора, они не только содержат характерные приметы «позднего Шумана», но также обладают свойствами автобиографичности и авторетроспекции, что делает их особенно привлекательными с точки зрения предложенной проблематики.

Цель статьи заключается в выявлении культурно-исторических и авторских референций в одном из поздних сочинений Р. Шумана. Её **объектом** избрано фортепианное наследие названного композитора, **предметом** – «Три фортепианные сонаты для юношества» *op. 118* в контекстуальном поле произведений последних лет немецкого романтика.

Анализ последних публикаций по избранной теме. Вопрос о связях фортепианного творчества Р. Шумана с клавирной традицией XVII–XVIII веков поднимает К. Жабинский [4]. Автор обращает внимание на некоторые заимствования композитором-романтиком ритмического (употребление обратнопунктирного ритма), начертательного (соединение в одновременном сочетании триоли и фигуры с точкой) плана, сходство с толкованием далёкими предшественниками темповых обозначений и пр. Значительная часть рассматриваемой публикации посвящена претворению в фортепианном творчестве Р. Шумана полифонических средств и приёмов. Подхватывая некоторые идеи В. Протопопова, продолжая и расширяя его наблюдения [8], К. Жабинский указывает на глубинность связей композитора с наследием не только И. С. Баха, но также С. Шейдта, Д. Букстехуде, И. Л. Кребса и пр. Рассматривая полифонию как важный фактор в организации музыкальной ткани шумановских фортепианных опусов, музыковед связывает её принципы с качественными показателями венского фортепиано, которому отдавал предпочтение композитор. Такой ход рассуждений приводит автора к выводу (на наш взгляд, достаточно спорному) о графичности звукового пространства фортепианных произведений Р. Шумана, автономности горизонтальных связей. Напротив, В. Чинаев [9], также отмечая «горизонтальность» мышления композитора, видит в нём следствие романтической «бесконечности», воплощённой

в новой концепции музыкального звука как тянущегося, чего можно было бы достичь на инструменте К. Графа, что приводит к утрате ясности и чёткости линий. На этом основании автор вписывает фактурно-звуковые свойства фортепианных сочинений Р. Шумана в исполнительские тенденции первой трети XIX века.

По мнению А. Демченко [3], расширение контактов Р. Шумана с барочно-классицистским наследием выводит композитора за условную границу, разделяющую музыкальное искусство XIX века на две половины. Начиная с 1840-х годов, считает автор, в творчестве Р. Шумана намечаются стилевые тенденции, открывающие путь в постромантизм, предвосхищая искания И. Брамса, Г. Вольфа, Э. Грига, П. Чайковского и кучкистов. А. Демченко даже склонен проследить «шумановское» у С. Рахманинова, А. Скрябина и С. Прокофьева (!).

Необычный взгляд на сочинения Р. Шумана 1840 – 1853 годов, сам «образ» композитора содержится в книге С. Грохотова «Шуман и окрестности. Романтические прогулки по “Альбому для юношества”» [2]. Автор создаёт портрет «позднего Шумана» в интерьере домашнего очага, атмосфере повседневных семейных радостей. Показательно, что обещанные в названии «романтические прогулки» С. Грохотов предваряет знакомством с «господином Бидермейером» и культурой, получившей его имя. Упомянутый господин постоянно напоминает о себе в характеристиках, которые автор даёт пьесам «Альбома для юношества», идёт ли речь о некоторой интонационной и эмоциональной «нейтральности» отдельных миниатюр, кажущейся неуместности обращения в таком издании к трагедии смерти или увлечению «воинственной тематикой». В результате обнаруживается национальная почвенность музыкальных (и словесных – в программных заголовках) образов, любовно, а подчас и с известной долей иронии создаваемых Р. Шуманом.

Как видим, в рассмотренных научных источниках исследователи акцентируют внимание на трёх аспектах наследия Р. Шумана: в общестилевом плане с позиции претворения в нём явлений прошлого (К. Жабинский), применительно к стилевым поискам композитора в сочинениях 1840–1853 годов – с точки зрения открытия новых путей в музыкальном искусстве, устремлённых в поздний романтизм (А. Демченко), актуализации вопроса о национальной почвенности композитора в его связи с одним из его последних сочинений (С. Грохотов). Так или иначе, каждый из авторов представленных работ раскрывает тему

традиций в творчестве Р. Шумана, что можно считать одной из примет современной «шуманианы». Выявленные на основе анализа научной литературы «срезы» этой темы составили «призму», сквозь которую в предлагаемой статье рассматривается избранный музыкальный опус.

