

**Екатерина ЦАРЕВА**

## РОБЕРТ ШУМАН В НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. С. НИКОЛАЕВОЙ

Юбилей великого романтика заставляет еще раз задуматься над тайной постоянного присутствия его музыки в нашей жизни. Этот юбилей также побуждает вспомнить историю обращения русских музыкантов: композиторов, исполнителей, критиков, ученых — к его творчеству, историю, запечатлевшую ряд имен и этапов в развитии отечественной культуры. Для меня особенно дорого имя Надежды Сергеевны Николаевой (1922–1988), профессора Московской консерватории, моего педагога и научного руководителя<sup>1</sup>.

Выдающийся ученый и педагог, тонкий музыкант и глубокий мыслитель, Н. С. Николаева в течение почти 30 лет (1961–1988) вела большой раздел спецкурса истории зарубежной музыки XIX века. Однако само ее имя для потомства ассоциируется, прежде всего, с единственной книгой, вышедшей уже более полувека назад: «Симфонии П. И. Чайковского. От “Зимних грез” к “Патетической”» [7]. Последующие же работы Н. С. Николаевой, которые связаны с Бетховеном, Шуманом, Вагнером, общими проблемами романтизма (она занималась также Брамсом, Брукнером) содержатся, в основном, в серии учебных пособий для спецкурса истории зарубежной музыки, созданных коллективом авторов [4; 5].

Над шумановской темой Н. С. Николаева работала с конца 1960-х до начала 1980-х годов. Для второй книги «Музыки Австрии и Германии...» она написала следующие очерки о Шумане: «Творческий облик композитора. Эстетика, стиль», «Фортепианная музыка», «Камерные инструментальные ансамбли», «Симфонии и увертюры» (очерки об ораториальных жанрах и песнях принадлежат соответственно О. С. Фадеевой и Е. М. Царевой, ученицам Надежды Сергеевны, работавшим в тесном контакте с ней). Основной текст книги был

---

*Царева Екатерина Михайловна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

завершен к 1976 году, затем последовала его доработка. Вторая и третья книги вышли в свет с очень большим опозданием — разумеется, не по вине авторов. Надежда Сергеевна не увидела даже шумановского тома, вышедшего в 1990 году — она скончалась 9 ноября 1988 года...

Создавая очерки о Шумане, Н. С. Николаева могла уже опереться на труды Д. В. Житомирского. В 1964 году наша литература о музыке обогатилась большой его монографией о Шумане, до настоящего времени остающейся самым капитальным исследованием его жизни и творчества. Д. В. Житомирский был одним из немногих советских ученых, которому в те годы довелось поработать с архивными материалами зарубежного композитора. Этому поспособствовала «политическая география», поскольку Цвикау — родина Шумана и основное место хранения его архива — находилось в ГДР. За монографией последовали другие подготовленные ученым ценнейшие издания: полное собрание критических статей Шумана и его письма, семь томов вокальных произведений. Таким образом, феномен величайшего поэта в романтической музыке не только предстал в удивительно живой и глубокой интерпретации Д. В. Житомирского, но и получил солидное документальное подкрепление в виде тщательно прокомментированных статей и писем, что открывало пути к дальнейшему изучению творчества композитора. Во многом последовала за Д. В. Житомирским — своим руководителем в аспирантуре Института искусствознания — Ольга Владимировна Лосева, выросшая в шумановеда с европейским именем.

Все сказанное отнюдь не умаляет исключительной ценности вклада, внесенного в отечественную шуманиану Н. С. Николаевой. Ее очерки о Шумане не являются ни «варьированным повтором» книги Д. В. Житомирского, ни ее альтернативой, а выступают естественным продолжением изучения шумановского творчества, учитывающим, конечно, как достижения предшественника, так и иной жанр — жанр учебного пособия, задуманного, впрочем, как серия авторских очерков. У обоих «шуманистов» ясно выступают лучшие характерные черты отечественной науки о музыке. Имею в виду следующее: 1) необычайно чуткое вслушивание в сам музыкальный материал и блестящее владение словом, этот материал представляющее; 2) раскрытие на этой основе стилистики Шумана, трактовки им различных музыкальных жанров; характеристика языка (оба особенно внимательно вслушиваются в гармонию), формы его произведений; 3) глубокое эстетическое осмысление его искусства в контексте общих проблем романтизма.

