

Elena ROMANOVA
Schumann's symphonies
and the development
of the Romantic Symphony
in the first half of the 19th century

Елена РОМАНОВА
Симфонии Шумана
и развитие романтического
симфонизма
в первой половине XIX века

Размышления о проблемах жанра симфонии проходят красной нитью через всю биографию Р. Шумана — и как композитора, и как музыкального критика. Сложившееся в эпоху венского классицизма первенствующее положение симфонии в жанровой иерархии инструментальной музыки глубоко повлияло и на мышление Р. Шумана.

Так, еще в 1829 году, в пору поиска собственного пути, Р. Шуман пишет из Гейдельберга Фридриху Вику: «Если бы Вы знали, как всё кипит и бурлит во мне, как я мог бы уже довести мои симфонии до ор. 100, — если бы их записывал, — как хорошо чувствую я себя с целым оркестром» [6, с. 94]. Отчаянно пытаюсь понять свое истинное предназначение, разрываясь между юриспруденцией и музыкой, не будучи еще автором ни единого опуса, но, безусловно, помышляя о сочинении, Р. Шуман связывает «звание» композитора с неперенным созданием произведений для оркестра, а именно — симфоний.

Несколько позже, в 1834 году, посылая Людвигу Рельштабу (редактору журнала «Iris») свои экспромты, Р. Шуман высказывается так: «Пусть Вас не поражают неприятно краткость и рапсодичность в тех моих вещах, которые Вам уже известны. [...] Но затем следуют более крупные извержения, по которым о человеке, как и об Этне, можно судить лучше, чем после выбрасывания камешков» [6, с. 206].

Спустя еще три года, когда Р. Шуман уже в полной мере развернул собственную издательскую деятельность, он писал в письме к Кларе Вик: «Что ты ответишь, если в одно прекрасное утро я скажу: „Милая жена, без твоего ведома я сочинил несколько превосходных симфоний и другие значительные произведения и вообще в голове у меня целое орлиное гнездо“» [6, с. 308]. И далее: «Часто мне претит писать о пустячных, скверных

The article is devoted to Robert Schumann's symphonic works and their relationship with symphonies by Franz Schubert and Felix Mendelssohn. The author determines and analyzes the points of contact in this relationship concerning the characteristic musical imagery of the symphonies and their stylistic, intonation, harmonic and timbre aspects.

Key words: R. Schumann, composer, symphonies by F. Mendelssohn and F. Schubert, *Symphonie fantastique* by H. Berlioz.

Статья посвящена симфоническому творчеству Роберта Шумана и его взаимосвязям с симфониями Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона. Рассматриваются точки соприкосновения как в образно-стилевом, так и в интонационном, гармоническом, тембровом аспектах.

Ключевые слова: Р. Шуман, композитор, симфонии Ф. Мендельсона, симфонии Ф. Шуберта, «Фантастическая» симфония Г. Берлиоза.

сочинениях, — тогда я воображаю себя алмазом, который нужен только для разрезания обыкновенного стекла. Не называй меня тщеславным из-за такого сравнения, но во мне звучит еще несколько симфоний, которыми я горжусь» [6, с. 310].

Замысел первой шумановской симфонии соль минор, как известно, так и не был осуществлен полностью — была закончена и исполнена лишь ее первая часть. Однако с этим сочинением связана целая эпоха в жизни Р. Шумана, около двух лет напряженной и кропотливой работы, исполненной сомнений и надежд. И всё же в последующие годы это произведение практически не упоминается Р. Шуманом — ощущается его невысказанная неудовлетворенность результатом. Внимание композитора всецело переключается на сочинение фортепианных пьес и издание музыкального журнала.

Но жанр симфонии не уходит из сферы шумановских интересов. Напротив, критическая деятельность 1830-х годов подтверждает, что в восприятии композитора сохраняется приоритет симфонии в иерархии жанров. Р. Шуман не оставляет ни одного хоть сколько-нибудь значительного симфонического произведения, чтобы не отметить его своим пристальным, детальным, кропотливым анализом. «Каждый анонс новой симфонии — праздник для нас, и мы берем в руки каждое такое крупное произведение не иначе, как только с самым выгодным для него предубеждением» [3, с. 362], — читаем в одной из шумановских статей. Его внимания удостоиваются симфонии и симфонические увертюры Р. Мюллера, Ф. Лахнера, Х. Ноймана, А. Хессе, Я. Калливоды, К. Вайзе, У. Беннета, Г. Прайера, К. Райсигера, И. Ферхлюста, Ю. Штерна и других. К другому ряду принадлежат, конечно же, его отзывы о произведениях Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Ф. Шуберта, отчасти Л. Шпора, ставшие

теперь хрестоматийными историческими документами, недостижимыми в своем роде благодаря счастливому сочетанию в них живого ощущения эпохи и неповторимого почерка мастера, — смело, бескомпромиссно, но необычайно трепетно относящегося к музыкальной материи.

