

**ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»**

На правах рукописи

Чернявская Юлия Германовна

**Фантазийные сочинения
Роберта Шумана: к истории и теории
жанра фантазии**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор О. В. Лосева

Москва — 2017

Содержание

Введение	4
Глава 1	
Жанр фантазии и его историческое развитие	
Фантазия как жанр.....	16
Краткий историко-теоретический экскурс в историю развития основных черт жанра фантазии.....	26
Выводы.....	45
Глава 2	
Фантазия в романтическую эпоху и в творчестве Шумана	
Фантазия как идея в искусстве эпохи романтизма в Германии первой половины XIX века.....	50
Основные направления развития жанра фантазии в творчестве композиторов-романтиков первой половины XIX века.....	56
Выводы.....	60
Фантазия в творчестве Шумана.....	60
Обзор и классификация фантазийных опусов композитора.....	65
Выводы.....	73
Глава 3	
Первые фантазийные сочинения Шумана: самостоятельное сочинение и часть цикла	75
Токката op. 7 и ее ранняя версия «Etude fantastique en doubles-sons» 1830 года.....	77
Thème sur le nom «Abegg». Varié pour le pianoforte. Op. 1. Финал «alla Fantasia».....	91
Выводы.....	95

Глава 4

Шумановские фантазии и классические жанры. Фантазия как модификация сонатно-симфонического цикла

Стремление от цикличности к одночастности.....	97
Соната или фантазия: Фантазия C-dur op. 17.....	98
Симфония или фантазия: Симфоническая фантазия d-moll.....	111
Фантазия, концерт и концертштюк: Фантазия a-moll для фортепиано с оркестром и Фантазия для скрипки с оркестром op. 131.....	117
Сближение сонатно-симфонического цикла и новой сюиты (как пограничный случай).....	127
«Венский карнавал». Фантазии-образы op. 26.....	127
Пьесы-фантазии op. 88.....	130
Выводы.....	134

Глава 5

Фантазия как лирическая пьеса и как часть сюитного цикла.

Проблема жанра фантазии-миниатюры в творчестве Шумана.....	136
Пьесы-фантазии op. 12.....	146
«Крейслериана». Фантазии op. 16.....	153
Пьесы-фантазии op. 73.....	162
Пьесы-фантазии op. 111.....	167
«Несостоявшиеся» фантазийные циклы.....	171
«Ночные пьесы» op. 23.....	171
«Сказочные повествования» op. 132.....	175
Выводы.....	180

Заключение	184
-------------------------	------------

Список литературы	192
--------------------------------	------------

Введение

Актуальность исследования. Понятия «фантазийность» и «фантастичность» лежали в основе художественного сознания эпохи романтизма¹. Поэтому неудивительно, что для произведений романтического искусства характерны особая свобода формы, отклонение от канонов своего времени, индивидуализация (в том числе жанровая), уникальность, субъективность, иррациональность, спонтанность, контрастность образов и многие другие черты, традиционно связываемые с областью фантазии. Можно сказать, что фантазийность если не безраздельно царила, то была одной из важнейших составляющих всех областей искусства того времени и, в особенности, музыки².

Как результат — значительно возрос статус фантазии в иерархии музыкальных жанров, и романтическая эпоха стала периодом нового ее расцвета. Ни один из крупных композиторов-романтиков не обошел ее своим вниманием: такого разнообразия типов жанра, форм фантазийных произведений, а также инструментального состава фантазия не знала со времен эпохи барокко. Это и масштабные автономные сочинения, и фантазии-миниатюры, объединенные в цикл или включенные в него на правах части. Помимо сольных инструментальных фантазий, появляются оркестровые (с солистом и без) и даже одна вокальная. На новый уровень развития выходят фантазии для камерных ансамблей. Фантазия сближается с другими жанрами и настолько преобразуется, что со временем в музыковедческой литературе уточняющее определение «романтическая» фантазия. По тонкому наблюдению А. С. Соколова, «периоды формирования и размывания канонических принципов представляются едва ли не самыми загадочными и привлекательными для исследователя» [110, с. 6]. Именно таким периодом является эпоха романтизма. Интересной вдвойне в этот период становится судьба жанра, который сам по себе постулирует отклонение от канона.

¹ Этот факт отмечают многие ученые. См., например: [6; 12; 19; 20; 36; 44; 45; 62; 79; 83; 84; 127; 131; 137; 138; 167; 181] и многие другие источники.

² Неслучайно, в большом количестве общих отечественных и зарубежных словарей под фантазией подразумевается либо вид мышления, либо именно музыкальный жанр.

Трудно переоценить роль, которую сыграл Роберт Шуман — один из крупнейших представителей музыкального романтизма — в эволюции жанра фантазии. Фантазийный жанр пронизывает все его творчество от начала до конца, а произведения, написанные в этом жанре, до сих пор живут в исполнительской практике. Более того, композитор стал создателем одного из его типов — пьес-фантазий (важно отметить, что в работе, вместо закрепившегося в отечественной литературе перевода «*Fantasiestücke*» как «фантастические пьесы», мы используем другие: «пьесы-фантазии» или «фантазийные пьесы», более точные и отражающие именно жанровую составляющую немецкого слова, а не образную характеристику).

Об исключительном значении шумановских произведений, так или иначе принадлежащих к жанру фантазии, говорит и то внимание, которое им уделяют различные исследователи. Так, в статье о фантазии в «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*» анализу фортепианной Фантазии Шумана *C-dur op. 17* отведен огромный раздел, тогда как большинство других произведений лишь бегло упомянуты [181, p. 557]. Естественно, что статьи о пьесах-фантазиях в справочной литературе также сфокусированы на шумановской музыке³.

Романтическая идея фантазии и принцип фантазийности стали одними из основополагающих элементов художественного сознания Шумана⁴. Многие биографы и исследователи творчества композитора так или иначе подчеркивают эту особенность, об этом свидетельствуют также отдельные высказывания композитора в его критических статьях, дневниках и письмах. Интересно, что книга Х. Кребса, посвященная творчеству Шумана в целом, названа «Пьесы-фантазии» [208], а в разделе «Фортепианные фантазии» монографии о Шумане К. Вёрнера проанализированы *все* фортепианные произведения раннего периода [248]⁵. Отмечая высокое значение жанра фантазии у Шумана,

³ Подробнее о других исследованиях, посвященных фантазийным опусам Шумана, будет сказано далее.

⁴ Под словами «фантазийность» и «принцип фантазийности» мы понимаем сумму узнаваемых признаков фантазийного жанра.

⁵ К. Вёрнер, несомненно, имеет в виду основной метод сочинения молодого Шумана — импровизацию. Тем не менее, и в этом случае название раздела отражает одну из характерных черт творчества композитора — фантазийность.

А. Л. Хохлова пишет, что «фантазийности его мышления может быть посвящен отдельный труд» [127, с. 54-55].

Проблемы и задачи, поставленные в данной работе, достаточно сложны, но требуют решения, поскольку они интересуют не только композиторов и узкий круг специалистов в области истории и теории музыки, но также широко обсуждаются исполнителями на профессиональных форумах. Поэтому так важно для наиболее полного понимания как творчества Шумана, так и искусства эпохи романтизма исследование жанра и феномена фантазии в творчестве композитора.

Степень разработанности темы. Несмотря на то, что творчеству Шумана посвящен огромный корпус отечественной и зарубежной научной литературы, работы о фантазии в его творчестве не существует ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании. По этой теме есть большое количество материалов, разрозненных по разным источникам. Так, в контексте творчества и биографии композитора анализируются его фантазийные опусы в монографиях Й. фон Василевского, В. Дамса, К. Вёрнера, Э. Енсена, Дж. Даверио, Г. Айсмана, Д. В. Житомирского, А. Эдлера и др.⁶. Однако понятно, что целью подобных трудов является, прежде всего, общий взгляд на творчество композитора и рассмотрение отдельных, наиболее выдающихся его произведений. Специфические проблемы жанра в лучшем случае лишь затрагиваются.

Проблемы роли фантазийного в художественном сознании Шумана и некоторых его фантазий в своих статьях касаются отечественные и зарубежные критики, композиторы и исследователи XIX-XX веков: А. В. Амброс, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, Р. А. Геника, Б. В. Асафьев, В. Дамс, М. С. Друскин, Д. В. Житомирский, Г. Ю. Демченко, Н. Марстон, В. В. Медушевский, А. Л. Хохлова и многие другие⁷. В их работах (в большинстве случаев — небольших по объему статьях) особенности трактовки фантазии в творчестве Шумана упоминаются бегло и вне связи с теорией жанра.

В разнообразной справочной и учебной литературе также освещаются некоторые вопросы, касающиеся фантазийных произведений Шумана: это статьи

⁶ См., например: [39; 41; 168; 170; 177; 179; 198; 243; 244; 248].

⁷ См., например: [4; 7; 36; 37; 41; 64; 79; 103; 127; 132; 168; 211].

в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», Музыкальной энциклопедии и др., а также главы, посвященные Шуману, свободным и смешанным формам в учебниках по истории музыки и музыкальной форме⁸.

В шумановской энциклопедии «Schumann Handbuch» (2006) и в двухтомном собрании анализов всех сочинений композитора «Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke» (2006) детально рассмотрены его произведения, но разделы этих изданий являются независимыми друг от друга работами различных ученых, и проблема жанра фантазии в них также не обобщается. Это же касается и многих других (как зарубежных, так и отечественных) сборников и отдельных статей, книг и диссертаций, в которых анализируются шумановские фантазийные сочинения.

Характерно, что о ранних фантазийных сочинениях написано гораздо больше, чем о более поздних. К примеру, большое количество зарубежных статей посвящено Фантазии ор. 17 (среди них статьи Р.-М. Кок, А. Понс, Л. Рёзнер, Дж. Даверио, А. Ньюкомба, Э. Тараста А. Эдлера и многих других)⁹. О произведении написана книга английского музыковеда Н. Марстона [211]. Исследователей также привлекает цикл Пьес-фантазий ор. 12 (К. Хеллер, МакОслан [190; 210] и многие другие). Ту же картину мы наблюдаем и в отечественной научной литературе.

Поскольку, как уже было сказано, музыковедов больше интересует раннее фортепианное творчество композитора (ситуация изменилась лишь в конце XX века), специальных работ о камерных фантазийных циклах, написанных после 1842 года, практически нет.

Весь этот комплекс исследований содержит важные сведения об истории создания, издания, посвящений, переименований сочинений и некоторые другие ценные наблюдения, а также анализ произведений. Естественно, что, изучая отдельные сочинения, авторы ссылаются и на другие произведения Шумана,

⁸ См., например: [15; 27; 43; 56; 62; 63; 75; 90; 96; 123; 124; 125; 130; 159; 172; 181].

⁹ См.: [169; 177; 206; 218; 220; 224; 239].

написанные в этом жанре, проводят параллели с ними и иногда отмечают фантазийность как характерную черту творчества Шумана.

Тем не менее, ни один из авторов не ставит перед собой задачу собрать воедино и последовательно рассмотреть все сочинения Шумана, связанные с жанром фантазии, проследить эволюцию жанра в целом, выделить его типы, классифицировать фантазийные произведения композитора, обозначить их родовые черты и выявить особенности трактовки фантазии Шуманом. На причину этого, вероятно, намекает Н. Марстон в своей книге о шумановской Фантазии ор. 17, подчеркивая огромную сложность этой задачи: «Очень трудно дать точное определение произведениям Шумана с названием пьесы-фантазии или фантазии» [211, р. 31].

Действительно, размытость признаков жанра, а также большое число фантазийных произведений Шумана и их разнообразие чрезвычайно усложняют задачу. Как следствие, под сомнение ставится жанровый статус фантазии. Уже то, что фантазийные произведения Шумана не имеют единой формы названия, вызывает вопросы. Строго говоря, среди шумановских фантазийных сочинений есть только три опуса, имеющие заголовок или подзаголовок «фантазия»/«фантазии»: цикл фантазий «Крейслериана» ор. 16, фортепианная Фантазия C-dur ор. 17 и Фантазия для скрипки с оркестром ор. 131. В других случаях Шуман использовал следующие названия: пьесы-фантазии, фантазии-картины, сказки-фантазии, «Погребальная фантазия». Возникает вопрос, фиксируют ли эти обозначения жанровые разновидности фантазии или же в них преобладает индивидуализация, приближающая их к программным заголовкам?

Решение этой теоретической проблемы невозможно без анализа таких понятий, как жанр и канон в их историческом развитии. Поскольку жанр фантазии в большинстве случаев подразумевает отклонение от узнаваемых жанровых норм (или канонов) и/или от типизированных форм своей эпохи, то проблема соотношения свободных и типизированных форм также становится весьма актуальной при решении этого вопроса.

Единственной публикацией, в которой проблема жанра фантазии в творчестве Шумана становится одной из центральных, является диссертация А. В. Щеголевой «Инструментальная романтическая фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана: пути становления жанра» (Киев, 2011) на украинском языке [148]¹⁰. Насколько можно судить по автореферату, исследование носит исторический характер, акцент в нем ставится на различии в трактовках жанра фантазии в творчестве Шуберта и Шумана. А главное, в работе не рассматривается ряд важных для понимания фантазийного жанра у Шумана сочинений и проблем (в частности, проблемы переименований или проблемы отличия фантазийных и нефантазийных произведений).

Объектом исследования становится жанр фантазии и его претворение в творчестве Шумана.

Предметом исследования являются все произведения Шумана, в названии которых в той или иной форме используется слово «фантазия», а также те сочинения, которые были переименованы (планы, неоконченные и утерянные произведения упоминаются): Финал «*alla Fantasia*» Абегг-вариаций op. 1, «Фантастичный этюд на двойные ноты», 1830 (издан в 2010 как «Exercise»), «Крейслериана». Фантазии op. 16, Фантазия op. 17, Пьесы-фантазии opp. 12, 73, 88, 111, «Похоронная (погребальная) фантазия» (издана в 1840 как «Ночные пьесы» op. 23), «Венский карнавал». Фантазии-картины/Фантазии-образы op. 26, Фантазия a-moll (после редакции 1843 года — первая часть Концерта для фортепиано с оркестром op. 54), Симфоническая фантазия (издана в 1853 году как Четвертая симфония op. 120), Фантазия для скрипки с оркестром op. 131, «Сказки-фантазии» (изданы в 1854 году как «Сказочные повествования» op. 132).

Материалом исследования послужили: 1) нотные тексты фантазийных произведений Шумана и их звукозаписи; 2) критические статьи, письма и дневники композитора; 3) монографии и статьи о Шумане из разного рода справочных изданий, учебников, сборников статей и других научных изданий; 4) исследования, посвященные эпохе романтизма; 5) труды по теории жанра в музыке и исторической эволюции музыкальных жанров от учебных пособий,
¹⁰ Доступа к основному тексту диссертации в России нет.

энциклопедических и исследовательских статей до монографий; 6) работы о жанре фантазии; 7) наиболее показательные и/или значимые фантазии, написанные с XVI по XXI века.

Цель работы:

- установить специфику трактовки жанра фантазии Шуманом;
- проследить эволюцию фантазии в творчестве композитора и обозначить его вклад в развитие жанра;

Основные задачи:

- выявить все сочинения Шумана, относящиеся к жанру фантазии, и установить их общие родовые черты;
- провести их музыкально-теоретический анализ и установить путем сравнительного анализа с нефантазийными произведениями, близкими фантазийным, те отклонения от нормы, которые обусловили их отнесение к фантазийному жанру¹¹;
- установить причины, по которым композитор либо давал фантазийные названия/подзаголовки своим произведениям, либо, наоборот, снимал их;
- выявить типы и виды жанра фантазии и предложить классификации фантазийных сочинений Шумана, основанные на различных критериях;
- рассмотреть фантазийные произведения в хронологическом порядке, проследив те эволюционные изменения, которые претерпевал жанр в творчестве Шумана;
- используя типологический и исторический подходы, выяснить, являются заголовки фантазийных произведений Шумана индивидуальными или жанровыми.
- определить соотношение областей фантастического и фантазийного в художественном сознании Шумана;
- выявить основные тенденции и вехи развития жанра фантазии;
- уточнить его общую характеристику;
- определить место фантазийных сочинений Шумана в истории жанра.

¹¹ Под «нефантазийными» произведениями мы подразумеваем те, в названиях и подзаголовках которых композитор не использовал слово «фантазия» или его производные.

Методология исследования. При написании данной работы использовался комплексный подход, соединяющий в себе музыкально-теоретический, исторический и филологический методы, а также методы целостного, сравнительного и исполнительского анализа произведений.

Исторический метод применялся при рассмотрении конкретных произведений и был нацелен на выявление их связей с творчеством предшественников и последователей. При этом использовалась разнообразная научная литература. Так, проблему фантазии в эпоху романтизма рассматривают Е. Г. Рощенко, Г. Ю. Демченко, Г. В. Григорьева, Т. В. Ляхина, А. Л. Хохлова, Б. Б. Бородин, А. Е. Куликов, Н. В. Попова и многие другие¹². Вопросы эстетики романтической эпохи раскрываются в книгах и статьях Н. Я. Берковского, И. Ф. Бэлзы, К. Дальхауза, Д. В. Житомирского, К. В. Зенкина, И. В. Карташовой, В. В. Медушевского, А. В. Михайлова, К. Филда, А. Л. Хохловой, Е. И. Чигаревой, В. П. Чинаева, Е. М. Шабшаевич¹³. Более ранние этапы развития жанра рассматриваются в трудах И. Р. Палажченко, Т. В. Смирновой [93; 109]; исчерпывающие обзоры эволюции жанра фантазии представлены во многих справочно-энциклопедических источниках. Большое значение придавалось исследованию важных этапов истории создания произведений, их переименований, а также эволюции жанра фантазии у Шумана.

Теоретический метод использовался при комплексном анализе произведений с точки зрения формы, гармонического языка, тематизма и фактуры и базировался на зарубежных и отечественных трудах по анализу формы и тематизма, истории и теории музыкальных жанров Б. В. Асафьева, Г. Бесселера, В. Виоры, К. Дальхауза, В. П. Бобровского, Л. В. Кириллиной, А. Г. Коробовой, Т. С. Кюрегян, М. Н. Лобановой, Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского, М. А. Сапонова, С. С. Скребкова, О. В. Соколова, А. Н. Сохора, В. П. Фраенова, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, В. В. Цуккермана, Е. В. Шкариной и многих других¹⁴. При этом активно применялся метод *сравнительного анализа*.

¹² См.: [19; 30; 36; 61; 74; 102; 127].

¹³ См.: [12; 20; 42; 44; 45; 52; 79; 82; 83; 84; 127; 137; 138; 139; 140; 181].

¹⁴ См.: [8; 15; 16; 54; 55; 57; 58; 59; 63; 67; 68; 75; 77; 86; 87; 105; 107; 111; 112; 115; 123; 124; 125; 130; 142; 154; 165; 247].

Филологический метод применялся для анализа некоторых названий фантазийных произведений Шумана. Этот анализ дополнялся сопоставлением немецких и русских названий и разбором общего значения слов, использовавшихся Шуманом в названиях фантазийных произведений. В работе также использовались общие энциклопедические, а также литературные и поэтические словари и энциклопедии¹⁵.

Исполнительский анализ использовался для определения интерпретационных проблем и выявления образных и структурных особенностей произведений (при этом автор обращался к трудам А. Д. Алексеева, Г. Г. Нейгауза, С. Я. Фейнберга, В. П. Чинаева, С. В. Грохотова, А. М. Меркулова, А. Л. Хохловой и др.¹⁶).

Важно отметить, что исторический, филологический методы и комплексный анализ музыкального материала и его организации в первую очередь служили раскрытию теоретических проблем, встающих в связи с жанром фантазии.

Научная новизна:

- на основе разнообразных источников, собственных наблюдений и анализов в работе впервые проделан обзор этапов становления таких составляющих жанра фантазии, как формы, тематизма, фактуры и инструментального состава с XVI до второй половины XIX века;

- в работе впервые проведено целостное и специальное исследование феномена жанра фантазии в творчестве Шумана, рассмотренного во всех его проявлениях;

- впервые последовательно и подробно проанализированы все произведения Шумана, в названии которых в той или иной форме используется слово «фантазия», включая переименованные (упоминаются планы сочинений, произведения неоконченные и утраченные);

- выявлены общие черты фантазийных опусов Шумана;

- предложены классификации (основанные на различных критериях: инструментальном составе, жанровом наклонении, масштабе) этих сочинений;

¹⁵ См., например: [17; 66; 118; 119].

¹⁶ См.: [3; 31; 81; 88; 122; 127; 139].

- рассмотрена проблема соотношения жанрового и индивидуального названия в заголовках и подзаголовках фантазийных опусов композитора;
- выявлены основные причины переименований этих произведений;
- прослеживается эволюция трактовки фантазийного жанра в творчестве Шумана;
- впервые в отечественной литературе рассматривается «Экзерсис», первоначально носивший заголовок «Фантастичный этюд на двойные ноты» Шумана;
- уточнено место шумановской фантазии в искусстве эпохи романтизма и обозначен вклад композитора в развитие жанра;
- дана более точная характеристика фантазии как жанру.

Практическая и теоретическая значимость. Научные положения работы и ее результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях жанра фантазии, искусства эпохи романтизма и творчества Шумана, в гуманитарных исследованиях сходной тематики, в курсах музыкальной формы, истории зарубежной музыки, истории и теории исполнительского искусства. Они будут также полезны исполнителям музыки Шумана.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Принцип фантазийности преобладает в творчестве Шумана (особенно раннего периода). Поэтому ряд произведений композитора, хотя и не имеющих соответствующего жанрового обозначения, по сути являются фантазийными.
- Поскольку фантазийное начало становится неотъемлемой частью художественного сознания Шумана, а присущие жанру фантазии «свобода» и «отклонение от норм» подразумевают соотнесение фантазийных произведений с этими нормами в нефантазийных, выявить жанровые признаки можно лишь путем сравнения сочинения композитора, имеющего в заглавии указание на фантазию с близкими ему по времени и типу произведениями, озаглавленными иначе. Хотя грань между ними нередко истончена.
- В одних случаях фантазийное название опусов Шумана отражает жанровые признаки фантазии на уровне музыкального материала и его организации (формы,

характера тематизма, фактуры, гармонии, тонального плана сочинения, метроритма, темпа). Эти случаи условно можно назвать «классической» трактовкой фантазийного названия, поскольку она характерна для творчества композиторов классической эпохи.

В других случаях, когда в результате сравнительного анализа таких признаков не обнаружено, приходится признать, что Шуман использует фантазийный заголовок как обозначение общей идеи эпохи или, по выражению В. А. Цуккермана, общей «атмосферы романтичности», которой овеяно произведение [130, с. 114-115]. То есть такое фантазийное название является в большей степени программным, внемusыкальным средством выразительности, чем жанровым обозначением в строгом смысле слова. Эту трактовку фантазийного заголовка можно условно обозначить как «романтическую», так как она характерна для композиторов этой исторической эпохи.

- Несмотря на то, что, как уже отмечалось, идея фантазии и принцип фантазийности стали основополагающими элементами художественного сознания Шумана, а эстетика романтизма являлась одной из его основ с самого раннего периода творчества, у Шумана преобладает «классическая» трактовка фантазийных заголовков.

- История смены жанровых названий сочинений становится одним из ключей к более ясному пониманию природы фантазийного жанра у Шумана, но причины таких переименований могли корениться не только в чисто музыкальных особенностях произведения, но и в некоторых внешних, в том числе биографических, моментах. В каждом конкретном случае они свои.

- В творчестве Шумана формируется отдельная жанровая ветвь — пьесы-фантазии, которая приживается в творчестве других композиторов.

Апробация. Диссертация подготовлена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры 14 октября 2016 года. Основные результаты исследования опубликованы в рецензируемых научных

изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы (248 наименований на русском и иностранных языках).

Глава 1. Жанр фантазии и его историческое развитие

Фантазия как жанр

Фантазия — один из самых загадочных жанров в музыке. Он имеет более чем четырехсотлетнюю историю, играл немаловажную роль в творчестве многих композиторов, влиял на развитие и трансформацию целого ряда других жанров, однако границы его всегда оставались нечеткими¹⁶. Причины этого, вероятно, не только в большом разнообразии типов, ответвлений жанра, но и в том, что свобода всегда являлась одной из основных его характерных черт¹⁷.

Исследователи по-разному расставляют акценты в характеристиках жанра фантазии. Так, одна из первых принадлежит испанскому композитору и виуэлисту XVI века — Л. де Милану. По его мнению, произведение, написанное в этом жанре, должно быть обязано своим возникновением «фантазии лишь своего автора»¹⁸. Музыкальный жанр здесь охарактеризован через свое название, через общее значение слова «фантазия».

Композитор и музыкальный критик И. Маттезон в характеристике фантазии также опирается на общее значение слова. Он говорит о нем: «Фантазия — некий род [...] то ли мелодий, то ли причудливых образов, которые мы встречаем в инструментальной музыке и которые сильно отличаются от остальных». Далее он подчеркивает, что признаком фантазии «является воображение (Einbildung)»¹⁹ [213, S. 36]. Интересно отметить, что фантазия здесь рассматривается не как жанр, а как общий род (признак или качество), объединяющий многие другие жанры.

Спустя два столетия В. А. Цуккерман, давая характеристику жанру, пишет, что «фантазия должна демонстрировать богатство творческого воображения

¹⁶ Это отмечают многие исследователи. В частности, Кюрегян Т. С. [62]; К. Филд, Е. Хельм и В. Дабкин [181]. Далее, для удобства, мы будем ссылаться только на первого автора статьи — К. Филда.

¹⁷ Подробнее об этом будет сказано далее.

¹⁸ Цит. по: ([181, р. 544]).

¹⁹ Другое значение немецкого слова *Einbildung* – фантазия.

композитора», а К. Филд, Е. Хельм и В. Драбкин в статье о фантазии используют слова Л. де Милана как основную характеристику жанра [181, p. 545].

Как видно, с течением времени характеристика жанра через его название не потеряла своей актуальности²⁰. И такой подход совершенно справедлив. Название жанра накладывает огромный отпечаток на восприятие каждого написанного в нем произведения и, конечно, вызывает определенные ожидания. Эти ожидания связаны не только с памятью о чисто музыкальных характеристиках многих других произведений, написанных в том же жанре, но, невольно, связаны и с общим значением слова²¹. Недаром Е. В. Назайкинский пишет, что «жанры в искусстве немислимы вне деятельности людей, вне их сознания, их индивидуальной и коллективной памяти» [87, с. 103]²².

Далее Е. В. Назайкинский отмечает, что этимология жанрового названия (или «имени») крайне важна для понимания самого жанра [86, с. 107-111]. В случае с фантазией эта мысль представляется особенно убедительной. Напомним, слово «фантазия» (*fantasy, phantasy, fancy* — английский, *Fantasia, Phantasia, Fantasiae, Phantasiae* — немецкий, *fantaisie* — французский, *fantasía* — испанский, *fantasia* — итальянский) происходит через латинское слово «*phantasia*» от греческого «*φαντασία*» («сделать видимым») или «*φαίνειν*» («показывать»). На всех европейских языках оно означает воображение, фантазию в широком смысле слова и творческую изобретательность²³. В разные эпохи значение слова, конечно, варьировалось, как менялось и само отношение к понятию фантазии. В. В. Медушевский дает краткий исторический обзор этих изменений. Так, Овидий связывал понятие «фантазия» со сном (недаром бог сновидений носил имя Фантаз). Для Платона фантазия — одержимость, вдохновение,

²⁰ О значении жанрового названия см. также: [247, S. 23].

²¹ Естественно, до тех пор, пока это слово не вышло из употребления в своем первоначальном общем значении, как, например, симфония в значении «согласие» и опера в значении «работа», «труд».

²² См. также: [124, с. 65]

²³ В некоторых европейских языках слово «фантазия» близко по смыслу словам «каприз», «прихоть», «причуда». Лишний раз подтверждает связь имени жанра фантазии (особенно на раннем этапе его формирования) с широким значением этого слова то, что в «Словаре Эльсона» жанр инвенции (*Invention* — изобретение, вымысел — лат.) определяется как «старое название жанра прелюдии или короткой фантазии». См.: [180, p. 148].

противоположность рассудочности. В Средние века было распространено негативное отношение к фантазии, как к греховному «мечтательству». Эпоха Возрождения (время возникновения жанра) реабилитировала фантазию и понимала ее, по словам В. В. Медушевского, как «открытие отсутствующих вещей» или «художественное открытие». Философия рационализма противопоставляла фантазию понятийно-логическому мышлению, тогда как в век романтизма, «по свидетельству лингвистов, слово “фантазия”, наряду с “воображением” и “чувством”, становится ключевым понятием эпохи» [79, с. 44-45, 49-50].

Фантазия — настолько широкое понятие, что, пытаясь дать ей характеристику, мы приходим к идее музыки и творчества вообще. Как отмечает В. Вундт, «фантазия и ее деятельность являются первоисточником для искусства, а так же для религии и мифов. Фантазия вообще является одной из базовых составляющих мышления человека» [25, с. 2]. Слово «фантазия» в любом контексте обладает особой притягательностью. Красивое и благородное звучание слова, вероятно, играет не последнюю роль при выборе названия для произведения. Оно ассоциируется с мечтами, полетом воображения, свободой от ограничений и условностей, «радостью игры» в самом широком смысле слова [223, S. 254], уходом в нереальный мир от серой будничности и проблем.

Как отмечает Е. В. Назайкинский, для жанров «чистой» (или «преподносимой» по Х. Бесселеру) музыки, которые «бытуют» прежде всего на концертной эстраде, присущи особенно прочные ассоциации с жанровым названием [87, с. 84]²⁴. Именно к таким жанрам относят фантазию многие исследователи. Так, по определению О. В. Соколова, фантазия принадлежит к жанрам «чистой музыки», которая «возникает как результат стремления музыки к максимально высокому художественному обобщению, недоступному в таком качестве другим видам искусства» [111, с. 23]²⁵. По Х. Бесселеру, как уже было сказано, фантазия относится к жанрам «преподносимой музыки»

²⁴ Противопоставляя жанры чистой музыки прикладным, Е. В. Назайкинский замечает: «Когда под хмельком поют застольную песню, когда танцуют польку или буги-вуги, то ведь просто поют и танцуют, вовсе не произнося, даже мысленно, имени жанра» [87, с. 107]

²⁵ О некоторых признаках прикладных жанров в фантазии будет сказано позднее.

(«Darbietungsmusik»), а по определению А. Н. Сохора — является «концертным жанром» [154; 115, с. 23]. В классификации В. А. Цуккермана фантазия относится к «жанрам, отражающим особую свободу творчества» [130, с. 114-115].

Такие понятия, как «ассоциации» и «ожидания», возникающие в сознании слушателя или композитора в связи с определенным жанром, вплотную подводят к проблеме «памяти жанра», разработанной в трудах многих исследователей²⁶. В связи с этой проблемой К. Дальхауз подчеркивает, что, изучая какой-либо жанр, нельзя «игнорировать его исторический контекст и абсолютизировать уже имеющуюся его дефиницию»²⁷. Ведь сама природа такого явления, как жанр, очень субъективна. Понятие «жанр» основано на ряде ассоциаций, исторической, культурной, национальной «памяти». Поэтому, кроме музыкального и филологического, важно также принимать во внимание и другие аспекты: исторический, социальный, психологический [166, р. 15]. Апеллируя к традиции как к основе и сути понятия жанра, К. Дальхауз подчеркивает, что его нужно понимать в контексте «истории воздействий»²⁸. Последнее понятие становится одним из ведущих принципов герменевтики Г.-Г. Гадамера, из которого он выводит другое — «действенно-историческое сознание» или «историческое сознание». Основной идеей последнего является то, что процессы и явления в истории и искусстве открываются исследователю только потому, что он сам является их частью, «создан» ими. Поэтому принципом понимания является история воздействий, определяющая представления о предмете, вопросы и интересы самого исследователя²⁹.

Естественно, что в ходе исторического развития представление о каждом конкретном жанре меняется, меняются его чисто музыкальные характеристики, могут измениться и средства, условия исполнения, социальная функция, и лишь само название (или «термин», по определению А. Г. Коробовой) остается неизменным [58, с. 234]. То есть изменяется в различные эпохи то, что этот термин обозначал. Иногда в таких случаях «перерождения» жанра музыковеды

²⁶ Среди них: К. Дальхауз [165], Назайкинский Е. В. [87], Коробова А. Г. [59] и др.

²⁷ Цит. по: ([59, с. 43]).

²⁸ См. об этом подробнее: [201, р. 239], а также: [99, с. 317].

²⁹ Подробнее об этом см.: [185].

используют уточняющие термины, например, «барочная соната», «барочный концерт», «новая токката», «новая сюита», «новая прелюдия» (по Л. А. Мазелю) [77, с. 698] или «романтическая фантазия».

С памятью жанра и его именем тесно связано еще одно понятие. Очень часто имя жанра отражает его функцию или роль, которую выполняет жанр относительно других жанров (прикладную, вступительную и др.³⁰), если не в настоящий момент, то, во всяком случае, в период своего становления. Для фантазии таким периодом была середина XVI века, когда жанр выполнял функцию показа инструмента, демонстрации виртуозных возможностей музыканта, а также прямого диалога между композитором, который, в большинстве случаев, был исполнителем, и слушателями (иными словами, жанр выполнял функцию самовыражения автора) [222, Sp. 1781]. Последнее принципиально важно, так как фантазия стала одним из первых жанров, в котором возрастает значение фигуры композитора в противовес анонимному искусству Средневековья. Эти отличительные черты фантазий позднего Ренессанса, а также очень важный момент — независимость фантазий от заимствованных тем *cantus firmus* (григорианских хоралов и других источников) и использование в них композиторами оригинального тематизма, подчеркивает Э. Х. Майер [215, Sp. 1772].

На вопрос, имеет ли фантазия черты «прикладных» жанров, нет однозначного ответа. Многие фантазии на раннем этапе развития жанра основывались на имитационной технике и полифонических формах. Как известно, в обязанности органиста во время службы входила импровизация фуги на заданную тему, а импровизация, как мы помним, — одна из основ фантазии³¹. М. Серебренников в статье о барочной импровизации подчеркивает ее значение во время богослужения, подкрепляя доводы высказываниями И. Маттезона и Р. Шефертона. Так, И. Маттезон пишет, что фугированное проведение темы хорала на органе помогает «пробуждать в слушателях благоговение», а Р. Шефертонс подчеркивает, что свободная прелюдия, органная хоральная

³⁰ Подробнее об этом см.: [57; 87; 115] и многие другие.

³¹ О связи фантазии и фуги см.: [97; 240, p. 110].

прелюдия и fuga стояли в центре органной игры во время богослужений³². Как известно, в католической мессе токката (в Южной Германии — фантазия) «*di durezza e ligature*» исполнялась органистом во время богослужения [100, с. 54]. Однако близкий по смыслу фантазии жанр волонтери на протяжении многих веков исполнялся органистом не во время, а после службы. Как мы помним, существуют примеры хоральных фантазий, которые тесно соприкасаются с жанром хоральных обработок и также могли быть частью богослужения. Интересно, что само понятие «хоральная фантазия» довольно размыто. Композиторы эпохи барокко (когда было написано большинство произведений, именуемых сейчас «хоральными фантазиями») не использовали это словосочетание [181, р. 551]. Как видно, фантазия может обладать некоторыми признаками прикладных жанров. Тем не менее, нельзя утверждать, что отдельные ее образцы относятся к прикладным жанрам, скорее, они — пограничное явление и выделяются среди прикладных жанров своей свободой. Как вступительная, так и прикладная функции жанра фантазии очень подвижны и присущи далеко не всем его образцам³³. Их можно назвать функциями второго порядка.

Функция жанра подводит нас к понятию «идеи жанра» (термин В. Виоры, развитый в трудах многих других исследователей)³⁴, иначе — основной его функции, функции первого порядка. Идея жанра, наравне с его жанровым названием, остается одним из неизменных жанровых признаков или, по определению А. Г. Коробовой, жанровым «“кодом”, по-разному расшифровываемым различными эпохами и культурами» [59, с. 48]³⁵. Наиболее полно раскрывает идею жанра фантазии М. Райман. Исследовательница считает, что в основе ее — «свобода, возможность играть, не будучи ограниченным ни

³² Цит. по: ([106, с. 10]).

³³ В Германии появляются первые фантазии, выполняющие вступительную функцию (среди них: Г. Коттер «*Fantasia in ut*» 1513-14). В эпоху Барокко эта черта жанра, как известно, проявляется очень ярко. В классическую и романтическую эпохи вступительная функция фантазии уходит на второй план (среди редких примеров подобных фантазий — Ф. Мендельсон неоконченная органная Фантазия и fuga g-moll 1823 W 9).

³⁴ Среди них: К. Дальхауз, А. Г. Коробова и многие другие.

³⁵ Понятия неизменных (архетип) и изменяющихся (кентип) признаков жанра, предложенных литературоведом М. Эпштейном, разработаны во многих трудах. Среди них: [29; 59; 121, с. 13].

определенными целями, ни обязательными задачами, а просто получать удовольствие и радость от игры на инструменте» [223, S. 254]. Далее М. Райман удачно сравнивает жанр с понятием «*homo ludens*» — «человек играющий», то есть, по определению Й. Хёйзинги, познающий мир с помощью игры³⁶. Таким образом, идея игры становится основополагающей для фантазии (при этом не имеет значения, с чем именно «играет» композитор или что именно является объектом его игры — форма, тематизм, гармония, темп, образный строй произведения и так далее).

Взросшая роль личности композитора и предоставляемая жанром возможность «выразить себя»³⁷ подразумевает, в большинстве случаев, лирико-психологическую окраску содержания жанра³⁸. Подобное понимание фантазии как жанра лирического по своей природе было чрезвычайно важно, в частности, для К. Ф. Э. Баха. Композитор подчеркивает необходимость быстрой смены одного аффекта другим и пишет, что «лучше всего может клавирист овладеть чувствами своих слушателей с помощью сымпровизированной фантазии» [10, с. 105]. Примечательно, что В. А. Цуккерман характеризует фантазию как «свободную смену незавершаемых контрастных образов», что явно корреспондирует с позицией К. Ф. Э. Баха [130, с. 115]. О «неожиданности и многообразии контрастов» в фантазии упоминает также и О. В. Соколов [111, с. 32].

Многие музыкальные писатели и исследователи разных эпох говорят об импровизационности, спонтанности жанра как об одной из важнейших его характерных черт³⁹. Это и неудивительно, так как первые образцы жанра являлись

³⁶ «Игра есть добровольное действие или занятие, совершаемое внутри устанавливаемых границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь» [128, с. 45].

³⁷ К. Филд называет фантазию «важным средством [само]выражения» [181, р. 551].

³⁸ О «преимущественно лирическом тоне», присущем фантазии, говорит, в частности, А. Н. Сохор. Цит. по: ([87, с. 82]). «Лирика», в данном случае, противопоставляется драме и эпосу. Важно отметить, что в восприятии немецкого философа Ф. В. Шеллинга лирика ассоциировалась с бесконечностью и духом свободы, а для В. Ф. Гегеля в лирической поэзии преобладало в первую очередь субъективное начало. Эти качества в полной мере отвечают характерным особенностям жанра фантазии.

³⁹ См., например: [10; 14; 62; 113; 138; 155; 213; 222; 223].

актом импровизации, иными словами — фантазированием за инструментом⁴⁰. Вероятно, именно этому факту жанр обязан своим именем⁴¹.

Понятия импровизационности и спонтанности тесно связаны с принципом свободы в жанре фантазии, на который обращают внимание многие музыковеды. И снова самый яркий пример такого подхода — труд К. Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства клавирной игры» и примеры его ранних фантазий. Композитор абсолютизирует понятие свободы: форма, темп, ритм, гармония, фактура, тональный план — все живет по ее законам. Отсутствие тактовых черт и речитативный характер мелодии становятся следствием все того же стремления к полной свободе самовыражения, импровизационности, спонтанности.

Каждая новая эпоха по-своему понимала свободу жанра фантазии. В первых его образцах XVI века свобода выражалась в независимости от *cantus firmus* и других ограничений [215, Sp. 1772]. Жанр подразумевал большую долю свободы самовыражения. Позже, в эпоху раннего барокко, формируется особый статус фантазии как свободного жанра, не связанного ни с танцевальными, ни с песенными, ни с духовными жанрами и текстами. Импровизационность по-прежнему сохраняется в жанре фантазии как качество. К концу эпохи барокко свобода фантазии проявляется, прежде всего, в сочетании контрастных, резко отличных элементов (манеры игры, характера и др.), в импровизационности, прихотливости формы, дистанцировании от танцевальных и песенных жанров, независимости от текста, что совершенно естественно, так как с момента зарождения фантазия была инструментальным жанром. Хотя многие константы жанра, сформировавшиеся ранее и делавшие его свободным — сочетание контрастных, резко отличных элементов, свобода от текста и импровизационность — в классическую эпоху сохраняются, свобода жанра фантазии в то время, прежде всего, свобода формы. В эпоху же романтизма и тем более в XX веке

⁴⁰ Подробнее об этом см. во втором разделе данной главы.

⁴¹ Однако, по замечанию М. Райман, в эпоху Ренессанса импровизировалось абсолютно все, поэтому фантазия в этом плане ничем не отличалась от других жанров [223, S. 254]. Об импровизационной природе жанров эпохи Возрождения говорил также М. А. Сапонов [105, с. 5].

становится менее очевидным, в чем состоит свобода жанра⁴².

Естественно, что понятие свободы может заключать в себе отклонение от композиционных и/или жанровых норм своей эпохи. По всей видимости, именно эта особенность прочнее всего закрепила в современной его трактовке, так как часто во главу угла его ставят не только многие музыкальные, но и «общие» энциклопедические издания. В «Музыкальной энциклопедии» отмечается свойственное жанру отклонение от «обычных для своего времени норм построения» или же «необычное образное наполнение традиционной композиционной схемы» [62, стб. 770]. В «Большом энциклопедическом словаре» музыкальная фантазия определяется как «пьеса свободной формы» [17]. Словари С. И. Ожегова и Т. Ф. Ефремовой также подчеркивают свободу формы в фантазии [92; 118], а в словаре Д. Н. Ушакова ее форма называется «неопределенной» [119]. Также ставят акцент на свободе формы и отсутствии всяких правил словари А. Н. Чудинова, М. Попова и многие иностранные энциклопедии и словари [94; 108; 202, p. 248; 222, Sp. 1782].

Свобода и индивидуальность формы, которая подчеркнута во многих новейших определениях фантазии, заставляет предположить, что подавляющее большинство фантазий написано в свободных или смешанных формах. Ведь, по утверждению О. В. Соколова, фантазия «принципиально избегает типовых форм и сочиняется в индивидуально-свободных» [112, с. 191]. Во многих новейших учебниках по анализу формы жанр фантазии связывается именно с такими формами⁴³. Проблеме свободных форм посвящена статья Е. К. Шкариной. Свободными исследовательница называет те формы, в которых преобладает «дестабилизирующее» начало и те, которые противопоставляют «общепринятым нормам свое, оригинальное композиционное решение». Автор подчеркивает, что в каждую эпоху за понятием «свободная форма», за ломкой «старых штампов» и созданием новой художественной модели кроется «рождение нового штампа (в высоком смысле слова), противопоставляемого старым» [142, с. 25, 27]. Это

⁴² В романтическую эпоху критерий «нормы» был довольно расплывчатый и очень сильно зависел от трактовки ее каждым конкретным композитором. Подробнее о фантазии в эпоху романтизма будет сказано далее, а о роли фантазии в XX веке — в Заключении.

⁴³ См., например, труды: [8; 16; 63; 75; 123; 124; 125].

предположение представляется очень важным, так как именно жанр фантазии являлся одним из сильнейших «катализаторов» в процессе формирования новых жанров и форм в творчестве композиторов различных эпох⁴⁴.

Тем не менее, как известно, в эпохи барокко и романтизма существовало достаточное количество фантазий, не только сочиненных в довольно типизированных формах, но и фантазий, вписывающихся в рамки других жанровых канонов своего времени⁴⁵. Поэтому высказывание Ч. Х. Пэрри о том, что для формы в жанре фантазии «нет правил», представляется более объективным с исторической точки зрения [219, р. 6].

Но фантазий, выходящих за рамки канона, все же больше, либо это качество жанра, несмотря ни на что, все-таки остается принципиально важным в историческом развитии музыкального искусства. Ибо существует, по-видимому, прямая зависимость количества фантазий, сочиняемых в определенную эпоху, от того значения, которое играет канон в данную эпоху. Так, в эпохи барокко и романтизма, когда канонические признаки размываются, мы встречаем большое количество фантазий. В классическую же эпоху композиторы значительно реже обращаются к этому жанру. В XX веке число фантазий опять резко падает. Это связано не только с упразднением канона как такового во многих направлениях искусства столетия, но и с тенденцией отказа от большого количества традиционных музыкальных терминов и жанровых обозначений. Недаром, по замечанию А. С. Соколова, в XX веке названия многих сочинений стали «из жанрово-конкретных [...] превращаться в абстрактно-нейтральные...» [110, с. 9].

⁴⁴ Так, например, автор статьи в словаре Гроува, ссылаясь на Ч. Бёрни, утверждает, что фантазия является предшественником жанра сонаты [219, р. 6].

⁴⁵ Подробнее об этом см. во втором разделе данной главы.

Краткий историко-теоретический экскурс в историю развития основных черт жанра фантазии

Как уже говорилось, количество фантазий в разные эпохи сильно различается. Если в эпохи Возрождения и барокко жанр распространен очень широко, то уже в период расцвета галантного стиля он отходит на второй план, а к началу классической эпохи представлен лишь единичными образцами. Большинство фантазий композиторов-классиков относятся к периоду «Бури и натиска». Его эстетика подготовила новый взлет жанра в эпоху романтизма: такого количества фантазий и разнообразия в жанре не было со времен эпохи барокко.

На интерес к жанру фантазии в разные эпохи мог влиять широкий спектр факторов: начиная от роли канона (о чем говорилось ранее) и кончая эстетическими запросами, которым отвечали характерные черты жанра. Рост таких черт, как индивидуализация искусства и преобладание в нем эмоциональной стороны, во многом способствовали возникновению большего числа фантазий. На протяжении своей эволюции, как и многие старинные жанры, фантазия не только изменялась (порой до неузнаваемости), но также влияла на развитие других жанров.

Как уже было сказано, ни один жанр нельзя рассматривать в отрыве от его исторического развития. Целью данного раздела не является простое описание этого развития фантазии. Это отдельная тема, которая широко представлена в справочной литературе, ей посвящены многочисленные работы (ссылки на которые см. в обзоре литературы). Цель раздела иная: на основе данных из различных источников, а также собственных наблюдений и анализов проследить исторические этапы становления, формирования и изменения некоторых признаков и составляющих жанра фантазии (формы, тематизма, фактуры, инструментального состава), а также его взаимодействия с другими жанрами в различные эпохи. В ходе этого обзора мы постараемся проследить, с каким багажом жанр фантазии пришел к XIX веку⁴⁶.

⁴⁶ Подробнее об эпохе романтизма см. во второй главе данной работы.