Изложение основного материала. «Три фортепианные сонаты для юношества» *op.* 118 (1853) создавались Р. Шуманом в продолжение тех музыкально-дидактических и просветительских начинаний, которые стимулировали появление фортепианного «Альбома для юношества» *op.* 68 (1848)¹, «Альбома песен для юношества» *op.* 79 (1849), «Двенадцати четырёхручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей» *op.* 85 (1849) и «Жизненных правил для музыкантов» (1850). Напомним, что музыкальное приношение детям – фортепианный «Альбом» и критические напутствия-афоризмы, разъясняющие цель и задачи сборника, композитор планировал издать в виде единой публикации. И хотя это намерение осталось неосуществлённым, названные тексты – нотно-музыкальный и музыкально-критический – можно считать типично шумановскими «двойниками», воплощающими в звуке и слове те эстетические принципы, которые определили не только качественные параметры создаваемого автором педагогического репертуара, но и во многом – стилевые черты его последних произведений². С этих позиций «юношеские» сочинения Р. Шумана вы-

¹ История замысла этого сборника и его реализации подробно рассмотрена С. Грохотовым. Как явствует из приведённых исследователем фактов, помимо озбоченности Р. Шумана вопросами музыкального воспитания, своим рождением «Альбом для юношества» обязан событию и биографического характера – сочинению небольшой фортепианной пьески в качестве подарка старшей дочери композитора Марии, что послужило непосредственным толчком к созданию серии миниатюр, адресованных детской аудитории [2].

² Среди них обнаруживаются два уникальных примера проникновения авторского повествования-комментария непосредственно в пространство музыкального произведения. В «Реквиеме по Миньоне» *op.* 98б (1849) изложение словесно-нотного материала предваряется обширным фрагментом «Годов учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте, после чего следует адаптированное к вокально-хоровому высказыванию продолжение этого же литературного текста. Причём словесное введение в ситуацию завершается знаком двоеточия, сигнализирующим о переходе к прямой речи, с которой и вступает хор. Возникает параллель с речитативами баховских пассионов, где ведущий фабульную линию Евангелист, рассказывая о каком-либо событии, передаёт слово его участнику, что синтаксически помечается соответствующим знаком.

зывают определённую аналогию с музыкальными «наставлениями» И. С. Баха в создаваемых им «упражнениях», за которыми скрывались высоко художественные, подлинно новаторские образы его искусства.

Тем самым открывается возможность рассматривать «Три фортепианные сонаты для юношества» одновременно и как примеры эстетических «поучений» Р. Шумана, адресованных молодёжи, и как последовательное претворение той поэтики, которая вызревала в его сочинениях в 1830-е годы и получила исчерпывающее выражение в 1840-х – начале 1850-х. Суть этой поэтики можно определить понятием согласования любых смежных идей, порождённых романтическим свободомыслием, с теми представлениями о музыкально-прекрасном, которые формировались на протяжении всей истории «искусства интонируемого смысла» и вылилось в совершенные художественные формы¹. При этом в своих последних произведениях Р. Шуман аккумулирует не только творческий опыт барокко и венской классики, но и собственно романтизма, ставшего к этому времени сложившейся

С еще большей последовательностью смешение повествовательно-комментирующего и музыкально-поэтического типов высказывания осуществляется Р. Шуманом в вокальном цикле «Семь песен с фортепиано. На память о поэтессе (Елизавете Кульман)» *op.* 104 (1851) – также своего рода «реквием». Теперь авторское вмешательство в событийную канву произведения принимает характер неотъемлемой части его текста, вследствие чего вокальный цикл оказывается не только музыкально-поэтическим, но и музыкально-литературным (ср. с трактовкой художественного содержания данного опуса, принадлежащей Г. Ганзбургу [1]).

В свете такого рода опытов первоначальное намерение объединить в одном издании «Альбом для юношества» и «Жизненные правила для музыкантов» вписывается в некоторые общие идеи последних творческих замыслов Р. Шумана. Нелишне упомянуть и драматическую поэму «Манфред» *op.* 115 (1848) – ещё один образец композиторских экспериментов в области взаимодействия музыки и слова.

