

**Р. ШУМАН «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ  
МАРИИ СТЮАРТ»: ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА**

Вокальный цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» относится к последним по времени написания (ор. 135) образцам шумановской вокально-циклической формы. Даже в рамках вокального творчества Р. Шумана этот цикл занимает особое место и выявляет глубокие закономерности его вокального письма и трактовки самой формы. Это – взгляд в будущее. Р. Шуман, с одной стороны, подводит итог в области шубертовской «вокальной симфонии», с другой – демонстрирует новые черты образа вокального, идущего к крупной форме.

**Целью** настоящей статьи является характеристика принципов эстетики и поэтики вокального цикла позднего Р. Шумана на примере «Стихотворений королевы Марии Стюарт».

Несмотря на явный стилистический поворот к новому принципу выявления взаимосвязи поэтического и музыкального, который исследователи видят в синтезе «классицистических и романтических тенденций» [14], стиль Р. Шумана целостен в своей эстетико-художественной основе. По традиции, идущей от И. С. Баха (протестанский хорал), первоочередной художественной задачей для Р. Шумана было донесение смысла слова через обнаружение новых граней эстетического соотношения поэтического и музыкального начал, уходе от внешней театральной сюжетности в сферу лирической исповеди («от первого лица»), где стихотворное начало настолько психологизированно, что фактически становится прозаическим и обнаруживает связь с новым типом психологических романов (например, Жан Поля).

Р. Шуман не случайно заинтересовался художественной логикой прозы этого писателя. Он увидел в ней глубокие ассоциации со своими музыкальными кумирами – И. С. Бахом и Л. Бетховеном. В этом смысле становятся понятными его, на первый взгляд, парадоксальные высказывания в письмах конца 30-х годов: «Когда я слышу музыку Бетховена, мне как будто кто-то читает вслух Жан-Поля» [23, с. 97]; или: «*Знаете ли Вы Жан-Поля, нашего великого писателя? У него я больше научился контрапункту, чем у моего учителя музыки*» [21, с. 447]. О каком контрапункте говорит Р. Шуман?

Ориентируясь на его художественно-эстетический идеал, можно предположить, что это – контрапункт слова и музыки, для которого

композитор нашел новую форму воплощения, отличающуюся от устоявшихся, им же самим испробованных сюжетно-театральных «рассказов-повествований» («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Из этой художественной сверхзадачи и вытекают все без исключения особенности стиля позднего Р. Шумана в интересующем нас жанре – психологизация образов, монодраматургия, лапидарность средств языка, особенности строения цикла, его тематизм, тональные планы, фактура фортепианной партии – все то, что исследователи отмечают относительно «Стихотворений королевы Марии Стюарт» как провозвестника будущей монооперы [3; 4; 5; 7; 8; 16; 18].

Анализируя цикл, исполнителям необходимо видеть не только «детали» и обращать внимание на образные характеристики этой музыки, но и учитывать тот общий дух аналитической драмы (термин А. Пави – [13]) как основного логико-художественного принципа этого произведения. Шумановская позиция в рассматриваемом цикле базируется даже не столько на новом для него соотношении музыки и слова, сколько на новом типе преломления в цикле принципа театральности. Об этом принципе свидетельствуют практически все циклические сочинения Р. Шумана – не только вокальные, но и фортепианные, ансамблево-оркестровые, хоровые.

Музыкальный театр Р. Шумана [5] – это целый мир разнообразных интонационных взаимодействий, шкала которых простирается от комедийно-гротескных «масок» и авторских «ремарок» к ним до строгих и глубоких жанрово-стилевых обобщений. Поздний Р. Шуман сознательно прибегает к ограничению в средствах, в частности, строит драматургию не на основе сюжетно-театральных ассоциаций, а на лаконичных и емких по смыслу аффектных воздействий на слушателя.

В основе всякой циклизации всегда лежит принцип системной связи частей-номеров между собой и с целым. Этот принцип воссоздает не столько время, сколько пространство, архитектуру цикла. В «Стихотворениях королевы Марии Стюарт» первое (время) композитор отдает воображению слушателя, предполагая его знания о героине и соответствующую рефлексию на историю её трагической судьбы. Исполнительское и слушательское начала, таким образом, входят в драматургию цикла и составляют его внемузыкальную канву. Р. Шуман не обманывает ожиданий просвещенного слушателя. В цикле представлена жизненная и душевная драма героини во всей полноте, в образно-интонационной выпуклости и драматургической выверенности.