Форма

Вопрос формы в фантазии, вопреки ожиданиям, вовсе не однозначен. На этот счет существует несколько точек зрения, каждая из которых по-своему оправдана. Как мы помним, одни исследователи ставят акцент на свободно-индивидуальном начале в формах фантазий⁴⁷. Уже сам принцип свободы, как один из основных признаков фантазии, предполагает наличие такой, отклоняющейся от типовой, формы. Другие акцентируют тяготение жанра к «контрастно-составному принципу»⁴⁸. Недаром В. В. Медушевский, исходя из этимологии слова, характеризует сам феномен фантазии как «искусство комбинирования образов» [79, с. 46]. По мнению же К. Филда, характеристики формы и стиля фантазии на протяжении всего исторического развития жанра «значительно меняются от свободных и импровизационных до более или менее стандартных примеров» [181, р. 545]. Это также верно, особенно с исторической точки зрения.

Итак, подавляющее большинство новейших источников подчеркивает отступление фантазии от композиционных канонов своей эпохи⁴⁹. Иными словами, формы фантазий противопоставляются типовым формам своего времени. Однако, по замечанию Л. В. Кириллиной, композиторы XVI-XVII веков «творили в очень индивидуальных формах», а «понятие типовой формы» отсутствовало (исключения составляли лишь «некоторые формы песенных и танцевальных жанров»). Кристаллизация типовых форм началась в эпоху зрелого и позднего барокко, «однако этих форм и их вариантов было такое изобилие, что в единую систему их трудно свести даже сейчас» [55, с. 116-117]. Поэтому неудивительно, что в каждую эпоху существовали фантазии, написанные как в свободных (индивидуальных) формах, так и в довольно типовых (или, лучше сказать, более общепринятых) для своего времени. Причину этого, вероятно, объясняет Т. Морли: описывая фантазию в своем трактате «Простое и доступное

⁴⁷ См., например: [112; 130; 138].

⁴⁸ См., например: [63, с. 126; 79, с. 48; 116; 125, с. 356]. Е. В. Назайкинский говорит о контрастно-составных формах как о принципе [86].

⁴⁹ О понятии канон Я. Ассман пишет: «Под “канон” мы понимаем такую форму традиции, в которой она достигает высшей внутренней обязательности и крайней формальной устойчивости» [9, с. 111].

введение в практическую музыку» (1597), он несколько раз подчеркивает, что композитор «не связан ничем» и может делать с музыкальным материалом все, что хочет [216, р. 181]. Таким образом, композитор по своему желанию и, полагаясь единственно на свой вкус, фантазию и видение произведения, мог использовать как индивидуальную, так и типовую формы в фантазийных произведениях. Как видно, свобода формы — не единственное основание для того, чтобы назвать произведение фантазией.

В эпоху Ренессанса фантазии сочиняются в вариационных формах (И. Я. Фробергер⁵⁰) и в формах рондо (И. Кригер). К более свободным формам можно отнести фантазии, состоящие из нескольких разделов, ярко контрастирующих между собой и порой тематически не связанных (Дж. Купер, У. Бёрд). В Англии встречаются также примеры программных (К. Симпсон) и непрограммных фантазий-сюит (Дж. Купер, Дж. Дженкинс и др.), в которых вся сюита получает свое название от заголовка первой части⁵¹. Композиторы XVI и XVII веков пишут как развернутые фантазии, так и небольшие произведения, объединенные в серии или циклы (среди них: А. Ле Рой⁵², К. Хели, Дж. Уилсон⁵³).

Сходную картину мы наблюдаем и позднее. С одной стороны, фантазиям первой половины XVIII века свойственна спонтанность и определенная свобода формы: недаром И. Маттезон говорит, что порядок и ограничения, особенно характерные для строгой фуги, совершенно непригодны для фантазии [213, S. 39]. С другой стороны, многие фантазии, по мнению К. Филда, «легко принимают формы и стиль других, современных им жанров (танца, каприччио, токкаты, вариаций, инвенций, барочных симфонии и сонаты)»⁵⁴. У И. С. Баха, придавшего

⁵⁰ В 1650 году А. Кирхер опубликовал фантазии И. Я. Фробергера на *Ut-re-mi-fa-sol-la* «в качестве образцового примера этой формы» [100, с. 27].

⁵¹ Подробнее о Фантазиях-сюитах см.: [153, р. 3-15].

⁵² Маленькие фантазии для настройки лютни.

⁵³ Серии фантазий или прелюдий для лютни во всех мажорных и минорных тональностях.

⁵⁴ Как известно, жанр сонаты, эволюционируя, сильно изменился. Изначально соната представляла из себя нетанцевальную инструментальную пьесу и была разновидностью «итальянской канцоны». Она была одночастной и состояла из нескольких контрастирующих разделов. В эпоху раннего барокко эти разделы, разрастаясь, образовали контрастно-составную форму (подробнее об этом см.: [71, с. 2-3]). Многие композиторы называли свои токкаты, канцоны и другие близкие фантазии жанры сонатами и сонатинами. Позднее И. С. Бах назвал свои трехголосные симфонии в книжке Фридемана Баха фантазиями. Лишь

мощный импульс развитию этого жанра и поставившего его на ступень выше в иерархии жанров, выделяются два типа фантазий: строгие по форме фантазии, которые получили потом свое развитие у романтиков, и фантазии более свободно-импровизационного характера — последнее направление ярче всего представлено в фантазиях К. Ф. Э. Баха [222, Sp. 1786].

У представителей галантного стиля фантазия отходит на второй план, «вытесняется со всех сторон», по выражению М. Райман [223, S. 260]. Ни Д. Циполи, ни Ф. Дуранте, ни Д. Скарлатти не обращались к этому жанру. В немногих образцах фантазий этого периода также есть примеры типовых и свободных форм. Так, почти все пьесы из «Трех дюжин фантазий для клавесина» (1732-33) Г. Телемана написаны в трехчастной репризной форме с трио — довольно типовой для своего времени, тогда как Фантазия a-moll F 23 В. Ф. Баха состоит из двух контрастных разделов — чисто импровизационного, в котором проявляются многие черты, закрепившиеся в фантазиях К. Ф. Э. Баха (частая смена темпов, отсутствие тактовых черт, смелая гармония, прихотливая мелодическая линия и изменчивый тональный план), и более строгого в метроритмическом и тональном отношении тактированного построения в темпе *Prestissimo*.

Эстетика «Бури и натиска» способствовала появлению многих фантазий. О. Гумерова так пишет об эпохе: «Проявление интуиции, вдохновения, озарения, абсолютизация которого была провозглашена еще И. Г. Гаманном на заре эпохи “Бури и натиска”, находит идеальное проявление в мире фантазии и фантазийности как творческом принципе. “Выразительная” форма с ее структурной подвижностью, диктуемой главенством эмоционального, процессуального, явно ориентируется на барочную фантазию» [34, с. 17]. Одними из примеров фантазий этого периода можно назвать Фантазию d-moll Н. 224 К. Ф. Э. Баха, Фантазии c-moll К. 475 и d-moll К. 397 В. А. Моцарта и другие. По наблюдению К. Филда, традиции «свободной фантазии» К. Ф. Э. Баха продолжили Ф. В. Марпург, К. Г. Нефе, И. А. П. Шульц и другие.

к концу эпохи барокко соната стала многочастной (См.: [181, p. 554; 223, S. 260]).

Большинство фантазий К. Ф. Э. Баха — довольно крупные самостоятельные произведения. Несмотря на то, что в его творчестве есть фантазии, входящие в малый полифонический цикл (например, Фантазия и fuga с-moll Н. 75.5), самостоятельных произведений в этом жанре гораздо больше. В поздний период своего творчества К. Ф. Э. Бах создает так называемую «свободную фантазию для клавира» [117, с. 16], одним из необходимых критериев которой композитор полагал «свободу от всякого рода принуждений» и, прежде всего, ставил перед собой задачу ярко показать смену различных аффектов [10, с. 106]. По словам Э. Бюкена, для К. Ф. Э. Баха «проблема формы отступала совсем на задний план» и «в шести сборниках сонат, свободных фантазий и рондо для знатоков и любителей (1779-1787) имеются все же еще такие построения, которые являются лишь эмбрионами законченной формы» [21, с. 166].

Как говорилось ранее, в классическую эпоху примеры фантазий довольно редки. Это могло быть связано с особой ролью канона в эпоху, а также с преобладанием рационального в искусстве⁵⁵. Л. В. Кириллина подчеркивает, что чувством меры в классическую эпоху «дорожили едва ли не больше, чем самодавяющей оригинальностью» [55, с. 116-117]. Противопоставляя типовые и фантазийные формы классической эпохи, исследовательница называет основными чертами последних «избегание квадратности» в метре и ритме, «несимметричность, неповторность, спонтанность, внезапность» в форме, «избегание закругленных мелодий» в тематизме и «свободу модуляций» [55, с. 186]. Действительно, композиторы-классики в своих немногочисленных, но тем более значительных образцах жанра чаще всего понимают свободу фантазии как отклонение от структурных канонов своей эпохи⁵⁶.

⁵⁵ Недаром Л. В. Кириллина противопоставляет «логический» и «фантазийный» типы модуляций в произведении. См.: [55, с. 53].

⁵⁶ Интересно замечание Л. В. Кириллиной о мере этих отклонений. Приводя выдержку из текста Г. К. Коха, исследовательница делает вывод об отношении к форме композиторов-классиков: «Если автор притязает на глубину и серьезность смысла, то он не просто имеет право, а и фактически должен либо как-то модифицировать типовую форму, либо изобрести нечто особое. Проблема заключается в наличии чувства меры и развитого вкуса» [55, с. 186].

Так, фантазия классической эпохи могла быть написана в типизированной форме с некоторыми нарушениями. К примеру, форма гайдновской фантазии C-dur Hob. XVII: 4 для фортепиано (1765) — однотемная рондо-соната с разработкой, в экспозицию и репризу которой внедряется разработочность. В репризе побочная и заключительная партии меняются местами, причем главная проходит в тональности субдоминанты, что редко встречается в форме рондо-сонаты.

Один из ярчайших примеров свободной формы — Фантазия В. А. Моцарта c-moll op. 11 (KV 475). Как отмечает Т. С. Кюрегян, структура произведения основана на чередовании устойчивых и неустойчивых разделов (ходов и тем) и имеет черты концентрической формы благодаря тому, что главный устойчивый раздел, в котором излагается яркий тематизм, находится примерно в середине произведения [63, с. 128]. В. П. Бобровский отмечает еще и наличие «сонатной рифмы» и считает ее «одним из факторов, обеспечивающих композиционное единство формы» произведения. Исследователь подчеркивает, что Моцарт «свободно применяет композиционные функции отдельных разделов сонатной и циклической форм, сочетая между собой их признаки». Непрерывное движение формы, по замечанию В. П. Бобровского, определяется использованием характерного для жанра фантазии «quasi-импровизационного метода формообразования» [16, с. 239]. Г. Аберт называет произведение «настоящей фантазией», далекой от сонатного Allegro, состоящей из «пяти совершенно самостоятельных частей» [1, с. 155].

Позже формы в фантазиях Моцарта становятся строже: высказывание композитора — «никаких блужданий в безграничности» — говорит само за себя⁵⁷. По словам У. Калля, в двух поздних фантазиях f-moll KV 594 и f-moll KV 608, написанных для механического органа, свобода импровизационной формы «полностью исчезает» [199, Sp. 1794]. В сложной трехчастной форме Фантазии f-moll KV 608, крайние разделы которой представляют собой фугато, заметен след

⁵⁷ Цит. по: ([199, Sp. 1794]).

барочных составных форм, а тематизм вступления (на *Схеме 1* он обозначен «х») придает форме черты рондообразности:

x (Allegro)	A	x	B (Andante)	x (Tempo I)	A1 (Fuga)	x
	(Fugato)		$\frac{3}{4}$ простая 3-х част. форма			Заключение
f-moll	f-moll → fis-moll	f-moll ↑	F-moll ↓	As-dur → C-dur	f-moll	

Схема 1. В. А. Моцарт. Фантазия f-moll KV608 (1791).

Примером многоплановой смешанной формы является Фантазия для фортепиано с хором и оркестром оп. 80 Л. ван Бетховена. Формой первого плана (или «формой-генезисом», по В. П. Бобровскому) являются вариации (вариационный цикл, рассредоточенный и усложненный связками, в том числе разработочного характера), формой второго — трехчастная репризная форма с разработочно-развивающим эпизодом и варьированной хоровой репризой. Признаки пятичастного цикла обозначают верхний третий план. Здесь вариации, благодаря своей яркой характерности, берут на себя функции различных частей сонатно-симфонического цикла (См. Схему 2).

I часть		→	II часть	III часть	Финал	
Adagio	Meno allegro	Allegro molto	Adagio	Marcia assai vivace	Allegretto ma non troppo, quasi andante con moto	Presto
C	2/4	C	6/8	2/4	2/4	♩
c-moll	c-moll — C-dur	c-moll H-dur	A-dur	F-dur	C-dur	C-dur
Интродукция	Вст., тема и вар. с 1-5 →	Вар. 6 → 7 →	Вар. 8 →	Вар. 9 →	Вар. 10-12 (соответствуют строфам песни с 1-3)	Кода
Клавир	Оркестр и клавир				Хор, оркестр и клавир	

Схема 2. Л. ван Бетховен. Фантазия для фортепиано, хора и оркестра оп. 80.

Взаимное влияние жанров сонаты и фантазии (проявившееся уже в творчестве К. Ф. Э. Баха) наложило отпечаток на формы многих произведений, написанных в жанре фантазии. Так, черты сонатности проникали в структуру одночастных фантазий венских классиков — Моцарта и Гайдна. Но именно Бетховен в своих Сонатах «quasi una Fantasia» оп. 27 впервые зафиксировал особый путь развития и взаимодействия этих двух жанров, который привел к перестановке акцента в заголовке: «Fantasia quasi sonata» у Ф. Листа.

Итак, Соната Бетховена оп. 27 № 1 становится первой «фантазийной» сонатой. Вторая, третья и четвертая части по темповому и тональному

соотношению довольно типизированы. Необычна первая часть цикла по структуре и темпу (Andante. Allegro. Andante). Нетипично для сонатного цикла также и то, что ни одна из частей не написана в сонатной форме (что, однако, уже встречалось в сонатах Моцарта), части соединены по принципу attassa и между ними есть тематические переключки (тема третьей части проходит перед кодой финала).

Во второй Сонате op. 27 отклонения от норм жанра сонаты также заметны уже на уровне цикла: необычно и темповое, и тональное соотношение частей.

I	II	III
Adagio sostenuto, cis-moll	Allegretto, Des-dur	Presto agitato, cis-moll

Схема 3. Л. ван Бетховен. Соната op. 27 № 2.

Как уже было сказано, эпоха романтизма «подхватила» и значительно развила бетховенскую идею «фантазийной сонаты» или фантазии с чертами сонатной формы и/или сонатного цикла. Продолжая бетховенскую линию, Ф. Шуберт привносит черты сонатного цикла в форму своих одночастных фантазий: его «Скиталец» и «Грацкая» фантазия для фортепиано соло, четырехручная Фантазия f-moll и скрипичная Фантазия C-dur написаны в слитно-циклической форме.

Одним из ранних и наиболее ярких примеров слитно-циклической формы в романтической фантазии является «Скиталец» Ф. Шуберта. По определению В. Дж. Конен, «Скиталец» предвосхитил сформировавшийся позднее жанр симфонической поэмы [56, с. 240]. Одночастная фантазия состоит из четырех разделов: 1. Allegro con fuoco (C-dur), 2. Adagio (cis-moll), 3. Presto scherzo с трио (As-dur и Des-dur) и 4. Allegro (C-dur) — большая fuga и кода. По словам Г. Григорьевой, в слитно-циклической форме «Скитальца» части идут «в традиционном порядке», и единственными отличиями от традиционного сонатно-симфонического цикла становятся следование частей attassa и их тематическая общность [30].

Форма «Скитальца» оказала влияние на структуру четырехручной Фантазии Шуберта f-moll. Как и «Скиталец», это одночастное произведение включает в себя четыре раздела, по словам В. Дж. Конен, «напоминающих последование частей в сонатно-симфоническом цикле» [56, с. 236]. В форме первого раздела (Allegro

molto moderato) заметен явный сонатный след, но в строгом смысле формой сонатного Allegro ее назвать нельзя. Скорее, ее можно охарактеризовать как сложную трехчастную форму, напоминающую сонатную во втором и третьем разделах. В первом разделе для формы сонатного Allegro нехарактерно тональное соотношение первой и второй темы (f-moll и F-dur), а также то, что вторая тема является мажорной «вариацией» главной темы. Форму второй части (Largo, fis-moll) можно охарактеризовать как вторую форму рондо без уводящего хода. Вторая часть выполняет функцию интермеццо или своеобразного вступления к третьей, написанной в сложной трехчастной форме с трио в D-dur (крайние разделы которой сочинены в сонатной форме). Несмотря на то, что финал целиком построен на тематизме первой части, черт сонатной формы в нем уже нет. После проведения первых двух тем (f-moll и ее F-dur-ного варианта) начинается фугато, построенное на третьей теме (f-moll). Фугато не имеет репризы: вместо нее возвращается первая тема.

Экспозиция (из первой части)			Общая реприза
		Экспозиция фугато	Разработка фугато
a (f-moll)	b (F-dur)	c (f-moll)	a (f-moll)
		ф у г а т о	

Схема 4. Ф. Шуберт. Фантазия f-moll op. 103. Последний раздел (Темпо I).

С одной стороны, благодаря тому, что трансформация и размывание классических традиций становится одним из знаков эпохи романтизма, фантазийность как качество проявляется не только в фантазиях, но и в тех жанрах, которые не имеют к ней прямого отношения. Эпоха романтизма повысила цену индивидуального, соответственно, в искусстве общее уступает место единичному, индивидуально своеобразному. С другой стороны, как справедливо отмечает Т. С. Кюрегян, «“романтическая свобода”, характерная для форм XIX века, в наименьшей степени касается фантазии» [62, стб. 770].

Одним из примеров подобного рода, когда форма фантазии весьма классична, а ее разделы, несмотря на то, что объединены по принципу attassa, являются законченными самостоятельными частями сонатно-симфонического цикла, является Фантазия op. 28 (Sonate écossaise) Ф. Мендельсона. Н. Марстон называет ее «сонатой во всех отношениях» [211, р. 27]. Фантазия состоит из трех

«формально» объединенных, но внутренне завершенных и тонально замкнутых частей. Первая часть (*Con moto agitato, Andante, fis-moll*) написана в сонатной форме со вступлением. Вторая — скерцо (*Allegro con moto, A-dur*) — в трехчастной форме с трио. И финал (*Presto, fis-moll*) — в форме сонатного *Allegro*. Вероятно, лишь необычное темповое соотношение частей побудило Мендельсона дать произведению заголовок «Фантазия».

Взаимодействие фантазии с другими жанрами

Способ изучения и описания жанра путем его сравнения с близкими и прямо противоположными жанрами был предложен В. Виорой [247, S. 13]. Исследователь систематизирует жанры «по принципу множества взаимопересекающихся полей, поскольку одни и те же жанры могут одновременно сближаться или дифференцироваться с другими по различным признакам»⁵⁸. Попробуем использовать этот метод применительно к фантазии.

В каждую эпоху фантазия активно взаимодействовала со многими жанрами, обогащая их и изменяясь под их влиянием сама. В эпоху Ренессанса сближение фантазии с жанром ричеркара особенно очевидно на примере произведений Ф. да Милано: одно и то же сочинение композитора могло иметь разные заголовки, встречались и комбинированные названия [181, S. 546-547]. Это родство жанров существует долгое время: даже через два столетия И. Маттезон называл ричеркар одним из «родов» фантазии [213]. В разное время название «фантазия» использовалось почти как синоним с названиями «прелюдия» (в Германии и Нидерландах), «тьенто» (в Италии), «волонтари» (в Англии), а также «каприччио», «канцона» или даже «фуга»⁵⁹. Вероятно, причинами такого широкого спектра близких жанров было то, что, как уже было сказано, границы жанра фантазии во все эпохи были весьма размыты. В эпоху Ренессанса жанр только формировался, и композиторы, по всей видимости, не всегда мыслили название «фантазия» как жанровое обозначение в строгом смысле слова. В случае с фантазией общее значение слова позволяло использовать его в качестве названия

⁵⁸ Цит. по: [59, с. 48].

⁵⁹ М. Преториус (1618) называл клавирное каприччио «*phantasia subitanea*» (неожиданная фантазия. — *лат.*). Цит. по: [80, с. 88].

произведения для того, чтобы поставить акцент на тематической, образной или структурной изобретательности. Английский теоретик и композитор К. Симпсон пишет о фантазии: «Основными и наиболее значимыми для искусства и воображения в инструментальной музыке являются [...] фантазии, написанные, в большинстве случаев, для виол. В этом виде музыки композитор (не будучи ограничен текстом) проявляет все свое искусство и изобретательность» [237, p. 141-142].

Позже родство фантазии и многих перечисленных жанров сохраняется. Так, фантазии И. С. Баха тесно соприкасаются с жанрами прелюдии, токкаты, сонаты. По словам Е. Прута, И. С. Бах использовал слова «каприччио» и «фантазия» как синонимы [221, p. 461]. М. Зайферт замечает, что в «Трех дюжинах фантазий» Г. Телемана очевидно стремление композитора найти «компромисс между сонатой и сюитой» [236, S. 2]⁶⁰.

Чем же отличается барочная фантазия от родственных ей жанров? Как уже было сказано, в большинстве случаев функция жанра и его идея заложены уже в его названии. В отличие от прелюдии, вступительная функция которой развита сильнее, фантазия в большинстве случаев обладает большей самостоятельностью. В токкате (от итал. «tossare» — «трогать») композиторы чаще всего делают акцент на виртуозной составляющей фактуры (вероятно, именно этот потенциал жанра позволил ему «переродиться» в эпоху романтизма в блестящую виртуозную пьесу этюдного типа). Каприччо (от итал. «capriccio» — «каприз») в большинстве случаев характерен блестящий виртуозный стиль, образный строй этого жанра более «капризен», чем у фантазии. Жанру ричеркара в большей степени, чем фантазии, свойственно сближение с фугой. Недаром в период расцвета жанра ричеркара И. Я. Фробергер и И. Пахельбель применяли термины «ричеркар» и «фуга» почти как синонимы.

⁶⁰ Интересно, что каждой из фантазий второй дюжины даны уточняющие характеристики: «Нежная фантазия», «Бравурная фантазия» и другие. Эти «уточнения» близки по смыслу программным заголовкам. Программность проникает в фантазии эпохи Ренессанса (например, в творчестве Дж. Мандэй, К. Симпсона), но в эпоху барокко это качество жанра проявляется ярче.

В классическую эпоху некоторые из связей продолжают существовать, некоторые сходят на нет, появляются и новые. Е. Ткаченко говорит о взаимном влиянии жанров фантазии и сонаты в творчестве К. Ф. Э. Баха. Среди «фантазийных приемов», характерных для сонат К. Ф. Э. Баха, автор называет «следование частей аттасса (Wq 56/4, 57/2 и др.), нередко сближающее сонатный цикл с контрастно-составной формой (Wq 56/6), значительную роль связок-каденций, “вуалирующих” изложение основных тем (чаще побочных), внезапные “торможения”, каденционные ферматы и темповые контрасты в процессе развития» [117, с. 16-17].

Родство жанров каприччио и фантазии в классическую эпоху очевидно на примере уже упоминавшейся ранее Фантазии Й. Гайдна C-dur op. 58 для фортепиано (1789). В марте 1789 года, сразу после окончания сочинения, в письме к издателю К. Артариа композитор говорил о нем как о «каприччио»: «В час веселого расположения духа я сочинил новое каприччио для фортепиано, которое своим стилем, свежестью, особенной разработкой должно определенно понравиться как знатокам, так и любителям. Оно [...] немного длинное, но совсем не трудное»⁶¹.

Говоря о родстве фантазии и каденции солиста в концерте, К. Черни пишет, что последние «можно отнести к самостоятельным фантазиям», где исполнитель показывает свое мастерство [164, S. 29]. На протяжении долгого времени эти два жанра связывали не только импровизационность и виртуозность фактуры, но и неожиданная смена тональностей, свобода формы, наличие нетактированных разделов и многие другие общие черты⁶².

Проблема синтеза жанров вариаций и фантазии по-новому решается Л. ван Бетховеном: его Фантазия op. 77 состоит из двух крупных контрастных разделов — свободно-импровизационного и стройных вариаций⁶³. В первом разделе очевидно влияние К. Ф. Э. Баха: частые смены темпа, метра, смелый тональный план, импровизационная фактура, неожиданные ферматы. Вероятно,

⁶¹ Цит. по: ([245]).

⁶² Подробнее см.: [80, с. 88].

⁶³ Подробнее см.: [53].

К. Черни, говоря о том, что бетховенскую Фантазию ор. 77 можно «причислить к смешанному жанру, где темы следуют одна за другой как в попури», имеет в виду именно первый ее раздел⁶⁴. Как уже было сказано, позднее, в романтическую эпоху, жанры фантазии и вариации тесно взаимодействовали прежде всего в «оперных фантазиях».

Как известно, эпоха романтизма становится периодом нового расцвета жанра фантазии. Ни один из крупных композиторов-романтиков не обходит его своим вниманием. Фантазия настолько широко распространена в романтический период, что, по словам В. В. Медушевского, она буквально «растекается» по другим жанрам [79, с. 44-45]. Благодаря разнообразию видов жанра фантазии (пьесы-фантазии, оркестровые фантазии, фантазии-парафразы, жанровые миксты и многие другие), контуры его значительно размываются. Поэтому проблема отделения жанра фантазии от большого количества других свободных — и, в ряде случаев, не только свободных — жанров является довольно сложной (См. Схему 5).



Схема 5. Примеры смешения жанра фантазии с другими жанрами в эпоху романтизма.

Эпоха нивелирует и без того тонкие грани между жанрами фантазии, каприса, инструментального романса, рапсодии, характерной пьесы и многих других. Например, опытом сближения жанров каприччио и фантазии являются

⁶⁴ Цит. по: ([199, Sp. 1795]).

«Три фантазии, или каприччио, для фортепиано» op. 16 Ф. Мендельсона. В эпоху романтизма широко распространяются двойные, комбинированные названия, жанровые миксты. Например, такие заголовки, как «Фантазия-экспромт» или «Полонез-фантазия» в творчестве Шопена, говорят либо о близости жанровых признаков в понимании композитора (в случае с «Фантазией-экспромтом»), либо о свободной трактовке черт жанра, стоящего в названии рядом с фантазией («Полонез-фантазия»). В Фантазии f-moll Шопена объединены, по словам Л. А. Мазеля, черты баллады, концерта, полонеза и скерцо⁶⁵. Примеров фантазий-сонат (или сонат-фантазий) также большое количество (от сочинений Ф. Шуберта до Ф. Листа).

Что же отличает романтическую фантазию от многих других инструментальных жанров? По замечанию К. Дальхауза, в эпоху романтизма, как вариант барочной концепции «аффекта», возник «особый тон», который отличает один тип лирической фортепианной пьесы романтизма от другой [201, p. 239]. Фантазию отличает и «тон», и образный строй жанра, и общая «атмосфера романтичности», о которой говорит В. Цуккерман [130, с. 114-115].

Тематизм

Как уже было сказано, поскольку композитор (и слушатель) не может, а порой, и не хочет абстрагироваться от общего смысла слова, используемого в качестве жанрового названия, последнее очень часто отражает многие характерные черты самого жанра. Попытаемся понять, с чем могло ассоциироваться название «фантазия» у композиторов различных эпох, что они хотели подчеркнуть им в своих произведениях? Уже к 1536 году слово фантазия встречается как заголовок произведения в миланских и нюрнбергских печатных изданиях. По мнению К. Филда, в этих ранних образцах под словом «фантазия» подразумевалась, скорее, музыкальная «идея» (тема), независимая от *cantus firmus*, чем определенный жанр, как, например, в «Ile fantazies de Joskin» («Фантазии

⁶⁵ Подробнее об этом см.: [76].

Жоскена») Жоскен Дебре, где слово «fantazies» призвано подчеркнуть «свободно сочиненную», а не заимствованную природу тематизма [181, S. 545]⁶⁶.

С другой стороны, фантазии-пародии, в основе музыкального материала которых могли быть мотет, месса, песня, мадригал или даже другая фантазия, широко распространяются в XVI — начале XVII веков. И тот же Жоскен мессе-пародии, в которой, естественно, используются мотивы григорианских хоралов, дает название «Фантазия на тему L'homme arme»⁶⁷. Часто названием «фантазия» обозначались произведения, в которых обрабатывались мелодии хоралов (они представлены в творчестве Р. Роджо, Ф. Э. дю Корруа, М. Реймана, С. Шейдта, Дж. Булла). Однако, как уже было сказано, большинство немецких хоральных обработок XVII века, которые сейчас определяются как «хоральные фантазии», в источниках своего времени не имели такого названия. Вероятно, они трактовались как один из видов фантазий-пародий и не выделялись из других фантазийных произведений, использующих заимствованный тематизм [181, S. 546]. Эти две разновидности фантазии (фантазии-пародии, или «фантазии на темы», и фантазии, в которых используется оригинальный тематизм), возникшие уже в эпоху Ренессанса, дают начало двум ветвям жанра, проходящим через все этапы его развития.

В эпоху барокко оригинальность тематизма и мелодическая изобретательность в некоторых случаях, вероятно, играла не последнюю роль в выборе жанрового обозначения. Напомним, что А. Кирхер, впервые употребивший термин «*stilus fantasticus*», понимал под ним «манеру письма, полностью свободную от *cantus firmus*, то есть такой род творчества, в котором нельзя опереться на традиционный тематизм»⁶⁸. Примечательно, что И. С. Бах, как и многие другие композиторы, редко называл хоральные обработки фантазиями, даже если они, по замечанию Т. С. Кюрегян, обладали «фантазийно-автономной формой» [63, с. 161]. В этом случае, скорее всего, играло важную роль общепринятое разделение на музыку, связанную с мелодией или текстом хорала, и

⁶⁶ «*Ille fantazies de Joskin*» — небольшая (всего 50 тактов) одночастная инструментальная имитационная композиция без слов.

⁶⁷ Подробнее об этом см.: [156, р. 63].

⁶⁸ Цит. по: ([100, с. 44-45]).

свободную от них («choralgebundene» и «freie»). В статье о фантазиях Г. Телемана М. Зайферт пишет, что именно «неиссякаемый источник мелодической фантазии придает его пьесам чарующую свежесть, тогда как в других его произведениях, которые не выходят за рамки простой имитации, нет подобного уровня мелодической изобретательности» [236, S. 2]. Особенно прихотлива и пластична мелодическая линия в телемановских «Двенадцати фантазиях для скрипки соло» (1735).

В классическую эпоху встречаются фантазии, использующие как исключительно оригинальный тематизм, так и заимствованный. Причем иногда тематизм мог быть заимствован из собственных произведений (Л. ван Бетховен Фантазия op. 80⁶⁹).

Как уже было сказано, эпоха романтизма продолжает эти две линии развития фантазии. В это время появляется огромное количество так называемых «оперных фантазий», в которых обрабатываются и развиваются темы из популярных опер (наряду с оперными, композиторы-романтики охотно используют народные темы в своих фантазиях). Крупнейшим композитором, писавшим подобные фантазии, становится Ф. Лист⁷⁰. Из традиций виртуозной «оперной фантазии» Ф. Лист выводит жанр на новый уровень. По словам В. Каля, вначале композитор пишет фантазии только как «виртуозные обработки», но со временем подчиняет техническую составляющую духовному содержанию [199, Sp. 1797]. Действительно, листовская Фантазия на темы из «Дон Жуана» отличается от жанра попури именно глубиной содержания, осмысленной и высокохудожественной переработкой моцартовских тем.

⁶⁹ В своей Фантазии для фортепиано, хора и симфонического оркестра Бетховен пишет вариации на тему собственной песни «Gegenliebe» («Взаимная любовь») WoO 118 (1775), интонации и ритмический рисунок которой, как известно, отозвался позже в финале Девятой симфонии. Позднее Ф. Шуберт в своей Фантазии «Скиталец» также использует тему собственной одноименной песни.

⁷⁰ В творчестве Ф. Мендельсона также есть Фантазия op. 15, написанная на заимствованную тему — «Последняя роза лета». Это произведение представляет собой необычный двухчастный цикл, вызывающий некоторые ассоциации с поздними бетховенскими сонатными циклами.

Импровизационность и виртуозность в жанре фантазии

Естественно предположить, что композиторы различных эпох связывали общий смысл слова «фантазия» с импровизационностью (например, в немецком языке до сих пор глагол импровизировать звучит как «*fantasieren*») [183]. Вспомним, что первые образцы фантазии XVI века были импровизацией, или фантазированием, за инструментом. Несмотря на то, что, по замечанию М. А. Сапонова, все старинные жанры были импровизационными, в своем историческом развитии фантазия не потеряла это качество. Исторически сложилось так, что композиторы, писавшие произведения в жанре фантазии, сочиняли их в основном для того инструмента, которым владели в совершенстве. Поэтому еще одной важной особенностью жанра фантазии становятся его высокие технические требования к исполнителю. А постулируемая жанром свобода придает ему спонтанность и импровизационность.

Доля этих качеств жанра варьируется от столетия к столетию, но присутствует почти во всех его образцах. В эпоху Ренессанса в Испании подчеркивалось значение игры фантазии для развития техники. В Италии, например, импровизация фантазии на заданную тему из мессы или мотета была одним из испытаний при приеме на место органиста в соборе Св. Марка в Венеции. Тем не менее, встречаются фантазии, которые обозначаются как «простые» или «для начинающих». Т. де Санта Мария публикует в 1565 году свой труд «*Arte de tañer fantasia*» («Искусство исполнения фантазии»), в котором он, в частности, поднимает вопрос искусства импровизации. Д. Ортис первым из трех видов импровизации называет фантазию (второй вид — импровизация на *cantus firmus*, третий — на какое-либо произведение). Позже английский органист, композитор и музыкальный теоретик А. Ф. К. Кольман напишет, что идеальная фантазия должна полностью импровизироваться. По его мнению, фантазия теряет «истинный огонь вдохновения», когда переносится на бумагу [207].

В эпоху барокко широко распространяется «*stylus fantasticus*» («фантастический» или «фантазийный стиль»), представленный, прежде всего, жанрами токкаты, сонаты, ричеркара и фантазии. По словам М. В. Распутиной,

«название стилю дает не фантазийность как качество, а жанр фантазии, который, единственный из всех, был исключительно сольным инструментальным жанром» [100, с. 44-45]. Стиль был очень близок к импровизационной практике. Для него было характерно использование свободных форм и чередование коротких контрастных эпизодов в произведениях. Важно отметить, что А. Кирхер распространял понятие фантазии на «в высшей степени свободный и ничем не ограниченный» метод сочинения⁷¹.

Как известно, целая глава об импровизации в труде К. Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства клавирной игры» посвящена «свободной» фантазии, «которая сочинялась или импровизировалась». Бах подчеркивает, что «лучше всего может клавирист овладеть чувствами своих слушателей с помощью симпровизированной фантазии», и, давая подробную характеристику жанру фантазии, пишет, что она не должна состоять «лишь из выученных пассажей или украденных тем, но скорее быть выражением» собственного творчества композитора-исполнителя [10, с. 105-106]. Немного иначе относится к импровизации Й. Гайдн: «Я поймал идею, — так описывает композитор свой метод импровизации, — и все мои стремления направлены на то, чтобы воплотить ее по всем правилам искусства»⁷².

Многие характерные импровизационные приемы в фантазиях классической эпохи обязаны влиянию К. Ф. Э. Баха: это речитативные вставки, периодически встречающиеся нетактированные разделы или каденции, гармоническая смелость и богатство модуляций, виртуозность фактуры, контрастность разделов и многое другое. Продолжением традиции К. Ф. Э. Баха, который считал, что фантазия может быть свободной только тогда, когда в ней тональности часто сменяют друг друга, являются фантазии В. А. Моцарта (среди них: Фантазия c-moll op. 11 KV 475) и уже упомянутая Фантазия Л. ван Бетховена op. 77. Им также присущи речитативные нетактированные вставки, контрастность разделов, виртуозная фактура. Это, отчасти, касается и Фантазии op. 80. Интересно отметить, что Л. ван Бетховен импровизировал на премьере этой Фантазии.

⁷¹ Цит. по: ([100, с. 44-45]). Позднее об этом же стиле писал И. Маттезонн [213, S. 35].

⁷² Цит. по: ([199, Sp. 1793]).

В эпоху романтизма импровизационность в фантазии сохраняется как качество, и многие произведения того времени могли получить жанровое название «фантазия» благодаря использованию в них специфических приемов, идущих от фантазий К. Ф. Э. Баха. Но, порой, акцент ставился именно на виртуозность фактуры. Недаром в романтическую эпоху появляется множество фантазий с обозначением «brillante» («блестящая»).

Инструментальный состав

Природа жанра фантазии с его импровизационностью и спонтанностью подразумевает использование преимущественно инструментального соло. Действительно, в большинстве своем фантазии — сольные инструментальные произведения. Это совершенно естественно, так как свобода от текста, которая традиционно считается одной из отличительных черт жанра, не подразумевает использование голоса в его обычном «амплуа»⁷³. Если же в фантазии и использовался человеческий голос, то, скорее, как облигатный инструмент⁷⁴. В XVI веке возникли сольные лютневые фантазии-импровизации, позже появились органные фантазии и фантазии для многих других инструментов соло. Тем не менее, во все эпохи встречается довольно много фантазий, написанных для инструментальных ансамблей. В эпоху Ренессанса и раннего барокко это чаще всего скрипичные ансамбли с сопровождением органа или без. К началу XVIII века количество ансамблевых фантазий заметно сократилось, тогда как значение клавирных возросло. То, что в эпоху барокко фантазии писались преимущественно для клавишных, обусловлено, прежде всего, богатством возможностей этих инструментов, а также тем, что большинство ведущих композиторов эпохи барокко были органистами или клавиристами. Клавирные фантазии И. С. Баха, К. Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта оказали огромное влияние на развитие жанра, а также на предпочтительный инструментальный состав фантазий последующих столетий. К. Ф. Э. Бах писал: «Исполнитель на клавире имеет предпочтение перед другими музыкантами, что может достичь

⁷³ Ярким исключением является Фантазия Бетховена op. 80 для фортепиано, хора и симфонического оркестра.

⁷⁴ См., например, фантазии «для пения и игры» Д. Писадора и Э. Даса, где вместо текста использовалась сольмизация.

декламационности быстрых, неожиданных переходов от одного аффекта к другому с помощью фантазий»⁷⁵. Одними из редчайших примеров использования жанра фантазии в квартете являются «Фантазия с вариациями» Й. Гайдна (Первая часть Струнного квартета C-dur op. 3 № 2) и его же Квартет Es-dur op. 76 № 6, где «Фантазия» — вторая часть. Особняком стоит Фантазия Л. ван Бетховена для фортепиано с хором и оркестром op. 80.

В эпоху романтизма жанр фантазии получает такое разнообразие инструментальных составов, какого он не знал со времен эпохи барокко: встречаются сольные, камерные, симфонические сочинения с солистом и без.

Выводы

Итак, как видим, фантазия — инструментальный, чаще всего, сольный жанр, в котором может использоваться как заимствованный, так и оригинальный тематизм. Фантазия зачастую обнаруживает синтез признаков самых различных жанров, а в ее форме нет ограничений и правил. При наличии ярких исключений, большинство фантазий классической эпохи и барокко — одночастные произведения, формы которых основаны на контрастно-составном принципе. В романтическую эпоху свобода формы — необязательное условие для фантазии.

Интересна и закономерна особенность фантазии ярче всего проявлять себя и широко распространяться в «переломные эпохи» (по М. Н. Лобановой) [67, с. 26-27]. Так, М. Лобанова пишет, что канон в эпоху «строгого стиля» выражался в отсутствии в произведении темповых контрастов, динамики, «композитор был нацелен на создание выверенной, рациональной, согласующейся с предписаниями контрапункта композиции». При наличии некоторой области «вольностей», преобладали произведения, следовавшие этим канонам. В конце XVI века «положение кардинально изменилось», и «область вольностей стала неуклонно расширяться» [67, с. 37]. Конечно же, это не простое совпадение, что жанр

⁷⁵ Цит. по: ([1, с. 149]).

фантазии возникает именно в это время (скорее всего, это взаимовлияющие факторы). Как уже было сказано, заголовок «фантазия» произведений XVI века относился, прежде всего, к свободно сочиненной музыкальной теме, независимой от традиционных мелодий [181, S. 545]. Постепенно произведений с названием «фантазия» становится все больше, они встречаются все чаще у различных композиторов, возникает некая традиция, все четче обозначаются общие черты, свойственные всем этим произведениям (все они — инструментальные, чаще всего сольные произведения, независимые от текста, а также дистанцировавшиеся от танцевальных и песенных жанров). Поэтому название «фантазия» уже вызывает «определенные ожидания»⁷⁶. С этого момента индивидуальное название произведения, отражавшее его тематическую свободу и импровизационность, постепенно становится жанровым.

Как видим, фантазия в своей эволюции проходит две фазы:

Первая — **фаза индивидуального названия**. Это период возникновения жанра (если считать моментом его возникновения появление первых произведений с заголовком «фантазия»).

Вторая — **фаза жанрового названия**. В этот период появилось уже достаточное количество одноименных произведений со сходными признаками (то есть за названием «фантазия» закрепились определенные характерные черты, и сформировалась «абстрактная модель», по которой строились другие одноименные сочинения)⁷⁷, и в теоретической мысли эти индивидуальные названия также осознаются как жанровые. Такой же процесс перерождения индивидуального в общее в «глобальном художественном сознании» мы наблюдаем в случае кристаллизации типовых форм эпохи или, по словам Е. К. Шкариной, рождения нового «штампа» [142, с. 25, 27]. Эти две фазы схожи у подавляющего большинства жанров.

⁷⁶ Иными словами, формируется «память жанра» (термин Е. В. Назайкинского). О соотношении «индивидуального и общего», названия и жанрового названия в заголовке произведения, а также об «определенных ожиданиях», связанных с этим заголовком, пишет также Н. Марстон [211, р. 24].

⁷⁷ Характеристика жанра как «абстрактной модели» используется многими музыковедами. Среди них: А. Г. Коробова, Е. А. Грубенюк.

Уникальность фантазии заключается в том, что она имеет еще одну, третью фазу развития. Это **фаза общей «идеи» или принципа**, которая особенно ярко обозначилась в эпоху барокко. В эту эпоху характерные черты фантазии в той или иной степени стали присущи:

а. Многим другим инструментальным жанрам. Напомним, в целом ряде стран фантазия используется как синоним к различным жанрам: ричеркара, тьенто, прелюдии, тастаты, токкаты, каприччио, канцоны и других. Неудивительно, что в эпоху барокко значение термина «фантазия» так расширяется, что И. Маттезон говорит о нем уже как о принципе, объединяющем многие жанры, а об этих жанрах — как о «родах фантазии» [213, S. 35].

б. Стилю (*stilus fantasticus*). Как уже было сказано, А. Кирхер говорит о фантазии не только как о жанре, но как о методе сочинения. Недаром название стилю дает именно жанр фантазии.

в. Идеям целой эпохи. М. Лобанова, проводя параллель между современностью и барокко и называя их «переломными», пишет, что сходство их «проявляется также в специфическом осмыслении художественного канона. В самом общем плане выделяется преимущественная ориентация на нарушение канона, экспериментирование» [68]. Как мы помним, большинство исследователей именно так определяют характерные черты жанра фантазии.

Одна из особенностей эволюции фантазии, имеющей фазы развития «название — жанр — идея» в том, что она не совсем прямолинейная и в своем ходе может возвращаться к ранним фазам, но на новом уровне. Например, в эпоху романтизма устоявшийся жанр порой становится «метафорой», ««индексом» смысла» (по К. В. Зенкину), больше напоминающем индивидуальное название, чем жанровое обозначение в строгом смысле слова [46, с. 11-12]⁷⁸. Другая особенность заключается в том, что признаки этих фаз фантазии могут сосуществовать одновременно. К примеру, один и тот же композитор может использовать обозначение «фантазия» как чисто жанровое (когда произведение имеет выраженные формальные признаки жанра фантазии) и как «метафору» (в

⁷⁸ См. также: [44; 47].

случае, если эти характерные черты жанра фантазии почти неуловимы). Признаки некоторых фаз (чаще всего, это фаза названия и «идеи») могут пропадать на какое-то время.

Приведем примеры сочетания, появления или исчезновения признаков различных фаз в разных масштабах.

1. **В масштабе эпох.** Как уже было сказано, в период барокко фантазия проявляла себя не только как жанр, но и как идея эпохи. Эпоха Просвещения, как известно, укрепила позиции рационального начала в искусстве. Как следствие, возросла роль художественного канона. Л. В. Кириллина пишет, что «известная доля рациональности и ориентация на идеальные либо уже созданные образцы в сочетании с онтологической позитивностью заложенного в них смысла — неоспоримые принципы классицистского мышления». К этой характеристике исследовательница добавляет «и сочинение по уже существующей модели, и использование расхожих интонационных клише, и общий репертуар типовых музыкальных форм, и осуждение всевозможных крайностей» [55, с. 5]. Все это является полной противоположностью жанра фантазии. Неудивительно, что уже к началу классической эпохи фантазия уходит на второй план. Как уже было сказано, основным ярчайшим признаком жанра в классическую эпоху становится свобода формы. Другие признаки фантазии уже не так широко распространены в жанрах этого периода: Л. В. Кириллина даже противопоставляет «фантазийный» тип музыкального мышления «логическому», как более характерному для эпохи. Поскольку признаки фантазии уже не присущи духу времени, а жанров, объединенных ими, уже намного меньше, можно сказать, что фантазия снова возвращается (можно сказать, «сворачивается») к фазе жанра.

Возникновение большого числа фантазий означает начало новой «переломной эпохи» — романтической. Мы снова наблюдаем картину, когда черты одного жанра становятся общими для искусства целой эпохи. Важно отметить, что не только «ориентация на нарушение канона», но и общий характер «фантастичности» свойственен эпохам романтизма и барокко⁷⁹. К эпохе

⁷⁹ См. об этом, в частности: [68; 79, с. 49]. О понятии «типологическое барокко» см.: [22; 68].

романтизма фантазия снова разворачивается до уровня принципа, объединяющего многие жанры: попури, обработки, экспромта, каприччио, музыкального момента, поэмы и многих других, а также проникающего в неродственные фантазии жанры сонаты, симфонии, концерта⁸⁰. Наличие фаз названия, жанрового названия и принципа (то есть индивидуального, общего и в высшей степени общего) и их соотношение в конкретных произведениях может варьироваться.

2. В масштабе творчества отдельно взятого композитора. Одним из примеров подобного рода можно назвать творчество К. Ф. Э. Баха, у которого фантазия широко представлена как жанр, но настолько сильно влияет на многие другие жанры, в которых он работал, что становится одной из основных идей, или, по определению А. Л. Хохловой, «скрытым “голосом”» художественного сознания композитора. То же можно сказать и о Р. Шумане, для которого само слово «фантазия» было равнозначно творческому вдохновению. Подробнее о фантазии как индивидуальном и жанровом названии, а также как о идее в творчестве Шумана будет сказано в следующих главах работы.

