

УДК 168.522:781.5 (Гуманитарные науки. Культурология / Музыкальные формы.
Виды музыкальных произведений)

«ДЕТСКИЕ СЦЕНЫ» РОБЕРТА ШУМАНА: ГРАНИЦЫ, ОБРАЗЫ, ДВИЖЕНИЯ

© 2023 Д.А. Дятлов

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения,
профессор кафедры фортепиано и музыковедения

E-mail: diatlovda@mail.ru

Самарский государственный институт культуры
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 02.11.2023

Статья посвящена фортепианному циклу Роберта Шумана «Детские сцены». В отличие от других циклических произведений композитора, в нем отсутствуют яркая контрастность, виртуозное начало, дуалистичность образов. При этом выразительность музыкальных «персонажей», представленных в кратких пьесах-зарисовках, чрезвычайно характерна и жизненно достоверна. «Детские сцены» являются программным сочинением. Это отражено в наименовании цикла и в названиях пьес. Обозначения темпа и характера, данные в начале каждой пьесы, а также исполнительские указания (лиги, штрихи, знаки акцентуации) руководят воображением интерпретатора. Анализ фактуры, гармонии, форм движения, взаимодействий ритма и метра позволяют выявить подробности каждого музыкального «портрета». Наблюдение за оппозициями – тихого и шумного, медленного и стремительного, радостного и скорбного, серьезного и шуточного, игрового и мечтательного, взрослого и детского – обнаруживает поэтику границ, формирующую весь цикл. Границы, обрамляющие каждую пьесу, требуют известного волевого преодоления как при переходе от одной пьесы к другой, так и на всем протяжении звучания музыки. Автор и «мир детства», явленный музыкой, всегда разделены. Также и исполнитель, преодолевая границу звучащего образа, остается сторонним наблюдателем. Поэтика границ позволяет войти в образный мир «Детских сцен», увидеть грани, отделяющие один образ от другого, найти верный тон звучания, осознать особую авторскую рефлексию в каждом повороте интонационного сюжета.

Ключевые слова: Детские сцены, Роберт Шуман, фортепианный цикл, образный мир, образ движения, границы
DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-93-75-86
EDN: VXJJEW

Введение. Редкий композитор не обращался в своем творчестве к музыке для детей, к образам детства: «Нотная тетрадь Анны Магдалины Бах», пьесы Леопольда Моцарта, «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Детский уголок» К. Дебюсси, «Микрокосмос» Б. Бартока, детская музыка С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, В. Гаврилина и др. В число таких произведений входят циклы Р. Шумана «Детские сцены» соч. 15 и «Альбом для юношества» соч. 68. Начальные пьесы «Альбома» написаны ко дню рождения старшей дочери композитора, последующие добавлялись одна за другой, сохраняя при этом свой адресат и предназначение – быть музыкальным «воспитателем». Иная судьба была уготована «Детским сценам». В письме к издателю, сравнивая «Альбом» с циклом «Детские сцены», Р. Шуман отмечает, что музыка «Альбома для юношества» предназначена для детей, это – «...обращение к будущему, предчувствия, будущие

состояния...». Напротив, «Детские сцены» – «обращение взрослых к прошлому и предназначены для взрослых» [9, с. 192].

История вопроса. Поэтическое начало в творчестве Р. Шумана, как правило, превалирует над чисто музыкальным. В пьесах «Детских сцен» так же, как и в других произведениях мастера, взгляд на мир сложен и вместе с тем обогащен художественным соединением стихий музыки и поэзии. Один из первых биографов композитора В.И. Ф. Василевский считает, что «у Шумана центр тяжести составляла стихия поэтического, литературного» [3, с. 232]. И в самом деле, «Детские сцены» и другие циклические произведения Р. Шумана часто воспринимаются как собрания новелл, череда картин, галерея образов и т.д. Как говорил Ф. Лист «музыка и литература на протяжении многих столетий были отделены друг от друга... каменной стеной, и живущие по обе стороны этой стены знали друг друга... лишь только

по имени. Шуман пробил в этой стене брешь» [7, с. 51]. «Главный лирический герой повествования... посредством психологических «мостиков» ... попадает в новые жизненные ситуации и освещается с новых сторон... – пишет А.М. Меркулов. – Это рождает ощущение своеобразной новеллистичности шумановских сюитных композиций, их сюжетной первоосновы, связывающей серию номеров в линию литературного рассказа» [6, с. 67-68].

В «Детских сценах» композитор с любовью описывает мир ребенка, но лишь изредка вживается в него, лишь отчасти живет в мире тонких и быстро меняющихся чувств, как гражданин таинственной и притягательной для каждого взрослого Страны Детства. Взгляд композитора ласков, он принимает живое и непосредственное участие в играх и забавах, рассказывает занимательные и «страшные» сказки, «баюкает» или смешит. И везде он остается взрослым, иногда воспитателем, иногда любящим отцом или страшим братом. Время нельзя остановить, а тем более повернуть вспять. Взрослый никогда не станет ребенком. Когда-то мы уже перешли границу, отделяющую волшебный и полный красок мир, в котором радость не знает предела, а горе безутешно. Мир, в котором возможно все, любое превращение и чудо, где все всерьез.

