

**ТАТЬЯНА СУРЕНОВНА КЮРЕГЯН***tatyana-kyuregyan@yandex.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, 13/6

**TATYANA S. KYUREGYAN***tatyana-kyuregyan@yandex.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Musical Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****...Warum? — Композиционные сюрпризы в музыке Шумана**

В статье рассматриваются нестандартные композиционные решения в музыке Р. Шумана. Основное внимание уделено Финалу Второй симфонии, который до сих пор не имеет общепринятого толкования. Его оригинальная конструкция может быть понята лишь в контексте всей симфонии, особенно тесно она связана с предшествующим Adagio. Распадаясь на два огромных массива, финал в своем «первом акте» полемизирует с субъективной образностью Adagio, а во втором ищет выход в объективно-духовное. Тесное общение с искусством И. С. Баха в годы, предшествовавшие созданию Симфонии, сказывается не только в ее насыщенности полифонией, но и в самом «плетении» музыкальной ткани, напоминающем о барочном *развертывании*. Крайне необычен тональный план финала: крен в доминантовую сферу в его первой половине (начиная с самой главной темы) и, после полного, но не убедительного каданса в минорной тонике — новые поиски истинной опоры во второй половине. Тематическую параллель этому процессу составляет постепенное становление и обретение по-настоящему главной (для всей симфонии) темы, которая является как «благая песнь» — на грани с религиозным искусством.

*Ключевые слова:* Вторая симфония, финал, нетиповая форма, гармоническая идея, «два акта», субъективное и объективное решения, «благая песнь»

**ABSTRACT****...Warum? — Compositional Surprises in Schumann's Music**

The article deals with non-standard compositional decisions in R. Schumann's music. Particular attention is paid to the Finale of the Second Symphony that hasn't got any generally accepted interpretation so far. Its original construction can be understood only within the context of the whole symphony, it is connected with the preceding Adagio especially closely. Separating into two great massifs, the final in its "first act" controverts the subjective imagery of Adagio, and in the "second act" looks for exit into objective and spiritual sphere. Close communication with the art of J. S. Bach in the years preceding the creation of the Symphony tells not only upon the intensity of polyphony but on the "weaving" of the musical texture itself, resembling the baroque *Fortspinnung*. The tonal plan of the Finale—with its tendency to the dominant sphere in its first half (beginning from the first theme), and, after the full but not convincing cadence in the minor tonic, the new search of true support in the second half—is very unusual. A thematic parallel to this process is gradual forming and acquiring of the theme that is truly the main one for the whole Symphony and that is perceived as "a good song"—on the boundary with religious art.

*Keywords:* the Second Symphony, the final, atypical form, harmonic idea, two "acts", subjective and objective decisions, "a good song".

Татьяна Кюрегян

## ...WARUM? — КОМПОЗИЦИОННЫЕ СЮРПРИЗЫ ШУМАНА<sup>1</sup>

Общаясь с музыкой Шумана, думаю, многим, даже горячим поклонникам композитора, случалось испытывать противоречивые чувства. Почти парадоксально у него иной раз соседствуют предельная свежесть выражения и слишком узнаваемые, если не сказать «отработанные» приемы. Типовые решения — по меньшей мере на уровне его собственной стилистики — могут затрагивать любую сторону музыкального языка: метроритмическую, фактурную, собственно структурную... Но тем более поражают иной раз такие неожиданности, такие неординарные повороты мысли, что только и остается в изумлении взирать, задаваясь «фирменным» шумановским вопросом — *Warum?* — Отчего случилось то, что случилось? И как это могло случиться даже в контексте пресловутой «романтической свободы». Причем опять-таки касаться это может любой стороны музыки. То золотые ритмические блески вдруг засияют в грубых отложениях квадратно-рубленого метра и бесконечно-пунктирного ритма; то причудливыми полифоническими побегам расцветает, казалось бы, стандартная гармоническая фактура; но, может быть, самой непредсказуемой и, при внешней «алогичности», неизъяснимо пленительной шумановская речь предстает в гармоническом ракурсе. А ведь он сам, устами Флорестана, постановил: «В музыке, как в шахматах. Королева (мелодия) обладает высшей властью, но решает всегда король (гармония)» [10, 80].

Совершенно закономерно поэтому, что и шумановская композиция в целом подчас преподносит такие сюрпризы, с которыми и по прошествии полутора столетий не удастся вполне освоиться. Один из образцов с длинным дискуссионным шлейфом — Вторая симфония, и более всего ее финал<sup>2</sup>. Начать с того, что глубоко преданный искусству Шумана П. И. Чайковский хоть и отмечал в финале «чудеса полифонической разработки», но считал его наименее удачной частью симфонии, в целом чрезвычайно им ценимой

<sup>1</sup> В статье использованы материалы одноименного доклада, прочитанного на конференции «Шуман и Шопен в русской музыкальной культуре (1810–2010)», Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 26–27 ноября 2010 года.

<sup>2</sup> Немало отзывов об этом сочинении, от Клары Шуман до Карла Дальхауза, приводится в статье Э. Ньюкома [17].

