

7. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С. Слонимский. — СПб. : Композитор, 2000. — 152 с.

8. Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле / С. Слонимский. — СПб. : Композитор, 2006. — 24 с.

9. Слонимский С. Симфония № 10 «Круги Ада» (по Данте) : партитура / С. Слонимский. — СПб. : «Композитор. Санкт-Петербург», 1997. — 148 с.

Марік В. Десята симфонія С. Слонимського в контексті авторської поетики. Стаття присвячена проблемам симфонізму у творчості С. Слонимського. Теоретичні положення підтверджуються аналізом Десятої симфонії, багато в чому показовою для стилю і поетики композитора.

Ключові слова: симфонія, поетика Слонимського, образ Гамлета.

Marik V. S. Slonimsky Tenth Symphony in the context of the author's poetics. The article deals with the problems in the work of symphonic Slonimsky. Theoretical positions are confirmed by analysis of the Tenth Symphony, largely indicative of the style and poetics of the composer.

Key words: symphony, Slonimsky poetics, the image of Hamlet.



УДК 781 + 784.3

О. Лисовая

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФАКТОРЫ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Р. ШУМАНА

В статье раскрывается литературная сторона творчества Р. Шумана и ее воздействие на понимание им музыкальной программности. Определяется своеобразие программных предпосылок камерно-вокального цикла Р. Шумана «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» оп. 104.

Ключевые слова: литературные факторы, программность, камерно-вокальное творчество, понимание.

Литературная деятельность Р. Шумана сопутствовала и часто предшествовала композиторской. Против рутины в музыкальной критике Шуман борется с такой же настойчивостью, как и против застоя и мертвечины в творчестве. Со злой иронией он отзывался об академически унылых, серых и мелочных описаниях музыки. Для Р. Шумана пишущий о музыке — это, прежде всего, глубоко заинте-

ресованный слушатель, тонко восприимчивый, одаренный богатым художественным воображением, способный зажечься и воспламенить своего читателя непосредственным впечатлением от искусства, отмечает Житомирский. Только такой писатель способен стать подлинным пропагандистом и критиком искусства. Высшим родом критики Шуман считал ту, которая «сама оставляет впечатление, подобное впечатлению от породившего ее объекта».

С этими взглядами и целями связано литературное своеобразие статей Шумана. Его привлекают литературные формы и приемы, способные передать живой образ музыкального произведения. Так, ряд его статей написаны в форме писем к другу (например, рецензии на концерты лейпцигского Гевандхауза, изложенные в виде серии писем в Милан к Кларе Вик («Schwarmbriefe»). Другие написаны в характере диалогов или целых живых сенок с участием многих действующих лиц или же в форме непринужденных эскизных «записей в дневнике» («Записные книжки давидстюндлеров», «Афоризмы», «Театральные книжки» и др.).

Передавая впечатление от музыки, Шуман широко использует прием ассоциаций, поэтических параллелей, самостоятельных программных истолкований. Композитор был убежден, что музыка органически связана и с жизнью, и со смежными искусствами и чем больше в музыке обнаруживается поэтических или пластических элементов, тем она более возвышает и захватывает.

Главной задачей нашей статьи является открытие глубокого методического значения литературного подхода в творчестве Р. Шумана, заставляющего его переосмысливать явление музыкальной программности.

Р. Шуман, отличающийся, как справедливо пишет С. Маркус [2], природным литературно-поэтическим дарованием, создает воображаемых авторов своего литературного журнала с целью борьбы за новый идейный уровень деятельности немецких музыкантов, за превращение ремесленного объединения в подлинный творческий союз. Уникальность литературных персонажей шумановского журнала обусловлена тем, что они выражают различные стороны личности самого композитора, то есть выступают своеобразным психологическим автопортретом и позволяют заметить сложность, противоречивость душевного строя Шумана.