Я не буду в дальнейшем заниматься сопоставлением монографии Д. В. Житомирского и очерков Н. С. Николаевой. Отмечу только, что жанр *учебного пособия* для спецкурса истории зарубежной музыки предполагал большую концентрированность изложения и его направленность на раскрытие собственно *музыкально-исторической* проблематики, то есть на помещение творчества Шумана в контекст исторического процесса, изучаемого в курсе. Если исключительное значение фортепианного и вокального творчества в этом плане никогда не подвергалось сомнению, то вклад Шумана в развитие крупных жанров инструментальной, особенно симфонической музыки, оценивался (в той же книге Житомирского) более осторожно (за исключением, пожалуй, увертюры к «Манфреду»).

<sup>1</sup> Подробнее см. материалы, опубликованные в сборнике «Памяти Н. С. Николаевой» [12]. Ее архив хранится в Музее имени Н. Г. Рубинштейна (ф. 32, КП-597).

Именно поэтому начну с очерка Н. С. Николаевой о *симфониях* Шумана. Она представляет эти сочинения прежде всего с точки зрения их своеобразия, не стремясь «подтянуть» их к бетховенскому эталону. Это особенно заметно в характеристике «больших» симфоний — Второй и Третьей, которые во времена Балакирева, Бородина и Чайковского воспринимались как необычайно яркое новое слово в развитии жанра<sup>2</sup>. По отношению ко Второй симфонии у Н. С. Николаевой возникает, по ее словам, рядом с «бетховенским» критерием другой, связанный с эпической ветвью романтического симфонизма. Она встраивает эту симфонию в линию, идущую от «большой» до-мажорной симфонии Шуберта к симфониям Брамса (Второй, отчасти к Первой и Третьей). Романтические особенности, новизну шумановской симфонии исследовательница видит в контрасте крупного и камерного планов (он тоже отзовется в симфониях Брамса), а также в типе соотношения скерцо и Adagio, напоминающего контрасты «Крейслерианы» [11, 255–256].

В целом, говоря о Второй, а также о Третьей симфониях, Н. С. Николаева подчеркивает направленность их развития «в сторону эпической концепции», которая «характеризует путь австро-немецкой симфонии XIX века — от Шуберта к Брамсу, Брукнеру и отчасти Малеру». Шуман, как отмечает исследовательница, «составляет органичное звено в этой цепи» [11, 244–245].

Очень тонко и убедительно выявлены нити, связывающие симфонии Шумана и Брукнера. Так, в звучании «темы трубы» из вступления ко Второй симфонии Шумана Н. С. Николаева слышит «тайный» голос природы и сравнивает ее с началом Четвертой симфонии Брукнера (у Брукнера — валторна, но с тем же квинтовым ходом и пунктирным ритмом). Пристальное внимание уделяет автор «дополнительной» медленной (IV) части Третьей симфонии; она указывает, прежде всего, на столь любимую Брукнером ремарку «Feierlich», введенную здесь Шуманом, а затем проводит параллели с Adagio из Седьмой симфонии Брукнера. Речь идет о началах сравниваемых частей, которые, по словам Н. С. Николаевой, сближают «суровая органность звучания медных духовых инструментов (у Брукнера — валторновые тубы, здесь — тромбоны с валторнами), величественная поступь шествия, интонационная напряженность мелодической линии» [11, 261]. Сопоставляются также яркие мажорные кульминации, равно как и способы их достижения.

«Веер» ассоциаций, идущих от этой «готической» части Третьей симфонии Шумана (напомню, что она навеяна картиной торжественной церемонии в Кёльнском соборе), раскрывается далее в диапазоне от эпохи Возрождения до Хиндемита. Н. С. Николаева приходит к следующему выводу: «Таким образом, в нескольких страницах Шуман сконцентрировал многие пласты немецкой музыки, связанные с ее прошлым, настоящим и будущим, наметив устремления к эпохе Ренессанса и барокко в музыке XX века» [11, 262].