[9, 148]. Это, может, и не привлекло бы внимания — ведь финалы многим не даются, — когда б не явное расхождение с оценкой самого Шумана. Вспоминая, что сочинял симфонию (в декабре 1845 года) еще «полубольным» (после первых натисков душевного недуга), он отмечает: «Лишь в последней части я снова начал ощущать самого себя» [11, 208]<sup>3</sup>. В другом письме Шуман отмечает, что Симфония стоила ему большого труда, многие места он коренным образом переделывал по пять-шесть раз. «Но теперь я наконец доволен», — признается он [11, 165]. В связи с печатным отзывом в «*Neue Zeitschrift für Musik*» А. Дёрфеля, который в финале отмечал невероятное мастерство, но и не до конца преодоленный «процесс брожения», Шуман пишет: «Если бы он услышал этот финал теперь [то есть с изменениями, сделанными ко второму исполнению. — Т. К.], уверен — был бы гораздо более удовлетворен» [11, 184–185]. Наконец, И. Ферхюлст, голландский музыкант, посетивший Шумана вскоре по завершении Второй симфонии, вспоминал позже, что на вопрос, удалась ли она ему, композитор ответил: «Думаю, что да, прямо-таки настоящий «Юпитер»» [11, 423] (подразумевая ни много ни мало «Юпитер» Моцарта). Встает вопрос: может ли автор так ошибаться в своей оценке? Или дело в необычном решении? Тогда в чем оно?

Предварительное знакомство с имеющимися характеристиками формы финала настораживает. Так, в подписанном инициалами *H. G.* предисловии к партитуре Второй симфонии в издании *Peters* сказано: «Сонатная форма без разработки; реприза расширена в разработочной манере; вступительная тема первой части снова возвращается в широко развитой коде» [15, /II/]. При этом на долю коды приходится 310 тактов, тогда как вся основная часть финала занимает 279. Странно!

ЭКСПОЗИЦИЯ		РЕПРИЗА	КОДА
Главная партия	Побочная партия (развита из темы <i>Adagio</i> )	[ГП, ПП]	[на теме интродукции I части]
такты 1–46	63–93	105–279	280–589

Схема 1. Финал Второй симфонии Шумана согласно *H. G.* в издании *Peters*

В монографии Д. В. Житомирского намечена, по сути, та же планировка, которая, однако, трактуется как рондообразная форма: краткое вступление — рефрен-марш — 1-й эпизод (из *Adagio*) — рефрен с развитием, переходящим в большое связующее построение — 2-й эпизод (свободный вариант 1-го) и коды, где завершается начатое в связке преобразование «гаммообразного эмбриона» в мелодию-гимн [2, 278].

В статье американского музыковеда Дж. Финсона, специально посвященной эскизам финала Второй симфонии, заявлена форма рондо-сонаты

<sup>3</sup> И даже более того: как сообщает К. Райнеке, который навестил композитора в 1848 году, Шуман во время их совместной прогулки сказал: «Когда я приступал к сочинению этой симфонии, то был болен, однако финал излечил меня» [1, 299].

[13, 152]<sup>4</sup>. Правда, она расценивается автором как некая «абстракция» для композитора (который, заметим, изучал труды основоположника классического учения о форме А. Б. Маркса<sup>5</sup>) — не более чем схема, необходимая, чтобы оправдать изобилие разобщенного материала, практически полностью заимствованного из других частей (в строках таблицы, сверху вниз, отражены: функция раздела, тональность, такты, материал).

«фанфара» <sup>6</sup>	главная тема	переход	куплет <sup>7</sup>	заключение <sup>8</sup>	главная тема
С	С	х	G	G	С
1–4	5–46	47–62	63–92	93–104	105–117
		наподобие Скерцо	мотив из Adagio	комбинация гамм перехода и «фанфары»	

[ р е п р и з а ]					
Разработка	возвратный ход <sup>9</sup>	трансформированная тема	производная тема	трансформированная тема	кода
х	G педаль	С	С	С	С
118–358	359–393	394–450	451–473	474–492	493–589
«фанфара», куплет	«фанфара»	головной мотив «фанфары» и интродукции 1-й части	интродукция 1-й части и «фанфара»	головной мотив «фанфары» и интродукции 1-й части	

Схема 2. Финал Второй симфонии Шумана по Дж. Финсону

Как видно из схемы<sup>10</sup>, разработка, согласно Финсону, охватывает повторное проведение побочной темы (в т. 191–279) и часть коды (в обрисованных выше трактовках). Следующий ее («коды») фрагмент он расценивает

<sup>4</sup> От подобной версии отталкивается еще ряд авторов (см. в статье Э. Ньюкома [17]).

<sup>5</sup> На это указывает сам Финсон, ссылаясь на дневниковые записи Шумана [13, 148].

<sup>6</sup> В оригинале — *flourish*. Согласно Гарвардскому словарю музыки, это (1) «трубный призыв или фанфара»; а также (2) «эффектный декоративный пассаж, часто добавленный исполнителем» [14, 320]. Начальный разбег в финальной теме, пожалуй, совмещает черты того и другого (см. в примере 2), но мы ограничимся термином «фанфара» ввиду краткости и ясности.

<sup>7</sup> В оригинале — *couplet*, терминологически связан с рондо французских клавесинистов.

<sup>8</sup> В оригинале — *closing*; в реальности — доминантовый предыкт.

<sup>9</sup> В оригинале — *retransition*; в реальности — и здесь длительный доминантовый предыкт.

