

### ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО РОБЕРТА ШУМАНА. ОБ ОДНОМ КОМПОЗИЦИОННОМ ПРИНЦИПЕ

Последнее десятилетие жизни Роберта Шумана — особый период в творческой биографии композитора. В это время появляются все вокально-симфонические произведения, которые он считал лучшими из всего им созданного. Но именно они не были поняты современниками композитора, его даже обвиняли в отходе от принципов романтизма и в творческой исчерпанности. Впрочем, частично Шуман-романтик был реабилитирован западным и отечественным музыковедением в XX веке. Исследователи обращали внимание на яркие стилистические находки в его драматических сочинениях, на жанровое своеобразие вокально-симфонических произведений.

Однако незамеченным осталось, пожалуй, главное: в музыкально-поэтическом содержании своих вокально-симфонических произведений Шуман воплотил одну из важнейших для немецкого романтизма идей — идею воссоединения с Богом.

Для позднего творчества композитора, как и для творчества его литературных предшественников, характерно пробуждение религиозного

интереса, являющееся, по мнению В. Жирмунского, «необходимым выходом из романтического восприятия жизни» [1, 157].

Романтическое восприятие жизни основано на радостном переживании божественной полноты и томлении — томлении по еще большему счастью единения с бесконечностью. Поэтому вершиной в развитии романтической мистики становится религиозная мечта о Царстве Божьем, «в котором совершится просветление всякой плоти, ни одно индивидуальное существование не будет утеряно, каждое мгновение жизни будет спасено для вечности, которая есть полнота времен» [2, 20]. Проводником на пути «религиозного перерождения», просветления должен стать поэт — «мессия природы» (Новалис), цель которого состоит в том, «чтобы человеческое сознание и воля добровольно стали божественной волей, исчезли время и пространство, и все отдельные жизни слились в одну жизнь» [1, 118].

Шуман в поздний период творчества не только не отходит от прин-

ципов романтизма, но, напротив, как романтик поднимается на новую ступень, на которой им, как прежде йенскими мистиками, завладевает вышеназванная идея. Эта идея организует композиционную логику наиболее значимых синтетических произведений Шумана («Рай и Пери», «Сцены из «Фауста»», «Геновева», «Странствие Розы»), краткому рассмотрению которых и посвящена настоящая статья.

\* \* \*

«Рай и Пери» (1843) — первый опыт Роберта Шумана в области крупных вокально-симфонических жанров. Задолго до написания этого сочинения Шуман вынашивал идею создания национальной немецкой оперы и с этой целью обращался к различным литературным сюжетам (среди них — «Гамлет» Шекспира, «Мазепа» Словацкого, «Корсар» Байрона, «Дождь и догаресса» Гофмана и др.). Однако стремление композитора к созданию крупномасштабного полотна находит выход не в оперном, а в ораториальном жанре<sup>1</sup>.

Либретто «Рай и Пери» было создано на основе сюжета одноименной сказки из восточной поэмы «Лалла Рук» ирландского романтика Т. Мура<sup>2</sup>. Напомним вкратце содержание этого произведения. Итак, Пери, падший ангел, стремится вновь обрести Рай, однако заслужить прощение можно, лишь принеся к вратам Рая бесценный дар. В поисках дара Пери облетает земли Индии, Египта и Сирии. Из Индии она приносит каплю крови

воина-героя, из Египта — последний вздох жертвенной любви прекрасной девы, из Сирии — слезу раскаявшегося преступника. Лишь третий дар открывает Пери путь в райские кущи.

В сюжете «Рай и Пери» причудливо переплетаются различные идеи романтической эпохи. Например, сразу обращает на себя внимание экзотический, восточный колорит произведения Мура. Как известно, интерес к теме и образам Востока составляет характерную особенность художественного сознания романтиков. Появившиеся в первые десятилетия XIX века «восточные поэмы» Байрона и «Западно-Восточный диван» Гёте, задают начало художественному «паломничеству в страну Востока». Ориентальные мотивы заметно обогащают весьма разнообразную художественную палитру искусства XIX века, проявляясь в литературе (В. Гюго, В. Скотт, А. Дюма, А. Ламартин, Т. Готье), живописи (Д. Энгр, Э. Делакруа, Шассерио) и музыке (Ж. Бизе, Л. Делиб, Ф. Давид).

В «Рай и Пери» Шуман идеализирует Восток, подобно ранним романтикам воспринимая его как своего рода земной рай, сказочное место. В произведении Шумана идеализация Востока отражает одну из центральных идей романтизма — мечту о создании универсального духовного учения, своего рода Новой Библии, объединяющей различные религиозные и философские системы. Потому на равных выступают в тексте поэмы понятия ветхозаветного Эдема и трона Аллаха, упоминаются мусульманское

туба-дерево (дерево блаженства) и христианские розовые кущи, цветок лотоса и амброзия, образ птицы Феникс причудливо соединяется с остроконечными контурами восточных минаретов.

Центральный образ в поэме «Рай и Пери» наполнен глубоким романтическим смыслом. *Пери* — душа, стремящаяся к своему последнему пределу, освобождению от *Я* и слиянию с Мировой Душой. Условием обретения свободы духа становится череда происходящих с *Пери* метаморфоз. На пути в Рай *Пери* проходит через три смерти, три этапа своего преобразования. Она принимает обличья юноши-героя,

любящей девы и, наконец, постигает отречение от *Я* через слезы кающегося преступника. Лишь растворившись в любви к Богу и Свету, *Пери* обретает покой, сливается с первоначалом.