«Детские сцены» Р. Шумана только на первый взгляд представляются детской музыкой. Фактура большинства пьес прозрачна, отсутствуют полифонические сложности, ритмика не слишком изощрена. Так, в письме к Кларе Вик весной 1838 г. о только что написанных пьесах Р. Шуман пишет: «...Ты обрадуешься им, но, конечно, должна будешь забыть о себе как виртуозе» [8, с. 344]. Образы цикла составляют определенную целостность, они будто остаются в стороне от «дуалистических звуковых миров Шумана» [2, с. 45]. Дети почти никогда не играют ее, и, если и слышат когда-либо некоторые пьесы цикла, вряд ли эта музыка живо отзывается в их душе. Музыкальный язык прост, но это не тот язык, который близок и понятен ребенку. Картинки-образы взяты из жизни детей, но это скорее взгляд взрослого на этот мир. Взгляд подчас печальный, взгляд поэта, испытывающего пронзительное чувство ностальгии по своему ушедшему детству. Когда-то он переступил грань, отделяющую прагматичный и упорядоченный мир от волшебной страны, куда нельзя вернуться. Но оглянуться

можно. Можно, участвуя в игре, рассказывая историю или с трудно объяснимой болью глядя на засыпающее дитя. Р. Шуман, как и всякий романтик, автобиографичен в том смысле, что сквозь любой образ просвечивает его живое авторское отношение или оценка. Имея в виду свои сочинения 1830-х гг., пору, в которую были написаны «Детские сцены», композитор говорит, что в них «человек и музыкант всегда пытались... высказываться одновременно» [9, с. 73]. Граница, разделяющая образ сказки или игры с переживанием автора очень тонка. Каждая пьеса цикла представляет одновременно и картинку из жизни ребенка, и авторское чувство, участие его в каждом событии и воспоминание о собственном детстве. Р. Шуман, по его собственному признанию, всегда стремившийся «приблизиться к природе и к правде» [9, с. 259], достигает здесь высочайшей степени достоверности. Граница между взрослым миром автора и детским миром фантазии пульсирует подлинным чувством реальной жизни.

Методы исследования. Методология исследования основана на музыковедческом анализе гармонии и фактуры, формы и типов движения, фигури-фонных отношений и элементов полифонии в фортепианном цикле Р. Шумана. Программа, данная в названиях пьес цикла, позволяет говорить о внемузыкальном содержании «Детских сцен». Обращение к поэтике границ выявляет ключевые особенности музыкальных и экстрамузыкальных значений как отдельных пьес, так и всего цикла.

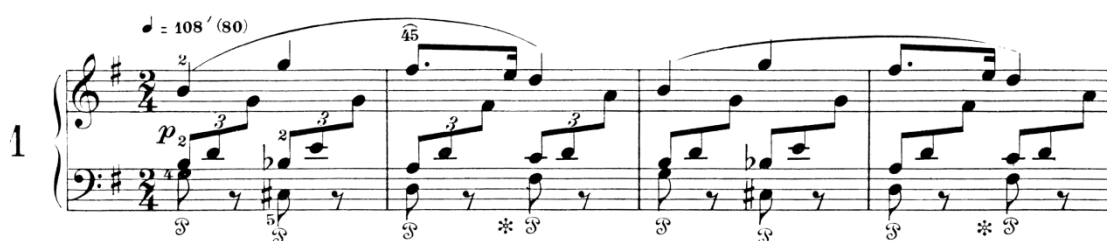
Результаты исследования. Первая пьеса – «**О чужих странах и людях**» – начинается с восходящей сексты, которая наряду с другими восходящими интервалами, является наиболее характерной интонацией всего цикла (рис. 1). Исключение составляют подвижные пьесы, где не столько важны интервальные тяготения, сколько острый пунктирный ритм или общие формы движения. Интонации восходящих интервалов, помещенные в различные образно-смысловые контексты, всегда сохраняют свой активный характер. Эта активность восходящих интервалов проявляется в самых тихих звучаниях, в тех пьесах, где мы чувствуем преодоление границы понимания, или напряженность пограничного состояния, или зыбкую грань иных миров. Важная особенность «Детских сцен» – диалогичность особого рода. Она никогда не бывает в форме обмена репликами или тем более конфликта. Если марш, так «в

ногу». Если мечта, так об одном. Если игра, так на равных. Шуман-автор и Шуман-ребенок всегда вместе. Но та грань, которая их разделяет, делает этот диалог где-то в самой глубине драматичным, если не трагичным. Для Р. Шумана мир сокровенного детства – это мир благоговейной тайны, чистого чувства и разумения. Он не может смириться с тем, что все подвержено тлению и разрушению. Именно об этом он говорит в последней пьесе «Поэт говорит», об этом печаль барочных секвенций в пьесе «Засыпающий

ребенок», об этом пронзительность гармоний в «Грезах».

Каждая пьеса цикла раздвигает границы привычного мира. О чужих странах и людях рассказывает Шуман в первой пьесе. С волнением, с сильно бьющимся сердцем, широко раскрыв глаза, ребенок пускается в мир фантазии. Подобно бутону цветка, гармония тонического трезвучия в тесном расположении раскрывается аккордами двойной доминанты и доминанты в широком расположении и тут же сворачивается в квинтсектаккорд доминанты.

Рис. 1. «О чужих странах и людях» («Of Foreign Lands and People»)

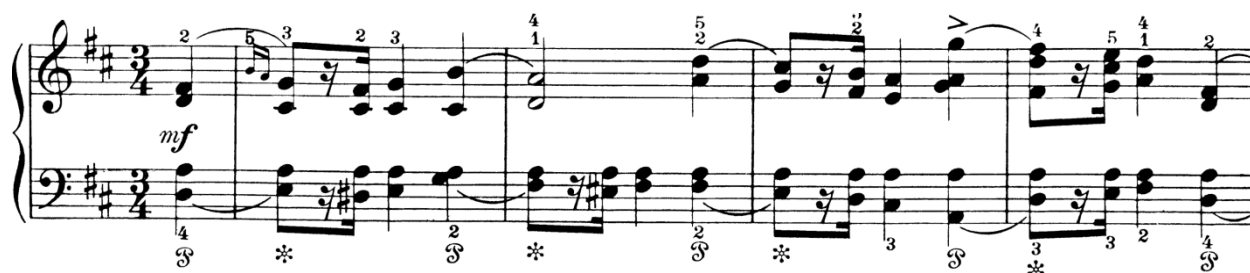


К.В. Зенкин связывает необычный эффект звучания с сопоставлением разложенных аккордов, для него «...индивидуализирующий момент заключен в неожиданном появлении альтерированной гармонии, словно открывающей далекую романтическую перспективу в мир мечты» [5, с. 94]. Гармоническая атмосфера первых двух мотивов насыщена активностью доминантности, их продолжают plagальные обороты следующих двух мотивов. Таким образом, мир уравновешен и даже тень минора, на мгновение набежавшая в начале второго предложения, не омрачает общего светлого колорита повествования. Такое гармоническое равновесие наблюдается в прерванном кадансе в т. 12 (доминанта к *e moll* разрешается в *G dur*) и в кадансе т. 14, где фермата