¹ Ещё в 1827 году Р. Шуман пишет, обращаясь к своему другу Э. Флексису: «Чувства, мой друг, это звёзды, указывающие на путь лишь при ясном небе; разум – та магнитная стрелка, благодаря которой корабль идёт всё дальше, даже если звёзды скрыты за облаками и больше не светят <...>» [10: 28]. Следуя этой максиме, заимствованной, по наблюдению Д. Житомирского, из «Озорных годов» Жан Поля [10: 578], Р. Шуман направил свой творческий корабль на создание произведений, в которых вдохновение момента, вызванное внезапно вспыхнувшим чувством либо мимолётным впечатлением, сопрягается с ясностью композиторской мысли – урок, преподанный Р. Шуману не только его виртуальным наставником в овладении «контрапунктом жизни», но и историческим опытом музыкальной культуры.

звукосозерцательной системой, выработавшей комплекс специфических эстетических идей и нормативов и закрепившейся в общественном сознании как культурная ценность. Сделав свой вклад в музыкальное искусство, романтизм первой половины XIX столетия тем самым способствовал расширению познавательных горизонтов этого вида художественного творчества и в результате стал органичной частью многовековой традиции. Применительно к шумановским исканиям это означало «прививку» индивидуально-стилевых свойств к древу национального и всевропейского искусства, их органичное слияние с обретениями прошлого. Названное смешение носит характер не столько разумного компромисса между старым и новым, сколько приращение иного смысла, создаваемого композитором, к первичному, заложенному в существующих жанрово-стилистических канонах. Вследствие такого подхода сама традиция – совершенно в романтическом духе – выступает не в виде застывшего монолита либо незыблемого свода правил-догм, а живым, развивающимся во времени и пространстве культуры организмом, постоянно порождающим новые «клетки», способным к бесконечному творению многочисленных разнообразных форм.

Исходя из приведенных соображений, следует, что Р. Шумана никак нельзя представить хранителем музейных экспонатов или человеком, сменившим буйство юношеской фантазии на пресловутую «золотую середину». Напротив, его авторская мысль и теперь, в так называемый «поздний» период творчества, в том числе годов «заката» [5], демонстрирует креативную энергию, которая, однако, получает несколько иное направление, нацеливаясь на выявление сплошности музыкального искусства, единства всех звеньев его исторического развития. Достаточно вспомнить шумановскую «Рейнскую» симфонию *оп. 97* (1850), воспринимающуюся своеобразным путешествием по символическому Рейну – магистрали немецкой культуры, предстающей в своих разных ипостасях: героики духа (I часть), патриархально-идиллических образов «дома» (II часть), утонченной игры с её «незаинтересованным», «неангажированным» смыслом (III часть), величия и стоицизма нравственного императива (IV часть), карнавальная мозаичности и мнимой фрагментарности бытия (V часть). И для каждой из этих ипостасей Р. Шуман находит соответствующую историко-стилевую и авторскую эмблему – бетховенскую, выполненную в народ-

ном духе, венскую классическую, барочную, романтическую¹. В известном смысле таким конгломератом разновременных музыкальных традиций предстают фортепианные циклы Р. Шумана 1840–1850-х годов, где строго выдержанная форма канона не препятствует поэтичности тематического содержания и несомой им образности, а работа над оттачиванием формы фуги непосредственно соприкасается с продолжением разработки излюбленного композитором жанра миниатюры. В этом контексте адресованные юношеству опусы не кажутся лишь данью дидактическим намерениям автора, естественно вписываясь в его наследие в качестве «детского» (но отнюдь не упрощённого) преломления вполне «взрослых», выношенных и критически осмысленных творческих установок². Не составляют исключения и «Три фортепианные сонаты для юношества».