Французский оригинал стихов Марии Стюарт претерпел значительную фоническую модификацию в немецком переводе Г. Финке, а подзаголовок цикла прямо не указывает на авторство, а лишь содержит ремарку *«Из сборника старой английской поэзии»*. Образ героини цикла – не исторический, и даже не психологический (психологизм создан уже Р. Шуманом), а **поэтический**, идущий от барочной немецкой традиции *musika poetica* (в первую очередь, от И. С. Баха). При этом «баховское» у позднего Р. Шумана есть концентрация идеи взаимодействия в творчестве художника различных типов мышления и восприятия действительности. В душе артиста, пишет А. Швейцер, *«живет и живописец, и поэт, и музыкант... В каждой его мысли участвуют сообща все они»* [19, с. 323]. Как и И. С. Бах, Р. Шуман – композитор-поэт, «музыкальный живописец» (А. Швейцер) – является главным героем своего цикла. Через «вслушивание» в глубины истории и психологической драмы личности, интонационно осмысливая близкий ему по интонации немецкий перевод французских стихов Марии Стюарт, автор создает здесь неповторимый и уникальный по своей глубине, лаконизму и удивительной цельности, непрерывно развивающийся по оперно-симфоническим законам образ «драматической статики», где действие осуществляется не внешними, а внутренними средствами. Именно это качество музыкально-поэтического высказывания Р. Шумана и побуждает видеть в этом цикле черты монодрамы.

Еще в 40-е годы у композитора была мысль написать оперу на сюжет о королеве Марии Стюарт [см.: 7; 5; 18]. Однако исторические условия и тип личности Р. Шумана, более тяготевшего к симфонизированной цикличности, чем к оперной сюжетике, определил в итоге создание вокального цикла. Говоря о Р. Шумане и, в частности, о его вокальной лирике нужно помнить, что взгляд исследователя должен быть устремлен *«на сугубо конкретное, что получает свою внутреннюю логику, но при этом в самом широком горизонте смыслового процесса»* [12, с. 78]. Не об этом ли говорит Д. Фишер-Дискау, когда описывает свой процесс предварительного изучения музыкально-поэтического материала, исследуемого со всех возможных сторон, и в том числе в историко-теоретической проекции [17]?

Цикл Р. Шумана не случайно называется *«Стихотворения королевы Марии Стюарт»*. Если сравнивать его с предыдущим сочинением Р. Шумана в этом жанре, известным как «кульмановский» цикл (ор. 104), то последний называется *«Семь песен Елисаветы Кульман»*.

На память о поэтессе». Налицо различия, имеющие в понимании шумановского замысла принципиальное значение: в рассматриваемом цикле представлены «стихотворения», а не «песни», а, тем более, не обобщающие программы («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»). Становится очевидным, что шумановский подход к циклу из вокально-фортепианных номеров был направлен к приоритету *стихотворно-поэтического*, обобщаемого музыкальными средствами. Р. Шумана интересовала здесь музыкальная поэтика, возникающая в интонационном сознании художника под влиянием исходных впечатлений, как от самих стихотворений, так и от личностей поэтесс, их жизненных и исторических судеб. В «кульмановском» цикле Р. Шуман дает поясняющие словесные комментарии, предваряющие каждый номер. В рассматриваемом цикле таких комментариев нет: они остаются «за кадром», поскольку Р. Шуман ориентируется на исполнителя и слушателя, хорошо знакомых с персонажем и исторической ситуацией.

Особого внимания заслуживает текст стихотворения, положенные Р. Шуманом на музыку. Если проанализировать немецкий перевод с французского оригинала, то становится очевидным, что в их основе лежит жанр сонета. При этом имеется в виду не стихотворная форма сонета, а то обобщение, которое присуще поэтике этого жанра. Все стихотворения – это образы, «знаки настроений», возникших под влиянием реальных событий, представляющих здесь пунктирную смысловую канву их сюжетного объединения. Перефразируя Ю. Лотмана [11], можно сказать, что в шумановском цикле не герой движется сквозь сюжетные перипетии, а, наоборот: сюжет сконцентрирован в движениях души героя и разворачивается в виде внутренней аналитической драмы.