В стремлении *Пери* освободиться от земных оков и обрести Рай, заключена главная идея произведения. Она обусловила композиционную логику сочинения, формульным выражением которой становится открывающий Вступление музыкальный тезис. Он образован двумя составляющими: неустойчивой (элемент *a*) и устойчивой (элемент *б*). В примере обозначены эллипсом.

Пример 1. «Рай и Пери». Вступление



Элемент *a* соотношен в произведении с образом *Пери*, преобразование которой отражается через его трансформацию. Трансформация элемента *a* (далее — тема *Пери*) охватывает все параметры музыкальной тка-

ни: рисунок мелодии, метроритм, фактуру, тембр, тональность. Процесс трансформации темы синхронен развитию сюжета, поэтому каждый новый ее вариант получает соответствующее название:

Пример 2. Тема «поднесения первого дара» (№ 10)



Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана.  
Об одном композиционном принципе

Пример 3. Тема Девы (№ 16)

3  
Allegro.  
Oh! let me on - ly breathe the air, love, That bles - sed air, that's

Графически тема постепенно вы- прямляется: витиеватый рисунок вось- мых превращается в стройные ряды мятчетвертей и половинных.

Пример 4. Тема сомнения (№ 20)

4  
Più lento. ♩ = 66. THE PERI.  
Re - jec - ted, ro - jec - ted, and

Тема сомнения образует арку с первоначальным вариантом темы Пери. Это остановка в развитии, взгляд назад, что объясняет сходство варианта темы Пери с первым ее изложением.

За эпизодом «сомнения» (первый раздел № 20) следует Allegro «Сомнение прочь! Ужель хочу я навек расстаться с мечтой о Рае?». Завершающая строка этого раздела становится новым этапом трансформации темы:

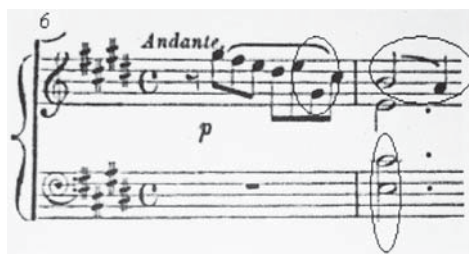
Пример 5. Allegro. Завершающая строка (№ 20)

5  
Till that the guer - don have been giv'n, Till ope for me the gates of Heav'n!  
ri - tar - dan - do, p doler.

Рисунок темы становится еще более прозрачным: нисходящая последовательность половинных длительностей разворачивается в октаву, одноголосие разрастается до шестиголосной хоральной вертикали.

Примечателен следующий за вокальной фразой из *Примера 5* оркестровый материал. В нем особенно проявлены два мотива (в *Примере 5* обозначены эллипсом). Первый мотив входит в состав каждого из двух элементов *темы Пери*:

Пример 6. «Рай и Пери». Вступление. Фрагмент



В элементе *а* вышеприведенной темы, этот мотив (сочетание нисходящей малой сексты и восходящей кварты) представлен мелодически, одним из звеньев движения, в гармоническом элементе *б* — вертикалью, сложенным из интервалов сексты и чистой квар-

ты. В момент упоминания о ребенке, молящемся в розовых куцах (эпизод Меццо-сопрано «Зов муэдзина», № 23) данный мотив (из элемента *а*) *темы Пери*) сопровождается текстом, который выражает главную идею сочинения: «И в Рай вернуться восхотевший».

Пример 7. Эпизод Меццо-сопрано «Зов муэдзина» (№ 23)



Второй мотив оркестрового эпизода — мотив, появившийся ранее в партии Ангела.

Последний этап трансформации — данная в *G-dur* на сильном времени *тема Пери* (№ 26):

Пример 8. Тема Пери (№ 26)

Тема, изложена в форме периода из двух предложений. Мелодическая линия первого предложения («О, миг волшебный! Сбылась мечта») представлена трансформированным элементом *a*, в котором объединены

этот элемент и его вариант. Вариант впервые появляется как припев в куплетной форме второго номера сочинения («Я все облетела земные сады») и может быть назван темой стремления<sup>3</sup>:

Пример 9. Тема стремления (№ 2)

Как видно из примера, изначально тема стремления как и тема Пери разворачивалась в объеме септимы. В момент преобразования Пери (пример 8) септима превращается в развернутое трезвучие *A-dur*. Новый вариант темы Пери звучит на фоне триольной аккордовой пульсации, которая в сочинении сопровождала появление Ангела.

Второе предложение — триумфальное перемещение по звукам трезвучия *G-dur* — утверждает новое состояние. Пери уподобляется Ангелу, пред ней открываются врата Рая.

Важный момент трансформации темы — ее нисходящее полутоновое смещение от *gis* к *g<sup>4</sup>*. Подобный ход может восприниматься здесь как символ погружения, умирания, освобождающего Дух от земных оков. Данный полутоновый сдвиг отражен также в тональном плане сочинения. Параллельно тому, как *gis* переходит в *g*, *E-dur* замещается *e-moll*. Последний раз *E-dur* появляется в эпизоде «Зов муэдзина»: в момент рассказа грешника о его злодеяниях тональность начинает разрушаться и совершается модуляция из *E-dur* в *G-dur*.

