УДК 780.616.432:785.73] : 78.035.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1607

Лидия Соколова

ORCID 0000-0002-0842-2043

Детская музыкальная школа № 11,
улица 12 апреля, 4, г. Харьков, 61000, Украина
sokolovals1983@gmail.com

РОМАНТИЧЕСКИЕ «ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ» ОР. 88 Р. ШУМАНА – НА ПУТИ К ФОРТЕПИАННЫМ ТРИО

АННОТАЦИЯ

**Соколова Лидия. Романтические «Фантастические пьесы» *ор.* 88
Р. Шумана – на пути к фортепианным трио.**

Статья посвящена анализу «Фантастических пьес» *ор.* 88 Р. Шумана как творческой «пробы пера» в последующем освоении жанра фортепианного трио. «Фантастические пьесы» *ор.* 88 являются первым творческим опытом композитора в соединении инструментов подобного состава. При анализе музыковедческой литературы было выявлено, что специального исследования, посвященного данному циклическому произведению, не обнаружено за исключением упоминаний его в диссертационном исследовании Е. Карелиной (1996) и монографии Д. Житомирского (1964). Таким образом, данная статья является первым специальным исследованием, посвященным композиционному и ансамблевому анализу «Фантастических пьес» *ор.* 88 Р. Шумана. Выявлено, что сюитный принцип построения драматургии цикла и жанрово-стилевые особенности (оппозиция лирической и жанрово-скерцозной образных сфер) связывают романтические пьесы *ор.* 88 с его фортепианными миниатюрами 1830-х годов. Ансамблевый анализ «Фантастических пьес» *ор.* 88 Р. Шумана показал, что в своем первом произведении для фортепианного трио-состава композитор осуществил «пересадку» сочинений для фортепиано *solo* на почву разнотембрового ансамбля, мысля его в контексте фортепианной музыки. При этом роль струнных композитор не сводит к «служебной» функции, а активно

использует все их мелодические и собственно ансамблевые возможности в трио-составе.

Ключевые слова: Р. Шуман; фортепианное трио; сюитный цикл; трио-состав; ансамбль; полифония; миниатюра.

АНОТАЦІЯ

Соколова Лідія. Романтичні «Фантастичні п'єси» *op. 88* Р. Шумана – на шляху до фортепіанних тріо.

Стаття присвячена аналізу «Фантастичних п'єс» *op. 88* Р. Шумана як творчої «проби пера» у подальшому розвитку жанру фортепіанного тріо. «Фантастичні п'єси» *op. 88* є першим творчим досвідом композитора у поєднанні інструментів подібного складу. При аналізі музикознавчої літератури було виявлено, що спеціального дослідження, присвяченого даному твору, не виявлено за винятком згадок його в дисертаційному дослідженні Е. Кареліної (1996) та монографії Д. Житомирського (1964). Таким чином, ця стаття є першим спеціальним дослідженням, присвяченим композиційному та ансамблевому аналізу «Фантастичних п'єс» *op. 88* Р. Шумана. Виявлено, що сюїтний принцип побудови драматургії циклу та його жанрово-стильові особливості (опозиція ліричної та жанрово-скерцозної образних сфер) пов'язують романтичні п'єси *op. 88* з його фортепіанними мініатюрами 1830-х років. Ансамблевий аналіз «Фантастичних п'єс» *op. 88* Р. Шумана продемонстрував, що в своєму першому творі для фортепіанного тріо-складу композитор здійснив «пересадку» творів для фортепіано *solo* на ґрунт різнометрового ансамблю, мислячи його в контексті фортепіанної музики. При цьому, роль струнних інструментів композитор не зводить до «службової» функції, а активно використовує всі їх мелодійні і власне ансамблеві можливості в тріо-складі.

Ключові слова: Р. Шуман; фортепіанне тріо; сюїтний цикл; тріо-склад; ансамбль; поліфонія; мініатюра.

ABSTRACT

Sokolova Lidiya. R. Schumann's romantic "Fantastic Pieces" *op. 88* – on the way to the piano trio.

Introduction. The article analyzes R. Schumann's "Fantastic Pieces" *op. 88* as a creative debut in the subsequent development of the piano trio genre.

The “Fantastic Pieces” *op.* 88 are the first composer’s creative experience in combining such musical instruments.