останавливает наше внимание на созвучии, в котором соединены звуки тоники и доминанты. Не так много событий, но ребенок крепко держит рассказчика за руку: тоника возвращается с надежной регулярностью. Завершает повествование тоническое трезвучие на сильной доле такта, но его терцовый тон в мелодическом голосе ставит «многоточие», звучит с вопросительным оттенком, будто вглядываясь в смутные очертания будущего: короткая пьеса воспринимается эпиграфом к последующим событиям «Детских сцен».

«Любопытная история» – марш с «прискоком» пунктирного ритма. Увлеченный собственным движением, марш несет с собой и яркость впечатлений от разных мелочей вокруг (рис. 2).

Рис. 2. «Любопытная история» («A Curious Story»)



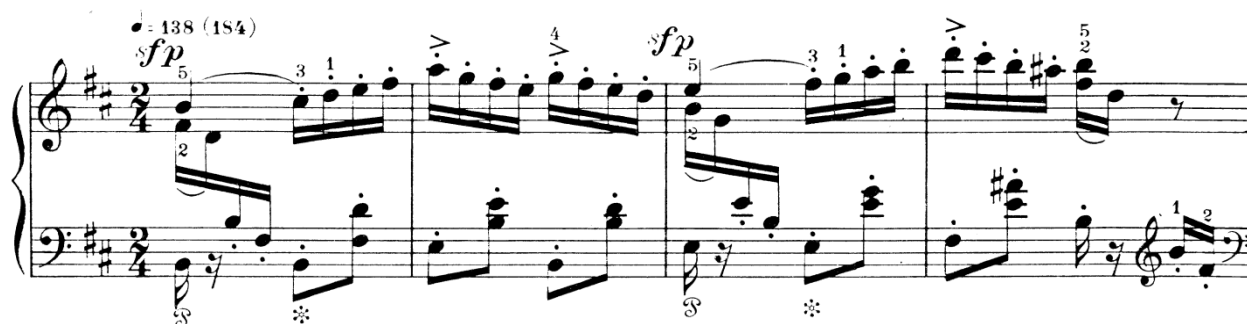
И вдруг посреди самого праздника жизни печальное движение, тихий минор (трезвучие *a moll* и квартсектаккорд *e moll* только в первом такте и в четвертном затакте к нему, но легкая тень

печали светлой грустью ложится на всю мажорную фразу), мелодическое движение сострадания и удивления: как это может быть рядом – радость и печаль? Но марш дважды будто уводит от

печального явления, да и печаль кратковременна. Более важно то, что впереди, там, куда влечет бодрый трехдольный (!) марш. Оканчивается пьеса несовершенным кадансом (разрешение в тонику на второй доле); несмотря на *ritardando* ощущения завершения не складывается, где-то за границей звучания музыка продолжает свое движение.

«Горелки». Стремительный бег шестнадцатых, *sforzando* и акценты, скачки аккордов создают маленький эпизод веселого беспокойства. Знаки акцентуации организуют фразу (*sfp* в т. 1, два акцента в т. 2, *sfp* в т. 3, один акцент в т. 4) и вместе с тем живо напоминают движения детской игры, где «водящий» старается коснуться кого-нибудь из других участников и тем самым поменять свой «статус» (рис. 3).

Рис. 3. «Горелки» («Catch Me»)

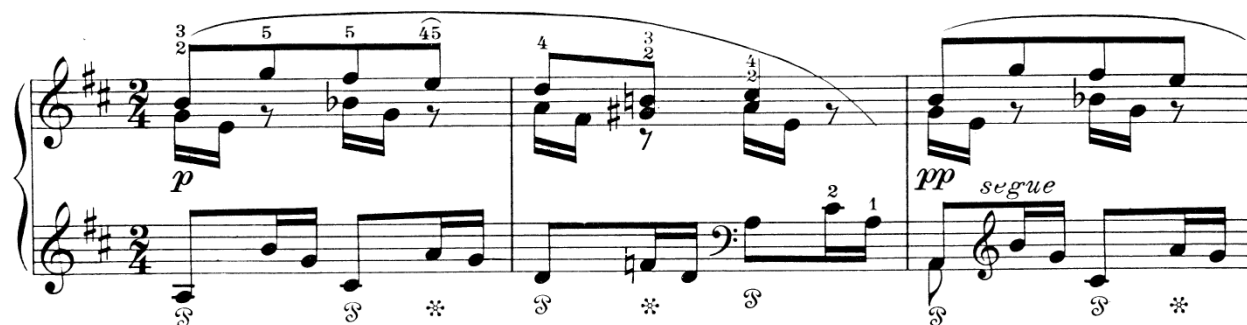


В начале второго предложения в *G dur* «расстояние» между ними будто становится больше: *sfp* на месте, а акценты исчезли (тт. 9-12). И вдруг неожиданная уловка – широко расставив «руки» синкопа квинты в басу пытается «поймать» противника (тт. 13-14), синкопа *sf* доминанты к *h moll* «подбрасывает» хроматическую гамму (тт. 15-16) и, слегка «поскользнувшись», тема вновь бежит дальше. Пьеса так неожиданно коротка и так быстро заканчивается, так печально повисает

последний аккорд си минора, что мы уж и не знаем, что это было: веселая беспечная игра или воспоминание о невозвратимом счастье.

«Просящее дитя». Вновь звучит интонация восходящей сексты из первой пьесы. Тоническая функция появляется редко и на короткое мгновение. Общее состояние неустойчивости создается преобладанием доминантовой сферы в гармонии (рис. 4).