Давидсбюндлеры Флорестан и Эвсебий — «две души» Шумана. Однако недостаточно просто указать на это. Важно то, что, запечат-

ленные с помощью слова характеры названных персонажей определяют стилевые тенденции музыкальных сочинений Шумана. В них формируется и «третья душа», в критических статьях персонифицированная в высказываниях маэстро Раро, чья «фигура» становится знаком гармонизации, обретения душевного равновесия, примирения позиций Флорестана и Эвсебия. «Мейстер Раро» старше и опытнее своих молодых друзей; между тем и он придерживается той точки зрения, что «разум ошибается, чувство никогда»; его осмотрительность, рациональность, склонность к анализу не означает умаления роли эмоционально-чувственного начала в музыке.

Литературно-критические взгляды Шумана формируются под непосредственным влиянием творчества Ж. П. Рихтера и Э. Т. А. Гофмана. В частности, из романа Жана Поля «Озорные годы» (псевдоним Рихтера) взята идея двойничества; Флорестан и Эвсебий — отражение образов близнецов Вульта и Вальта, которые при их непреодолимой природной близости психологически принципиально различны. Флорестану присущи порывистость, энергия, страстность, решительность, резкая критичность; Эвсебий мечтателен, вдумчив, наблюдателен, осторожен и склонен доверять классическим авторитетам. Многие авторы полагают, что неразрешимое противоречие между Флорестаном и Эвсебием отражает различия классицизма — романтизма, которые во времена Шумана представлялись более значительными, чем их историческая рядоположность. Своего рода эскизом образов давидсбюндлеров являются заметки Шумана «Из памятной книжки мейстера Раро, Флорестана и Эвсебия» (1833–1834), «начало давидсбюндлендрства», по словам самого композитора. В этих записях ставятся вопросы о романтической школе и «хорошем музыканте», свидетельствующие об интересе Шумана к композиторскому профессионализму. Несомненным признаком последнего является способность к всестороннему охвату жизненных явлений, *принцип всесторонности как ключевой момент понимания*, ведущий и к принципу универсализма художественной формы — к идее синтеза искусств в том числе.

Показательно, что о возможности сближения литературы и музыки Ф. Лист писал в статье о Шумане: «Музыка и литература на протяжении многих столетий были отделены друг от друга как бы каменной стеной, и живущие по обе стороны этой стены знали друг друга, по-видимому, лишь только по имени... Обладая наряду с музыкальным талантом и литературным дарованием и будучи высокообразо-

ванным человеком, Шуман достиг на этом пути столь многого, что уже сейчас у нас есть достаточно оснований подвергнуть эту сторону его деятельности всестороннему обсуждению. Шуман явственно понял необходимость установления тесной связи между музыкой вообще, инструментальной в частности, с поэзией и литературой, как это предчувствовал... уже Бетховен... Равным образом и Шуман приблизил литературу к музыке, доказав самым фактом, что можно быть выдающимся музыкантом и одновременно крупным писателем» [2, с. 263–264].

Творчество Шумана-писателя и Шумана-композитора, как правило, оставались разновременны, приводя к выдающимся результатам в каждой области творчества отдельно: его статьи обходятся без звучащих музыкальных иллюстраций, а музыка — без словесных комментариев. В вокальных жанрах Шуман работал всегда с произведениями других литераторов, вовлекая их в новое музыкально-поэтическое единство. В инструментальных жанрах — ограничивался немногословными программными заголовками пьес, ремарками, реже эпиграфами.

Однако позднее вокальное творчество Шумана содержит особые образцы углубления музыкальной программности камерно-вокальной музыки. Причем оба произведения — «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» ор.104 и «Стихотворения королевы Марии Стюарт» ор.135 — по справедливому наблюдению Г. Ганзбурга [1] *сочетают жанровые признаки, присущие вокальному циклу и моноопере*. Исполнитель этих произведений имеет дело не с обобщенным лирическим героем, как это бывает в большинстве романсов и вокальных циклов, а с индивидуализированным персонажем оперного типа, персонажем, имеющим имя и биографию реального исторического лица (поэтесса Елисавета Кульман, королева Мария Стюарт). Безымянность героя, принципиальная неопределенность времени и места действия — свойства лирического рода искусства. Конкретность же персонажа и обстановки действия — признаки драматического рода. Шуман сделал так, чтобы слушатель знал конкретное место и время действия: Петербург 1825 года, Франция и Англия 1566–1587 годов. Движение сюжета протекает в обстановке, заданной реальными ситуациями жизни героинь, то есть как бы на фоне подразумеваемых декораций. А это означает, что исполнительницы обоих циклов должны действовать в рамках театральной условности: играть роль, входить в образ конкретного персонажа [1].