Продолжая начинания Р. Шумана в «Альбомах» и четырёхручных пьесах, *op.* 118 всё же стоит несколько особняком по отношению к ним. Если первые три «юношеских» сборника имеют «собираательный» адрес (детская аудитория), то данный посвящён дочерям композитора, соответственно, Юлии, Элизе и Марии. Заметим, что практика посвящений широко представлена в творчестве Р. Шумана, отражая как значимость для автора слова во всех его формах, так и его талант

¹ Ссылаясь на необнародованную Р. Шуманом программу этой симфонии, Д. Житомирский расшифровывает её как «серию картин народной жизни на берегах Рейна». Вместе с тем, исследователь предлагает и иное истолкование содержания данного сочинения. По его мнению, «Рейн здесь более всего – дух родины, пафос её национальной жизни» [5: 651].

² Заметим, что основополагающие принципы эстетико-стилевой программы «позднего Шумана» во многом совпадают с аналогичными устремлениями И. Брамса. Очевидно, именно этой близостью объясняется восторженное приятие композитором личности и произведений своего молодого друга. В письмах от 8 октября 1853 года, адресованных, соответственно, Й. Иоахиму и Г. Хертелю, Р. Шуман именует И. Брамса «истинным апостолом», чьё творчество «вызывает огромное движение в музыкальном мире» [11: 350–351]. Подобные высказывания адресанта неоднократно звучат и в других шумановских посланиях, обращённых к разным лицам. Напротив, отдавая дань новой восходящей звезде – Р. Вагнеру, Р. Шуман, тем не менее настойчиво отказывает будущему хозяину Байрёйта в собственно музыкальных качествах. Сошлёмся, для примера, на письма Г. Дорну от 7 января 1846 года, Ю. Рицу от 1–2 января 1849 года, Ж. Ж. Лорану от 10 апреля 1853 года и др. [11: 131; 202; 333].

музыкального портретиста. Не углубляясь в эту тему, приведём лишь несколько примеров. Помимо хрестоматийной пары Флорестан – Эвсейбий (посвящение от их имени Первой фортепианной сонаты *op.* 11 Кларе – своего рода «автопортрет на память», подписи буквами *F.* и *E.* в «Танцах давидсбюндлеров» *op.* 6), следует назвать «Этюды для педального фортепиано» *op.* 56 («Моему учителю И. Г. Куншту» – разумеется, в форме канонов – «домашнее задание»), и для инструмента, по своим акустическим свойствам близкого органу, на котором играл наставник) и пр.¹ Трудно судить об адекватности «музыкальных портретов» девочек оригиналам, но сам факт персональных посвящений собственным детям знаменателен как знак обращённости композитора к интимному кругу «домашних».

Ещё одно отличие *op.* 118 от предыдущих в этом роде видится в его жанровом профиле. Если оба «Альбома» и четырёхручные ансамбли представляют собой сборники миниатюр, то в новом опусе той же серии композитор отдаёт предпочтение крупной форме – сонате (не сонатине!). Однако композиционно-драматургические свойства каждого сонатного цикла, а также всего опуса позволяют видеть в них игру детей во «взрослый» жанр со всей серьёзностью, которую предполагают подобные забавы. Правило этой игры заключается в совмещении композиционных признаков «большой» романтической четырёхчастной сонаты и цикла миниатюр. Первая соната (*G-dur*) складывается из *Allegro*, «Темы с вариациями», «Колыбельной куклы» и «Рондолетто»; вторая (*D-dur*) – из *Allegro*, «Канона», «Вечерней песни» и «Детского общества»; третья (*C-dur*) – из *Allegro*, *Andante*, «Цыганского танца» и «Мечты ребёнка»². Как видим, в сонатные циклы входят наравне с обобщёнными наименованиями (*Allegro*, *Andante*, «Тема с Вариаци-

¹ «Портретность» в произведениях Р. Шумана может зашифровываться любыми способами – вплоть до семантизации («персонализации») характера темпового движения. К. Жабинский указывает в этой связи на *Andantino* из Фортепианной сонаты *g-moll*. Напоминая буквальное значение данной словесной ремарки («шажками»), музыковед видит в ней намёк на определённый тип женственности, воплощённый в облике Генриетты Фойгт, которой посвящена Соната [4: 239]. Аналогичные наблюдения, касающиеся образов движения в «Детских сценах» (вне посвящения, но в соответствии с программными заголовками) принадлежат Т. Макеевой [6].

² Переводы названий пьес, входящих в *op.* 118, даны согласно каталогу сочинений Р. Шумана, помещённому в книге Д. Житомирского [5].

