

Чжу Юаньюань

аспирантка кафедри історії музики
Харьківського національного університету
искусств імені І. П. Котляревського

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ШУМАНА

Аннотация. *Статья посвящена одному из поздних сочинений Роберта Шумана – Скрипичному концерту d-moll (1853), около столетия пребывавшего в неизвестности. Анализ концерта позволяет выявить жанровую специфику сочинения, композиционно-драматургическую логику, обозначить те модели, на которые опирался композитор при создании концерта.*

Ключевые слова: концерт, жанр, стилистика, концертная модель, игра, мышление, поздний стиль.

Анотація. *Чжу Юаньюань. Жанрово-стильова специфіка концерту для скрипки з оркестром у контексті пізнього періоду творчості Роберта Шумана. Статтю присвячено одному з пізніх творів Роберта Шумана – Скрипковому концерту d-moll (1853), що майже століття знаходився у забутті. Аналіз концерту дозволяє виявити жанрову специфіку твору, композиційно-драматургічну логіку, визначити ті моделі, на які спирався композитор при написанні концерту.*

Ключові слова: концерт, жанр, стилістика, концертна модель, гра, мислення, пізній стиль.

The annotation. *Zhu Yuanyuan. Concert's for violin and orchestra genre-style specifics in the late period of Robert Schumann creativity. The article is devoted to one of the later works of Robert Schumann – Violin concert d-moll (1853), about a century spent in obscurity. Analysis of the concert reveals genre-specific of compositions, compositionally dramaturgic logic, identify those models for which the composer relied on when creating the concert.*

Keywords: concert, genre, style, concert model, the game, thinking, later style.

Постановка проблемы. Жанровая система творчества Шумана позднего периода представлена достаточно разнообразно: она включает симфонии, концерты и концертные пьесы, камерные ансамбли, фортепианные и скрипичные сонаты, циклы миниатюр, оперу, ораториальные сочинения, камерно-вокальные сочинения. Концерт занимает в этом ряду одно из ведущих и устойчивых (по числу представленных образцов жанра и частоте обращения к нему) положений. Вместе с тем изучение научно-музыкальной литературы, посвящённой творчеству Шумана в целом и концертным сочинениям – в частности, обнаруживает отсутствие системной изученности жанра концерта¹. Имеющиеся источники отмечены неравномерностью освещения тех вопросов, которые касаются специфики мышления композитора в жанре концерта, особенностей жанровых и структурных моделей концерта, стилистических традиций, питавших творчество Шумана². В качестве «белых пятен» отметим отсутствие полноценных аналитических описаний некоторых концертных сочинений: например, Фантазии для скрипки с оркестром, Концертного аллегро с интродукцией, Концертштюка для четырёх валторн с оркестром, Скрипичного концерта. Последнее из указанных произведений, как правило, лишь упоминается в перечне сочинений композитора либо в ряду сочинений, датированных 1853-м годом, олицетворяющих последние годы.

Подобное отношение к концертному творчеству Роберта Шумана во многом обусловлено той специфической позицией в отечественном (советском) музыкознании, согласно которой предметом творческой зрелости композитора считался именно его ранний и средний периоды, для которых было характерным фортепианоцентристская оценка творчества композитора. По мнению Г. Ганзбурга, «перекос общественного внимания в пользу сочинений раннего периода и в ущерб позднему периоду шумановского творчества спровоцирован двумя факторами» [2]. Первый из них, по мысли учёного, вызван неприятием многими ценителями радикальных обновлений в стиле того или иного композитора в поздний период творчества³. Второй фактор обусловлен постигшим Шумана психическим расстройством, которое могла наводить на мысль о том, что поздний стиль стал проявлением душевной болезни композитора. Ещё одну причину большей концентрации внимания музыкальной общественности на раннем периоде творчества Шумана, нежели на среднем и позднем, Г. Ганзбург усматривает в «фортепианоцентричности» подхода к изучаемому материалу [2].