Theoretical Background. The analysis of musicological literature did not reveal any special research dedicated to this score, but only its references in E. Karelina’s (1996) thesis research and D. Zhitomirsky’s (1964) monograph. Thus, this article is the first special research of the compositional and ensemble analysis of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88.

The objectives of the research: to analyze compositional-dramatic and ensemble features of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88, to identify their specific features.

The object of the research: R. Schumann’s chamber-instrumental creative activity.

The subject of the research: to identify the value of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88 in the further development of the piano trio genre.

Methods: musical-theoretical, aimed at analyzing the musical text of the chosen work; genre-stylistic, allowing to identify the compositional-dramatic and ensemble features of R. Schumann’s “Fantastic Pieces”, *op.* 88.

Research material: R. Schumann’s “Fantastic Pieces” *op.* 88 for piano, violin and cello.

Results and Discussion. The first experience in mastering the piano trio genre of R. Schumann occurred in the “Fantastic Pieces” *op.* 88, composed in 1842. This was the first composer’s experience in combining such musical instruments. This work is a cycle of four pieces: “Romance”, “Humoresque”, “Duetto” and “Final”. It is noteworthy that R. Schumann used these names in other works. It is useful enough to recall his 3 piano romances *op.* 28, Humoresque *op.* 20a, 4 marches *op.* 76. Despite the four-part character of the work, this composition does not coincide with the sonata-symphonic structure, but is organized according to the suite principle. R. Schumann’s different vision of the trio-ensemble genre is represented by a clear differentiation of works with an individual composition. Therefore, the cycles *op.* 88 and *op.* 132 receive program names: “Fantastic Pieces” and “Fairytale Narratives”, respectively, and the trio with the classical (sonata) organization of the cycle acquire sequence numbers and are referred to as “piano trios”.

The very names of the parts in the cycle reveal the opposition of two metaphoric spheres, characteristic of the romantic era: lyrical and genre-scherzo

ones. The paired relationship of these metaphoric spheres stands out particularly. Such a metaphoric doubling gives the matching modes the rondality features within the whole cycle. This metaphoric paired relationship between the parts allows you to single out two macro parts in a cycle. The first macro part is represented by the lyric “Romance” and the scherzo “Humoresque”, the second one – by the tender song “Duetto” and the marching “Final”. At the same time, the macro parts demonstrate individual features of one or another semantic type.

The metaphoric opposition of romantic pieces is also enhanced by tempo and ear-catching contrast. Such an alternation of various metaphoric types gives the entire cycle the features of a kaleidoscopic suite. The proportion of genre parts stands out particularly, which is manifested in both their scale and complexity of the compositional organization. Thus, the lyrical parts are represented by tripartite forms. Quick genre pieces are composed in various forms (“Humoresque” is created in a complex tripartite form with a developed polythematic middle part, and the “Final” is in a rondo form, with the links acting as refrains). Despite the romantic nature of the cycle organization, the “Fantastic Pieces” tone plan is a classical one: *a-moll – F-dur – d-moll – a-moll (A-dur)*.

Conclusions. It was revealed that the suite-based principle of composition organization and genre-stylistic features of the cycle (opposition of lyrical and genre-scherzo metaphoric spheres) connect the romantic “Fantastic Pieces” *op.* 88 with its piano miniatures of the 1830s. Ensemble analysis of R. Schumann “Fantastic Pieces”, *op.* 88 showed that in his first work for the piano trio, the composer “transplanted” solo piano works into a poly-timbre ensemble, taking it in the context of piano music. At the same time, the composer did not reduce the role of strings to the “service” function, but actively used all their melodic and proper ensemble possibilities in the chosen trio. For example, if “Romance” ensemble demonstrated the piano domination, “Humoresque” – the parity of the instruments, then in “Duetto” primacy was given to stringed instruments. In “Final”, each section of the musical form is highlighted by an appeal to one of the main ensemble techniques. A series of altering various semantic spheres, defining the suite properties of the “Fantastic Pieces”, subordinates the ensemble properties used by the composer. For each number and even its individual sections, their special complex was chosen, which in different semantic contexts had a metaphoric-semantic meaning. It was revealed that the organizing means of creating the ensemble in the R. Schumann’s trio was the polyphonic technique

presented in his work in a wide variety, which would later be widely developed in his piano trios.

Key words: R. Schumann; piano trio; suite cycle; ensemble; polyphony; miniature.