ями», «Рондолетто», «Канон») и программные («Колыбельная куклы», «Вечерняя песнь», «Детское общество», «Мечта ребёнка», в какой-то мере – «Цыганский танец», поскольку он связан с характеристическими представлениями).

Композицию такого рода имеет каждый из трёх циклов, что свидетельствует о закономерном характере сочетания сонатных и сюитных жанровых средств. Показательно, что аналогичное отношение к названиям пьес присуще «Альбому для юношества», вследствие чего раскрывается сродность двух разных типов структурной организации цикла: сборника миниатюр и триады сонат.

В этой связи возникает вопрос о значении указания «*Allegro*», сопутствующего первым частям циклов. Оно вставлено после порядкового номера, над нотным текстом, посередине страницы, воспринимаясь как название – аналогично пьесе. Непосредственному изложению музыкального материала предшествуют другие ремарки, на немецком языке: в первых двух сонатах «*Lebhaft*» («Оживлённо»), в третьей – «*Im Marschtempo*» («В маршевом темпе»), настраивающие более на характер исполнения, нежели на его скорость. Что касается выставленного в качестве заголовка *Allegro*, то это слово можно было бы трактовать как сообщение о структуре начальных частей циклов, однако соната *G-dur* открывается музыкальным повествованием в сложной трёхчастной форме. Очевидно, следует принять во внимание наблюдение К. Жабинского по поводу шумановского толкования «*Allegro*» в барочно-классицистском духе – как указание на определённый эмоциональный тонус, а не как на темп или сонатную форму [4: 238]. Что касается сонат для юношества, то в понимании этого слова в заголовке их первых частей можно усмотреть тактический ход автора для решения инструктивной задачи: первичного знакомства начинающего музыканта с законами сонатного цикла, первое место в котором должно занимать *Allegro*. Знаменательно, что лишённая сонатного «акцента» первая композиция адресована самой младшей из дочерей Р. Шумана, Юлии, едва вступившей ко времени создания *op. 118* в своё восьмилетие. Каждая последующая соната демонстрирует постепенное усложнение музыкальных форм и пианистических задач, что соответствует их посвящениям. Так, вторая, предназначенная десятилетней Элизе, включает миниатюрное сонатное *Allegro*, «серьёзный» Канон и две

контрастные программные пьесы; в третьей – для двенадцатилетней Марии – использованы довольно развёрнутые формы, а драматургия целого подводит к многоцветию финала с его карнавальной динамикой быстро сменяющихся образов. Как видим, в опусе сонат претворён один из классических законов дидактики, предусматривающий постепенность восхождения от простого к сложному – в противовес «старшинству» дочерей композитора, которое, казалось бы, предполагает возрастной подход: от посвящения Марии до музыкального приношения Юлии.

Таким образом, само целевое назначение сонат обуславливает их единство, давая возможность рассматривать *op.* 118 в виде макроцикла, где каждый раздел (соната) одновременно и самодостаточен, внутренне исчерпан, – и предстаёт одним из звеньев восхождения к музыкальному Парнасу. Более того, неизменно начиная каждый сонатный цикл с *Allegro*, Р. Шуман далее разнообразит входящие в них части, нигде не повторяя уже задействованный образ или музыкальную форму, что в конечном счёте также придаёт макроциклу сонат сквозной, целостный характер. Наконец, само содержание входящих в него частей соответствует жанру пьесы, поскольку каждая из них представляет типично романтический, шумановский образ, в совокупности составляя различные грани карнавально-лирического, поэтического хужоженного мира композитора.

Единство *op.* 118 обуславливается и иными факторами, прежде всего, тематическими. Подобно «Карнавалу» и «Давидсбюндлерам», сонаты для юношества отмечены приёмом репризности, когда в финальной пьесе третьей из них проходят достаточно пространственные и очевидные реминисценции предыдущих. Аналогии с названными циклами возникают и в масштабах первой сонаты, где Р. Шуман демонстрирует типичную для его «взрослых» сочинений технику *motto*. Тематизм всех её частей содержит вариантно изложенную последовательность четырёх нот в качестве *initio*, что позволяет видеть в этом цикле взаимодействие не только сонатных и сюитных, но и вариантновариационных принципов формообразования. Последний порождает во второй части собственно вариационную форму («Тема с вариациями»), которая, таким образом, в композиционном плане оказывается «темой» сочинения, помещённой, как это нередко бывает у Р. Шума-

на, в «глубине» цикла (см., например, «Сфинксов» из «Карнавала» или третью часть «Концерта без оркестра»)¹.