Рис. 4. «Просящее дитя». «Pleading Child»



На протяжении всей пьесы нет устойчивых, утвердительных завершений фраз, разрешения мелодии в терцовые тона трезвучий всегда звучат с вопросительной интонацией. Мелодия так долго «просит», опираясь на гармонии доминанты, что в результате происходит модуляция в тональность доминанты *A dur*. И здесь уже приходит разрешение в основной тон трезвучия,

разрешение утвердительное: это звучит как обещание «всего на свете», если просьба будет выполнена (тт. 9-12). Мягкие толчки долей приводят каждый двутакт к зависанию четвертей. При этом приводятся всегда разные «аргументы»: сначала это просящая интонация восходящей сексты с последующим опеванием терцового тона доминанты (тт. 1-4), секундовые задержания с

разрешениями в нисходящем движении на тоническом органном пункте (тт. 5-8), затем модуляция в *A dur* (тт. 9-12) и, наконец, повторение первого «тезиса» (тт. 13-16). *Piano* чередуется с *pianissimo*: каждая просящая интонация повторяется дважды, повторенная на *pianissimo* пытается наладить самое доверительное отношение с предполагаемым «дарителем». Пьеса прерывается вопрошанием доминантового септаккорда.

Граница здесь разомкнута напряженным ожиданием.

Следующая пьеса – «**Полное счастье**» – разряжает, снимает напряжение и приносит ожидаемое радостное чувство полноты и свободы. Мелодия свободно «обнимает» восходящую сексту, синкопирующее сопровождение шестнадцатых создает радостное возбуждение, элементы канонической имитации соучаствуют, разделяют радостное чувство (рис. 5).

Рис. 5. «Полное счастье» («Perfect Happiness»)



Есть в этом и «высокая тональность», «температура», возбуждение оживленного разговора, участники которого обмениваются радостными сообщениями, почти не слушая, перебивая друг друга, но в общем воодушевлении находят необыкновенную полноту чувства. Два счастливых собеседника – голос в «дискантовом» регистре и, согласный с ним голос в «баритоновом» регистре, наперебой делятся с нами интонациями радости. Поспешные реплики шестнадцатых (тт. 3, 11, 19) не мешают наполненности широких фраз восьмых, сохраняют состояние непосредственности в разговоре мотивов, добавляют свой колорит в выражение радостного чувства. Оно превосходит

свои границы и становится полным счастьем, когда в шестнадцатом такте автор совершает неожиданный тональный сдвиг в далекую от исходного ре мажора тональность – фа мажор.

Полна комичных эффектов пьеса «**Важное событие**». Трехдольный (!) марш никак не может «взять в ногу». Можно было написать это в переменном размере, но результат остался бы тем же. Тяжелые четверти подчеркнуты клиньями: не только верхние голоса здесь солируют, нижний голос в октавном удвоении, вероятно пародирующий звучание солирующей тубы, движется с полным ощущением своего значения (рис. 6).

Рис. 6. «Важное событие» («An Important Event»)



Главный участник важного события так увлечен маршированием, что каждый раз не успевает на сильную долю: разрешения мотивов

приходятся каждый раз на вторую слабую долю такта. Центральный эпизод *fortissimo*, повторенный дважды, очевидно, и есть самое главное в

важном событии. Это – «оркестровое» *tutti* с тяжеловесным и неуклюжим *solo* низкой «меди». Метроритмическая определенность: сильные доли тактов подчеркнуты опорными длительностями половинных, отмечены тяжелыми акцентами и *sforzando*; полная устойчивость: сильные доли

соответствуют основным функциям в гармонии – все говорит о свершившемся важном событии.

Захватывающая дух пауза уводит нас за границу реальности: струением чистых энергий наполнена музыка «Грез» – центральной пьесы цикла (рис. 7).

Рис. 7. «Грезы» («Dreaming»)

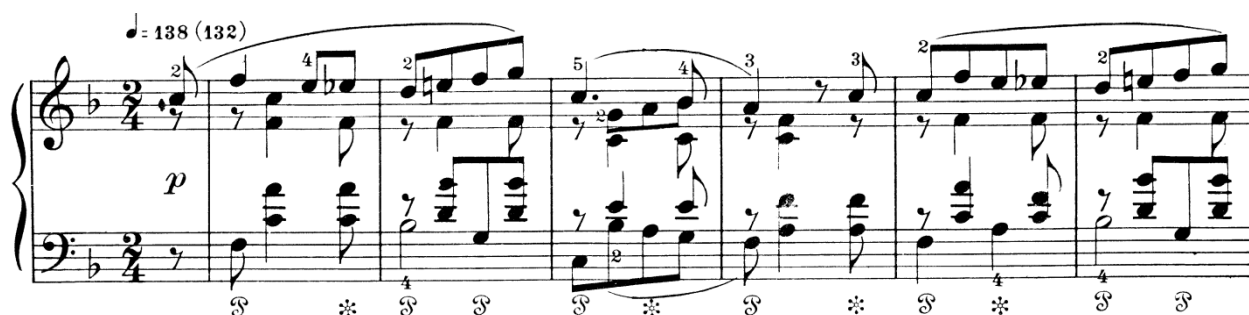


Здесь Р. Шуман не использует переменный размер, смещая вершины мотивов с сильных долей такта. Фактически же метр следует за тетрахордами восьмых, сильные и относительно сильные доли оказываются в центре коротких мотивов. В результате такого смещения и смешения сильного и слабого времени границы тактов размываются, мелодия свободно проходит через тактовые деления, будто не замечая их, движется по своим собственным законам. Этот прием стоит в ряду тех, о которых А. Амброс говорит, что «собственным изобретением Шумана можно считать дуоли и квартоли..., которые четными музыкальными фигурами подлаживаются под нечетный такт..., точно так же, как триоли или секстоли с нечетными фигурами подлаживаются под четный такт [1, с. 48]. Короткие мотивы спадают с вершин подобно невесомым складкам воздушных одежд. Золотой ход валторн, подчеркнутый короткой вилкой *crescendo*, призывно и таинственно звучит издали (тт. 3-4). Изредка, раз в четыре такта, легкие басы поддерживают хрупкое «здание» мечты. Начальная интонация пьесы – интонация восходящей кварты, интонация утверждения, призыва, активной воли. Короткий мотив восьмых возносит мелодию квартовым ходом на октаву вверх, откуда она постепенно спускается поддерживаемая средними голосами, вторая фраза поднимается еще выше и спуск ее сопровождается цепочкой коротких имитаций средних голосов. Мелодия движется как проходящими звуками, так и восходящими интервалами терций и кварт. Тонко вплетенная в течение мелодии хроматика, бережно опускает тему в