⁸⁰ Как известно, существуют понятия «маршевость», «скерцозность», «вальсовость» — часто эти понятия обозначают проникновение ярких черт одного жанра в другой, что мы видим и на примере фантазии, когда говорим о «фантазийности» в произведении. Тем не менее, маршевость — не принцип, но лишь узнаваемые черты этого жанра (ритм, метр и т. д.). Благодаря глобальности своих характерных черт (такой, например, как «нарушение канона своей эпохи»), а также широкому значению слова «фантазия», этот жанр может претендовать на всеобъемлющее, эпохальное значение.

Глава 2. Фантазия в романтическую эпоху и в творчестве Шумана

Фантазия как идея в искусстве эпохи романтизма в Германии первой половины XIX века

«О фантазия! Ты высшее сокровище человека, неисчерпаемый источник, из которого пьют как художники, так и ученые!»
Ф. Шуберт (запись в дневнике от 29 марта 1824 года)⁸¹.

Огромный корпус научной литературы посвящен эпохе романтизма, исследованию ее характерных черт, творчеству ее выдающихся представителей и/или музыкальных жанров, проанализированных в контексте эпохи. В монографиях, учебниках, справочно-энциклопедической литературе, диссертациях и статьях освещены вопросы, касающиеся историко-социальных предпосылок возникновения романтического движения, характерных черт и направлений в философии, литературе и живописи. Поэтому мы лишь вкратце коснемся этих проблем и, сфокусировавшись на одной из категорий романтизма — фантазийности, постараемся доказать эпохальную значимость фантазии как идеи.

Интересна в этом плане уже этимология слова «романтизм», а также его трактовка на рубеже XVIII и XIX веков — времени формирования романтической школы в Германии. Термин «романтизм» пришел из литературы: словом «роман» (фр. roman, англ. romance) в XVIII веке называли жанр, для которого было характерно отступление от норм классицизма, поэтизация средневекового рыцарства, идеализация героев, фантастичность [66]. По словам Д. В. Житомирского, в конце XVIII века термин «романтическое» обозначает нечто «старинное, самобытно народное, далекое, наивное, фантастичное, духовно

⁸¹ Цит. по: ([126, с. 349]).

возвышенное, призрачное, а также удивительное, пугающее» [42, стб. 697]. Схожие синонимы «романтического» — «фантастическое, необычное, странное» — приводит А. М. Гуревич [35, с. 334]. Слово «романтический» в конце XVIII впервые использует Новалис. Для него этот термин связан и с жанром романа, и с особым отношением к миру: «Мир должен быть романтизирован. Только так истинный смысл будет обретен вновь [...] Эта операция еще совершенно неизвестна. Придавая низкому высокий смысл, обыденному таинственный облик, известному достоинство неизвестного, конечному сияние бесконечного, я их романтизирую»⁸².

В кругу йенских романтиков этот термин все больше поэтизируется, носит возвышенный и обобщающий характер и постепенно проникает во все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, философию, эстетику, филологию, живопись и другие гуманитарные науки, объединяя и синтезируя их⁸³. По словам Н. Я. Берковского, к «делам и дням йенской школы» сводится весь ранний романтизм [12, с. 17]. Эта школа сложилась в Германии в самом конце XVIII века, овеянная идеями Французской революции и провозглашенной ею свободой человеческого духа. Поэты, филологи, литературные критики, искусствоведы, публицисты, философы, физики — Ф. Шлегель, Ф. В. Шеллинг, Ф. Шлейермахер, Л. Тик, И. В. Риттер, Новалис и многие другие — формировали идеи эпохи, «размышляли и творили совместно» [12, с. 18].

Поэтизация юности, открытость неизведанному и таинственному, понимание воображения и фантазии как приоритетного, «поэтического» метода познания мира сквозит во многих литературно-философских произведениях йенских романтиков. Так, Новалис — «император романтизма», как назвал его Й. В. Гёте, — пишет в своем сборнике афоризмов: «Фантазия либо поднимает будущий мир ввысь, либо погружает вглубь, либо посредством метемпсихоза

⁸² Цит. по: ([23, с. 39]).

⁸³ Проблему синтеза искусств в эпоху романтизма рассматривает И. Бэлза, называя Э. Т. А. Гофмана — гениального писателя и композитора, художника, певца, дирижера и декоратора — первым «вдохновляющим примером», в произведениях которого «трудно отделить элементы фантастики от сатиры и проникновенной эмоциональности». См.: [20, с. 13].

приближает к нам» [91, с. 88]. В «Цветочной пыли» («Blüthenstaub») он призывает понимать его афоризмы не буквально, а «поэтически»: «Кто слишком стар для фантазий, пусть сторонится юношеских собраний» [91, с. 114].

Основным приемом романтического мышления и «основой романтической философии» А. Л. Вольский справедливо называет «фрагментарность» [23, с. 1]. Поэтому «Фрагменты» Новалиса можно назвать квинтэссенцией романтического в немецкой литературе и философии: его афоризмам присущ яркий образный язык, загадочность, недосказанность полуфраз, благодаря необычной форме изложения для них характерны частая смена контрастных «незаконченных» образов. Эта «незаконченность» не является случайностью или незрелостью стиля, а намеренным художественным приемом. Все эти черты — фрагментарность, частая смена незавершенных контрастных образов, необычность формы и языка, как мы помним, свойственны фантазии как жанру и как идее.

Сказочность и мистичность как грани фантазии также свойственны многим произведениям романтизма. В частности, эти качества проявились в новеллах «Бокал» и «Чары любви» Л. Тика, входящих в сборник «Фантазус» 1812 года. Новелла «Чары любви» относится к жанру «страшных» или «ночных рассказов», мастером которых позднее, как известно, был Э. Т. А. Гофман. Эстетическая программа всего сборника «Серрапионовы братья» Э. Т. А. Гофмана выражена уже в первом рассказе «Отшельник Серрапион». Этот рассказ — аллегория сочинителя как провидца, которому доступен мир мечты, духов и сновидений [38, с. 56-58]. Таким образом, автор становится посредником между миром действительности и миром фантазии.

В этой романтической теме противопоставления идеального, воображаемого мира (по сути — мира фантазии) и «злой» действительности заложена, по выражению И. В. Карташовой, «полярность художественного видения жизни» [52, с. 5]. Многие ученые называют диалектику художественного мышления одним из важнейших открытий романтизма⁸⁴. С

⁸⁴ См., например: [12; 32; 46; 137].

одной стороны, по словам Н. Я. Берковского, для этой эпохи характерны жажда обновления и «энтузиазм», основанный на вере во всемогущество свободного человеческого духа [12, с. 25-26]. Недаром В. Г. Белинский пишет, что «романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека», из которой «подымаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазией» [11, с. 9]. С другой — настроения безнадежности, отчаяния, «мировой скорби», ярко проявившиеся в произведениях Ф. Шатобриана, А. Мюссе, Дж. Байрона, Г. Гейне и других.

Это «противоречие» наиболее полно и поэтично выражено в знаменитом высказывании Г. Гейне: «Весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться [...] В моем же сердце прошла великая мировая трещина, и именно поэтому я знаю, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического назначения поэта»⁸⁵.

В словах Г. Гейне о том, что «сердце поэта — центр мира» проступают еще две черты романтизма. Во-первых, это понимание человека (в первую очередь, его духовно-эмоциональной и чувственной составляющих) как центра вселенной. Так, к примеру, в афоризмах 1797-1798 годов Новалис пишет: «Мы грезим о путешествиях во Вселенной — не в нас ли Вселенная?» [91, с. 88]. Во-вторых, возвышение искусства и творчества над всеми другими видами человеческой деятельности. Проблема творчества — одна из важнейших тем романтизма. По словам И. В. Карташовой, с ней связаны концепции гения, «его свободы, художественного вымысла, интуиции, воображения» [52, с. 7]. Синонимы фантазии — свобода, интуиция, воображение — являются первоосновой творчества в понимании романтиков.

Как для литературы, философии и поэзии, так и для живописи раннего немецкого романтизма свойственно пристальное внимание ко всему остроиндивидуальному, мистико-пантеистические настроения (пейзажи

⁸⁵ Цит. по: ([41, с. 21]).

К. Д. Фридриха, И. А. Коха), поэтизация средневековья, обращение к исторической тематике (К. Ф. Лессинг) и аллегоричность композиций (Ф. О. Рунге).

Как уже было сказано, все виды искусств были охвачены романтическим течением. Однако, по справедливому замечанию Е. И. Чигаревой, именно в музыкальном мышлении «воплотилась наиболее глубинная основа романтизма», и немецкие романтики считали музыку «высшим из искусств, квинтэссенцией романтического начала в жизни» [137, с. 149]. Именно в музыке Германии и Австрии музыкальный романтизм проявил себя раньше всего в творчестве Э. Т. А. Гофмана, К. М. фон Вебера, Ф. Шуберта.

Многие исследователи отмечают, что уже ранний романтизм начала XIX века, противопоставляя свободу творческого гения традициям предшествующих эпох, производит подлинный переворот в искусстве вообще и в музыкальном искусстве в частности⁸⁶. По замечанию А. В. Михайлова, романтический стиль и язык — «крайние отроги всего колоссального переворота, который происходит на рубеже веков в умах людей», а романтическое творчество — «творчество с ощущением совершающейся катастрофы, почти без опоры для поэтически творящего ума» [82, с. 54].

Одной из основных причин этого «ощущения катастрофы» становится разрушение устоявшихся классицистских канонов в искусстве, о чем также говорят современные исследователи⁸⁷, а также субъективизация и индивидуализация искусства, которая в музыке проявляется как в области интонации, форм и жанров, так и в образном содержании произведений⁸⁸.

По замечанию Л. В. Кириллиной, уже во второй половине XVIII века «творчество стало рассматриваться как нечто противостоящее точному знанию». Это противопоставление привело в начале XIX века к «распадению

⁸⁶ См., например: [2; 44; 45; 46, с. 11; 47; 80, с. 31; 82; 83, с. 22; 89, с. 8; 131; 137, с. 151].

⁸⁷ Например, Н. С. Николаева пишет, что для романтизма «характерно стремление освободиться от пут классицистских канонов» [89, с. 8]. Е. И. Чигарева отмечает, что в музыке эпохи романтизма происходит «полное или частичное разрушение канона — традиционных форм, жанров» [137, с. 152].

⁸⁸ В частности, К. В. Зенкин отмечает, что весь «художественный мир у романтиков становятся плодом субъективной фантазии» [46, с. 9].

классического идеала *opus perfectum et absolutum* на два феномена [...] *opus unicum* (уникальное произведение, вдохновленное свободной фантазией, не укладывающееся в схемы, привлекающее своей оригинальностью) и *opus ordinarium* (рядовое, добротное сделанное в согласии с канонами произведения, нравящееся именно своей типичностью)» [54, с. 8-9]. Далее исследовательница подчеркивает, что именно произведения первого типа (*opus unicum*) наиболее характерны для романтической эпохи. По замечанию Е. И. Чигаревой, в музыкальном языке происходят коренные изменения на разных уровнях: «от звука, нагруженного смыслом, приобретающего характер, до композиции целого, в которой принцип свободы приводит к индивидуализации в осуществлении конкретных замыслов (так называемые свободные романтические формы)» [137, с. 152]. А. В. Карельский, говоря о романтической революции, отмечает, что она «открыла путь к легитимации даже и самомалейшего изъявления субъективной творческой воли, не признающей никаких кодексов»⁸⁹. Об индивидуализации романтического искусства на уровне жанра говорит К. В. Зенкин: «жанр уже не обязательно является центральной категорией, определяющей стиль и облик произведения», на первый план выходит стиль композитора, индивидуальный замысел произведения, а жанр «из детерминанты превращается в средство, в некий “индекс” смысла», чем и объясняется жанровая свобода эпохи романтизма [46, с. 11-12]⁹⁰.

Как видно, черты, характерные для жанра фантазии — свобода формы, отклонение от традиционных канонов, индивидуальность и уникальность, субъективность, иррациональность, спонтанность, контрастность образов — присущи произведениям искусства романтической эпохи, все они характерны для ее художественного сознания и являются ее основными «идеями».

⁸⁹ Цит. по: ([137, с. 151]).

⁹⁰ См. также: [48].

Основные направления развития жанра фантазии в творчестве композиторов-романтиков первой половины XIX века

По тонкому наблюдению А. С. Соколова, «периоды формирования и размывания конкретных канонических принципов представляются едва ли не самыми загадочными и привлекательными для исследователя» [110, с. 6]. Как уже было сказано, именно таким периодом является эпоха романтизма. Интересной вдвойне в эту эпоху становится судьба жанра, который сам по себе постулирует отклонение от канона. Благодаря этой характерной черте жанра упомянутая ранее «нечеткость» его границ в полной мере присуща романтическим фантазиям.

Как уже было сказано, в эпоху романтизма жанр фантазии достигает нового пика в своем развитии, получая такое разнообразие форм, жанровых оттенков и инструментальных воплощений, какого не знал со времен эпохи барокко. Появляются циклы фантазий для камерных ансамблей, фантазии для симфонического оркестра (как программные, так и непрограммные)⁹¹ и для солирующих инструментов с оркестром. Возникает огромное количество разновидностей жанра и жанровых микстов, в которых присутствует фантазия. Фантазия тесно взаимодействует как с близкими, так и с далекими ей жанрами⁹². К примеру, К. Черни, предложивший одну из первых классификаций романтической фантазии в своей «Школе практической композиции» ор. 600, трактует жанр фантазии очень широко (почти как И. Маттезон). Так, к фантазии он относит и попури, и каприччио (в качестве примера каприччио Черни приводит Фантазию Бетховена ор. 77), и балладу, которую он называет «видом фантазии» [163, р. 99].

Примечательно, что романтической фантазии свойственно не только богатство инструментального состава и решений формы, но и разнообразие жанровых заголовков и подзаголовков — от жанровых микстов (Соната-фантазия, Полонез-фантазия, Фантазия-экспромт и др.) или уточняющих («Маленькие

⁹¹ Большинство симфонических фантазий было написано уже во второй половине XIX века.

⁹² Подробнее об этом было сказано в первой главе данной работы.

элегантные фантазии», «Элегическая фантазия» и др.) до более индивидуальных («Фантазий-картин», «Фантазий-цветов»). Можно сказать, что жанровое название «фантазия» становится составной частью индивидуального заголовка. Очевидно, что этот факт связан с важными историческими изменениями в природе жанра, вызвавшими к жизни переосмысление его названия, которое в романтическую эпоху (подобно индивидуализированным) порой становится скорее внемузыкальным средством художественной выразительности, чем обозначением конкретных признаков жанра (формы, фактуры и др.), как это было в классическую эпоху.

В эпоху романтизма выделяются два основных, противоположных друг другу направления развития жанра: фантазии на популярные темы, сближающиеся с жанром попури, и фантазии, тяготеющие к серьезному жанру сонаты и продолжающие традиции бетховенских сонат «*quasi una fantasia*». В большинстве своем первый и второй типы фантазий соотносятся как легкая музыка (U-musik) и серьезная музыка (E-Musik)⁹³.

Первому типу фантазий (в научной литературе он условно обозначается как «оперные фантазии») присуща подчеркнута виртуозная фактура «блестящего стиля», преимущественно сольный характер, большая роль вариационности, широкое использование популярных тем⁹⁴. Как правило, эти фантазии — одночастные произведения. Довольно часто они входят и в малые циклы типа «Фантазия и вариации», «Интродукция, фантазия (вариации) и финал» или «Фантазия и вальс» и др., иногда объединяются в циклы фантазий-миниатюр⁹⁵.

Близкими жанрами для первого типа фантазий (или, лучше сказать, «родами» фантазии, как это было в эпоху барокко, если вспомнить высказывание

⁹³ Разумеется, это разделение условно, и существуют примеры, в которых признаки этих типов пересекаются (в некоторой степени это относится к Фантазии ор. 80 Л. ван Бетховена или Фантазии ор. 15 Ф. Шуберта, в которых композиторы используют тематизм своих песен), но в целом можно выделить четкие признаки двух типов романтических фантазий.

⁹⁴ На связь между импровизационностью, романтической виртуозностью и вариационностью в формах обращали внимание многие исследователи. См., например: [99, с. 277; 167, S. 110-111; 168, S. 257; 158, S. 389-390] и другие.

⁹⁵ Среди последних: Ш. В. Алькан. «Три маленькие фантазии» ор. 41, Г. Вихтль. «Шесть блестящих и нетрудных фантазий на темы из любимых опер» ор. 86. Малые полифонические циклы (с фантазией на месте первой части) встречаются довольно редко в эпоху романтизма как в первом, так и во втором типах.

И. Маттезона [213]) становятся парафразы, аранжировки, переложения, обработки, попури⁹⁶. К этим жанрам обращались почти все крупные композиторы-виртуозы романтической эпохи. Наиболее значительные среди них — Ф. Лист, И. Мошелес, Ф. Калькбреннер, С. Тальберг, К. Черни и многие другие⁹⁷.

Большинство «оперных фантазий» написано именно для фортепиано соло, что было обусловлено совершенствованием и расширением возможностей инструмента с одной стороны, и виртуозной техники — с другой⁹⁸. В своей «Школе практической композиции» op. 600 К. Черни объясняет необычайную популярность этой разновидности фантазии у публики красотой используемых в них мелодий и высоким исполнительским мастерством композиторов-виртуозов, сочинявших фантазии [163, p. 86].

В большинстве случаев фантазии на популярные темы строились по типу контрастно-составной формы. Значительную роль при этом играла вариационность (К. Черни приводит пример строения фантазии на три темы: первая тема проходит в форме вариаций, вторая — в форме рондо и третья — снова вариации. В заключительном разделе все темы могли бы «переплетаться») [163, p. 86-87]. Наряду с заимствованными темами, которые избирались по принципу контраста, мог использоваться и оригинальный тематизм. В качестве связок между темами применялись блестящие пассажи импровизационного характера. Если композитор использовал очень большое количество тем, то фантазия приобретала черты жанра попури [163, p. 86-89].

Для **второго типа фантазий** характерно использование в сочинении оригинального тематизма как основного, сближение с сонатно-симфоническим циклом (если произведение написано в слитно-циклической форме) и/или с формой сонатного Allegro, а также использование виртуозной фактуры в этих произведениях как средства, а не самоцели. К этому второму типу фантазий относятся: 1) фантазии, имеющие прямое указание на родство с сонатой уже в

⁹⁶ Подробнее об этих жанрах см.: [49; 101].

⁹⁷ Подробнее о жанре фантазии в творчестве К. Черни см.: [61].

⁹⁸ Подробнее об этом см.: [3, с. 180].

заголовке (Сонаты-фантазии, Фантазии в форме сонаты и др.); 2) фантазии, которые были переименованы самими композиторами (Фантазия op. 17 Р. Шумана, Соната-экосез op. 28 Ф. Мендельсона и другие); 3) фантазии, не относящиеся ни к первой, ни ко второй категории, но, тем не менее, строящиеся по законам сонатной формы или сближающиеся с сонатно-симфоническим циклом. По замечанию В. Каля, «бетховенское определение обеих клавирных сонат op. 27 “quasi una fantasia” может относиться к другим сонатам, отклоняющимся от принятого порядка частей». Далее автор подчеркивает, что продолжателями бетховенской традиции сонаты «quasi una fantasia» становятся, в первую очередь, Ф. Мендельсон и Р. Шуман, а их творчество играет «важную роль в судьбе жанра фантазии в XIX и даже XX веках» [199, Sp. 1797].

Близость к модифицированному сонатно-симфоническому циклу и/или сонатной форме в структуре второго типа романтической фантазии, конечно же, не была единственным решением: использовались и свободные, и контрастно-составные формы⁹⁹. Но одной из характерных черт композиций фантазий было стремление их создателей всеми возможными средствами добиться единства и монолитности формы (одним из таких средств К. Черни называет тематические переключки между частями) [163, p. 83].

Второй тип романтической фантазии тесно взаимодействует с такими классическими жанрами, как соната, концерт, фортепианное трио, симфония и др.. Кроме перечисленных жанров, этот тип фантазии может сближаться с музыкальными моментами, экспромтами, инструментальными романсами, рапсодиями, балладами, скерцо, каприсами (каприччио), интермеццо и многими другими жанрами.

Романтические фантазии обоих типов могли быть крупномасштабными произведениями или фантазиями-миниатюрами (как для фортепиано, так и для камерного ансамбля). Последние чаще всего объединялись в циклы, что для миниатюры, по замечанию Е. В. Назайкинского, совершенно естественно

⁹⁹ В данной работе для удобства мы делаем различие между слитно-циклическими (как модификацией сонатно-симфонического цикла) и контрастно-составными формами. Подробнее об этом см.: [86, с. 5-30].

[85, с. 371-391]. Важно отметить, что при всем своем многообразии фантазия остается инструментальным жанром¹⁰⁰.

Выводы

Как видно, фантазия в романтический период не только являлась одной из идей романтического искусства в целом: принцип фантазийности объединял большое количество музыкальных жанров (как это было в эпоху барокко, когда И. Маттезон говорил о подобных жанрах как о «родах фантазии»). Интересно, что порой в фантазийных произведениях жанровая окраска заголовка «бледнела». В этом случае в соотношении общее/частное или жанровое/индивидуальное композиторы ставили акцент на «частном», «индивидуальном», приближая тем самым обозначение «фантазия» к программному заголовку, что не было характерно для фантазийного жанра в классическую эпоху. В творчестве Шумана мы встречаем интересный феномен — рождение нового типа жанра фантазии (Пьес-фантазий). Это явление важно не только с чисто исторической и эстетической точки зрения, но и дает возможность наблюдать превращение индивидуализированного названия в жанровое¹⁰¹.

Фантазия в творчестве Р. Шумана

Роль, которую сыграл Р. Шуман в эволюции фантазии романтической эпохи, трудно переоценить, и многие музыковеды не раз подчеркивали это¹⁰². Уже одно то, что статья о фантазии в «Новом словаре Гроува» содержит подробный анализ шумановской Фантазии *S-dur*, тогда как произведения большинства других композиторов лишь бегло упоминаются, говорит само за себя [181, р. 556-557].

¹⁰⁰ Одним из исключений является вокальная Фантазия А. А. Дерфельдта «Нищие» (1857).

¹⁰¹ Подробнее об этом будет сказано далее.

¹⁰² См., например: [36; 37; 41; 43; 79; 127; 181; 211; 248].

Жанр имел особое значение для Шумана: композитор обращался к нему, переосмысливая и обогащая, на протяжении всего своего творческого пути. Более того, Шуман стал создателем одного из типов жанра — пьес-фантазий¹⁰³.

Как уже было сказано, фантазия в эпоху романтизма предстает в трех ипостасях: как одна из основных художественных идей эпохи, как жанр и как составляющая индивидуального названия произведения. Далее мы попытаемся ответить на вопрос, в каком качестве (или качествах) фантазия представлена у Шумана.

Фантазия как идея и фантазийность как принцип в произведениях Шумана

Понятие фантазии как идеи тесно связано с принципом фантазийности. Так или иначе, «фантазийность» художественного мышления Шумана, а также высокое значение для него фантазии как идеи и феномена подчеркивают многие биографы и исследователи творчества композитора (это и неудивительно, так как Шуман является одним из ярчайших представителей своей эпохи)¹⁰⁴. К примеру, Г. Ю. Демченко говорит о фантазии как о важнейшей эстетической категории для Шумана [36, с. 15], а по словам А. Л. Хохловой, «фантазийности его мышления может быть посвящен отдельный труд» [127, с. 54-55]. В. В. Медушевский приводит, как показательное для всей эпохи, высказывание Шумана, в котором тот сравнивает фантазию с языком пророков и художников и противопоставляет ее обычному земному языку [79, с. 49]. Интересно также, что книга Х. Кребса, посвященная творчеству композитора в целом и особенностям метроритма в его произведениях в частности, названа именно «Пьесы-фантазии». Книга написана в форме диалогов между вымышленными персонажами «Давидсбунда» — Эвсебием, Флорестаном и Мастером Раро. Примечательно, что название ее не относится к пьесам-фантазиям ни как к жанру, ни как к конкретному произведению Шумана. Вероятно, подобным заголовком Х. Кребс хотел подчеркнуть не только свободную форму изложения книги (как наиболее подходящую для анализа творческого наследия Шумана), но и фантазийность как

¹⁰³ О переводе на русский язык «Fantasiestücke» как «пьесы-фантазии» будет сказано позже.

¹⁰⁴ Среди них работы: [4; 37; 39; 40; 59а; 69; 70; 168; 211; 243; 244; 248].

основную идею художественного мышления композитора [208]. В разделе «Фортепианные фантазии» монографии К. Вёрнера проанализированы все произведения Шумана раннего периода творчества [246, S. 93-146]. Под словосочетанием «фортепианные фантазии» автор подразумевает основной метод сочинения молодого Шумана — импровизацию, а также использует слово «фантазия» в переносном смысле применительно ко всем произведениям этого периода.

Из высказываний самого композитора очевидно, что «фантазия» как качество и как эстетическая категория являлась для него одним из важнейших критериев в оценке своих и чужих произведений [145, с. 26, 50]. Само слово «фантазия» становится для Шумана синонимом вдохновения и творческой силы, противоположностью посредственности и сухого филистерства.

В одной из ранних статей «Нового музыкального журнала» композитор пишет: «Издателям этого журнала часто ставилось в упрек, что они разрабатывают и развивают лишь поэтическую сторону музыки в ущерб ее научной, что они — молодые фантасты [...] В этом упреке заложено именно то, в чем нам хотелось бы видеть отличие нашего журнала от других» [143, с. 143]. С одной стороны, тот факт, что Шуман хотел видеть себя и свой Давидсбунд молодыми «фантастами», говорит о том, что слова «фантастика», «фантастическое» и «фантазия» становятся в понимании Шумана не только одним из символов эпохи, но и идеей нового музыкального направления, одним из лидеров которого он являлся. С другой стороны, в этом высказывании композитора очевидна уже упомянутая ранее тенденция доминирования поэтической стороны музыки над теорией и наукой [143, с. 128]. Поэтому неудивительно, что, давая сочинению «фантазийный» заголовок, Шуман мог трактовать его не только как жанровое обозначение.

Как известно, Шуман преклонялся перед мастерами прошлого, но при этом, как композитор-романтик, осознавал, что искусство не стоит на месте, и остро чувствовал необходимость движения вперед. Поэтому не только в своем творчестве, но и на страницах «Нового музыкального журнала» молодой

композитор призывал к обновлению заостренных форм и протестовал против бездумного эпигонства в свою эпоху. Так, в одной из статей композитор говорит о целях и смысле нового искусства и целого поколения молодежи, «чьё назначение, как видно, заключается в том, чтобы освободить от цепей наше время, которое тысячами звеньев еще связано с предыдущим столетием» [143, с. 142]. Естественно, что новаторство — «освобождение от цепей» — в той или иной мере сопровождается ломкой и трансформацией классических канонов и норм, что уже говорит о наличии принципа фантазийности и сближает многие произведения самого Шумана со сферой жанра фантазии, даже если они такого жанрового обозначения и не имеют.

Фантазия и фантастика

В заголовках ранних произведений Шуман два раза использует французское слово «fantastique» («фантастический», «невероятный», «воображаемый»¹⁰⁵) (См. Таблицу)¹⁰⁶. В связи с этим возникает вопрос: имеет ли это слово то же значение для композитора, что и «фантазийный»?

В критических статьях, желая отметить наличие в произведении оригинальности, одухотворенности, богатства фантазии, творческой изобретательности, новаторства в области формы, тематического материала, стиля, идей и т. д., Шуман часто использует слово «phantastisch»¹⁰⁷ (аналог французского «fantastique»). Например, рецензируя Сонату op. 35 b-moll Ф. Шопена, он пишет, что вторая ее часть «смелая, одухотворенная, фантастичная» [145, с. 23]. Шопеновскую Балладу F-dur композитор характеризует как «фантастичную и остроумную» («phantastisch und geistreich») [234, S. 227]. Высказываясь о творчестве С. Хеллера, композитор отмечает, что «его формы новы, фантастичны и свободны» («seine Formen sind neu, phantastisch und frei») [233, S. 249]. Анализируя Сонату В. Тауберта, Шуман говорит, что в ней

¹⁰⁵ Именно последнее становится общим со значением «фантазия».

¹⁰⁶ Почти все эти произведения либо неокончены, либо утеряны. Сейчас нам доступно только одно из них — «Etude fantastique en doubles sons» («Фантастичный этюд на двойные ноты») (1830).

¹⁰⁷ Интересно отметить, что в 1853 году, когда Шуман редактировал свои критические статьи перед их изданием, он пишет это слово только через «ph». Позднее мы коснемся этого вопроса подробнее.

отсутствует «фантастичный элемент» («phantastische Element») [233, S. 58]. Под этим словосочетанием композитор понимает «новые, экстраординарные жизненные обстоятельства» и противопоставляет ему «общие, примерные истины» [143 с. 177]. Как видим, прилагательное «фантастичный» имеет для Шумана тот же смысл, что и «фантазийный» или «богатый фантазией».

Действительно, фантастика — продукт воображения, фантазии; как и сказочность, фантастика является одной из граней фантазии, принадлежит к ее области. Конечно, из этого следует, что область фантазии гораздо шире. Грань между фантазией и фантастикой очень тонка. Вопрос лишь в том, что мы понимаем под этими словами. К примеру, В. В. Медушевский противопоставляет фантазию и фантастику со знаком «плюс» и «минус»: в фантастике он видит проявление «показной фантазии» или фантазии ради оригинальности как таковой, отсутствие вкуса, ложной фантазии; истинная фантазия, по его мнению, должна быть «скрытой» [79, с. 51-52]. Для Шумана, как мы видим, фантастичность не имела ничего общего с этой трактовкой. Как отмечает В. С. Галацкая, фантастика Шумана — «скорее фантастика собственных видений, подчас причудливых и капризных, вызванных игрой художественного воображения» [27, с. 391]¹⁰⁸.

То, что Шуман больше не использовал в названиях своих произведений французское слово «fantastique», вероятно, связано с тем, что со временем он отказался от французских названий в пользу немецких. О причинах, по которым композитор не использовал немецкое слово «phantastisch», можно только догадываться. Очевидно лишь, что по сравнению со словом «фантазия», слово «фантастичный» в названии сочинения его устраивало меньше. С одной стороны, ремарка Шумана «Durchaus phantastisch» («совершенно фантастично»), относящаяся к первой теме Фантазии op.17, говорит о близости понятий фантастичного и фантазии для композитора. С другой стороны, это слово само по себе имеет скорее описательное значение, определение характера ее исполнения, но не его жанровую принадлежность. Вероятно, для Шумана понятие «фантастичный» входило, скорее, в область фантазии как идеи, чем фантазии как

¹⁰⁸ См. также: [5; 6; 104].

жанра. Именно поэтому, вместо закрепившегося в нашей литературе перевода «Fantasiestücke» как «фантастические пьесы», мы используем переводы «пьесы-фантазии» или «фантазийные пьесы» — более точные и отражающие именно жанровую составляющую немецкого слова, а не образную характеристику.

Обзор и классификация фантазийных опусов композитора

Определение характерных черт жанра фантазии у Шумана усложняется тем, что фантазия в его творчестве активно эволюционирует, и многие черты, которые характерны для ранних фантазийных опусов, уже не присущи более поздним¹⁰⁹. Недаром Н. Марстон в своей книге о Фантазии ор. 17 Шумана пишет: «Очень трудно дать точное определение произведениям Шумана с названием пьесы-фантазии или фантазии» [211, р. 31]. Тем не менее, мы попытаемся приблизиться к пониманию Шуманом фантазии как жанра.

Фантазия у Шумана представлена самыми разнообразными формами и инструментальными решениями: от инструментальной миниатюры до симфонии, от сольных и камерных сочинений до симфонических с солистом и без. В таблице, приведенной ниже, перечислены все произведения, в названии которых в той или иной форме используется слово «фантазия», включая планы сочинений, произведения неоконченные и утраченные, а также те, что были переименованы.

Год создания	№ Опуса	Название	Состав
1829 / 1830	ор. 1	Theme sur le nom Abegg [Вариации на имя Абегг]: Финал — Final alla Fantasia (часть вариационного цикла)	Фп.
1830	Anh. F 12 ¹¹⁰	Etude fantastique en doubles sons [Фантастичный этюд на двойные ноты] ¹¹¹	Фп.

¹⁰⁹ Подробнее об этом мы также поговорим в последующих главах.

¹¹⁰ Сочинения с обозначением «Anh.» (от нем. Anhang — приложение) не имеют опуса. Их номера приведены по Приложению к последнему Указателю сочинений Шумана [214].

¹¹¹ Ранее считалось, что это произведение было утеряно, но в 2010 году издательство G. Henle Verlag опубликовало его как первую версию Токкаты ор. 7 с заголовком «Exercice». Эта версия впервые анализируется в отечественной литературе.

1832	Anh. F 17	Exercice fantastique [фантастическое упражнение] ¹¹²	Фп.
1832 или 1833	Anh. F 18	Fantasie satyrique nach Henri Herz [Сатирическая фантазия по Генри Герцу] (фрагмент) [230, S. 387, 391]	Фп.
4-10.07. 1832	Anh. F 13	XII Fantasien [XII Фантазий] (композиционный план) [230, S. 411]	Фп.
сент. 1832	Anh. F 15	«Fandango As-dur/f-moll» Fantasie rhapsodique oder Rhapsodie musicale [«Фанданго As-dur/f-moll» Рапсодическая фантазия или музыкальная рапсодия] (фрагмент)	Фп.
1836 / 1837	op. 12	Fantasiestücke (во втором издании — Phantasiestücke) [Пьесы-фантазии] (цикл из восьми пьес)	Фп.
1836	op. 124 № 5	Phantasietanz [Танец-фантазия] из сборника «Листки из альбома» (Самостоятельная пьеса, позднее включенная в сборник)	Фп.
1838	op. 124 № 19	Phantasiestück [Пьеса-фантазия] из сборника «Листки из альбома» (Самостоятельная пьеса, позднее включенная в сборник)	Фп.
1838	op. 16	Kreisleriana. Fantasien (Phantasiéen für das Pianoforte - второе издание 1850 года) op. 16 (цикл из восьми пьес)	Фп.
1836 / 1838	op. 17	Fantasie (цикл из трех частей)	Фп.
1839 / 1840		Eine Leichenfantasie (Похоронная (погребальная) фантазия). (Издано в 1840 как Nachtstücke [Ночные пьесы] op. 23) (цикл из четырех пьес)	Фп.
1839 / 1840	op. 26	Faschingsschwank aus Wien. Fantasiebilder [Венский карнавал. Фантазии-картины/ Фантазии-образы] (цикл из пяти пьес)	Фп.
1841 (1843, 1845) ¹¹³		Phantasie (Первоначальное название первой части Концерта для фортепиано с оркестром op. 54).	Фп. с орк.
1842	op. 88	Phantasiestücke [Пьесы-фантазии] (цикл из четырех пьес)	Скр., влнч. и фп.
1849	op. 73	Fantasiestücke [Пьесы-фантазии] (В первоначальной версии — Soiréestücke) (цикл из трех пьес)	Кларн., скр. (влнч. ad libitum) и фп.
1851	op. 111	Drei Fantasiestücke [Три пьесы-фантазии]	Фп.
(1841) 1851		Symphonistische Phantasie ¹¹⁴ [Симфоническая фантазия] (Издано в 1853 году как Четвертая симфония op. 120)	Симф. орк.

¹¹² Возможно, произведение утрачено. См.: [230, S. 411].

¹¹³ Курсивом выделен год, когда сочинение не имело фантазийного заголовка.

¹¹⁴ Черновое название редакции 1851 года.

1853	op. 131	Phantasie [Фантазия] (одночастное произведение)	Скр. с орк.
1853		«Märchenphantasien» [«Сказки-фантазии»] (Издано в 1854 году как «Märchenerzählungen» [«Сказочные повествования»] op. 132 (цикл из четырех пьес)	Клар. (скр. ad lib.), альт и фп.

Как видно, большинство фантазийных произведений сочинены Шуманом в ранний период (до 1840 года), и все они написаны исключительно для фортепиано соло. Лишь в 1841 году появляется Фантазия для фортепиано с оркестром, а в 1842 году — первый цикл для камерного состава — Пьесы-фантазии op. 88.

Обращает на себя внимание большое количество переименованных произведений. Примечательно, что молодой Шуман чаще давал «фантазийные» заголовки тем произведениям, которые изначально задумывал в классических жанрах сонаты или трио. Позже он отказывался от «фантазийных» названий в пользу более «серьезных» заголовков, таких как Симфония (op. 120) или Концерт (op. 54)¹¹⁵.

Фантазийные сочинения у Шумана могут быть как самостоятельными произведениями (циклическими и нециклическими), так и разделами, частями сочинений (финал Абегг-вариаций op. 1), а также небольшими пьесами-фантазиями, объединенными в циклы, либо пьесами из сборника (Танец-фантазия и Пьеса-фантазия из сборника «Листки из альбома» op. 124). Фантазийные опусы композитора можно условно разделить на крупные и малые. Последние (чаще всего это пьесы-фантазии) объединяются в циклы и часто сближаются с жанром характерной пьесы, а сам цикл относится к сфере так называемой «новой сюиты». Со временем в творчестве композитора такие циклы становятся все меньше по числу частей, а сами части все сильнее напоминают лирическую миниатюру¹¹⁶.

В большинстве случаев фантазии Шумана — это одночастные¹¹⁷ (исключение представляет лишь Фантазия op. 17) и инструментальные произведения. Последнее совершенно естественно, ведь инструментальность фантазии — один

¹¹⁵ Подробнее об этом см. в последующих главах. См. также: [136].

¹¹⁶ Подробнее об этом см. в последующих главах. См. также: [135].

¹¹⁷ Об этом говорил еще Н. Марстон [211, p. 27].

из ее исторически сложившихся признаков¹¹⁸.

Возникает вопрос, какие из характерных жанровых признаков фантазии, кроме одночастности и инструментальности, выделяют фантазийные сочинения Шумана среди нефантазийных? В одной из статей композитор пишет: «В его [Ф. Э. Вильзинга] фантазии есть смысл и порядок, для фантазии, пожалуй, больший, чем нужно» [145, с. 120]. Можно предположить, что «смысл и порядок» для Шумана — типовые и традиционные формы, жанровые каноны, неимпровизационность и другие черты, которые противоположны определению жанра фантазии.

По утверждению Е. К. Шкариной, до второй половины XIX века в теоретической мысли понятия «типовая форма» и музыкальная форма как таковая были слиты, а к концу XIX века понятие типовой формы «сузилось до рамок музыкальных форм классицизма» [142, с. 30]. Поэтому мы имеем в виду совокупность узнаваемых признаков именно классических форм, когда говорим о пресловутом «отклонении от канонов и норм», характерном для фантазии как жанра в романтическую эпоху. По замечанию Ф. Листа, «Шуман хотел пронизать классические формы романтикой или, если угодно, внести романтический дух в царство классики»¹¹⁹. В этом высказывании композитора прослеживается, с одной стороны, преемственность эпох, а с другой — идея нарушения классических канонов формы выразительными средствами эпохи романтизма. Таким образом, можно провести параллель между понятиями «романтизм» и «фантазийность как принцип». Поэтому, как мы уже упоминали, подавляющему большинству жанров эпохи романтизма свойственна свобода формы.

Действительно, многие фантазийные сочинения Шумана отличает особая свобода формы. Тем не менее, как уже было сказано, эта свобода в романтической фантазии — необязательное условие, и некоторые шумановские фантазийные сочинения — тому подтверждение: порой формы циклов пьес-фантазий довольно традиционны¹²⁰.

¹¹⁸ Как было сказано в первой главе этой работы, в истории есть примеры неинструментальных фантазий, но они крайне редки.

¹¹⁹ Цит. по: ([96, с. 170]).

¹²⁰ Подробнее об этом будет сказано в следующих главах.

Быть может, для Шумана знаком фантазийного в произведении было отклонение от какого-либо жанрового канона — совокупности узнаваемых признаков классических жанров? В фантазиях Шумана мы находим примеры подобного рода отклонений, когда произведения не вписываются в рамки ни одного из классических жанров: Фантазия op. 17, «Венский карнавал» op. 26, Пьесы-фантазии op. 88, Четвертая симфония op. 120. Но, с одной стороны, это характерно и для нефантазийных произведений: к примеру, А. Амброс характеризует шумановскую Сонату *fis-moll* op. 11 как «чрезвычайно фантастическую» [4, с. 40-41], а П. И. Чайковский называет «Юмореску» op. 20 «превосходной фантазией» [132, с. 113]. С другой стороны, это качество присуще не всем фантазиям.

Как уже было сказано, многие музыковеды называют тематическую изобретательность необходимым атрибутом жанра фантазии (вспомним, например, высказывание Л. де Милана о том, что произведение, написанное в этом жанре, должно быть обязано своим возникновением «фантазии лишь своего автора») ¹²¹. Шуман явно склонялся к такому же мнению. По поводу современных образцов фантазий он писал: «Печально, что сочинительство вторичного порядка — фантазирование на заимствованные темы — начинает преобладать и, как известно, прячется за весьма привлекательным названием, со смыслом которого такое сочинение имеет очень мало общего» [143, с. 343]. Действительно, основной тематизм во всех фантазийных сочинениях Шумана — оригинальный, в них нет недостатка ни в мелодической, ни в гармонической изобретательности. Однако нельзя сказать, что какие-либо нефантазийные произведения Шумана этими качествами обделены. Как известно, проблема мелодии всегда интересовала Шумана [145, с. 91], и, по замечанию А. Амброса, композитор был «совершенно свободен от мелодической манерности, избитых приемов мелодии» [4, с. 48]. В. П. Бобровский отмечает, что «богатство, которым характеризуется музыкальное мышление Шумана, отражается прежде всего в тематизме его сочинений» [15, с. 218]. В зрелый и поздний периоды творчества примеров использования

¹²¹ Цит. по: ([181, S. 544]).

чужих тем как основы произведения у Шумана очень немного¹²². Как видим, и эта черта жанра фантазии также присуща подавляющему большинству шумановских произведений.

Как мы помним, импровизационность была одним из первых сформировавшихся признаков фантазии как жанра. Шумановские фантазийные опусы раннего периода нередко рождались в процессе импровизации, о чем писали многие из друзей композитора [24, с. 80, 83]. Можно предположить, что названия фантазий (особенно раннего периода) могут происходить от немецкого слова «phantasieren» или «fantasieren» — импровизировать. Однако подобным образом рождались тогда не только фантазийные опусы. Позднее, как известно, композитор отказался от импровизации как от основного метода сочинения [144, с. 175; 145, с. 181; 146, с. 416], но фантазии продолжал сочинять.

Важно отметить, что порой именно фантазийное название, если оно не говорит об отклонении от классических канонов или наличии в произведении других признаков жанра фантазии, подчеркивает дистанцирование ото всех остальных жанров, от любых параллелей с ними. История переименований произведений позволяет проследить во многих фантазийных сочинениях Шумана эту логику. Так, Романсы для фортепиано выходят в свет как Пьесы-фантазии оп. 111, а Пьесы-фантазии оп. 73 при издании утрачивают свое первоначальное название *Soiréestücke*. В первом случае композитор уходит от параллелей с жанром романса, а во втором — от ассоциации с салонной музыкой.

Как видим, с одной стороны, черты жанра фантазии в той или иной степени свойственны многим произведениям Шумана, не имеющим фантазийных заголовков. С другой стороны, некоторым фантазийным сочинениям свойственна нечеткость и размытость жанровых признаков. Именно поэтому возникает вопрос: всегда ли композитор трактует фантазийное название в «классическом» понимании, всегда ли «фантазия» у Шумана является жанровым обозначением в строгом смысле слова или оно может быть чем-то иным?

¹²² Довольно много таких примеров лишь в ранний период. Среди них: «Экспромты на тему Клары Вик» оп. 5, Симфонические этюды оп. 13, Этюды по каприсам Паганини оп. 3 и оп. 10, Танцы Давидсбюндлеров оп. 6.

В некоторых случаях, когда по сравнению с близкими по времени написания и по типу нефантазийными произведениями фантазийное сочинение Шумана не обнаруживает более ярко выраженных жанровых признаков, приходится признать, что фантазийный заголовок обозначает общую идею эпохи, общую «атмосферу романтичности» (по В. А. Цуккерману), которой овеяно произведение [130, с. 115] и тем самым приближается к программному заголовку. Такую трактовку фантазийного названия можно условно обозначить как «романтическую».

В случае с шумановскими фантазийными опусами мы сталкиваемся с еще одной проблемой. Как видно из приведенной выше таблицы, жанровые обозначения фантазийных произведений очень разнообразны. К примеру, композитор первым использует словосочетание «*Fantasiestücke*» (пьесы-фантазии) применительно к музыкальной пьесе. Это название неоднократно встречается не только в творчестве самого Шумана, но вслед за ним — в творчестве его современников и композиторов последующих эпох. Постепенно во всех этих одноименных произведениях проявляются общие характерные черты, и их название получает статус обозначения (или «имени») жанровой разновидности.

Этот процесс, естественно, невозможен, если название либо используется слишком редко, либо встречается в музыке лишь однажды (так как суть жанра в повторяемости). Возьмем, к примеру, двойные обозначения несостоявшихся фантазийных опусов Шумана: *Leichenphantasie* (черновой заголовок цикла op. 23) и *Märchenphantasien* «Сказки-фантазии» (первоначальное название «Сказочных повествований» op. 132). В обоих случаях вместе со словом «фантазия» используются слова, которые выполняют усилительную и/или конкретизирующую функцию. Можно ли считать эти названия жанровыми заголовками в строгом смысле слова? К жанровым эти названия можно отнести только благодаря присутствию в них слова «фантазия». Однако оба эти заголовка больше не встречаются в творчестве композитора и, по сути, очень близки индивидуальным названиям сочинений. Тем не менее, эти обозначения имеют отношение к жанру фантазии (являются его разновидностью). Вопрос только в соотношении «частного, особенного» и «общего, типового» (по А. Г. Коробовой) [59, с. 34],

названия произведения и жанрового обозначения.

Стоит отметить еще одну важную деталь. Как видно из таблицы, в обозначениях шумановских фантазийных опусов встречаются два варианта написания слова «фантазия»: «Fantasie» и «Phantasie». На первый взгляд, оба эти слова являются синонимами. Однако в немецком языке существует разница между глаголами «fantasieren» и «phantasieren». Первый означает «импровизировать», «сочинять», а второй — «бредить», «мечтать», «грезить». Можно предположить, что у Шумана обозначение «Phantasie» больше относится к сфере воображения, тогда как «Fantasie» — к импровизации. Это объясняется этимологией слова. Как мы помним, вариант написания слова «Phantasie» происходит через латинское «phantasia» от греческого «φαντασία», что дословно переводится как «сделать видимым» или «φαίνειν» — «показывать», то есть относится к сфере визуального восприятия, тогда как слово «Fantasie» пришло из французского языка и было близко по смыслу словам «каприз», «прихоть», «причуда». Интересно отметить, что в большинстве случаев в «Gesammelte Schriften» композитор использует написание слов «фантазия», «фантастичный» через «ph».

Причин, по которым Шуман использовал тот или иной вариант написания слова «фантазия» в заголовках сочинений, могло быть множество. В ранних опусах, вероятно, сказалось влияние французской лексики, в более поздних — стремление композитора использовать немецкий вариант написания слова. Не последнюю роль могли играть традиции издательств, в которых печатались фантазийные произведения. В первом издании Пьес-фантазий ор. 12 прослеживается параллель с написанием заголовка «Фантазии в манере Калло» («Fantasiestücke in Callot's Manier») Э. Т. А. Гофмана. Помимо всего прочего, вариант написания слова «Phantasie» мог подчеркивать более высокую степень художественного обобщения, тогда как «Fantasie» имело более узкое значение. В случае с вариантами написания слова «фантазия» мы не можем ничего утверждать, так как Шуман не оставил никаких намеков на мотивы, побудившие его использовать тот или иной вариант.