Особенно показателен в этом отношении этюд о «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза. В этом уникальном критическом выступлении Р. Шуману-критику удается «отмежеваться» от Р. Шумана-композитора — именно в горячей дискуссии между ними постепенно кристаллизуется общее восторженное резюме. Действительно, вряд ли какое-либо другое сочинение могло вызвать у Р. Шумана более противоречивую внутреннюю реакцию. Эта внутренняя борьба ощущается в шумановской рецензии постоянно. Г. Берлиоз как будто шел наперекор слишком многим эстетическим законам, которыми никогда не пренебрегал Р. Шуман в своем композиторском творчестве. Об этом свидетельствуют многочисленные упреки Р. Шумана в адрес берлиозовской симфонии: «Однако часто наталкиваешься и на плоские, обыденные гармонии, [...] на неясные и смутные, — на плохо звучащие, вымученные и искаженные» [3, с. 203]. «Пятая [часть] неистовствует сверх всякой меры; за исключением отдельных мест, интересных по своей новизне, она некрасива, в ней много резкого и отталкивающего» [3, с. 204]. «Начиная с третьей страницы от конца всё идет вверх дном, как это уже не раз отмечалось [...]. Без партитуры последние страницы нельзя назвать иначе, чем плохими» [3, с. 210]. И всё же симфония Г. Берлиоза оказывается удивительно созвучной шумановскому стремлению к искренности, непосредственности и живости выражения эмоций, к психологической достоверности, а также его тяге к оригинальности: «Если бы немецкие художники, которым Берлиоз протянул мощную руку для союза против бездарной посредственности, пробудились к более живой деятельности — то цель опубликования этих строк была бы достигнута» [3, с. 216]. Показателен достигнутый Р. Шуманом в этой рецензии компромисс: яркость и новизна содержания «Фантастической» Г. Берлиоза определили общую ее положительную оценку Р. Шуманом, но к форме выражения новых идей у него всё же возникли серьезные претензии.

Сочинения Ф. Мендельсона гораздо больше соответствовали представлению Р. Шумана о жанре симфонии на новом этапе, в связи с чем проблема творческих взаимоотношений двух композиторов вызывает особый интерес. Исторически сложилось, что именно с симфоническими произведениями Ф. Мендельсона и Р. Шумана связаны наиболее яркие события в австро-немецкой музыке 30-х — 40-х годов XIX века. Можно сказать, что симфоническое творчество двух композиторов составило некий единый исторический фон (выход в свет последней симфонии Ф. Мендельсона в 1842 году примерно совпал по времени с началом работы Р. Шумана в этом жанре), на котором «сверкнуло» сенсационное открытие до-мажорной симфонии Ф. Шуберта.

Сразу отметим, что о принципиальном влиянии симфонизма Ф. Мендельсона на симфоническое мышление Р. Шумана говорить нельзя. В этом плане показательна и та неизменно восхищенная, но, вместе с тем, несколько отстраненная интонация, с какой Р. Шуман-критик высказывается о сочинениях Ф. Мендельсона. В своих высказываниях Р. Шуман безоговорочно отдает композитору пальму первенства в области сочинений для оркестра, но при этом проскальзывает мысль о том, что Ф. Мендельсон ограничен рамками им самим созданного мира, не выходит за пределы своей «епархии». К своим собственным сочинениям Р. Шуман стремится предъявлять несколько другие требования.

Вот весьма характерный фрагмент из рецензии Р. Шумана на «Шотландскую» симфонию Ф. Мендельсона: «Своеобразный, чарующий колорит и обеспечивает как шубертовской симфонии, так и мендельсоновской особое место в симфонической литературе. В ней не найти традиционного инструментального пафоса, привычной массивной широты, ничего, хоть сколько-нибудь похожего на желание превзойти Бетховена» [5, с. 130].