Постановка проблемы. В отличие от Мендельсона, творческий интерес которого уже с раннего периода был связан с фортепианными ансамблевыми жанрами, Шуман обратился к данной композиторской области только в 1840-х годах, а непосредственно к жанру фортепианного трио в 1847 году. Однако первоначальное овладение композитором этим жанром происходит в «Фантастических пьесах» *op.* 88, написанных еще в 1842 году, то есть до появления Первого фортепианного трио. Между «Фантастическими пьесами» и Первым фортепианным трио пролегает значительный временной интервал. Напротив, все три пронумерованных трио возникали один за другим с небольшим временным отрывом (Первое трио – 1847, Второе – 1847–1849, Третье – 1851). Интересен тот факт, что в своих письмах композитор «Фантастические пьесы» *op.* 88 называет просто «трио» без конкретизации (1964: 67, 197, 114, 133). Несмотря на идентичный исполнительский состав Р. Шуман четко дифференцирует эти сочинения, наделяя четырехчастную сюиту *op.* 88 программным названием «Фантастические пьесы», а трио классического состава и организации цикла (сонатной) отмечает порядковыми номерами. Этот факт отсылает к наследию Бетховена (10 вариаций для фортепиано, скрипки и виолончели на тему «Я портной Какаду» *op.* 121a) и Шуберта («Ноктюрн» *op.* 148).

Анализ последних исследований и публикаций. Упоминания о «Фантастических пьесах» *op.* 88 размещены в диссертационном исследовании Е. Карелиной (1996), которая рассматривает их в контексте изучения фортепианных трио композитора. В частности, данное сочинение наряду со «Сказочными повествованиями» *op.* 132 автор относит именно к жанру фортепианного трио. Как пишет исследователь, жанр фортепианного трио представлен в творчестве Р. Шумана

в разных вариантах: сюитные циклы в *op.* 88 и *op.* 132 («Фантастические пьесы» и «Сказочные повествования»), сонатно-симфонические циклы (трио *op.* 63, *op.* 80, *op.* 110) (Карелина, 1996: 85). Из этого можно сделать вывод, что решающим фактором жанровой классификации для музыковеда служит не композиционный состав, а исполнительский. Причем, если *op.* 88 имеет классический набор инструментов, то *op.* 132 предназначен для особой тембровой комбинации – фортепиано, кларнета (или скрипки) и альты. Эти же сочинения под общей рубрикой «Трио» фигурируют и в списке шумановских сочинений, помещенном в монографии Д. Житомирского (1964: 808). Обращаясь к изучению жанра фортепианных трио композитора, Д. Житомирский первым среди них называет не фортепианные трио, а именно четырехчастную сюиту 1842–1843 годов, опубликованную как «Фантастические пьесы» *op.* 88 в 1850 году (1964: 679).

Цель данного исследования – проанализировать композиционные и ансамблевые особенности «Фантастических пьес» *op.* 88, выявить их значение в камерно-инструментальном творчестве Р. Шумана как творческой лаборатории в основании жанра фортепианного трио.

Задачей исследования является анализ композиционно-драматургических и ансамблевых особенностей «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана.

Объект исследования – камерно-инструментальное творчество Р. Шумана.

Предмет исследования – выявление значения «Фантастических пьес» *op.* 88 Р. Шумана в дальнейшем освоении жанра фортепианного трио.

Изложение основного материала. Программное наименование «Фантастические пьесы» этот цикл получил позднее, то есть уже после пронумерованных композитором фортепианных трио. Это позволяет интерпретировать определение *op.* 88 как «Фантастические пьесы» для фортепиано, скрипки и виолончели, а не собственно жанр, подразумевающий наличие сонатно-симфонического четырехчастного цикла. Несмотря на то, что «Фантастических пьес» тоже четыре, они объединяются по сюитному принципу, отсылая к излюбленным Шуманом фортепианным миниатюрам и способу организации много-

частных структур. Параллели с сочинениями для рояля возникают и в плане выбора жанрово-стилистических ориентиров. Первая пьеса («Романс») напоминает о фортепианных Трех романсах *op.* 28, название второй («Юмореска») уже встречалось в *op.* 20, маршевая основа четвертой («Финал») апеллирует к заключительному номеру «Карнавала» и Четырем маршам *op.* 76. Несколько особняком стоит третья часть («Дуэт»), обращенная не столько к жанрово-бытовому началу, сколько к полифоничности шумановского мышления, ярко проявившегося в фортепианном творчестве 1830-х годов. Многочисленные параллели, возникающие между «Фантастическими пьесами» и данной сферой сочинения, свидетельствуют о том, что для композитора в избранном составе наиболее «дорог» первый участник, то есть трио мыслится как преимущественная принадлежность фортепианной литературы, что не означает, как будет показано далее, пассивности других инструментов.