Как отмечалось ранее, трансформация темы *Пери* происходит и на уровне ее тембрового воплощения. Первоначально она появляется у струнных (Vn.), во втором действии тему исполняет гобой (см. триольную пульсацию деревянных духовых Fg, Cl, Ob в эпизоде с ангелом № 3). На третьем этапе воплощения тема поручается человеческому голосу, Деве, что можно объяснить с позиции романтической эстетики: непосредственным, естественным выражением *бесконечного* для романтиков являются именно женщины. «Женщины похожи на растения, с ними родилась любовь, и они родились с любовью», — пишет Новалис во «Фрагментах» [1, 69]. В любви же дается романтику мистическое озарение во всей своей радостной и божественной полноте. Именно она срывает невидимое покрывало и весь мир, подобно прекрасной возлюбленной, открывает внутреннему взору любящего свою истинную сущность.

Тема сомнения (пример 4) имеет не только метроритмическое и звуковысотное, но и тембровое сходство (Vn) с первоначальным обликом темы *Пери*. В ней завершается круг инструментальных тембровых воплощений, предшествующих появлению темы в вокальной партии *Пери* (примеры 5, 8).

Этапы трансформации темы становятся узловыми точками определяющей линии развития, в которой воплощена главная идея произведения.

Еще одним заметным проявлением формулы тяготения-разрешения в сочинении, заданной двумя составляющими музыкального тезиса, становится последовательность («каденционная форма»

по определению Э. Курта [5]) *уменьшенный септаккорд — трезвучие*. *Уменьшенный* — первый аккорд, данный в сопровождении начала повествования. Эта гармония появляется в узловых моментах музыкально-драматургического развития, связанных со стремлением, тяготением. Наибольшая концентрация в применении уменьшенного септаккорда достигается в последних двух номерах сочинения. В № 25, предвосхищающем заключительный этап трансформации темы *Пери*, уменьшенная септима вплетена в тему фугированного вступления. А в момент прощания *Пери* со всем земным (№ 26) одновременно со словами ангелов «Тебе мы рады! Блаженна будь!» трижды звучит последовательность из уменьшенных септаккордов. В третий раз мелодическая линия последовательности взлетает к звуку *g*, с которого вслед за этим начинается третья прощальная фраза *Пери*: «Прощай мой скромный земной венок! Сплетенный вчера, ты сегодня поблек».

Помимо интонационных, в музыкальном тезисе заложены также действующие в сочинении структурные закономерности. Речь идет о троекратности повторов. Вступление к «*Пери*» состоит из трех разделов, в каждом из которых трижды проводится тезис; произведение состоит из трех частей, каждая, в свою очередь, делится на три раздела (поиск дара, принятие дара, ожидание ответа у райских врат).

Более крупные части сочинения являются своеобразными вариантами тезиса. Одним из таких вариантов, более развитым, становится Вступление к «*Пери*»,

в котором выражена не только идея, но и сюжетные вехи сочинения: каждый из трех разделов Вступления содержит в себе нечто, соответствующее особенностям первой, второй и третьей частям произведения. Так, ритмический рисунок второго раздела Вступления организован синкопой. Синкопа появится во второй части сочинения (№ 10, пример 2). Третий раздел Вступления символизирует преобразование Пери — троекратный восходящий взлет *темы Пери* по звукам трезвучия.

«Рай и Пери» становится первым крупным драматическим сочинением Шумана, мечтавшего в пору его создания о немецкой опере. Здесь складываются наиболее характерные стилистические черты вокально-симфонической музыки композитора<sup>5</sup>: идея, образы, композиционные принципы. Создавая глубоко романтическое произведение, Шуман избирает в качестве литературной основы для первого и последующих своих произведений единственный способный вместить все эксперименты и поиски романтизма литературный жанр *поэмы*. Именно поэма становится для романтиков универсальной художественной формой, синтезирующей всю полноту сверхчувственного опыта. Поэма мыслилась живым организмом и призвана была запечатлеть, творимый романтиками мир: вместить все многообразие предметного мира, объятая единой мистической сущностью. Именно таким организмом предстало произведение Шумана «Рай и Пери» — выражение индивидуальной воли художника, стремящейся к святым объятиям Софии.

\* \* \*

Спустя год после создания «Рай и Пери», Шуман начинает писать музыку к нескольким *сценам* из «Фауста» Гёте. Время создания этого произведения охватывает весь поздний период творчества композитора. Значительная часть произведения была завершена к 1850 году, несмотря на то, что Увертюра написана уже в 1853 году. Параллельно «Сценам» Шуман создает оперу «Геновева». Дневниковые записи композитора показывают, что работа над этими двумя сочинениями велась порой почти одновременно.

«Геновеву» и «Фауста» многое объединяет. В каждом сочинении существует две полярные сферы — добра и зла, — которые взаимодействуют друг с другом на всем протяжении действия. Каждой сфере принадлежат определенные музыкальные элементы. И, как следствие, звуковое пространство «Геновевы» и «Сцен» складывается из взаимодействия полярных лейт-элементов, сочетания которых создают тот или иной образ и отображают происходящие с ним изменения.

В основе музыкально-драматургического развития «Геновевы» и «Фауста» лежит та же, что и в «Пери», *идея слияния с Мировой душой*. Не случайно поэтому, Шуман использует становящийся уже константным композиционный принцип, выраженный формулой *тяготения-разрешения*. Как и в «Пери» все лейт-элементы концентрируются в открывающем произведение музыкальном тезисе, в котором отражена логика музыкально-драматургического развития.



Основой оперного либретто «Геновевы» стали два литературных источника: одноименная драма Ф. Геббеля и драма Л. Тика «Жизнь и смерть св. Геновевы». В сюжете «Геновевы» довольно ясно просматриваются различные романтические идеи.