Драме Р. Шумана свойственны типичные черты «круго-замыкания» как главного драматургического принципа циклообразования, идущего от Ф. Шуберта и частично апробированного самим Р. Шуманом в той же «Любви поэта», о чем говорит в своем анализе В. Васина-Гроссман [3, с. 313–317]. Обобщая это явление, исследователь отмечает: «Структура цикла Шумана примечательна <...> тем, что в ней нашел отражение как бы сам исторический процесс концентрации ряда вокальных миниатюр цикла-сюиты в единство, спаянное четкой функциональной связью частей» [там же, с. 316–317]. И далее: «В циклах меньших по размерам эта четкая функциональность может привести к аналогиям с сонатно-симфоническим циклом» [там же].

Циклообразование у Р. Шумана в лаконичных по масштабам «Стихотворениях королевы Марии Стюарт» зиждется на законах интрамузыкальной поэтики, не вступая в противоречие с «динамическим профилем» сонатно-симфонических антитез. Отсюда – прямой путь к сквозным формам Х. Вольфа, где при сохранении вокального и связанного с ним сюитного принципа на новом уровне реставрируется сонатная динамика сквозной композиции, находящейся в непрерывном, уже чисто музыкальном становлении. Р. Шуман как никто другой из композиторов своего времени определял эстетику и историческую поэтику романтизма в музыке.

Как отмечает В. Холопова, именно в романтизме XIX в. «получили распространение термины (помимо «чувства» и «ощущения») «впечатление» (*der Eindruck*), «настроение» (*die Stimmung*), «душевное состояние» (*die Seelenzustand*), «переживание» (*das Erlednis*) и др». [15]. Это и отражено в шумановском цикле, если рассматривать его с точки зрения содержательной целостности. Именно они, согласно Л. Толстого, определявшего музыку как «стенографию чувств», и образуют семантическое поле как музыковедческой, так и исполнительской интерпретаций шумановских «Стихотворений королевы Марии Стюарт».

Характеризуя образ Марии Стюарт, Р. Шуман с его аналитическим подходом к истории, к традиции, которую он «любил ради современности, а также ради будущего» (*P. Rummenh ller*) [22], не мог не учесть тот музыкально-исторический контекст, который был современным для его персонажа. Об этом косвенно свидетельствует многое – и замысел написать оперу на этот сюжет, и цикл из «стихотворений», а не «песен», и стилистика музыкального языка, основанная на *stile recitativo* из «второй практики» К. Монтеверди, и сонеты как поэтическая форма избранных им стихотворений, сразу же рождающие аналогии с камерно-вокальными циклами XX в. («Сонеты Микеланджело Буонарроти» Д. Шостаковича).

Переходя к композиционно-структурному анализу цикла, необходимо иметь в виду все сказанное выше по поводу «внетекстового» содержания этого произведения. Особенно это важно для исполнителей, для которых собственно музыковедческий анализ предстает лишь как компонент содержательного интонационного претворения музыки и слов цикла в интерпретации.

Драматургическая форма цикла раскрывается в контексте жанровых признаков стихотворений, положенных Р. Шуманом на музыку.

Параллельно с этим действует интрамузыкальный формообразующий принцип тонального движения, четко и даже схематично показанный Р. Шуманом в виде центрального по местоположению a-moll (№ 3 «An die Königin Elisabeth»), концентрически обрамляемого e-moll остальных частей. Такая конструкция тонального плана весьма напоминает барочную модель арии *da capo* – одного из историко-стилевых ориентиров, на которые Р. Шуман здесь, безусловно, опирался.

Что же касается жанровой драматургии, то она в известной мере отрицает тональную и как бы «накладывается» на неё, образуя свою логику. В цикле совершенно отчетливо прослеживается «арка» из двух «молитв» (№ 2 «Nach der Geburt ihres Sohnes» и № 5 «Gebet») и динамическая «волна» от № 1 («Abschied von Frankreich») к № 3 («An die Königin Elisabeth»). Эмоциональная кульминация и тональный сдвиг в a-moll в третьем номере при этом не совпадает с «тихой» смысловой кульминацией, приходящейся на № 4 («Abschied von der Welt») с его нисходящим во мрак и бездну мотивом прощания с миром (риторическая фигура «katabasis»); именно здесь использован последний из написанных Марией Стюарт сонетов. Совмещение таких драматургических и композиционных линий, их асимметрия относительно друг друга придает циклу черты сквозной формы, несмотря на кажущуюся формальную ограниченность номеров. Это подтверждается, в частности, особым лаконизмом каждого из них. Структура здесь диктуется текстом, к примеру, строфами сонета в № 4. Поэтому отдельно номера цикла практически не исполняются. В вокальном компоненте и, отчасти, в фортепианном сопровождении на протяжении всего цикла действуют микроинтонационные и фактурно-гармонические связи, позволяющие менять жанровый облик материала при сохранении его общей основы.