Названия частей в *op.* 88 раскрывают характерную для романтической эпохи оппозицию двух образных сфер: лирической и жанрово-скерцозной, соединенных в две «пары». Образное удвоение придает сопоставляемым модусам в масштабах цикла черты рондальности и одновременно позволяет выделить две макрочасти. Первая макрочасть представлена лирическим «Романсом» и скерцозной «Юмореской», вторая – песенным нежным «Дуэтом» и маршевым «Финалом». При этом выделенные макрочасти демонстрируют индивидуальные грани того или иного семантического амплуа. Грани лирического высказывания приобретают различные наклонения. В «Романсе» оно имеет грустный, меланхолический оттенок, в «Дуэте» являет собой задушевную «беседу» двух струнных. Другой семантический модус представлен игровой направленностью и разноплановой жанровостью. Само название «Юмореска» предполагает скерцозность, полетность, призрачность, а чеканный ритм «Финала» отсылает к маршевым, героическим образам.

Образная оппозиция пьес усиливается за счет темпового и фактурного контраста, а «перекрестность» семантически близких частей – композиционного. Лирические части представлены трехчастными формами, в них доминирует единое настроение. Быстрые жан-

ровые пьесы организованы в характерном для Шумана слитно-сюитном духе с пестрой сменой образов. «Юмореска» написана в сложной трехчастной форме с достаточно развитой многотемной средней частью, а «Финал» демонстрирует шумановскую трактовку рондо, где роль рефренов фактически играют связки. Романтический характер построения цикла не препятствует классичности его тонального плана: *a-moll – F-dur – d-moll – a-moll (A-dur)*.

Обратимся к композиционному анализу «Романса» (*Nicht schnell, mit innigem Ausdruck*). Минорный лад, неторопливое плавное движение, хоральный склад фортепианного изложения сообщают основной теме сдержанный характер. Само название пьесы предполагает песенную стилистику, а покачивающийся ритм в размере 6/8 отсылает к жанру сицилианы. Первая часть (*a-moll*) представляет собой простую двухчастную репризную форму, построенную по тональному принципу $a \rightarrow F, F \rightarrow a$.

Начало средней части отмечено полифонизацией музыкальной ткани и более интенсивной гармонической работой (*g-d-g-C-a*). В драматургическом плане она строится на сопряжении полифонического, текучего изложения, создающего состояние тревожности, душевного смятения, и компактного, концентрированного, воплощающего «ставшее» чувство печали. Показательно распоряжение композитора основным тематическим материалом: для передачи исходного образного штриха он использует второй, восходящий элемент, «ответный» же связан с начальным нисходящим движением. Тем самым в стилистическом генезисе «Романса» раскрывается еще один компонент – барочный, риторический, заключенный в фигурах *catabasis* и *anabasis*. Кульминация процесса их взаимодействия припадает на начало репризы, где сильная доля такта гармонизуется не тоникой, как в инициальном построении, а доминантой, что продлевает зону напряженности переживания, подкрепляясь расщеплением голосов фактуры.

«Юмореска» (*Lebhaft*) воспринимается романтической антитезой первой пьесы, чему способствуют мажорный лад, оживленное движение, динамические и мелодические контрасты, *staccato*, создающие скерцозный характер музыки. Данная пьеса отличается неоднознач-

ностью композиционной организации. В ней сочетаются сложная трехчастная репризная форма с принципами циклической калейдоскопичности и чертами рондо с пропущенным рефреном.

Первая часть пьесы написана в трехчастной репризной форме. Главная тема состоит из двух чередующихся контрастных элементов: унисонное нисходящее движение от V к I *legato* на *fc* острым ритмом, в котором без труда угадывается инверсия второго элемента темы «Романса», сменяется легким призрачным *staccato* звуков, разделенных паузами. Игру штрихами и приемами изложения подхватывает тональное движение. Последующие два предложения начинаются с отклонений в *a-moll* и *C-dur* с дальнейшим возвращением к основному строю. Средняя часть, как и в «Романсе», связана с обращением к полифонии: каноническому вступлению голосов, и интенсивной гармонической работой (*F-d-a-C-F*), что в скерцозном жанровом контексте заставляет вспомнить о разнообразных «догонялках» венских классиков.