Действие оперы происходит в «золотой век поэтической и религиозной жизни» [1] или, как писал Новалис, в «прекрасные, блистательные времена, когда Европа была единой христианской страной, когда единое христианство обитало в этой части света, придавая ей стройную человечность; единый общий интерес объединял отдаленнейшие провинции этого пространного духовного царства» [6, 134]: Зигфрид и его войско благословленные на священную войну, отправляются в поход, чтобы соединиться с силами Карла Мартеля.

Рядом с идеей «Золотого века» в сюжете «Геновевы» соседствует идея «любви — преступления» (Жирмунский), выразителем которой становится образ Голо. «Среди религиозно настроенной массы, среди героев, похожих на средневековые изваяния, рядом со святой, нареченной Христовой невестой, — пишет В. Жирмунский, — стоит человек современный, запутанный, с жадной безумной счастья» [1, 105–106].

Геновева — образ, в котором борются и примиряются добро и зло, полярные сферы произведения. Она хранит верность освященному церковью браку с Зигфридом. Однако В. Жирмунский обратил внимание на близость образов Геновевы и Голо: «<...> в судьбе Голо и Генофевы есть какое-то тай-

ное соответствие. Может быть, еще прежде, давно, в монастыре, она девушкой мечтала об этом юноше, когда, стоя ночью у окна, она грустила “о тайной, дальней, золотой земле. В своих видениях она узрела лицо Христа, который назвал ее своей невестой, и вот опять, когда она увидела этого юношу, его лицо было как лицо того Христа. Когда он поет ей под балконом, его льстивые слова чаруют ее душу; она не может сердиться на него, как должна бы; она ему “уже простила”. В тайне Генофева любит Голо, хотя как святую хотел прославить ее Тик» [1, 107]. Шуман очень тонко подметил близость образов Голо и Геновевы, что проявилось в интонационной сложности вокальных партий героев, в сопутствующем каждому из них тембру гобоя в высоком регистре, в естественности и красоте их дуэта. Образ Геновевы становится связующим для различных сюжетных линий оперы.

Идея обретения Рая в сюжете «Геновевы» не заявлена в самом начале произведения, как это было в случае с «Пери». Ее выражением становятся происходящие с внутренним миром Геновевы метаморфозы, отражающие два полярных состояния: страдание и стремление обрести душевный покой.

Композиционная логика «Геновевы» организована формулой *тяготения-разрешения*, с тождественными «Пери» воплощающими ее элементами. Выражением данной формулы в опере, а также источником всего дальнейшего развития становится открывающий Увертюру музыкальный тезис.

Пример 10. Опера «Геновева». Увертюра. Музыкальный тезис



Данный тезис складывается из двух составляющих. Первая состоит из элементов тяготения: восходящая и нисходящая секунда ( $g - as[gis] - g$ ), доминантовый нонаккорд и уменьшенный септаккорд как его самостоятельная составляющая, видоизмененный элемент ( $a$ ) темы *Пери*. Вторая — из элементов разрешения: нисходящая квинта от доминанты к тонике с последующим движением к терцовому тону (квинту также следует выделить как самостоятельный элемент).

Способ изложения музыкального тезиса в «Геновеве» аналогичен способу изложения тезиса в «Пери»: трехкратное повторение, звук разрешения каждого предыдущего звена секвенции становится новой неустойчивой вершиной последующего звена.

Взаимодействие элементов тяготения и разрешения организует звуковое пространство оперы. Элементы тяготения связаны с образами Маргареты и Голо. Элементы разрешения являются организующими в музыкальном выражении «находящихся в состоянии покоя» образов Геновевы, Зигфрида, Драго, католической церкви (хор рыцарей, благословляемых на священную войну). Энергия

уменьшенного септаккорда порождает волну, которая, все более разрастаясь, поглощает «элементы покоя», чтобы потом, разрешившись, вывести их на новый уровень развития.

Элементы тяготения зарождаются вне музыкальной характеристики Геновевы, но непосредственно связаны с ней. Впервые после увертюры первый элемент музыкальной формулы (доминантовый нонаккорд) появляется в оркестре, сопровождающем рассказ Голо о первой встрече с Геновевой. Этот элемент тяготения становится источником всего последующего развития. Постепенно уменьшенный септаккорд и входящий в его состав тритон проникают в партию Геновевы. С каждым новым этапом действия страдания и скорбь Геновевы обостряются все более, а вокальная партия героини и сопровождающая ее оркестровая ткань все более насыщаются интонацией тритона. Максимального обострения тяготения, заданное первым созвучием оперы, достигает в № 16. Этот номер становится кульминацией не только в развитии образа Геновевы, но и идеи всего произведения.

Кульминацией оперы становится момент наивысшего страдания Геновевы,

когда ей, уже почти отчаявшейся, является сияющий крест и образ Божьей Матери. «Моя последняя надежда! О, святая Дева, воззри на меня, дай мне сил вынести горечь! Здесь отдаю себя в твои руки, ты к благу меня приведешь!» — восклицает Геновева, преклонив колени. «Как наполняется звуками воздух, как радуется сердце. И скала и лес замерли от этих звуков. Как стихает боль...» — произносит Геновева. В этот момент «розовое свечение», исходящее от образа Марии, изливается на Геновеву. «Что вижу я! — восклицает она. — Открывается верх пещеры? Надо мной сверкают небеса и в блеске любимый образ». «Мир, покой тебе!» — поет хор за сценой. «Что перед твоими прекрасными небесами человек, земля, страдание? — вопрошает героиня. — Ты не дашь мне впасть в отчаяние. Ты любви поток, <...> я верую, сквозь мрак ведешь ты счастье!» (перевод мой — А.З.).