<sup>10</sup> В оригинальной таблице этапы формы расположены вертикально, один под другим, а их характеристики (тональность, такты, материал) — горизонтально, справа.

в качестве репризы — ощутимой, но лишь «отдаленно связанной с экспозицией» [13, 152]. Собственно же кода не столь огромна, хоть и в этой версии достаточно велика (около 100 тактов).

Уже из сказанного очевидна нестандартность ситуации. А ведь поначалу Симфония разворачивается вполне обычно. В первой части — полноценная сонатная форма «героического» профиля<sup>11</sup>, оттененная развернутым вступлением с его пасторальными поначалу аллюзиями. Вторая часть, с inferнальными завихрениями в главной теме, — это излюбленное шумановское Скерцо с двумя трио, достаточно традиционное по строению. Следующее *Adagio espressivo* уже не так однозначно и даже вызывает (постфактум) подозрение: не здесь ли ключ к финалу? Давно замечено, что за спиной этого *Adagio* угадывается тень *Largo* из Трио-сонаты баховского «Музыкального приношения»<sup>12</sup>. И в самом деле, близок не только мелодический контур (вместе с тональностью — *c-moll*), но и певучая имитационность ткани.

1А Шуман. Вторая симфония, III ч., начало главной темы

1Б Бах. Начало Трио-сонаты из «Музыкального приношения»

Однако еще важнее другое: барочная нестесненность темы Шумана экспозиционной тоникальностью, ее готовность свободно «плыть» за мелодическим течением. Как непринужденно она (в роли главной партии!)

<sup>11</sup> Уже современники находили в симфонии родство с Бетховеном, эта тема обсуждается и в позже (см. [17, 236], [6, 253], [8, 14–15]).

<sup>12</sup> Об этом пишет, в частности, Д. Житомирский [2, 277], ссылаясь в свою очередь на Г. Кречмара (Kretzschmar). О неслучайности названной параллели может свидетельствовать тот факт, что в период, непосредственно примыкавший к созданию Второй симфонии, Шуман глубоко погрузился в музыку Баха и напряженно работал над своей контрапунктической техникой.

кадансирует в тонической параллели «имитационно-ответного» предложения<sup>13</sup>, так еще послушнее следует изгибам канонической секвенции в *ходе* от побочной к заключительной. Побочная же (занимая всего 16 из 62-х тактов экспозиции) лишь ненадолго оттесняет главное тематическое ядро своими приглушенными *фанфарами*, но гармоническое движение в ней продолжается: стартовав в параллели, она очень скоро склоняется к ее доминанте, где и кадансирует — уступив место ходу, с его вновь «главной» интонацией в самом неустойчивом варианте.

2 Шуман. Вторая симфония, III ч., начало побочной темы (от т. 20)

[Adagio espressivo]

Эту сонатную экспозицию, конечно, не свести к барочному *развертыванию* — как не свести к нему разработочное квазифугато (по сути, небольшой ход) и сокращенную репризу (расшатанную начальной доминантовой pedalю и восстанавливающую тонику лишь в самом конце). Но что-то от старинного плетения по заданному «узору» — при почти непрерывном гармоническом движении, лишь слегка размеченном узелками-кадансами, — здесь есть<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Попытка трактовать его как связующую несостоятельна — не только в силу имитационной природы *ответного* предложения (как его оторвать?), но и под давлением гармонических событий: ведь в тоническую параллель свернуло уже начальное предложение, кадансируя на ее доминанте.

<sup>14</sup> И это не субъективный взгляд, у него есть сторонники: «Некоторые ученые убеждены, <...> что изучение Шуманом Баха в это время воздействовало на его мелодические конструкции, делая их более расположенными к развитию и (продлению) [continuation], чем к членению», — пишет Финсон [13, 148–149]), указывая, в частности, на В. Бёттихера (Boetticher).

А вот чего в Adagio определенно нет, так это трехчастной песенной формы с более чем странными пропорциями (62 такта — «первая секция», 12 тактов — «средняя секция», 44 такта — реприза, 10 тактов — кода) — такая версия выдвигается в упомянутом предисловии Н. Г. в партитуре издания Peters [15, /1/]. Нет здесь и «сложной трехчастной формы» [6, 256], хотя бы по причине разнотональной (*c-Es*) ее «первой части».

ЭКСПОЗИЦИЯ			«разработка»	РЕПРИЗА		
П	Ш	↪ ↻ (П)	Ω	П	Ш	↪ ↻ ↻ (П)
8 z 12	4 2 22112 2	2222113 8,7	[фугато-ход] 12	8	22112, 2	2222113 8,7 11
с Т.. Тр	Тр Др	S.. Тр	Sp.. S..	[D]	+TD +D	+Sp +Tr +TST
т. 1–	20	36– z 48–	z 62–	74–	82–	92– 104–118–
= 62 тт.			= 12 тт.	= 55 тт.		

### Схема 3. Шуман. Вторая симфония. Adagio espressivo (III ч.): сонатная форма

К Adagio мы еще вернемся, а пока обратимся к основному предмету обсуждения — финалу Симфонии. Как там разворачиваются события, какие первостепенные вопросы *финал* задает аналитикам?