Своеобразно построена средняя часть пьесы. Ее многотемность напоминает типично шумановскую слитную сюиту. Достаточно вспомнить композиции не только «Юморески» *op.* 20, но и финал сонаты *fis-moll*. В ее средней части представлены два крупных самостоятельных раздела. Первый раздел написан в трехчастной форме. Первая часть (*a-moll*) – период из двух предложений в konsekventных соотношениях: второе воспроизводит первое на б.3 выше (*a-moll* – *cis-moll*). Переход в сферу минора, некоторое оживление темпа, остигатная пульсация восьмых создают взволнованно-лирическую ауру, обеспечивая смену контрастных образов. Музыкальная ткань эпизода отражает такие характерные особенности мышления композитора, как парадоксальность, тематическая производность, оперирование фактурно-тематическим комплексом. Визуально в ней выделяются мелодический рельеф и сопровождающие голоса. В действительности графически вычерченная линия не реализует себя как целостная музыкальная мысль, выступая скорее в роли контрапункта. Главная тематическая идея «прячется» во внешне фоновом равномерном движении, воспроизводя верхние голоса аккордов «Романса» – то есть его мелодический образ (заметим, в той же тональности). Так в ус-

ловиях сюитной логики осуществляется интонационно-смысловое единство, хотя в контексте рассматриваемого раздела «Юморески» заимствования из предыдущей пьесы приобретают существенно иное содержание, чем обеспечивается действие сонатного принципа преобразования вне сонатной структуры. Отметим еще один, ритмический, элемент, остигательно пронизывающий весь эпизод и имеющий бифункциональное наполнение. С одной стороны, он выступает компонентом фона, с другой, – состоит в вопросо-ответных отношениях с мелодически выраженным контрапунктом, получая в совокупности с ним значение хотя и подчиненного, но самостоятельного голоса. На нем же строится срединный раздел эпизода, где он служит объединяющим началом вертикали и горизонтали. Реприза существенно изменена за счет перенесения в *e-moll* – *a-moll*, рассредоточению темы «Романса», синтезирования в имитационных «эстафетах» мелодического элемента контрапункта в уменьшении и ритме второго. В краткой коде, на которую приходится кульминация всего эпизода, напоминает начальный оборот его середины (свободный, самостоятельный вариант темы «Романса»). Благодаря множественности фактурно-тематических деталей проанализированный эпизод приобретает амбивалентную семантику, в которой лирика, действенность и скерцозность сливаются в нерасторжимом единстве.

Не менее многозначен музыкальный образ второго эпизода (*F-dur*), идущего сразу за первым после четырехтактовой связки, по сути расширения предыдущего. Изложенная аккордами исходная тема сложной трехчастной формы песенна по своей стилистике. Однако подчеркнутая паузой на второй восьмой сильной доли такта синкопа, многократная повторность одного мелодического оборота придают музыке «персонажно-театральные» черты, вызывая ассоциации с притворно-смиренной просьбой. Развитие игровой ситуации происходит во второй части простой двухчастной репризной формы, в которой написан первый раздел рассматриваемого эпизода. Здесь сохраняется избранная ритмическая фигура, но ее интонации приобретают почти «говорной» характер (нисходящее поступенное движение с опеванием последнего звука), ключевой оборот проходит в виде двух звеньев восходящей секвенции с отклонением в сферу *g-moll*,

словно передавая настойчивость просьбы, с последующим репризным замыканием на резюмирующих мотивах первой части. Так возникает миниатюрная музыкальная «сценка» со своим сюжетом, что вновь напоминает о шумановской «Юмореске» *op.* 20. Средняя часть второго эпизода (простая трехчастная форма) не лишена драматизма и даже некоторой патетики: кварттовые нисходящие ходы-восклицания, наследующие синкопу с паузой от предыдущей темы, быстрые фигурационные нисходящие унисонные движения. Общая реприза эпизода перенесена в *B-dur*; игровое начало здесь усиливается благодаря ироническим трелям-комментариям струнных. Возвращение первоначального тематизма закругляет форму всей пьесы.