Обращается Надежда Сергеевна и к аналогиям с русской музыкой — здесь, впрочем, речь уже идет скорее о *влияниях*, поскольку симфонии Шумана постоянно находились в поле зрения как балакиревцев, так и Чайковского. Выделю замечание о финале Четвертой симфонии, которым восхищался Чайковский; его отражение Надежда Сергеевна справедливо усматривает в балетной музыке Чайковского и Глазунова (см. особенно коду финала).

<sup>2</sup> Они не утратили своей актуальности и для Глазунова. О воздействии симфоний Шумана на творчество русских композиторов пишет М. В. Фролова [13].

Тема шумановских влияний в русской музыке выводит нас за пределы круга симфонических произведений композитора. Мысль о «шуманизмах» в Третьей симфонии Чайковского возникла у исследовательницы еще раньше, при работе над симфониями Чайковского [7, 72, 82], причем речь идет не о влиянии *симфоний* Шумана, а скорее о претворении у Чайковского некоторых черт образности сюитных фортепианных циклов немецкого композитора. С другой стороны, она слышит переключку с «Богатырскими воротами» из «Картинок с выставки» Мусоргского во II части Фантазии *S-dur*, подтверждая этим присутствие эпического начала и в фортепианном творчестве немецкого романтика.

Не следует думать, что упомянутые аналогии и параллели заслоняют собственно «шумановское» или растворяют его индивидуальность. Н. С. Николаеву всегда отличала глубокая продуманность всех сравнений и их тщательный отбор (помню, как она критиковала меня за излишнее обилие аналогий в первом варианте очерка о песнях Шумана для того же издания). В рассмотренных примерах ее целью было показать *масштабность* творчества Шумана, в котором она видела не только гениального «лирика кратких мгновений» (Асафьев), показать значительность его вклада в исторический процесс развития *разных жанровых сфер инструментальной музыки*, им затронутых.

В этом свете становится ясным, что в *фортепианном творчестве* особое внимание ученого привлекли крупные формы — сонатные циклы. В них, по мысли Н. С. Николаевой, осуществляется то взаимодействие тенденций *к обособлению и слиянию разделов*, которое Л. А. Мазель определил как характерную композиционную черту романтического метода и на котором «основаны свободные, поэзные виды сонатности, представленной в творчестве Шумана, Шопена, Листа» ([10, 163]; автор ссылается на статью: [3]). Развивая это положение, Н. С. Николаева отмечает, что эти виды сонатности получают у Шумана «наиболее свободное, не отстоявшееся выражение», и представляет композитора как «создателя своеобразно трактованной калейдоскопической сонаты, обладающей высокой интенсивностью развертывания действия». Остановившись на тенденции, противостоящей калейдоскопичности, — тенденции к целостности, она выделяет действие у Шумана фактора тематического объединения: «Оно выражается весьма разнообразно — интродукция, имеющая значение развернутого эпиграфа, всевозможные краткие motto, лейтмотивы, лейтинтонации и лейтритмы, реминисценции, варианты прорастания тематических элементов, создающие внутреннюю нить развития и т. д.» [10, 176–177].

Последнее положение сближает фортепианное творчество Шумана с другими видами инструментальной музыки: симфониями, камерными ансамблями, концертами; при анализе произведений в этих жанрах исследовательница внимательно прослеживает виды упомянутых связей, каждый раз тонко дифференцируя их. Таковы, например, анализы Первой и Третьей фортепианных сонат, Концерта для фортепиано с оркестром, Третьего струнного квартета и др. Фактически здесь возникает целая «энциклопедия» различных видов сквозного развития как в односторонних, так и в циклических композициях, которая может служить основой для анализа музыки не только Шумана, но и, например, Брамса.

Используя текст юношеской пьесы «Фанданго» (на тему Клары Вик), который лег в основу главной партии I части Первой сонаты, исследовательница показывает рождение шумановской сонатности путем *драматизации танца*, что подчеркивает ее своеобразие — при ясно ощутимой преемственности с драматической сонатой Бетховена. Выделю также анализ Третьей сонаты, произведения, к

сожалению, «не помещающегося» в рамки учебного курса, но представляющего большой интерес своими стилевыми векторами, направленными как к барочной музыке, так и к творчеству Брамса.