Выводы

Как видим, в фантазийных заголовках Шумана в различной степени проявляются «ипостаси» феномена романтической фантазии — «название», «жанр» и «идея», которые сосуществуют и свободно сочетаются друг с другом. Используя слово «фантазия» и его производные в заголовках сочинений, композитор трактует его как:

1. Жанровое обозначение в строгом смысле слова;
2. Составляющую индивидуализированного названия произведения (при этом заголовок иногда приближается к программному названию);
3. Обозначение общей идеи эпохи (последнее относится практически ко всем, особенно ранним, фантазийным сочинениям).

Важно также напомнить, что принцип фантазийности проникает во многие другие жанры в творчестве Шумана.

Все три «ипостаси» фантазии у Шумана неразрывно связаны между собой и присутствуют практически во всех фантазийных сочинениях. Вопрос лишь в их соотношении, которое в каждом конкретном фантазийном произведении — свое.

Тонкая грань между всеми тремя проявлениями фантазии (идеи — жанра — названия) и их взаимное переплетение в эпоху романтизма обуславливает сложность их разграничения не только в творчестве Шумана, но и у многих композиторов-романтиков. Нашупать грань между фантазией в качестве жанра и индивидуализированного названия, а также разницу между фантазийным и нефантазийным произведением в творчестве Шумана можно с помощью сочетания различных подходов и методов:

1. Методом исторического анализа (изучение оригинальных источников, таких, как письма и дневники Шумана, его критические статьи, которые содержат ценные высказывания композитора о фантазии и других жанрах, а также сведения, касающиеся историй переименований фантазийных произведений). Анализ этих историй чрезвычайно важен для более полного понимания отношения Шумана к жанру фантазии и к сопутствующим ей жанрам.

2. Методом теоретического анализа (анализ музыкального материала и его организации фантазийных опусов, а также сравнительный анализ этих сочинений с близкими им по времени создания или по типу нефантазийными произведениями).

3. Методом филологического анализа названий произведений (в случае с фантазией, а также в свете большого разнообразия заголовков и подзаголовков в фантазийных произведениях Шумана этот метод представляется особенно актуальным).

Все эти вопросы будут более подробно рассмотрены в последующих главах на примерах конкретных сочинений.

Глава 3. Первые фантазийные сочинения Шумана: самостоятельное сочинение и часть цикла

Гейдельбергский период творчества Шумана стал для него временем борьбы за право заниматься любимым делом. Молодой композитор уже точно знал, что его предназначение — «стать виртуозом и композитором» [146, с. 114], и в тот момент ставил акцент на карьере пианиста-виртуоза. Исследователи его творчества недаром отмечают, что для раннего периода творчества Шумана характерно тяготение к романтической виртуозности, которая присуща таким произведениям, как «Тема на имя Abegg. Вариации для фортепиано» op. 1, Токката op. 7, Allegro op. 8, этюды по каприсам Паганини op. 3 и op. 10, Симфонические этюды op. 13, отчасти это относится и к некоторым другим ранним опусным сочинениям¹²³.

Естественно, что внимание молодого композитора привлекали прежде всего жанры, широко распространенные в среде композиторов-виртуозов романтической эпохи: концерт, вариации, блестящий этюд, упражнение или экзерсис. Так, в гейдельбергских записных книжках Шумана сохранились наброски первой части неоконченного фортепианного концерта F-dur, будущего первого опуса. Вместе с первой редакцией Токкаты op. 7 сохранилось и большое количество фрагментов этюдов [192, p. V].

По мнению Э. Ф. Енсена, уже в ранних работах Шумана, которые либо остались в виде набросков и планов сочинений, либо были сочтены композитором непригодными для издания, проявилась оригинальность и самобытность его таланта. Наиболее характерными чертами этих сочинений Э. Ф. Енсен называет принцип вариационности, которому в большинстве случаев подчинялись их формы, и уже упомянутое стремление к «совершенствованию и демонстрации виртуозной техники» [198, p. 85]. На эти черты обращает внимание и В. Дамс, объясняя популярность вариационных форм у «таких молодых композиторов, как

¹²³ См., например: [41, с. 348; 168; 186; 188; 192; 198; 205].

Шуман» именно тем, что в них «он мог показать во всем блеске свое искусство виртуоза» [168, S. 257]¹²⁴.

Важно подчеркнуть, что виртуозный стиль в сочинении (или так называемый «*style brillante*» — «блестящий стиль») далеко не всегда связан с отсутствием вкуса или глубокого художественного замысла, что нередко отмечали многие великие композиторы и критики эпохи романтизма (среди них: сам Шуман, П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн и другие), а также исследователи XX века (Д. В. Житомирский, Н. С. Николаева и др.). Действительно, многие композиторы-виртуозы романтической эпохи (как это нередко бывает в искусстве вообще) стремились к славе и финансовой стабильности, поэтому они шли «на поводу» у публики, что зачастую приводило к преобладанию эффектных технических сложностей над содержанием, доминированию виртуозных пассажей над оригинальным тематизмом и к примитивности форм в их сочинениях. Но среди композиторов-виртуозов были и те, кто использовал новые возможности интенсивно развивающегося фортепиано и фортепианной техники лишь как средство для достижения высоких художественных целей. Достаточно вспомнить, по крайней мере, сочинения Ф. Листа или Ф. Шопена, многое из творчества которых сам Шуман довольно высоко ценил.

То же можно сказать и о «виртуозном» стиле молодого Шумана. Недаром, отмечая виртуозную направленность ранних произведений композитора, В. Дамс подчеркивает, что она ни в коей мере не была выражением «стереотипного бравурного стиля того времени» [168, S. 257]. В числе ярких примеров произведений такого рода — ранние сочинения Шумана, имеющие отношение к фантазийным жанрам: Вариации на имя Abegg op. 1 (с ее финалом «*alla Fantasia*») и ранняя версия Токкаты op. 7 1830 года — «*Exercice*» («Экзерсис»), которая некоторое время носила фантазийный заголовок «*Etude fantastique en double-sons*» («Фантастичный/фантазийный этюд на двойные ноты»)¹²⁵.

¹²⁴ К. Дальхауз также считал, что в эпоху романтизма «виртуозность [...] опиралась на цепь вариаций как на свою парадигму». Цит. по: ([99, с. 277]).

¹²⁵ Произведение недавно вышло в свет в новом полном собрании сочинений Шумана. Отдельно эти две версии перепечатало издательство G. Henle в 2010 году.

Токката оп. 7 и ее ранняя версия 1830 года

Названия первой версии Токкаты

В письме к С. де Сиру в 1839 году Шуман говорит, что начал Токкату в 1829 году. Позднее произведение было отложено, как и многие другие сочинения гейдельбергского периода, среди которых, напомним, было немало набросков этюдов. Э. Херттрих отмечает, что в письмах и дневниках, касающихся этих произведений, часто встречается название «*Etude fantastique en double-sons*» («Фантастичный/фантазийный этюд на двойные ноты»). Ранее предполагалось, что произведение могло иметь отношение к Токкате оп. 7 [41; 177; 198; 214]. Тем не менее, исследователи подчеркивали, что этот факт остается неподтвержденным.

Основываясь на письмах и дневниках композитора, Э. Херттрих доказывает, что название «Фантастичный этюд на двойные ноты» имеет прямое отношение к Токкате и к ее первой версии — «Экзерсису». Так, в письме к семье в ноябре 1831 года Шуман упоминает «*ein großes Exercice in Doppelgriffen zur Uebung für die Brüder*» («большой экзерсис двойными нотами для упражнений братьям») ¹²⁶. В дневниковой записи от 9 августа 1832 года под заголовком «*Arbeiten*» («Работы») Шуман пишет: «*gr. [grande] Etude à quatre voix*» («Большой этюд на четыре голоса»), а четыре дня спустя в письме к издателю Т. Хаслингеру предлагает, как «продолжение этюдов Крамера и Кесслера», «*Fantasieübung*» («Фантазийное упражнение») и «второй этюд двойными нотами, выдержанный примерно в том же ключе, но не такой трудный» ¹²⁷. В списке произведений, составленном композитором между началом 1832-го и июлем 1833 года, значится: «*Etude fantastique en double-sons [...] (Euv. 6. Heidelberg)*» («Фантастичный этюд на двойные ноты [...] (Соч. 6. Гейдельберг)») с посвящением И. Г. Ф. В. Шлегелю, который был начальником почтового отделения в Цвиккау и корреспондентом «Нового музыкального журнала». По мнению Э. Херттриха, обозначения «in

¹²⁶ Цит по: ([214, S. 673]).

¹²⁷ Цит по: ([192, p. IV-V]).

Doppelgriffen», «à quatre voix» и позднее «en double-sons» говорят о том, что Шуман «мог иметь в виду только раннюю версию Токкаты» [192, р. IV-V].

Примечательно, что в «Projectenbuch» Шумана и в автографе первой версии Токкаты 1830 года сочинение уже озаглавлено «Exercice» («Экзерсис») с посвящением Л. Шунке¹²⁸. По мнению Э. Херттриха, добавление «Гейдельберг» рядом с названием «Фантастичный этюд на двойные ноты» в упомянутом списке произведений может свидетельствовать о том, что сочинение не продвинулось дальше гейдельбергской версии. К тому же, в процитированном ранее письме к Т. Хаслингеру Шуман говорит, что произведение должно быть «переписано набело»¹²⁹.

Таким образом, Э. Херттрих доказывает, что «Etude fantastique en double-sons» и «Exercice» — два названия одного произведения, подкрепляя свои доводы пометкой Шумана (в каталоге сочинений 1843 года) о том, что Токката была закончена между 29 сентября и 25 декабря 1833 года. Э. Херттрих подчеркивает, что пока остается неясным, являются ли другие варианты «фантазийных» заголовков этюдов и упражнений, встречающиеся в письмах, дневниках и набросках Шумана, вариантами названия первой версии Токкаты или нет.

История создания и возможные прототипы обеих версий Токкаты ор. 7

В августе 1828 года Шуман начал занятия с Ф. Викома. По словам Я. Классен, одной из основных методик обучения Вика была импровизация на определенный вид техники или на заданный образец [203, S. 82]. Р. Грин также обращает внимание на большое количество дневниковых записей Шумана, свидетельствовавших о том, что он импровизировал на сочинения А. Герца, Э. Г. Майера и многих других композиторов [188, р. 181]. Вероятно, эта методика как нельзя лучше подошла молодому Шуману, у которого еще в раннем возрасте проявились задатки гениального импровизатора. Образцами для импровизации и рожденной в ее процессе первой версии Токкаты ор. 7 могли быть многие произведения.

¹²⁸ По этому автографу и был издан «Экзерсис», который анализируется в данной работе.

¹²⁹ Цит. по: ([192, р. IV-V]).

Так, Я. Классен обращает внимание на Этюд op. 50, № 29 И. Крамера (см. пример 1). Упоминание о работе над одним из этюдов этого композитора есть в дневниковой записи Шумана от 11 декабря 1828 года: «Урок у Вика — Этюд Крамера» [230, S. 153]. Более того, на связь своих «Fantasieübung» и «этюда двойными нотами» с этюдами Крамера и Кесслера Шуман сам обращает внимание в письме издателю Т. Хаслингеру [146, с. 169].

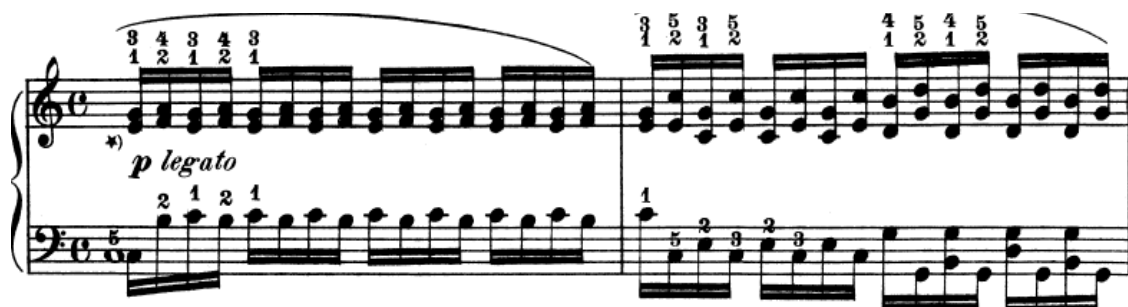


Пример 1. И. Крамер. Этюд op. 50, № 29.

Дж. Лестер и Д. Гулей отмечают сходство шумановской Токкаты с заключительной партией экспозиции Большой сонаты fis-moll И. Н. Гуммеля (см. пример 2), которую Шуман учил в январе 1829 года, судя по записи в дневнике [186, р. 139].

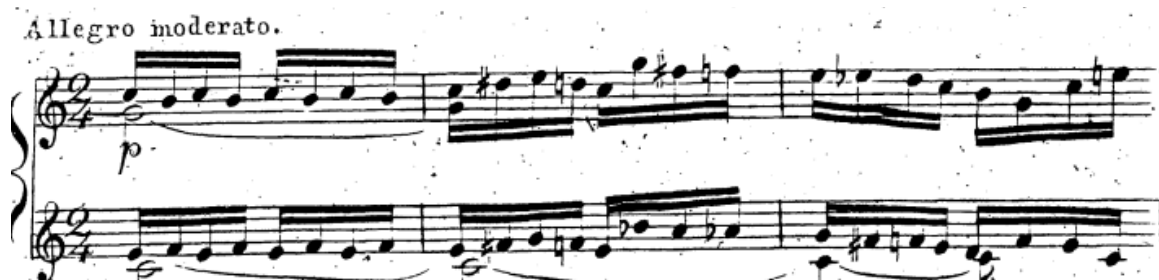
Пример 2. И. Н. Гуммель. Соната fis-moll op. 81.

Р. Грин и Д. Гулей делают предположение, что Токката К. Черни op. 92 также была одним из «образцов» для импровизации Шумана (см. пример 3), поскольку это произведение и обе версии седьмого опуса Шумана роднит не только широкое использование техники двойных нот, но и тональность C-dur, начальные интонации и непрерывное движение шестнадцатыми [186, р. 140; 188, р. 181].



Пример 3. К. Черни. Токката оп. 92.

То же сходство (тональное, фактурное, темповое, интонационное и метрическое¹³⁰) заметно и в произведении французского композитора Ж. Онслова — «Каприсе, или токкате» C-dur op. 6 (1810) (см. пример 4), которое Д. В. Житомирский называет возможным «толчком для создания» Токкаты Шумана [41, с. 348]. Можно с большой долей уверенности предположить, что если Шуман и не «импровизировал» на онсловскую токкату, то вполне мог ее знать [230, S. 380].



Пример 4. Ж. Онслов «Каприс или токката» оп. 6.

Необходимо также упомянуть Токкату B-dur op. 11 М. Клементи (1784) и «Экзерсис в форме токкаты» op. 42 Es-dur Ф. Поллини (1820) (см. примеры 5 и 6), которые Шуман также, возможно, знал.



Пример 5. М. Клементи. Токката B-dur оп. 11.

¹³⁰ По словам Э. Херттриха, изначально Шуман записал Экзесис в метре *alla breve* и движением восьмыми. Позднее композитор изменил размер на 2/4 и восьмые на шестнадцатые [193, p. 24].



Пример 6. Ф. Поллини. Экзерсис в форме токкаты Es-dur op. 42.

Как отмечает Д. В. Житомирский, Токката Шумана по яркости тематического материала и гармонической оригинальности оставили далеко «позади все аналогичные опыты того же времени» [41, с. 348]. То же самое можно сказать и о «Фантастичном этюде». Несмотря на то, что в упомянутой переписке с Т. Хаслингером композитор подчеркивает родство «Фантастичного этюда» с этюдами Крамера и Кесслера [146, с. 169], художественная ценность шумановского произведения не сопоставима даже с такими «передовыми» образцами жанра, которые представлены в творчестве этих композиторов. Недаром Д. Гулей пишет, что жанр этюда выходит на новый художественный уровень лишь «в руках Шопена и Шумана» [186, р. 139]. Быть может, именно этот новый статус этюда и, тем более, экзерсиса отражен в его фантазийном заголовке¹³¹?

В письме к своему другу Тёпкену от 18 августа 1834 года Шуман пишет: «В моей Токкате Вы пожмете руку старому другу; он больше уже не говорит «необузданно» (ориг.: «wild»), но более «благовоспитанно» («sittiger»)»¹³². Что стоит за этими словами Шумана? Можно предположить, что слово «необузданно» характеризует в устах композитора не только ранний стиль его письма, но и раннюю версию Токкаты (когда произведение имело фантазийный заголовок), тогда как «пристойно» — относится уже к ее окончательному варианту. Это слово «необузданно» могло означать безудержно-блестящую «фантастичную» (по Шуману¹³³) виртуозность, ведь «Экзерсис» Шуман писал еще до болезни руки. Но

¹³¹ Интересно отметить, что сонаты для клавесина Д. Скарлатти были изданы под общим названием «Экзерсисы».

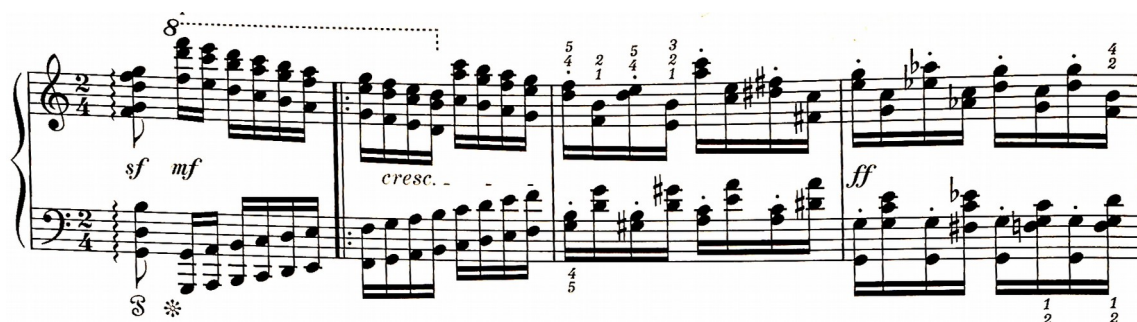
¹³² Цит. по: ([192, р. V]).

¹³³ О характеристике Шуманом виртуозной игры как «фантастичной» («phantastisch») будет сказано позднее.

в пианистическом плане Токката гораздо сложнее ее первоначальной версии. Слово «благовоспитанно» могло относиться к старинному жанру «Токката» (недаром немецкое слово «Sitte» переводится как «обычай»), тогда как слово «fantastique» отражало бунтарский и «необузданный» дух романтизма. Слово «пристойно» могло также относиться к строгости формы и оформления тематического материала в Токкате по сравнению с ее ранней версией. Возможность сравнительного анализа этих двух сочинений может помочь нащупать тончайшую грань между фантазийным и нефантазийным в произведениях раннего периода.

Сравнительный анализ формы и тематизма двух версий Токкаты ор. 7

По объему «Экзерсис» гораздо меньше Токкаты (всего 184 такта). Формам Токкаты и Экзерсиса в разной мере свойственны черты сонатности, но по структуре и по тематическому материалу два сочинения соотносятся как набросок и законченное художественное полотно. Форме «Экзерсиса» свойственна большая «текучесть», импровизационность, избегание каденций. На первый взгляд может показаться, что многие фактурные приемы, а также интонации, которые использует Шуман в Экзерсисе, прекрасно вписываются в традиционный «бравурный стиль» эпохи романтизма. К примеру, сочинение открывается эффектным вступлением (см. пример 7). Но если внимательно сыграть этот четырехтакт, становится ясно, что он обладает не только гибкой мелодической линией, но и становится своеобразным «лицом» сочинения, вводящим слушателя в его образный строй:



Пример 7. Экзерсис: вступление.

Это короткое вступление (первая половина которого возвращается на границах формы Экзерсиса) приводит к главной теме в C-dur:

Пример 8. Экзерсис: экспозиция

Проведение темы занимает 13 тактов (ни в конце темы, ни на всем ее протяжении нет ни одной каденции) и плавно перетекает в связующий раздел, который приводит к первой каденции в G-dur. Тональность доминанты обозначает область побочной партии, которая, однако, кроме тонального, не представляет ни фактурного, ни тематического, ни динамического контраста к главной, чем вызывает ассоциации с формой старинной сонаты.

Пример 9. Экзерсис: экспозиция.

Разработка начинается с a-moll-ного проведения главной партии, которая проходит как бы «в обращении»:

Пример 10. Экзерсис: разработка.

Интересно отметить, что по структуре темы в разработке «твердые», в отличие от экспозиции, что относится и к эпизоду в разработке (a-moll — A-dur):



Пример 11. Экзерсис: эпизод в разработке.

В репризе область связующей партии значительно расширена, что связано с проникновением разработочности в этот раздел. После проведения побочной партии в основной тональности и полной совершенной каденции начинается большая кода на материале связующей партии.

Тематизм

Как видно, весь основной тематизм Экзерсиса используется в Токкате, но, по сравнению с ней, в Экзерсисе тематического материала меньше и оформлен он как непрерывный поток: уже упомянутое избегание каденций, а также построение побочной партии на материале главной способствует этому впечатлению. В своей книге «Тематизм как фактор музыкального мышления» В. П. Бобровский предлагает классификацию типов шумановских тем. Исследователь разделяет их по структуре на «твердые» и «рыхлые» (по терминологии А. Шенберга) и по характеру образов (на «карнавальные» и «личностные»), которые, в свою очередь, могут быть как «флорестановскими», так и «эвзебиевскими» [15, с. 218-219]. Опираясь на эту классификацию, можно сказать, что по структуре тематизм Экзерсиса преимущественно «рыхлый», а в образном плане относится к «карнавальной» и «эвзебиевской» сфере.

Форма Токкаты ор. 7

Как уже было сказано, форма Токкаты организована гораздо строже, чем форма Экзерсиса. Вступление сокращено до по-бетховенски простых мужественных аккордов (которые также обозначают собой потом грани формы

Токкаты), а главная партия расширена до границ периода из двух предложений. Связующий раздел, как и побочная партия (G-dur), также гораздо самостоятельнее и ярче по тематизму. Побочная партия — единственная новая тема в Токкате — «твердая» по структуре, она состоит из двух тематических элементов. Далее следует большой раздел заключительной партии. Разработка Токкаты также, как и в Экзерсисе, начинается в параллельном миноре, но, в отличие от Экзерсиса, главная тема не проводится в «обращении». Начальные интонации темы эпизода также сходны с Экзерсисом, однако дальнейшее ее развитие значительно отличается от первой версии: в интонационном плане она совершеннее, истинно «шумановская». Важно отметить, что в Токкате появляется фугированный раздел (которого нет в Экзерсисе) на теме эпизода, как некая аллюзия на жанр токкаты эпохи барокко. После фугированного раздела начинается реприза, в которой значительно расширена область заключительной партии, построенной на материале главной. Произведение завершает сложнейшая в исполнительском плане кода (*Ritù mosso*) на материале побочной партии.

Анализ исполнений

Как известно, ко времени написания Токкаты Шуман уже не мог исполнить ее так, как он того желал¹³⁴. Однако, судя по дневниковым записям, Экзерсис композитор довольно часто играл. Поэтому его аппликатурные, темповые, штриховые и динамические ремарки в сочинении представляют огромный интерес не только с исторической, но и с исполнительской точки зрения. Примечательно, что в отличие от Экзерсиса в издании Токкаты 1834 года почти нет знаков аппликатуры и исполнительских ремарок. Этот факт объясняет сноска в ее первом издании: «Чтобы дать музыканту максимальную свободу исполнения, только те места, которые могут быть неправильно интерпретированы, были обозначены более подробно»¹³⁵.

С одной стороны, отсутствие шумановских ремарок, действительно, дает свободу исполнителю. С другой, оно отчасти скрывает замысел композитора, в

¹³⁴ По свидетельству А. Т. Тёпкена, Шуман играл Токкату «в спокойном, умеренном темпе».

Цит. по: ([192, р. VI]).

¹³⁵ Цит. по: ([192, р. VI]).

результате чего уже первые исполнения Токкаты обозначают два направления в ее трактовке. Как известно, Токката была посвящена молодому композитору, виртуозу и другу Шумана — Людвигу Шунке. По этому поводу Шуман пишет в Новом музыкальном журнале: «Когда кто-то кому-то посвящает сочинение, то он надеется, что тот будет играть его лучше всех; у меня было много причин посвятить ему свою, наверное, самую сложную клавирную пьесу — Токкату». По мнению композитора, Шунке исполнял сочинение совершенно [235, S. 183]. По свидетельству современников, Шунке и Клара Вик (она впервые исполнила Токкату 9 сентября 1834 года) играли произведение блестяще, но абсолютно по-разному: Шунке исполнял Токкату «как этюд, с изумительным мастерством», тогда как Клара Вик поэтически интерпретировала сочинение, придавая огромное значение «тонкой нюансировке»¹³⁶. Позднее Токкату включали в свой репертуар Ф. Лист, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Э. Г. Гилельс, С. Т. Рихтер, В. С. Горовиц, Д. Цифра и многие другие великие пианисты прошлого и современности. Интересно отметить, что в записанных исполнениях Токкаты хорошо заметны эти два направления интерпретации сочинения — скерцозно-этюдный и более мягко-поэтический (причем первое направление преобладает). Одним из ярчайших образцов поэтической интерпретации произведения можно назвать исполнение В. С. Горовица. Главная партия в его исполнении звучит мягко, легко и естественно, причем ведение мелодической линии верхнего голоса ни на мгновение не прерывается, создавая ощущение певучего legato. Последнее представляется особенно важным: в главной партии Токкаты нет обозначения «staccato», тогда как в первой теме «Экзерсиса» проставлена ремарка «legatissimo». В. С. Горовиц не только подчеркивает образный контраст между главной и побочной партиями, но и придает огромное значение тонким динамическим и штриховым нюансам на протяжении всей Токкаты. Благодаря этому техническая сторона сочинения в его интерпретации полностью подчиняется художественной идее.

¹³⁶ Все цитаты по: ([192, p. IV, VI]).

Проблема жанра

Важно отметить, что упомянутые ранее произведения Ж. Онслова и Ф. Поллини (см. примеры 4 и 6) «неоднозначны» по жанру: Ж. Онслов определил свое сочинение как «каприс, или токката», а в заголовке опуса Ф. Поллини присутствуют жанровые названия экзерсиса и токкаты. Несмотря на то, что токката и каприс — довольно близкие жанры, их соединение в одном заголовке говорит, скорее, о том, что сочинение не принадлежит ни к одному из них, а является новым жанром, напоминающим в некоторой степени и токкату, и каприс. То же можно сказать и об экспериментах Шумана с названием первой версии Токкаты («*Etude fantastique en double-sons*»), когда композитор объединяет жанры этюда и фантазии. Связь между жанрами экзерсиса и токкаты, которую мы видим в названии Ф. Поллини, присутствует и у Шумана.

В связи с жанровой неоднозначностью, а также с обозначением «*fantastique*», фигурировавшим в ранней версии названия Экзерсиса (и, предположительно, нескольких других этюдов и экзерсисов) Шумана, возникает вопрос: о чем могло говорить это французское слово, имело ли оно жанровую окраску или использовалось только как образная характеристика?

Во-первых, обращает на себя внимание использование прилагательного «*fantastique*», а не, к примеру, существительного «*Fantaisie*», что снова приводит нас к проблеме сопоставления областей фантазии и фантастики¹³⁷. С одной стороны, использование слова «фантастичный», вероятно, объясняется тем, что в ранний период творчества (гораздо больше, чем в более поздние) Шуман, как истинный представитель романтизма, повсюду находил оттенки фантастичного и фантастики¹³⁸. С другой стороны, напомним, что, по замечанию В. С. Галацкой, фантастика Шумана — скорее «фантастика собственных видений [...] вызванных игрой художественного воображения» [27, с. 391]. Таким образом, фантастика Шумана — не вымысел или «сказка», а, скорее, реальные образы, ставшие причудливыми и необычными, преломляясь в сознании и богатом воображении композитора (достаточно вспомнить Давидсбунд, о котором сам Шуман говорил

¹³⁷ Подробнее об этом см. во второй главе данной работы.

¹³⁸ Подробнее об этом также см. во второй главе данной работы.

как о лишь «фантастически» (ориг.: «phantastisch») проявляющем себя объединении [144, с. 145; 234, S. 58]). Иными словами (как уже было показано во второй главе данной работы), шумановская фантастика приближается к понятию «фантазия». Со своей стороны, фантазия, вероятно, ассоциировалась у композитора с «экзотическим» (помимо своего традиционного значения «нового», «необычного», «творческого» и др.). Среди прочего, об этом говорит одно из черновых названий Фантазии C-dur op. 17 — «Fata Morgana»¹³⁹.

Поэтизация и уже упомянутое возросшее художественное значение жанров этюда, экзерсиса и упражнения в эпоху романтизма произошла во многом благодаря развитию и совершенствованию виртуозного стиля новой пианистической школы. На эту тенденцию обратил внимание сам Шуман, говоря, что в этюдах Мошелеса и, в еще большей степени, Шопена «при наличии технических задач господствующую роль играло творческое воображение» («waltet daher neben dem technischen Interesse auch das *phantastische* (курсив мой. — Ю. Ч.)») [143, с. 304; 234, S. 34]. В другой статье, характеризуя так называемый «блестящий стиль» эпохи, композитор называет его «новейшей фантастичной» манерой исполнения (ориг.: «die jüngste phantastische Art des Vortrags») [143, с. 190; 233, S. 210]. Примечательно, что в приведенных цитатах композитор не использует, к примеру, немецкие прилагательные «phantasievoll» («полный фантазии») или «phantasiereich» («богатый фантазией»), но именно «phantastisch» («фантастичный») — аналог французского «fantastique».

Во-вторых, обращает на себя внимание использование французского языка в заголовке сочинения. В то время Париж был Меккой пианизма, и успех виртуоза в Париже обеспечивал мировую известность. Поэтому французские ремарки и названия произведений пользовались большой популярностью в кругу молодых композиторов-виртуозов того времени. Недаром в письме к брату Юлиусу от 18 июля 1832 года композитор пишет: «Хофмайстер выпускает текст, который я написал как вступление к Каприсам Паганини, одновременно и на французском языке. Это придаст сочинению должный вес» [146, с. 166].

¹³⁹ Об этом и других названиях Фантазии op. 17 см. в четвертой главе данной работы.

Интересно, что именно в 1830 году была написана и исполнена в Париже «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза — знаковое произведение для своего времени. Судя по дневниковым записям, композитор познакомился с Симфонией незадолго до написания знаменитой статьи — в августе 1835 года [143, с. 193; 230, S. 421]. До этого времени упоминаний о сочинении у него нет. Тем не менее, можно предположить, что молодой Шуман мог знать хотя бы название симфонии (если не ее программу).

Природа жанра фантазии подразумевает сравнение сочинений, носящих фантазийные заголовки, с близкими им по типу произведениями своего времени, в названии которых нет любых производных от слова «фантазия». Как уже было сказано, в эпоху романтизма провести границу между ними довольно сложно, так как очень часто «нефантазийным» сочинениям в полной мере присущи черты жанра фантазии и наоборот. Тем не менее, ожидается, что в романтических «фантазийных» произведениях те или иные черты жанра фантазии будут проявлены в большей степени, что и оправдает функцию фантазийного заголовка как жанрового обозначения.

В случае с Экзерсисом в первую очередь обращает на себя внимание то, что многие из этюдов Шумана гейдельбергского периода (кроме Экзерсиса, они остались в набросках или утрачены) были рождены в процессе импровизации (по методике Ф. Вика). Конечно же, композитор не просто механически записал симпровизированное произведение, но обозначения «*Fantasieübung*», как и «*Exercice fantastique*», говорят о более импровизационной природе сочинения Шумана по сравнению с этюдами, экзерсисами и упражнениями других композиторов.

Также признаком фантазийного является необычная трактовка жанра экзерсиса как высокохудожественной концертной пьесы. Иными словами — отклонение от канона этого жанра.

Таким образом, можно утверждать, что слову «*fantastique*» присущи черты жанрового обозначения.

Возможные причины переименования

С одной стороны, прилагательное «fantastique» в названии произведения, скорее всего, играло второстепенную, «уточняющую» роль по отношению к существительному «Этюд». То, что ни прилагательного «fantastique», ни уточнения «en double-sons» нет в автографе 1830 года, также во многом подтверждает это предположение. С другой стороны, первоначальный заголовок сочинения был довольно «громоздким» и многословным. Возможно, Шуман мог его снять, желая «простоты» в названии.

Новая версия, как известно, носит имя «Токката». В эпоху романтизма, как известно, токката эволюционирует и изменяется настолько сильно, что позднее у исследователей возникает потребность в уточняющем названии «новая токката» или токката «нового типа»¹⁴⁰. Романтическая «новая токката» основана, по словам А. Д. Алексеева, на «непрерывном моторном движении» [3, с. 155]. Таким образом, новая токката сближается с жанром этюда и экзерсиса в творчестве К. Черни, М. Клементи, Й. Рейнбергера и многих других композиторов-виртуозов эпохи романтизма. Это сближение жанров токкаты и этюда во многом объясняет выбор Шумана.

Переименование сочинения в «Токкату» также представляется совершенно оправданным, когда мы сравниваем эти две версии с точки зрения формы, фактуры и тематизма. Тем не менее, для смены заголовка у Шумана могли быть и другие причины. Как известно, болезнь руки положила конец его надеждам стать виртуозом. В июне 1832 года композитор оставляет запись в дневнике о том, что средний палец правой руки «совсем не гнется» [230, S. 410]. Поскольку композитор работал над «Экзерсисом» довольно долго, причем, по большей части, за инструментом, сочинение и его название «fantastique» могли ассоциироваться с областью блестящей виртуозности (вспомним рецензию Шумана на игру Мошелеса), от которой композитор с течением времени все больше и больше отдалялся. Возможно также, что Шуман переименовал произведение в Токкату,

¹⁴⁰ См., например, работы А. Д. Алексеева [3, с. 155], Е. Н. Бондаренко [18] и др. То же происходит и с жанром сюиты.

поскольку не хотел повторять название «Exercices» на тему Бетховена, которые он недавно закончил¹⁴¹.

Thème sur le nom «Abegg». Varié pour le pianoforte. Op. 1. Финал «alla Fantasia»

Как уже говорилось ранее, в среде композиторов-виртуозов эпохи романтизма было широко распространено использование вариационных форм и, разумеется, самого жанра вариаций. С начала века до года издания шумановского первого опуса (1830) довольно часто встречались двухчастные циклы, состоящие из фантазии и вариаций (как некое подобие малого полифонического, но без фуги). Например, «Фантазия и вариации на тему “При лунном свете”», Op. 50 И. Мошелеса, «Фантазия и вариации» на ту же тему Op. 48 М. Клементи и другие¹⁴². Как видно, в этих произведениях (как это было в эпоху барокко) фантазия имеет вступительную функцию.

Также существовали циклы из двух или трех частей, включающие в себя вариации и финал: Ф. Шуберт. «Интродукция, вариации и финал» op. 82 № 2, И. Мошелес. «Фантазия (которая также исполняет роль интродукции), вариации и финал» op. 46, К. Черни. «Блестящие вариации» для двух фортепиано op. 14, И. П. Пиксис. «Блестящие вариации» op. 112. В двух последних примерах обозначение «Finale» не вынесено в заголовок, но присутствует в тексте, как и у Шумана в Abegg-вариациях op. 1. Важно отметить, что ни один из финалов перечисленных произведений не имеет «фантазийного» обозначения.

Примеры использования обратной последовательности в цикле «Вариации и Фантазия» или «фантазийных» обозначений/подзаголовков для финала крайне

¹⁴¹ Имеется в виду «Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven» («Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена») (1831-1835) WoO 31 (впервые изданы в 1976 году), которые в последнем автографе 1833 года носили заголовок «Exercices». См.: [217, p. IV].

¹⁴² Мы специально приводим в пример только те сочинения, которые были изданы до возникновения Abegg-вариаций, чтобы выявить возможные прототипы цикла Шумана.

редки: А. Рейха, «18 Вариаций и Фантазия» ор. 51. Судя по отсутствию упоминаний об этом композиторе в шумановских письмах и дневниках того времени, он, скорее всего, не знал этих Вариаций. Поэтому мы можем говорить о новаторстве молодого композитора как в области жанра фантазии, так и в вариационном цикле уже в первом егоopusном сочинении.

История создания и посвящения Abegg-вариаций

Как известно, Шуман изначально планировал написать сочинение для фортепиано с оркестром [214, S. 3]. По словам М. МакКоркл, одной из причин такого решения могло быть успешное исполнение молодым композитором Вариаций Мошелеса для фортепиано с оркестром ор. 32 на концерте 24 января 1830 года.

Как известно, произведение Шумана вышло в ноябре 1831 года у Ф. Кистнера с посвящением «Gräfin Pauline von Abegg», однако в письмах другу А. Т. Тёпкену и матери Шуман пишет, что графини Abegg не существовало в реальности¹⁴³. Подобной мистификацией композитор, вероятно, хотел заинтриговать публику. Недаром он сам писал А. Цуккальмалью: «Таинственность имеет, между прочим, для многих особую прелесть и, кроме того, как все сокровенное, — особую силу» [146, с. 255]. В 1856 году в письме к Й. фон Василевскому А. Т. Тёпкен говорит, что название Abegg-вариаций было связано с именем реальной знакомой Шумана, жившей в Мангейме, которая, по словам композитора, была объектом поклонения его друга [230, S. 482]. А. Т. Тёпкен подчеркивает, что ему неизвестно, питал ли сам Шуман склонность к этой юной даме. Г. И. Кёлер говорит, что после написания своей первой критической статьи «Сочинение II» о Вариациях Ф. Шопена, в которых, по мнению Шумана, разворачивается действие сцен из моцартовского «Дон Жуана», свои Abegg-вариации композитор мог интерпретировать в том же духе, где Мета Абегг и сам Шуман (как зашифрованная фигура) «являются действующими лицами» [205, S. 2]. Тем не менее, справедливым представляется призыв А. Т. Тёпкена, в уже упомянутом письме к Василевскому, не искать в названии Вариаций ничего, кроме

¹⁴³ Цит. по: ([214, S. 3]).

«любезности другу», а также интереса композитора к музыкальной обработке необычного имени¹⁴⁴.

Тема сочинения представляет интерес не только с точки зрения истории посвящения и обработки композитором «музыкального» имени Abegg. Так, Д. Гулей называет выбор композитором вальсовой темы сочинения необычным и «совершенно нетипичным для концертных вариаций того времени». Этот выбор исследовательница объясняет тем, что Шуман в то время чаще играл «в салонах, а не на публичных концертах» [186, p. 149]. На эту особенность темы обращают внимание В. Дамс и Г. И. Кёлер [168, S. 257; 205, S. 2]. Последний отмечает, что ее вальсовое движение заставляет вспомнить о том, что Шуман (подобно Шуберту) с успехом импровизировал на танцевальных студенческих вечерах в Гейдельберге [205, S. 2].

Форма Abegg-вариаций

По замечанию Г. И. Кёлера, первый опус Шумана стоит «между виртуозностью концертной музыки и поэтической выразительностью Бетховена, между циклической формой и традиционной (вариациями)» [205, S. 1]. Тема Вариаций (F-dur, 3/4) «твердая» по структуре (простая двухчастная безрепризная) и, как уже было сказано, имеет танцевальные черты. Во всех трех вариациях сохраняется метр и тональность темы, однако фактура, ритм и интонации темы варьируются с большой фантазией и мастерством. Вариационность свойственна уже самой теме: за первым большим предложением (8 тактов) следует его варьированное проведение; так же композитор строит и вторую часть темы. В основном вариации — строгие, от формы темы отступают только раздел «cantabile» и Финал. Медленный раздел «cantabile», открывающийся новым вариантом основной темы и переходящий в импровизационное каденциозное построение, становится своего рода эпизодом, выполняющим функцию перехода к Финалу. Таким образом, вариации начинаются как строгие, а заканчиваются как свободные, что и фиксирует фантазийное обозначение Финала.

¹⁴⁴ Цит. по: ([214, S. 3; 243, S. 59]).

Необычность вариационной форме сочинения придает именно финал — отдельная часть цикла [214, S. 4-5]. Интересно, что на одном из ранних этапов сочинение состояло из трех частей: оркестровой интродукции, вариаций и финала. Таким образом, строгие «нефантазийные» вариации обрамлялись «фантазийными» разделами — Интродукцией и Финалом, выполняющими вступительную и заключительную функцию¹⁴⁵. Возможно также, по первоначальному замыслу композитора (напомним, что Шуман планировал написать сочинение для фортепиано с оркестром), финал должен был выполнять функцию своеобразной каденции солиста¹⁴⁶. Несмотря на то, что в окончательном варианте произведение написано для фортепиано соло, в финале Abegg-вариаций остался этот «каденционный след», который проявился в эффектной виртуозности и импровизационности его фактуры, а также в свободно организованной форме.

Финал имеет трехчастную форму с сокращенной репризой (с такта 75 («a tempo») возвращаются начальные интонации). В каждом из разделов формы начальная тема свободно варьируется. По определению Д. Гулей, эта вариационность имеет импровизационную природу [186, p. 145]. Ощущение импровизационности усиливается проведением свободных каденционных разделов. По мнению В. Дамса, в финале полноправно властвует блестящая виртуозность [168, S. 262]. Интересно отметить, что последние 17 тактов Финала построены на постоянном угасании звучности. Уже эта необычная кода (помимо многих других стилистических и художественных качеств сочинения) выделяет Abegg-вариации среди виртуозных произведений того времени как одно из наиболее поэтических.

Тематизм

Финал открывается четырехтактовой аккордовой последовательностью на выдержанном доминантовом басу. По замечанию Д. Гулей, благодаря метру 6/8 тема «воспринимается как ускоренная вальсовая» на 3/4; и ее движение не

¹⁴⁵ Финал вариаций в Трио П. И. Чайковского ор. 50 «Памяти великого художника» также выполняет и функцию финала сочинения. Подробнее об этом см.: [84а]. Такую же функцию в Квинтете Ф. Шуберта «Форель» D. 667 выполняет последняя часть *Finale*, следующая после вариаций.

¹⁴⁶ О связи жанра фантазии и каденции солиста в концерте было сказано в первой главе работы.

быстрее, чем в «Приглашении к танцу» Вебера» [186, р. 149]¹⁴⁷. Эта последовательность становится темой финала, которая, как уже было сказано, свободно варьируется. Д. Гулей подчеркивает, что подобного рода разработка гармонической последовательности была стандартной практикой композиторов-пианистов 1820-х годов [186, р. 149].

Проблема жанра

Возникает вопрос, является ли обозначение финала «*alla Fantasia*» жанровым? Д. Гулей пишет, что заголовок финала является «явной отсылкой к музыке импровизационного характера [...] поскольку это обозначение приложено к сочинению, в котором отсутствуют какие-либо следы драматической фантазии или парафразы» [186, р. 145]. Эти слова исследовательницы также подтверждаются некоторыми дневниковыми записями композитора времени создания *Abegg*-вариаций. Так, словосочетанием «*Fantasie am Clavier*» («Фантазия за клавиром»), «*Fantasie am Flügel*» («Фантазия за роялем») или «*Fantasie über...*» («Фантазия на [тему]») Шуман отмечал время, посвященное импровизации за инструментом [230, S. 50, 157, 160, 179]. Таким образом, обозначение «*alla Fantasia*» говорит о прочной связи жанра фантазии и «стилизованной» (по Д. Гулей) импровизации в творчестве молодого Шумана. Важно отметить, что со временем эта связь все больше и больше слабеет. Кроме того, о признаках жанра фантазии говорят свобода и «текучесть» формы Финала, а также его каденционные «речитативные» вставки.

Выводы

Как видно, фантазийные названия проанализированных сочинений отражают в первую очередь их импровизационную природу — одну из характерных черт жанра фантазии. Нельзя сказать, что в других ранних сочинениях эта черта не проявлена, или что они были созданы другим способом (ведь в ранний период

¹⁴⁷ Шуман импровизировал на тему «Приглашения к танцу» Вебера [230, S. 160].

творчества все произведения сочинялись Шуманом за инструментом). Тем не менее, в этих сочинениях импровизационная природа подчеркнута композитором, что, вероятно, говорит о значимости именно в них этой черты по мнению Шумана. Также необходимо напомнить и о многих других, упомянутых ранее, признаках фантазийного жанра в этих сочинениях — о свободе структуры, отклонении от типовых классических жанров (необычная трактовка жанра экзерсиса). Именно поэтому можно сказать, что фантазийные обозначения первой версии Токкаты ор. 7 и Финала Abegg-вариаций имеют жанровую окраску.

Глава 4. Шумановские фантазии и классические жанры. Фантазия как модификация сонатно-симфонического цикла

Стремление от цикличности к одночастности

Как уже было сказано, одним из основных путей развития жанра фантазии в эпоху романтизма был путь ее сближения с жанром сонаты (через сонатную форму и/или через сонатно-симфонический цикл). Как отмечает В. Каль, Шуман и Мендельсон были основными продолжателями традиции бетховенских сонат «*quasi una fantasia*», а их творчество сыграло «важную роль в судьбе жанра фантазии XIX и даже XX веков» [199, Sp. 1797]. Далее исследователь говорит, что данное Бетховенским определение «*quasi una fantasia*» для обеих клавирных сонат op. 27 можно отнести и к другим его сонатам и сонатам композиторов-романтиков, отклоняющимся от принятого порядка частей» [199, Sp. 1797]¹⁴⁸. Под «принятым порядком частей» подразумеваются структурные, жанровые, темповые каноны частей классического сонатно-симфонического цикла. Отклонение от одного из таких канонов уже может быть знаком фантазийного жанра.

Таким образом, в эпоху романтизма выделяется большая группа фантазий, получивших жанровое обозначение благодаря отклонению от норм сонатно-симфонического цикла¹⁴⁹. Основной причиной подобных экспериментов с циклом в творчестве композиторов-романтиков является стремление различными средствами (в том числе путем слияния частей) добиться максимального единства формы.

¹⁴⁸ Важно отметить, что это утверждение не относится к тем сонатам, в которых меняются местами скерцо и медленная часть, поскольку подобное явление было широко распространено в XIX веке.

¹⁴⁹ Подробнее об этом см. в первой и второй главах работы.

Соната или фантазия: Фантазия C-dur op. 17

Пожалуй, по «популярности» у исследователей с Фантазией C-dur op. 17 могут сравниться разве что Пьесы-фантазии op. 12. Во многих научных работах, посвященных шумановскому шедевру, наряду с проблемами музыкальных цитат, формы, идеи «романтической дали» в Фантазии, истории создания и посвящения произведения, поднимается вопрос соотношения в нем жанров сонаты и фантазии¹⁵⁰.