Обращает на себя внимание оркестровое вступление к номеру, которое является вариантом начала Увертюры и образует с ним музыкально-драматургическую арку. Первые четыре такта оркестрового вступления состоят из двух звеньев

секвенции, каждое из которых начинается неустойчивой гармонией (эллиптический переход от доминант квинт-секст аккорда в уменьшенный) с последующим разрешением в трезвучие, сначала *f-moll* (первое звено), а затем *c-moll* (второе звено). Таким образом, происходит поворот вспять: тоника и субдоминанта увертюры с предваряющими их уменьшенными септаккордами на доминантовом басу появляются здесь в обратном порядке<sup>6</sup>.

Кульминационное значение данной сцены подчеркивает также тембр валторны, звучащей в оркестровом вступлении к номеру. Точно так же соло валторны открывает кульминационный номер в «Пери» (№ 25).

Вершиной волны, вызванной вводно-тоновым началом первого созвучия оперы, становится эпизод, сопровождаемый ремаркой *Sie erblickt das Kreuz* («Она замечает крест»): вокальная партия коленопреклоненной Геновевы, молящей Деву Марию обратить на несчастную свой взор, и сопровождающая ее оркестровая ткань не просто построены на уменьшенном септаккорде, а представляют собой хроматическое перемещение по трем возможным в темперированном строе видам уменьшенного:

Пример 11. «Геновева», Акт IV, № 16. Сцена, песня и ария



Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана.  
Об одном композиционном принципе

Этот эпизод становится моментом наивысшего напряжения: вся воля, вся сила страдания и надежды Геновевы концентрируются в одной точке, в этой границе между жизнью и смертью, между земным и небесным. Своего рода «зеркальным отражением» момента наивысшего напряжения, выраженного максимальной концентрацией уменьшенного септаккорда во всех голосах партитуры, становится эпизод, сопровождаемый в тексте ремаркой *Ein rosiger Schein, von dem Marienbild ausgehend sich über Genoveva* («розовое свечение, исходящее от образа Марии, изливается на Геновеву»): на фоне тремоло струнных, исполняющих чередующиеся то-

нический квартсекстаккорд и доминантовый квартсекстаккорд натурального минора, - так утверждается неоднократно повторяемый в партии Геновевы элемент разрешения — нисходящая чистая квинта. «Мир, покой тебе», — исполняет хор за сценой. Экстатическая высота данного эпизода достигается в тональности *B-dur*: восклицание Геновевы «Всемиловитая!», соединенное с репликой хора «Покой» на фоне тонического трезвучия. Гармоническая последовательность оркестрового аккомпанемента, сопровождающего эпизод воссоединения с небесным, напоминает гармоническую последовательность в подобном эпизоде воссоединения в «Пери»:

Пример 12. «Геновева», Акт IV, № 16. Сцена, песня и ария

12

füllt und in dem Glanz der Lie - - be Bild!

SOPRAN.

CHOR. (hinter der Scene) ALT.

TENOR.

BASS.

Frie - - den sei mit dir,

Frie - - den sei mit dir,

Frie - - den sei mit dir,

Frie - - den sei mit dir,

Frie - - den sei mit dir,

*crusc.*

320. + 320. + 320. + 320. + 320.

Из сказанного выше становится вполне явным то, что в опере, как и в «Рай и Пери», главной и организующей является идея воссоединения с Богом, для музыкального воплощения которой Шуман использует тот же, что и в «Пери» композиционный принцип и уже ставшие константными элементы.

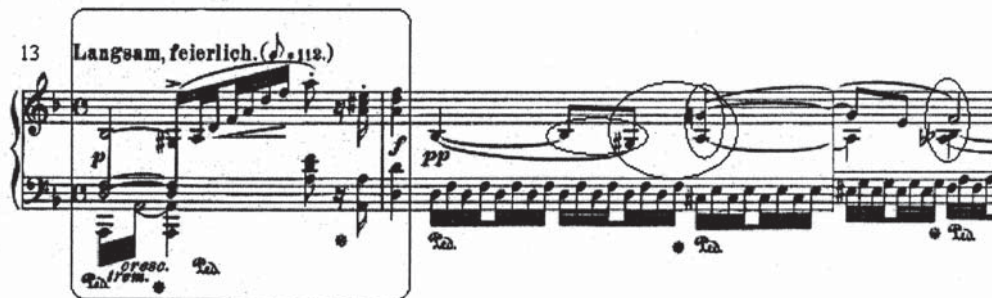
\* \* \*

Обращаясь к «Фаусту» Гете, Шуман вновь избирает сюжет, в котором герой, внутренне изменяясь, проходит некий путь, и в конце которого оказывается в Раю. Шуман использует для своего произведения ряд сцен, которые объединяет в три части. Однако композицию в целом можно представить двухчастной, где границей между частями является сцена смерти Фауста. Деление произведения на две части

позволяет осмыслить действие композиционного принципа, выраженно формулой *тяготения — разрешения* на уровне целого. Первой части в таком случае будет соответствовать этап земных странствий Фауста (первая и вторая части «Сцен»), а второй — его смерть (завершение второй части) и большая «небесная кода» (третья часть «Сцен»).

Как и в предыдущих сочинениях («Пери» и «Геновева») источником развития в «Сценах из «Фауста»» становится музыкальный тезис и две его составляющие. Первая содержит элементы тяготения (двойной доминанты терцквартаккорд на доминантовом басу *d-moll*, с входящими в состав двойной доминанты звуками *b* и *gis*; и доминанта), вторая — разрешения (трезвучие).