В цикл вошли пять стихотворений, охватывающих 26-летний период жизни королевы (1561–1587). Цифра пять здесь по-особому символична и отсылает к истории числовой эмблематики. По А. Веркмайстеру, теоретику барокко, «5» – «человеческое, одушевленное, чувственное число» (5 чувств) (цит. по: [10, с. 131–132]). Из этих пяти стихотворений два являются по форме сонетами – № 3 («неправильный» классический сонет с 15 строкой) и № 4, составленный по классической итальянской схеме – 14 строк со структурой 4+4 (два катрена) и 3+3 (две терцины). Остальные стихотворения свободны по форме, хотя и близки сонетам по духу.

Первый номер цикла состоит из десяти строк и имеет структуру 6+4, близкую к песенной форме «запев-припев». Второй номер

лаконичен и краток, что связано с жанром молитвы. Здесь всего 6 строк с монолитной структурой и сквозной рифмой. Аналогичную структуру имеет и заключительное стихотворение. Аналитический метод Р. Шумана в обращении с поэтическим словом достигает в рассматриваемом цикле своей совершенной формы. Композитор предельно лаконичен в отборе и развертывании интонаций вокальной партии, которые сохраняют свою общую образную характерность на протяжении всего цикла, начиная от первого номера, где они экспонируются, и, заканчивая последним, пятым номером – молитвой-эпилогом, где интонационный комплекс как бы резюмируется.

Будучи создателем вариации-сюиты, Р. Шуман мастерски владеет техникой преобразования микроинтонационных оборотов, образующих указанный комплекс. Ориентирами для композитора служат два противоположных жанровых начала – речитативность и декламационность. Синтез этих начал в вокальной партии приводит к образованию общего для всего цикла и принципиально нового для романтического песенного цикла в целом *принципа ариозности*, обеспечивающего цельность и сквозную линию развития на основе гибкого «реагирования» мелосных оборотов на поэтическое слово в двух его неизменных составляющих – интонации («музыки») поэтического слова и образно-смыслового подтекста, скрывающегося за ним.

Р. Шуман находит «золотую середину», не абсолютизируя в музыке цикла песенные «обобщения» и речитативно-декламационные «детализации». Он гибко пользуется ими для раскрытия конкретного текстового и подтекстового содержания в каждом номере. Даже «обобщение через жанр» [1] здесь весьма условно, поскольку оно базируется не на музыкальных жанрах, а скорее на литературно-поэтических («молитва», «сонет», «письмо королеве Елизавете»). В первом стихотворении «Abschied von Frankreich» совмещены функции пролога и завязки условного сюжета. Названные выше три компонента отражают это совмещение, являясь в определенной мере семантически асинхронными. В партии фортепиано здесь единственный раз во всем цикле представлена песенная фактурная модель аккомпанемента – гармоническая фигурация с контурами опорных точек вокальной партии на фоне контрапунктирующих басов, лишь в начале и в конце выполняющих чисто гармоническую функцию. Здесь все такты ритмически разнятся, за исключением первого и восьмого, знаменующих собой вехи в строении строфической формы. Ритмическая свобода в сочетании с постепенным переходом от речитативности

к декламационным скачкам «ассиметрична» стихотворной ритмике. Достижимый здесь общий образно-психологический настрой можно определить как скрытое душевное волнение, предчувствие грядущих роковых событий.

Роль первого номера в цикле чрезвычайно важна не только по причине его экспозиционности («завязка действия»). Здесь экспонируется метод Р. Шумана в обращении со словом, а так же тот тип строфической структуры, на который ориентируется композитор и в остальных номерах. В стилевом плане вокально-поэтический язык здесь (в первом номере и во всем цикле) – своего рода стилевая авто-описание. Для Р. Шумана как представителя новой немецкой композиторской школы это не менее актуально. Не случайно в позднем творчестве Р. Шумана, считавшегося традиционно «фортепианным» композитором, преобладают вокальные жанры. Системное единство его творческого метода, как и у И. С. Баха, раскрывается через них, что исконно присуще немецкой музыке.