Учитывая принадлежность «детской» группе сочинений Р. Шумана, возникает вопрос о возможности их восприятия в качестве автореминисценции – отзвука «Детских сцен» *op.* 15 (1838). Очевидно, такой вопрос задавал себе и Д. Житомирский, логически связав характеристики данного цикла и «Альбома для юношества». Во всяком случае, делая переход от представления одного из них к другому, учёный пишет: «В сороковые годы, уже в собственной семье, Шуман снова тесно соприкоснулся с миром детства» [5: 374]². Сам композитор предостерегал против подобных аналогий, совершенно однозначно высказываясь по этому поводу: «“Альбом”, – заявляет он в письме к К. Райнеке, датированном 6 октября 1848 года, – решительно отличается от “Детских сцен”. “Сцены” – обращение взрослых к прошлому и предназначен для взрослых, тогда как “Рождественский альбом” – скорее обращение к будущему, предчувствия, будущие состояния, и предназначен для детей» [11: 192]. По поводу сонат для юношества авторский комментарий в таком ключе обнаружить не удалось. И всё же трудно не увидеть некоторых перекличек между ними и «Детскими сценами». Речь идёт о 12-й «сцене» *op.* 15 и последней (кстати, тоже 12-й, если мыслить сонатную триаду как сюитный цикл сквозного развития) части третьей композиции *op.* 118, соответственно, «Засыпающий ребёнок» и «Мечта ребёнка»: нечто из мира грёз и сновидений. Обе эти пьесы содержат цитаты из предыдущих миниатюр (сонат), то есть отличаются ретроспективным характером. Вместе с тем, если первая из них наполнена сладкой грустью, то другая завершается бодро и радостно, что воспринимается как прощание с детством на пороге грядущего.

¹ Несколько десятилетий спустя аналогичное первой сонате для юношества (и третьей, «взрослой») творческое решение предложит И. Брамс в одном из своих поздних вдохновений: Кларнетовом квинтете *op.* 115 [см.: 7], что может служить одним из многих подтверждений эстетической и стилиевой близости двух музыкальных гениев.

² Д. Житомирский высказывает предположение, что толчком к созданию «Детских сцен» послужили воспоминания-переживания Р. Шумана, когда он, тоскуя о Кларе в разлуке с ней, мысленно обращался ко временам его общения с детьми Ф. Вика, которых он охотно развлекал всевозможными играми и историями – в том числе и одиннадцатилетнюю героиню своих поэтических грёз [5: 371].

щей юности. Примечательно уточнение к слову «соната», ограниченное сочинением, посвящённым Юлии: «детская», остальные же такого уточнения не имеют.

Наложение жанровых плоскостей в сонатах для юношества заставляет обратиться к их предшественницам – трём «большим» романтическим, относящимся к 1830-м годам. Созданные в самый разгар процесса творческого самоопределения композитора они впервые предстали примером того отношения к музыкальной традиции, которое окончательно оформится в поздние годы его деятельности. Сразу оговорим, что образцом для этих сонат, по-видимому, послужили не только произведения венских классиков, но и Ф. Шуберта, чьи сонатные циклы оказались в центре внимания Шумана-критика в 1830-е годы наряду с мендельсоновскими, а также принадлежащими К. Лёве, Ф. Г. фон Поччи, Ф. Лахнеру и др. Непосредственные переклички сонат с музыкальной современностью обнаруживаются и при их сопоставлении с веберовскими сочинениями этого жанра. Если кратко суммировать шумановскую интерпретацию сонаты в опусах 1830-х годов, то следует выделить следующие моменты. Р. Шуман придерживается четырёхчастного строения цикла с обязательным скерцо. Исходя из предпочтения карнавальской логики неожиданных переключений и ассоциаций сонатной линейности и причинности, Р. Шуман трактует все быстрые, а в третьей сонате и медленную, части циклов под знаком многообразности и многотемности (в вариациях третьей сонаты такой эффект возникает благодаря приёму вариации на вариацию, существенному удалению от исходной темы, сращению вариаций с сюитой). Тематизм сонат тяготеет к характеристичности, почти зримой рельефности, придавая им оттенок театральности. Капризность драматургического рисунка дополняется весьма причудливым тональным планом сонатных *Allegri*. Поэтическая аура сонат складывается из двух постоянных спутников музыкальных путешествий Р. Шумана – Флорестана и Эвсебия. Карнавальная логика способствует группировке многочисленных образов вокруг лирики и игры. Специфический рельеф музыкальной формы создаётся благодаря различным способам изложения тематического материала и его дальнейшей «жизни»: наряду с пространными, разработанными темами-образами мелькают темы-арабески, темы-намёки. Р. Шуман широко пользуется приёмом производности тематизма как в пределах одной части, так и в масшта-