Главная проблема — это расколотость формы на два огромных замкнутых массива (хотя Финсон ее игнорирует, «прячась за разработку», а Житомирский, как и G. Н. из Peters'a, «снимает проблему» с помощью коды). Массивы эти, порядка трехсот тактов каждый, — с двойным подвохом: как не ждешь окончания первого из них, так не ждешь и начала второго. *Отчего?* Оттого, что не сразу, но очень постепенно раскрывается смысл поворотных моментов. Соответственно, причина функциональной неоднозначности и составляет коренной вопрос композиции<sup>15</sup>.

Что же происходит в «двух актах» финала? — так, на сценический лад, хочется представить его события.

Первый открывается «массовой сценой»: простоватость интонации, всеобщее ритмоподобие, напор *tutti* — «слепая сила толпы» (главная тема).

3

Шуман. Вторая симфония, начало главной темы финала



<sup>15</sup> Прилагая к Симфонии идею Дальхауза о двух типах финалов — «легком» (*lieto fine* — «счастливый конец», *итал.*), «как во многих симфониях Гайдна и даже в Большой симфонии С-dur Шуберта», или серьезном и весомом, с рефлексией и обобщением, образца Девятой Бетховена, Ньюком не сомневается, что финал Шумана начинается в характере первого. Но в последующем обманывает ожидания и оборачивается другой, более значительной, стороной — вполне в духе упомянутой неоднозначности [17, 43].

Новая мизансцена, будто вылетели в круг танцоры: стремительность движений, выходящий рисунок а ла Скерцо, плюс гротескный пляс «поперек»<sup>16</sup>, ухмылка «бауэра», за которой — лик Adagio (побочные темы)<sup>17</sup>.

4

Шуман. Вторая симфония,  
фрагмент побочной темы в экспозиции финала (от т. 63)

[Allegro molto vivace]

И снова толпа, снова марш. Этот «парадный фасад» (экспозиция рондо-сонаты) искажает, будто в кривом зеркале, образы Adagio, обнаруживая тематические соответствия с «вывернутым» смыслом:

главная Adagio ≠ побочной финала;  
главная финала ≠ побочной Adagio.

Взамен сокровенности — площадная подмалевка; вместо сдержанных зовов — фанфаронские кличи<sup>18</sup>. Не есть ли это ироническая инверсия в духе «постромантизма»? Возможно<sup>19</sup>. Но дальнейшее подтверждает: идеалы еще не утрачены.

<sup>16</sup> Полиметр — несовпадение метрических тактов:  $\frac{4}{4}$  в линии восьмых и  $\frac{4}{2}$  в «белом» контрапункте половинными («как кантус фирмус», полагает Финсон [13, 159]).

<sup>17</sup> Лишь отсюда (т. 63) усматривать начало побочной — как в версии Финсона — вряд ли правомерно. Единственный возможный аргумент в ее пользу — это появление только данного материала (из Adagio) в репризном отделе. Финсон, однако, к нему не прибегает — хотя бы потому, что репризу он видит значительно позже, относя повторное проведение материала Adagio, напомним, к разработке. Вместе с тем ходообразная побочная тема (как здесь) в форме из семейства рондо вполне приемлема, а особенности тонально-гармонического строения данной композиции (о чем — далее) и выраженная тенденция к сквозному преобразованию делают этот аргумент еще менее убедительным.

<sup>18</sup> Многое, конечно, зависит от исполнения. Например, у О. Клемперера оркестр поражает «тевтонской» тяжестью и почти механическим ритмом, тогда как под управлением Н. Арнокура звучание облагораживается (обе записи размещены на сайте: <https://classic-online.ru/ru/production/655>, дата обращения: 15.01.2019).

<sup>19</sup> Хотя в восприятии иных слушателей, надо оговорить, шумановская картина вполне однопланова по смыслу: «Эпической праздничности исполнен финал. Фанфарно-маршевые, танцевальные, песенно-гимнические образы слились в общую картину радости <...>» [6, 255].



Борьба в разработке — всерьез, почти ожесточенная — устраняет даже намек на иронию и позволяет сниженному образу Adagio не только вернуть себя, но и возродиться к новой жизни. Его мелодика, прорастая свежими побегими, заполняет все репризное пространство, где нет места «массовости». В вольном полете, в ореоле пульсирующей гармонии мелодия недолго остается одна; находя все более горячие имитационные отклики (с т. 211: то в прямом, то в обращенном движении — почти канон!), она увлекает ничем не стесненной страстностью.

5 Шуман. Вторая симфония,  
из репризного проведения побочной темы в финале (от т. 210)

[Allegro molto vivace]

И вдруг — занавес. Тьма и тишина долгих пауз (т. 272–279). Почему же мы не верим в конец, раз он наступил?

Вернемся и к этому чуть позже, а пока задумаемся о другом: что связывает «первый финальный акт» с Adagio, кроме сложного *тематического* сюжета? — Сюжет *гармонический*: здесь он совершенно неожиданный.

Дело в том, что до мажор, тот сияющий *финальный* до мажор, в котором современникам виделся отблеск моцартовского «Юпитера», не утвердятся здесь как данность. Он добывается! — притом не в один заход, переиначивая даже привычные повороты формы. Если уже намеченную тематическую картину финала дополнить тональными маршрутами, то нельзя не

увидеть поразительный крен в доминанту во всем огромном «первом акте».