Для Р. Шумана по традиции, идущей от И. С. Баха (протестантский хорал), первостепенной была задача донесения смысла слова в вокальной интонации. Отношение к слову как к звуковой речи, идущее от барокко, ставит во главу угла шумановской вокальной лирики речевую интонацию, о которой Б. Асафьев писал, что она дает «*композитору материал, тесно связанный с проявлениями психической жизни*» [2, с. 7]. Без понимания лексического строя немецкого речитатива, вытекающего из речевой и литературной интонации самого языка, невозможно полноценное прочтение шумановского текста в рассматриваемом цикле, где всё это представлено в концентрированном виде. Речитативно-ариозное начало отражается в вокальной партии в виде «зубчатого рельефа» интонаций, опирающихся на «опосредованное отражение тонической акцентности немецкого языка, его чеканности и ясной слоговой расчленённости» [20, с. 9].

Возникающий в № 1 вариант формы двойственен. С одной стороны, это вариантно-строфическая форма или песенный период, основанный на десятистрочном поэтическом тексте со структурой 6+4. С другой стороны, условные «запев» и «припев» здесь не отделены друг от друга, а лишь пунктирно намечены соответствующим тональным сдвигом (соль-мажор в восьмом такте). Мелодическая линия при этом «зубчато устремлена» от исходного поступенного движения ко всё более широким интервальным скачкам, вершиной которых является трижды повторенный звук «ми» второй октавы.



Р. Шуман сознательно повторяет этот кульминационный звук, «нарушая» закон постепенного превышения кульминаций. Это придаёт мелодической линии характер некоей неопределённости, даже оцепенения в ожидании неизвестного, что полностью соответствует психологическому подтексту стихотворения.

Поэтическая строка дробится на разновеликие по масштабам фразы разного ритмического рисунка, который почти нигде не повторяется. Такая «полифония» стиха и музыки создаёт значительные трудности для исполнения. В определённой мере их преодолению способствует ладогармоническая логика фортепианной партии. Гармоническая фигурация правой руки пианиста в своих «верхних точках» помогает исполнителю взять нужный звук, а строго выдерживаемое с незначительными изменениями динамического порядка равномерное движение шестнадцатыми создаёт метрический фон для точного интонирования вокалистом разнообразной ритмики.

Метрической размерности и опорности тактовых акцентов способствуют и гармонические басы, наиболее отчетливо показанные в начале и в кадансах. Внутри построений этого периода с репризой и небольшой кодой-завершением в партии левой руки пианиста постоянно возникают полифонические контрапункты, основанные на интонациях вокальной партии и даже имитирующие их в увеличении или противодвижении (5, 6, 7 такты; 9 и 10 такты).

Монофактурное решение в партии фортепиано, обусловленное песенными истоками жанра № 1 и единым для всех частей цикла принципом моноаффектности, компенсируется достаточно активным гармоническим движением. Гармоническая пульсация здесь передаёт заложенное в характере образа внутреннее напряжение-ожидание. Она достаточно активна и непрерывна, по-шумановски свободна и, в то же время, логична. Основные гармонические вехи сосредоточены в тонико-доминантовых соотношениях ми-минора и соль-мажора, что отражает генетическую связь с куплетной Lied. Обращает на себя внимание и постепенное «сгущение» гармонических красок, ведущее к уменьшенной гармонии, непосредственно представленной на исходе кульминации (8-й такт от конца), где перед кодой-репризой в мелодии звучит нисходящая уменьшенная септима, а в гармонии – уменьшенный вводный септаккорд ми-минора.

Второй номер цикла «Nach der Geburt ihres Sohnes» («После рождения сына») представляет собой следующий этап в развитии психологической драмы. Р. Шуман как бы анализирует эмоциональный

подтекст этой драмы, сообщая образу стихотворения неоднородность и многозначность. При этом средства достижения интонационной глубины внешне даже нарочито упрощены. В качестве обобщающего момента здесь выступает синтез жанровых начал. С одной стороны, это четырехголосный хорал баховского типа, представленный в партии фортепиано. Хоральная фактура как знак жанра здесь соответствует шестистрочной молитве поэтического текста. С другой стороны, вокальная партия, интонационно анализирующая текст и накладывающаяся на хоральный аккомпанемент фортепиано, содержит элементы других жанровых формул. В их числе – одна из лейтинтонаций цикла, показанная в начале № 1 – интервально-ритмическая фигура с секундой и пунктирным ритмом.