окончании предложения. Авторская боль проникает в музыку через модуляции в минорные тональности. Имитации средних голосов вторят печальной выразительности мелодии, во время ее угасания берут на себя «нить» повествования. В момент кульминации, на ее вершине звучит самый пронзительный оборот – предваренная мелодическим ходом с восходящей квартой, доминанта к *d moll*. Болезненность интонаций, «горькая» терпкость гармоний, сложноподчиненность имитационной разработки среднего эпизода контрастируют с крайними частями пьесы. Первое и последнее предложения – выражение мечты, окутанное таинственной дымкой утренней чистоты и пролады. Середина – сложная авторская рефлексия, будто разведение по крайним полюсам образов мечты и скорби. Удивительно то, как сопрягаются столь несоединимые константы плавного полетного движения, парения со скрытыми проявлениями таинственной воли, мягкость очертаний мелодической линии с активностью утверждения восходящей кварты. Тема мечты, светлой грезы берет свое начало с самого активного интервала в динамичном восходящем движении. Только ребенок может с таким бесстрашием глядеть в Небеса.

Возвращение в реальность, переход границы мечты происходит незаметно. В той же тональности и с того же интервала восходящей кварты начинается пьеса «У камина». Пробуждение происходит постепенно, еле заметно, это связано с интонационным и гармоническим родством двух граничащих пьес (рис. 8).

Рис. 8. «У камина» («At the Fire-Side»)

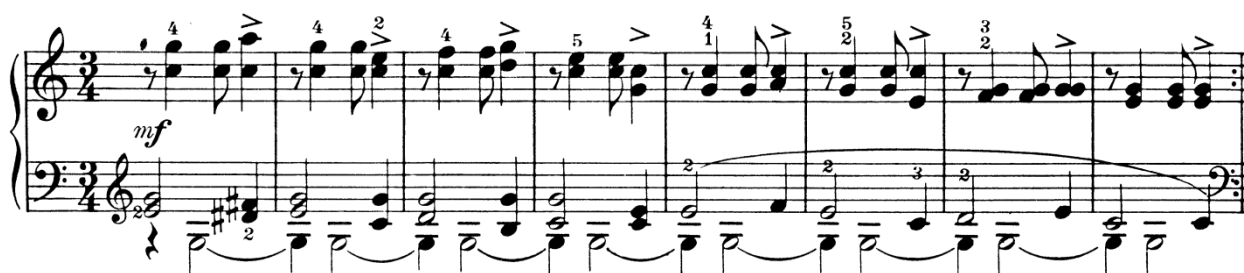


Начало третьего предложения (т. 17) в точности повторяет начало предыдущей пьесы, *sf* как знак внимания к этой подробности говорит о намеренном использовании здесь гармонического и ритмического элемента «Грез» [6, с. 58]. Легкое волнение синкопированного сопровождения, разнообразие штрихов и динамических оттенков, неприхотливая мелодия постепенно вводят в реальный мир, рисуют бытовую семейную сценку, передают тепло незамысловатой беседы у семейного очага. В создании характера разговора участвуют «речевые» элементы фактуры – подголоски, движущиеся не «параллельно» к мелодической линии. В случае одновременного звучания двух подголосков они движутся в разные стороны, таким разнонаправленным движением поддерживая живость «беседы». Как пишет А. Амброс: «Шуман любит изображать музыку определенные положения, предметы и фигуры, и это удается ему почти везде, причем он отличается удивительной индивидуализирующей точ-

ностью» [1, с. 42]. Заинтересованность собеседников в «предмете» разговора «подогревают» синкопы гармонического сопровождения, тесное расположение аккордов которого дают мягкое и теплое звучание. Импульсивность внутреннего течения музыкальной материи показывает себя в синкопе мелодии, завершающей второе предложение, после которого «беседа», слегка затемненная минорными гармониями, вновь разгорается. Общая тема «обсуждения» сводится к единодушию, и в дружном совместном хоре всех четырех голосов в коде картины «семейного счастья» постепенно растворяется в несовершенном кадансе.

Много ли надо ребенку, чтобы преодолеть границу реальности? Он может стать всадником, рыцарем, идти в бой с врагом, конечно, победить и с триумфом въехать в город, которые взрослые почему-то называют гостиной. Так, вероятно, и происходит в пьесе «**Верхом на палочке**» (рис. 9).