Однотемный монообразный «Дуэт» (*d-moll*) перебрасывает арку к «Романсу»: это лирическая миниатюра с ярко выраженным кантиленным началом, в сложной трехчастной репризной форме. Однако лирическое высказывание приобретает здесь более углубленный, скорбно-исповедальный характер (*Langsam und mit Ausdruck*). Мелодическое начало утрачивает близость «домашней» песенности, насыщается интонационной микрособытийностью. Шуман оперирует исходным двутактом, рельеф которого образует дугу. В первом из них мелодическое движение достигает вершины (от буквы «в») с последующим отходом, во втором – (от буквы «с»), также с заполнением. Интонационные обороты первого такта образуют ход I – III – ♯VII – IV – II с выделенностью сильным временем малосекундового оборота; второй такт складывается из скачка на чистую квинту с тесситурно и смыслово кульминационным звуком, подчеркнутым синкопой, и затем поступенным противодвижением. В дальнейшем этот двутакт либо имитируется в другой тональности, либо подвергается разбивке на отдельные элементы. Особенно активно такая работа происходит в развивающих разделах музыкальной формы: во второй части первого раздела и в срединном построении всей композиции пьесы. При этом, и в том и в другом случаях неизменными остаются характер движения мелодической линии и его направленность. Интервальный же состав вариантно меняется. Добавим к сказанному, что выявленные тематические элементы свободно располагаются относительно тактовой черты, но неизменно сохраняют внутри ритмической груп-

пы заданное расположение сильного времени – свойство мышления, проявившееся в сочинениях Шумана 1830-х годов, в частности, в № 2 «Крейслерианы» и изложении главной темы в первой части Сонаты *fis-moll*.

Форма «Финала» (*a-moll*→*A-dur*; *Im Marsch Tempo*) по-шумановски многопланова. Она может трактоваться как сложная трехчастная репризная с составной (три эпизода) серединой; рондо с пропущенными рефренами (второй эпизод возвращает пунктирный ритм первой части, замещая полноценный рефрен) и вариации. Последнее композиционное качество связано с выдержанностью во всех разделах двухчастной репризной формы (в первом вторая часть вариантно повторяется с окончаниями, соответственно, в *C-dur* и *a-moll*). Учитывая же их разнохарактерность, допустимо усматривать в «Финале» и черты слитной сюитности. Начальная тема и ее реприза целиком отвечают выставленной ремарке: чеканный пунктирный ритм, квадратные структуры, элементарные гармонии, компактные аккордовые вертикали. Прямолинейность высказывания несколько вуалируется в вариантном повторении двухчастной формы посредством фигурационного узора, что не влияет на характер образа – не лишено некоторой патетики, даже героики, риторичности. Первый эпизод «бесконечным» полифонически-линейным движением напоминает лирические пьесы *op.* 88, воплощая состояние, аналогичное смятенным чувствованиям средней части «Романса». Так обозначается четкая грань между декларативной однозначностью в преподнесении мысли и ее внутренним динамизмом, неуловимостью. Второй эпизод переводит в зону игрового диалога между пунктирными вертикалями и свободными арпеджио; третий – в область скерцозной фантастики (примечательно движение триолями, форшлаги, *staccato*). Возвращение марша не означает завершения цикла, поскольку вслед за ним в очень быстром, все ускоряющемся темпе появляется обширная кода из двух ритмически и фактурно контрастных построений (трех-пятичастного и промежуточного между трех-пятичастной и миниатюрной двойной трехчастной). В первом случае господствуют вертикали, во втором – фигурационное триольное движение. Фантастичность (в шумановском понимании) этой мажорной музыке при-

дают неожиданная смена динамики ($p - f$), «странность» ритмической организации первого раздела (своеобразное ансамблевое *martellato*, синкопы), «эльфийные» триоли второго. Возвращаясь к общим композиционно-драматургическим особенностям цикла *op.* 88, отметим, что самая медленная, углубленная, скорбная часть – «Дуэт» – располагается в точке золотого сечения, на том месте, где в барочной сюите помещалась сарабанда.

Череда переключений в различные семантические пространства, определяющая сюитные свойства «Фантастических пьес», подчиняет себе применяемые композитором ансамблевые свойства. Для каждого номера и даже отдельных его разделов избирается их особый комплекс, который в разных смысловых контекстах наделяется образно-семантическим значением.