ЭКСПОЗИЦИЯ				РАЗРАБОТКА		РЕПРИЗА
↪	П	Ш <sup>1</sup> — МТ <sub>4</sub> + Ш <sup>2</sup> МТ <sub>2</sub>	↪	П	Ω (из ↪П к новой теме)	Ш <sup>2</sup> МТ <sub>2</sub>
4	442224z 6z4 8 8	8 8 8 11	→ z 12	42224	→ → ↗ 24, 40, 12	10 12 6 5 7 2
→	G D↪ C	C G	.. D↪	C G	.. .. D↪	g c As,g c
т.1—	5—	46— 63—	81— 93—	105—	118— 141— 179—	191 — 279
в МТ	114				72	40

Схема 4. Шуман. Вторая симфония. Allegro molto vivace, «первый акт» финала: рондо-соната с сокращенной репризой

Соль — мажор или минор — предстает как сильнейший оппонент до мажора, в сущности, захвативший право «первого слова». Двухтональной является нам главная тема; также двухтональна и побочная в своем репризном явлении. И та же пара тональностей — на прочих участках, только в обратной последовательности (до-соль в первой побочной, то же — во втором проведении главной<sup>20</sup>). Потому и не выглядит бесспорным до-минорное окончание «первого финального акта» — ведь в подобном окружении слух не доверяет этому до как основной тонике (хотя даже такая тоника немислима в пространстве разработки, как бы ни закрывал на то глаза Финсон). Оттого и начинается новый круг формы, что финальная роль первого круга не удалась — а точнее, позволим себе предположить, и не планировалась. Вопрос: насколько осмысленным был столь рискованный тональный разворот в первой половине финала — от доминанты к тонике, и чем он вызван?

То, что это было не случайное, а вполне сознательное решение, подтверждают эскизы симфонии (о них рассказывает в своей статье, а частично и показывает, тот же Финсон [13]). Поразительно: ведь в предварительном наброске главная тема начиналась, как и положено, в до мажоре. Однако в процессе переработки (о которой упоминал Шуман) композитор присочинил в начале четыре соль-мажорных такта (!). Казалось бы — мелочь. Но в условиях, когда и так 1-я часть песенной формы (в которой написана главная тема) заканчивалась в доминанте, соль-мажорное начало сместило все акценты — соль стал исходной тональностью темы. К тому же Шуман укрепил его вступительной тиратой, где происходит слуховая перенастройка с несколько шаткого до мажора конца Adagio на соль мажор,

<sup>20</sup> «Обрезанная» с двух сторон, она утратила свою начальную соль-мажорную фразу (открываясь сразу второй, до-мажорной); однако утратила она и свое развитие с завершением, которое (в экспозиции) возвращало в до мажор после каденции в доминанте.

перехвативший власть. Но если так, если композитор намеренно и надолго отодвигает закрепление главной тональности Симфонии, то чем это вызвано? Повторим уже заявленную версию: в этом финале два финала, или хотя бы два финальных акта.

Первый «отвечает» на Adagio: соединенный с ним посредством «интермеццо» (как Шуман пометил в эскизах тиратный взлет к главной теме), он гармонически строится будто продолжение, а не начало<sup>21</sup>. Такой «придел» к Adagio тем более оправдан, что гармонически, тонально Adagio тоже будто «не вполне уверено» в себе — в нем ощутимы сильнейшие центробежные тенденции. Ведь главная тональность представлена только начальным четырехтактом, как в упоминавшемся уже барочном «ядре», из которого изливаются (на протяжении 70-ти тактов!) нетонические потоки — до самого возвращения главной темы, и то не слишком устойчивой. Она сокращена и балансирует на доминантовом органном пункте, тогда как побочная, утратившая в репризе свое начало, еще сильнее повернута к доминанте (кадансируя в *соль*). А после — неустойчивый ход, и лишь в конце — формальная тоника *до*, которая, однако же, как-то двусмысленно поглядывает в сторону фа минора, будто его доминанта.

Таким образом, связь «душевно уединенного» Adagio с разгульным Allegro (в его первом «финальном акте») оказывается глубокой и разносторонней, пусть и держится на антитезах. Что же касается неубедительности «первого завершения»... Иного и быть не могло. «Лирическое половодье», затопившее пошлость массовых сцен, омоет сердце, но не приблизит к «всеобщему». «Субъективный восторг» не заменит «объективное благо» — ради него закладывается «второй финал».

Его цель — *благая песнь* как итог всей симфонии; но итог не данный, а заданный — то, к чему надо прийти. Отсюда — долгие поиски и нескорое обретение, с искушениями на пути.

Созерцательно-отвлеченная мелодия — словно издали, в ми-бемоль мажоре (будто и не было минорной тоники), знакомая и незнакомая одновременно<sup>22</sup>.

6 Предварительный вариант «песни» (от т. 280)

[Allegro molto vivace]

<sup>21</sup> Совсем вольное сравнение: как вторая часть барочной формы, ведущая от доминанты к тонике, или даже конкретнее (при всей условности аналогии) — вроде Прелюдии e-moll из I тома ХТК, где «то же» соотношение «медленно — быстро» (хотя в начале быстрого — субдоминанта).