Современное музыкознание дало иную оценку позднего периода творчества композитора – как творчества более объективного плана, определяющего пути и перспективы развития музыкального искусства последующего периода, подхваченные и развитые в творчестве последователей Шумана. Это позволяет пе-

¹ По степени освещённости концертного творчества Шумана в научной литературе на первом месте оказывается Фортепианный концерт, который мыслится исследователями вершиной фортепианного наследия композитора [см., например, 3-6, 8, 10].

² Среди отдельных публикаций укажем статьи С. Мадорского [7] и Д. Беличенко [1].

³ В ряду таковых Г. Ганзбург называет Бетховена, Листа, Скрябина, шире известных общественности своими ранними сочинениями, чем поздними.

Надійшла до редакції 27.11.2011

реосмыслить и соотношение составляющих жанровой системы композитора, выявить их реальное значение.

Целью данной статьи служит выявление специфики мышления Шумана в Скрипичном концерте, принадлежащему к позднему стилю композитора.

Концерт для скрипки с оркестром был написан Шуманом в 1853 году и почти столетие оставался в неизвестности⁴. История окутывает ореолом таинственности факт обнаружения партитуры данного концерта, приписывая его вмешательству духа самого Шумана⁵. Первое исполнение концерта состоялось в Лондоне 16 февраля 1939 г., где партию солирующей скрипки исполнила венгерская артистка Йёлли Арании (*Jelly d'Aranyi*); следующее исполнение связано с именем Иегуди Менухина.

Знакомство с музыкой концерта позволяет поновому оценить данное сочинение, не боясь инерции оценки творчества композитора и времени создания концерта как плода психической болезни. По мнению Иегуди Менухина, «этот концерт – настоящий романтический и свежий Шуман, без какого-либо следа болезни» [2, с. 15]. При этом выдающийся скрипач находит своё, достаточно убедительное, объяснение длительного пребывания концерта в неизвестности: «содержащиеся в нём гармонии, которые не могут удивить наш слух сегодня, в то время были неслыханными и могли быть неверно восприняты» [там же].

Состав оркестра, задействованный в Скрипичном концерте, – традиционный для Шумана парный. В структурном отношении композитор также не отступает от того типа концерта, который был апробирован им ранее – в Фортепианном и частично Виолончельном концертах. Скрипичный концерт включает три части: сонатную *allegro (In kräftigem, nicht zu schnell)*, лирическую (*Langsam*) и финал (*Lebhaft, doch nicht schnell*). Между второй и третьей частью, как и в Фортепианном концерте, нет перерыва, части идут *attacca*. Однако, есть здесь и ряд существенных отличий.

Первая часть (*d-moll*) написана в сонатной форме. Причем, в точности следуя традиции жанра, Шуман пишет две экспозиции: оркестровую и сольную – в этом моменте композитор несколько отступает от своих прежних установок⁶.

Главная тема (*a*) в оркестровой экспозиции звучит у первой скрипки с оркестром. Это решительный марш; кроме пунктирного ритма, мелодия включает широкие скачки, стремительные ускоряющиеся к концу пассажи, трель, которые придают теме драматическую окраску. Мелодия темы графически очерчивает зигзаг, где движение вниз сменяется резким движением вверх с постепенным расширением объема звучания (завоевание пространства), и напоминает резкие четкие жесты. Отметим наличие контрапунктирующего голоса в нижнем оркестровом регистре, который выстраивается по принципу противодвижения. Тема

проводится трижды у струнных инструментов, определяя структурные контуры главной партии – трёхчастной репризной с серединой развивающего типа. В целом теме главной партии присущ объективный характер, в общем её строе угадываются черты барочных аффектов. Типичная тональность, столь любимая И. Бахом (*d-moll*), драматическая «партидность» звучания, секвентность в развитии темы, способствующая накоплению напряжения, которое разрешается в заключительном (репризном) звучании темы, октавное (объективированное) ведение мелодии темы, наличие контрапунктирующих голосов, пульсирующие фигурации, – все эти черты также отсылают к традиции эпохи барокко.

Побочная партия (*b*), написанная в тональности *F-dur*, контрастирует главной в образном, тональном, фактурном планах. Мелодия проникновеннейшей лирической темы, звучащая у первых скрипок, строится волнообразно; она колеблется вокруг устойчивого тона *a*, который выделен ритмически посредством половинной длительности, образуя симметричную вокруг собственной оси структуру. Дополнительную стабильность и устойчивость теме придаёт длительно выдерживаемый органнй пункт (доминантовый); фактуре свойственна полифоничность.