В этом и во множестве других высказываний Р. Шуман удивительно точно и необыкновенно корректно подмечает тот совершенно иной масштаб, иное измерение, в котором существуют симфонические сочинения Ф. Мендельсона, восхищается их «камерностью». Приведем еще два фрагмента из той же рецензии: «По красоте и нежности построения целого и отдельных связующих элементов ее [симфонию. — *Е. Р.*] можно поставить в один ряд с его увертюрами; она и не менее их богата очаровательными инструментальными эффектами». И далее: «Наиболее неотразимо действует скерцо; вряд ли за последнее время было написано более остроумное; инструменты разговаривают в нем как люди» [5, с. 130]. Р. Шуман восторгается многочисленными оригинальными темброво-колористическими находками в симфонических произведениях Ф. Мендельсона — как в симфониях, так и в увертюрах. Но, вместе с тем, яркость оркестрового колорита сочетается с тенденцией скупности в развертывании симфонического цикла, подчас он может восприниматься как последование концертштюков, в каждом из которых блестяще обыгрываются те или иные красочные детали. Подобная трактовка симфонии как своеобразного произведения ювелирного искусства определяет облик последних, наиболее ярких симфоний Ф. Мендельсона. В этом аспекте параллелей с симфоническим мышлением Р. Шумана не возникает, поскольку в его творчестве красочные детали неизменно подчиняются логическому началу: шумановская симфония — прежде всего вместилище идей.

Некоторые точки соприкосновения в сфере симфонического творчества между Р. Шуманом и Ф. Мендельсоном всё же возникают. Прежде всего, это проявляется в средних частях шумановских симфоний, которые обычно выполняют интермедийную функцию. Возможно, глубокое впечатление от мендельсоновского скерцо

из «Шотландской» симфонии способствовало переосмыслению Р. Шуманом этой части симфонического цикла.

Четыре скерцо из симфоний Р. Шумана можно разделить на две равные группы. Первую составляют скерцо Первой и Четвертой симфоний (задуманных почти одновременно, в 1841 году); их трактовка отталкивается от бетховенской драматической скерцозности. Ко второй же относятся скерцо Второй и Третьей симфоний (1846 и 1853 годы), безусловно отступающие от традиций венского классицизма. Вероятно, не последнюю роль сыграли здесь к тому времени уже известные Р. Шуману открытия Ф. Мендельсона в «Шотландской» симфонии.

Весьма нетрадиционное скерцо из Второй симфонии до мажор во многих отношениях перекликается со скерцо из «Шотландской» симфонии. Прежде всего, их объединяет идея непрерывной пульсации шестнадцатыми в размере 2/4. С другой стороны, общее, необычайно живое оркестровое письмо явно навеяно звучанием мендельсоновского оркестра — и здесь тембры струнной группы и группы деревянных духовых инструментов ярко дифференцируются, вступают в выразительный диалог друг с другом (см., например, обмен двухтактовыми репликами в тт. 13–16, сменяющимися затем более короткими одноктактовыми мотивами в тт. 21–22).

Как тут не вспомнить шумановское восхищение по поводу остроумия и изобретательности Ф. Мендельсона! И в скерцо Р. Шумана инструменты тоже «разговаривают как люди».

В остальном же можно скорее говорить о различиях в стиле Ф. Мендельсона и Р. Шумана. Если у первого рождается опирающаяся на сонатную форму блестящая концертная пьеса для оркестра со сквозной линией развития, то второй предпочитает традиционное противопоставление контрастных материалов в рамках сложной трехчастной формы с двумя трио. Внутри же основной темы в скерцо Р. Шумана диалогическое начало выражено менее ярко, чем у Ф. Мендельсона. К тому же, тембровая структура при повторениях раздела не перестраивается, обмена «ролями» не происходит. Мелодический узор неизменно остается за струнными, аккорды или аккордовые репетиции — за деревянными духовыми.

Скерцо из Третьей симфонии Р. Шумана также может вызвать ассоциации с упомянутым выше мендельсоновским, хотя между легкостью и искрометностью скерцо Ф. Мендельсона и подчас нарочитым, грубоватым тоном шумановского скерцо пролегает глубокая грань. При сопоставлении основных тем обнаруживается их общая народнопесенная жанровая основа. Восходящий квартетный затакт, вращающиеся в одних и тех же пределах мотивы (в диапазоне октавы с захватом нижней кварты), близость к пентатоническому звукоряду (мажорная гамма без IV и VII ступеней) — общие черты их интонационного рисунка. Возникает и тембровая параллель — обе темы излагаются инструментами деревянной группы: у Ф. Мендельсона солирует кларнет (*пример 1*), Р. Шуман поручает мелодию двум фаготам, однако, в своей излюбленной манере, дублирует их альтами и виолончелями.

Приходится заметить, что из-за меньшей дифференциации тембров шумановское скерцо несколько проигрывает по сравнению с мендельсоновским.