Следовательно, чтобы приблизиться к пониманию и верной интерпретации сочинений этого необычного жанра — промежуточного между камерным и театральным — необходимо учесть те сложные отношения, которыми музыка Шумана связана с литературной основой.

«Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе», ор.104 — представляет собой весьма необычную композицию, в структуру которой, помимо поэтического текста и вокальной партии, входят и другие литературные компоненты: посвящение, предисловия к каждой песне и послесловие, в которых Шуман кратко излагает историю жизни героини.

По сведениям Г. Ганзбурга, о Елисавете Борисовне Кульман известно, что родилась она в 1808 году в немецкой семье потомственных офицеров, состоявших на службе в русской армии, в раннем детстве проявила выдающиеся дарования в различных областях творчества, по силе сравнимые, пожалуй, только с детскими проявлениями гениальности у Моцарта. В частности, биографы сообщают, что Е. Кульман знала 11 языков и сочиняла оригинальные стихи на четырех из них: русском, немецком, итальянском и французском. Имеются одобрительные отзывы И.-В. Гёте и Жан Поля о ее ранней лирике. Умерла Е. Кульман в 1825 году, в возрасте 17 лет, по-видимому, от скоротечной чахотки. Подробные биографические материалы о ней сосредоточены в книгах профессора Петербургского университета, известного литературного критика Александра Никитенко и Карла Фридриха Гросгейнриха, педагога, обучавшего Кульман, а впоследствии ставшего публикатором ее произведений [1, с. 107–109].

Факт увлечения Р. Шумана поэзией Кульман — убедительное свидетельство подлинной художественной ценности ее стихов; с другой стороны, благодаря двум шумановским опусам петербургская поэтесса Е. Кульман вошла в историю мировой культуры. При выборе литературной основы для вокальной музыки Шуман руководствовался весьма жестким критерием, вот его слова: «Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта — нет ничего прекрасней; но тратить его на будничное лицо — стоит ли это усилий» [3, с. 282]. Принципиально важно, что, сочиняя цикл ор.104, композитор ставил перед собой задачу персонификации музыкально-образного содержания, и именно эту задачу он пытается объяснить в словесных комментариях каждого номера цикла.

Чрезвычайно интересно сопоставить поэтические тексты Шумана, служащие литературным предуведомлением музыкального

замысла, однако никак не характеризующие музыкальное содержание, и музыковедческие аналитические «объяснения» программы цикла Г. Ганзбургом, который всецело опирается на музыкальный материал, музыкально-выразительные приемы, то есть исходит из музыкальной стилистики по преимуществу, с одной стороны, с другой же, определяя **стилевые намерения** Шумана, создает широкие контекстуальные культурно-исторические «круги понимания» идеи музыкального произведения (см.: [1; 4]). Между данными внутренним и внешним «кругами» музыковедческого понимания не возникает зон активного взаимодействия, достаточного для установления «символического предчувствия» в музыкальной программности Шумана, а, между тем, оно более всего заставляет композитора создавать поясняющие словесные преамбулы и определяет их содержание.

№ 1. Месяц, любимец сердца... «Поэтесса, родившаяся 5/17 июля 1808 года в Санкт-Петербурге, рано потеряла отца, а в битвах 1812–14 годов — шестерых братьев из семи. У нее осталась только мать, которую она нежно и благоговейно любила до самого своего конца. Из многочисленных стихотворений, посвященных матери, выбрано следующее».