Таким образом, в оркестровой экспозиции противопоставлены две основные образные сферы концерта – драматическая и лирическая, сконцентрированные в темах главной и побочной партий соответственно.

Вторая (сольная) экспозиция открывается вторжением драматической образности главной партии, тема которой звучит на фоне гармоний, избегающих тоники, подготавливая вступление главной партии у солиста в зоне кульминации. Сольная экспозиция включает, помимо главной и побочной, связующую и заключительную партии. В отличие от объективированной по звучанию первой (оркестровой) экспозиции, экспозиция сольная в целом носит глубоко личностный характер, что особенно ярко подчеркивает доминирование в ней звучания солирующей скрипки, которое в главных темах везде заменяет оркестровые скрипки, которые оттеснены в сферу аккомпанемента. Главная тема у скрипки звучит в основной тональности – *d-moll (a₁)*, но она переосмыслена гармонически: начинается с доминанты, а не тоники, этим усиливается тяготение и устремлённость мелодии. Отметим, что тоника в основном виде появляется лишь во втором проведении темы уже в зоне связующей партии (т. 58) (*a₂*). Теме свойственна большая экспрессивность, импровизационность (пассажи, опевания, мелизматика, контрасты динамики), что дополнительно усиливает барочный пафос. Двойные ноты в партии скрипки являются реализацией энергии, которая до этих пор накапливалась. Отметим также характерные для темы главной партии неравномерность ритмики, ускоряющейся к концу построений (четверть – шестнадцатые – квинтолы шестнадцатых), отсылающей к сфере риторики с её декламационностью.

Связующая партия, которая строится на материале главной и также целиком звучит у солирующей скрипки, постепенно просветляет общий драматический колорит звучания, подготавливая светлый лирический колорит побочной.

⁴ Как известно, по настоянию Клары Шуман, эта музыка не должна была исполняться публично, в результате чего текст концерта не был обнародован и оставался недоступным для изучения вплоть до 1935 года, когда он был издан Георгом Шюнеманом.

⁵ История обретения партитуры во всей её необычности и первого исполнения после почти столетнего «молчания» описана в книге Н. Слонимского [9].

⁶ Отметим, что и младший современник Шумана – Иоганнес Брамс – в Первом фортепианном концерте также сохраняет двойную экспозицию.

Тема побочной партии (*F-dur*) (b_1) звучит в исполнении скрипки *solo* на фоне хора струнных. Мелодии темы свойственны широкое дыхание и достаточно активное развитие с широким охватом звукового диапазона (задействуется третья октава), а также постепенное ускорение времени посредством ритмического учащения (появление шестнадцатых длительностей). В структурном отношении побочная партии, как и главная в оркестровой экспозиции, выстраивается в трехчастной репризной форме с серединой развивающегося типа и репризой с фигурированной мелодией (окутывание мелодии темы фигурациями, звучащими у солиста⁷). Причём накопление технических трудностей в партии солиста к концу экспозиции (полифоническая фактура, быстрые пассажи) здесь служит средствами усиления эмоционального тона музыки. Дополнения к форме, утверждающие тональность *F-dur*, придают завершающей фазе побочной партии черты заключительной, что позволяет трактовать её как побочно-заключительную⁸.