Несмотря на четырехдольность метра, здесь можно усмотреть близость к ритмо-формуле сарабанды [см.: 7, с. 69]. Эта аналогия образуется из-за смещения равномерной четырехдольности хорала фортепианной партии путем паузирования на сильной доле во фразах вокальной партии, в результате чего образуется своего рода полиметрия – сочетание четырехдольности и трехдольности. Кристаллизация этой интонации определяет характерную для шумановского письма (не только вокального, но и фортепианного) монотематичность особого рода, основанную не на производном контрасте, а на общности микроструктуры (монопевки), перемещаемой из «жанра в жанр» в процессе становления целого.

В № 3 «An die Königin Elisabeth» ритмо-формула сарабанды остается узнаваемой лишь благодаря характерному ритму, встраиваемому в новый образный контекст. «Молитвенность» второго номера сменяется открытой взволнованностью и даже страстностью (ремарка *Leidenschaftlich* – страстно) высказывания. В основе этой музыки, несмотря на достаточно подвижный темп, лежат интонации *marchia funebre*, о чем свидетельствует уже первый нисходящий тетрахорд в уменьшенной кварте, в своем диатонизированном варианте «перебрасываемый» в следующий № 4 «Abschied von der Welt», где он составляет главный интонационный стержень музыки – как в партии вокалиста, так и в аккомпанементе.

В вокальной партии здесь преобладают речитативно-декламационные фразы, представленные на фоне вступающих с ними в диалог и «вуалирующих» остановки аккордами фортепиано. Оперная диалогичность партий – основа, модель для исполнительской интерпретации «событийной» третьей части, где героиня обращается с прямой

речью к своему врагу. Сочетание страстного порыва и обреченности передано через постоянно «срывающиеся» вниз восходящие декламационные обороты в партии вокалиста.

В драматургии цикла исполнители должны подчеркнуть не только кульминационное значение этой «сцены письма», но и ее переломный характер для всего драматического действия этой «циклической монооперы». Здесь рушатся последние надежды героини, обнаруживается окончательная предопределенность ее трагической судьбы.

Четвертый номер вместе с пятым играют в драматургии цикла роль скорбного эпилога. Событийная действенность вновь сменяется молитвенным созерцанием, чувством трагической предрешенности, мотивом прощания, на этот раз уже не с Францией (№ 1), а с миром. Нисходящая мелодическая попевка, попеременно возникающая в партиях вокалиста и фортепиано, генетически сближает этот номер с медленными шествиями пассакалий и чакон. С этими формами № 4 сближает и вариантно-вариационный принцип развития. Постоянная обновляемость материала при общности мелодико-интонационного стержня вуалирует грани этой простой трехчастной формы, превращающейся в смешанную форму сквозного типа. В немалой степени этому способствует модуляционное движение в гармонии партии аккомпанемента, где одни и те же мелодические ходы вокальной партии перегармонизируются. На этой основе возникает единовременный контраст, который подразумевает «необычайное соединение эмоционального подъема и сдерживающих его сил» [9, с. 219]. Этот характерный для немецкой (баховской) традиции барочный принцип представлен на разных уровнях во всех пяти номерах шумановского цикла. Однако в четвертом номере контраст динамики и статики в единовременном качестве дан уже как логический вывод драматургического значения.

Четвертый номер, по жанру близкий к монологу, предваряет заключительный пятый «Gebet». Если в монологе («Прощание с миром») представлено «остановившееся» время и связанная с ним неотвратимость рокового события, то в пятом номере драматургическая функция соответствует состоянию очищения, катарсиса. Соответствующим образом меняется и жанр: это хорал с явной опорой на традицию четырехголосного письма *a capella*, о чем свидетельствует аккордовая вертикальность аккомпанемента, где единственным колористическим моментом являются октавные дублировки голосов. Мелодия в вокальной партии строится на секвенции, в основе которой

лежит нисходящая квинта с последующими «опеваниями-вздохами» опорного нижнего звука.