Пример 1



Вместе с тем, именно в этом скерцо, как нам кажется, Р. Шуман наиболее близок к тому ярко театральному, избегающему типовых решений, насыщенному неожиданными развитиями скерцозного «сюжета», которое закрепилось в творчестве Ф. Мендельсона. С его именем, в первую очередь, связывается представление о романтической скерцозности как особой образной сфере. Вспомним скерцо и увертюру из музыки к «Сну в летнюю ночь», «Рондо-каприччиозо», другие его сочинения. Дух стремительной, полетной, светлой скерцозности — одно из характернейших эмоциональных состояний музыки Ф. Мендельсона. И именно это настроение присутствует и в рассматриваемом скерцо из симфонии Р. Шумана с его обилием «действующих лиц» (различных тематических элементов), их непредсказуемым появлением в «непредназначенных» для этого разделах формы, неожиданных контрапунктических соединениях и т.п. Так, в конце второго раздела первого трио (основанного на комическом каноне) вдруг в виде контрапункта «подают голос» фаготы, дублированные на этот раз виолончелями и валторнами, с интонациями основной темы (*пример 2*). Первую часть и первое трио можно уподобить своего рода сложной двухчастной форме, состоящей из двух простых двухчастных форм с включением в конце второй.

Пример 2



Идея тематического сцепления разделов осуществляется и далее. Контрапунктом к теме второго трио, звучащей у валторн и кларнетов, служит заглавный мотив первого трио (вторые скрипки стаккато), будто потихоньку «подсмеивающийся» над несколько нарочитыми стенаниями духовых. Да и сама сложная трехчастная форма, два трио которой следуют непосредственно друг за другом, звучит весьма нетрадиционно, воплощая некий индивидуальный музыкальный сюжет.

Медленные части шумановских симфоний также не лишены связей с музыкой Ф. Мендельсона. Однако это не столько переклички с его симфониями, сколько

Симфонии Шумана и развитие романтического симфонизма...

соприкосновение со специфическим миром мендельсоновских лирических образов вообще. Речь идет о характерной камерности мендельсоновской лирики, о тех ее качествах, которые точнее всего сам Ф. Мендельсон отразил в названии «Песня без слов». Действительно, ко многим страницам музыки этого композитора можно отнести данное жанровое обозначение. И в симфониях Р. Шумана, по крайней мере, дважды в медленных частях возникает аналогичный тип лирического высказывания — оркестровая «песня без слов». В первый раз — во второй части Первой симфонии (пример 3).

Пример 3

Larghetto

Viol. I
Viol. II, Vle
Vc., Cb.

dolce cantabile
sf
fp

Здесь о мендельсоновском мире образов напоминает песенный характер кантилены с внедряющимися время от времени по-речевому выразительными, безыскусными интонациями. Многочисленные побочные доминанты и эллиптические обороты в гармонии вызывают в памяти «Песню без слов» № 46 соль минор, с которой ощущается и интонационное родство (пример 4). Здесь совпадают и некоторые существенные звуковысотные детали, хотя и в различных тональностях. Можно ощутить и связь с медленной частью «Шотландской» симфонии (пример 5).

Пример 4

sf
fp

Пример 5

VI. I
VI. II, Vle
div. pizz.
Vc., Cb.
pizz.

p
pp

sf
p

Основная тема Adagio «Шотландской» относится к общеромантической песенно-лирической сфере, но мелодии присущ более простодушный, чем у Р. Шумана, характер. Бросается в глаза общая ладовая позиция (III и II ступени) и общее гармоническое освещение (на фоне гармонического VII септаккорда, у Ф. Мендельсона — на органном пункте тоники) ключевых интонаций нисходящей хорейческой секунды и сходные перемещения этой интонации в дальнейшем. Объединяет эти части и их общее темброво-драматургическое решение: основные темы при первом появлении поручаются первым скрипкам, а в репризном варианте звучат у солирующей валторны (Ф. Мендельсон дублирует ее виолончелями). Учитывая, что «Шотландская» симфония, хотя и задуманная автором еще в тридцатые годы, вышла в свет годом позже Первой симфонии Р. Шумана, нельзя говорить о каком бы то ни было прямом влиянии. Налицо, безусловно, общеромантическая тенденция к поэтизации валторнового звучания, к насыщению его лирической теплотой, берущая свое начало от до-мажорной симфонии Ф. Шуберта.

Еще одной поэтичной «песней без слов» для оркестра можно назвать третью часть Третьей симфонии Р. Шумана — первую из имеющихся там двух медленных частей. Она написана в сложной трехчастной форме с серединой типа трио (в простой трехчастной форме), варьированной репризой и кодой; все разделы отличаются замкнутостью, даже статичностью, связки между ними минимальны, границы разделов определены. Особой простотой и непритязательностью отличается тематизм середины (трио). Его заглавная интонация (пример 6) по ритмическому рисунку и общей мелодической направленности вызывает ассоциацию с началом арии Церлины из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта «Не брани меня, Мазетто».