Рис. 9. «Верхом на палочке» («The Knight of the Hobby-Horse»)



«Приседающий» на второй доле такта доминантовый органнй пункт баса качает в седле маленького рыцаря, в воображении которого множество подробностей мелькают перед глазами, все предметы будто расплываются в скачке фантазии, меняют привычный смысл. Скачущая мелодия распределена сначала между средним и верхним голосом (тт. 1-4), который «опаздывает» на одну восьмую, затем между двумя средними

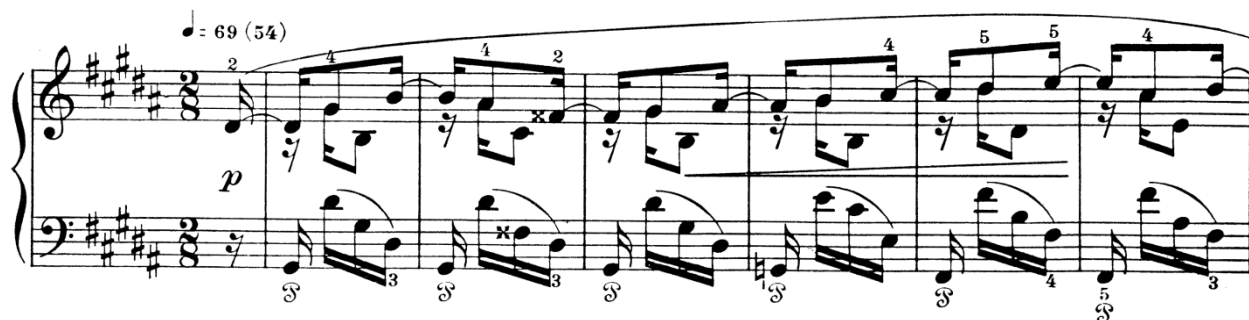
голосами (тт. 5-8). Второе предложение – уже не только демонстрация некоторой «воинственности», но представляет «деяния» героя, наполняется событийностью: мелодическая линия баса движется самостоятельно, опираясь на нее, средние и верхний голоса преодолевают гармонические отклонения, сопрягаясь в диссонантные созвучия (тт. 9-16). Третье предложение звучало бы триумфально и почти торжественно, если бы не

«прискоки» синкоп в солирующих голосах (тт. 17-24). Тонический органнй пункт слегка сдерживает порыв темы, ее изложение секстами в басу естественно тормозит движение.

Наступают сумерки, в домах гаснут огни. Приходит время сказочных историй и откровенных

бесед. «Почти серьезно» – загадочная пьеса в тональности соль диез минор, очень далекой от общего тонального плана всего цикла (*G dur, D dur, h moll, D dur, D dur, A dur, F dur, F dur, C dur, gis moll, G dur, e moll, G dur*) (рис. 10).

Рис. 10. «Почти серьезно» («Almost too Serious»)

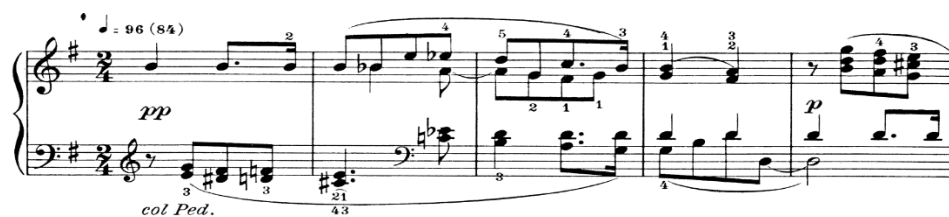


Тот миг, в который ребенок перестает быть ребенком, близок. Это беспокойство и тревога на границе детства. Томление и интонация мучительного вопроса в конце каждой фразы. И вновь звучат внутренне активная интонация восходящей кварты, и мотивы, «обнимающие» восходящую сексту, после чего начинается поступенный подъем. Вся мелодия построена из задержанных длительностей, и ни одна из них не совпадает с долями такта. Пьеса представляет некоторые трудности в педализации, может даже служить примером в искусстве владения обеими педалями фортепиано. Шуман, не будучи исполнителем-виртуозом, по свидетельству современников, мастерски владел педализацией, среди прочего исполняя и пьесы из «Детских сцен» [3, с. 89-90]. Вместе с тем каждая фраза объединена широкой мотивной лигой, что дает мелодии широкое дыхание. Внутри же нее волнующаяся и беспокойная в своих биениях фактура. От мягких *pizzicato* басов отталкиваются падающие фигуры шестнадцатых, вершины которых поддерживают синкопирующие тоны мелодии. Каждая вторая доля такта отмечена в фактуре восьмой, которая

наряду с легким басом держит метрический каркас зыбкой ткани пьесы. Вязка штилей относит эту восьмую к исполнению правой рукой, ей надлежит служить не только элементом метрической опоры, но еще быть подголоском мелодии, окрашивать ее каждый раз в новые тона. Несмотря на простоту гармонии, вся фактурная и метроритмическая организация пьесы создает образ взволнованной речи, характер исповедального высказывания. Маленькой поэмой «о первом, робком, но уже настоящем волнении сердца» называет пьесу Д.В. Житомирский [6, с. 200]. Близок волнующий и непонятный мир, войдя в который не найти пути назад.

А рядом фантазия и игра беспечного детства: «Пугание». Мелодия и сопровождение крадутся по хроматизмам подобно темным теням на стене. Четыре голоса хора расходятся в разные стороны: два верхних впервые образуют тритоновые соотношения, два нижних движутся хроматическими ходами вниз. Встретившись в четвертом такте, все четыре голоса образуют кадансовый оборот (тт. 1-4) (рис. 11).

Рис. 11. «Пугание» («Frightening»)



Во второй фразе солируют крайние голоса, остальные сопровождают их уже без хроматических «страхований». Встречаются опять «на том же месте» в точно таком же, как и в первый раз, кадансовом обороте (тт. 5-8). Кто-то еле слышно мелкими шажочками перебегает комнату и тут же бросается обратно. Стремительность и легкость движения создается самыми различными средствами: начиная от обозначения ремаркой *Schneller* до импульсивной ритмической фигуры мелодии (восьмая, две шестнадцатых, пять восьмых), от емких фраз, объединенных лигами до *staccato* синкопированных аккордов сопровождения. О предельной легкости бега напоминают ремарки *pianissimo* и *senza Pedal*. Поворот в движении отмечен тональным сопоставлением *e moll* – *C dur* и подчеркнут акцентом на шестнадцатой длительности аккомпанемента (т. 10). Акцент на заливочной ноте в верхнем голосе говорит о

стремлении сделать короткое воображаемое *crescendo*, заменяет тем самым возможную здесь фермату (т. 12). После бутафорского нагромождения хроматизмов вернувшейся первой темы неожиданно врывается в сумрачную атмосферу «пугания» новый образ: после тихого каданса вдруг *forte*, *sforzando*, синкопы и скачки аккордов (тт. 21-24). Или крадущиеся наткнулись на «за-саду» или сами подготовили некий фейерверк прыжков и, несомненно, вызвали испуг ничего не подозревающих, как минимум, своей неожиданностью. Испуг и смех, фантазия и игра – все здесь вместе, все неразделимо. Еле уловимыми ностальгическими нотками звучат четыре такта *e moll*, в которых сворачивается бурная радость темы в *G dur* (тт. 25-28).