Пример 13. «Сцены из «Фауста»». Увертюра



Неустойчивая часть музыкального тезиса содержит в себе еще один важный элемент *стремления* — кварту *a — d*, появляющуюся вслед за группой звуков *b — gis*. Восходящая кварта *a — d*, появляющаяся в сочинении зачастую именно на данной высоте, в большинстве случаев является ор-

ганизующей для вокальной партии Фауста.

Помимо уже названных элементов, в Увертюре появляются интонации, возникающие затем в значимые моменты музыкального развития (в примере 13 обозначены эллипсом). К этим элементам следует отнести

большую, малую и уменьшенную септими с обращениями — малой, большой и увеличенной секундой. Повторяя в произведении эти элементы, Шуман сохраняет определенную высоту звучания того или иного интервала (элемента). Этому принципу Шуман следует и в других своих вокально-симфонических произведениях.

Как видно из примера, в «Сценах из «Фауста»» лейтфункцию выполняют уже известные по «Геновеве» и «Пери» уменьшенное созвучие, переходящее в трезвучие, секунда  $g - gis (as)$ , диатоническая нисходящая последовательность  $g - f - e$ . Схожа также форма изложения музыкального тезиса.

Кроме интонационного, следует также отметить образное сходство «Сцен» с рассмотренными сочинения-

ми. Вокальная партия Гретхен и последовательность сцен с ее участием напоминают соответствующие эпизоды в «Геновеве»: сцена объяснения в любви и прощание с любимым (в вокальной партии преобладают элементы покоя), страдание и молитва (в вокальную партию проникает интонация тритона), явление образа Девы Марии.

Музыкальное воплощение страстности Фауста можно сравнить с музыкальным воплощением странствия Пери в поисках дара. В партии Фауста на всем протяжении сохраняется восходящая кварта (как сохраняла свой остов тема Пери); на музыкальную характеристику, происходящего с Фаустом, влияние оказывает развитие сюжета. В дуэте с Гретхен Фауст вторит ее восторженному *Er liebt mich*:

Пример 14. Акт I. Дуэт Фауста и Гретхен



В сцене с Ариэлем в партию Фауста проникают интонации Ариэля: восходящей большой септими, нисходящей октавы и увеличенной секунды. Вокальную партию Фауста сопровождает тремолирующий аккомпанемент оркестра и яркие секундовые гармонические сдвиги. В сцене смерти голос Фауста соединяется с воздушным, словно парящим аккомпанементом. Завершение нисходящей квинтой на фразе *jetzt den hochsten Augenblick* становится «высшим мгновением» в сочинении, подобно мгновению

самоотречения в «Геновеве» и постижению слез раскаяния в «Пери».

\* \* \*

Наиболее близким «Рай и Пери» сочинением по сюжету и композиции оказывается сказка «Странствия Розы». Как и Пери, приносящая три дара к воротам Рая и с каждым новым даром становящаяся ближе к Богу, Роза проходит три ступени духовного роста.

Шуман принял самое активное участие в разработке либретто. По просьбе

композитора М. Хорн изменил сюжет своей сказки. В первоначальном варианте Роза вновь превращалась в цветок. Таким образом, ее путь приводил к началу, замыкался двумя мирами: *природа — человек — природа*. Шуман настоял на другом окончании сюжета — теперь Роза после смерти становилась ангелом. У композитора возникает иная иерархия: *природа — человек — ангел*. В письме к Хорну в Хемниц от 9 июля 1851 года он пишет по этому поводу следующие строки: «Что, если после смерти Розы, появится хор ангелов <...> Движение ввысь — Роза, девушка, ангел — кажется мне поэтичным и к тому же перекликается с учением о более возвышенном перевоплощении существ, учением, которому мы все привержены»<sup>7</sup> [7, 158].

В организации музыкальной ткани «Странствий Розы» действует

Пример 15. «Странствие Розы», № 2. Тема «а»



Эта тема включает в развитие еще один элемент (*fis — g*), который становится самостоятельной смысловой единицей в сочинении. Прежде всего, обращает на себя внимание звук *fis*. Звук этот является любимым у романтиков, поскольку «он стоит в зените круга тональностей, своды которого возвышаются над *C-dur*» [5, 174]. Так, в «Rose vom Liebesgarten» Г. Пфизнера звук *fis* приобретает значение лейт-элемента (возвещение весны) в тембро-

тот же, что и в «Пери», принцип: три ступени духовного роста, запечатленные в музыке, заключены в универсальную формулу *тяготения — разрешения*.

«Странствие Розы» являет собой одну большую волну, в основании которой лежит простейшая каденционная форма (формула *тяготения — разрешения*) *fis — c*. Напряжение волны, создаваемой соотношением этих звуков, сохраняется на протяжении всего действия и разряжается в заключительных тактах «Странствия Розы».

Истоком интонационного развития произведения становится входящий в структуру уменьшенного септаккорда, хроматический тетракорд *a — b — h — c*, появляющийся в № 2. Крайние звуки этого тетракорда становятся организующими в вырастающей из него теме (дадим ей условное обозначение *темы «а»*):

вой окраске валторны и трубы. В произведении Шумана *fis* появляется на слове *Fruhlings* и тоже у валторны.