Пример 6

Tg.
Cor.
Vla.
Vlc.
Cb.

p

В обоих случаях непосредственный и мягко-настойчивый характер высказывания подчеркивается завершающей фразу нисходящей малосекундовой интонацией, а также ритмической оттяжкой перед ней.

Крайним частям, написанным в простой двухчастной форме, свойственен более сдержанный лиризм классического типа. Характерно романтическую окраску придает звучанию тембровое оформление: дуэт двух кларнетов поддержан дуэтом фаготов, их сопровождает пиццикато виолончелей и *divisi* альтов, пульсирующее шестнадцатыми (пример 7).

Пример 7

The musical score for Example 7 consists of three systems. The first system shows the Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fg.) parts with a *p* dynamic and *dolce* marking. The second system shows the Violin (Vlc) and Viola (Vc.) parts with a *p* dynamic. The third system shows the Violin I (Viol. I) part with a *sfz* marking. The score is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

Октавные «зовы» в мелодии (такт 3), вибрирующее сопровождение струнной группы создают особый пространственный эффект — возникает своего рода оркестровый ноктюрн. Важной составной частью мелодии темы оказывается появляющийся в такте 5 восходящий пятизвучный мотив с хроматизмом на пианиссимо у первых скрипок, поддержанный ля-бемоль-мажорным квартсекстаккордом. Именно он оказывается сквозным тематическим элементом на протяжении всей части. Регулярное появление этого мотива в разной функции (дополнение к периоду, кода простой формы, связка между разделами формы в целом) подобно рефрену.

* * *

Глубочайшим потрясением стало для Р. Шумана открытие в 1839 году до-мажорной симфонии Ф. Шуберта, не только удовлетворявшей самым строгим шумановским требованиям, но и далеко превзошедшей все его ожидания. Он восторженно писал Кларе Вик: «Я [...] ничего больше не желал бы, кроме того, чтоб ты стала

моей женою и чтоб я тоже писал подобные симфонии» [6, с. 524]. Его собственные симфонии, особенно «Весенняя», во многом близки до-мажорной симфонии Ф. Шуберта. Прежде всего, гармонией глубоко романтического мира образов и классицистски строгой формы.

История открытия Большой симфонии Ф. Шуберта стала для Р. Шумана одним из самых сильных музыкальных впечатлений, созвучных насущным размышлениям и поискам композитора. В этой истории как будто ощущается воля провидения — наверное, каждый музыкант, переживая ее вслед за Р. Шуманом, снова и снова испытывает тот же почти мистический трепет. Необычайно чуткий шумановский слух заставил его сразу после знакомства с партитурой объявить о наступлении новой эпохи, о рождении симфонии нового типа с принципиально новым содержанием: «В этой симфонии заключено нечто большее, чем просто красивая напевность, больше, чем просто горе и радость, как это музыка выражала уже сотни раз. Симфония ведет нас в такие сферы, где мы, сколько себя ни помним, еще никогда не бывали» [5, с. 248]. Сакральность и неприкосновенность этого мира для Р. Шумана проявляется и в том, что посвящая симфонии ставшую теперь широко известной статью, он словно боится разрушить ее хрупкий и фантастический, непостижимый по своей новизне звуковой образ более или менее подробным музыкальным анализом. Отдельные фразы, как осторожные и трепетные прикосновения, лишь приоткрывают для нас те далекие миры, звучание которых Р. Шуман услышал в музыке Ф. Шуберта: «Только со второй частью, обращаясь к нам столь трогательным голосами, не хотелось бы расставаться, не сказав о ней ни слова. В ней, между прочим, есть место, где как бы издали доносится призыв валторны; мне всегда кажется, что это голос свыше, из какой-то иной сферы. И тут всё замирает и прислушивается, словно по оркестру крадучись бродит гость, сошедший к нам с небес» [5, с. 249].

Слова о «призыве валторны» привлекают к себе внимание и до сих пор. Прежде всего, невозможно не задаться вопросом, какой именно фрагмент имел в виду Р. Шуман в своем поэтичнейшем описании. Вопрос тем более актуален, что версия Ю. Хохлова, высказанная им в предисловии к отечественному изданию партитуры [2, с. 3–21] «Большой» симфонии Ф. Шуберта, на наш взгляд, отнюдь не бесспорна. В статье Ю. Хохлова, к сожалению, нет точного (потактового) указания, но, исходя из контекста, можно предположить, что автор имел в виду такты 144–160 из второй части симфонии (пример 8).