Светлой печалью наполнена музыка пьесы «Ребенок засыпает», предпоследней в цикле и последней, рисующей детский образ (рис. 12).

Рис. 12. «Ребенок засыпает» («The Child Falling Asleep»)



Неустойчивость, которая во многих пьесах «Детских сцен» присутствует как главная характеристика образа, неустойчивость метра, ритма или гармонического плана в этой пьесе приобретает иной характер. Это не столько неустойчивость, сколько невесомость, зыбкость, парение на грани реальности. Ритмический канон двух голосов (верхний голос звучит с опозданием на половину такта), мерцание секундовой интонации в среднем голосе и дыхание квинт и секст в верхнем, пульсация тонического трезвучия и доминантового квинтсектаккорда, акцентированные вершины слабых долей такта создают образ пограничного состояния между сном и бодрствованием. Мир уже не описан яркими красками, его очертания лишь брезжат на краю сознания. Эпизод в *E dur* дает некоторое ощущение движения, не направленного, а скорее медленно

кружащегося. Короткие синкопированные мотивы звучат внутри фактуры и с каждым тактом затемняются, меняя тесситуру, будто уходят вглубь. Следующий четырехтакт постепенно начинает подъем от самых глубоких басов *h moll*; тему, проводящуюся в басу, сопровождает хорал с «вязкими» задержаниями. И вновь в хорале обозначается некая дуэтность: два средних голоса звучат в обрамлении крайних, начинается каждая фраза с «острого» звучания большого мажорного септаккорда с последующим просветлением в *G dur*. Совершается мягкий переход в *e moll*, и звучащий образ движется к границе с неведомым, кружится барочная золотая секвенция и замирает на субдоминанте.

Полна внутреннего напряжения и риторических вопросительных интонаций последняя пьеса «Поэт говорит» (рис. 13).

Рис. 13. «Поэт говорит» («The Poet Speaks»)



Автор отстраняется от созданной им образной сферы, очерчивает границу идеального мира детства. Здесь реализуется «стремление к кристаллизации завершеного цельного момента» [5, с. 95]. В пьесе чередуются хорал *piano* и речитатив *pianissimo*. Вместе с напряженной неустойчивостью гармонии (тонический аккорд только один – последний), напряженными паузами и ферматами, двойственностью характеров выражений (тени Флорестана и Эвсебиа), эти хорал и речитатив рисуют нам облик самого Поэта. Вернее, мы слышим живую речь, полную скорби и протеста, тихой печали и смиренного прощания. Строгий четырехголосный хорал начинает свое пение с секундааккорда доминанты. В т. 6 происходит нарушение голосоведения: группетто в среднем голосе не разрешается в ожидаемый звук *a*. Создается эффект «осветления» минора. Звук будто подразумевается и через такт гармония все же разрешается в *a moll*. Два звена секвенции – мажорное и минорное приводят к мрачному уменьшенному септаккорду. Как реакция на это скорбное погружение звучит речитатив, его три волны на *pianissimo* поднимают свое протестное высказывание к третьей октаве. Первый хорал приводит к речитативу, второй – к тихому завершению. Аккорды и пунктирный ритм, реплика-пауза, еще одна реплика-пауза... Еле заметная черта, отделявшая нас от автора, становится яснее, глубже и, наконец, его образ растворяется в последней тонической гармонии. Исследователь творчества Р. Шумана пишет об итоге «Детских сцен»: «Мы перелистали с вами чудесные страницы детства, склоним же голову перед этой непреходящей красотой!..» Так или почти так можно истолковать полные благородства и величавой мысли последние строки цикла» [4, с. 201].

Тема прощания для Р. Шумана, как и для большинства романтиков – одна из главных тем.

Заключительная часть Фантазии *C dur*, последние пьесы «Лесных сцен», «Пестрых листков», «Фантастических пьес», «Арабески» – образы прощания.

Выводы. В «Детских сценах» Р. Шуман прощается с нами, но не с образом детства, не с идеальным миром, на краю которого стоит каждый подлинный художник. Каждая из пьес обозначает границу, которая отделяет и одновременно соединяет нас с чередой образов детства, представленной в цикле Р. Шумана. Такова функция границы отделять и открывать друг другу явления, сопряжения, противостояния. Границы отделяют исполнителя от создаваемого им мира, они же дают возможность «увидеть» себя в звучащем образе, идентифицировать себя с ним, соединить свой опыт с переживаемым в музыке. Границы отделяют звуковые картины друг от друга. Тонкими соединительными пограничными линиями пульсируют грани характеров внутри пьес. Каждая пьеса отделена двойными чертами и названиями, контрастами характеров; несовершенные кадансы окончаний, редкое использование фермат и знаков замедления способствуют мягким переходам от пьесы к пьесе [6, с. 59-60]. В отличие от других циклов, появившихся в этот же период творчества композитора, контрасты в «Детских сценах» не столь разительны как, скажем, в «Крейслериане» или «Давидсбюндлерах». «Здесь все смягчено, – пишет К.В. Зенкин, – и контрасты, и свойственная Шуману порывистость ритмических остинато, связанная уже не с импульсивной устремленностью мысли, а с проникновенным вслушиванием в самый выпуклый мелодический или гармонический оборот» [5, с. 93-94]. Границы между пьесами преодолеваются легко, будто мы спокойно переводим взгляд с одного явления на другое. Участливое и заинтересованное наблюдение соединяет и одновременно отстраняет

интерпретатора от звуковых картин-образов. Эта граница ни на миг не перестает быть линией отстранения, служит неким «возвышением», «холмом», с которого открывается вид на мир ушедшего детства, куда мы обращаем наш прощальный взгляд.