бе всего цикла. Жанр сонаты представлен им как обобщение типологических признаков современного музыкального мышления, в то время как циклы миниатюр преломляют их с позиций его программно-жанровой конкретизации. В сонатах сочетаются личностная, индивидуально неповторимая эмоционально-смысловая тональность, присущая камерным жанрам, с эффектной концертностью, виртуозностью, броской эстрадностью подачи музыкальной «речи». Как видим, уже в «больших» сонатах Р. Шуман находит тот органичный сплав традиционных эстетических нормативов с современными, который составит своеобразие его творческого почерка в период его «позднего» стиля. Сам подход к жанру сонаты как внепрограммному, с регламентированной организацией циклической композиции с большей непосредственностью указывает на следование устоявшимся нормативам, чем это происходит в «малых» сонатах – для юношества, которые, таким образом, несколько иначе контактируют с наследием. Причём само понимание наследия приобретает специфически расширительный смысл, позволяя композитору не только обогащать сонату творческими приобретениями в жанре программной миниатюры, но и идти по пути их сращения. И всё же, как и в 1830-е годы, соната остаётся для Р. Шумана жанром обобщающего свойства, отличие же сонат для юношества от «больших» заключается в том стилевом контексте, который подлежит обобщению. Как показывают приведённые выше примеры произведений Р. Шумана 1840-х – начала 1850-х годов, соединение устоявшихся способов музыкального высказывания, в том числе и собственно форм, с романтическими фантазийными становится характернейшей приметой творческих исканий композитора в этот период, обобщением которых и становятся сонаты. По отношению же к «Альбому для юношества» и «Жизненным правилам для музыканта» они выступают своего рода «гештальтом» – наглядным, концентрированным выражением присущих им эстетических позиций и художественных средств. Метафорически говоря, оба макроцикла сонат – как большие, так и для юношества – выступают своего рода «узелками памяти», консервирующими найденное и предстающими его эталонным выражением в соотнесённости с прошлым. В известном смысле сонаты – это остановленное мгновение бесконечной мелодии шумановского стилевого движения, момент истины, ставшая форма авторского начала, его музыкальная формула на определённом этапе самореализации.

Выводы. Последние произведения Р. Шумана предстают результатом того расширения его творческого кругозора, которое последовательно происходило на протяжении 1840-х годов, сопровождаясь переосмыслением явлений прошлого в контексте романтического художественного мира композитора. Кристаллическое выражение обретенные Р. Шуманом на этом пути стилевые свойства получили в его сочинениях последних лет, подтверждением чему не в последнюю очередь может служить их претворение в музыке о детях и для детей – области искусства, чья природа требует оперирования устоявшимися в смысловом поле композиторского творчества, шире – музыкальной культуры – интонационными формулами и структурными моделями. В этом плане особое место среди «детских» сочинений Р. Шумана занимают «Три фортепианные сонаты для юношества» *op.* 118, жанр которых предполагает значительную меру обобщения авторских (эпохальных) стиливых средств. В данном опусе скрестились классические (соната), барочные (полифонические формы), национальные (бидермейер), а также индивидуально-творческие (посвящения, музыкальное портретирование, тематическая работа, взаимодействие сонатности, сюитности, вариационности и пр.) традиции, в совокупности дающие ясное представление о «шумановском» в немецком музыкальном романтизме середины XIX столетия.