Последний вопрос спровоцирован не только структурой произведения, его первоначальным названием «Большая соната для монумента Бетховена», но и одним из высказываний самого Шумана. В статье о новых сонатах 1839 года композитор говорит: «Так пишите же сонаты и фантазии (название не важно), но при этом не забывайте о музыке, а все остальное спрашивайте у своего доброго гения» [144, с. 150]. «Название не важно» — что стоит за этими словами? Творческий и свободный подход Шумана (столь характерный для эпохи романтизма) к музыкальной теории и, как следствие, к жанровым обозначениям? Широкая распространенность принципа фантазийности и влияние его почти на все существующие жанры в эту эпоху? Сближение и очень тесное взаимодействие жанров фантазии и сонаты в понимании композитора? Быть может, досада на издателей, которые лишили его возможности опубликовать Фантазию op. 17 с первоначальным названием «соната»¹⁵¹? Каждая из этих причин могла спровоцировать это высказывание Шумана. Но очевидным остается одно: название для Шумана было важно, и длинная история переименований и трудных поисков заглавия лишний раз доказывает это.

История создания и поиск заглавия

С одной стороны, Фантазия op. 17 тесно связана с идеей Шумана внести свой вклад в сооружение памятника Бетховену в Бонне. В апреле 1836 года он

¹⁵⁰ О музыкальных цитатах см.: [171; 196]. О проблемах формы: [211; 206; 177, S. 135-144; 218; 169; 224, p. 265-278] и др.. Об идеях романтической дали в Фантазии: [138; 196]. О биографических моментах, истории создания и посвящения: [211; 206; 242] и др.. О соотношении жанров фантазии и сонаты: [211; 220; 177, S. 135-144; 188] и др..

¹⁵¹ Об истории издания Фантазии будет сказано чуть позднее.

опубликовал воззвание бетховенского общества на страницах «Нового музыкального журнала», а в июне — свое эссе «Памятник Бетховену». К 9 сентября 1836 года у Шумана возникла «идея вклада для [монумента] Бетховена» [231, S. 25].

С другой стороны, в письмах композитор не раз подчеркивал связь сочинения с образом Клары Вик. Так, в письме от 17 марта 1838 года Шуман пишет своей будущей жене, что первая часть Фантазии «пожалуй, самое страстное из всего созданного мною — глубокая жалоба, обращенная к тебе. Другие [части] слабее, но и их все же не надо будет стыдиться...» [146, с. 346]. Посылая ей Фантазию месяцем позже, композитор пишет: «Фантазию ты сможешь понять, только если перенесешься в несчастное лето 1836 года, когда я отрекся от тебя» [146, с. 463].

Из-за обостренных отношений с Ф. Виком Шуман не мог посвятить сочинение Кларе Вик. Поэтому Фантазия была опубликована в апреле 1839 года в издательстве «Breitkopf & Härtel» с посвящением Ф. Листу [214, p. 75].

В своей книге о шумановской Фантазии op. 17 Н. Марстон проводит детальное исследование истории создания произведения, одним из итогов которого является хронологический список смен его заглавий [211, p. 4]:

1. В июне 1836 года Шуман написал одночастную Фантазию с названием «Руины» («Ruines»).
2. К декабрю того же года он добавил две части и предложил произведение издателю Ф. Кистнеру (а позже — Т. Хаслингеру) как «Сонату для Бетховена» или «Большую сонату для монумента Бетховена» с индивидуальными названиями для каждой части: «Руины», «Трофеи», «Пальмы». Однако оба издателя настороженно отнеслись к «новаторским, даже эксцентричным чертам произведения».
3. В мае 1837 года Шуман предложил сочинение издательству «Breitkopf & Härtel» с названием «Фантазии» («Phantasieen»).
4. В дневниковой записи от января 1838 года композитор говорил о

произведении как о «старых Пьесах-фантазиях» («die alten Phantasiestücke»)¹⁵².

5. В письме в издательство «Breitkopf & Härtel» Шуман снова упомянул сочинение как «Фантазии» («Phantasieen»), которым он в то время хотел дать общий заголовок «Фата Моргана» («Fata Morgana»)¹⁵³.
6. 18 марта, в письме к Кларе Вик, композитор говорил о сочинении уже как о «Фантазии («Phantasie») в трех частях».
7. 16 апреля композитор сообщает Кларе Вик, что хочет дать своим «Фантазиям» («Phantasien») заголовки «Руины» (Ruinen), «Триумфальная арка» («Siegesbogen») и «Созвездие» («Sternbild»), а все произведение назовет «Поэмами», чтобы отличить его от недавно вышедших в свет «Пьес-фантазий» op. 12.
8. 19 декабря Шуман уведомил «Breitkopf & Härtel», что название «Поэмы» должно быть заменено на заголовок «Фантазия» («Phantasie»), а первоначальные названия для каждой части — на графическое обозначение из трех звезд (последнее требование не было выполнено издателем, и произведение просто вышло без программных заголовков для каждой части).
9. Интересно, что в дневниковой записи от 20 марта 1839 года Шуман все еще называл произведение «Пьесами-фантазиями» («Phantasiestücke») [211, p. 23].

Как видно по приведенному выше списку, большинство смен названий связано с неудачными попытками автора опубликовать произведение. С одной стороны, Шуман, по-видимому, понимал, что необычность названия обеспечивала интерес публики, с другой — не хотел поступаться ни своим художественным вкусом, ни своим видением сочинения. Можно предположить, что «иерархия»

¹⁵² Слова композитора о том, что он «снова отыскал старые пьесы-фантазии и упорядочил их» относятся к Фантазии op. 17, так как уже в ноябре 1837 года Шуман просмотрел их, и они должны были вскоре появиться в печати [211, p. 32].

¹⁵³ Это название родилось под впечатлением от прочитанной книги. Из дневниковой записи Шумана от 14 января 1838 года ясно, что он с огромным удовольствием начал читать книгу Г. фон Пюклера-Мускау «Семилассо в Африке» (1836) [231, S. 49]. Два эпизода из этой книги содержат описание миража или «*fata morgana*».

предпочтительных названий для Шумана была следующей:

1. «Соната для Бетховена» (вероятно, по мнению композитора лишь жанр сонаты мог стоять рядом с именем его кумира — Бетховена¹⁵⁴. Также нельзя не упомянуть слова Шумана о том, что издание сонаты повышает «репутацию» композитора [233, S. 308]).

2. «Пьесы-фантазии» (или «Фантазии» во множественном числе) и «Поэмы» (вероятно, при выборе названия «Пьесы-фантазии» не последнюю роль играл успех его 12-го опуса). «Поэмами» («Dichtungen»), по словам самого композитора, он хотел назвать сочинение, чтобы отличить его от недавно вышедших в свет Пьес-фантазий op. 12 [146, с. 357]. При этом нельзя не учитывать тенденцию времени, которая выражалась в проникновении в инструментальную музыку литературных жанров (таких, как рапсодии, баллады и др.). Итак, после того как Шуман отказался от жанрового названия «соната», он, по всей видимости, мыслил свой опус 17 как цикл одночастных фантазий, а не как фантазию в трех частях¹⁵⁵. Важно также отметить, что если бы произведение было опубликовано как «Поэмы», то Шуман вошел бы в историю музыки как создатель нового жанра. В будущем жанр поэмы, как известно, получил широкое распространение благодаря симфоническим поэмам Листа, но в 1838 году, когда композитор нашел это название для своего сочинения, слово «Dichtung», как жанр, использовалось только в области поэзии, и для музыкального произведения было не чем иным, как индивидуальным названием.

3. Фантазия (в единственном числе). По словам Н. Марстона, название «Фантазия» относилось к написанному в июне самостоятельному произведению «Руины»¹⁵⁶, которое позже стало первой частью «Сонаты для Бетховена». Как

¹⁵⁴ С. Я. Фейнберг отмечает у Шумана в Фантазии op. 17 «некоторые приемы, связывающие его стиль с бетховенским» [120, с. 94].

¹⁵⁵ На это обращает внимание и Н. С. Николаева.

¹⁵⁶ Н. Марстон обращает внимание на некоторые несоответствия между письмом Шумана от 18 марта 1838 года и его дневниковой записью 1836 года. В письме Шуман говорит, что «Фантазия» была написана в июне 1836 года, а в дневнике он утверждает, что идея внести вклад в сооружение памятника Бетховену возникла 9 сентября 1836 года, и что он закончил «Сонату для Бетховена» в начале декабря [211, р. 7]. Далее исследователь доказывает, что слова Шумана в письме к Кларе Вик от 18 марта 1838 года о том, что он «закончил Фантазию в трех частях, которую довольно детально набросал в июне 1836 года» [146, с. 346], не совсем точны.

доказательство, автор приводит описание рукописи первой части, на которой значилось: «Ruines. Fantasie pour le Pianoforte dediée [зачеркнутое имя] par Robert Schumann Op. 16a»¹⁵⁷. Сменив общий заголовок «Поэмы» на «Фантазию» (уже в единственном числе), Шуман также отказался и от программных названий для каждой части. С одной стороны, композитор тем самым снимает все возможные ассоциации с более ранними циклами фантазийных пьес, а с другой — подчеркивает монументальность сочинения, его цельность¹⁵⁸. Не последнюю роль в этом выборе могла играть барочная традиция называния цикла по первой части.

Эпиграф и музыкальные цитаты

Как известно, композитор предпослал сочинению эпиграф — отрывок из стихотворения Ф. Шлегеля «Die Gebüsche» («Кустарник») из цикла «Abendröte» («Вечерняя заря») [228, S. 190-191]: «Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet» («Во сне земного бытия / Звучит, скрываясь в каждом шуме, / Таинственный и тихий звук, / Лишь чуткому доступный слуху»¹⁵⁹). Как утверждает Н. Марстон, Шуман нашел поэтический цикл Ф. Шлегеля лишь в феврале 1838 года, когда композитор готовил Фантазию к отправке в издательство Breitkopf & Härtel. Можно предположить, что общее название «Поэмы», которое произведение носило в то время, было найдено Шуманом отчасти благодаря поэзии Ф. Шлегеля.

Интересно отметить, что в цикле «Erste Frühlingsgedichte» («Первые весенние стихи») (1800. 1801) Ф. Шлегеля есть стихотворение, озаглавленное «Фантазия» («Fantasie»). Его начальные строки перекликаются с эпиграфом к шумановскому сочинению, а их содержание напоминает жизненную ситуацию композитора того времени: «Alte Töne tönen wieder, / Rasch entflieht das wilde Leben; / Jetzt der Sehnsucht hingegeben, / Wenn der Knabe einsam weint;..» («Прежние звуки звучат вновь, / И тотчас стихают жизненные бури, / И тоска уходит, / Когда мальчик плачет в одиночестве;..») [229]. Недаром позднее композитор писал Кларе Вик:

¹⁵⁷ Автограф не сохранился. Описание см.: [211, p. 15; 214, S. 76-77].

¹⁵⁸ Добавленный позднее эпиграф (о нем будет сказано далее) также связывает Фантазию воедино, давая некий «ключ» или намек на философскую концепцию произведения.

¹⁵⁹ Цит. по: ([146, с. 646]); переводчик не указан.

«“Звук” в эпитафии — не ты ли это?»¹⁶⁰.

Этим «звуком» могли быть и цитаты, использованные Шуманом в первой части Фантазии. Примечательно, что композитор не упоминал о них ни в одном из своих писем: они должны были многое сказать лишь тому, кто «прислушивается»¹⁶¹. Только в 1910 году Г. Абертом было установлено, что Шуман цитирует в первой части Фантазии оп. 17 тему шестого номера «Возьми ты эти песни...» из вокального цикла «К далекой возлюбленной» Л. ван Бетховена¹⁶². Значение этой бетховенской цитаты в произведении Шумана, написанном в самый тяжелый период разлуки с Кларой Вик, и связь этой темы с ее образом становится очевидной. Более того, как отмечает А. Эдлер, в первой части в т. 41 проходит мелодическая линия из *Andantino* Клары Вик, которое Шуман использовал в третьей части Сонаты *f-moll* op. 14 [177, S. 142].



Пример 12. Л. ван Бетховен. op. 98 № 6. «Возьми ты эти песни...»



Пример 13. Р. Шуман. Фантазия op. 17. I часть, *Adagio* (тт. 295-297).

В 1997 году С. Домокос обнаружила во второй части Фантазии цитату из терцета «*Euch werde Lohn in bessern Welten*» («Вам воздастся в лучшем мире») из

¹⁶⁰ Цит. по: ([39, с. 42]). Подробнее о семиотике эпитафии см.: [239, р. 131-168, 135-136].

¹⁶¹ Шуман сам никогда не упоминал об этой цитате. Более того, он утверждал в письме к Ф. Кистнеру от 19 декабря 1836 года, что «В Пальмах слышится адажио из симфонии *A-dur*», имея в виду тему второй части (*Allegretto*) из Седьмой симфонии Бетховена, аллюзия на которую была позднее удалена. См.: [146, с. 271, 618].

¹⁶² Н. Марстон подчеркивает, что правильнее было бы назвать это не цитатой, а «аллюзией», поскольку Шуман меняет ритм, тональность и гармонию бетховенской песни [211, р. 35].

второго акта оперы «Фиделио» Бетховена [171, S. 83-95]. Текст, к которому отсылает эта цитата, наводит на размышление о содержательной концепции шумановской фантазии в целом. Возможно, она объясняет медленный финал цикла как обещанный «лучший мир».



Пример 14. Л. ван Бетховен. Терцет из второго акта оперы «Фиделио».



Пример 15. Р. Шуман. Фантазия оп. 17. II часть, (тт. 127-130).

Это скрытое содержание, намек на которое Шуман дает в эпиграфе и музыкальных цитатах, влияет на логику формы части и всего цикла¹⁶³.

Форма

Как уже было сказано, и в образном плане, и с точки зрения структуры цикла произведение новаторское и далеко выходит за рамки жанра классической сонаты. Недаром Ч. Розен охарактеризовал Фантазию оп. 17 как «монумент, воздвигнутый в память о кончине классического стиля» [226, p. 451]. В структуре Фантазии в первую очередь обращает на себя внимание медленный финал и марш на месте второй части. Необычно также постепенное замедление темпа к финалу: после страстного порыва первой части (*Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; Im Legendenton* — «Фантастично и страстно; В духе легенды»)

¹⁶³ В произведениях Шумана цитаты часто нарушают структуру формы, «уводят» в другую тональность или тематизм. Например, в Новеллете оп. 21 № 8 появление цитаты меняет логику развития всей формы и тональный план произведения: после проведения D-dur-ной темы из Ноктюрна Клары Вик возвращение в основную тональность f \sharp -moll становится невозможным, поэтому вместо f \sharp -moll закрепляется D-dur. Примером того, как проведение цитаты уводит в новый тематизм, является финал Второй симфонии Шумана, где после бетховенской цитаты реприза проходит на новой теме.

следует энергичный марш (Mäßig. Durchaus energisch — «Умеренно. Весьма энергично») и затем — третья часть (Langsam getragen. Durchweg leise zu halten — «Исполнять медленно и везде сохранять тихую звучность»). Последняя часть звучит как эпилог, послесловие — уход в звездную бесконечность.

Первая часть. В письме от 11 февраля 1838 года композитор признается Кларе Вик: «Формами я играю вот уже почти полтора года, как я словно овладел тайной...» [146, с. 338]. Кажется, что игра всюду сквозит в свободной, но, в то же время, органичной и естественной форме первой части. Существует масса разнообразных трактовок этой формы, и однозначное ее определение едва ли возможно. Исследователи сходятся во мнении лишь в определении границ трех крупных ее разделов: тт. 1-128, тт. 129-224 («Im Legendenton») и раздел с т. 225 по 309, который большинство ученых определяет как репризу. Но функции остальных разделов трактуются по-разному. Особенно много расхождений возникает в связи со средним разделом «Im Legendenton»¹⁶⁴ (является ли он разработкой или эпизодом вместо разработки, эпизодом в рондо-сонате) и структурой первого раздела. Определений формы первой части тоже несколько. Большинство ученых склоняются к тому, что форма первой части написана в свободной форме сонатного Allegro или рондо-сонаты¹⁶⁵. В отечественной традиции форма чаще всего трактуется как сонатная с эпизодом вместо разработки. Однако Н. Марстон ставит под сомнение даже «сонатность» формы части, указывая на ее необычный тональный план: в первом разделе проходит C-dur, Es-dur, d-moll, F-dur и, наконец, C-dur/c-moll, c-moll-ный второй раздел, начало третьего в Es-dur с последующим возвращением в основную тональность и первой настоящей каденцией в ней только в конце части в т. 299¹⁶⁶. Это, повторим, особое мнение, но если учитывать замысел Шумана назвать произведение сонатой, то трактовка формы либо как свободной сонатной, либо как рондо-сонаты (последнее, на наш взгляд, предпочтительнее) представляется более убедительной, тем более, что побочная партия в репризе транспонирована в

¹⁶⁴ Подробнее об этом см.: [169, р. 150-163; 212, р. 230, 236].

¹⁶⁵ Подробный обзор анализов формы см.: [196, р. 115; 206, р. 102-103].

¹⁶⁶ Исследователь определяет форму первой части как свободную [211, р. 46].

основную тональность¹⁶⁷.

Тематизм

Весь основной тематизм экспозиционного раздела «рыхлый» по структуре и построен на интонациях первого поступенного нисходящего хода и его взволнованного сопровождения. Поэтому, несмотря на тональный (C-dur и d-moll) и динамический (ff и p) контрасты, главная и побочная темы не воспринимаются как драматический контраст, свойственный сонатной форме, а, скорее, как развитие единой мысли. В это непрерывное развитие-стремление, как «навязчивая идея», периодически внедряется мотив из цикла «К далекой возлюбленной» Л. ван Бетховена. Первой устойчивой темой становится «Im Legendenton», после которой следуют ее варианты проведения. В конце этого большого раздела проходит тема философско-обобщающего характера в c-moll. Именно проведение этой темы не дает возможности начать репризу с проведения главной партии в C-dur. Недаром А. Амброс отмечает, что «вопрос о развитии тематизма в разработке сонатной формы и возвращении к репризе чрезвычайно занимал Шумана» [4, с. 45]¹⁶⁸.

Итак, помимо необычной формы, в первой части есть множество довольно традиционных фантазийных признаков. Это речитативные вставки с обозначением Adagio с их импровизационным характером, избегание каденций, разомкнутость разделов и отсутствие резких границ между ними, а также частая смена темпов.

Одной из сложнейших задач в **исполнении** музыки Шумана А. Д. Алексеев справедливо называет умение «добиться внутренней цельности» формы [3, с. 176]. В то же время, нельзя дать почувствовать слушателю ее «острых углов» или

¹⁶⁷ Интересное мнение высказывает Б. Хокнер, предполагая, что «второй тоникой» первой части мог быть Es-dur — тональность песни Л. ван Бетховена, которую цитирует Шуман. Огромную роль этой тональности в первой части ученый объясняет также тем, что композитор создавал произведение за инструментом [196, p. 121].

¹⁶⁸ Показательны в этом плане высказывания самого Шумана в его критических статьях. Так, о Сонате Ф. Ж. Вильзинга он пишет: «Столь же удачен главный возвратный ход в середине этой [первой] части, то самое место, которое всегда было и будет признаком полного овладения формой» [144, с. 152]. О сонате К. Фольвейлера: «Тот раздел, на котором легче всего испытать мастера, а именно разработка в середине пьесы вплоть до возвратного хода, не лишен интереса» [145, с. 81].

квадратности, то есть передать ее как импровизацию в лучшем смысле этого слова, как непрерывно развивающуюся мысль (форму-процесс по Б. Асафьеву). В силу особенностей своего искусства, исполнитель не только должен понимать форму в целом, но и буквально воссоздавать ее во времени. Поэтому так важно не только продуманное темповое соотношение разделов, но гибкое и широкоохватное исполнение мелодии, темы — основы формы. Одними из лучших примеров, когда исполнителю далась эта нелегкая задача, можно назвать интерпретации С. Рихтера, М. Плетнева и Е. Кисина.

Вторая часть — самая вдохновенная и «оркестровая», по мнению Клары Вик, — написана в форме рондо с очень сложно организованными эпизодами. Эта сложность заключается в корреспондировании их тематического материала. Первая тема, как и большинство тем второй части, по классификации В. П. Бобровского [15, с. 226], относится к категории «твердых контрастных» и «карнавальных» тем. Карнавальность вообще свойственна второй части Фантазии и проявляется не только в частой смене контрастных тем, праздничной бодрости пунктирного ритма, но даже в прямой цитате (т. 26 и далее) из Карнавала ор. 9 № 15 «Панталон и Коломбина». А. Д. Алексеев отмечает, что большая кода особенно трудна для исполнителя из-за «скачков в двух руках» [3, с. 171]. В исполнении Е. Кисина эта кода звучит особенно убедительно, жизнеутверждающе и празднично.

Третья часть Фантазии написана в сонатной форме без разработки. «Текучесть» формы и тем, а также импровизационная природа фактуры ясно говорят о признаках жанра фантазии. Широкое дыхание мелодии, необычно тихое звучание и медленный темп — все это довольно нехарактерно для финала сонатно-симфонического цикла с точки зрения норм классической эпохи¹⁶⁹. Тем не менее, Третья часть производит впечатление полноценного финала (не только в тональном плане), поскольку является смысловым итогом всего цикла. Недаром В. П. Бобровский говорит о ней, как об одном из типичных образцов

¹⁶⁹ Медленные финалы в в трех- или четырехчастных сонатных циклах классической эпохи встречаются, но довольно редко. Так, можно привести в пример Сонату Моцарта D-dur KV 284.

«излюбленного Шуманом завершения цикла посредством музыки просветленно-философского характера» [15, с. 233].

Шуман мыслил оформление издания Фантазии «великолепным», «как требует того значительность темы». В частности, в письме к Ф. Кистнеру, композитор говорит, что на главном титульном листе «несколько пальмовых листьев могли бы нависать над основной надписью» [146, с. 270]. Как известно, оформлению своих произведений Шуман придавал не меньшее значение, чем их названию, идеям и форме¹⁷⁰. Такой акцент на пальмовых листьях вызывает ассоциации с финалом Фантазии (в то время, когда Шуман писал это письмо, третья часть еще не утратила свое программное название «Пальмы»). Вероятно, Шуман хотел заострить внимание слушателя именно на финале Фантазии, как на важнейшей точке идейно-художественного замысла всего цикла, на его смысловом итоге¹⁷¹. Интересно, что пальмовая ветвь является не только символом мира, но также символом триумфа и вечной жизни [60]. Так как вторую и третью части Фантазии объединяет также и образ кумира Шумана — Бетховена, то такой символ в названии финала вполне естественен. Триумф художника и вечная жизнь его искусства как нельзя лучше подходят по смыслу к идее Шумана внести свой вклад в сооружение памятника Бетховену.

Вообще, **проблема финала** Фантазии очень интересна. Хотя, как уже было сказано, для классического сонатно-симфонического цикла медленный финал — довольно необычное явление, в истории музыки есть достаточно примеров медленных финалов циклических форм. Традиция таких финалов уходит корнями в мессы с их «Agnus Dei». Важно упомянуть медленные финалы поздних бетховенских сонат opp. 110 и 111, которые вполне могли повлиять на такое необычное темповое решение у Шумана. Эту же линию продолжает другой кумир Шумана — Франц Шуберт. У самого Шумана также есть достаточно примеров медленных финалов: вспомним «Танцы Давидсбюндлеров», «Бабочки», «Детские сцены», но ни одного в сонатных циклах¹⁷². Судя по снятым программным

¹⁷⁰ Подробнее об этом см.: [70].

¹⁷¹ Об этом же говорит и Э. Тараста [239, р. 132].

¹⁷² З. А. Чернуха связывает стиль письма Жан-Поля с шумановским и говорит, что «некоторая незавершенность романов и новелл писателя интересным образом преломилась в

названиям частей, некоторым музыкальным цитатам и другим историческим фактам, упомянутым ранее, становится очевидно, что последняя часть фантазии — подлинный, философский итог развития крупного цикла, реализация главной идеи которого требовала именно такого воплощения. Недаром, в ответ на упрек студента Й. Н. В. Т. в сложности и неясности его музыки, Шуман пишет: «Существует не одна и не две формы, в которые можно облечь творение духа; ведь каждая мысль приносит в мир свою особую форму! Каждое художественное произведение обладает своим особым содержанием, а значит, и своей особой формой» [147, с. 290].

Проблема жанра

Как отмечают многие исследователи, в период с 1833 по 1839 годы Шумана волновала проблема жанра сонаты [177, S. 135; 206, S. 103]. С одной стороны, в 1839 году композитор пишет: «Нет более достойной формы, дающей [...] возможность заинтересовать высшую критику и угодить ей» [144, с. 150]. А с другой — делает предположение, что форма эта себя «изжила» [144, с. 150]. Как отмечает А. Эдлер, уже в 1810 году, ко времени возникновения больших бетховенских сонат, интерес к жанру клавирной сонаты значительно уменьшается [177, S. 233].

Все три фортепианные сонаты написаны композитором практически в одно время с Фантазией op. 17 и «Венским карнавалом» op. 26. Их циклы весьма классичны как по характеру и расположению частей, так и по тональному плану. Два из них четырехчастные и один — трехчастный¹⁷³.

Цикл первой Сонаты *fis-moll* op. 11 состоит из четырех частей:

I	II	III	IV
Introduzione: <i>Un poco Adagio</i> — <i>Allegro vivace</i>	Aria	Скерцо: <i>Allegriissimo</i> Интермеццо: <i>Lento</i>	Финал: <i>Allegro, un poco maestoso</i>
<i>fis-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>fis-moll</i>	<i>fis-moll—Fis-dur</i>

шумановской трактовке финалов: в многообразных иставаниях, уходящих “в никуда” кодах фортепианных сюитных циклов (“Бабочки”, “Фантастические пьесы”, “Крейслериана”) или в фортепианных постлюдиях вокальных циклов (“Любовь поэта”, “Любовь и жизнь женщины” и др.), открывающих дверь в вечность, в идеальный потусторонний мир» [133, с. 8-9].

¹⁷³ Имеется в виду первая версия Концерта без оркестра, о которой будет сказано чуть позже.

Цикл второй Сонаты g-moll op. 22 также остается в рамках классического четырехчастного сонатно-симфонического цикла:

I	II	III	IV
Vivacissimo	Andantino	Scherzo	Rondo
g-moll	C-dur	g-moll	g-moll

Сложная судьба постигла цикл «Концерта без оркестра» op. 14. В первой редакции 1836 года (близкой по времени к Фантазии op. 17 и «Венскому карнавалу» op. 26¹⁷⁴) он был издан в трех частях:

I	II	III
Allegro brillante	Quasi variazioni (Andantino de Clara Wieck)	Prestissimo possibile
f-moll	f-dur	f-moll—F-dur

Изначально цикл Третьей сонаты имел пять частей и содержал еще два скерцо, которые по совету издателя не были опубликованы [170, p. 150]. Важно отметить, что эта соната, по мнению А. Амброза, была названа «Концертом без оркестра» только по настоянию издателя Т. Хаслингера из чисто коммерческих соображений и для привлечения публики необычным названием [4, с. 42]. Того же мнения придерживается и Дж. Даверио [170, S. 85]. В редакции 1853 года композитор вернул произведению первоначальное название «Большая соната»¹⁷⁵. Среди прочего, изменения второй редакции коснулись структуры цикла: композитор восстановил одно из скерцо, и цикл Сонаты стал четырехчастным. Как видно, молодой композитор не всегда был абсолютно независим в выборе жанрового названия для своего произведения. А. Эдлер предполагает, что «советы издателей» сыграли не последнюю роль в выборе Шуманом окончательного названия Фантазии op. 17 и в том, что композитор снял программные заголовки для каждой части [177, S. 140].

Близость Фантазии op. 17 и сонат композитора в той или иной мере отмечают многие музыковеды¹⁷⁶. Так, А. Д. Алексеев подчеркивает, что Фантазия op. 17 близка сонатам «не только своими образами, но и тематизмом» [3, с. 175], а

¹⁷⁴ «Венский карнавал» op. 26 упоминается здесь по той причине, что Шуман планировал дать циклу заголовки «Большая романтическая соната». Об этом произведении см. далее.

¹⁷⁵ История переименований 14-го опуса напоминает смену названий Симфонии op. 120, о которой мы поговорим позднее.

¹⁷⁶ См.: [1; 41; 63; 90; 96; 177].

Н. Марстон предполагает, что Шуман считал одночастную структуру наиболее подходящей для жанра фантазии, тогда как трехчастный цикл, пусть и такой неординарный, как в случае с этим произведением, он относил к жанру сонаты [211, р. 35]. Быть может, появившись Фантазия чуть позже, когда публика и издатели были бы подготовлены к такого рода новаторству, композитор мог бы оставить первоначальное название «Большая соната». Недаром еще в 1835 году Шуман писал: «Ничто так не раздражает [...] как новая форма, носящая старое название» [143, с. 200]. А в знаменитой статье о «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза композитор отмечает: «Мы привыкли по названию вещи судить о ней самой; мы предъявляем одни требования к «фантазии», и другие к «сонате». И далее: «Для талантов второго ранга достаточно владеть традиционной формой; первоклассным талантам мы разрешаем ее расширять. Лишь гений вправе свободно рождать новое» [143, с. 197].

Фантазия ор. 17 (как и многие другие сочинения Шумана) имеет достаточно признаков фантазийного жанра, но именно необычная структура цикла произведения с ее отклонением «от принятого порядка частей» [199, Sp. 1797], вероятнее всего, повлияла на окончательный выбор композитором жанрового обозначения.

Симфония или фантазия: Симфоническая фантазия d-moll

История создания, редакций и переименований

Успех Первой симфонии, написанной в 1841 году, послужил мощным импульсом для создания других оркестровых произведений и интенсивных экспериментов с циклом, формами и функциями частей. Первая редакция Симфонии d-moll была написана в очень короткий срок. 31 мая 1841 года жена композитора оставила запись в дневнике о том, что Шуман «вчера начал новую симфонию, которая будет одночастной, однако должна содержать в себе Adagio и Finale» [209]. Уже 7 июня Симфония была в целом закончена, а с 14 июня по 9

сентября композитор занимался инструментовкой и доработкой партитуры.

Произведение было исполнено 6 декабря 1841 года как «Вторая симфония (Andante, Allegro di molto, Romanze, Scherzo, Finale)» [214, S. 507], но не имело успеха, выпавшего на долю Первой. Во многих рецензиях того времени подчеркивается новизна и оригинальность формы Симфонии [241, S. 147-155]. Эта сложность и новизна сочинения, вероятно, и стала одной из основных причин его умеренного успеха. В 1843 году Шуман предлагает издателю произведение как Симфонию № 2 d-moll op. 50¹⁷⁷. Однако его предложение было отклонено, и вплоть до декабря 1851 года Шуман не возвращался к сочинению. Лишь после успеха Третьей симфонии в 1850 году композитор решил сделать новую редакцию несостоявшейся Второй (судя по дневниковым записям того времени, Шуман видел произведение все еще как симфонию)¹⁷⁸.

Как отмечает Э. Фосс, изменения в новой редакции коснулись инструментовки и композиции. В композиции они относились к работе с мотивом главной партии первой части: Шуман включает его в медленное вступление и удаляет из разработки, а также проводит в самом начале финала [241, S. 136]. Через несколько дней после окончания второй редакции, 26 декабря 1851 года, на титульном листе заново созданной партитуры Шуман пишет следующее: «Симфоническая фантазия для большого оркестра. Эскизы 1841 года. Новая инструментовка 1851 года. 26/12/1851» («Symphonistische Phantasie für grosser Orchester. Skizziert im J. 1841. Neu instrumentirt 1851») [214, S. 509] (См. Фото 1). Э. Фосс подчеркивает, что новое «удивительное название» сочинения «связано, вопреки распространенному в Шумановской литературе мнению, со второй редакцией, а не с первоначальной» [241, S. 143].

Обращает на себя внимание утверждение композитора, что в 1841 году им был сделан только лишь набросок («Эскизы») произведения. Вероятно, после умеренного успеха, неблагоприятных отзывов критики и отказа издательств печатать Симфонию, Шуман, решившись на переработку произведения, хотел подчеркнуть новизну сочинения, сделав его тем самым привлекательнее для

¹⁷⁷ Этот опус был присвоен «Раю и Пери», а номер 2 получила симфония C-dur op. 61 (1846).

¹⁷⁸ Цит. по: ([241, S. 142]).

публики и издателей.

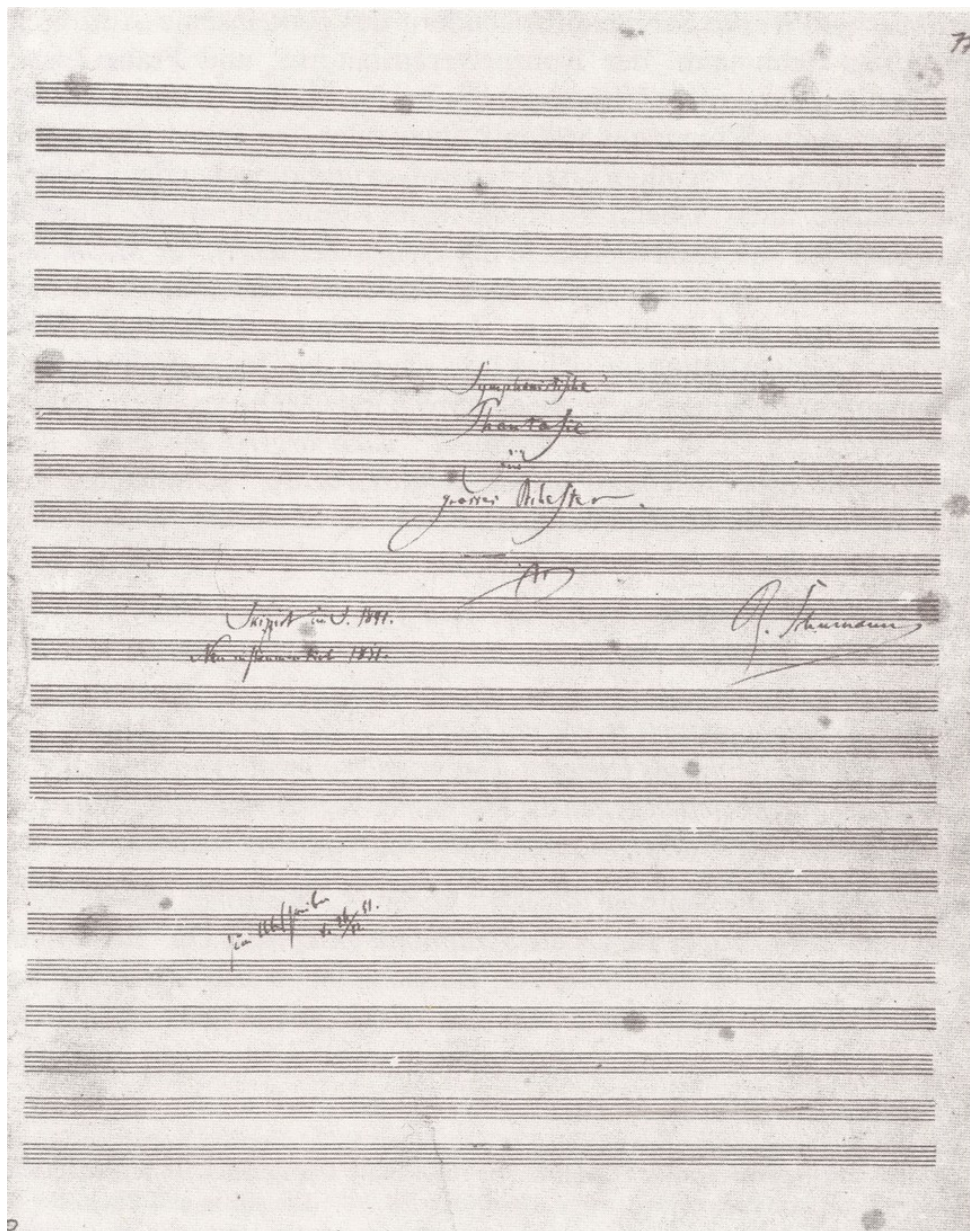


Фото 1. Автограф второй редакции Симфонии d-moll.

Титульный лист с заголовком «Симфоническая фантазия» (1851)

Композитор не касался произведения в течении двух лет, а в апреле 1853 года предложил сочинение издательству Г. Хертелю уже как Симфонию¹⁷⁹. Сочинение было исполнено с большим успехом 15 мая 1853 года как Четвертая симфония и издано в декабре того же года в Лейпциге у «Breitkopf & Härtel» с посвящением молодому композитору, скрипачу и другу Шумана Йозефу Иоахиму.

Форма и тематизм

Как уже было сказано, Симфония написана в слитно-циклической форме,

¹⁷⁹ Цит. по: ([214, S. 508]).

части-разделы которой объединены не только отсутствием цезур и совершенных каденций между ними, но и, по выражению В. Дж. Конен, «глубокой внутренней связью их тематизма» [56]. По замечанию В. В. Протопопова, такая форма стала продолжением идеи Шумана создать «особый жанр» [143, с. 258]¹⁸⁰ (напомним, что эту идею композитор высказал в своей рецензии на «Фантастический концерт» И. Мошелеса и блестяще реализовал в своей Фантазии a-moll) [96, с. 179].

Первая часть (*Ziemlich langsam — Lebhaft*) («Довольно медленно — Живо») написана в тональности d-moll—D-dur, в конце которой, как уже было сказано, нет полной совершенной каденции. Вторая часть — *Romanze (Ziemlich langsam)* («Довольно медленно»), (a-moll—d-moll) — оканчивается на доминанте к d-moll¹⁸¹. Третья часть — скерцо: *Lebhaft* («Живо») — начинается в F-dur, а в конце модулирует в d-moll — тональность вступления к Финалу. Финал открывается коротким вступлением-связкой *Langsam* («Медленно»), после которого проходит основной раздел — *Lebhaft* («Живо») в D-dur. Как по темповому соотношению частей, так и по использованным жанрам, цикл весьма типизированный, но его одночастная структура и избегание каденций вызывает ассоциации с фантазийным жанром.

По мнению В. В. Протопопова, первая часть Симфонии «не имеет сонатной формы», так как уже ее экспозиция «не удовлетворяет классической структуре, представляя собою экспозицию старосонатной формы». Тем не менее, по замечанию музыковеда, во второй раздел этой старосонатной формы (тт. 59-86) Шуман вводит новую тему «наподобие побочной в подходящей тональности F-dur». Поэтому «форма целого получилась гибридной [...] она — плод свободной фантазии» [96, с. 179-180].

Как уже было сказано, во второй редакции Шуман включает мотив главной партии в медленное вступление и удаляет его из разработки, также этот мотив проходит в самом начале Финала. Это D-dur-ное проведение главной партии первой части в переходе к Финалу и тот факт, что в первой части отсутствует

¹⁸⁰ См. Также подраздел Фантазия a-moll данной главы.

¹⁸¹ Интересно, что изначально Шуман планировал использовать гитару во второй части.

реприза, довольно ясно говорит о намерении композитора еще больше усилить единство цикла перенесением репризы из первой части в финал. Таким образом, форма симфонии прокладывает путь к особой, новой одночастности, создаваемой путем соединения форм разных композиционных уровней: сонатно-симфонического цикла и сонатного Allegro: первая часть становится экспозицией всей симфонии, а финал — его репризой. Несмотря на то, что и в первой редакции тематизм эпизода из разработки первой части играет важную роль в Финале, проведение главной партии в основной тональности кардинально меняет ощущение формы.

Как уже было сказано, темы Симфонии «вырастают» из мотива вступления. Сама эта тема (что ожидаемо для жанра фантазии) «рыхлая» по структуре. Однако большинство тем Симфонии — «твердые» и принадлежат к «карнавальной» сфере (кроме глубоко лиричной темы «Романса», которая напоминает мелодии шубертовских песен).

Проблема жанра

А. Амброс выделяет среди шумановских симфоний d-moll-ную как «полную фантазии» [4, с. 45]. Возникает вопрос, в чем именно заключается ее фантазийность? Как по музыкальному материалу и его организации, так и по образному содержанию (по замечанию А. Амброса) у Шумана было много причин не только дать сочинению фантазийный заголовок, но и оставить его. Естественно, возникает вопрос: почему композитор вскоре вернул произведению прежний заголовок «симфония»?

Если сравнивать сочинение с другими симфониями Шумана, то, в первую очередь, обращают на себя внимание эксперименты композитора с циклом в d-moll-ной — стремление к монолитности и цельности сочинения (что характерно для романтической фантазии¹⁸²). К примеру, «**Весенняя**» симфония B-dur op. 38 (1841) состоит из четырех частей. По тональному плану и темповому соотношению разделов цикл довольно традиционный:

¹⁸² На это обратил внимание еще К. Черни в своей «Школе практической композиции» op. 600. Подробнее об этом см. во второй главе данной работы.

I	II	III Scherzo	IV
Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace	Larghetto — attacca	Molto vivace	Allegro animato e grazioso
B-dur	Es-dur	g-moll—d-moll	B-dur

Средние части соединяются по принципу *attacca*, а после третьей части проводится связка-вступление к финалу. Недаром И. Драхайм отмечает, что композитора занимала идея соединения одночастной формы с циклической еще при создании Первой симфонии, но в *d-moll*-ной симфонии, получившей во второй редакции опусный номер 120 и порядковый — 4, эта тенденция значительно усилена (напомним, что *d-moll*-ная симфония была написана вскоре после первой [172, Sp. 311]). Действительно, части «Весенней симфонии», в отличие от *d-moll*-ной, тонально замкнуты и завершены по форме.

Написанная уже после первой редакции Симфонии *d-moll*, **Вторая** симфония *C-dur* op. 61 (1846) также содержит четыре части:

I	II Scherzo	III	IV
Sostenuto assai — Allegro ma non troppo	Allegro vivace	Adagio	Allegro molto vivace
C-dur	C-dur	c-moll	C-dur

Части цикла по форме и тонально замкнуты и разделены цезурами.

Цикл **Третьей**, «Рейнской», симфонии op. 97 (сочинение написано в 1851 году, незадолго до того как композитор сделал вторую редакцию Симфонии *d-moll*), довольно необычный — он состоит из пяти частей:

I	II Scherzo	III	IV	V
Lebhaft («Живо»)	Sehr mäßig («В очень умеренном темпе»)	Nicht schnell («Не быстро»)	Feierlich («Торжественно»)	Lebhaft («Живо»)
Es-dur	C-dur	As-dur	es-moll	Es-dur

Части цикла, как и во Второй симфонии, разделены цезурами.

Кроме Четвертой, ни одна из симфоний не имеет слитно-циклическую форму, объединенную с сонатным *Allegro*. Таким образом, из всех симфоний Шумана, произведение является наиболее свободным по форме и отклоняется от структурных канонов жанра симфонии, что и становится в нем знаком фантазийного жанра.

Но, как уже было сказано, с 1851 года не было внесено никаких существенных изменений, и, значит, причина переименования в 1853 году крылась в чем-то другом. Возвращая Симфонии первоначальное название, композитор, конечно, знал, что искусство не стоит на месте, и то, что десять лет назад считалось отклонением от норм и относилось к области фантазийного жанра, сейчас может с полным правом носить жанровое обозначение обновленной романтической симфонии¹⁸³.

Четвертая симфония — еще один случай колебания между классическим жанром и фантазией. Также сочинение становится ярким примером «вездесущности» принципа фантазийности в романтическую эпоху, а также примером того, насколько грань между жанрами фантазии и многими другими жанрами романтической эпохи была истончена.

**Фантазия, концерт и концертштюк:
Фантазия a-moll для фортепиано с оркестром и
Фантазия для скрипки с оркестром op. 131**

В статье 1839 года Шуман сетовал на то, что «за последнее время возникло так мало фортепианных концертов, вообще так мало оригинальных произведений с сопровождением оркестра». Композитор полагал, что причина этого — желание новейшего искусства фортепианной игры «господствовать, обходясь только собственными средствами» [144, с. 146-147]. В той же статье композитор подчеркивал важность экспериментов и поисков новых форм в этих сочинениях: «Меняются времена, и ныне добровольно отказываются от того, что обычно рассматривалось как обогащение инструментальных форм, как важное изобретение» [144, с. 147].

Неудивительно, что в это же время у Шумана появились идеи создания новаторских концертных произведений. Так, например, в 1839 году, в письме к Кларе Вик, композитор признается, что задумал Концерт d-moll «как нечто

¹⁸³ Того же мнения придерживался В. Дамс [168, S. 370].

среднее между симфонией, фантазией и концертом» [146, с. 431]. Сохранившиеся фрагменты этого концерта и Концерта F-dur (1831) стали одними из первых подступов к жанру.

О самом жанре концерта композитор не раз писал в Новом музыкальном журнале. Одно из наиболее интересных для нас высказываний касается его цикла. Так, в статье 1836 года Шуман сравнивает форму концерта, который «состоит из трех разделенных цезурами частей» и концертину — ряд «разнородных пьес различного размера, переходящих одна в другую», подчеркивая, что форма концерта «художественно более совершенна, нежели обычная форма концертину» [143, с. 241]. Надо отметить, что концерт был одним из жанров, к которому композитор относился особенно трепетно. Так, в той же статье 1836 года Шуман пишет о нем: «...если кто-нибудь работает в такой большой художественной форме, к которой лучшие из лучших подступают лишь скромно и робко...» [143, с. 242]. Вероятно, именно из-за чрезмерной требовательности к себе композитор оставил многие сочинения в жанре концерта на стадии набросков и идей.

Фантазия a-moll для фортепиано с оркестром

История создания

В начале мая 1841 года у Шумана появилась идея создания «клавирной фантазии с оркестром» [231, S. 162], а уже к 20 мая была полностью готова и оркестрована одночастная Фантазия для фортепиано с оркестром a-moll, которая также фигурировала в письмах Шумана под названием «Concert-Allegro» [214, S. 241].

Как известно, впоследствии Фантазия стала основой первой части Клавирного концерта a-moll op. 54¹⁸⁴. После того, как композитор дописал вторую и третью части произведения (интермеццо и финал), он отредактировал первую часть и снял ее жанровое обозначение «фантазия».

¹⁸⁴ По словам Г. Г. Нейгауза, Э. Г. Гилельс считал 54 опус Шумана «лучшим концертом в мире» [88, с. 189].

Концерт состоит из трех частей:

I	II Intermezzo	III ¹⁸⁵
Allegro affettuoso	Andantino grazioso	Allegro vivace
a-moll, 4/4	F-dur—A-dur, 2/4	A-dur, 3/4

Окончательная редакция Концерта оп. 54 была завершена 29 июля 1845 года, а 4 декабря того же года сочинение было исполнено в Дрездене. Концерт был опубликован в июне 1846 года издательством «Breitkopf & Härtel» с посвящением композитору, пианисту и дирижеру Ф. Хиллеру.

История переименований Фантазии a-moll

Несмотря на несомненные художественные достоинства Фантазии, попытки издать сочинение остались безуспешными:

1. 14 августа 1841 года (на следующий день после репетиции) Шуман предложил Фантазию издателю Ф. Кистнеру (Кистнер отказал).

2. 5 ноября 1842 года в письме к другому издателю, Ю. Шуберту, композитор упоминает свое сочинение как Фантазию (Шуберт также отклонил его предложение).

3. 23 января 1843 года в письме к главе издательской фирмы «Ф. Вистлинг» Шуман называет свое сочинение «Концертштюк» [151, р. 175-291] (последовал еще один отказ).