Разработка в основном посвящена развитию главной и побочной тем, повторяя, таким образом, контуры экспозиции. Она начинается в тональности *F-dur* звучанием в оркестре *tutti* торжествующей главной темы в динамике *f*, создавая объективный тон музыкального высказывания. Вслед за оркестром к теме главной партии подключается скрипка-*solo*, повторяя идею сольной экспозиции. При этом в звучание привносятся элементы неустойчивости, тема приобретает личностную окрашенность, исповедальность. Интересно отметить, что главная партии в изложении солирующей скрипки в разработке звучит в основной тональности (*d-moll*)! Тема побочной партии, составляющая второй раздел разработки, также звучит в тональности *d-moll*. Она поручена, как и в экспозиции, солисту, причём звучит на струне *G* особенно проникновенно. Отметим появление выразительных подголосков, звучащих у деревянных духовых инструментов (кларнет, далее гобой), усиливающих скорбно-лирические интонации. В процессе своего развития тема побочной партии «переживает» ряд внутренних отклонений, в целом не выходя за рамки тональностей, ближайших к *d-moll* (*d-moll*, *g-moll*, *c-moll* и вновь *d-moll*), концентрирующим энергию движения перед репризой. Разработка завершается хоралом-предыктом с постепенным истаиванием звучности (*pp*) и предельным замедлением темпо-ритма у оркестра (с преобладанием крупных длительностей) и, наоборот, его ускорением у солиста (движение от четвертей и восьмых, перемежающихся длительными паузами, к непрерывно звучащим триолям).

Реприза открывается внезапным *f*. Она совмещает идею сольной и оркестровой экспозиций. Так, главная тема, которая вначале звучит у скрипки-*solo*, затем перехватывается оркестром и более к скрипке не возвращается. Связующая партия здесь соответствует связующей партии в экспозиции, причём большая её часть повторяется абсолютно точно. Побочная партия, которая в точности соответствует своему экспозиционному

виду, звучит в тональности *D-dur*. В конце репризы, как и в завершении экспозиции, торжественно провозглашается тема главной партии *tutti*, утверждая тональность *D-dur*: Кода, завершающая первую часть Скрипичного концерта, строится на элементах основных тем – побочной и главной, которые звучат у оркестра на фоне виртуозных фигураций солирующей скрипки.

С точки зрения интонационно-тематических особенностей первой части, отметим нетипичной для Р. Шумана малое разнообразие тематизма. По сути тематический материал первой части Скрипичного концерта сводится к двум темам – главной и побочной, из которых вырастают связующая и заключительная. Причём последние из названных тем, появляющиеся во второй экспозиции и репризе, выделены скорее функционально, нежели тематически. Музыкальный материал всей первой части выстраивается по принципу строго чередования этих двух тем, репрезентирующих две противоположные сферы – драматическую и лирическую, формируя цикл двойных вариаций с элементами рондальности на втором плане формы (см. таблицу).

В тональном плане также характерно избегание разнообразия, ограничение кругом ближайших тональностей: *основная – параллельная – одноименная*, с небольшими отклонениями в тональности близкой степени родства, что отсылает к барочной традиции (одна тональность = один аффект).

Важным драматургическим приёмом видится сопоставление завершённых фрагментов звучания объективного (*tutti*) и личностного (солирующая скрипка) планов, которые различаются и по типу оркестрового звучания: соответственно, оркестровый монолит и доминирование солиста при аккомпанирующей функции оркестра.

В плане формы необходимо отметить сочетание различных структурных схем: сонатной и вариационной. Сонатная форма трактована в шумановском духе, где разделы выстраиваются в виде завершённых блоков⁹. Причём в сонатной форме отсутствует традиционная разработка и развитие как последовательное накопление изменений: темам свойственна стабильность; все изменения, которые происходят, носят экстенсивный характер. Отметим важную роль органических пунктов (не только доминантовых, но и тонических), которые добавляют устойчивости образным характеристикам тем концерта. Вариационная форма выступает как форма второго плана и образуется посредством варьирования тематических блоков: $A A_1 A_2 A_3 A_4$.

Вторая часть (*Langsam, B-dur*) выступает лирическим центром концерта. По своему характеру она скорее напоминает миниатюру¹⁰, в которой доминирует один тип образности – лирика. Вместе с тем, несмотря на общий лирический тон, в рамках данной части возникает множество тонких градаций лирического содержания: хоральность объективного плана, проникновенное индивидуализированно-личностное высказывание солиста (интимная лирика), драматизированная исповедь («авторское слово»). Множественность тонко фиксируемых состояний отвечает идее романтического фрагмента, выхватывающего определённые моменты из ряда жизненных впечатлений, что

⁷ Укажем, что подобный тип реприз в дальнейшем станет характерным для лирических частей крупных циклических сочинений И. Брамса (см., например, медленные части Второго фортепианного и Скрипичного концертов).