Сопряжение инструментов в первой части «Романса» и почти всей его репризе заставляет вспомнить о трио Гайдна. Лирика пьесы ассоциируется у Шумана со звучанием рояля, в то время как струнные «подкрашивают» то басы, то спонтанно возникающий выразительный ход, выводя на поверхность скрытые в фортепианной фактуре голоса. Появление того или иного краткого дубля нерегламентировано, периодически, в результате чего сдержанное, ясно организованное эмоциональное выражение приобретает импровизационные черты, «оживляется», лишая аккордовую вертикаль присущей ей известной суровости. В полифонизированном среднем разделе мелодический рельеф поручается фортепианному басу. Остальные голоса последовательно подают свои реплики в едином ритме, но в разном направлении с измененной интервальной структурой. Сперва диалог начинает дискант со свободной инверсией темы, затем – виолончель, дублирующая продолжение басовой мелодии, скрипка, имитирующая давно отзвучавшую реплику фортепианного дисканта, который вновь включается в диалог, вступая в контрапунктические отношения с басом и готовя кульминацию на отчаянно настойчивом терцовом обороте первой темы «Романса» (используется малый уменьшенный квинтсектаккорд $a - c - fis - e$ на басу g). Выразительная деталь приберегается к концу пьесы, когда рояль допевает свою песню, усложняя ее интонации щемящей неаполитанской гармонией, и приходит к тоническому

аккорду, струнные напоминают в свободном ритмическом движении¹ исходный оборот, словно прощаясь с пережитым чувством.

«Гайдновская» линия продолжена и в «Юмореске». Основными ансамблевыми приемами здесь становятся совместная игра с дублировкой струнными отдельных звуков фортепианных аккордов (нередко трехзвучных, что очень напоминает трио-принцип в трактовке старшего венского классика), регистрово-тембровые переключки, имитации. На этом фоне выделяется первый эпизод, где смычковые играют двухголосный контрапункт, дискант – завуалированную тему «Романса», бас – остинатную тонико-доминантовую пунктирную фигуру (первый двутакт). Разделяясь, смычковые исполняют педаль (виолончель) и инверсию басового движения (второй двутакт). В среднем разделе второго эпизода возникает соревнование «пар» в игре быстрых фигураций (бас – дискант, виолончель – скрипка), в результате чего происходит сопоставление тембровых групп. В последних тактах пьесы Шуман создает своеобразную «рифму» резюме струнных в «Романсе». Все музыкальное пространство занимает имитационно проведенная, совместно многократно вариантно повторенная исходная формула «Юморески», ритмически выросшая из «прощальной» реплики предыдущей пьесы. Но теперь она звучит задорно, «с юмором», а в заключение смычковые в паре и рояль «разбегаются» в противоположные стороны в стремительном *diminuendo*, оправдывая фантастическое имя *op.* 88.

Если в «Романсе» господствовал рояль, а в «Юмореске» – паритет инструментов, то в «Дуэте» первенство отдано струнным, ведущим свои партии то в виде повторности фраз на другой высоте, то в свободном контрапункте, обороты которого вариантно претворяют мелодию начального двутака. Голоса подключаются свободно и так же непредсказуемо иссякают. Обычно инициатором дуэта выступает виолончель, часто играющая в скрипичном ключе, скрипка отвечает нередко в высокой тесситуре. Складывается впечатление, что композитор стремится к достижению за счет регистра большей интимности высказывания струнных, по возможности «высветлив» их звучание.

¹ Оно будет унаследовано исходным оборотом «Юморески».

Интерес представляет партия фортепиано. Выполняя, казалось бы, задачу «гитарного» сопровождения, оно таит в арпеджированных аккордах дисканта отдельные обороты мелодических фраз смычковых, тематизируя фактуру фона, а в ансамблевом отношении – вовлекая рояль в диалог, превращая его в «резонатор» эмоции, несомой дуэтом. Скрытое участие фортепиано в преподнесении музыкальной мысли становится явным в кульминационный момент, когда в дисканте ясно прослушиваются, а в нижнем голосе выделяются штилями дублировки мелодической вторы струнных, в то время как бас ведет на этих же ритмоинтонациях свою выразительную линию. В наступившей затем тематической репризе (начало *B-dur*) используются перестановки голосов струнных по принципу двойного контрапункта, в качестве которого служат начальный двутакт и «говорная» интонация нисходящей чистой квинты с протянутым первым звуком. Многократное повторение всеми четырьмя голосами исходного мотива «Дуэта» позволяет осмыслить его родство с инициальным и резюмирующим оборотом «Романса»: типично шумановская техника тематической производности, позволяющая выявить скрытое родство разнообразных явлений.