4. 6 октября 1843 композитор делает новую безуспешную попытку издать произведение, на этот раз в фирме «Петерс» в Лейпциге, и пишет К. Бёме, называя свое сочинение уже «Allegro affettuoso für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters op. 48» («Allegro affettuoso для фортепиано с сопровождением оркестра») (вместе с ним композитор также предлагает издателю первую редакцию Симфонии d-moll).

5. 14 декабря 1843 года в письме к Г. Хертелю Шуман называет свое сочинение «Concert Allegro für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters» [«Концертное Allegro для фортепиано с сопровождением оркестра»], но и эта последняя попытка издать сочинение также не увенчалась успехом [151, р. 188].

¹⁸⁵ Финал изначально носил название «Rondo» [174, S. 383].

После этого композитор отложил произведение до середины 1845 года.

6. 11 января 1843 года Шуман пишет в дневнике: «An d. „Phantasie“ viel gearbeitet» («Много работал над „Фантазией”») и через два дня, 13 января 1843: «Fleißig am Concertstück» («Прилежная работа над Концертштюком») ¹⁸⁶.

Как видно из последней цитаты, композитор в данном случае не видел принципиальной разницы между названиями «фантазия» и «концертштюк». Можно даже сказать, что название «концертштюк» ему нравилось больше — ведь в поздний период творчества Шуман использовал заголовок «фантазия» лишь однажды, и фантазийное название не было запланировано ни для одного из одночастных концертных произведений того времени.

Форма

Первоначальная редакция Фантазии не сохранилась, и поэтому можно лишь строить предположения о том, каким сочинение было в 1841 году. Все попытки реконструировать Фантазию И. Драхайм называет несерьезными [174, S. 385]. Хотя о мере фантазийности, присущей произведению в его первоначальном (не дошедшем до нас) виде, мы говорить не можем, но даже в окончательном варианте оно сохраняет многие черты, свойственные жанру фантазии. И, конечно же, влияние первой части распространяется на весь Концерт. Недаром Н. С. Николаева называет ее «душой, основой всего сочинения», а также сопоставляет ее значение с ролью первой части в Фантазии op. 17 [90, с. 193].

В необычном сонатном Allegro первой части Концерта op. 54 проявляются новаторские черты: смешанная форма, соединяющая черты сонатного Allegro и сонатно-симфонического цикла. Так, Д. В. Житомирский и И. Драхайм отмечают, что As-dur-ный эпизод одновременно репрезентирует медленную часть и входит в разработку [39, с. 44; 174, S. 383]. Большая (выписанная композитором) каденция может рассматриваться в плане формы как финал одночастного слитно-циклического произведения. Идея такой слитно-циклической формы получает свое развитие в Четвертой симфонии d-moll op. 120, имевшей некоторое время черновое название «Симфоническая фантазия». Важно отметить, что еще в

¹⁸⁶ Цит. по: ([151, p. 179]).

статье 1836 года о «Concerto fantastique» («Фантастический концерт») op. 90 И. Мошелеса Шуман пишет, что «следовало бы подумать о создании особого жанра, который состоял бы из одной крупной пьесы», соединяющей в себе три части классического концерта. Далее композитор говорит, что охотно воплотил бы эту идею в собственном «сочинении необычного типа» [143, с. 258]. По словам Б. Аппеля, таким «особым жанром» и формой становится Фантазия a-moll, и название произведения И. Мошелеса «Concerto fantastique pour le pianoforte avec Orchestre», вероятно, «отозвалось эхом» в ее заголовке [151, p. 178].

Важно отметить, что Шуман очень требовательно относился к роли оркестра как в концерте, так и в других концертных произведениях, о чем писал еще в 1839 году: «Будем же терпеливо ждать появления того гения, который с новым блеском покажет нам, как сочетать фортепиано с оркестром, чтобы солист имел возможность развернуть все богатство своего инструмента и своего искусства и чтобы в то же время оркестр был не только простым зрителем, но более искусно вплетал свои многообразные характеры в общую ткань разыгрываемой сцены» [144, с. 147]. Высказывание Клары Шуман после первой репетиции Фантазии (13 августа 1841 года) свидетельствует о том, что Шуман сам с блеском выполнил эту нелегкую художественную задачу. Так, жена композитора пишет, что в этом «великолепном» произведении партия клавира «так тонко переплетается с оркестром, что невозможно представить одно без другого»¹⁸⁷.

Тематизм

Довольно необычен для первой части концерта лирический характер главной партии, тогда как для жанра фантазии такое начало вполне закономерно. Яркая и певучая главная тема имеет пять модификаций. Ее первое проведение доверено оркестру, затем она проходит у клавира. Такое ее изложение напоминает двойную экспозицию на уровне двух предложений периода, что лишний раз подчеркивает значимость темы. Отсутствие контраста между главной и побочной партиями восполняется контрастным тематизмом связующей, впервые появляющейся у оркестра (F-dur, т. 43).

¹⁸⁷ Цит. по: ([214, S. 241]).

Надо отметить, что тема главной партии разрабатывается Шуманом не только в первой части¹⁸⁸, но и на новом уровне — уровне всего концерта. Так, модификация основной темы первой части проходит в начале второй, а также встречается во второй теме главной партии Финала. Значимость для Шумана этой темы И. Драхайм объясняет не только ее красотой и пластичностью, но также и тем, что ее звуки с-h-a-a могли быть связаны с именем Клары (Clara) Шуман. Несмотря на то, что вторая и третья части написаны спустя четыре года, в 1845 году, эти интонационные переключки, переход-связка между второй и третьей частями (над которой Шуман долго работал [152, S. 350]), а также ряд других особенностей, по замечанию И. Драхайма, обеспечивают циклическое единство сочинения [174, S. 384].

Проблема жанра

Как уже было сказано, после серии отказов от различных издательств Шуман изменил свой первоначальный план и сделал из Фантазии Концерт. Однако не только желание издать свое произведение, о достоинствах которого композитор несомненно знал, привело Шумана к такому решению. Рецензируя концертные произведения своих современников в 1843 году, Шуман сокрушается по поводу «бесплодия», а также «малой значимости» в области современного фортепианного концерта [145, с. 142]. Поэтому стремление композитора, с одной стороны, внести свою лепту в развитие современного жанра концерта, и, с другой стороны — желание работать в более крупных формах приводят его к решению дописать вторую и третью части к Фантазии a-moll в 1845 году¹⁸⁹. Недаром, рецензируя Клавирный концерт op. 300 Ж. Шмитта, Шуман отмечает, что композитор достойно владеет «крупной трехчастной формой. Мы искренне пожалели бы, если бы таковая вовсе исчезла из концертной музыки, хотя существование этой формы отнюдь не должно преграждать путь любому гениальному новшеству» [145,

¹⁸⁸ Как отмечает Л. А. Мазель, в первой части Концерта op. 54 «побочная партия не только родственна главной, а представляет собой ту же самую тему, лишь несколько иначе изложенную, перенесенную в побочную тональность и по-иному развивающуюся» [75, с. 382].

¹⁸⁹ Немалую роль при этом могло сыграть желание Клары Шуман иметь в своем репертуаре концерт мужа, а также желание Шумана слышать этот концерт в ее исполнении.

с. 143]. Синтезом такого гениального новшества и трехчастной циклической формы стал в 1845 году Концерт для фортепиано с оркестром оп. 54.

Как уже было сказано, к жанру концерта Шуман относил произведение, которое «состоит из трех разделенных цезурами частей» [143, с. 241]. Именно в этом заключается принципиальная разница между фантазией и концертом у Шумана: концерт — трехчастный цикл, тогда как фантазия — либо слитно-циклическая форма, либо форма сонатного Allegro, либо объединяющее признаки этих двух форм, но одночастное произведение. Поэтому можно утверждать, что заголовок «фантазия» ранней версии первой части имел жанровую окраску.

Фантазия для скрипки с оркестром оп. 131

История создания

Шуман вынашивал идею создания «пьесы (“Stück”) для скрипки с оркестром» с 1849 года¹⁹⁰. Знакомство композитора с одним из выдающихся скрипачей того времени Й. Иоахимом в мае 1853 года стало мощным импульсом для создания не только Фантазии для скрипки с оркестром оп. 131, но и Скрипичного концерта d-moll (WoO 23), а также Скрипичной сонаты № 3 a-moll оп. WoO 2, написанных в том же 1853 году.

Фантазия оп. 131 была создана за очень короткий срок: со 2-го по 7-е сентября 1853 года [232, S. 635]. В письме от 14 сентября года Шуман сообщает Й. Иоахиму, что написал Увертюру к Сценам из «Фауста» Гете WoO 3, Концертштюк для фортепиано с оркестром оп. 134 и Фантазию для скрипки с оркестром оп. 131. «Создавая Фантазию, больше всего думал о Вас. [...] она — мой первый опыт». Композитор посылает ноты молодому скрипачу с просьбой обозначить штрихи «в арпеджио, да и вообще всюду», что Иоахим и сделал [147, с. 350].

Й. Иоахим впервые исполнил Фантазию с большим успехом 27 октября 1853

¹⁹⁰ Цит. по: ([214, S. 549]).

года в Дюссельдорфе. За дирижерским пультом стоял сам Шуман. Вскоре после концерта, 17 ноября 1853 года, композитор предложил сочинение издательству «Ф. Кистнер», отмечая, что «такого рода блестящих концертных пьес (“brillanten Concertstücken”) для скрипки у нас совсем нет; а это еще и очень бодрое по характеру»¹⁹¹. Произведение было опубликовано в июне 1854 года в издательстве «Ф. Кистнер», в Лейпциге, с посвящением Й. Иоахиму.

Важно отметить, что Фантазия ор. 131 была одним из немногих фантазийных произведений Шумана, которого миновала участь переименований.

Форма и тематизм

Сочинение открывается вступлением «Im mäßigen Tempo» («В умеренном темпе») a-moll, которое состоит из трех разделов. Тематический материал вступления вокальный по природе и «рыхлый» по структуре. После вступления следует основной раздел Фантазии «Lebhaft» («Живо») C-dur, который написан в сонатной форме. Главная партия состоит из трех предложений с расширенным вторым. «Твердая» по структуре, карнавалю-праздничная главная партия имеет черты танцевальности (как это нередко бывает в шумановских «твердых» темах). Ярким контрастом к главной становится певучая мелодия побочной партии с экспрессивным начальным ходом на септиму. Несмотря на то, что тематически область побочной партии обозначена очень ясно, в тональность доминанты композитор приходит не сразу, а модулирует в нее из a-moll через C-dur. Интересно отметить, что побочная партия тонально незамкнута. Далее проходит раздел связующей партии (a-moll—G-dur) и после него — заключительная партия в G-dur, которая продолжает образную линию главной.

В разработке проходит 11-ти тактовое мелодическое построение в e-moll (тт. 120-130). Эти одиннадцать тактов не обозначены ни сменой темпа, ни сменой тональности, и, если бы не расположение эпизода в форме, то он больше походил бы на импровизационную скрипичную каденцию, подобно связке между вступлением и главной партией (см. тт. 38-44). Сама разработка относительно невелика (тт. 120-154). Между репризой и кодой располагается раздел-связка на

¹⁹¹ Цит. по: [214, S. 550].

материале главной партии. После репризы проходит короткая, но очень сложная в техническом плане каденция, в которой не используется тематизм произведения. Переход к коде композитор строит на материале главной партии с арпеджированными пассажами у скрипки и неожиданным вступлением оркестра. Подобный прием напоминает первую часть Скрипичного концерта Мендельсона.

Проблема жанра

Хотя произведение, как уже было сказано, не переименовывалось композитором, обращает на себя внимание то, что композитор говорит о нем как о Концертштюке¹⁹². Интересно, что и в рецензиях на сочинение того времени Фантазия упоминалась как «лучший Концертштюк Шумана»¹⁹³.

С немецкого языка слово *Concertstück* переводится как «концертная пьеса». По мнению Б. Аппеля, в начале 40-х годов Шуман использовал это слово «между прочим, как бы неофициально, как чисто немецкий синоним» модного в то время названия «*Concertino*» («концертино») [151, р. 179]. Несмотря на то, что жанр концертштюка имеет тот же инструментальный состав, что и концерт, по форме жанры очень сильно отличаются.

Концертштюк К. М. Вебера *f-moll* (1821) — первый и, по выражению А. Д. Алексеева, «значительный образец» — не мог не повлиять на трактовку Шуманом этого жанра в начале 40-х годов [3, с. 156]. Концертштюк Вебера написан в слитно-циклической форме. Композитор отказывается от двойной экспозиции в первой части/разделе: после масштабного вступления (*Larghetto, ma non troppo*) начинается сонатное *Allegro appassionato* без разработки. Четыре такта связующего *Adagio* приводят к *Tempo di Marcia* (*C-dur*) второй части. Эта часть сравнительно невелика по размерам и почти полностью отдана оркестру. Она, в отличие от первой, заканчивается полной совершенной каденцией в *C-dur*. Связующий раздел *Piu mosso* приводит из *C-dur* в тональность финала — *F-dur* (*Assai Presto*).

Тем не менее, в позднем творчестве Шумана жанр концертштюка получает совершенно другую форму. Кроме 92-го опуса, изданного как Концертштюк

¹⁹² Цит. по: [214, S. 550].

¹⁹³ Цит. по: [175].

(1849), композитор причислял к этому жанру в разное время Фантазию a-moll, Концертное Allegro с интродукцией op. 134 (1853) и Виолончельный концерт op. 129 (1850) [172, Sp. 213].

Структуры op. 92 и op. 134 сходны: произведения содержат медленное вступление и основную часть — сонатное Allegro (эти основные разделы в op. 92 и op. 134 разнятся по степени свободы: строгая сонатная форма в op. 92 и более свободная в op. 134). Как в Концертштюке для фортепиано с оркестром op. 92, так и в Концертном Allegro с интродукцией op. 134 тема вступления обрамляет форму, играя важную роль во всем произведении. Несмотря на то, что Концерт для виолончели с оркестром op. 129 также одночастное произведение, в его слитно-циклической форме, в отличие от op. 92, op. 131 и op. 134, ясно проступает трехчастность классического концерта с традиционным темповым соотношением быстро — медленно — быстро.

Как видно, Фантазия op. 131 сходна с op. 92 и op. 134 по многим параметрам. Вероятно, это сходство объясняется тем, что в позднем творчестве Шумана грань между жанрами концертштюка и фантазии для солирующего инструмента с оркестром была очень зыбкая. Более того, И. Драхайм пишет, что композитор не делал принципиальной разницы между этими жанровыми названиями [175]. Напомним, что в уже упомянутом письме в издательство «Ф. Кистнер» Шуман пишет о Фантазии op. 131 как о Концертштюке [147, с. 358]. Можно сказать, что жанр концертштюка был для Шумана «одним из родов» фантазии.

Фантазийность op. 131 заключается прежде всего в импровизационной манере изложения: в традиционных для жанра фантазии виртуозно-каденционных разделах в партии солиста, в речитативной природе (почти как у К. Ф. Э. Баха) некоторых тем, частой смене темпов. Поэтому можно утверждать, что фантазийный заголовок сочинения имеет жанровую окраску.

Сближение сонатно-симфонического цикла и новой сюиты (как пограничный случай)

«Венский карнавал». Фантазии-образы ор. 26

История создания

«Венский карнавал» ор. 26 был написан в один из самых тяжелых периодов жизни композитора. В 1839 году напряжение в «борьбе за Клару» достигло своего пика. В октябре 1838 года по требованию Ф. Вика Шуман переехал в Вену, сделав попытку перевести туда Новый музыкальный журнал. Однако его старания не увенчались успехом, и уже в апреле 1839 года композитор возвращается обратно в Лейпциг.

Отношение к Вене у Шумана сложилось довольно противоречивое. С одной стороны, этот город, по словам композитора, «остается для музыканта многообразно вдохновляющим и обогащающим» [146, с. 446]. С другой стороны, в своей корреспонденции Шуман довольно низко оценивает музыкальные вкусы венской публики и пишет, что «встретил здесь мало сочувствия» [146, с. 446].

В Вене композитор писал еще больше, чем в Лейпциге. В этот период были закончены «Арабеска» ор. 18, «Blumenstück» ор. 19 (1838-1839), «Юмореска» ор. 20 (1838-1839), «Венский карнавал» ор. 26 (1839-1840), «Ночные пьесы» ор. 23 (1839-1840), «Три романса» ор. 28, «Скерцо, жига, романс и фугетта» ор. 32.

«Мой стиль становится все легче и мягче», пишет Шуман С. де Сиру, «все у меня выходит словно само собою, и порою мне кажется, что я мог бы играть все дальше и дальше и никогда не доходить до конца» [146, с. 448-449]. Действительно, органичная естественность и непринужденность характерны для сочинений этого времени. И, конечно же, молодого композитора занимают эксперименты с формой и жанром.

История переименований

1. В марте 1839 года в письме к С. де Сиру композитор говорит о своем,

тогда еще неоконченном, произведении как о «большой романтической сонате».

2. Через месяц в письме к Кларе Вик Шуман характеризует цикл как «романтическую зрелищную пьесу».

3. В январе 1840 года пишет о нем как о «Карнавальной сцене» [146, с. 448, 457, 532].

Очевидно, что композитор отчетливо понимал всю нестандартность и необычность произведения, и поиски названия и жанрового обозначения лишней раз это доказывают. Вероятно также, что, с одной стороны, опыт неудачных попыток опубликовать Фантазию ор. 17 с названием «соната», и, с другой, — успех Пьес-фантазий ор. 12 стали причиной смены названия на программное с фантазийным подзаголовком.

Шуман придает этому подзаголовку необычную форму: это не «Фантазии» и даже не «Пьесы-фантазии», а «*Fantasiebilder*» («Фантазийные образы/картины», Образы, рожденные фантазией, или «Фантазийные образы/картины») ¹⁹⁴.

Возможно, что, как и в случае с Фантазией ор. 17 ¹⁹⁵, давая «Венскому карнавалу» подзаголовок, композитор преследовал ту же цель — отличить новый цикл от «Пьес-фантазий» ор. 12. Важно также отметить, что заголовок «Пьесы-фантазии» связан с литературным жанром в творчестве Э. Т. А. Гофмана ¹⁹⁶ и, в связи с этим, с некоторой повествовательностью, тогда как «Венский карнавал» — прежде всего, со зрительными образами, реальными впечатлениями от Вены. Поэтому, вероятно, композитор использует уточняющее слово «*bilder*» («образы/картины») вместе со словом «фантазия».

В «Венском карнавале», как и в Фантазии ор. 17, Шуман обращается к художественному приему музыкальной цитаты, однако характер этой цитаты в ор. 26 совершенно иной. Идея проведения «Марсельезы» в четвертом эпизоде

¹⁹⁴ Интересно отметить, что Шуман не первым использовал сложное слово «*Phantasiebilder*» как заголовок цикла пьес: в том же 1839 году, когда был издан «Венский карнавал» Шумана, вышел в свет первый опус Р. Фолькмана — «6 *Phantasiebilder* для фортепиано». После Шумана композиторы также обращались к заголовку «Фантазии-картины», быть может, рахманиновские «этюды-картины», в какой-то мере, обязаны им своим возникновением).

¹⁹⁵ Вспомним упомянутое ранее письмо Шумана к К. Вик, где он говорит, что названием «Поэмы» хотел «отличить» свой 17-ый опус от Пьес-фантазий ор. 12.

¹⁹⁶ Подробнее см. об этом в следующей главе.

первой части была взята композитором у Штрауса-отца. Несмотря на то, что «Марсельеза» была запрещена в Вене, она свободно исполнялась во время мартовского карнавала, на который попал Шуман в период пребывания в городе.

Форма и тематизм

Цикл «Венского карнавала» состоит из пяти частей, что в первую очередь наводит на мысль о «расширенном» сонатно-симфоническом цикле, таком, например, как «Пасторальная симфония» Бетховена или «Фантастическая» Берлиоза. Две средние части композитор написал в жанрах, характерных для медленных частей сонатно-симфонического цикла, расширив тем самым лирическую сферу произведения. По словам Т. С. Кюрегян, пятичастный цикл является нормой для классико-романтической сонаты [63, с. 129]. Но функции частей, их порядок и форма сильно отличаются от типового сонатно-симфонического цикла.

I Allegro	II Romanze	III Scherzino	IV Intermezzo	V Finale
«Sehr lebhaft» («Очень живо»)	«Ziemlich langsam» («Довольно медленно»)	—	«Mit grösster Energie» («С большой энергией»)	«Höchst lebhaft» («Предельно быстро»)
B-dur	g-moll	B-dur	es-moll—Es-dur	B-dur

Тематизм сочинения, что и неудивительно, принадлежит к «карнавальным» образам. По большей части, темы «твердые» по структуре и им свойственны черты танцевальности.

Первая часть написана в контрастно-составной форме, выстроенной по рондообразному принципу (некоторые эпизоды написаны в простых формах и являются устойчивыми и завершенными разделами, напоминающими по структуре миниатюры, объединенные в единое целое с помощью рефрена). Интересно, что принцип рондообразности, использованный в первой части, в некотором смысле распространяется на весь цикл. К примеру, его тональный план B-dur, g-moll, B-dur, es-moll и B-dur — своеобразное «рондо» на новом уровне.

Вторая часть — Романс — представляет резкий контраст к первой по темпу, тональности, метру, масштабам. Часть написана во второй форме рондо без возвратного хода (интересно отметить, что в той же форме написан Романс

Четвертой симфонии). Романс «Венского карнавала» сильно отличается от написанного в том же году Романса из цикла «Скерцо, жига, романс и фугетта» ор. 32, как и от Романсов ор. 28.

Скерцино сочинено в любимой Шуманом сложной трехчастной форме с двумя трио (как трио они, правда, не обозначены). Первая тема ясная по структуре и имеет танцевальные черты, благодаря упругому пунктирному ритму и акцентам на сильных долях.

Интонации и общий характер **Интермеццо** отдаленно напоминают пьесу «Киарина» из «Карнавала» ор. 9. Ее выразительная «говорящая» тема рождается из волн импровизационной фактуры. Пьеса сочинена во второй форме рондо.

Финал цикла написан в сонатной форме и открывается восьмитактовым празднично-карнавальным вступлением. Ярким контрастом к главной партии становится певучая побочная в F-dur. При этом взволнованное движение в фактуре не прекращается ни на мгновение. Пьесу венчает масштабная блестящая кода, состоящая из двух разделов.

Проблема жанра

В истории переименований сочинения — ключ к проблеме жанра. Как и в случае с Фантазией ор. 17, Шуман планировал дать сочинению жанровое обозначение соната. Основное отличие «Венского карнавала» от сонатных циклов Шумана заключается в структуре целого, в отклонении от «принятого порядка частей» цикла, упомянутого ранее [199, Sp. 1797]. Цикл можно охарактеризовать как «перевернутый» симфонический цикл, в котором первая и последняя части «обмениваются» своими формами. Поэтому мы вправе полагать, что фантазийный подзаголовок «Венского карнавала» имеет жанровую окраску.

Пьесы-фантазии ор. 88

История создания, издания и переименования

Пьесы-фантазии ор. 88 для скрипки, виолончели и фортепиано композитор создавал в течении нескольких лет. Написав первые три части цикла в 1842 году,

Шуман переключился на другие сочинения, и лишь в 1849 отредактировал произведение и дописал финал. Важно отметить, что до публикации в 1850 году Шуман неоднократно в письмах к Ф. Листу и к И. Ферхюлсту говорил о будущем опусе 88 как о фортепианном трио, несомненно ориентируясь на его инструментальный состав [147, с. 67, 76]. Тем не менее, композитор ясно понимал всю необычность произведения. Так, в письме к Ферхюлсту Шуман подчеркивает особую природу музыки трио: «Оно совсем иное, очень мягкое по характеру» («ganz anders, ganz leiser Natur») [147, с. 76]. Прилагательное «leise» может иметь два значения: «тихая» и «лирическая» природа. Причем второе значение представляется более правильным. В то время, когда писались эти строки, в трио было только три части. Четвертая часть цикла, дописанная семь лет спустя, не изменила характер сочинения.

Интересна история издания произведения, которая, возможно, тоже отчасти раскрывает проблему названия. В 1844 году Шуман предложил издательству «К. Ф. Петерс» «трио для фортепиано, скрипки и виолончели» [147, с. 107]. В мае 1845-го в письме в тот же издательский дом композитор признался, что задержал рукопись трио и предложил отложить издание до конца года, так как у Вистлинга только что вышел в свет его квартет, «а столь быстрое появление одного за другим сочинений одного и того же жанра кажется мне нежелательным — в Ваших же интересах» [147, с. 114]. Вероятно, переименовывая в 1850 году опус 88, композитор не только стремился дать сочинению более точное название, но также хотел разнообразить круг жанров вновь издаваемых пьес и одновременно выделить произведение непривычным названием.

Форма

Цикл Пьес-фантазий op. 88 состоит из четырех частей. Несмотря на то, что сочинению присущи некоторые черты сонатно-симфонического цикла: тональное соотношение и жанры некоторых частей (Юмореска, как немецкий вариант «скерцо», Дуэт — медленная часть, быстрый финал), по характеру частей и их темповому соотношению оно совсем не похоже на типичный для жанра трио традиционный сонатно-симфонический цикл.

I Romanze	II Humoreske	III Duett	IV Finale
Nicht schnell, mit innigem Ausdruck («Не быстро, с искренним чувством»)	Lebhaft («Оживленно»)	Langsam und mit Ausdruck («Медленно, с чувством»)	«Im Marsch-Tempo» («В темпе марша»)
a-moll, 6/8	F-dur, C	d-moll, 6/8	C-dur—A-dur, C

Количество частей, а также последовательность из двух пар — лирической компактной и более развернутой драматической пьес — напоминает строение первой тетради Пьес-фантазий ор. 12 и связывает цикл с жанром старинной танцевальной сюиты в творчестве Ж. Ф. Рамо и Ф. Куперена.

Романс. Особое внимание привлекает, конечно, решение композитора поставить именно Романс, медленную часть, нередкую в симфониях того времени, в начало цикла. Первая часть задает лирический тон всему циклу, а ее миниатюрные размеры (57 тактов) и форма (простая трехчастная репризная со сложно устроенной полифонизированной серединой) разрушают любые возможные ассоциации с сонатно-симфоническим циклом.

Юмореска намного больше первой по размеру и составляет к ней яркий тональный, темповый, метроритмический, тематический и образный контраст. Вторая часть написана в сложной трехчастной форме с двумя трио, идущими подряд.

Дуэт. Если жанровое обозначение «Романс» встречается довольно часто в инструментальной музыке Шумана (Три романса для фортепиано ор. 28, вторая часть Четвертой симфонии, третья пьеса в фортепианном цикле «Скерцо, жига, романс и фугетта» ор. 32 и др.), то название третьей части ор. 88 — единственное в своем роде. Как и первая часть, третья напоминает лирическую миниатюру. Недаром К. Вёрнер говорит, что она могла бы называться «Песней без слов» или «Листком из альбома» [248, S. 253]. Фортепиано в ней уходит на второй план, и основной тематический материал распределяется между скрипкой и виолончелью. В характере музыки этого Дуэта прослеживаются барочные корни и сильное влияние триосонат И. С. Баха.

Финал написан в контрастно-составной пятичастной форме с репризным

обрамлением и большой кодой. Причем кода, скорее, относится ко всему циклу. Строение финала напоминает череду простых разнохарактерных форм или своеобразный цикл характерных пьес внутри части.

Тематизм

Темы второй и четвертой пьесы в большинстве своем «твердые» по структуре (как это было в «Венском карнавале» op. 26), многие из них не лишены упругости танцевальных ритмов. Вокальная природа мелодий первой и третьей частей с их интимностью и камерностью как нельзя лучше подходит к жанровым обозначениям «Романс» и «Дуэт». Важно отметить, что между пьесами цикла существуют тематические (тема первой части проникает во вторую) и интонационные связки (объединяющий мотив, состоящий из нисходящей терции и секунды (e-c-h), который проходит в каждой части как в прямом виде, так и в обращении).

Проблема жанра

Как уже было сказано, изначально композитор планировал издать сочинение как трио, но незадолго до публикации изменил жанровое название цикла на фантазийное. Поэтому интересно будет сопоставить сочинение с тремя фортепианными трио, которые Шуман создал с 1847 по 1851 годы.

Первое из них (d-moll, op. 63) написано в 1847 году и содержит четыре части:

I	II Scherzo	III	IV
Mit Energie und Leidenschaft («С энергией и страстью»)	Lebhaft, doch nicht zu rasch («Оживленно, но не слишком быстро»)	Langsam, mit inniger Empfindung—Bewegter («Медленно, с глубоким чувством — более подвижно») — Tempo I — attacca	Mit Feuer—Nach und nach schneller («С огнем—все быстрее и быстрее»)
d-moll	F-dur	a-moll—A-dur	D-dur

Второе трио F-dur, op. 80 (1847) также четырехчастное:

I	II	III	IV
Sehr lebhaft («Очень живо»)	Mit innigem Ausdruck— Lebhaft («С искренним чувством— живо»)	In mässiger Bewegung («В умеренном темпе»)	Nicht zu rasch («Не очень скоро»)
F-dur	Des-dur	b-moll—B-dur	F-dur

Третье трио g-moll, op. 110 (1851) тоже имеет четырехчастный цикл:

I	II	III Scherzo?	IV
Bewegt, doch nicht zu rasch («Подвижно, но не скоро»)	Ziemlich langsam («Довольно медленно»)	Rasch («Скоро»)	Kräftig, mit Humor («Сильно, с юмором»)
g-moll	Es-dur	c-moll	G-dur

Как видно, в отличие от Пьес-фантазий op. 88, по темповому, жанровому и тональному соотношению циклы шумановских трио весьма классичны. Их части не имеют ни программных, ни жанровых заголовков (кроме традиционного «скерцо»), тогда как каждой из частей Пьес-фантазий op. 88 дано жанровое обозначение, и сами эти части правильнее было бы назвать лирическими пьесами (как это в итоге и сделал Шуман). Иными словами, цикл op. 88 отклоняется от ряда узнаваемых признаков жанра трио. Исходя из этого можно заключить, что фантазийный заголовок имеет жанровую окраску.

Выводы

Как видно, в большинстве случаев в рассмотренных произведениях основным признаком фантазийного для Шумана является отклонение от норм классического сонатно-симфонического цикла и совокупности признаков классических жанров сонаты, трио, симфонии и концерта.

Важно отметить, что эксперименты композитора с сонатно-симфоническим циклом в одном случае приводят к слитно-циклическим формам (Фантазия a-moll, Симфония d-moll), а в некоторых случаях («Венский карнавал» op. 26, Пьесы-фантазии op. 88) — к сближению цикла с новой сюитой, а самих его частей — с лирической миниатюрой¹⁹⁷.

При всем разнообразии форм, фактуры, тематизма и инструментального состава, фантазийным сочинениям Шумана присущи определенные характерные черты. Во-первых, все они — чисто инструментальные произведения, а

¹⁹⁷ Подробнее о лирической миниатюре в фантазийных циклах Шумана мы поговорим в следующей главе.

во-вторых, одночастные по структуре (это закономерно, поскольку одночастность является родовым признаком свободных и смешанных форм, столь характерных для жанра фантазии). Так, Фантазия a-moll, Фантазия op. 131 и Симфония d-moll — одночастные произведения. То, что подзаголовок «Венского карнавала» и название op. 88 даны во множественном числе — Фантазии-картины/образы и «Пьесы-фантазии» — также подтверждает предположение, что Шуман мыслил их как ряд одночастных фантазий. Исключение представляет лишь Фантазия op. 17. Но и это сочинение композитор называл в дневнике «Пьесами-фантазиями» уже после опубликования.

При анализе причин переименований необходимо учитывать время создания произведения, готовность публики к его новаторским чертам, «скрытым» под традиционным жанровым названием (вспомним слова Шумана о том, что «ничто так не раздражает [...] как новая форма, носящая старое название» [143, с. 200]¹⁹⁸). Исходя из этих соображений, можно утверждать, что чисто музыкальные признаки могли быть не единственными причинами для смен жанровых названий (как это было в случае с Фантазией op. 17 (отчасти это относится и к «Венскому карнавалу» op. 26), Пьесам-фантазиям op. 88, Симфонии d-moll)¹⁹⁹. С одной стороны, эволюционирует не только стиль письма Шумана (в сторону большей строгости форм, жанров и «желанной ясности»), но и, конечно, сам жанр фантазии. С другой стороны, меняется (или, можно сказать, расширяется) понимание совокупности признаков типовых форм и жанров в эпоху романтизма (к примеру, в 1851 году публика уже была готова принять одночастную Симфонию d-moll со всеми другими новшествами ее формы и содержания). Вероятно, именно поэтому (а также потому, что, по словам А. Амброса, в более поздний период творчества как в критических статьях, так и в произведениях Шумана «фантастика все меньше и меньше прорывается наружу» [4, с. 23]), мы наблюдаем снижение количества фантазийных заголовков в творчестве композитора.

¹⁹⁸ О необходимости исследования истории создания сочинения у Шумана см. также: [31, с. 7].

¹⁹⁹ Вспомним высказывания на эту тему А. Амброса и А. Г. Рубинштейна [4, с. 42; 103, с. 114].

Глава 5. Фантазия как лирическая пьеса и как часть сюитного цикла

Проблема жанра фантазии-миниатюры в творчестве Шумана

Многие исследователи отмечают, что именно эпоха романтизма является наивысшей точкой расцвета циклов лирических инструментальных пьес, причем последние чаще всего относятся к жанру миниатюры²⁰⁰. Так, Дж. Дансби пишет, что этот жанр становится не только значимым в XIX веке, но также одним из самых выразительных [176, р. 168-169]. А К. В. Зенкин называет романтическую миниатюру «необходимым элементом» художественной картины мира эпохи [46, с. 9].

Б. Апель, В. Каль, В. Виора, М. Браун и многие другие исследователи подчеркивают, что для лирической, или характерной, пьесы («lyrisches Stück», «Charaktersück») характерны не только малые размеры, но и принадлежность (в большинстве случаев) к фортепианной литературе. Помимо этого, по мнению музыковедов, одной из основных черт лирической, или характерной, пьесы является ее особое «переходное» положение между программной и «чистой» музыкой. По определению Е. В. Назайкинского, для жанра лирической миниатюры характерны повышенная контрастность образов и их символичность, а основным критерием этого жанра в музыке, по его мнению, является не объем произведения, а принцип «большое в малом», то есть интенсивная смысловая концентрация. В большинстве случаев, по словам музыковеда, «инструментальные миниатюры объединяются в циклы», при этом части этих циклов, в отличие от остальных циклических форм, обладают функциональной однотипностью. Хотя, по замечанию Е. В. Назайкинского, история развития

²⁰⁰ См., например: [44; 46; 47; 56; 81; 85; 89; 150; 160; 176; 200].

музыкальной миниатюры «гораздо короче ее предыстории», каждая эпоха обогащала этот жанр новыми чертами [85].

Одним из ранних примеров жанра характерной (или лирической) пьесы являются «Charakteristische Clavierstücke» («Характерные пьесы для клавира») Г. К. Фюгера (1784) [184]. Цикл состоит из 12 пьес, которые контрастны в метрическом, темповом и тональном планах²⁰¹. Каждая пьеса относительно невелика по размеру и имеет программное название. Предтечами подобных циклов принято считать сюиты Ж. Ф. Рамо и Ф. Куперена, в которых танцевальность и жанровость отходят на второй план, зато в пьесах появляются программные заголовки, постепенно вытесняющие названия танцев сюиты. Примечательно, что в 1837 году в статье о старинной музыке для клавира, сравнивая пьесы Ф. Куперена со старинной фугой, Шуман называет их «более глубокими, более фантастическими и более музыкальными порождениями этой эпохи» [144, с. 49]. Следующий важный этап развития миниатюры — багатели и экосезы Бетховена, в которых рождаются новые принципы циклических связей, а также, по словам К. В. Зенкина, впервые обозначается «отход от некоей “средней классической нормы” масштаба инструментального произведения» [46, с. 9]. Ф. Шуберт продолжает развитие бетховенского принципа «циклизации миниатюр». И, наконец, романтическая школа утверждает и поднимает на высокую ступень жанр музыкальной миниатюры.

Все исследователи, так или иначе касавшиеся проблемы миниатюры, подчеркивают значимость вклада Шумана в развитие этого жанра. Е. В. Назайкинский называет композитора создателем «истинной романтической миниатюры» [85]. К. В. Зенкин связывает период расцвета инструментальной миниатюры с именами Шумана и Шопена, а С. Ю. Маслий пишет, что без обращения к творчеству Шумана «совершенно невысказано» рассмотрение романтической сюиты как стилевой разновидности жанра и вообще сюиты XIX века [44; 78]. Поэтому неудивительно, что большое количество научных работ посвящено циклам инструментальных пьес Шумана, интерес к которым

²⁰¹ Примечательно, что в последней пьесе (As-dur) не возвращается тональность первой (D-dur).

обоснован их влиянием на музыку XIX и XX века, а также особым положением в творчестве композитора²⁰². Недаром Б. В. Асафьев пишет, что «Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, своего рода экспрессионистских заметках» [7, с. v]. Н. С. Николаева называет фортепианные циклы композитора «концентрирующим зеркалом» его души, «наиболее естественным способом выражения его поэтической фантазии» [90, с. 128], а Е. Г. Сорокина отмечает, что шумановским циклам свойственна «безудержная фантазия» [114, с. 147].

Важное место среди циклов инструментальных лирических пьес Шумана занимают опусы, в названиях или подзаголовках которых в той или иной форме используется слово «фантазия». Всего композитором написано восемь подобных циклов, два из которых были переименованы:

Год создания	№ Опуса	Название	Состав
1836 / 1837	op. 12	Fantasiestücke (Пьесы-фантазии). Во втором издании — Phantasiestücke. 8 пьес	Фп.
1838	op. 16	«Kreisleriana». Fantasien («Крейслериана». Фантазии). Во втором издании 1850 года — Phantasieen für das Pianoforte (Фантазии для фортепиано) op. 16 8 пьес	Фп.
1839 / 1840		Eine Leichenfantasie (Похоронная фантазия). Издано в 1840 как Nachtstücke (Ночные пьесы) op. 23) 4 пьесы	Фп.
1839 / 1840	op. 26	Faschingsschwank aus Wien. Fantasiebilder (Венский карнавал. Фантазии-картины/Фантазии-образы) 5 пьес	Фп.
1842	op. 88	Phantasiestücke (Пьесы-фантазии) 4 пьесы	Скр., влнч. и фп.
1849	op. 73	Fantasiestücke (Пьесы-фантазии). В первоначальной версии — Soiréestücke (Пьесы для суаре) 3 пьесы	Кларн., скр. (влнч. ad libitum) и фп.
1851	op. 111	Drei Fantasiestücke (Три пьесы-фантазии)	Фп.

²⁰² См., например: [3; 41; 47; 65; 81; 90; 148; 168; 248]. и многие другие. Особый интерес у исследователей вызывают ранние циклы и, в особенности, Пьесы-фантазии op. 12.

1853		«Märchenphantasien» («Сказки-фантазии»). Изданы в 1854 году как «Märchenerzählungen» («Сказочные повествования») оп. 132 4 пьесы	Клар. (скр. ad lib.), альт и фп.
------	--	---	----------------------------------

Как видно, чаще всего Шуман использует название «пьесы-фантазии» (или фантазийные пьесы) и лишь однажды — «Fantasiebilder» («Фантазии-картины/Фантазии-образы») — как вариант²⁰³. Существительное «фантазии» в чистом виде встречается только в подзаголовке «Крейслерианы». Поскольку «Крейслериана» по времени стоит очень близко к первым пьесам-фантазиям оп. 12, сравнительный анализ циклов поможет понять разницу между обозначениями «пьеса-фантазия» и «фантазия» (как лирическая миниатюра).

Название «Fantasiestück» («пьеса-фантазия») и его варианты

Как уже было сказано, сложное слово «Fantasiestücke» («пьесы-фантазии») в заглавии фортепианного цикла оп. 12 появляется впервые не только в творчестве композитора, но и, по-видимому, во всей музыкальной литературе, и уже само по себе представляет интерес.

Немецкое словосочетание «Fantasiestück» объединяет в себе два разных слова — «фантазия» и «пьеса». Как известно, пьеса (от фр. *pièce* — «кусочек», «вещь») — небольшое законченное сольное или ансамблевое произведение. Однако термин «пьеса» часто используется при характеристике совершенно разных жанров инструментальной, реже вокальной, музыки: инвенции, баркароллы, концертного этюда, каватины, токкаты и многих других. Интересно, что в немецком языке слово «Stück» может иметь два значения: «пьеса» и «произведение». В последнем значении оно особенно часто встречается в сложных словах, касающихся жанров искусства, и имеет синоним «Werk» («произведение», «сочинение», творчество в целом). Так, *musikalisches Werk* («музыкальное произведение, сочинение») имеет синоним *Musikstück* («музыкальная пьеса»), а *Bühnenstück* («драматическая пьеса») — *Bühnenwerk* («сценическое произведение»). Как видно, слово «пьеса» имеет очень широкий спектр значений.

²⁰³ О снятых названиях «Märchenphantasien» («Сказки-фантазии») и *Eine Leichenfantasie* («Похоронная (погребальная) фантазия») мы поговорим позднее.

Поскольку в названиях более масштабных фантазийных сочинений Шуман не использовал слово «Fantasiestück» (как это сделал, к примеру, в 1875 году Ф. Хиллер в Пьесе-фантазии ор. 152 для скрипки с оркестром), шумановские пьесы-фантазии правильнее было бы отнести к одному из видов лирической миниатюры. А значит, в сложном слове «Fantasiestück» его вторая часть «Stück» является знаком этого жанра, как в немецких словах «Charakterstück» («характерная пьеса») или «lyrisches Stück» («лирическая пьеса»).

Первая часть слова — «Fantasie» («фантазия») — придает жанровому обозначению важную характеристику, так как является знаком свободы и своеобразия в широком значении слова²⁰⁴. Нельзя не учитывать и то значение, которое имело для композитора слово «фантазия». Напомним, что Шуман воспринимал его как синоним вдохновения и творческой силы, как причину и основу всего новаторского или необычного, противопоставляя именно фантазию посредственности и сухому филистерству.

Таким образом, пьесы-фантазии — вид лирической миниатюры, в котором, по справедливому замечанию М. Брауна, «фантазия автора» определяет форму и логику развития произведения [159, Sp. 559-560], и которые (по В. Дамсу) являются «полным и совершенным воплощением поэтического настроения, духовных впечатлений и переживаний, которое Шуман выразил в звуках» [168, S. 268].

Происхождение и первое использование слова «Fantasiestücke» в музыке

Интересна и до сих пор спорна история появления слова «Fantasiestücke» в музыке. В своей статье о шумановских Пьесах-фантазиях ор. 12 К. Хеллер доказывает, что название цикла ор. 12 никак не связано с произведением Э. Т. А. Гофмана «Фантазии в манере Калло» («Fantasiestücke in Callot's Manier»), так как, во-первых, нет никаких намеков на содержание этого литературного произведения, во-вторых, потому что, в отличие от «Крейслерианы», Шуман сам никогда не упоминал о связи своих Пьес-фантазий ор. 12 с «Фантазиями в манере Калло», и, в-третьих, тот факт, что Шуман позже давал подобное название другим

²⁰⁴ Подробнее об этом будет сказано далее.

фантазийным циклам, говорит о его известной «нейтральности», обобщенности в глазах композитора [190, S. 68].

Эти доводы вполне убедительны. С другой стороны, и у самого Гофмана это название весьма нейтрально, ведь в сборник «Фантазии в манере Калло» входит множество различных рассказов. Связь названия Гофмана с серией офортов «Фантазии» («Les Fantasies») художника Жака Калло (1635) только подтверждает это. У Калло этот заголовок также становится лишь художественным обобщением, поскольку каждый из офортов является зарисовкой, эскизом характеров и костюмов (см. фото 2 и 3). Необходимо отметить, что творчество художника было весьма популярно среди писателей-романтиков, и «Фантазии в манере Калло» писал не только Гофман, но и А. Бертран, и многие другие [13].

Можно предположить, что Э. Т. А. Гофман мог добавить слово «Stücke» в название своего сборника именно из-за разнохарактерности входящих в него произведений по сравнению с серией офортов Калло²⁰⁵. Вероятно, слово «Stücke» (еще и «куски» в переводе с немецкого) было призвано подчеркнуть мозаичность сборника. Недаром полное его название звучит как «Fantasiestücke in Callot's Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten» («Фантазии в манере Калло: страницы из дневника путешествующего энтузиаста») [197].

Шуман не только превосходно знал современную литературу, но и, по словам Ф. Листа, пробил «брешь» во многовековой «каменной стене», разделявшей ее и музыку²⁰⁶. По-видимому, композитор не мог пройти мимо такого выигрышного и яркого названия и возможности объединить свои разнохарактерные «новеллы», подобные кратким дневниковым записям. Композитор мог воспользоваться этим удачным полумузыкальным, полулитературным названием вне связей с содержанием произведения. Именно поэтому нейтральность названия,

²⁰⁵ Г. Шевченко отмечает, что сборник Э. Т. А. Гофмана необычен для своего времени «по структуре, по форме и разнообразию представленных в нем вещей [...] тут и высокопрофессиональная новаторская музыкально-литературная критика, и искрящаяся юмором романтическая новелла-сказка, и вышедшая из-под пера мастера театральная юмореска, и опыт в духе готической литературы на модную в то время тему “животного магнетизма”, предвосхищающий его же, гофмановские, “Ночные этюды” (1817). Тут же диалог на темы эстетики и совершенные образцы романтической сатиры» [141].

²⁰⁶ Цит. по: ([98, с. 51]).

объединяющего цикл разнохарактерных пьес, могла отвечать намерению композитора.



Фото 2. Жак Калло. Серия офортов (12 из 14-ти) «Фантазии» («Les Fantasies») 1635.



Фото 3. Жак Калло. Один из офортов.

Примечательно, что в одноименном произведении Э. Т. А. Гофмана были некоторые фрагменты, на которые Шуман не мог не обратить внимание. Так,

давая общую характеристику творчеству художника, Гофман пишет: «Его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии» [28, с. 29]. Писатель отмечает, что на его картинах «даже и самые низкие проявления повседневности [...] предстают в ореоле некой романтической оригинальности, и оригинальность эта дивным образом затрагивает душу, склонную к фантастическому» [28, с. 29].

Далее, как бы «прокладывая дорогу» первым шумановским Пьесам-фантазиям и «оправдывая» название сборника, Гофман пишет: «И если поэту или литератору явления обыденной жизни предстают как бы в атмосфере романтического призрачного царства его души, если он изобразит их в этом облакающем их сиянии словно в причудливом чужестранном наряде, — не позволительно будет ему по крайности сослаться в свое оправдание на этого мастера и сказать: “Я хотел работать в манере Калло”?» [28, с. 29]. Можно предположить, что Шуман впервые использовал слово «пьесы-фантазии» для своего сборника, имея в виду прежде всего его образный строй. Однако и в других циклах пьес Шумана нет недостатка в фантазийных образах. Но в 12-ом опусе, по замечанию К. Хеллера, нет явной объединяющей сюжетной нити или общей идеи, как, например, в «Карнавале» оп. 9 или в «Детских сценах» оп. 15, а потому композитор, вероятно, считал нужным «скрепить» цикл единым названием [190, S. 65-71].