№ 2. Счастливицы вы, птицы... «Несмотря на свое немецкое происхождение и способность слагать стихи на немецком языке, как на родном, поэтесса — пылкая патриотка [петербурженка]. Она без конца воспевает красоты северного неба. Следующее стихотворение — тому свидетельство».

№ 3. Меня назвал ты бедной... «По-видимому, неразумные дети порой попрекали ее бедностью; следующая песня — ответ на это».

Согласимся с Г. Ганзбургом в том, что в этой части цикла наиболее явственно воплощено характерное для эстетики Шумана противопоставление будничного, приземленного мира обывателей и сферы идеального, возвышенного, к которой устремлен взор художника, созданное музыкальными средствами: с одной стороны, ничем не примечательная, нарочито просто (даже убого) оформленная фактурно и ритмически аккордовая последовательность, сопровождающая обращение к воображаемому собеседнику (такты 1–8), и с другой стороны — типично шумановская обостренная гармония, «парящая» фактура (такты 9–20).

№ 4. Чижик. «Песня, сложенная ею в раннем детстве, быть может, лет в одиннадцать. Стихотворения, относящиеся к этому времени (их

около сотни), так прелестно наивны. В них особенно ярко отражен окружающий ее мир».

№ 5. Дай твою руку, туча!.. «Часто в ее стихах зримо присутствуют образы тех, кто навсегда разлучен с нею. С сердечной любовью привязана она к этому миру, его цветам, сверкающим созвездиям, благородным людям, повстречавшимся ей на коротком жизненном пути. Но она предчувствует, что скоро должна будет их покинуть».

По поводу этого номера Ганзбург пишет, что это драматическая кульминация цикла, находящаяся в зоне «золотого сечения», решенная как «сцена бури», когда героине кажется, будто грозовое небо готово протянуть к ней руку — молнию, которая поднимет и унесет ее с земли. Мелодия вокальной партии начинается от верхнего кульминационного звука, который в дальнейшем будет взят еще трижды. Этот звук — как бы тот предел, выше которого героиня не в силах подняться. Достигается он тяжело, с напряжением, являясь потенциально нисходящим (как низкая терция трезвучия). За этот предел мелодия вырывается лишь один раз: в момент, когда воображению героини представляются образы небожителей (на словах «вблизи небесных врат»).

№ 6. Цветок последний вянет!.. «Стихотворение, полное мрачных предчувствий смерти, относится, вероятно, к последнему году ее жизни. Возле ее «хижины» был маленький сад, в котором она из года в год растила цветы. Вблизи стоял тополь». По Г. Ганзбургу, особенностью этой части является значительное несовпадение реального и музыкального времени: время реального события, ощущения — короче, чем длится романс, так как чтобы увидеть все, о чем говорится в тексте, достаточно бросить взгляд, а чтобы высказать — достаточно двух слов: Увы. Прощай. Композитор как бы растянул этот миг реальной жизни, приостановил бег времени, дал рассмотреть мгновение. Важную роль для утверждения условного времени играют здесь динамика и темп: едва слышное пианиссимо, темповая заторможенность дают ощутить медленное, тихое течение времени, создавая редкое по глубине состояние безысходной печали. Следовательно, музыкально-выразительные приемы приобретают значения, независимые от словесного текста, превышающие содержание последнего благодаря высокой смысловой концентрации. Причем ведущее положение приобретает, как следует из аналитических наблюдений Ганзбурга, динамическая сторона музыкального текста, а вместе с ней — исполнительская стилистика.

№ 7. Смирить не в силах чёлн мой... «Написано, вероятно, незадолго до кончины. Скорая смерть казалась ей неизбежной, лишь мысль об оставляемой матери причиняла ей глубочайшую боль».

И по отношению к данному заключительному номеру цикла исполнительское решение становится особенно значительным, поскольку авторское обозначение темпа и характера исполнения отсутствует и исполнительнице приходится самой осуществлять выбор некоторых выразительных приемов. Подсказку она может найти в музыкально-интонационном «рисунке» текста: наступление последнего аккорда оттянуто долгим задержанием в трех голосах с затрудненно-восходящим разрешением. Эта особенность делает естественной постепенность, медлительность перехода к последнему аккорду, когда звуки, разрешающиеся вверх, как бы постепенно облегчаются, освобождаясь от удерживавшей их тяжести; звучание не обрывается вдруг, а медленно угасает на фермате.