<sup>22</sup> Происхождение и становление финальной песни из начальной «фанфары» финала (и еще ранее, из вступления к I части) раскрывается в статьях Ньюкома [17, 243] и Финсона [13, 166].

Укрепление и разрастание напева. Но и сюда долетают отголоски «тех» борений, сбивая учащенным пульсом ровное хоральное дыхание (от т. 301, ср. т. 164). Еще одна попытка противоборства: пронзающие оркестровую толщу тираты (из главной темы, кульминация в т. 387–391) — и вновь неторопливый простодушный напев. Последний взгляд в прошлое (эмоциональная цитата из вступления к I части, от т. 453, ср. т. 15). И далее уже только песнь, в имитационных переключках почти гимническая (от т. 474)<sup>23</sup>.

В единении всего оркестра, в громе литавр и блеске тират грядет заключительный апофеоз (от т. 493), бесспорный (хотя бы по замыслу) в своей физической и духовной мощи.

(П)	↪	(П)	↪	П (1)	П (2)	↪	П (3)	—
∩ ∩ 12 9	8 8 <sub>z</sub>	∩∩∩∩↪ 8 8 8 20	16 <sub>z</sub> 14 <sub>z</sub> 7	∩ 44224,224	∩∩∩∩ 8 10 8 8 1	↪ 11 12	∩ 19	15,32,20,21,9
Es G	c <sub>v</sub> f <sub>v</sub>	f C C C ..	D↪	C	C	G-c <sub>v</sub>	C	C
т.280–	301–	316–	359–	394–	418–	453–	474–	493–589

Схема 5. Шуман. Вторая симфония.  
Allegro molto vivace, «второй акт» финала (П—песнь)

И вновь: каков же драматургический смысл «второго финального акта»? Он, очевидно, принадлежит уже всему циклу — призван к его завершению. Каким путем? В общем, согласно довольно привычной модели, но «переросшей» самое себя. Говоря абстрактно, вне контекста, оценка этой более чем трехсоттактовой анфилады как коды (см. схему 1) имеет под собой некоторые основания.

Здесь есть разработочное отступление («привет Бетховену»), есть тематические ретроспекции, есть и финальная заключительность с победоносным тоническим подтверждением. Все это внешне не противоречит коде. Но главное состоит в ином, что недоступно никакой коде: здесь решается сверхзадача — становление итоговой темы с ее новым качеством (пусть и впитавшей многое из предыдущего); происходит ее самоопределение и лишь потом — утверждение. Подобное превышает функциональный потенциал даже самой насыщенной симфонической коды и напоминает о барочной духовной кантате. Той, где постепенно пробивается и набирает силу хорал, раскрывающийся полностью лишь в конце, — странно было бы величать его кодой (чего никто и не делает). Или другая параллель, из Новейшего времени: идея О. Мессиаана о разработке, предшествующей экспонированию темы<sup>24</sup>. Так им трактуется [4, 45–46] последний из «Двадцати взглядов на Младенца Иисуса» — «Взгляд Церкви

<sup>23</sup> В известной мере — как инобытие бетховенского «Обнимитесь, миллионы».

<sup>24</sup> «Мы можем начать прямо с центральной модулирующей разработки и закончить большой строфой, образующей одновременно заключение, первую полную экспозицию главной темы <...>» [5, 56].

Любви»: главнейший смысл всего, *явление Бога*, и там не может быть задвинут во вспомогательный отдел (каковым традиционно считается кода); при всей статичности *такое* просто не может быть кодой. Общее логическое основание, со смысловой квинтэссенцией в конце, роднит все упомянутые образцы: без этих ключевых этапов концепция просто не состоится (тогда как кода, даже самая значительная, не составляет жизненно важный участок композиции<sup>25</sup>).

Размышляя о шумановском финале, Дж. Даверио приходит к мысли о том, что нарастающая в нем хоральность «в сущности возвышает Вторую симфонию от светской до почти религиозной» [12, 779]. И это тоже не случайное «отклонение» на пути композитора. Немногие его духовные произведения были созданы *после* симфонии, причем первое из них — «Песня на Адвент» ор. 71, с дистанцией менее трех лет. В одно время с Симфонией проходил начальный этап работы над «Сценами из Фауста» Гёте», и там, по мнению Х. Лооса, длительное развитие (на протяжении всех трех частей сочинения) «с музыкальной точки зрения представляет собой путь от оперы к церковной музыке» [3, 101]. Во всем этом есть нечто общее. Как пишет Лоос в связи с еще более поздней Мессой (ею Шуман занимался с 1852 года), «тоску раннего романтизма по бесконечному, чувство, укорененное в религиозной сфере и способное выразить себя в музыке, Шуман вернул в духовную сферу церковной музыки, полностью туда не переходя. Художественно-религиозное притязание продолжает существовать, церковная традиция интегрируется в него» [там же, 105]. В какой-то мере это касается и Второй симфонии.

Суммируя же сказанное о форме ее финала, следует прежде всего признать в нем *двусоставную* природу (не исключаяющую сквозные тематические связи)<sup>26</sup>. Никакая попытка представить финал как единую, да еще типовую, форму, непродуктивна. За первым «актом», через тернии ведущим к субъективно-лирическому исходу, угадывается *рондо-сонатное* основание (при крайне нестандартном, «обращенном» тональном плане). Во втором происходит выработка истинно-финальной, объективированной темы (вместе с поисками главной тональности) по принципу «вариаций наоборот», с темой в конце. Ее развернутое изложение-утверждение разливается на обширнейшем тоническом пространстве, обусловленном структурой

<sup>25</sup> Не годится в подобных случаях и определение «эпилог» (также всплывающее иногда в связи с шумановским финалом). Ведь обретение главного — это ни в коем случае не «послесловие», но кульминационная точка в развертывании смысла, его осуществление.