По типу эмоционального состояния этот фрагмент, безусловно, мог бы быть иллюстрацией мысли Р. Шумана. Однако, рискуем предположить, что скорее всего шумановский слух отметил в сущности аналогичный, но всё же иной момент в развертывании второй части. Скорее всего, его слова относятся к тактам 319–330, которые так же, как и подразумеваемый Ю. Хохловым эпизод, выполняют функцию связки между двумя темами (в первый раз модуляция фа мажор — ля минор, здесь — переход

Пример 8

Example 8 is a musical score for woodwinds and strings. It features parts for Oboe (Ob.), Cor (Cor.), Tr. (Trumpet), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes dynamic markings such as *dim.* and *pp*, and articulation marks like *10*. The woodwinds play a descending third interval, which is associated with a call (Example 9).

ля мажор — ля минор). Главным аргументом в пользу этой версии нам представляется действительно имеющее здесь место соло валторны, чья манящая нисходящая терцовая интонация (ми — до-диез) вполне ассоциируется с призывом (пример 9).

К тому же, постепенно установившееся в указанных нами тактах пиццикато во всех партиях струнной группы вызывает почти физическое ощущение крадущегося шага, о котором пишет Р. Шуман.

Вместе с тем, оба рассмотренных фрагмента безусловно принадлежат к тем страницам симфонии, которые «ведут нас в такие сферы, где мы [...] еще никогда не бывали» [5, с. 249]. В отмеченном Ю. Хохловым фрагменте привлекает внимание переключки двух валторн и аккордов у струнных, представляющая собой последовательность различных доминантовых аккордов, связанных общими тонами. Сначала сопоставляются доминантовые септаккорды до мажора и фа мажора, затем дважды, как бы с учащением дыхания, чередуются доминантовый квинтсептаккорд ре минора и доминантсептаккорд фа мажора с двумя общими звуками — соль и ми. В этом фрагменте нельзя не услышать отзвук бетховенских красочных темброво-регистровых переключек, подчеркиваемых обычно и нестандартными гармоническими последовательностями. Вспомним т. н. «звездный» эпизод из финала его Девятой симфонии (*Adagio ma non troppo, ma divoto*, тт. 627–654), когда после фразы хора «Über Sternen muss er wohnen», вместе с духовыми скандирующего на *ff* ми-бемоль-мажорное трезвучие, вдруг возникает генеральная пауза и как отзвук едва слышно рождается уменьшенный вводный септаккорд тональности ре минор (струнные, *pp*), преобразующийся затем в доминантовый нонаккорд с постепенным подключением духовых.

Весь комплекс средств передает тот священный мистический трепет перед тайной мироздания, от которой захватывает дух у простого смертного. В чем-то аналогичен и хорошо известный эпизод из разработки первой части Пятой симфонии Л. Бетховена, где состояние растерянности перед неотвратимым новым натиском также выражено мерцающей

Пример 9

Example 9 is a musical score for woodwinds and strings. It features parts for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor), Trb. (Trumpet), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes dynamic markings such as *dimin.* and *pp*, and articulation marks like *10*. The woodwinds play a descending third interval, which is associated with a call (Example 9).

перекличкой аккордов струнной и деревянной групп, связанных общими тонами (трезвучие фа-диез минора, сектаккорд ре мажора, уменьшенный вводный септаккорд до минора; сначала общий тон ля, затем — ре, пример 10).

Пример 10

С другой стороны, от рассматриваемого фрагмента симфонии Ф. Шуберта, на наш взгляд, тянутся нити к явлениям более поздним, к числу которых относятся (широко) известные эпизоды из опер М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина и некоторые другие (речь идет о «нанизывании» различных доминантовых созвучий на единый стержень в виде двух общих звуков: «аккорды оцепенения» из глинкавского «Руслана», колокольные звоны из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, эпизод солнечного затмения из «Князя Игоря» А. П. Бородина). Так или иначе, во всех случаях применения этого красочного темброво-колористического эффекта при всех различиях образно-эмоционального контекста можно усмотреть один общий момент: неизменный выход в той или иной форме к сфере ирреального, фантастического, будь то мистическое приближение к границам самой Вселенной или коварные происки сказочного злодея. И именно какой-то ирреальностью выделяются оба указанных фрагмента из симфонии Шуберта. Причем, второй из них (собственно и привлечший, по нашему предположению, внимание Р. Шумана) более отчетливо воплощает состояние одиночества и тоски перед неизбежным возвращением из иллюзорного мира к действительности. Мгновения ожидания темы воспринимаются здесь как звучание самой тишины, вызывая в памяти первые такты второй части «Неоконченной» симфонии, где выдержанные аккорды фаготов и валторн и пиццикато контрабасов на *pp*, ассоциируются с тишиной пленэра. Остается лишь пожалеть, что Р. Шуману так и не довелось узнать этой музыки.