Во второй строфе эта «романтическая» интонация исчезает. С 11–12 тактов и до конца устанавливается речитативно-мелодическая формула в диапазоне терции-кварты (ля-до – ля-ре). Исчезает и присутствовавший в первой строфе пунктирный ритм лейтинтонационного оборота. Все как бы растворяется в диатонических ходах мелодии и размеренном ритмическом движении. Единственным напоминанием о трагедии служат изредка «вспыхивающие» в кадансовой зоне уменьшенные гармонии, которые также постепенно гаснут. Этот эпизод – смысловая кульминация цикла. Характерно, что он основан на относительно новом материале, внешне никак не связанном с обостренной интонационностью предыдущих номеров. Вместе с тем, в цикле он имеет и объединяющий, результирующий характер, что подчеркнуто сочетанием в коде-кадансе двух тональных сфер – ля-минора (№ 3) и ми-минора (тональность всех остальных частей). Генетически этот прием введения относительно новой темы в заключении идет от Л. ван Бетховена. Суть его – в утверждении этической идеи вечного обновления, душевного очищения перед лицом великого таинства смерти в ее религиозном толковании. Именно с этих позиций нужно трактовать исполнителям последний номер цикла, особенно его второй раздел, не поддаваясь искушению сосредоточить внимание на романтически ярком секвенцировании в первом.

**ВЫВОДЫ.** Проанализированное сочинение позднего Р. Шумана содержит ряд существенных моментов нового типа циклообразования, которые необходимо учитывать в исполнительской интерпретации. В выстраивании исполнительской концепции в цикле Р. Шумана следует отразить следующее:

- промежуточное положение цикла, определяемое нами как переходное от цикла песен к циклу-монологу при внешнем традиционном делении на части-номера;

- наличие скрытого действия театрализованного «аналитического» типа, при котором на первый план выдвигается психологическая драма, а подтекст этой драмы отражен в ассоциативных музыкальных знаках-символах, моделирующих типовые жанровые признаки;

- несводимость жанровых признаков частей-номеров к песенному прототипу. Р. Шуман фактически создает особые жанры, приближающие данный цикл к будущей моноопере; это – «сцены» монолога, молитвы, письма, пролога, эпилога, которые семантически уже

относятся к пограничной жанровой области, – *еще* не оперы, но *уже* и не песенного цикла;

– в качестве основных скрепляющих средств циклообразования Р. Шуман применяет монопопевочный принцип и тональную «арку» *e-moll – a-moll*, что обеспечивает особый лаконизм, символичность каждого этапа жизненной драмы героини, на которой изначально лежит печать трагедии.

Особо следует подчеркнуть значение полифонизированной хоральности сопровождения. Здесь сосредоточено то сдерживающее начало, которое обеспечивает единовременный контраст живого дыхания вокальной интонации и роковой неумолимости судьбы, гасящей жизненные порывы героини. Именно в такой концептуальной манере следует интерпретировать данное сочинение, представляющее итог и вершину шумановских новаций в жанре романтического вокального цикла.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма // *Избранные сочинения : в 2 т. / А. А. Альшванг. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 97–103.*
2. Асафьев Б. В. *Речевая интонация / Б. В. Асафьев [под ред. Е. М. Орловой] – М.-Л. : Музыка, 1965. – 136 с.*
3. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – Ч. 2 : Интонация ; Ч. 3 : Композиция. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.*
4. Васина-Гроссман В. А. *Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – 405 с.*
5. Ганзбург Г. И. *Песенный театр Роберта Шумана / Г. И. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 106–119.*
6. Житомирский Д. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 879 с.*
7. Инюточкина Н. В. *Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт) / Н. В. Инюточкина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 1999. – Вип. 4. – С. 66–72.*
8. Каверина Л. К. *Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана / Л. К. Каверина // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. [сост. Г. Ганзбург]. – Харьков, 1997. – С. 81–89.*
9. Ливанова Т. *Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1977. – 528 с.*
10. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.*