<sup>26</sup> Ведь осуществил же Шуман подобное удвоение финала, но уже с полным разделением на самостоятельные композиционные единицы в Третьей симфонии (1850). Из ее пяти частей последние две переключаются по смыслу со Второй (хотя и в обратном порядке): первый «финальный акт» — в «органной» духовной версии (впечатление от Кёльнского собора), второй — с «хождением в народ». Таким образом, и здесь делается двукратная попытка подступиться к «главным» вопросам — примерно в тех же направлениях.

целого: не будь «Пизанской башни» первого финала с его креном в доминанту, не было бы и такого тонического контрфорса во втором, как и самой нужды в нем.

Существует ли еще нечто подобное по смелости обращения с формой у Шумана? Пусть в иных масштабах, но да. Если говорить о свехоригинальной тональной программе, то нельзя не вспомнить Новеллетту оп. 21 №1 F-dur. Ее главная тема (трехчастная песенная форма с повторением частей) в своих «устойчивых» разделах проходит большетерцовый ряд: F–Des–A, оставляя главную тонику F на долю следующего затем трио. Чудеса? И да, и нет. Потому что на такую экстраординарную неустойчивость экспозиционного раздела композитор пошел затем, чтобы «объявить» тем самым тональный план всей формы: F-dur стал пристанищем первой побочной (вместе с последующей репризой главной темы), Des-dur — второй (также с репризой главной), A-dur — вновь первой побочной при ее возвращении.

П	Ш <sup>1</sup>	П	Ш <sup>2</sup>	П	Ш <sup>1</sup>	П —
н н н н н 4 4 4 4 4	н н н н н н н 4 4 4 4 4 4 4	н н н 4 4 4	н н н н 4z4 6 4z4	н 4	н н н н н н н 4 4 4 4 4 4 4	н н н 4 4 4 4 4 4
Т .. W .. М	T-D .. T	T .. T	[D]	T	T-D .. T	T .. T T
<b>F - Des - A</b>	<b>F-dur</b>	F	<b>Des-dur</b>	Des	<b>A-dur</b>	<b>F-dur</b>

Схема 6. Новеллетта оп. 21 №1 F-dur

В своей гибкости почти разрушительная для экспозиционной темы тональная конструкция оборачивается затем прочной цепью, объединяющей всю композицию<sup>27</sup>.

Если же иметь в виду свойственное финалу Второй симфонии распадание композиции фактически на две, со своим целеполаганием в каждой, то и это не абсолютный уникум у Шумана: в этом ряду — Новеллетта оп. 21 №8 fis-moll. Начинаясь как сложная трехчастная форма с двумя трио (обозначенными самим композитором), она, будто загипнотизированная пришедшем к ней «голосом издалека»<sup>28</sup> (т. 198), забывает о том (как и о главной тональности) и являет далее серию миниатюр под знаком победившего

<sup>27</sup> Это не единственный эксперимент Шумана по тональному размыканию песенных форм: в чуть более позднем «Альбоме для юношества» (оп. 68, 1848) удивительные тональные планы открываются в пьесах «Чужестранец» (где у Трио вообще нет главной тоники! — непрерывное переступание с одной временной опоры на другую), «Зимнее время — II». В последней (помимо разнотональных и главной, и побочной тем) происходит «цитатное размывание» сложной трехчастной формы уже на ее реприжном этапе, когда главная тема вдруг начинает мерцать призывками «Гросфатера», «Марша давидсбюндлеров», а совсем под занавес звучит (для русского уха) как цитата из «Щелкунчика» Чайковского (хотя понятно, что это Чайковский напитался шумановскими идиомами). Не зря, похоже, там «зимнее время».

<sup>28</sup> Авторская ремарка: «Stimme aus der Ferne».

ре мажора. Какова же сила этого тихого «гласа свыше», что повествование безвозвратно ушло с намеченного пути...<sup>29</sup>

Подобное «самозабвение» порой бывает локальным, но в любом случае оно оборачивается сюрпризом для слушателя.

«Детские сцены», № 12, «Засыпающий ребенок». Все просто: под мажоро-минорное укачивание<sup>30</sup> в какой-то момент дитя уснуло. И вместе с ним «уснула» гармония. Где? Уж где случилось. А случилось это на двойном задержании при разрешении каденционной доминанты в тонику: долгая фермата на застывшем «субдоминантовом квартсекстаккорде»..., а там и удобный бас «под бочок». Так и спим субдоминантовым сном. Конец пьесы.

7 «Детские сцены», № 12 «Засыпающий ребенок», заключительный восьмитакт



Сюрпризы могут таиться в любой стороне композиции. «В сиянии теплых майских дней» (ор. 48 № 1) автор держит в равно подвешенном состоянии и «гармонистов», и «формалистов» — как сама песня парит в параллельно-переменном ладу, да еще и с доминантовым уклоном. Миниатюра 1840-го года, где всеобщей тоники просто нет<sup>31</sup>.