В «Финале» каждый раздел музыкальной формы выделяется обращением к какому-либо одному основному ансамблевому приему². Первое представление исходной двухчастной формы сопряжено с ориентацией на ансамблевое *tutti*, в котором чередуются дублировки и мелодическая эмансипация голосов с разделением музыкальной ткани на группу струнных и фортепиано. Например, в первом изложении тему аккордами ведут смычковые во взаимодействии с гармоническим сопровождением рояля. Во втором предложении предпочтение отдано дублировке, что напоминает о приеме подключения духовых *ripieno* для усиления звука в *concerto grosso*. Во второй части моменты вступления фортепиано и струнных разведены во времени, причем у смычковых вырисовываются фанфарные восходящие ходы, приносящие в образ героические черты. При вариантном повторе-

² Поскольку сопряжение голосов в ансамбле так или иначе связано с фактурной организацией, такая дифференциация ансамблевых средств способствует усилению сходства композиции «Финала» с вариациями.

нии второй части тема проводится струнными в терцовой вторе, фортепианной басовой партии поручена гармония сопровождения, дисканту – фигурация (орнаментирование темы). Первый эпизод (*d-moll*) представляет собой развитое четырехголосие с имитационным вступлением партий. При их совместном звучании периодически возникают дублировки, позволяющие лучше прослушать ключевую фигуру. Например, в тт. 3–4 первого предложения фортепианная вертикаль складывается из четырех самостоятельных линий, причем бас частично дублируется вступившей виолончелью с ключевым оборотом, а скрипка, интонирующая его в дециму со своей «парой», выделяет частично совпадающий ход альты в фортепианном четырехголосии. Здесь мы вновь встречаемся с приемом тембрового высвечивания скрытого в фактуре мелодического отрезка. Второй эпизод (*C-dur*) целиком построен на диалогах партий фортепиано (дискант – бас), синхронной (но в разнонаправленном движении) игре струнных и их переключках-наложениях. В «эльфийном» третьем эпизоде (*a-moll*) основная нагрузка лежит на фортепиано, играющем то параллельными децимами, то короткими эквиритмичными аккордами, то с выделением мелодического рельефа и гармонического фона. Струнные, как правило, либо откликаются краткой репликой, удерживая триольную пульсацию в момент перехода партнера от равномерного линейного движения к аккордам с иной ритмической группировкой, либо «подыгрывают», отмечая опорные точки триольных фигур, а изредка и дублируют звуки рояля. Реприза не вносит в ансамблевое решение первой части существенных коррективов. Интересно ведут себя инструменты в начальном построении коды (*A-dur*). Скрипка дублирует синкопой верхние голоса фортепианных аккордов; виолончель – также синкопой – фортепианный бас. Таким образом, пианистический прием *martellato* переносится на весь ансамбль.

Выводы. Анализ «Фантастических пьес» *op.* 88 показывает, что в своем первом опыте работы над произведением для фортепианного трио классического (нормативного) состава Шуман осуществил «пересадку» своих находок 1830-х годов в области сочинений для фортепиано *solo* на почву разнотембрового ансамбля, мысля его в контексте клавирной музыки, но не сводя роль струнных к «служебной» функ-

ции, активно используя их мелодические и собственно ансамблевые возможности в трио-составе. Состоявшаяся «разведка» в новой жанровой сфере не послужила толчком к немедленному продолжению ее разработки, но обусловила уверенное вхождение в традицию жанра в трех «больших» трио, что сопровождалось освоением сонатно-симфонического цикла для избранного комплекса инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

Житомирский, Д. В. (1964). *Роберт Шуман: очерк жизни и творчества*. Москва : Музыка, 880.

Карелина, Е. К. (1996). *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 215.

Шуман, Р. (1982). *Письма. Т. 2. (1840—1856)*. Москва : Музыка, 526.

REFERENCES

Zhitomirsky, D. V. (1964). *Robert Schumann : ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: essays on creative life]*. Moscow : Music, 880. [in Russian].

Karelina, E. K. (1996). *Kamernyye ansambli R. Schumann v kontekste avtorskogo stilya [Chamber ensembles by R. Schumann in context of author's style]*. (Candidate's thesis). Moscow : P. I. Tchaikovsky Moscow Music Conservatory. [in Russian].

Schumann, R. (1982) *Pis'ma [Letters]. V. 2. (1840—1856)*. Moscow : Music, 526. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2019 р.