⁸ Данное свойство также окажется характерным для завершения экспозиций концертов И. Брамса (например, первой части Первого фортепианного концерта).

⁹ См., например, финал *fis-moll* фортепианной сонаты.

¹⁰ Вторая часть в масштабном отношении занимает всего 54 такта, из которых последние четыре образуют переход к третьей части концерта.

Таблиця

Експозиція I		Експозиція II				Разработка				Реприза				Кода		
г.п.	п.п.	г.п.	с.п. эл-ты г.п.	п.п.	з.п. эл-ты п.п.	г.п.	эл- ты г.п.	эл-ты п.п.		г.п.	г.п.	п.п.		г.п.	п.п.	г.п.
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>b</i> ₁	<i>b</i> ₂	<i>a</i> ₃	<i>a</i> ₄	<i>b</i> ₃	<i>b</i> ₄	<i>a</i> ₅	<i>a</i> ₆	<i>b</i> ₅	<i>b</i> ₆	<i>a</i> ₇	<i>b</i> ₇	<i>a</i> ₈
d-moll	F-dur	d-moll		F-dur		F-dur	d-moll			d-moll		D-dur		D-dur		

обуславливает его незавершённость, специфическую «открытость», так свойственной мышлению Шумана.

Вторая часть написана в двухчастной форме (A A₁), где A₁ образует вариант A, а сами разделы отделены друг от друга небольшим связующим разделом разработочного плана. При этом часть не завершена в структурном плане, но непосредственно размыкается в финал. Иными словами, композитор как бы размыкает границы формы, придавая ей характер непосредственной (спонтанной) импровизационности.

Часть открывается сдержанной темой хорального склада, мелодия которой звучит у виолончелей на фоне аккомпанирующего оркестра (в динамике *pp*). Отметим специфическую временную и фактурную организацию данной темы. В фактурном плане она представлена как диалог «колышущейся» мелодии на фоне «шагающей» хоральной темы у басов. Причём каждая из составляющих диалога существует в собственном временном режиме со «сдвигом» в одну шестнадцатую длительность. Таким образом, Р. Шуман здесь воссоздает тот тип полифонической фактуры, который отличает его фортепианные миниатюры. Укажем на ещё один важный момент – мелодическое первенство виолончели, которая выступает в роли второго солиста, предвещающего вступление основного солиста – скрипки. Данная ситуация отвечает идее двойного солирования в медленной части Фортепианного концерта, а также принципу группового солирования (несколько *sol*) в барочном *concerto grosso*.

Вслед за виолончельной темой появляется новая, которая звучит уже скрипки *solo*. Она имеет характер тонкого лирического высказывания и разворачивается как «бесконечная» мелодия широкого дыхания. Причём интересно, что идея бесконечного разворачивания вызревает как будто подспудно в рамках квадратно-периодичной структуры, в которой каждое новое дополнение оттягивает каданс, образуя новый виток развития темы. В интонационном плане обращает на себя внимание сходство данной темы с темой побочной партии первой части. Ей, так же, как и теме побочной партии, свойственна устойчивость и внутренняя симметричность вокруг горизонтальной оси, равномерность движения. Новая тема развивается, накладываясь на мелодию виолончели, образуя проникновеннейший диалог, в процессе развития которого солисты обмениваются репликами, как бы на время меняя свою точку зрения. Отметим, что в отличие от мерного, шагового движения виолончельной темы (преимущественно половинные и четвертные), скрипичная тема, отталкиваясь от четвертей и восьмых, постепенно ускоряет движение к триолям и квартолям. Важным видится также сочетание различных метрических режимов виолончели и скрипки, которые отстоят друг от

друга на расстоянии восьмой. Здесь реализуется одна из особенностей шумановской фактуры, который особенно ярко заявил о себе в более ранний период творчества композитора, особенно – в его фортепианных сочинениях. В дальнейшем в теме изменяется настроение, приобретая большую экспрессивность и становясь более напряжённым и тревожным (нисходящее движение по звукам трезвучий и септаккордов, трели, контрастные штрихи – *legato*, *staccato*; акценты в партии скрипки; аккорды в оркестре). В мелодии распевность, опора на кантиленность сменяются речитативной декламационностью. Отметим окончание раздела A проведением первой («виолончельной») темы у солирующей скрипки на фоне доминантового органного пункта к тональности *F-dur*, которая сменяется звучанием «скрипичной» темы у оркестра, закрепляющей данную тональность.