Особое внимание Н. С. Николаева уделяет индивидуальной структуре шумановских финалов, приводя подробные схемы финалов Первой и Третьей сонат. Она высказывает мысль о присутствии двух тематических циклов, основного (экспозиционного) и производного (развивающего), а также о том, что в Первой сонате уже опробована та «оригинальная внутрициклическая шумановская форма», которая найдет затем свое воплощение в Юмореске и Новеллетте фа-диез минор [10, 182]. Замечательна характеристика *Andantino* Второй сонаты, с которой «в жанр сонаты вошел поэтический мир шумановской лирической миниатюры».

Кульминацией очерков о фортепианном Шумане мне представляется анализ Фантазии до мажор, «первой в музыке “аппассионаты”, написанной в мажоре», как ее называет Надежда Сергеевна [10, 164]. Именно здесь дается формулировка необычайно важной для творчества Шумана антитезы — может быть, не менее важной, чем контраст Флорестана и Эвсебия. Н. С. Николаева противопоставляет «Крейслериану» Фантазии как сочинения, которые «обобщают две стороны, два начала романтической психологии — силу страдания, мятежный пафос отрицания и страстную жажду прекрасного» [там же].

В анализе Фантазии исследовательница с особой рельефностью выявляет то взаимодействие двух противоположных стилевых тенденций, о котором уже говорилось. Напомню, что одна из них, по словам Л. А. Мазеля, приводит к «особой характерности, взаимной контрастности и вместе с тем *самостоятельности* различных музыкальных образов»; другую же ученый определяет как «стремление к *единству концепции*, к усилению *связей* между частями целого, к *текучести и непрерывности развития*, к затушевыванию и стиранию граней между разделами формы» [10, 183]. Фантазия Шумана с ее тяготением к эпическому, к «проекции личности в мир» (определение поэмности у Асафьева) дает возможность соотнести в ней значение отдельных штрихов и деталей, «остановленных прекрасных мгновений» с выявлением крупного плана формы, объединяющего сложное, многосоставное художественное целое. Н. С. Николаева предлагает свою концепцию такого целого, усматривая в трехчастном цикле Фантазии некое условное рондо (лирические рефрены с эпическими эпизодами, каковыми являются эпизод «В духе легенды» в середине I части и II часть). Таким образом, она видит здесь контуры общей поэмной одночастности, в которые включена композиция (тоже поэмная) I части.

Хочу обратить также внимание на определение финала Фантазии как «лирического эпилога» [10, 173]. Правда, Н. С. Николаева не комментирует этого обстоятельства, хотя в анализе Первой сонаты тоже проскальзывает мысль о «лирическом послесловии» экспозиции I части, каковым является побочная партия. Мне же представляется, что вся Фантазия пронизана лирическими завершениями (см. окончание главной партии I части, эпизода-легенды, коду всей I части) — введение подобного лирического послесловия (в «Детских сценах» Шуман назвал его «Поэт говорит») очень характерно для шумановского искусства (см. также постлюдии вокальных циклов «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины»).

Не могу попутно не заметить, что на особое положение Фантазии в художественном мире Шумана указывают оба ученых, Д. В. Житомирский и

Н. С. Николаева. Это как раз тот случай (их, впрочем, немало), когда они замечательным образом дополняют друг друга. Приведу один пример и позволю себе при этом, соединив даваемые ими характеристики, продолжить движение мысли в тех же направлениях.

Речь пойдет о главной теме I части Фантазии, об одной из самых удивительных по своей внутренней наполненности и страстности шумановских тем. Отмечая общую напряженность звучания (доминантовый органнй пункт на протяжении двух проведений темы), Н. С. Николаева пишет о «тонкой внутренней дифференциации фигурационно-гармонической ткани» и поясняет далее: «Благодаря полифоническому расслоению внутри доминантовой сферы рождается второй план — плагальных гармоний. Опора на аккорды побочных ступеней (II, III, VI) создает своего рода микроотклонения (особенно заметное — в d-moll), переливы ладовых красок. Сама лейтгармония (D 9) дана в движении, в расслоении слагаемых элементов (V 3 и II 3). Все это создает особую психологическую наполненность образа» [10, 166–167].