Сам Шуман в одной из своих статей рассматривает *fis* как высшую точку, вершину, от которой «через бемольные тональности — идет падение снова к безыскусственному *C-dur*» [7, 159]. Продолжением интонационного развития становится следующая тема (№ 4). Назовем ее *темой Розы*:

Вокально-симфоническое творчество Роберта Шумана.  
Об одном композиционном принципе

Пример 16. «Странствие Розы», № 4. Тема Розы



Данная тема, включающая весь комплекс элементов (тетрард, тема «a», звук *fis*, уменьшенный септаккорд *his — dis — fis — a*), становится вершиной напряжения. Структурно организующим для темы *Розы* является число «3» (тема состоит из трех секвенционных витков по шесть звуков), соответствующее, как и в «Пери», трем звеньям исходной сек-

венции и трем стадиям сюжетных метаморфоз. Подобно «Пери» в «Странствиях Розы» проведение темы намечает знаковые, поворотные точки действия: появление Розы в мире эльфов, завершающие такты дуэта любви Лесничего и Розы, эпизод венчания в церкви. Эпизод венчания особенно явно отражает произошедшую трансформацию темы *Розы*:

Пример 17. «Странствие Розы». Эпизод венчания



В этом фрагменте в совершенно новом качестве предстают четыре элемента темы *Розы*. Первоначально они были даны в движении, трепетно, устремленно. Здесь они (Пример 17), имитируя колокольный звон, предстают не подземным током стихий, а словно застывают в куполе собора. Звук с выстраивает вертикальную прямую, соединяющую небо и землю<sup>8</sup>. В центре этой вертикали, пронизываемой горизонтальным те-

чением времени (восьмые) и септаккордом *Розы*, с особым акцентом выписан звук *fis* — знак вечного стремления, которое непременно разрешится в безыскусственную бесконечность света *С*. Над этим миром, подобно новалисовской Музе, парит тема «a».

В «Странствиях Розы» встречается музыкальное построение, которое подобно модели сочинения из вступления к «Пери»:



Пример 18. «Странствие Розы», № 4. Предсказание Королевы эльфов



В этом небольшом фрагменте, насыщенном хроматикой и резкими тональными сдвигами, сжато, формульно отражен весь процесс развития от первой до последней ноты. Этот фрагмент-предупреждение Королевы эльфов является своего рода руководством, «картой» дальнейшего странствия Розы и его завершения: на словах об утрате дара, потере цветка, в восходящем хроматическом тетраорде в басовом голосе совершается переход от *fis* к *g* через исчезновение диэзов, к «падению» в *C-dur*. После этого путем сопоставления мгновенно возвращается *H-dur* (восстановление настоящего времени), а упоминание Розы, которая возвратит-

ся к цветам в прежнем обличье, появляется со звуком *aïs*, определяющим первоначальное состояние Розы в мире эльфов. Так, фрагмент из монолога Королевы эльфов запечатлел собой «алгоритм» развития сочинения.

Разрешением волны, символизирующей слияние Розы с Мировой Душой, являются завершающие четыре такта сочинения. С последним словом хора ангелов — «воспари» — появляется тоника *C-dur*. Над ней возникает звук *fis*, образующий с *c* тритон из темы Розы. После шестикратного повторения у валторны, *fis* вливается в квинтовый тон бесконечности и «безыскусственности» *C-dur*:

Пример 19. «Странствие Розы», № 24. Кода

\* \* \*

Итак, Шуман, создавая свои вокально-симфонические произведения, избирает сюжеты, в основе которых лежит идея *возвращения к Богу*. Внутренний мир героя претерпевает ряд метаморфоз, итогом которых становится момент его самоотречения, отказа от собственного «Я».

Для музыкального воплощения названной идеи композитор использует один и тот же композиционный принцип, заключенный в формуле *тяготения — разрешения*, и константные, воплощающие эту формулу, элементы музыкального языка. В «Пери», «Геновеве» и «Сценах из “Фауста”» эта формула появляется в виде тезиса во вступлении к произведению («Рай и Пери») или увертюре («Геновева», «Сцены из “Фауста”»), который становится прообразом сочинения. Данный тезис состоит из двух частей, отражающих два начала: *движение* и *покой*. Первая часть тезиса представлена тяготеющей последовательностью звуков, которая разрешается в гармоническую вертикаль — вторую часть тезиса. В «Геновеве» и «Сценах» такая последовательность образуется потенциальной энергией уменьшенной гармонии на доминантовом басу.

Две составляющих тезиса (*устой* и *неустой*) представлены комплексом элементов, которые можно разделить на две группы: *элементы движения* (три-тон, уменьшенный септаккорд, звук *gis*, тяготеющий в *g*, восходящая кварта) и *элементы покоя* (трезвучие, нисходящая квинта, нисходящая диатоническая последовательность *g — f — e*). В музыкальной сказке «Странствия Розы»

значимые для композиции элементы появляются не во вступлении к сочинению, а с началом повествования тенора («Иванов день приходит», № 2). В отличие от предыдущих сочинений, комплекс элементов не дан сразу в виде тезиса, а собирается постепенно к моменту появления Розы, где предстает в виде *темы Розы*. Только после этого в партии Королевы эльфов, рассказывающей Розе о предстоящем ей странствии, появляется формула *тяготения — разрешения*.

Композиционный принцип, выраженный формулой *тяготения — разрешения* объединяет все наиболее характерное в темо- и формообразовании музыки Шумана. В. Бобровский отмечал наличие в темах Шумана различных «интонационных моделей» и особой «каденционной модели», в которой «*движение гармоний, направленное от неустойчивости к устойчивости, создает в ядре ямбическую устремленность и способствует широкоохватному интонационному зачину*» [8, 246]. Ученый обращает внимание на то, что «*уже по ядру темы можно судить об идее всей пьесы*» [Там же]. Композиционный принцип вокально-симфонических произведений Шумана выражается как раз таким, имеющим «ямбическую направленность», ядром, которое складывается из множества «моделей»: мелодических, гармонических, ритмических, тембровых, графических (вертикальных и горизонтальных), неустойчивых (элементы стремления) и устойчивых (элементы покоя). И, как в небольших пьесах, в масштабных вокальных произведениях

по начальному тезису можно судить об идее всего сочинения.