Перспективы исследования видятся в накоплении музыкально-аналитического материала, связанного с последним творческим взлётом Р. Шумана с целью развенчания мифа о закате его творческого гения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. №1. С. 106–119.
2. Грохотов С. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2006. 240 с.
3. Демченко А. О романтизме одного из радикальных романтиков // Музыкальная академия. 2010. №3. С. 107–116.
4. Жабинский К. А. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирная традиция XVII–XVIII веков // «От барокко к классицизму». Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред.

- С. В. Грохотов : сб. ст. Вып 2. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 220–240.
5. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1964. 880 с.
 6. Макеева Т. Н. Примеры использования образов движения и их эмоциональная характеристичность в «Детских сценах» Роберта Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. тр / состав. Г. Ганзбург. Харьков: РА – Каравелла, 1997. С. 78–80.
 7. Мревлов А. Е. Черты позднего стиля Брамса // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: сб. науч. тр. Л. : ЛГИТМиК, 1981. С. 101–108.
 8. Протопопов Вл. Полифония Р. Шумана // История полифонии. М. : Музыка, 1986. Вып. 4. С. 61–85.
 9. Чинаев В. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2010. Вып. 3. С. 84–98.
 10. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., науч.-ред., вступит. сл., коммент. Д. В. Житомирского. М. : Музыка, 1982. Т. 1. 720 с.
 11. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., науч.-ред., вступит. сл., коммент. Д. В. Житомирского. М. : Музыка, 1982. Т. 2. 525 с.

REFERENCES

1. Ganzburg G. Pesennyiy teatr Roberta Shumana // Muzyikalnaya akademiya. 2005. № 1. S. 106–119.
2. Grohotov S. Shuman i okrestnosti. Romanticheskie progulki po «Albomu dlya yunoshstva». М. : Izdatelskiy dom «Klassika – XXI», 2006. 240 s.
3. Demchenko A. O romantizme odnogo iz radikalnyih romantikov // Muzyikalnaya akademiya. 2010. №3. S. 107–116.
4. Zhabinskiy K. A. Fortepiannoe tvorchestvo Roberta Shumana i avstro-nemetskaya klavirnaya traditsiya XVII–XVIII vekov // «Ot barokko k klassitsizmu». Muzyikalnyie epohi i stili : estetika, poetika, ispolnitelskaya interpretatsiya / otv. red. S. V. Grohotov : sb. st. Vyip 2. М. : Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2010. S. 220–240.

5. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. M. : Muzyka, 1964. 880 s.
6. Makeeva T. N. Primeryi ispolzovaniya obrazov dvizheniya i ih emotsionalnaya karakteristikhnost v «Detskih stsenah» Roberta Shumana // Robert Shuman i perekreste putey muzyki i literatury : sb. tr / sostav. G. Ganzburg. Harkov: RA — Karavella, 1997. S. 78–80.
7. Mrevlov A. E. Chertyi pozdnego stilya Bramsa // Traditsii muzyikalnogo iskusstva i muzyikalnaya praktika sovremennosti: sb. nauch. tr. L. : LGITMiK, 1981. S. 101–108.
8. Protopopov V. Polifoniya R. Shumana // Istoriya polifonii. M., 1986. Vyip. 4. S. 61–85.
9. Chinaev V. Metafora dali: romanticheskaya kontseptsiya zvuka i fortepiano Shumana v svete impolnitelskih tendentsiy pervoy treti XIX veka. Nauchnyiy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2010. Vyip. 3. S. 84–98.
10. Shuman R. Pis'ma: v 2-h t. / sost., nauch.-red., vstupit. sl., komment. D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1982. T. 1. 720 s.
11. Shuman R. Pis'ma: v 2-h t. / sost., nauch.-red., vstupit. sl., komment. D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1982. T. 2. 525 s.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2018 р.

УДК: 780.616.432:785.071.1.035] 78.03 (44)“19”

ORCID ID 0000-0002-2642-7665

Александр Бурель

Харьковская областная филармония

О ФОРТЕПИАННО-ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ш.-М. ВИДОРА

Бурель А. В. О фортепианно-оркестровых сочинениях Ш.-М. Видора. В статье рассматриваются фортепианно-оркестровые произведения Ш.-М. Видора (1844–1937), как с точки зрения особенностей индивидуального стиля, так и в контексте существования концертного направления во Франции, с обозначением наиболее показательных моментов относительно преемственности традиции и её обновления. Если Концерт для фортепиано № 1 *f-moll* (1876) во многом продолжает