Д. В. Житомирский, по-своему раскрывая особенности главной темы, обращает внимание на то, что в скрыто полифоническом рисунке аккомпанемента «все время настойчиво проводится интонация главной темы» [2, 322]. Не означает ли это тенденцию к тотальной организации материала, причем в данных условиях (нонаккорд) приближающейся скорее к «гармониемелодии» Скрябина, чем, скажем, к музыке Брамса? Н. С. Николаева, между прочим, говорит (правда, в плане общего дифирамбического характера) о близости темы фортепианной лирике Скрябина и Рахманинова. Прибавлю от себя, что само движение Шумана от «чистой» лирики к эпической масштабности — при сохранении значимости «музыкальных мгновений» — можно соотнести (в известной степени) с эволюцией в творчестве Скрябина...

Остановлюсь также на историко-эстетической проблематике очерков о Шумане. Она сосредоточена в первом из них, озаглавленном, как уже говорилось, «Творческий облик композитора. Эстетика, стиль».

Ведя курс истории зарубежной музыки на историко-теоретическом отделении, Н. С. Николаева начинала изучение Шумана с темы «Творчество Шумана — новый этап в развитии романтизма». Она определяла его как этап зрелости, «время цветения», приходящееся на 30-е – 40-е годы XIX века. Многое на этом новом этапе объяснялось родством музыки и литературы, музыки и поэзии, впервые получившим такое полное выражение в творчестве Шумана. Н. С. Николаева особенно подчеркивала «глубинное, внутреннее проникновение самих закономерностей романтических литературных жанров в музыку», осуществленное именно Шуманом [9, 112]. Она проводила аналогии между пьесами Шумана и романтическими новеллами, лирическими стихотворениями. Отсюда вытекает и мысль о том, что «литературно-сюжетное начало шумановских произведений отражается не в прямой программности (также имеющей место), а более внутренне и свободно — в особенностях хода музыкально-образного развития, его неожиданных поворотах, в фактурно-тематическом „рисунке“, в самом необычном „синтаксисе“ его тематических и общекомпозиционных структур» [9, 113].

Здесь нашли свое продолжение и развитие идеи, высказанные исследовательницей в лаконичном и емком очерке «Романтизм и музыкальное искусство», — он вошел в первую книгу «Музыки Австрии и Германии XIX века». Это, в частности,

мысль об осуществлении синтеза искусств средствами самой музыки — «синтеза второго порядка, синтеза внутреннего, основанного на новом качестве образа в романтическом искусстве», «синтеза музыкального, литературного и живописного начал в самом музыкальном искусстве» [8, 22]. Для Н. С. Николаевой главными носителями идей немецкого музыкального романтизма были Шуман и Вагнер, и она неоднократно вскрывала общность художественных результатов в их творчестве, очевидную ей, несмотря на разность жанров, к которым обращались композиторы. «Внимание к психологическому анализу, к психологическому подтексту событий, процессов окружающего мира роднят, казалось бы, такие разные явления немецкого романтизма, как фортепианная, вокальная миниатюра Шумана и опера Вагнера. “Тайный голос”, лейтмотивная линия лирического развития у Шумана и взаимодействие лейтмотивов эпической вагнеровской драмы не так беспредельно далеки между собой (при всем их различии) именно благодаря раскрытию в них внутреннего подтекста, фактору глубинной психологической связи» [9, 109].