Не случайно, создавая «образ» этого сочинения Шумана, Г. Ганзбург специально подчеркивает его исполнительские требования. Так, для исполнения цикла ор.104 на профессиональной концертной эстраде предпочтительно легкое сопрано. И хотя для меццо-сопрано в редакции Альфреда Дёрфеля предложено транспонировать № 3 in f-moll, № 4 in As-dur, следует иметь в виду, что при исполнении всего цикла (а не отдельных песен) необходимо сохранять тональные соотношения в том виде, в каком они существуют в шумановском оригинале. А то, что данный цикл, как и любое произведение, задуманное композитором как цикл, следует исполнять целиком, не вызывает сомнений. Также не вызывает сомнений и закономерный характер авторского тонального плана: основная тональность g-moll (№ 1,3,5,6) чередуется с параллельным B-dur (№ 2,4) и лишь последняя песня, подобно коде, наступающей после окончания основной фазы развития, завершает цикл в иной тональной сфере — Es-dur. При этом будущая тональность коды и отчасти ее тематизм подготавливаются в предыдущей песне (ср.: № 6, такты 14–16 и № 7, такты 30–31).

Существенной предпосылкой написания цикла «Стихотворения королевы Марии Стюарт» ор.135 является то, что история Марии Стюарт — один из нереализованных оперных замыслов Шумана, занимавших его еще в 40-х годах. Лишь в 1852 году этот замысел был им осуществлен, но уже не в виде оперы, а в жанре, *промежуточном между вокальным циклом и монооперой*. Литературной основой послу-

жил ряд стихотворений, взятых из сборника староанглийской поэзии в немецких переводах Г. Ф. Финке [1, с. 116].

Сюжет цикла охватывает период протяженностью 26 лет. Таким образом, как уместно отмечает Г. Ганзбург, между номерами этого вокального цикла проходят годы, героиня меняется. Хронологические рамки можно установить на основании подлинных исторических фактов, которые фигурируют в тексте: отплытие Марии Стюарт из Франции происходило в 1561 году (№ 1), рождение сына, будущего английского короля Якова Первого (он же шотландский король Яков Шестой), — относится к 1566 году (№ 2), наконец, финальная «Молитва» (№ 5) датируется 8 февраля 1587 года, когда Мария Стюарт была казнена в замке Фотерингей после 18-летнего заточения.

Вполне можно согласиться с тем, что «Мария Стюарт — последний персонаж шумановского театра, подтверждающий, что и в конце творческого пути его идеал не стал иным. Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Елисаветой Кульман не потому, что королева, а потому что поэтесса. Для Шумана восхищение талантом всегда было пусковым механизмом его страстей: и в творческом воображении, и в реальной жизни он влюблялся в талант, главные повороты композиторского, писательского, житейского поведения Шумана олицетворяют стержневой элемент романтического мироотношения — культ гениальности.

Р. Шуман сам искал новые пути в искусстве и остро чувствовал новизну и смелость других композиторов. Он первым угадал гениальность Шопена, раскрыл значение музыки Шуберта, Берлиоза, Брамса. Знаменательно, что почти все, пишущие музыкально-критические статьи, композиторы обращаются к творчеству Г. Берлиоза, который явился не только ярким романтиком-новатором, но первый утверждал — и наиболее постоянно — литературные права композитора, а также последовательно укреплял принципы литературной программности в крупных оркестровых сочинениях.