Первая симфония Р. Шумана си-бемоль мажор, пожалуй, более других испытала некоторое влияние шубертовской поэтики. Но тем нагляднее проступают в ней отличия шумановского симфонического мышления. Это произведение начинается с одноголосного изложения духовыми трехзвучного фанфарного мотива (пример 11).

Уже в третьем такте в мощном оркестровом *tutti* на *ff* подключается гармония, проясняя ладовую и тональную принадлежность мотива, который в самом начале может

Пример 11

мыслиться не только в си-бемоль мажоре. Симфонизм Р. Шумана как будто стремится внести полную ясность и определенность в романтический мир образов, придать ему почти классицистскую упорядоченность. Слушая первую часть симфонии, нечасто можно вспомнить о существовании «иных миров», настолько прочно она связана со здоровым, земным ощущением реальности; всё в ней происходит как бы «по эту сторону».

Лишь однажды возникает здесь противопоставление двух контрастных образных планов. Это происходит в коде, когда бурному кипению событий внешнего плана противопоставляется характерное для Р. Шумана проникновенное «слово поэта»¹. К нему ведет длительное *diminuendo* всего оркестра, из которого постепенно выключается струнная группа (пример 12). Именно в тембре струнных звучит первое предложение этой выразительной, необыкновенно задушевной темы.

Трудно удержаться от цитаты из статьи Р. Шумана о «Фантастической» Г. Берлиоза: «Кажется, будто музыка хочет вернуться к своим первоисточкам, когда ее еще не стесняли узы такта, — и самостоятельно возвыситься до свободной речи, до более совершенной ее поэтической расчлененности (как в греческих хорах, в языке библии и в прозе Жан-Поля)» [3, с. 201].

Эти слова можно отнести ко многим фрагментам музыки самого Р. Шумана, и приведенное место симфонии безусловно может считаться одним из них. Независимость от тактовой черты подчеркивает его речевую выразительность и какую-то «надмирность», усиливая сходство с шумановской традицией эпизодов «Innere Stimme», «Stimme aus der Ferne» и др. Показательно, однако, что выход в «иные миры», «инобытие» здесь абсолютно лишено тоски по неведомому, имеет характер, в чем-то схожий с поэтикой детских образов композитора. Выход в «надмирное» пространство реализуется здесь как обращение к кристальной чистоте и целомудрию — праистокам человеческого бытия.

Таким образом, уже первая часть Первой симфонии Р. Шумана, в которой более всего ощущается живой импульс, полученный от музыки Ф. Шуберта, ярко демонстрирует, что композитор отнюдь не становится на путь, открытый его предшественником. Ярчайшее пережитое впечатление лишь подстегивает работу, подталкивает к осуществлению давно задуманного, не приводя к смене ориентиров, к переоценке творческих целей. Даже

¹ Именно так оценивает этот эпизод М. Фролова [1].

Пример 12

Cl.
Fag.
Cor.
VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
Cb.

в «Весенней», самой «шубертовской» из симфоний Р. Шумана, шубертовское влияние неотделимо от бетховенского; баланс классицистского и романтического, на наш взгляд, более устойчив, чем в симфонии до мажор самого Ф. Шуберта.

Вместе с тем, в «Весенней», а также в «Рейнской» симфониях подчас обнаруживаются переключки с отдельными шубертовскими приемами, правда, в значительной мере «бетховенизированными». Таков, например, переход к побочной теме в первой части «Весенней» симфонии. Рождению темы предшествует затухающий сигнал у двух валторн в октаву: до – до. (аналогичным образом вводится побочная тема в финале до-мажорной симфонии Ф. Шуберта). И именно со звука «до» начинается побочная тема, изложенная двумя кларнетами и двумя фаготами (пример 13).

Пример 13

Clar.
Corn.
Fag.
Vle. dol.

Распределение тембров может напомнить звучание побочной темы из первой части той же симфонии Ф. Шуберта, где мелодия излагается гобоями и фаготами (параллельное терцовое движение) на фоне разреженных фигураций в струнной группе (пример 14).

Пример 14

Ob.
Fag.
Archi

Есть аналогия и в ладотональной окраске: у Ф. Шуберта первая побочная в ми миноре, у Р. Шумана в начальных оборотах фа-мажорной темы, связанных с ладовой переменностью (оборот III–VI, имитирующий V–I), дважды акцентируется ре-минорное трезвучие, так что в обоих случаях заметную роль играет тональность третьей ступени как реализовавшаяся или как возможная тональность побочной темы.