Проблема жанра

М. Браун определяет фантазийную пьесу как разновидность жанра романтической фантазии [159, S. 559]. Можно предположить, что пьеса-фантазия должна иметь те же признаки, что и жанр фантазии (напомним, что это отклонение от типовых структурных и/или жанровых норм своей эпохи, импровизационная фактура, оригинальность тематизма).

Вообще, как уже было сказано, сам жанр фантазии с его основными признаками подразумевают сравнение, так как понятие свободы и отклонения от типовых норм своей эпохи есть понятие относительное. Все зависит от того, с чем мы сравниваем, что принимаем за норму, от которой фантазийное произведение

может отклоняться. Если мы изучаем творчество определенного композитора, то, чтобы понять его логику трактовки жанра, справедливо сравнивать его же «фантазийные» и «нефантазийные» произведения, которые близки друг другу по времени написания и по другим признакам (масштабу, типу и т. д.)²⁰⁷. Например, Фантазия ор. 17 выделяется на фоне даже таких свободных по форме и образному наполнению сонатных циклов, как шумановские сонаты ор. 11 и ор. 14²⁰⁸. Ту же логику названия мы находим и в других фантазийных произведениях, которые близки классическим жанрам концерта, сонаты, трио или симфонии в творчестве композитора.

Но, когда мы анализируем, к примеру, первые шумановские пьесы-фантазии — цикл ор. 12, — мы сталкиваемся с проблемой отсутствия такой нормы, от которой произведение могло бы отклоняться (мы говорим именно о цикле, поскольку для инструментальной нефантазийной пьесы, кроме ее масштабов и преимущественно лирического характера, классическая эпоха не выработала нормативов). Поэтому в случае с фантазийными произведениями, которые не сближаются с классическими жанрами (пусть даже в их романтической трактовке), мы сравниваем их с близкими им по времени написания и по структуре нефантазийными циклами Шумана.

Д. В. Житомирский предлагает классификацию циклов пьес композитора. Музыковед разделяет их на два основных типа. Первый тип условно назван музыковедом «сюиты сквозного строения». Д. В. Житомирский подчеркивает, что одной из важнейших отличительных черт циклов такого типа являются особенно глубокое тематическое родство входящих в них частей. Объединяющую роль в таких циклах часто играет либо «принцип рондо», и тогда функция рефрена «присваивается то одному, то другому тематическому эпизоду», либо принцип варьирования. В последнем случае «роль темы выполняет не законченная музыкальная мысль, но некий “эскиз” или фрагмент» [43, стб. 455-468].

²⁰⁷ Как уже было сказано, под словами «фантазийный» и «нефантазийный» мы подразумеваем сочинения, имеющие и не имеющие фантазийные заголовки.

²⁰⁸ См.: [90, с. 174, 184, 186].

Этот термин все-таки довольно уязвим с теоретической точки зрения, Д. В. Житомирский использует его, чтобы подчеркнуть, с одной стороны, родство шумановских циклов с сюитой (как известно, на определенном этапе своего развития сюита была близка вариациям), а, с другой, — отличие от нее, достигаемое в сюите в большинстве случаев путем усиления тематического родства частей.

К этому первому типу циклов Д. В. Житомирский относит собственно вариации (Abegg op. 1 и Симфонические этюды в форме вариаций op. 13), а также циклы, в которых «роль темы выполняет [...] некий “эскиз” или фрагмент», отдельные выразительные интонации которого используются далее в различных пьесах цикла» («Бабочки» op. 2, Экспромт на тему Клары Вик op. 5, «Танцы Давидсбюндлеров» op. 15, «Карнавал» op. 9) [43, стб. 460], а также произведения, которые Д. В. Житомирский определяет словами Шумана: «Вариации, но без темы»²⁰⁹ («Крейслериана» op. 16, «Арабеска» op. 18).

Второй тип — сюиты и сборники, которые, по определению Д. В. Житомирского, просто объединены по принципу «контрастных сопоставлений», но в которых Шуман также придает большое значение «внутренней связи отдельных пьес» [41, с. 349]. Эта связь может создаваться либо «более или менее определенной сюжетной нитью», либо «родством жанра и типа пьес» [41, с. 349-350]. К этому типу Житомирский относит остальные циклы.

Таким образом, все циклы пьес-фантазий opp. 12, 73, 88 и 111, (а также «Фантазии-картины» «Венского карнавала» op. 26) попадают во вторую группу, то есть не имеют черт тех циклов, которые Д. В. Житомирский называет «сюитами сквозного строения». Этот факт лишний раз подчеркивает относительную самостоятельность частей в циклах пьес-фантазий, а также во многом подтверждает высказанное ранее предположение, что Шуман мыслил жанр фантазии как одночастное произведение. Подобная трактовка жанра композитором заметна уже в названиях фантазийных опусов. Все они даны в

²⁰⁹ Цит. по: ([41, с. 401]).

единственном числе, если произведение одночастное (исключение — Фантазия ор. 17), и во множественном — если сочинение представляет собой цикл пьес²¹⁰.

Отталкиваясь от определения жанра фантазии, можно предположить, что шумановские пьесы-фантазии носят печать особой свободы формы пьес или структуры цикла в целом. Но, в большинстве случаев, формы пьес, входящих в состав фантазийных циклов, не выделяются на фоне близких им нефантазийных произведений свободой или прихотливостью. Это далеко не всегда относится и к форме цикла в целом, если сравнивать между собой фантазийные и нефантазийные циклы миниатюр в творчестве композитора. Признаки жанра фантазии могут проявляться в нефантазийном произведении в той же мере, если не ярче. К примеру, циклы «Танцев давидсбюндлеров» и «Карнавала» ор. 9 не менее свободные и новаторские, чем цикл Пьес-фантазий ор. 12.

Вероятнее всего, название цикла ор. 12 характеризует его образный строй. Поэтому, строго говоря, оно является не жанровым, а, скорее, индивидуализированным или даже программным. Конечно, шумановская трактовка жанра фантазии и, соответственно, фантазийных заголовков миниатюр была достаточно широкой и многозначной, поэтому можно предположить, что в каждом конкретном случае композитор принимал решение о заглавии сочинения на основании многих факторов, о которых мы поговорим далее.

Пьесы-фантазии ор. 12

Фантазийный цикл ор. 12 — одно из наиболее популярных и часто анализируемых произведений Шумана. Связанный с сочинением спектр вопросов, который рассматривается в музыковедческой литературе, очень широк: в научных статьях, учебниках, монографиях и справочной литературе анализируются как формы отдельных пьес и цикла в целом, так и интонационные и образные связи произведения, проводится его исполнительский и тематический анализ, рассматривается не только место сочинения в творчестве Шумана и в искусстве

²¹⁰ Исключение — черновой заголовок «Ночных пьес» ор. 23, о нем мы поговорим позднее.

эпохи романтизма, но и его влияние на композиторов последующих эпох; с Пьесами-фантазиями также связаны важные теоретические проблемы жанра. Особое место в научной литературе уделяется истории создания произведения и посвящению²¹¹.

История создания

По словам композитора, он создал свой первый цикл пьес-фантазий в очень короткий срок — всего за восемь дней июля 1837 года²¹². В тяжелом для композитора 1837 году июль стал светлым и счастливым месяцем благодаря знакомству с юной, обаятельной и талантливой английской пианисткой Энн Робеной Лейдло. 19 августа 1837 года Шуман пишет ей: «Время Вашего пребывания здесь навсегда останется для меня прекрасным воспоминанием, а то, что я говорю правду, Вам еще яснее скажут восемь Пьес-фантазий для фортепиано, которые скоро выйдут в свет и будут нести на своем челе Ваше имя» [146, с. 28]. Несмотря на то, что некоторые пьесы и идея этого опуса возникли еще до знакомства с артисткой, цикл во многом был обязан ей своим возникновением [24, с. 137]. Например, в автографе первой пьесы есть зачеркнутая надпись: «Am 4ten Juli 37 Abends» («4-го июля 37, вечером») — второй день после матине А. Р. Лейдло²¹³. Именно поэтому композитор посвятил молодой пианистке свое новое сочинение — «счастливые/благословенные Пьесы-фантазии» (ориг.: «seliger Phantasiestücke»), как он сам охарактеризовал их [231, S. 34]. До конца жизни Шуман особенно любил этот цикл и не раз называл его, наряду с «Крейслерианой» op. 16, Романсами op. 28 и «Новеллеттами» op. 21, своим лучшим фортепианным произведением [147, с. 73].

Форма и тематизм

Цикл, как известно, состоит из восьми разнохарактерных пьес, каждой из которых даны образные заголовки: «Des Abends» («Вечером»), «Aufschwung»

²¹¹ Перечисленных проблем, связанных с циклом, касались многие исследователи. Среди них: W. Dahms, C. Wörner, K. Heller, Г. А. Ларош, Б. В. Асафьев, Д. В. Житомирский, В. Н. Холопова, В. П. Бобровский, Н. С. Николаева, В. С. Галацкая, А. Д. Алексеев, Т. С. Кюрегян, О. В. Лосева, А. В. Щеголева и многие другие.

²¹² Цит. по: ([157, S. 205]).

²¹³ Цит. по: [214, S. 49].

(«Порыв»), «Warum?» («Отчего?»), «Grillen» («Причудливые образы»), «In der Nacht» («Ночью»), «Fabel» («Басня»), «Traumes Wirren» («Бессвязные сновидения»), «Ende vom Lied» («Конец песни»). Заголовки пьес отражают не внешнюю, а именно внутреннюю, поэтическую сторону образа. То есть являются лирическими в высшем смысле слова. Недаром Г. А. Ларош пишет, что почти каждое фортепианное произведение Шумана имеет «поэтическую тему, более или менее выраженную в заглавии», и далее подчеркивает: эти названия не программы, а дополнительное средство выразительности. Таким образом, пьесы Шумана получают от своих заглавий «особенно символическое полупрозрачное и полузагадочное, в высшей степени увлекательное значение» [64, с. 28].

К примеру, слово «Grillen» в немецком языке означает не только каприз или причуду, но в словосочетании «Grillen haben» имеет значение «быть фантазером». Интересно и неоднозначно название последней пьесы — «Конец песни». Слово «конец» в ее заголовке совершенно логично в завершении цикла, но само словосочетание в немецком языке может иметь несколько значений. Предлог vom в словосочетании Ende vom Lied может указывать либо на то, что это «окончание (конец от) песни», либо на то, что Шуман мог использовать в названии пьесы устоявшееся ироническое выражения «Ende vom Lied», соответствующее русскому «песенка спета». Можно предположить, что это словосочетание относится, прежде всего, к коде, в которой тема праздничного марша проходит лишь как воспоминание о несбывшейся мечте²¹⁴. Быть может, название пьесы обозначает нечто совсем другое. Важно лишь то, что эта недосказанность, «полупрозрачность и полузагадочность» оставляет слушателю и исполнителю обширное поле для фантазирования.

Пьесы цикла связаны между собой не столько общим замыслом, сколько, по определению Е. В. Назайкинского, принципом «максимального разнообразия», подобно сборнику рассказов [85]. Неслучайно контраст присутствует не только между пьесами, но и внутри едва ли не каждой из них (исключение составляют

²¹⁴ В одном из писем к Кларе Вик Шуман пишет о пьесе: «Я имел в виду при этом, что в конце концов все находит свое разрешение в веселой свадьбе [...] к концу сна является тоска по тебе и будто звучат, смешиваясь, свадебные и похоронные колокола». Цит. по: ([41, с. 357]).

«Вечером» и «Отчего?»). Лирический характер романтической недосказанности, яркие образы, порой неожиданно сменяющие друг друга, эмоциональная насыщенность — все это характерно как для цикла в целом, так и для отдельных его частей.

От более ранних циклов, таких, как «Бабочки» op. 2 или «Карнавал» op. 9, Пьесы-фантазии отличает то, что части цикла более развернуты и сложны по форме, а также, по словам К. Хеллера, более самодостаточны в художественном плане в противоположность доведенной до предела миниатюрности пьес опусов 2 и 9 [190, S. 67].

Циклы, которые, как и Пьесы-фантазии op. 12, не относятся к первому типу циклов (или так называемым «сюитам сквозного строения») и близки сочинению по времени — этюды по каприсам Паганини op. 3 и op. 10, *Intermezzi* op. 4, «Детские сцены» op. 15, «Новеллеты» op. 21 — не имеют программных заголовков (за исключением «Детских сцен» op. 15), но лишь жанровые (этюды и *Intermezzi*) или «условно» жанровые названия (Новеллеты). Однако в «Детских сценах» программные названия объединены явной общей темой, тогда как в Пьесах-фантазиях эта тема если и есть, то далеко не так очевидна и конкретна.

Тем не менее, цикл воспринимается как цельный и законченный. Основной его идеей можно назвать вечерне-ночные образы или тему сновидений и фантазий. Объединению и законченности цикла способствует также его тональный план. Изначально композитор хотел издать сочинение в двух тетрадах по четыре пьесы в каждой [157, S. 205]. Такое деление не случайно: обе четверки имеют тональный центр: первая — Des-dur, а вторая — f-moll-F-dur.

Первая тетрадь²¹⁵:

Вечером	Порыв	Отчего?	Причудливые образы
Sehr innig zu spielen («Исполнять очень искренне»)	Sehr rasch («Очень быстро»)	Langsam und zart («Медленно и нежно»)	Mit Humor («С юмором»)
Des-dur, 2/8	f-moll, 6/8	Des-dur, 2/4	Des-dur, 3/4

²¹⁵ Интересно отметить, что структура первой тетради напоминает цикл Пьес-фантазий op. 88 не только по темповому, но и по масштабному соотношению частей. Даже «Дуэт» 88-го опуса «предсказан» в полифонизированном плетении двух голосов пьесы «Отчего?». Подробнее о Пьесах-фантазиях op. 88 см. в четвертой главе данной работы.

Вторая тетрадь:

Ночью	Басня	Бессвязные сновидения	Конец песни
Mit Leidenschaft («Страстно»)	Langsam / Schnell («Медленно / быстро»)	Aeusserst lebhaft («Чрезвычайно скоро»)	Mit gutem Humor («С хорошим чувством юмора»)
f-moll, 2/4	C-dur, 2/4	F-dur, 2/4	F-dur, C

Первая пьеса, «**Вечером**», которая, по выражению В. Й. фон Василевского, рождает в воображении композитора и слушателя целый «фантастический мир», вводит слушателя в образную атмосферу всего цикла [24, с. 191]. Ощущение нереальности и фантастичности в этой пьесе достигается не только благодаря педальному эффекту и мягко наплывающим друг на друга гармониям, но также и мелодии, рождающейся, по словам Василевского, из «фантастических волн» импровизационной фактуры [24, с. 191]. Наряду с непрерывно льющейся мелодией, обогащенной скрытой полифонией и «зыбкими» гармониями, импровизационность фактуры и непосредственность высказывания делают музыку еще более выразительной²¹⁶. Пьеса написана в простой двойной трехчастной форме (по В. Н. Холоповой) [125, с. 76-77].

А. Д. Алексеев справедливо отмечает, что полифоничность шумановской фактуры «требует пристального внимания ко всем элементам ткани произведений» [3, с. 177]. Действительно, пьеса сложна не только с точки зрения верной передачи образа-состояния, но и непрерывного ведения мелодической линии и в то же время внимания к среднему голосу.

Совершенно иной облик у пьесы «**Порыв**». Напряженные интонации главной темы, ее подчеркнуто острый пунктирный ритм и повторение первого двутакта создают ощущение сжатой пружины, которая, по определению В. П. Бобровского, «распрямляется» в контрастной нисходящей линии последующих четырех тактов. По форме эта тема представляет собой большое предложение со структурой дробления с замыканием. Как отмечает А. Д. Алексеев, пунктирный ритм первой темы особенно сложен для исполнения [3, с. 177].

Пьеса насыщена ярко-контрастным, «карнавальным» (по В. П. Бобровскому) тематизмом. Тем более сложной для исполнителя становится задача создания

²¹⁶ Подробнее об этом См.: [238, р. 433].

единства формы пьесы. В. П. Бобровский определяет форму «Порыва» как рондо-сонату [15, с. 229]. Также ее можно трактовать как сложную трехчастную с трио и с варьированной репризой. При этом, по В. Н. Холоповой, крайние разделы пьесы написаны в концентрической форме (abcba).

Пьеса «Отчего?» продолжает образную сферу «Вечером». По определению В. П. Чинаева, они обе построены «на эффекте сонорного эха» [139, с. 84-98]. Многие исследователи подчеркивают, что интонация вопроса не только пронизывает все мелодические обороты пьесы, но и является ее формообразующей идеей²¹⁷. Отсюда разомкнутость формы пьесы и ее сравнительно небольшие размеры. В. П. Бобровский отмечает, что «трехчастная репризная форма сочинения заложена уже в первом ее звене — периоде [15, с. 242].

«Причудливые образы» во многом являются продолжением образной сферы пьесы «Порыв». Аккордовая фактура, трехдольность и упругий ритм роднят ее со второй частью цикла. Пьеса написана в форме, напоминающей рондо-сонату с эпизодом. Танцевальный характер «карнавальных» тем, а также то, что «эпизоды» довольно устойчивы и написаны в простых формах, говорит за то, что форма-генезис пьесы — составная. Первой теме части свойственна танцевальность, которая до сих пор ни в одной из частей не проявлялась.

«Ночью» открывает вторую тетрадь. Эта пьеса — одна из самых драматичных в цикле. Недаром Шуман (уже после написания цикла) связывал ее образы с сюжетом легенды о Геро и Леандре [143, с. 379]. Тематизм ее (как это было в пьесах «Вечером», «Отчего?» и во второй теме «Порыва») «вплетен» в импровизационную фактуру и рождается из нее. В отличие от непрерывно текущей мелодии «Вечером», мелодическая линия первой темы «Ночью» разорвана паузами и напоминает, скорее, порывистые возгласы. В. П. Бобровский пишет, что этой теме (и подобным ей) свойственна незавершенность, «отсутствие заключительного этапа», отсутствие четких граней, при этом «каждый элемент фактуры способен выполнять тематические функции» [16, с. 130]. В обеих пьесах

²¹⁷ Среди них: Д. В. Житомирский, В. П. Бобровский, В. П. Чинаев и многие другие.

(«Ночью» и «Вечером») Шуман использует излюбленный прием «тематизации фактуры». Для формы «Ночью» также характерны импровизационная текучесть и стирание границ разделов. Ее можно определить как вторую форму рондо с отсутствующим уводящим ходом, с побочной темой в одноименном мажоре (что придает ей черты трио) и возвратным ходом на существенно обновленном тематическом материале.

Повествовательные интонации первого четырехтакта (*Langsam*) «**Басни**» сменяет контрастная полетная тема (*Schnell*), которая представляет особую сложность для исполнителя. В быстром темпе необходимо ясно обозначить паузы «кружевной» фактуры, мелодическую линию, «вплетенную» в нее, и при этом не разбить стремительного движения басовой линией (отсутствие сильной доли в басу провоцирует исполнителя на акцентирование слабой). Форма пьесы — простая трехчастная с варьированной репризой. По замечанию В. Н. Холоповой, оттого, что первый период состоит из двух контрастных элементов, форме пьесы свойственны черты концентричности [125, с. 77]. Благодаря тональному плану сочинения, а также нечеткости граней среднего раздела (больше напоминающего эпизод, чем трио), форма приобретает черты рондо-сонаты с эпизодом:

Вст.	Экспозиция	Эпизод	Реприза
a (C-dur)	ГП b (C-dur) ПП a (G-dur) ГП b (C-dur)	c (a-moll →)	ГП b (C-dur) ПП a (G-dur—C-dur).

Пьеса «**Бессвязные сновидения**» по образному строю корреспондирует с «Причудливыми образами». Из этюдно-токатной фактуры пьесы рождается изящная тема скерцозного характера. Эта первая тема строится из двух предложений (F-dur — g-moll; g-moll — F-dur), имеющих структуру «дробления с замыканием». Форма пьесы — сложная трехчастная с трио. Тема трио, контрастного в тональном (Des-dur) и фактурном планах, имеет более сдержанный характер.

Форма заключительной пьесы «**Конец песен**» — сложная трехчастная с трио. Маршевая основная тема «Mit gutem Humor», чуть ли не единственная из всего цикла, имеет черты жанровости, которые сглаживаются уже в ее полифонизированном проведении (с т. 9) и в теме трио («Etwas lebhaft», B-dur).

Интересна кода пьесы: музыкальное развитие приходит к успокоению. Это медленное окончание наводит на мысль об эпилоге, какой мы видели в другом фантазийном произведении Шумана — Фантазии ор. 17.

Проблема жанра

Как видно, формы пьес цикла довольно классичны и, при всех нарушениях, далеки от свободных. Д. В. Житомирский, Н. С. Николаева и М. С. Друскин, основываясь на значительно меньшей спаянности частей произведения по сравнению с сюитными циклами композитора, склоняются к тому, что Пьесы-фантазии ор. 12 — не сюита, а сборник пьес, как, например, «Листки из альбома» или «Пестрые листки». В музыкальной практике не существует каких-либо строгих структурных норм для сборника в целом, поэтому мы не можем говорить и об отклонениях от них. Таким образом, важнейшие признаки жанра фантазии (отклонение от типовых форм и/или признаков классических жанров) не соблюдаются. Импровизационность фактуры и изобретательность тематизма свойственны пьесам цикла в той же мере, что и «нефантазийным» произведениям Шумана. Следовательно, фантазийный заголовок отражает, скорее, образную составляющую произведения. Это очень важный момент, который обращает на себя внимание. Позднее мы коснемся этого вопроса подробнее.

«Крейслериана». Фантазии ор. 16

Как уже было сказано, поскольку циклы ор. 16 и ор. 12 очень близки по времени написания, их сравнительный анализ поможет приблизиться к пониманию разницы между пьесой-фантазией («Fantasiestück») и «фантазией-миниатюрой» (представленной в «Крейслериане»). Оба цикла содержат по восемь пьес, которые в большинстве своем сопоставимы по масштабу и форме (внутри цикла); в циклах в той или иной степени соблюдается тональное единство, принцип контрастного (тонального, темпового, метрического, образного) чередования пьес; названия циклов «Крейслериана» и

«Пьесы-фантазии» связаны с заголовками литературных произведений Э. Т. А. Гофмана²¹⁸.

Несмотря на все это, циклы очень сильно отличаются друг от друга. По сравнению с Пьесами-фантазиями ор. 12, в «Крейслериане» обращают на себя внимание сильные интонационные связи между пьесами. Каждая из частей ор. 16 более развернута, чем в Пьесах-фантазиях ор. 12. В отличие от Пьес-фантазий ор. 12, частям «Крейслерианы» не даны программные заголовки, а весь цикл объединен образом Иогана Крейсlera (что, несмотря на наличие резких и ярких контрастов, также говорит о большем образно-идейном единстве). Благодаря тому, что большинство пьес написано в миноре, «Крейслериане» уже не свойственен светлый колорит 12-го опуса. Особый образный строй цикла возникает, конечно же, не только благодаря минорному ладу, но и многим другим чертам, о которых мы поговорим далее.

История создания

Вскоре после Пьес-фантазий ор. 12, Шуман начал работу над «Крейслерианой» (март — май 1838 года) [214, S. 70]. Цикл был написан в тяжелый для композитора период «борьбы за Клару». Автобиографичность сочинения подчеркивают многие исследователи, подкрепляя свои предположения высказываниями самого Шумана. Так, в письме к своей будущей жене от 14 апреля 1838 года, Шуман говорит, что у него готова «целая тетрадь новых вещей», в которых главную роль играет она и мысль о ней. Далее композитор пишет, что посвятит ей эти новые сочинения и назовет их «Крейслерианой» [146, с. 355]. Неудивительно, что весь цикл пронизан напряжением, доведенным до крайней степени. Позднее, говоря о «Крейслериане», сам композитор признается Кларе Вик: «Я узнал, что фантазия ничем так не окрыляется, как напряжением и тоской» [146, с. 344]. В другом письме Шуман просит Клару Вик играть его «Крейслериану» и говорит, что «поистине безмерная любовь звучит там в некоторых частях, там твоя жизнь и моя и многое, к чему устремлен твой взгляд» [146, с. 377]. Тем не менее, композитору пришлось снять первоначальное

²¹⁸ Подробнее об этом будет сказано далее.

посвящение, очевидно, чтобы не обострять отношений с Ф. Виком. В сентябре 1838 года «Крейслериана» вышла с посвящением Ф. Шопену.

Шуман особенно увлеченно, по его собственному определению — «с огнем / с горячностью» («im Feuer»), работает над сочинением: в дневниковой записи композитора от 3 мая 1838 года значится: «закончена Крейслериана за четыре дня [...] мне открылись совершенно новые миры» (говоря о четырех днях, композитор, вероятно, имеет в виду скорость, с которой возникли идеи цикла, тогда как работа над ним шла гораздо дольше) [231, S. 54]. Как известно, Шуман очень любил этот цикл фантазий и не раз подчеркивал его особое положение в своем творчестве. К примеру, в уже упомянутом письме к К. Космали, он назвал «Крейслериану» одним из лучших своих фортепианных сочинений [147, с. 73].

Тем не менее, судьба произведения складывалась нелегко. Первым сочинение исполнил С. Тальберг в закрытом концерте 28 октября 1838 года в Вене [231, S. 78]. Позднее в подобных концертах произведение играли и К. Вик, и Ф. Лист, но, по признанию последнего, «Крейслериана» и Фантазия ор. 17 были «наиболее трудно перевариваемы для публики»²¹⁹. Сам композитор, в письме к К. Космали от 5 мая 1843 года, подчеркивает, что «Крейслериана», как Новеллетты ор. 21 и Романсы ор. 28, «не стали широко известными [...] из-за сложности формы и содержания» [147, с. 73]. Лишь после смерти Шумана состоялось первое публичное исполнение: в январе 1859 года Клара Вик играла 1, 2, 4, 5, 7 и 8 номера «Крейслерианы») [214, S. 71].

Как отмечает Е. Адам-Шмидтмайер, в этом произведении Шуман «достиг вершины во взаимодействии музыки и литературы» [149, S. 92]. В отличие от Пьес-фантазий ор. 12, Шуман сам говорил о связи «Крейслерианы» с гофмановским произведением в письме к С. де Сиру от 15 марта 1839 года [146, с. 447]. Как известно, фигура капельмейстера Иоганна Крейсlera впервые появляется в первой части «Крейслерианы» Э. Т. А. Гофмана, изначально опубликованной в сборнике «Fantasiestücke» (1814-15). По словам Ч. Розена, в гофмановском произведении Шумана привлекала «резкая смена страстного

²¹⁹ Цит. по: ([147, с. 395]).

порыва и сатиры», сочетание несовместимых, на первый взгляд, идей, изменения настроения без каких-либо переходов [225, р. 673]. Эти перепады чувств и настроений доведены Шуманом до крайности, что отражается уже в обозначениях темпа: в семи из восьми пьес цикла они начинаются со слов *sehr* («очень») или *äußerst* («чрезвычайно»). Но нельзя забывать, что «Крейслериана», по признанию самого композитора (как и все другие сочинения Шумана), получила свой заголовок лишь после создания [146, с. 447]. И фигура Крейсера явилась символическим образом романтического художника.

Композитор не хотел «навязывать» слушателю образ Крейсера, что ясно следует из его письма к Ф. Вистлингу, в котором Шуман обсуждает оформление титульного листа второго издания (1850), предлагая либо «скопировать хаслингеровское» (первое издание, 1838), которое кажется ему «убедительным» (что Ф. Вистлинг и сделал), либо сделать новое, но при этом просит, чтобы «слово “Крейслериана” [...] лишь проглядывало бы сквозь фантастический узор» [147, с. 238]²²⁰. Важную роль при этом также играло стремление умудренного годами композитора избавиться от излишней экстравагантности ранних названий, которая могла отпугнуть потенциального покупателя и слушателя. Таким образом, на титульных листах слово «Фантазии» («*Fantasien*» — в первом издании и «*Phantasieen*» — во втором) выделялось гораздо больше, чем «Крейслериана», вплетенное в прихотливый узор (см. фото 4).

Форма и тематизм

Как уже было сказано, основным принципом организации цикла является контрастное чередование пьес: быстрых минорных и медленных мажорных («эвзебиевских» и «флорестановских»)²²¹. По словам Н. С. Николаевой, первая и вторая пьесы являются экспозицией двух контрастных образов, которые получают далее «последовательное развитие, видоизменение, разработку» [90, с. 149]. Немалую роль в объединении цикла играет то, что подавляющее большинство пьес написано в трехчастных репризных формах. В ритмическом плане объединяющую функцию выполняет триольный и пунктирный ритмы.

²²⁰ См. также: [214, S. 72].

²²¹ См.: [15, с. 236; 41, с. 401; 65; 162, р. 44].

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Äußerst bewegt («Чрезвычайно подвижно»)	Sehr innig und nicht zu rasch («Очень искренне и не слишком скоро»)	Sehr aufgeregt («Очень взволнованно»)	Sehr langsam («Очень медленно»)	Sehr lebhaft («Очень живо»)	Sehr langsam («Очень медленно»)	Sehr rasch («Очень скоро»)	Schnell und spielend («Быстро и игриво, играючи»)
d-moll 2/4	B-dur 3/4	g moll 2/4	B-dur–d-moll C	g-moll 3/4	B-dur 12/8	c-moll—Es- dur 2/4	g-moll 6/8

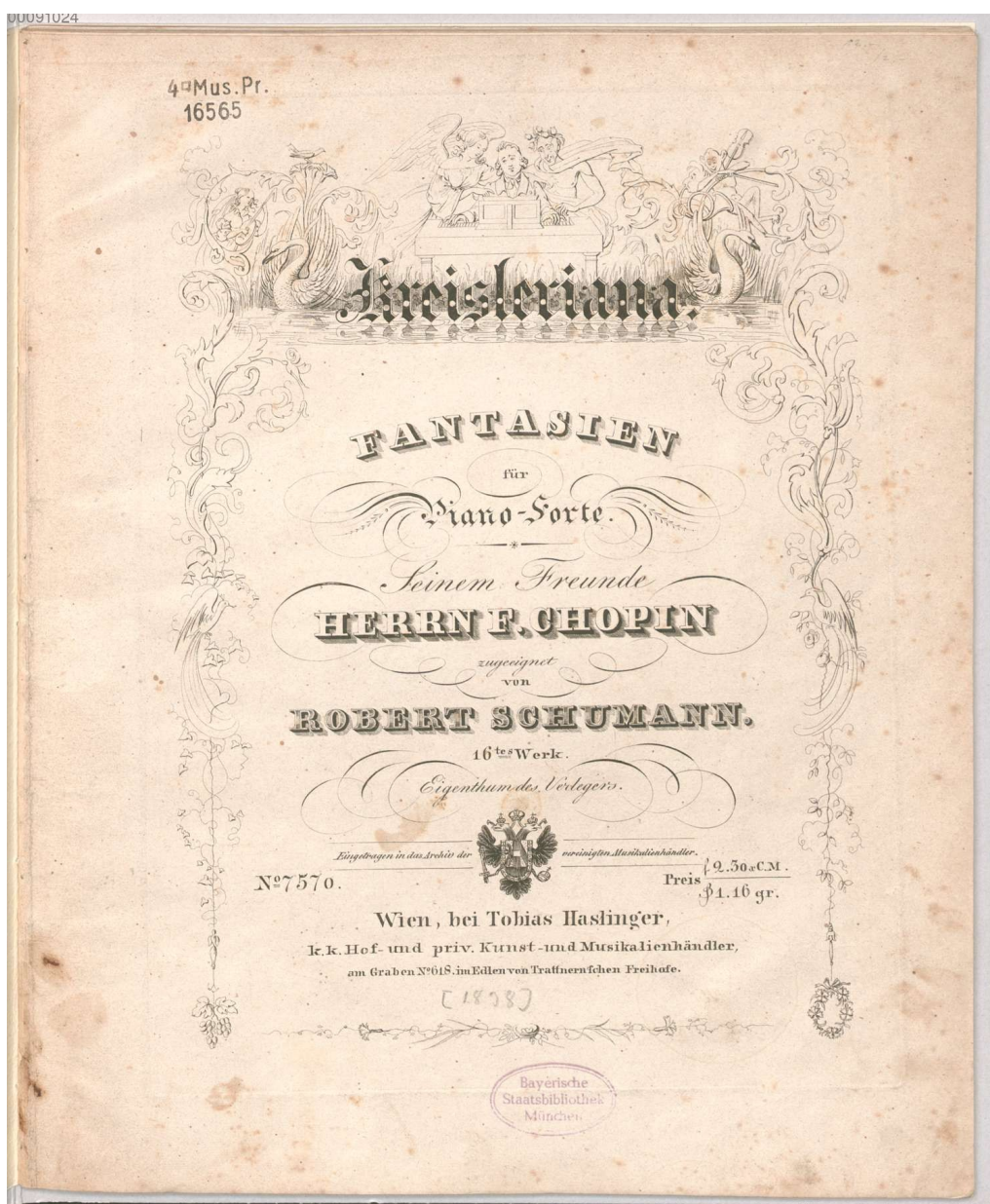


Фото 4. Титульный лист первого издания «Крейслерианы» оп. 16.

В вопросе существования интонационных связей в цикле мнения музыковедов не совпадают. Так, К. Вёрнер пишет, что циклу не свойственны интонационно-тематические связи, и цельность его достигается лишь благодаря тональному единству (сочинение имеет два тональных центра — g-moll и B-dur)

[26, с. 77]. А. Д. Алексеев придерживается того же мнения [3, с. 174]. А. М. Меркулов, напротив, пишет, что «Крейслериана», подобно «Карнавалу» ор. 9 и «Бабочкам» ор. 2, содержит варьируемое на протяжении всего цикла «интонационное ядро» — начальную секундовую интонацию [81, с. 46]. Относя «Крейслериану» к так называемым «сюитам сквозного строения», Д. В. Житомирский отмечает, что «тематический материал всех частей обнаруживает глубокое родство», но в то же время «отсутствует даже эскизное изложение исходной мысли» [43, стб. 460]. Того же мнения придерживается и Н. С. Николаева [90, с. 151]. О глубоком интонационном родстве входящих в цикл пьес говорит и Дж. МакОслан²²².

Важно также отметить, что слова Шумана «Gedanke von Dir» («мысль о тебе») из упомянутого ранее письма к Кларе Вик можно перевести как «твоя [музыкальная] мысль/идея» [146, с. 355]²²³. А. Эдлер пишет, что «Крейслериана» имеет объединяющий мотив из трех звуков в объеме терции (g-a-b и его модификации). Этот мотив, по мнению исследователя, мог быть начальными интонациями Ноктюрна ор. 6/2 Клары Вик, который, предположительно, Шуман цитировал в Сонате f-moll ор. 14, в Фантазии ор. 17 и в центральной теме Концерта для фортепиано с оркестром ор. 54, а также в Новеллетте ор. 21 № 8 («Stimme aus der Ferne») [178, S. 130]. Е. Адам-Шмидтмайер считает, что восходящий и нисходящий гаммообразные мотивы, которые присутствуют во всех пьесах, могут быть интонациями из некой темы Клары Вик, которую автор считает неустановленной [149, S. 93-94]. Высказывание Шумана о «музыкальной идее» можно отнести и к зашифрованному имени BEDA, звуки-буквы которого играют особую роль в цикле (особенно в восьмой пьесе) и связаны с образом

²²² Дж. МакОслан делает интересное предположение, что во время создания «Крейслерианы» Шуман импровизировал на отрывки из «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха (выбор композитора исследователь объясняет не только преклонением перед гением Баха и интенсивным изучением его произведений Шуманом, но и тем, что гофмановский Крейслер однажды играл «Гольдберг-вариации» на светском вечере). Именно этот факт, а также то, что сочинение было создано в очень короткий срок и «на одном дыхании», по мнению Дж. МакОслана, объясняет наличие прочных мотивных связей в цикле, хотя они и «не объявлены», как, например, в «Карнавале» ор. 9 [210, p. 139].

²²³ Цит. по: ([214, S. 71]).

будущей жены композитора (недаром Д. В. Житомирский пишет, что «в Беде легко заметить черты Клары Вик») [144, с. 298].

Доводы музыковедов в пользу наличия сильных интонационных связей в «Крейслериане» представляются более убедительными. Во многом благодаря именно этим связям и переключкам, циклу присуще особое стремление к монолитности, текучести и единству формы, которое мы наблюдаем в крупных фантазиях Шумана²²⁴.

По замечанию В. П. Бобровского, «вращательные мелодические обороты» объединяют «флорестановские пьесы» цикла [15, с. 235]. В наибольшей степени это проявляется в первой и третьей пьесах. По мнению Ч. Розена, особую роль в создании состояния неопределенности, беспокойства и крайнего возбуждения в **первом номере** играет преодоление инерции ритма и метра: до такта 7 в басу сильная доля избегается [225, р. 669]. Такой же прием композитор широко использует в финале цикла. Подобный тип синкопированного ритма представляет особую сложность для исполнителя. Пьеса написана в сложной трехчастной форме с трио.

Во **второй пьесе** берет свое начало лирическая образная сфера. Формы крупных разделов пьесы — простые, а раздел D написан в разомкнутой простой форме. Но, поскольку в разделах формы номера меняются темп и метр (не только тональность), форму целого можно назвать контрастно-составной:

A	B	A ¹	C	D	A ²
B	F	D	g	d	B

Фантазийный характер раздела C, в котором заметны барочные корни, переключается с Третьим номером. Совпадение основной тональности раздела C Второй пьесы (g-moll) с тональностью Хроматической фантазии и фуги И. С. Баха, скорее всего, является не случайностью, а осознанным художественным приемом.

Твердая по структуре и «эвзебиевская» в образном плане первая тема напоминает песенные мелодии. Ярким контрастом к ней становится первое

²²⁴ Подробнее об этом см. в четвертой главе данной работы.

«Intermezzo», которое, благодаря изменению метра (на 2/4), фактуры и штриха, имеет танцевально-скерцозные черты. «Вращательные» интонации и фактура второго «Intermezzo» вызывает ассоциации с первой пьесой.

Третья пьеса, развивая драматическую сферу первого номера, перенимает его триольный ритм, минорный колорит и страстную стремительность. Она, также как и большинство пьес «Крейслерианы», имеет внутренний контраст. Л. А. Мазель определяет форму пьесы как «промежуточную форму между простой и сложной трехчастной» [75, с. 255].

О **четвертой пьесе** Д. В. Житомирский говорит как о моменте «самой глубокой душевной сосредоточенности» [39, с. 40]. Первый раздел номера напоминает речитативные вставки с паузами и ферматами, характерными для барочных фантазий. По словам Ч. Розена, музыка пьесы начинается «как бы с середины фразы» (что характерно для многих частей «Крейслерианы»), а для номера в целом характерна тональная неустойчивость, «неоднозначность» и даже «противоречивость» (особое внимание исследователь обращает на мелодическую *b* в басу (т. 11) в конце первого раздела, «невозможность правильной гармонизации» которой лишает пьесу законченной каденции) [225, р. 675-676]. Пьеса написана в простой трехчастной форме с сокращенной и динамизированной репризой. Крайним разделам формы присущ речитативно-импровизационный характер, тогда как середина имеет полифонизированную фактуру. Полифонизация фактуры характерна для многих пьес цикла, но здесь эта черта воспринимается особенно остро, поскольку является аллюзией на традиционное противопоставление фактур в малом полифоническом цикле эпохи барокко.

В пятой пьесе возвращается драматическая образная сфера, продолжающая линию развития первой и третьей пьес. Часть написана в сложной трехчастной форме с трио в одноименной тональности и с сокращенной репризой, начинающейся с середины простой трехчастной формы. Характер движения и фактура первой темы напоминают третью часть цикла.

Тираты **шестой пьесы** напоминают прелюдийно-импровизационную фактуру баховских свободных фантазий, сходство усиливается и благодаря частым сменам

темпа, а также паузам и ферматам. Помимо баховского, в интонациях и фактуре очевидно влияние Бетховена (вспомним импровизационные разделы Фантазии ор. 77). Форму пьесы можно определить как рондо.

Седьмая пьеса написана в сложной трехчастной форме с трио и с репризой в тональности минорной доминанты. Первая тема возвращает вихревые интонации нечетных пьес цикла. Остальные темы очень близки ей по духу и в интонационном плане. Интересно отметить, что трио части представляет собой своего рода фугато, хотя и весьма свободно построенного. Связка между этой пьесой и финалом придает форме седьмого номера некоторую разомкнутость. По определению Н. С. Николаевой, эта пьеса играет роль «предыкта к финалу» [90, с. 150].

Первая тема **финала** вызывает некоторые жанровые ассоциации с жигой благодаря объединению триольного и пунктирного ритмов. Однако в образном плане эта «жига» совершенно необычна. Так, давая характеристику музыке финальной пьесы «Крейслерианы», В. П. Бобровский отмечает, что она «несет на себе отпечаток иллюзорной фантастичности» [15, с. 225]. А. М. Меркулов также дважды использует слово «фантастическое», характеризуя музыку финала [81, с. 50]. Пьеса также написана в сложной трехчастной форме с трио.

Проблема жанра

Напомним, что в большинстве случаев Шуман называл крупные фантазийные опусы «фантазиями», а менее масштабные, объединенные в циклы — пьесами-фантазиями²²⁵. Следуя этой логике, в подзаголовке «Крейслерианы» должно было быть слово «Fantasiestücke» («Пьесы-фантазии»), тем более, что в дневниках и письмах композитор часто называл отдельные пьесы или весь цикл «Kreislerstück» и «Kreislerstücke» («Крейслеровская пьеса/пьесы») соответственно [231, S. 54; 146, с. 388]²²⁶. Благодаря присутствию «stück» во второй части этих слов и тому факту, что произведение имеет фантазийный подзаголовок, подобное

²²⁵ См. таблицу шумановских произведений, имеющих отношение к фантазии во второй главе данной работы.

²²⁶ Цит. по: ([214, S. 71]).

название вызывает ассоциации с заголовком 12-го опуса. Тем не менее, композитор дал циклу подзаголовки «Фантазии».

Скорее всего, причина такого решения кроется в самом названии «Крейслериана», связанном с образом гофмановского Крейсера. Это название и указывает на цельность цикла, которой противоречило бы слово «stück». Недаром, как уже было сказано, главное отличие «Крейслерианы» от Пьес-фантазий заключается в большем единстве цикла «Крейслерианы». Напомним, что обозначение «Fantasiestück» в заголовке оп. 12 было призвано подчеркнуть именно «осколочность» и фрагментарность, характерную для цикла оп. 12 (недаром в немецком языке глагол «stückeln» — «дробить на куски» и «сшивать из кусков»), тогда как слово «фантазия» больше ассоциируется с непрерывным процессом мышления и работой воображения. Немаловажную роль при выборе подзаголовка сочинения могло также сыграть стремление композитора отличить циклы друг от друга.

С другой стороны, возникает вопрос, имеет ли фантазийный подзаголовок «Крейслерианы» жанровую окраску? Фактура сочинения имеет импровизационный характер. Эта импровизационность совсем иного рода, чем во многих других сочинениях раннего периода, созданных композитором за инструментом. Несмотря на строгость форм, присущую подавляющему большинству пьес, относительной традиционности цикла жанровых пьес, почти что импровизационно-фантазийная фактура «Крейслерианы» сближает ее с барочными образцами жанра. Таким образом, подзаголовок цикла указывает не только на круг образов сочинения или связь с литературным произведением, носящим «фантазийное» название, но имеет жанровую окраску именно с точки зрения музыкального материала.

Пьесы-фантазии оп. 73

К обозначению «Fantasiestücke» Шуман возвращается лишь через двенадцать лет после написания первого цикла пьес-фантазий оп. 12. По словам И. Драхайма,

в период с 1842 по 1853 годы Шуман постепенно обновляет основные жанры камерной музыки и в дрезденский период создает их новую форму, «в которую он переносит разработанные в фортепианных произведениях “давидсбюндлерского периода” фантазийные или характерные пьесы» [172, Sp. 267]²²⁷. Иными словами, название «Fantasiestücke» начинает кристаллизоваться как уникальное жанровое обозначение. Очевидно, что во всех более поздних фантазийных циклах (уже упомянутых Пьесах-фантазиях op. 88 и фантазийных картинах «Венского карнавала» op. 26, а также в Пьесах-фантазиях op. 73 и op. 111) пьеса-фантазия все еще трактуется Шуманом как род одночастной лирической миниатюры. Тем не менее, заметна большая разница между структурами первого фантазийного цикла и более поздних. Это касается количества частей (их становится все меньше), наличия в нем внутренних тематических связей, уровня контраста (как между частями, так и в самих пьесах контраст все более сглаживается), а также темповых, тональных и масштабных соотношений частей. Важно отметить также, что Шуман отказывается сначала от программных (в Пьесах-фантазиях op. 88), а позднее и от жанровых заголовков (во всех более поздних фантазийных циклах).

История создания

Пьесы-фантазии для кларнета и фортепиано op. 73 написаны композитором в очень короткий срок: с 11 по 13 февраля 1849 года. Несмотря на то, что в этот год Шуман работает в различных жанрах и сочиняет для самых разнообразных составов (начиная от камерной, вокальной, сольной фортепианной музыки и кончая хоровыми произведениями а capella, а также произведениями для солирующего инструмента с оркестром), очевидно, что композитора больше всего интересует камерная музыка. Как признается сам Шуман, он ставит своей задачей показать «по очереди все инструменты» и раскрыть возможности каждого из них²²⁸. При этом его явно интересуют малые составы и новые, необычные сочетания инструментов. Появляются такие сочинения, как «Adagio и Allegro» для валторны и фортепиано op. 70, Концертштюк для четырех валторн с оркестром

²²⁷ Е. М. Царева также пишет, что шумановские камерные циклы продолжают «линию фортепианной музыки 1830-х годов» [129, с. 86-90].

²²⁸ Цит. по: ([172, Sp. 257-298]).

ор. 86, «Три романса» для гобоя и фортепиано ор. 94, Песни для голоса с арфой или фортепиано ор. 95.

Обращение к кларнету, вероятно, также не случайно: в этот период Шуман пишет много вокальной музыки, а кларнетовый тембр, как известно, очень напоминает человеческий голос. Важно отметить, что в творчестве Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера и Н. Бургмюллера и К. Г. Райсигера уже встречались ансамбли с использованием кларнета. В частности, шумановский цикл можно назвать прямым наследником «Концертного дуэта» для кларнета и фортепиано ор. 15 (1834) Н. Бургмюллера²²⁹. Дуэт написан в контрастно-составной форме и содержит три части-раздела: 1. Allegro, (Es-dur, C) 2. Larghetto (As-dur, 6/8) 3. Allegro (Es-dur, C). Благодаря тональному единству и тому, что в основе третьей части — тематизм первой, форма произведения напоминает сложную трехчастную репризную с кодой и воспринимается как очень цельная нециклическая.

Форма

В отличие от Пьес-фантазий ор. 12, единство цикла ор. 73 Шумана гораздо более очевидно. Сочинение не написано в контрастно-составной форме как бургмюллеровский Дуэт, но пьесы цикла, благодаря единству метра и тональности, тематическим переключкам (например, в репризе третьей части проходит тема первой, а в коде — второй), переходам аттасса между номерами и многим другим факторам, также воспринимаются как единое целое:

I	II	III
1. Zart und mit Ausdruck («нежно и выразительно»)	2. Lebhaft, leicht («живо, легко»)	3. Rasch und mit Feuer («скоро, с огнем»)
a-moll—A-dur, C	A-dur, C	A-dur, C

По определению В. Дамса, цикл ор. 73 Шумана является «свободной камерной композицией»²³⁰. Трехчастность этого произведения может создать ложные ассоциации с сонатно-концертным циклом. Однако ни в одной из его пьес

²²⁹ Как известно, Шуман высоко ценил творчество Н. Бургмюллера и, скорее всего, знал этот цикл, несмотря на то, что он был опубликован впервые лишь в 1864 году. См.: [144, с. 211-213].