Обращение к идее слияния с *Мировой душой* становится итогом эволюции философско-эстетических взглядов Шумана, объединяет все наиболее

характерное в образной системе композитора. Воплощение *сокровенной идеи немецкого романтизма* в вокально-симфоническом творчестве позволяет представить его закономерным завершением пути художника-романтика.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
2. *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.
3. *Лосева О.* Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции (к истории немецкого музыкального романтизма): автореф. дис. ... канд. иск. М., 1987.
4. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
5. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
6. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. М., 2003.
7. *Шуман Р.* Характеристика тональностей // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. 1. С. 158-159.
8. *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. В 2-х вып. Вып. 1. М., 1989. С. 218-243.

#### REFERENCES

1. *Zhirmunskiy V.* Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika [German Romanticism and Modern Mysticism]. SPb. [St. Petersburg], 1996.
2. *Zhirmunskiy V.* Religioznoe otrechenie v istorii romantizma [Religious renunciation in the history of Romanticism]. M. [Moscow], 1919.
3. *Loseva O.* Pozdny Shuman i ego vokalno-simfonicheskie kompozitsii (k istorii nemetskogo muzykalnogo romantizma) [Late Schumann and his vocal-symphonic compositions (to the history of German musical romanticism)]: avtoref. dis. ... kand. isk. [Abstract of the a Ph.D. thesis]. M. [Moscow], 1987.
4. *Skrebkov S.* Khudozhestvennyye printsipy muzykalnykh stiley [Artistic principles of musical styles]. M. [Moscow], 1973.
5. *Kurt E.* Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera [Romantic harmony and its crisis in «Tristan» by Wagner]. M. [Moscow], 1975.
6. *Novalis.* Heinrich von Ofterdingen: Translation from German. M. [Moscow], 2003.
7. *Schumann R.* Kharakteristika tonalnostey [Characteristics of tonalities]. In the book: *Schumann R.* O muzyke i muzykantakh [About music and musicians]. M. [Moscow], 1975. Vol. 1. p. 158–159.
8. *Bobrovsky V.* Tematizm kak faktor muzykalnogo myshleniya: Ocherki [Thematism as a factor of musical thinking: Essays]. V 2-kh vyp. Vyp. 1 [In 2 issues. Issue 1]. M. [Moscow], 1989. p. 218–243.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. О жанре «Рай и Пери» и других вокально-симфонических произведений Р. Шумана подробно пишет в своем исследовании О. Лосева. Музыковед приходит к заключению о создании композитором новой жанровой разновидности, которую обозначает формулой «... *per musica*», где на месте пропущенного первого звена будет стоять жанровое определение литературного опуса, положенного на музыку» [3, 17].

2. Томас Мур (1779–1852) — ирландский поэт-романтик, друг и биограф Дж. Г. Байрона. Мировую известность принесли ему «Ирландские мелодии», «Письма и дневники лорда Байрона». В 1817 году появилась восточная поэма «Лала Рук», повествующая о путешествии индийской принцессы, «тюльпаноликой» Лала Рук из Дели в Кашмир к жениху, принцу Алирису. В пути принцессу сопровождает поэт Фераморс. Он рассказывает влюбленной в него принцессе четыре сказки: «Пророк из Хорасана», «Рай и Пери», «Заклинатели огня» и «Свет гарема». По прибытии в Кашмир Фераморс открывает свое настоящее имя — Алирис.

3. Запев куплета связан с мечтой о Рае, поиском ответа. Еще раз он появляется во втором действии (№ 11), выполняя функцию музыкального и смыслового рефрена на уровне целого.

4. С. Скребков, анализируя музыку Р. Вагнера, обращает внимание на действие в опере «Тристан и Изольда» принципа звуковысотной остинатности, проявляющегося в том, что некоторые «остинатно неизменные» звуковые устои притягивают к себе всю массу звуков, гармоний, тональностей, их окружающих [4]. Среди наиболее часто повторяемого музыковед указывает звук *gis*. Тот же звук является одной из главных точек «вершинного» типа драматургического развития (Жирмунский) в «Пери». Именно от этой вершины неоднократно выстраивается тема *Пери* на разных этапах ее трансформации. Общим моментом в «Пери» и «Тристане» является нисходящий полутоновый сдвиг центрального тона к концу произведения — тоники главной тональности в опере и центрального звука темы *Пери*.

5. Имеются в виду избранные для анализа в данной статье произведения.

6. В начале увертюры доминантовый нонаккорд и входящий в его состав уменьшенный септаккорд звучали одновременно. Во вступлении к кульминационной сцене оперы (№ 16) первое обращение доминантового септаккорда и уменьшенный звучат уже не одновременно, а даются поочередно в виде эллипсиса.

7. Идея перевоплощения существ лежит в основе многих мистико-религиозных практик и учений. На романтиков, как известно, особое влияние оказали труды Платона и неоплатоников (Плотин, Прокл). Главное сочинение, цитируемое романтиками, — «Аврора или Утренняя заря в восхождении» (1610) немецкого мистика Якоба Беме. Согласно Беме, триединый Бог повторяется в своей тройственности в мире ангелов, в природе и в человеке.

8. Тетрахорд представлен в данном фрагменте крайними звуками (*c* и *a*) в басовом голосе.