А не удивительно ли, что «Напевом скрипка чарует» (ор. 48 № 9), в полном соответствии с сюжетом, в двух разных временах (несовпадающий метрический такт) и в разных пространствах (несовпадающие границы), то есть в двух несопадающих реальностях... Одна, инструментальная, — «скрипки» и ее аудитории, другая, вокальная, — лирического героя, который взирает вовне из только ему ведомого пространства души. Виртуальное романтическое раздвоение обернулось реальным *контрапунктом двух форм* (по терминологии Ю. Н. Холопова), когда у каждой — свой пульс и свое

<sup>29</sup> Композиционная логика этого сочинения слишком сложна, чтобы говорить о ней на ходу; здесь сокрыто осмысленное и глубоко оригинальное решение, требующее основательного обсуждения.

<sup>30</sup> Чередование минорного и мажорного вариантов темы при постоянной убаюкивающей ритмоформуле.

<sup>31</sup> А есть, вероятно, двузначная тональность: параллельно-переменный *fis-A*, где первый (*fis*, в фортепианном вступлении) представлен только субдоминантой и доминантой, а второй (*A*, с вступлением голоса), хоть и начинается с тоники, но приходит к чрезвычайно опасной для нее субдоминанте, способной тонику поглотить. В результате в песне нет ни одной бесспорной опоры, но постоянное балансирование между четырьмя «полуопорами». Что же составляет экспозиционное качество формы? Стабильность в переменчивости? Вопрос открыт...



членение<sup>32</sup>. Но и это требует подробного комментария, который придется отложить.

\* \* \*

Как видим, Шуман мастер неожиданных поворотов в композиции — их не предугадаешь и не всегда разгадаешь: вопрос *отчего?* иной раз повисает без ответа. Остается довериться композитору, который утверждал: «Кто вращается в кругу одних и тех же форм и отношений, в конце концов впадает в манерность или становится филистером. Для художника самое вредное — долго оставаться в одном, удобном ему положении» [7, 91]. Не менее вредно это, надо полагать, и для слушателя.

Возвращаясь же ко Второй симфонии, хочется вновь обратиться к Чайковскому и вспомнить его мнение о сочинении в целом (убедил ли кого-то шумановский финал или нет): «глубина мыслей, красота формы, широта и пластичность концепции изумительны в этой симфонии» [9, 148]. Многие, наверное, с сочувствием воспримут такую оценку.

<sup>32</sup> У фортепиано: трехчастная песня с повторением середины и репризы (метрический такт  $\frac{3}{8}$ ); у голоса: параллельно-переменный (в тональном плане) период с расширением в каждом предложении и его (периода) повторение (метрический такт  $\frac{6}{8}$ ).



Условные обозначения

П	главная тема
Ш	побочная тема
↷	уводящий ход
↶	возвратный ход
∩	устойчивое построение типа предложения
∪	неустойчивое срединное построение
└	дополнение
┘	заключительное построение (местного значения)
┌	кода
⊃	разработка
→	дробная неустойчивая структура
↗	предыкт

## Использованная литература

1. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой; пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. М.: Издательский дом «Композитор»; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. 556 с.
2. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Издательский дом «Композитор», 2000. 373 с.
3. *Лоос Х.* Роберт Шуман и духовная музыка / пер. с нем. О. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №3. С. 99–106.
4. *Мессиаен О.* Заметки о фортепианном цикле «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» / пер. с франц. В. П. Чинаева // Век Мессиаена: сб. статей / сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюреган. М.: Научно издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 31–46.
5. *Мессиаен О.* Техника моего музыкального языка / пер. с франц. и коммент. М. Чебуркиной; науч. ред. — док. иск., проф. Ю. Н. Холопов. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 127 с.
6. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. 526 с.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. II / сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1982. 432 с.
8. *Фролова М. В.* Симфонии Шумана в исторической перспективе: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1994. 24 с.
9. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи / вступ. ст. М. Овчинникова. Л.: Музыка, 1986. 367 с.
10. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т. / сост., текстол. ред. Д. В. Житомирского. Т. I. М., Музыка, 1975. 407 с.
11. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. II: (1840–1856) / сост., науч. ред., вступ. ст. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 525 с.
12. *Daverio J.* Schumann, Robert // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. L., Macmillan, 2001. V. XXII. P. 760–816.
13. *Finson J. W.* The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony Op. 61 // Journal of the American Musicological Society. Vol. XXXIX. Spring 1986. №1. P. 143–168.
14. Flourish // Harvard Dictionary of Music / 2<sup>nd</sup> ed., revised and enlarged by Willi Apel; 13<sup>th</sup> printing. Cambridge, Massachusetts & The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. P. 320.
15. *H. G.* [Das Vorwort.] Robert Schumann. Symphonie Nr. 2 C dur Opus 61. Leipzig: Peters. [S. I–II].
16. *Kaminsky P.* Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles // Music Theory Spectrum. Vol. 11. No. 2 (Autumn 1989). P. 207–225.
17. *Newcomb A.* Once More “Between Absolute and Program Music”: Schumann's Second Symphony // 19<sup>th</sup> Century Music. 1984. Vol. VII. P. 233–250.