В ладовом отношении переход от главной к побочной в симфонии Р. Шумана заслуживает отдельного рассмотрения как пример компромиссного взаимодействия различных традиций. С одной стороны, в нем можно увидеть намек на мелодический переход шубертовского типа — через переосмысление выдержанного тона, как бы изъятая из гармонического контекста. Именно такова упомянутая выше октава валторн, где тон «до» превращается из основного тона трезвучия до мажор в терцовый тон трезвучия ля минор. С другой стороны, подобные изысканные детали оказываются лишь своего рода «сюрпризами», искусно вписанными во вполне традиционные классицистские рамки. Во-первых, уже второе предложение побочной темы в симфонии Р. Шумана утверждает традиционный для нее фа мажор, так что, едва «заплутав», ладотональное развитие быстро возвращается в обычное русло. Во-вторых, в отличие от шубертовской традиции кратких мелодических связей, возникающих обычно после тонально замкнутых разделов (главные темы первых частей «Неоконченной» и «Большой» симфоний, главная тема второй части «Неоконченной» симфонии), здесь на протяжении восьми тактов перед октавой валторн уже звучал доминантовый предыкт тональности фа мажор, добротен выдержанный в бетховенских традициях, так что необходимости в дополнительной мелодической модуляции нет.

Таким образом, возникающее осложнение в зоне перехода от главной к побочной воспринимается, с одной стороны, как игра красок в романтическом духе (неожиданное выделение тембра валторны, ладотональная неопределенность, медиантовые тональные блики), а с другой — как своеобразная отсылка к гайдновско-бетховенским традициям. При идеальном соблюдении классицистской схемы возникает иллюзия «ложного» доминантового предыкта (хотя в буквальном смысле «ложным» оказывается начало побочной темы).

В «Рейнской» симфонии ассоциации с шубертовским симфонизмом также могут возникнуть в связи с побочной темой первой части, благодаря господствующей в ней песенной интонационной стихии, терцовому

тональному соотношению с главной темой, а также ведущей роли деревянных духовых в изложении (мелодия у первого гобоя и первого кларнета).

Однако многие характерные черты симфонической музыки Ф. Шуберта, ставшие впоследствии неотъемлемыми признаками романтического симфонизма, мимо которых не прошел Р. Шуман-критик, почти не нашли отзвука в его симфониях. К их числу относится, в первую очередь, поэтизация так называемого пленэрного звучания, насыщение его таинственной многозначностью. Во многом, именно звучание пленэра поразило воображение Р. Шумана в музыке Ф. Шуберта. В подтверждение приведем еще одну цитату из его статьи: «Часто, глядя на город с горных высот, я представлял себе, как нередко устремлялся к этим далеким альпийским грядам беспокойный взор Бетховена, как Моцарт мечтательно следил за бегом Дуная, который всюду словно расплывается среди рощ и лесов, и как папаша Гайдн, верно, не раз заглядывался на башню св. Стефана, недоуменно покачивая головой при виде столь умопомрачительной высоты. [...] И если очаровательный ландшафт — воочию перед нами, в душе начинают звучать такие струны, которые иначе никогда не были бы затронуты. Когда я слушаю симфонию Шуберта с ее светлой, цветущей романтической жизнью, город этот встает передо мною яснее, чем когда-либо, и мне снова, как никогда, становится ясным, что именно в этом окружении могли родиться такие произведения» [4, с. 247]. В своем же симфоническом творчестве Р. Шуман лишь изредка обращается к музыке пленэра.

Симфонии Р. Шумана, особенно две последние, по глубине и необычайной концентрации романтического мироощущения безусловно опередившие современную ему эпоху, существенны для понимания истории развития жанра в целом. Симфонии Р. Шумана парадоксальным образом заполнили тот колоссальный разрыв, который возникает между симфониями Л. Бетховена и последними симфониями Ф. Шуберта, представляя вариант гармоничного взаимодополнения классицистской и романтической симфонических концепций.

Литература

1. Фролова М. Симфонии Роберта Шумана в исторической перспективе. Дисс. на соиск. учен. степ. канд. иск. М.: МГК, 1994.
2. Хохлов Ю. Предисловие к партитуре симфонии до мажор Ф. Шуберта // Шуберт Ф. Симфония до мажор. Партитура. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962. С. 3–21.
3. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Сб. ст.: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975. Т. I: 408 с.
4. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1978. Т. II А: 328 с.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1979. Т. II Б: 294 с.
6. Шуман Р. Письма (1817–1840): Т. I / Сост., вступ. ст., коммент, указатели Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1970. 720 с.
7. Шуман Р. Письма (1840–1856): Т. II / Сост., вступ. ст., коммент, указатели Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 525 с.