В нашей жизни 1960–1970-е годы были временем открытия многих значительных явлений в зарубежной литературе XX века. Мы с нетерпением ждали выхода каждого из 10 томов собрания сочинений Томаса Манна, последовавших за ними «Иосифа и его братьев», потом появился и Герман Гессе. В своих размышлениях о немецкой культуре, о немецком романтизме, о Шумане и Вагнере Надежда Сергеевна нередко обращалась к мыслям этих писателей. И Д. В. Житомирский, и Н. С. Николаева не могли пройти мимо понятия «Innerlichkeit», которым Томас Манн характеризует сущность немецкого романтизма: «С этим понятием связаны нежность, глубина душевной жизни, отсутствие суетности, благоговейное отношение к природе, бесхитростная честность мысли и совести — короче говоря, все черты высокого лиризма» («Германия и немцы»; цит. по: [9, 108]). В образах Эвсебия и Флорестана Н. С. Николаева видит «обобщение двух начал шумановского романтизма — “Innerlichkeit”, всепроникающий “тихий тон” мечты, и Aufschwung (взлет), мятежность порыва, неистовость фантазии, ирония, смех, шутка» [там же]. Я вспоминаю, как уже после того, как были написаны очерки о Шумане, Надежда Сергеевна прочитала рассказ Германа Гессе «Ирис» и была поражена его созвучностью музыкальной фантазии Шумана.

В очерке анализируются связи Шумана с немецким литературным романтизмом, с немецкой литературой в целом. Опорой здесь послужили прекрасная книга литературоведа Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии», а также необычайно ценное издание «Музыкальная эстетика Германии» со вступительной статьей и комментариями А. В. Михайлова [1; 6]. Н. С. Николаева соотносит время преимущественного внимания Шумана к своим любимым писателям с эволюцией его художественного сознания и выделяет «жан-полевский», «гофмановский», «гейневский» и «гётевский» периоды, что подкрепляется соответствующими музыкальными произведениями: «Бабочки», «Крейслериана», «Любовь поэта», «Сцены из Фауста». Внимательнейший анализ литературных текстов самого композитора (в том числе и дневников, ставших доступным благодаря их изданию в ГДР) позволяет ей отобрать высказывания Шумана, органично вписывающиеся в общий круг мыслей немецких романтиков и, вместе с этим, всегда дающие свой, оригинальный поворот той или иной идее. Обращу, например, внимание на следующую цитату из письма Шумана о Шуберте, в котором он, говоря о своем любимом композиторе, характеризует его музыку словами, фактически относящимися к ним обоим (а, может быть, к Шуману даже

в большей степени): «Вообще нет иной музыки, кроме шубертовской, которая была бы так удивительно психологична в развитии и связи идей и в кажущихся логических скачках» (цит. по: [9, III]). Много поводов для размышлений предоставляет замечание из юношеского дневника композитора о моментах слияния в человеческом сознании «трех времен, которые странным образом бушуют все разом» [там же].

Шуман как художник, проливавший свет в глубины человеческого сердца, был очень близок Надежде Сергеевне. Страницы, посвященные Шуману, стали своего рода лирическим центром ее научно-педагогического творчества. В обращении к фортепианной музыке проявлялись, конечно, ее качества замечательной пианистки (параллельно с историко-теоретическим отделением она закончила и обучение на фортепианном факультете Московской консерватории по классу Якова Израилевича Зака). В то же время, свойственная ей конструктивность мышления, исторический масштаб музыковедческой мысли, позволявшие ей поднимать грандиозные пласты творений Бетховена и Вагнера (в последние годы она была очень увлечена симфониями Брукнера), проявились и в трактовке шумановской музыки, где она всегда слышала не только свободу лирических излияний или фантастических видений, но и ясную (при всем ее своеобразии) композиционную логику.