11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Наука, 1970. – 330 с.
12. Михайлов А. Мой поклон Юрию Николаевичу Холопову // *Laudamus*. – М. : Композитор, 1992. – С. 74–78.
13. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
14. Романова Е. Классические и романтические тенденции в творчестве Р. Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Театральное искусство» / Е. Романова. – СПб., 1998. – 21 с.
15. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // *Муз. академия*. – 2001. – № 2. – С. 34–41.
16. Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. И. Соллертинский. – М. : Музгиз, 1962. – 46 с.
17. Фишер-Дискау Д. По следам песен Ф. Шуберта (фрагменты) / Д. Фишер-Дискау [пер. с нем. Л. С. Товалевой ; предисл. Н. Л. Дорлиак] // *Исполнительское искусство зарубежных стран [сост., вступ. ст., коммент. Я. И. Мильштейна]*. – М., 1981. – Вып. 9. – С. 169–235.
18. Царева Е. М. Шуберт и Шуман / Е. М. Царева // *Шуберт и шубертианство : сб. матер. науч. музыковед. симпоз. [сост. Г. Ганзбург]*. – Харьков, 1994. – С. 71–83.
19. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 336 с.
20. Широкова В. П. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. П. Широкова. – Л., 1980. – 25 с.
21. Шуман Р. Письма : в 2-х т. – Том 2. – М., 1982. – 528 с.
22. Rummenhöller P. Botschaft von Meister Raro. Zum Verständnis von Robert Schumann heute. / *Neue Zeitschrift für Musik*. – 1981. – № 3. – S. 228–240.
23. Schuman R. Tagebucher : in 2 Bde; [Hrsg. Von G. Eismann]. – Band I : 1827–1838. – Leipzig : DVfM. 1971. – 565 s.

**ГОВОРУХИНА Н. Р. ШУМАН «СТИХОТВОРЕНИЯ КОРОЛЕВЫ МАРИИ СТЮАРТ»: ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА.** Рассмотрено сочинение Р. Шумана позднего периода как пример претворения принципа аналитической монодрамы в жанре вокального цикла.

**Ключевые слова:** вокальное творчество, циклическая форма, монодрама.

**ГОВОРУХИНА Н. Р. ШУМАН «ВІРШІ КОРОЛЕВИ МАРІЇ СТЮАРТ»: ДОСВІД ЖАНРОВОГО АНАЛІЗУ.** Розглянуто твір пізнього Р. Шумана як приклад відтворення принципу аналітичної монодрами у жанрі вокального циклу.

**Ключові слова:** вокальна творчість, циклічна форма, монодрама.

**GOVORUKHINA N. R. SCHUMANN, “POEMS BY QUEEN MARY STUART ”: EXPERIENCE OF GENRE ANALYSIS.** The article considers the composition by R. Schumann in his late creative period as an example of implementation of the principle of analytical monodrama in the genre of a vocal cycle – one of the genres of monoopera.

**Keywords:** vocal creation work, cyclic form, monodrama.

УДК 78.071.1 (477)

*Марина Бевз*

## **ВАЛЕНТИН БОРИСОВ ЯК СВДОК ЧАСУ**

XX століття – складний період розвитку українського музичного мистецтва. Колосальні соціальні зрушення, боротьба за нові ідеали знайшли відображення в творах, які зараз прийнято називати «літописом епохи». Цей величезний пласт професійної музики зараз є практично вилученим з музичного обігу виключно за зовнішніми ознаками: присвятами політичним лідерам, будівникам соціалістичного майбутнього, історичним подіям тощо. Проте, на нашу думку, тільки художні якості мають визначати долю твору; тим більше, що в умовах тоталітарної держави присвята могла бути єдиним шляхом до виконання твору, знайомства з ним широкого слухачького загалу.

Стаття є спробою привернути увагу до постаті композитора, творчість якого не заслуговує на забуття. Це – Валентин Тихонович Борисов (1901–1988), для композиторської школи Харкова – знакова постать!

В. Борисов був у складі перших студентів заснованої видатним вченим і композитором С. С. Богатирьовим кафедри композиції Харківського музично-драматичного інституту (1922–1927). Разом з Валентином Тихоновичем здобували професійну музичну освіту Д. Л. Клебанов, М. Д. Тиц, Г. О. Тюменєва. Уся подальша композиторська, музично-громадська діяльність В. Борисова тісно пов'язана з Харковом. За його творами можна простежити історію розвитку суспільства, відчуті, які події, проблеми хвилювали митця, спробувати зрозуміти його творчу та громадянську позицію.

Ще перебуваючи студентом, В. Борисов організував на композиторському факультеті «виробничий колектив», наслідуючи досвід студентів Московської консерваторії. Його гасло – «схрещення фаху з громадськістю» – було рушійною силою в залученні молоді до про-