Не случайно интерес Шумана привлекла «Фантастическая симфония» Берлиоза, впервые основанная на авторской литературной программе. Однако именно к данному берлиозовскому тексту Шуман относится резко отрицательно и в своей статье сообщает его читателям вкратце, избегая мелодраматических описаний и именуя программу «путеводителем»: «Такова программа. Вся Германия может ее вернуть ему обратно: подобные путеводители всегда имеют в себе нечто недостойное и похожее на шарлатанство. *Достаточно было бы одних*

пяти заголовков» (*курсив наш.* — О. Л.) [2, с. 307]. Шуман полагает, что художник должен таить про себя свои муки и страдания, поскольку обнажение его души может ужаснуть, а не способствовать пониманию замысла... Между тем стоит ли находить в программе «Фантастической симфонии» публичную исповедь самого композитора? Обращение к слушателям от первого лица допускает вымышленный характер этого «Я» — одного из возможных «Я» композитора, как являлись воплощением возможных психологических моделей Шумана его давидсбюндлеры. Шуман не заподозрил Берлиоза в некоторой мистификации, естественной для художника со страстным воображением и, возможно, невольной. Начиная с «Исповеди» Ж. Ж. Русо, «обнажение души» становится художественным приемом, призванным усилить эмоциональное воздействие образа на читателя, слушателя, зрителя, приблизить реципиента к автору, повысить его доверие к *вымыслу*. Своеобразным развитием исповеди, ставшей художественной жанровой формой, являются «Мемуары» Г. Берлиоза, в которых читателю предлагается не столько действительный, сколько желаемый им самим, превращенный в художественный, образ самого себя.

Критикуя Берлиоза, Р. Шуман одновременно не отрицает значения программности в музыке, даже самой смелой. Более того, обсуждая пользу программы как существенного проявления творческой активности фантазии, Шуман ставит вопрос о целостности сознания художника, которая объясняет *бессознательное включение в музыкальный замысел внемusыкальных образов и идей, обнаруживающих вследствие этого родственность музыкально-выразительным средствам*: «Чем больше родственных музыке элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли или образования, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции, чем большим воображением или остротой восприятия вообще обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать» [2, с. 307–308].

Таким образом, программное начало в музыке Р. Шуман понимал как глубинную психологическую обусловленность творческого воображения композитора, художественно-эстетическую целостность музыкальной концепции, побуждающую к выражению ее наиболее важных сторон в слове.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Ганзбург Г. Песенный театр Р. Шумана / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 106–119.
2. Маркус С. Шуман как музыкальный эстетик и критик / С. Маркус // История музыкальной эстетики. — М. : Музыка, 1968. — Т. 2. — С. 216–322.
3. Шуман Р. Письма / Р. Шуман. — М. : Музыка, 1982. — Т.2. — 615 с.
4. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений / Р. Шуман. — М. : Музыка, 1969. — Т. 5. — 184 с.

О. Лісова. Літературні фактори камерно-вокальної творчості Р. Шумана.

У статті розкривається літературна сторона творчості Р. Шумана та її вплив на розуміння ним музичної програмності. Визначається своєрідність програмних передумов камерно-вокального циклу Р. Шумана «Сім пісень Єлісавети Кульман. На згадку про поетесу» оп. 104.

Ключові слова: літературні фактори, програмність, камерно-вокальна творчість, розуміння.

Lisovaya. O. The literary factors R. Shuman's chamber-vocal creativity. In this article is disclosed the literary side of R. Shuman's creativity and its impact on his understanding of musical program. Originality of the program prerequisites of R. Shuman's chamber-vocal cycle «Seven song of Elizabeth Kulman. In memory of poet» op.104 is determined.

Key words: literary factors, programmnost, chamber-vocal creativity, understanding.



УДК 782/.784+784.3

Н. Лукашенко

ЧЕРТЫ СТИЛЕВОГО СИНТЕЗА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. П. ЗАДЕРАЦКОГО

В статье освещаются ведущие стороны камерно-вокальной лирики В. П. Задерацкого, определяются ее традиционные жанровые и новаторские стилевые свойства, раскрываются предпосылки стилевого и стилистического синтеза в камерно-вокальных произведениях, значение взаимодействия в них фортепианной и вокальной партий.

Ключевые слова: В. П. Задерацкий, камерно-вокальное творчество, жанровые черты, стилевой синтез, функции фортепиано.