В качестве заключения хочу вернуться к еще одному произведению Шумана в трактовке Н. С. Николаевой — к увертюре «Манфред». В ней Надежда Сергеевна слышала исключительную концентрацию шумановского романтизма в его связях с Бетховеном, Листом, Чайковским и вместе с тем в его неповторимой индивидуальности. Нет, разумеется, смысла в том, чтобы приводить множество цитат. Текст Н. С. Николаевой противится изъятию из него отдельных фраз. Можно только удивляться сочетанию лаконичности и значительной степени подробности в анализе, сочетанию поэтичности и конструктивности в описании симфонического процесса, приводящем к эстетическому обобщению. Невольно думаешь: не «Манфреда» ли имел перед своим внутренним взором Чайковский, когда писал об «отголосках таинственных процессов нашей духовной жизни» в музыке Шумана? Но вот, все-таки, одна большая цитата: «Таким образом, при всей многоэлементности (перед этим были приведены нотные примеры мелодических фрагментов побочной партии. — Е. Ц.) побочная партия оказывается выросшей из единого мелодического стержня — это процесс прорастания, вариантного развития образа, а не сопоставление контрастных звеньев. Структура — дробный ямбический затакт и развернутое кантиленное продолжение-развертывание, обновляясь и динамизируясь, проходит через оба основных раздела побочной партии, внешне кажущимися столь разными, тематически самостоятельными. В сущности, вся вторая волна вместе с кульминацией является свободным динамизированным вариантом первой. Так осуществляется симфоническая процессуальность драматургии лирического образа. В тонкой ладовой нюансировке (*fis* — *Fis*), в хроматических обострениях интонаций, контрастах между яркими вспышками света и печальными угасаниями — в этом сочетании красок душевной боли и восторга выражена романтическая поэзия образа, та тоска по идеалу, драма его недостижимости, которые составляют существо романтического мировосприятия» (о побочной партии увертюры: [11, 272]).

К сожалению, в очерки из учебного пособия не могло войти все, что Надежда Сергеевна думала о Шумане, о чем она беседовала на соответствующие темы со

студентами на семинарах, зачетах, экзаменах, на занятиях в специальном классе. Например, в только что рассмотренный раздел о «Манфреде» не вошла мысль о таких переключках с Чайковским, как единовременный тембровый контраст струнных и медных духовых в коде, через который раскрывается лирико-трагическая суть сочинения.

На протяжении 1980–1990-х годов консерваторская шуманиана постоянно пополнялась дипломными работами, диссертациями, выполненными под руководством Н. С. Николаевой и моим<sup>3</sup>. В них был затронут широкий круг сочинений (симфонии, концертные произведения, камерно-инструментальные ансамбли), эстетических и стилевых проблем творчества великого немецкого романтика. Мысли и идеи Надежды Сергеевны продолжают свою жизнь, служат импульсом к возникновению и развитию новых.

#### Использованная литература

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. литература, 1973. 568 с.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов / Сост. Г. Эдельман. М.: Госмузиздат, 1960. С. 182–231.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие: в 3 кн. Кн. 1 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. 511 с.; Кн. 2 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. 528 с.; Кн. 3 / Под ред. Е. И. Гординой, И. В. Коженовой, Г. В. Крауклиса, Е. М. Царевой, Т. Э. Цытович. М.: Композитор, 2003. 451 с.
5. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен / Под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса, К. К. Саквы, Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1967. 443 с.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века: антология: в 2 т. / Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков; общая вступ. статья, вступ. статьи к разделам, примеч. и указ. имен Ал. В. Михайлова; ред. Н. Г. Шахназарова. Т. I. М.: Музыка, 1981. 415 с.; Т. II. М.: Музыка, 1982. 432 с.
7. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. От «Зимних грез» к «Патетической». М.: Музгиз, 1958. 298 с.
8. Николаева Н. С. Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3 кн. Кн. 1 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. С. 7–25.
9. Николаева Н. С. Роберт Шуман. Творческий облик композитора. Эстетика, стиль // Музыка Австрии и Германии XIX века. В 3 кн. Кн. 2 / Под ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 107–127.
10. Николаева Н. С. Роберт Шуман. Фортепианная музыка // Там же. С. 128–197.
11. Николаева Н. С. Роберт Шуман. Симфонии и увертюры // Там же. С. 243–273.
12. Памяти Н. С. Николаевой: Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 14 / Ред.-сост. И. В. Коженова, Е. М. Царева. М.: НТЦ «Консерватория», 1996.
13. Фролова М. В. Симфонии Шумана в исторической перспективе: дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. 196 с.

<sup>3</sup> Список дипломных работ и диссертаций, выполненных под руководством проф. Н. С. Николаевой, см. в сборнике статей, посвященном ее памяти: [12, 137–138].