Связка-переход ко второму разделу (т. 22-31) возвращает исходную тональность (*B-dur*) и исходный тематизм. Она представляет собой как бы не состоявшийся развивающийся раздел трехчастной репризной формы, построенный в основном на интонациях первой темы, которая звучит первоначально у солиста, а затем у оркестра. Причём на её оркестровый вариант накладываются достаточно активные фигурации скерцоно-драматического плана, с одной стороны, напоминающие о тематизме первой части (тема главной партии), с другой – предвосхищающие игровые темы финала. Укажем, что появление данных фигураций сопряжено с изменением тональности – вытеснением светлой пасторальной *B-dur* драматичным *c-moll* ем. В целом для данного раздела формы характерны тональная неустойчивость, использование эллиптических оборотов, диссонансирующих аккордов без разрешений, подчеркиваемые множеством органных пунктов, сменяющих друг друга (выдержанный звук *C* – сначала как тонический, затем – доминантовый, далее *F* как доминантовый). Органные пункты здесь как бы скопывают энергию движения, не давая раскрыться драматическому потенциалу в полной мере.

Второй раздел (A₁) не является точным повторением первого (A). Он сохраняет состав тем, их последовательность и тембровые характеристики, но при этом изменяется тональность раздела, который, начинаясь в *B-dur* (первая тема), затем модулирует в *g-moll*, причём смена тональности приходится на скрипичную тему, а возвращение в исходную тональность фактически относится уже к связке – переходу к финалу. Причём *B-dur* сразу же превращается в доминантсептаккорд, который затем переосмысливается как альтерированная субдоминанта в тональности третьей части (*D-dur*). В интонационном плане связка содержит «мотивы-предвестники» главной темы финала

Первый раздел разработки непосредственно сменяется вторым, который фактически целиком звучит в тональности, одноименной к установившейся в конце предыдущего раздела – *H-dur*, лишь в конце модулируя в тональность *A-dur*, подготавливая репризу. Тональное единство, сохранение точной последовательности тем создают эффект ложной репризы, образуя ещё один вариант экспозиционного тематического блока. При этом данный блок имеет определённую специфику: он представляет собой как бы «конспект», поскольку темы в нём лишь намечены, что достигается сокращением масштабов тем. Завершающий раздел разработки, подготавливающий репризу, совмещает несколько элементов: первый элемент первой темы (*a*) и третий (*c*) в оркестровой партии и виртуозный элемент в партии солирующей скрипки.

Реприза отмечена естественностью перехода, отсутствием синтаксического «шва» с предыдущим разделом формы, что отвечает и началу финала. Согласно закономерностям сонатной формы, темы здесь приведены к тональному единству (*D-dur*). Облик тем, их масштаб и инструментовка соответствуют первоначальному виду (как в экспозиции), что в целом отвечает традиционной для Шумана ситуации в репризах его концертов.

Кода представляет собой завершающее проведение трёхтемного тематического блока; при этом темы проходят в совмещенном виде, утрачивая строгую очередность¹¹. По своему наполнению партия скрипки в коде отвечает всем требованиям концертной каденции, которая, однако, не выписана Шуманом в виде отдельного сольного фрагмента, но встроена в общий драматургический контекст, образуя кульминационную зону всего концерта (что отвечает коде Виолончельного концерта).

Выводы. Подводя итоги осуществлённому анализу Скрипичного концерта *d-moll* Р. Шумана, отметим следующие его особенности.

Драматургии концерта свойственно сочетание объективного плана и личностного, которое имеет разные формы в различных частях концерта: драматизма и индивидуализированной исповеди – в первой, хоральности и проникновенной интимности – во второй, скерцозности и лиричности – в финале. Причём характерным является приведение данных сфер к единому знаменателю: в данном случае оно имеет вид взаимопроникновения лирики и скерцозности в финале (см. особенности тематизма первой части Фортепианного концерта), существования их в неразрывном единстве. Особое значение приобретает сквозной план лирики (тема побочной партии первой части – темы второй части – темы побочной партии финала), который образует «прорывы» личностного высказывания в общей объективной музыкальной реальности концерта.