1. Амброс, А. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / Пер. с нем. А.Н. Серова. Комментар. Вл. Протопопова. – М.: Музыка, 1988. – 62 с.
2. Бородин, Б. Очерки по истории фортепианного искусства: Учебное пособие по курсу «История фортепианного искусства». – М.: ООО «Дека-ВС», 2009. – 176 с.
3. Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии и предисловие О.В. Лосевой. Переводы А.В. Михайлова и О.В. Лосевой. – М.: Издательский дом «Композитор», Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. – 556 с., нот., илл.
4. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Издательский Дом «Композитор», 2000. – 376 с.
5. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – 415 с.
6. Меркулов, А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: Вопросы целостности композиции и интерпретации. – М.: Музыка, 2006. – 95 с., нот. – (Библиотека музыканта-педагога).
7. Шуман в квадрате. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 96 с. Сост. А. Путилов.
8. Шуман, Р. Письма. Т. 1 (1817-1840). – М.: Музыка. – 1970. Пер. с нем. А.А. Штейнберг, ред. перевода и пер. части писем Н.А. Темчиной. Сост., тех. ред., вступ. статья, коммент., указ. Д.В. Житомирского. – 720 с.
9. Шуман, Р. Письма: В 2-х т. Т. 2 / Сост., науч. ред., вступ. статья, коммент. Д.В. Житомирского; Пер. с нем. Д.В. Житомирского, Е.М. Закс, Л.С. Товалевой, В.Г. Шнитке. – М.: Музыка, 1982 (IV кв.). – 525 с., портр., нот.

"CHILDREN'S SCENES" BY ROBERT SCHUMANN: BORDERS, IMAGES, MOVEMENTS

© 2023 D.A. Dyatlov
Dmitry A. Dyatlov, Doctor of Arts,
Professor Of The Piano Departments
E-mail: diatlovda@mail.ru
Samara State Institute of Culture
Samara, Russia

The article is devoted to Robert Schumann's piano cycle "Children's Scenes". Unlike other cyclical works of the composer, there is no bright contrast, virtuoso beginning, duality of images in it. At the same time, the expressiveness of the musical "characters" presented in brief sketch plays is extremely characteristic and vitally reliable. "Children's Scenes" is a program composition. This is reflected in the title of the cycle and in the titles of the plays. The tempo and character designations given at the beginning of each piece, as well as performance instructions (leagues, strokes, accentuation marks) guide the interpreter's imagination. The analysis of texture, harmony, forms of movement, interactions of rhythm and meter allow us to reveal the details of each musical "portrait". Observing oppositions – quiet and noisy, slow and fast, joyful and mournful, serious and playful, playful and dreamy, adult and child – reveals the poetics of boundaries that form the entire cycle. The boundaries that frame each piece require a certain strong-willed overcoming both during the transition from one piece to another, and throughout the sound of music. The author and the "world of childhood" revealed by music are always separated. Also, the performer, overcoming the boundary of the sounding image, remains a bystander. The poetics of boundaries allows you to enter the imaginative world of "Children's Scenes", to see the edges separating one image from another, to find the right tone of sound, to realize the special author's reflection in each turn of the intonation plot.

Keywords: Children's scenes, Robert Schumann, piano cycle, the world of images, image of movement, borders

DOI: 10.37313/2413-9645-2023-25-93-75-86

EDN: VXJJEW

1. Ambros A. Robert Shuman. Zhizn' i tvorchestvo (Life and creativity) / Per. s nem. A.N. Serova. Komment. Vl. Protopopova. – М.: Музыка, 1988. – 62 s.
2. Borodin, B. Ocherki po istorii fortepiannogo iskusstva: Uchebnoe posobie po kursu «Istoriya fortepiannogo iskusstva» (Essays on the history of piano art: A textbook for the course "History of piano art."). – М.: ООО «Дека-ВС», 2009. – 176 s.

3. Vospominaniya o Roberte Shumane (Memories of Robert Schumann) / Sostavlenie, kommentarii i predislovie O.V. Losevoj. Perevody A.V. Mihajlova i O.V. Losevoj. M.: Izdatel'skij dom «Kompozitor», Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo, 2000. – 556 s., not., ill.
4. Zhitomirskij, D. V. Robert SHuman. Oчерk zhizni i tvorchestva (Robert Schumann. Essay on life and creativity). – M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chajkovskogo, Izdatel'skij Dom «Kompozitor», 2000. – 376 s.
5. Zenkin, K. V. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma (Piano miniature and the ways of musical romanticism). – M., 1997. – 415 s.
6. Merkulov, A. M. Fortepiannye syuitnye cikly SHumana: Voprosy celostnosti kompozicii i interpretacii (Schumann's piano suite cycles: Questions of the integrity of composition and interpretation). – M.: Muzyka, 2006. – 95 s., not. – (Biblioteka muzykanta-pedagoga).
7. Shuman v kvadrate (Schumann squared). – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2008. – 96 s. Sost. A. Putilov
8. Shuman, R. Pis'ma (Letters). T. 1 (1817-1840). – M.: Muzyka. – 1970. Per. s nem. A.A. SHtejnberg, red. perevoda i per. chasti pisem N.A. Temchinoj. Sost., tekh. red., vstup. stat'ya, komment., ukaz. D.V. ZHitomirskogo. – 720 s.
9. Shuman R. Pis'ma (Letters): V 2-h t. T. 2 / Sost., nauch. red., vstup. stat'ya, komment. D.V. ZHitomirskogo; Per. s nem. D.V. ZHitomirskogo, E.M. Zaks, L.S. Tovalevoj, V.G. SHnitke. – M.: Muzyka, 1982 (IV kv.). – 525 s., portr., not.