В структуре концерта важным видится отсутствие каденции, что обусловлено «растворением» виртуозности внутри скрипичной партии, а также трактовкой

каденции не как самостоятельного фрагмента формы, но драматургической вершины, кульминации всего развития, в которой «стыгиваются» все основные драматургические линии. Отсюда и совмещение функций виртуозной каденции и оркестрового звучания тематического материала, образующего специфический вид *каденции-коды*.

В плане стилистики отметим различие составляющих: классицистская, барочная, романтическая. Обращение к барочной стилистике связано с типом структуры (партидность), а также монообразностью в первой части. Классицистская традиция даёт о себе знать в структуре концерта, в частности, в обращении к трёхчастной структуре с сонатным *allegro* в первой части и использованием традиционной двойной экспозиции. Романтическая традиция представлена как обращение к личностному типу высказывания, в элементах поэмности (тяготение к слитности цикла), интонационном единстве. Сам же принцип объединения исторически сложившихся концертных моделей основывается на идее игры и комбинаторности, что отвечает ключевому свойству мышления Шумана в крупных инструментально-симфонических жанрах, составивших основу творчества композитора в его поздний период.

Список использованных источников:

1. Беличенко Д. Жанровые и интонационно-тематические особенности концерта для виолончели с оркестром Шумана / Д. Беличенко // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали ювілейної науково-практичної конференції до 60-річчя ХССМШі. – Х. : Вид-во ХССМШі, 2004. – С. 119-124.
2. Ганзбург Г. Изучение позднего творчества Р. Шумана как педагогическая проблема / Г. Ганзбург // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г. Л. Бульчевцевым «Народной консерватории» в Курском крае): Материалы международной научно-практической конференции / Гл. ред. М. Л. Космовская. Отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. – Курск : Изд. Курск. гос. ун-та, 2010. – С. 131-150.
3. Друскин М. История зарубежной музыки / М. Друскин. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 4. Вторая половина XIX века. – 519 с.
4. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
5. Житомирский Д. В. Шуман Роберт / Д. В. Житомирский // Музыкальная энциклопедия : в 5-ти тт. / Отв. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 455-462.
6. Конен В. История зарубежной музыки : в 5-ти вып. ; изд. 2-е, дополн. / В. Конен. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. – 528 с.
7. Мадорский С. И. Особенности партитуры Концерта для виолончели Р. Шумана в инструментовке Д. Шостаковича / С. И. Мадорский // Вопросы теории и истории музыки : сб. статей / Гл. ред. К. И. Степаневич. – Минск : Изд-во Белорусской гос. консерватории им. А. В. Луначарского, 1976. – С. 141-156.
8. Николаева Н. С. Р. Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль. Фортепианная музыка / Н. С. Николаева // Музыка Австрии и Германии XIX века : уч. пособ. для студ. музыковед. фак. муз. в узов ; в 3 кн. / под ред. Т. Цытович. – Кн. 2. – М. : Музыка, 1990. – С. 107-304.
9. Слонимский Н. Роберт Шуман / Н. Слонимский // Николай Слонимский и его Книга музыкальных историй. Часть 5 / Пер. с англ. В. Майкапара. – Режим доступа: <http://www.maykapar.ru/bkscd/slonim05.shtml>.
10. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – М. : Знание, 1986. – 56 с.

¹¹ Так, сначала звучит второй элемент первой темы (*tutti*), затем краткая вторая тема, после нее – первый элемент первой темы, но не у солирующей скрипки, а у оркестра, на который накладываются модифицированные элементы третьей темы у солиста. Причём дальнейшее развитие музыкального материала представлено вертикальной перестановкой (вертикально-подвижной контрапункт), затем – последовательным звучанием тем *c*, *a*, *a/c* на фоне виртуозных пассажей солирующей скрипки, являющихся квинтэссенцией технических сложностей.