²³⁰ Цит. по: ([204, S. 320]).

не встречается сонатная форма, кроме того, цикл построен по принципу ускорения темпа и является однотональным, что в трехчастных сонатных циклах, как известно, встречается крайне редко, зато типично для сюиты. А вот то, что все части этого цикла идут в одном метре (4/4), для сюиты как раз нехарактерно.

В цикле ор. 73 нет ни сильных контрастов, ни жанровых обозначений, ни программных заголовков, присущих написанным ранее пьесам-фантазиям ор. 12 и ор. 88²³¹. Лишь характер первой пьесы — по выражению В. Дамса, она подобна «нежной лирической песне без слов» [168, S. 334] — вызывает ассоциации с первыми частями более ранних циклов пьес-фантазий: то же тихое и медленное начало цикла лирических миниатюр.

Первая пьеса написана в сложной трехчастной репризной форме. При этом ее средний раздел больше напоминает эпизод, чем трио, так как по структуре он неустойчив. Вокальная природа первой темы, ее широкое дыхание и «брамсовские» интонации вводят слушателя в образную атмосферу цикла. Инструментальный состав в сочетании с характерным тембром солирующего кларнета наводит на мысль о вокальном дуэте. Первая тема «рыхлая» по структуре и относится к категории «лично-эвзебиевских» тем (по В. П. Бобровскому). Внутри пьесы нет ярких контрастных сопоставлений: развитию музыкального материала присуща текучесть.

Вторая пьеса представляет контраст к первой (но уже не такой яркий, как в более ранних фантазийных циклах). Пьеса написана в сложной трехчастной форме с трио (в F-dur) и небольшой кодой. Внутри пьесы (между крайними разделами и трио) контраст также невелик. Тематизму крайних разделов формы присущи некоторые черты танцевальности, а в интонациях темы трио появляются более напряженные хроматизмы, но характерность интонаций и образов сглажена (по сравнению с циклом ор. 12), все музыкальное развитие подчинено целому.

Третья пьеса — самая яркая и эффектная с точки зрения тематизма. Репарка Шумана «mit Feuer» («Пламенно») как нельзя лучше характеризует характер ее

²³¹ Подробнее о цикле ор. 88 см. в четвертой главе данной работы.

первого раздела. Третий номер также написан в сложной трехчастной форме с трио (в a-moll) и кодой, в которой проходит основная тема второй части.

Проблема жанра

Как видно, формы пьес весьма классичны. Как уже было сказано, цикл не похож ни на сонатно-концертный, ни на сюиту. Сам Шуман не дал ни одного намека на близость произведения какому-либо классическому (или же «устоявшемуся» романтическому) жанру: первоначальное название «Soiréestücke» («Пьесы для суаре») может навести на мысль о цикле салонных миниатюр. Для подобных циклов не существовало определенных строгих норм, кроме относительных ограничений пьес по масштабу, которые и соблюдены композитором.

Поскольку у нас нет ясных ориентиров, данных самим Шуманом, мы снова (как и в случае с опусом 12) постараемся выявить фантазийные черты в цикле путем сравнения с близкими ему по времени и типу сочинениями. В том же 1849 году композитор пишет цикл «Три романса» для гобоя и фортепиано op. 94 (1. Nicht schnell («Не скоро») (a-moll). 2. Einfach, innig («Просто, искренне») (A-dur). 3. Nicht schnell («Не скоро») (a-moll→A-dur). Эти два цикла (op. 73 и op. 94) роднит не только количество частей и масштабы каждой из них, но их однотональность и использование необычного сочетания инструментов. Разница лишь в том, что Романсы op. 94 не соединены по принципу attacca, как Пьесы-фантазии op. 73, также цикл op. 94 выстроен иначе по темповому соотношению частей.

Как видно, принципиальной (существенной) разницы между структурами этих циклов нет. Поэтому, скорее всего, фантазийность цикла op. 73 проявляется именно в его характере, а его название (как и в цикле op. 12) обозначает образную составляющую. Так как, в отличие от 12-ого опуса, композитор не дает и «словесного ключа» к содержательной сфере пьес, то мы можем лишь строить догадки о том, насколько «фантазийно» образное наполнение сочинения.

Скорее всего, композитор снял первоначальное название Soiréestücke, так как оно вызывало ассоциации с салонной музыкой, к которой Шуман, как известно,

относился очень негативно. Со своей стороны, название «пьесы-фантазии» обладает большей нейтральностью смысла, но, в то же время, наводит на мысль о необычных образах. Как видно, в случае с «Пьесами-фантазиями» оп. 73, жанровая окраска их заголовка выражена очень слабо.

Пьесы-фантазии оп. 111

После Пьес-фантазий оп. 12 Шуман долгое время не писал произведений с этим названием для фортепиано соло. Лишь в августе 1851 года появляется цикл фортепианных миниатюр оп. 111. В «Семейном дневнике» (15 сентября 1851 года) Клара Шуман дает точную характеристику этому произведению: «Р[оберт]. написал три очень серьезные и страстные фортепианные пьесы, которые мне чрезвычайно нравятся» [209, S. 264].

Форма и тематизм

На первый взгляд, по тональному плану (с-moll — As-dur — с-moll) и темповому соотношению частей (быстро-медленно-быстро) цикл напоминает сонатно-концертный, но при более подробном анализе становится очевидно, что таковым он не является. Цельность формы всего цикла достигается не только тем, что все пьесы соединены attacca, но и тематическими связями: трио второй пьесы (Etwas bewegter) построено на хроматическом элементе из первого номера. Первую и третью пьесы роднят не только интонации, но и фактура, и подвижный темп, и тональность с-moll.

I	II	III
Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag («Очень быстро и страстно»)	Ziemlich langsam («Довольно медленно»)	Kräftig und sehr markirt («Энергично, сильно подчеркивая»)
с-moll, C	As-dur, 3/4	с-moll, C

Форма **первой пьесы** представляет собой нечто среднее между простой двойной трехчастной формой с варьированной репризой и двухчастной репризой с кодой, которая компенсирует сокращенную репризу.

Вторая пьеса сочинена в сложной трехчастной форме с трио. Внутри экспозиции первой части, написанной в простой трехчастной форме, тонко переплетаются друг с другом два основных тематических элемента, в результате чего внутри середины как бы начинается реприза, которая оказывается двухтактовой реминисценцией. Настоящая реприза первого раздела начинается только в 17-ом такте.

Третья пьеса напоминает быстрый стремительный марш. Она написана в сложной трехчастной форме с кодой на материале трио. Причем трио в коде транспонируется в основную тональность, придавая пьесе оттенок сонатной формы без разработки.

Интересна тематическая арка между первой пьесой (т. 11) и нисходящим мотивом из пьесы «Ночью» ор. 12 No 5 (т. 19) (см. примеры 16 и 17), которую Шуман, как известно, особенно любил. Эта аллюзия на собственное произведение может быть неслучайной — не только фактурой, но и общим взволнованно-драматическим характером музыка первая часть напоминает эту пьесу.



Пример 16. Пьеса-фантазия ор. 111 No 1.



Пример 17. «Ночью» ор. 12 No 5.

Несмотря на некоторые параллели с Пьесами-фантазиями op. 12, между циклами существует колоссальная разница. Во-первых, в цикле op. 111 нет программных названий, как это было в op. 12. Во-вторых, по масштабам цикл невелик, а части по размеру приблизительно равнозначны. В-третьих, как уже было сказано, цикл гораздо более цельный, чем Пьесы-фантазии op. 12. Опус 111 стоит ближе всего к Пьесам-фантазиям op. 73 (1849) для кларнета и фортепиано. Их роднит не только отсутствие каких-либо обозначений частей, но и трехчастность цикла, и небольшие масштабы пьес. Очевидно, что композитор в развитии от раннего периода творчества к позднему постепенно приходит к большей «чистоте» жанра.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что в поздних фантазийных циклах для Шумана была важна не самостоятельность пьес или их образность, но именно высокая степень художественного обобщения, уход от каких-либо жанровых параллелей.

Проблема жанра

Как видно, в музыкальном материале и его организации цикла op. 111 нет явных признаков жанра фантазии. Формы пьес весьма классичны, в их фактуре импровизационность не играет главенствующую роль. Как и в случае с Пьесами-фантазиями op. 73, опус 111 можно сопоставить лишь с циклом лирических миниатюр (или новой сюитой), так как он не похож ни на сонатно-концертный, ни на сюиту²³². Как уже было сказано, поскольку для цикла миниатюр не существовало определенных строгих норм, кроме ограничений пьес по масштабу, соблюденных композитором, мы не можем говорить о явных отклонениях от каких-либо канонов.

В этом случае возникает вопрос: что же побудило композитора дать произведению фантазийный заголовок? Крайне интересна в этом плане история переименования сочинения. Так, в «Книге проектов» Шуман называет его «Romanzen oder Phantasiestücke» [191, р. III]. В письме к К. Г. Бёме в издательство

²³² Мы не говорим об отклонении от жанра сонаты, поскольку в истории переименования сочинения нет отсылок к этому классическому жанру, а цикл из трех характерных пьес — не такая уж большая редкость.

«К. Ф. Петерс» композитор говорит о нем как о «Романсах» [147, с. 290]. Позднее (3 марта 1852 года) — просто как о «Пьесах для фортепиано» («Clavierstücke») [214, S. 470]. Однако издатель счел подобное название «слишком простым», и сочинение было опубликовано у «К. Ф. Петерса» в 1852 году как «Три пьесы-фантазии» [191, р. III]. Таким образом, название отличалось от Пьес-фантазий op. 12 и удовлетворяло просьбе издателя. Из этого можно сделать вывод, что, переименовывая сочинение, композитор стремился к наибольшей нейтральности названия. Можно также утверждать, что в случае с op. 111 Шуман не делал принципиальной разницы между обозначениями «Clavierstücke» («Пьесы для фортепиано») и «Phantasiestücke» («Пьесы-фантазии»).

Первоначально колебание композитора между названием «романсы» и «пьесы-фантазии» также выявляет родство обозначений: недаром свои Пять романсов для виолончели и клавира (ноябрь 1853) Шуман планировал назвать «Пьесами-фантазиями»²³³. Признаки жанра фантазии имеет и произведение 1839 года — «Три романса для фортепиано» op. 28: пьесы этого цикла ярко контрастные, разнохарактерные, первый и третий романсы довольно сложные по форме и импровизационные по фактуре. Тем не менее, как бы широко ни трактовался жанр инструментального романса, он все же слишком прочно связан с вокальной лирической миниатюрой и вызывает у слушателя довольно устойчивые ассоциации, тогда как «Clavierstücke» и даже «Phantasiestücke», как уже было сказано, имеют более обобщенный характер и уводят от каких-либо жанровых параллелей.

Между Романсами op. 28 и Пьесами-фантазиями op. 111 есть еще одна связь, о которой свидетельствует их история посвящений. Пьесы-фантазии op. 111 посвящены княгине Ройс-Кёстриц, тогда как «Три романса для фортепиано» op. 28 — ее мужу, графу (с 1851 года князю) Ройс-Кёстрицу. Как известно, Шуман очень серьезно относился к любым внесмузыкальным компонентам своего произведения,

²³³ Шуман писал И. Брамсу 11 марта 1855: «Я хочу как можно скорее написать Др. Хертелю и предложить ему кое-что. Я не знаю точно, назвать ли пьесы для виолончели и фортепиано “Пьесами-фантазиями” (“Phantasiestücke”)». Цикл был уничтожен Кларой Вик в 1893 году. (См.: [214, S. 667]).

начиная с названий и кончая оформлением титульного листа²³⁴. Неудивительно, что композитор обращал пристальное внимание и на посвящения. Уже в марте 1839 года Шуман в письме к Кларе Вик подчеркивает, что внимательно относится к посвящениям, которые «всегда должны быть связаны с возникновением замысла», и сетует, что «свет с трудом понимает тонкость» [147, с. 446]. Однако, по свидетельству Э. Херттриха, посвящения княгине нет в ранних автографах сочинения: оно появляется как дополнение в копии гравировщика уже после того, как название «романсы» было отклонено. Тем не менее, Э. Херттрих подчеркивает, что это посвящение все-таки можно интерпретировать как намек на посвящение «первых» романсов [191, р. III].

Итак, как и в случае с Пьесами-фантазиями ор. 73, фантазийность цикла ор. 111 проявляется именно в его характере, и его название отражает в первую очередь образную составляющую. Также важную роль в смене названия могло играть желание композитора убрать любые жанровые ассоциации (в данном случае, с жанром романса). Поэтому можно сказать, что жанровая окраска заголовка ор. 111 выражена довольно слабо.

Несостоявшиеся фантазийные циклы

«Ночные пьесы» ор. 23

История создания

Работу над циклом «Ночных пьес» Шуман начал в марте 1839 года параллельно с «Венским карнавалом» (напомним, что в это время, по требованию Ф. Вика, композитор переехал в Вену, чтобы перевести туда свой журнал). В дневниковых записях того времени и в письмах к Кларе Вик композитор упоминает свое новое произведение, связывая его с предчувствиями смерти брата

²³⁴ Подробнее об этом см.: [70; 72].

Эдуарда²³⁵. Так, в письме к Кларе Вик Шуман признается: «Сочиняя, я все время видел похоронные процессии, гробы, несчастных, полных отчаяния людей, а когда закончил, долго искал название и всякий раз приходил к одному — “Leichenphantasie” (“Похоронная/погребальная фантазия”)). Интересно, что в том же письме, говоря о своем намерении отправить сочинение издателю П. Мехетти, Шуман пишет, что хочет назвать свою «Leichenphantasie» «Ночными пьесами» [146, с. 457]²³⁶. Из этого можно сделать вывод, что композитор сменил название с фантазийного на нефантазийное, не внося никаких изменений в музыку сочинения.

Спустя несколько месяцев (17 января 1840 года), Шуман сообщает своей невесте, что «полностью привел в порядок» произведение и спрашивает ее мнение насчет программных заголовков для каждой из пьес: «1. Trauerzug (“Похоронная процессия”). 2. Kuriose Gesellschaft (“Странное общество”). 3. Nachtliches Gelage (“Ночное пиршество”). 4. Rundgesang mit Solostimmen (“Хороводная песня с сольными голосами”))»²³⁷. В ответном письме Клара Вик отсоветовала давать программные заголовки, которые, по ее словам, «публика может не понять», с чем Шуман согласился²³⁸. Произведение вышло в свет в июне 1840 года у издателя П. Мехетти с посвящением пианисту-любителю, другу Шумана и Клары Вик Э. А. Беккеру [214, S. 95; 146, с. 525].

В отличие от «Крейслерианы», композитор не дает прямых указаний на связь сочинения с одноименным сборником рассказов Э. Т. А. Гофмана «Nachtstücke» («Ночные пьесы») (1816-17). Тем не менее, для образованного слушателя того времени аллюзия была, конечно, очевидна. Связь с литературным произведением Гофмана не сюжетная, а, скорее, ассоциативная, образная. Недаром в снятых программных заголовках проявляются образы мрачной гофмановской фантастики (близкой к поздним гравюрам Ф. Гойи).

Ассоциативным можно назвать и первоначальный заголовок «Leichenphantasie», поскольку Шуман не мог не знать стихотворение

²³⁵ Брат композитора умер в 1839 году.

²³⁶ Цит. по: ([214, S. 95]).

²³⁷ Цит. по: ([214, S. 95]). См. также: [146, с. 531].

²³⁸ Цит. по: ([195, p. IV]).

Фр. фон Шиллера «Eine Leichenphantasie» и написанную на его текст одноименную песню Ф. Шуберта D. 7 (1811) [227]. Как уже было сказано, Шуман говорил, что во время работы над сочинением он видел «похоронные процессии, гробы, несчастных, полных отчаяния людей». Именно об этом идет речь в поэме Шиллера. Вероятно, заголовок «Ночные пьесы» возник отчасти и по ассоциации со стихотворением Шиллера, в котором неоднократно упоминается образ ночи.

Анализ цикла с музыкальной точки зрения поможет ответить на вопрос, имело ли первоначальное фантазийное название жанровую окраску или же оно было только образной характеристикой сочинения.

Форма и тематизм

Четырехчастный цикл «Ночных пьес», подобно большинству циклов пьес-фантазий, не содержит объединяющего интонационного ядра. По тональному плану, функциям частей и их темповому соотношению сочинение разительно отличается как от сонатно-симфонического цикла, так и от сюиты.

I	II	III	IV
Mehr langsam, oft zurückhaltend («Довольно медленно, сдержанно»)	Markiert und lebhaft («Подчеркивая и оживленно»)	Mit großer Lebhaftigkeit («Очень оживленно»)	Einfach («Просто»)
C-dur, C	F-dur, C	Des-dur, 3/4	F-dur, C

Все пьесы цикла написаны в рондообразных формах. В большинстве случаев тематизм «Ночных пьес» твердый по структуре, а в фактуре сочинения импровизационность не играет главенствующую роль. В образном плане пьесы весьма разнохарактерны. Многие музыковеды обращают внимание на то, что, вопреки первоначальному названию, мрачный колорит свойственен лишь музыке первого номера [41, с. 364; 195, р. III; 210, р. 171].

Первая пьеса написана в форме одиннадцатичастного рондо. При этом в двух случаях в форме чувствуется укрупнение рефрена (тт. 1-24 и тт. 73-96). Примечательно, что в маршеобразном рефрене проходит нисходящий мотив, напоминающий *ostinato* «Шествия на казнь» из «Фантастической симфонии» Берлиоза, которую Шуман, как известно, прекрасно знал. Первая тема твердая по структуре (период из двух предложений), что естественно для похоронного

марша. Начало темы тонально неустойчиво: композитор создает впечатление модуляции в тонику из d-moll.

Форму **второй пьесы** можно трактовать как третье рондо (по Марксу). Схема ее такова: A (ава) B (cdc) a C A¹ (aba) Coda. Аккордовая фактура и нисходящие мелодические интонации номера напоминают первую пьесу, однако отличия в характере разительные.

Третья пьеса также написана в форме третьего рондо, при этом в генезисе формы очевиден составной принцип. В трактовке образной сферы номера музыковеды не сходятся во мнении. К примеру, В. Дамс характеризует часть как «дикий безудержный танец духов», тогда как Д. В. Житомирский сравнивает ее с оживленной музыкой «дружеской пирушки» [41, с. 365; 168, S. 284]. В. Дамс, по всей видимости, исходит не только из чисто музыкального материала, но из общего названия сочинения и связанного с ним круга образов, тогда как Д. В. Житомирский опирается лишь на музыку пьесы. Советуя снять заголовки для каждой пьесы, К. Вик пишет, что они «прекрасно и умно придуманы — для нас, тех, кто полностью тебя понимает, великолепны! но для публики! Даже знатоки не поймут, что ты хочешь сказать, и это оттолкнет их»²³⁹. Действительно, названия пьес слишком тонко и своеобразно подобраны композитором, что было характерно для его творчества в ранние годы (вспомним «Танцы давидсбюндлеров», отдельные пьесы «Карнавала»). Поэтому представляется, что трактовка В. Дамса более правильная, и по замыслу Шумана третий номер должен был рисовать не «ночную пирушку» подвыпивших друзей, а мрачное «ночное пиршество» темной силы.

Четвертая пьеса. После прихотливого карнавала образов второй части и фантастического вихря третьей — спокойное движение и простая ясная мелодия последней части (ремарка Einfach — Просто) звучит как итог, послесловие. Мерный ритм шествия отдаленно напоминает первый номер. Небольшая по масштабу пьеса (45 тактов вместе с двухтактовым вступлением *ad libitum*) написана в сложной трехчастной с трио в форме периода и сокращенной

²³⁹ Цит. по: ([195, S. II]).

репризой. В динамическом (пианиссимо), темповом (Adagio) и интонационном планах четырехтактовая кода напоминает поэтически-обобщающие финалы, подобно завершению «Конца песен» из ор. 12.

Проблема жанра

Как уже было сказано, цикл по тональному плану, практически полному отсутствию внутренних связей на интонационном, фактурном и образном планах ближе стоит к Пьесам-фантазиям ор. 12, чем к более цельным циклам ор. 73 и 111. Форма цикла, несмотря на свою четырехчастность, по тональному плану и функциям частей (последняя пьеса выполняет роль своеобразной коды, а не полноценного финала) слишком далеко отстоит от сонатно-симфонического, чтобы мы могли говорить об отклонениях от него. Фактура «Ночных пьес» в большинстве случаев не импровизационная, что довольно нехарактерно для жанра фантазии.

Поэтому можно сказать, что оба названия («Погребальная фантазия» и «Ночные пьесы») связаны прежде всего с образной сферой сочинения. И первоначальное фантазийное название «Ночных пьес» наиболее близко по смыслу к сфере фантастики. Интересно отметить, что заголовок «Nachtstücke» (как обозначение пьесы, связанной с образом ночи), хоть и является немецким аналогом ноктюрна, все же освобождает произведение от связи с этим романтическим жанром с лирическим, но иным содержанием. Можно утверждать, что первоначальное «фантазийное» название цикла если и имеет некоторые черты жанрового обозначения, то выражены они довольно слабо.

«Сказочные повествования» ор. 132

История создания

М. МакКоркл и Э. Херттрих предполагают, что необычным сочетанием фортепиано, кларнета и альты цикл обязан тому впечатлению, которое произвело на композитора «Кегельштадт-трио» К. 498 Моцарта, которое Клара Вик, И. фон Василевский и И. Кохнер исполнили 23 января 1851 года в Дюссельдорфе

[194, р. III; 214, S. 553]. Тем не менее, сочинение возникло лишь три года спустя, между 9 и 11 октября 1853 года [232, S. 638-639].

Э. Херттрих пишет, что «Романсы для кларнета, альты и фортепиано», упоминаемые в «*Verschiedene Notizen aus der Düsseldorfer Zeit*» («Различные записи дюссельдорфского периода» — манускрипт, хранящийся в Доме-музее Роберта Шумана в Цвиккау), скорее всего, были композиционным планом цикла 132-го опуса [194, р. III]. Несмотря на то, что в манускрипте не указаны точные даты внесения записи о Романсах, уникальное в творчестве Шумана сочетание инструментов говорит о правдоподобности подобного предложения. 11 октября 1853 года Шуман отметил в дневнике день окончания «*Mährchenphantasieen*» [232, S. 638]. Таким образом, уже упоминавшееся ранее родство жанров инструментального романса и фантазии-миниатюры у Шумана проявилось и в «Сказочных повествованиях». Однако уже через несколько дней (23 октября 1853 года) композитор пишет, что в 5 часов [вечера] состоялась репетиция «*Mährchenerzählungen*» [232, S. 639].

По мнению Э. Херттриха, причины замены Шуманом обозначения «романсы» на «*Mährchenphantasieen*» и, вскоре, на «*Mährchenerzählungen*» остаются невыясненными. Исследователь предполагает, что подобные «сказочные» заголовки могли быть «просто частью романтического “репертуара названий” (“*Titelrepertoire*”)), на который композитор однажды опирался, выбирая имя своим «Сказочным картинам» ор. 113 для альты и фортепиано. Это предположение звучит довольно правдоподобно.

Интересно, что в день начала работы над циклом (9 октября) Шуман пишет, что он «начал статью о Брамсе, а также сказки» [232, S. 639]. Д. В. Житомирский уточняет, что композитор читал сказки И. К. А. Музеуса (1735-1787) [145, с. 227]. По словам Ю. Кагана, сказки Музеуса предвосхищают произведения таких немецких романтиков, как Л. Тик, Э. Т. А. Гофман, А. Шамиссо смешением двух планов — реального и фантастического. Далее исследователь пишет, что Музеус «считал сказкой все, в чем есть хоть сколько-нибудь фантазии» [50, с. 3].

Вероятно, образы этих сказок вдохновили композитора на создание камерного цикла ор. 132, а также на выбор его окончательного заголовка.

Произведение было опубликовано у Брейткопфа и Хертеля в марте 1854 года с посвящением ученику Шумана, композитору и дирижеру А. Дитриху (к изданию также прилагалась партия скрипки *ad libitum* как альтернативы кларнету). Произведение вышло в свет в марте 1854 года, через месяц после попытки самоубийства Шумана и незадолго до его отъезда в лечебницу Эндениха. Таким образом, оно является последним фантазийным сочинением в творчестве композитора.

Форма и тематизм

Цикл состоит из четырех частей. По темповому и тональному соотношению пьес он имеет некоторое сходство с сонатно-симфоническим и вполне мог быть небольшой сонатой или трио, если бы не форма и лирический характер первой части, а также многие другие черты, о которых будет сказано далее. Произведению присущ колорит сказочности и фантастики во многом благодаря необычному сочетанию инструментов (о котором в октябре 1853 года сам Шуман говорил как об «особенно романтическом», а в письме от 3 ноября в издательство Брейткопф и Хертель композитор отмечал, что оно создает «очень необычный эффект»)²⁴⁰. Три из четырех пьес написаны в мажоре, что делает характер цикла светлым и радостным (на это композитор также обращает внимание в упомянутом письме)²⁴¹. Цикл объединяют некоторые интонационно-ритмические связи.

I	II	III	IV
Lebhaft, nicht zu schnell («Оживленно, не слишком быстро»)	Lebhaft und sehr markirt («Оживленно, подчеркивая»)	Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck («В спокойном темпе, с нежной выразительностью»)	Lebhaft, sehr markirt («Оживленно, подчеркивая»)
B-dur, 2/4	g-moll, 2/4	G-dur, 3/4	B-dur, C

Сложное плетение голосов трех инструментов порождает в **Первой пьесе** необычные, как бы перетекающие друг в друга гармонии. Уже с первых тактов

²⁴⁰ Приведены запись Клары Шуман со слов композитора от 11 октября 1853 года и письмо Шумана в издательство Брейткопф и Хертель. Все цитаты по: ([194]).

²⁴¹ Цит. по: ([194, р. III]).

лирически-повествовательные интонации погружают слушателя в мир сказки. Основная тема-мотив состоит из двух контрастирующих элементов: певучего, восходящего широкими интервалами, помеченного *legato*, и скерцозного нисходящего на штрихе *staccato*. Пьеса написана в трехчастной репризной форме (реприза с т. 52). Характер основной темы (4-х тактовое модулирующее построение, больше напоминающее тему фуги), ее проведение поочередно в каждом инструменте, полифоническое изложение, даже намек на противосложение наводит на мысль об очень свободно построенной трехголосной фуге.

Вторая пьеса — единственная минорная в цикле — является своеобразным «скерцо» и ярким контрастом к предыдущей. Она написана в сложной трехчастной форме с трио и кодой. Преобладание аккордовой фактуры, «острые» гармонии, а также пунктирный ритм придают теме первого раздела характер «страшной» сказки. Вторая тема первого раздела (т. 21, B-dur) содержит родственные интонации с первой пьесой. Плавное движение, светлый Es-dur и мягкие интонации среднего раздела контрастируют с первым.

Третья пьеса небольшая по размеру (всего 70 тактов) и единственная трехдольная. Ее характеризует плавное течение мелодической линии, свободно «перетекающие» гармонии. Своим характером и фактурой напоминает первую часть цикла (а также дуэт из Пьес-фантазий op. 88) и выполняет функцию медленной части.

Четвертая пьеса «Сказочных повествований», как это часто бывает в финалах у Шумана, имеет характер энергичного марша. Пьеса написана в сложной трехчастной форме с трио в Ges-dur (*Etwas ruhiges Tempo*).

Проблема жанра

Цикл, как уже было сказано, немного напоминает сонатно-симфонический по темповому и тональному соотношению пьес. Произведение могло относиться к жанру трио. В то же время, характер пьес, способы развития материала, в некоторых случаях их формы говорят об отклонении от классических норм этого жанра. Но, что важно, ни в одном из заголовков цикла композитор не дает намека

на жанр трио, поэтому мы не можем говорить об этих отклонениях как о фантазийных признаках в глазах композитора. Можно сказать, что фантазийный заголовок «Mährchenphantasieen» («Сказки-фантазии») если и имел жанровую окраску, то очень слабо выраженную.

Однако возникает вопрос, так ли важно было для композитора подчеркнуть названием жанровую принадлежность сочинения? Ранее мы говорили, что Шуман, как немногие из его современников, тончайшими нитями соединял в своем творчестве музыку, художественную литературу и поэзию, придавая огромное значение названиям своих произведений. Причем композитор отталкивался не только от их жанровых признаков, но порой больше обращал внимание на общий смысл слова, его звучание. Обладая прекрасным литературным талантом, Шуман мог делать это так тонко, как никто другой.

Поэтому, чтобы приблизиться к пониманию Шуманом общего смысла слов *Fantasie* (или *Phantasie*), очень важно разобраться, какие синонимы они имеют в немецком языке, с какой сферой, кроме вдохновения и необычности, о которых говорилось ранее, они могли вызывать ассоциации у композитора. Самым близким синонимом являются *Bild*, *Einbildung* и другие слова с корнем *-bild*, имея одним из своих общих значений — воображение. Однако эти слова имеют и другие значения, такие, как «образ», «картина». В шумановском «Венском карнавале» op. 26 сочетание *Fantasiebilder* («фантазия» и «образ») подчеркивает родство этих слов, а в названии «Сказки-картины» («Mährchenbilder») op. 113 для альта и фортепиано прослеживается родство еще с одной сферой — сферой сказки. Таким образом, сказочность, как синоним воображения и всего необычного, входит в круг образов, связанных со словом фантазия. Поэтому, несмотря на то, что слова *Bilder* и *Erzählungen* представляют как бы разные роды — изображение, чувственно воспринимаемый образ и повествование, названия цикла «Mährchenerzählungen», «Mährchenbilder» и «Mährchenphantasieen» оказываются очень близкими по смыслу, тогда как жанровая основа играет здесь второстепенную роль.

Предположение о том, что в заголовке цикла ор. 132 слово «сказки» было гораздо важнее, чем «фантазии», подтверждается также и тем, что первая часть названия («Märchen») осталась в его окончательном варианте, а вторая («phantasieen») была заменена на «Erzählungen» («повествования»).

Выводы

Как не раз отмечалось в музыковедческой литературе, художественное мышление Шумана фантазийно по своей природе²⁴². Поэтому часто произведения композитора (особенно раннего периода) имеют признаки жанра фантазии, даже если они и не носят фантазийного заголовка. Так, например, П. И. Чайковский называл «Юмореску» ор. 20 «превосходной фантазией», а «Танцы давидсбюндлеров» ор. 6 — «чудной фантазией, полной гениальных капризов» [132, с. 124, 245]. То же можно сказать и о «Бабочках» ор. 2 [90, с. 136], «Новеллеттах» ор. 21 и о многих других сочинениях Шумана. И в особенности — о циклах лирических миниатюр. Как отмечает К. В. Зенкин, «фортепианная миниатюра раннего Шумана — одно из ярчайших проявлений аклассических тенденций в музыке первой половины XIX века» [46, с. 22].

Тем более удивительно, что «фантазийные» циклы (как раннего, так и позднего периодов) зачастую обладают признаками жанра фантазии в меньшей степени, чем «нефантазийные»²⁴³. Далекое не все они свободные или сильно отступающие от каких-либо типовых форм, они не выделяются среди других циклов лирических пьес Шумана и по характеру тематизма. Когда мы говорим о циклах фантазийных миниатюр, которым Шуман давал заголовки, следуя логике отклонения от норм классических жанров или форм, то жанровые признаки фантазии ясны и довольно очевидны (вспомним фантазии-картины «Венского карнавала» ор. 26 и Пьесы-фантазии ор. 88, отклоняющиеся от норм жанров

²⁴² Об этом говорят: В. С. Галацкая, М. С. Друскин, Г. Ю. Демченко, А. Л. Хохлова и другие

²⁴³ Напомним, что под словами «фантазийный» и «нефантазийный» мы подразумеваем сочинения, имеющие и не имеющие фантазийных заголовков.

сонаты и трио). Но когда композитор обозначал свои произведения как «фантазийные», в то время как они, по сравнению с другими близкими им по времени и структуре «нефантазийными» сочинениями обладают если не в меньшей, то, по крайней мере, в той же степени признаками жанра фантазии, то приходится признать, что жанровые признаки фантазии в них далеко не так очевидны, как в первом случае.

Циклы фантазий-миниатюр Шумана очень индивидуальны, в них нет почти ничего общего, кроме масштабов и лирического характера входящих в них частей. А это, как известно, является признаком циклов лирических миниатюр вообще. Интересно, что со временем название «Fantasiestück» все больше сближается с обозначениями «Charakterstück» («Характерная пьеса») или просто «Klavierstück» («Пьеса для клавира»). Тяготение к программности свойственно лишь ранним циклам фантазий-миниатюр, но и в этом фантазийные циклы не уникальны, поскольку тенденция ухода от программных и quasi-программных названий — одна из общих черт эволюции творчества композитора.

Возникает вопрос, в чем же причины выбора фантазийного заголовка для сочинения? С этой точки зрения интересно проследить использование слова Stück в заголовках и подзаголовках сочинений Шумана. Если не рассматривать название «Konzertstück» («Концертштюк» или просто «Концертная пьеса») и сосредоточиться только на циклах миниатюр, то можно заметить некоторую закономерность. Так, если Шуман дает сочинению относительно нейтральный заголовок (или, чаще, подзаголовок), например, «Klavierstücke» («Пьесы для клавира»), «Charakterstücke» («Характерные пьесы») или просто «Stücke» («Пьесы») с обозначением их количества, то в названии сочинения присутствует какая-либо выделяющая его характеристика. К примеру, использование слова «Klavierstücke» дополняется оригинальными заголовками: «Альбом для юношества» op. 68, «Листки из альбома» op. 124 или уточнением «для маленьких и больших детей» в op. 85. То же происходит с обозначением «Charakterstücke» (второе издание «Танцев давидсбюндлеров» op. 6) и «Stücke» («Пестрые листки» op. 99, «Утренние песни» op. 133). Исключений при этом нет. Иногда слово

«Stück» становится частью изобретенного композитором или заимствованного из литературы названия (например, Blumenstück op. 19, «Nachtstücke» op. 23 или «Fantasiestücke»). Подобная закономерность в названиях объясняется не только богатой фантазией композитора и его желанием подчеркнуть уникальность произведения. Анализируя письма и дневники композитора, приходится признать, что просьбы издателей играли здесь не последнюю роль.

Как видно, порой причины, по которым Шуман давал своим циклам миниатюр фантазийные заголовки, лежат за пределами музыкальных характеристик. Возможно, часто (особенно в ранний период творчества), если композитор находил для фантазийного по сути произведения яркий или программный заголовок, то он предпочитал его фантазийному названию. Так, например, названия «Юмореска», «Blumenstück» или «Новеллеты» были предпочтительнее «фантазии», поскольку такие заголовки могли заинтриговать публику и, по словам Рубинштейна, облегчить ей «понимание и способ исполнения» произведения [103, с. 114]. Недаром сам композитор говорил, что «удачно выбранное название усиливает воздействие музыки» [144, с. 160]. Если же такого заголовка не было, то композитор останавливался на более нейтральном, но интересном фантазийном названии.

Со временем Шуман постепенно отказывается от ярко-индивидуальных и программных (или имеющих черты программных) заголовков, тогда как слово «фантазия» продолжает встречаться в названиях его сочинений, как их обобщенная замена, более строгая, но сохраняющая особый аромат творческой тайны. То есть такое название становится дополнительным средством выразительности, символически обозначающим, скорее, общую атмосферу произведения, его смысл, но не формальные признаки жанра.

Подобная тенденция к нивелированию жанровых признаков во многих жанровых обозначениях присуща эпохе романтизма. А многим жанровым названиям становятся присущи черты нежанровых, или программных, заголовков. Как отмечает О. В. Лосева, такие названия музыкальных сочинений были призваны «запечатлеть и передать образ, содержание, дух музыки, дав в руки

будущему исполнителю ключ к ее пониманию, настроив на нее средствами другого искусства» [70, с. 119-129]. А. Г. Рубинштейн, рассуждая о том, почему любая современная пьеса «(за исключением тех, заглавие коих обозначает форму сочинения: соната и пр.), носит название, то есть программное обозначение», поясняет, что под словом «название» он имеет в виду такие романтические жанры, как «ноктюрн, романс, экспромт, баркаролла, каприс и т. д.», которые были призваны облегчить «публике понимание и способ исполнения» произведения [103, с. 114]. Иными словами, А. Г. Рубинштейн справедливо приравнивает те названия, которые не отражают формальных признаков формы произведения, к индивидуальным (программным), характеризующим образный строй произведения. Именно поэтому, как отмечает К. В. Зенкин, в эпоху романтизма «жанр из детерминанты превратился в средство», чем объясняется «исключительная жанровая свобода в искусстве XIX-XX веков» [46, с. 12]. Таким образом, жанровое название в романтическую эпоху становится одним из средств художественной немусыкальной выразительности, наряду с оформлением титульного листа и использованием литературных эпиграфов.

Заключение

Старинный жанр фантазии, история которого восходит к XVI веку, до сих пор живет в композиторской и исполнительской практике. Но именно в эпоху романтизма он, как известно, достиг одного из высочайших пиков своего развития. Неудивительно, что фантазия играла огромную роль в творчестве Шумана — ярчайшего представителя своей эпохи. Композитор обращался к жанру на протяжении всего творческого пути: с 1830 по 1853 год. Более того, он стал создателем одного из типов жанра — пьес-фантазий. Важно отметить, что среди прочих «свободных» жанров широко представлен у Шумана именно фантазийный²⁴⁴. Этот факт говорит не только об интересе Шумана к жанру, но и о высоком значении для него слова «фантазия», о чем свидетельствуют многие высказывания композитора в письмах, дневниках и критических статьях разных лет. Всего Шуманом написано четырнадцать произведений, имеющих отношение к фантазии, в том числе пять, фантазийные заголовки которых были сняты композитором.

В настоящем диссертационном исследовании впервые собраны воедино и всесторонне проанализированы все сочинения Шумана, в названиях или подзаголовках которых композитор в той или иной форме использовал слово «фантазия» (в том числе впервые изданная в 2010 году ранняя версия Токкаты op. 7). При этом использовался комплексный подход, соединяющий в себе музыкально-теоретический, исторический и филологический методы, а также методы целостного, сравнительного и исполнительского анализа произведений.

Особое внимание было уделено проблеме жанра. Как уже было сказано, фантазийное начало становится неотъемлемой частью художественного сознания Шумана, а присущие жанру фантазии «свобода» и «отклонение от норм»

²⁴⁴ Примеров произведений, написанных в других свободных инструментальных жанрах, относительно немного: *Intermezzi* Op. 4, *Экспромты на тему Клары Вик* op. 5, «Восточные картины». Шесть экспромтов для фортепиано в четыре руки Op. 66, *Эскизы для педального фортепиано* op. 58 (при этом многие из quasi-жанровых свободных названий были придуманы композитором или заимствованы из других областей художественного творчества: *Арабеска* op. 18, *Юмореска* op. 20, *Новеллеты* op. 21).

подразумевают соотнесение «фантазийных» произведений с этими нормами в «нефантазийных» (то есть не имеющих фантазийных заголовков). А это значит, что выявить жанровые признаки можно было лишь путем сравнения сочинения композитора, имеющего в заглавии указание на фантазию, с близким ему по времени и типу произведениями, озаглавленными иначе. При этом, конечно же, особую роль играло изучение истории создания, издания, прижизненных исполнений сочинений и смен их заголовков. Важно отметить, что грань между «фантазийными» и «нефантазийными» произведениями нередко истончена.

В результате всестороннего сравнительного анализа мы пришли к выводу, что в большинстве случаев фантазийные названия опусов Шумана отражают жанровые признаки фантазии на уровне музыкального материала и его организации (формы, характера тематизма, фактуры, гармонии, метроритма, темпа, тонального плана сочинения). Эти случаи условно можно назвать «классической» трактовкой фантазийного названия, поскольку она характерна преимущественно для композиторов классической эпохи. В других случаях, когда такие признаки не были обнаружены, пришлось признать, что Шуман использует фантазийный заголовок как обозначение общей идеи, духа эпохи или, по выражению В. А. Цуккермана, «атмосферы романтичности», которой овеяно произведение [130, с. 115]. То есть такое фантазийное название отражает образный строй произведения и в этом смысле является в бóльшей степени программным, немусыкальным средством выразительности, чем жанровым обозначением в строгом значении слова. Эту трактовку фантазийного заголовка можно условно обозначить как «романтическая», так как она характерна для многих композиторов XIX века.

Исходя из этого, мы пришли к выводу, что фантазия у Шумана — многозначный и сложный феномен, и представлена она в творчестве композитора (и в эпоху романтизма) как бы в трех ипостасях — «название», «жанр» и «идея», которые сосуществуют и свободно сочетаются друг с другом. Используя слово «фантазия» и его производные в заголовках сочинений, Шуман трактует их:

1. Как жанровые в строгом смысле слова;
2. Как приближающиеся к индивидуализированным названиям, если жанровая окраска выражена очень слабо (Пьесы-фантазии opp. 12, 73, 111);
3. Как обозначающие общую идею романтической эпохи (последнее относится практически ко всем, особенно ранним, фантазийным опусам). В этом случае фантазийные заголовки имеют двойной смысл: «жанр и идея» или «название и идея».

Выше мы указывали на то, что история смены жанровых названий сочинений становится одним из ключей к более ясному пониманию природы фантазийного жанра у Шумана, но причины таких переименований могут корениться не только в чисто музыкальных особенностях произведения, а и в некоторых внешних, в том числе биографических, моментах. В каждом конкретном случае они свои.

Важно отметить, что трактовка фантазии Шуманом как названия, жанра и идеи не уникальна в своем роде. На основе разнообразных источников, собственных наблюдений и анализов в работе впервые проделан обзор этапов становления таких составляющих жанра фантазии, как форма, тематизм, фактура и инструментальный состав с XVI до второй половины XIX века. В результате было сделано несколько выводов:

1. Как и многие другие жанры, фантазия проходит две обязательные фазы эволюции: фазу индивидуального названия (когда появляются первые ее образцы) и фазу жанрового названия (когда написано достаточное количество произведений, и начинает формироваться «матрица» жанра). Уникальной, свойственной именно фантазии, является третья фаза — фаза общей «идеи», когда принцип фантазийности проникает практически во все области искусства какой-либо эпохи;

2. Особенности эволюции фантазии, имеющей фазы развития «название — жанр — идея» в том, что эволюция эта не совсем прямолинейная и в своем ходе может возвращаться к ранним фазам, но на новом уровне. Признаки этих фаз могут сосуществовать одновременно, исчезать или возникать на какой-то период времени в рамках определенной эпохи и творчества отдельно взятого

композитора. Так, в эпоху романтизма устоявшееся жанровое название порой становится «метафорой» («индексом» смысла), по К. В. Зенкину [46, с. 11-12]), больше напоминая индивидуальное название, чем жанровое обозначение в строгом смысле слова.

В работе впервые были выделены основные типы фантазии у Шумана. Так, фантазийные сочинения композитора можно разделить на две группы: «большие» фантазии — масштабные сочинения, сближающиеся и переплетающиеся с крупными классическими жанрами сонаты, концерта и симфонии, и «малые» фантазии-миниатюры, объединяющиеся в циклы. «Малые» фантазии близки лирической, или характерной, пьесе, а циклы фантазий-миниатюр являются разновидностями так называемой новой сюиты. Виды фантазии-миниатюры особенно разнообразны: это и просто фантазия, и пьеса-фантазия, и фантазийный образ/картина, и сказка-фантазия, и танец-фантазия, и проч.. Возможна классификация по инструментальному составу: фортепианные, камерные, оркестровые (с солистом и без).

Впервые в работе были выявлены и родовые признаки шумановских фантазийных сочинений. Так, несмотря на богатое многообразие, все они чисто инструментальные и, за единственным, хотя и чрезвычайно важным исключением (Фантазия ор. 17), имеют одночастную структуру²⁴⁵. Также важно подчеркнуть, что в своих фантазийных опусах композитор использует исключительно оригинальный тематизм как основной в противоположность широко распространенным в его время «фантазиям на темы».

В творчестве Шумана ясно обозначились два основных этапа эволюции жанра: ранний (фортепианный) до 1840 года и объединяющий зрелый и поздний периоды творчества. Фантазийные сочинения этих двух этапов довольно сильно отличаются друг от друга как по стилю, форме, инструментальному составу, так и по трактовке фантазийного жанра.

В работе рассматривается проблема соотношения областей фантазийного и фантастического и доказывается, что области эти тесно взаимосвязаны в

²⁴⁵ Это закономерно, поскольку одночастность является родовым признаком свободных и смешанных форм, столь характерных для жанра фантазии.

художественном сознании композитора²⁴⁶. Таким образом, можно утверждать, что шумановская фантастичность далека от романтической фантастики в традиционном ее понимании.

Новаторство Шумана в трактовке фантазии, а также роль композитора в развитии жанра очень велики. В первую очередь необходимо отметить тот вклад, который он внес в эволюцию как фортепианной, так и камерной фантазии-миниатюры: начиная с создания ее жанровой разновидности — пьесы-фантазии — и кончая взаимным проникновением циклов фантазийных миниатюр и сонатно-симфонического цикла.

Как известно, Шуман оказал огромное влияние на творчество многих композиторов XIX и начала XX веков. В области жанра фантазии это влияние заметно уже на уровне заголовков и/или инструментальных составов. К примеру, прототипом Четырех пьес-фантазий для кларнета и фортепиано op. 43 Н. Гаде (1864) можно назвать шумановские Пьесы-фантазии для кларнета и фортепиано op. 73. Упомянутый ранее цикл Фантазий op. 116 Й. Брамса (1892) также во многом является наследником фортепианных фантазийных циклов Шумана. Можно привести множество других примеров: Три пьесы-фантазии op. 7 для виолончели и фортепиано Р. Радеке (1853), «Карнавальские сцены». Семь пьес-фантазий для фортепиано И. А. Хубера (1896), «Арабески». Фантазии для кларнета и фортепиано Es-dur П. Женжена, «Драматическая фантазия» для оркестра op. 166 Ф. Хиллера (1874), 7 *Fantasiestücke*, Op. 26 М. Рegera (1897) и многие другие.

Известно большое влияние Шумана на русскую музыку, о чем неоднократно писали композиторы, музыкальные критики, исследователи: М. А. Балакирев, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Б. В. Асафьев, М. С. Друскин, Д. В. Житомирский, Б. Л. Яворский, Е. М. Царева, О. В. Лосева, А. М. Меркулов. При этом, как отмечает Д. В. Житомирский, русских композиторов привлекал

²⁴⁶ В этом плане примечательно, например, что немецкое слово «phantastisch» (фантастичный) использовалось Шуманом в критических статьях как синоним «phantasie reich» (богатый фантазией) или «phantasievoll» (полный фантазии).

именно образно-эмоциональный строй музыки Шумана, ее «романтическая страстность, непосредственность, проникновенный лиризм» [40, с. 57]. Эти качества оказались, по словам А. Г. Лароша, особенно близки духу русской школы, воспроизводили ее чувства и «господствующие идеи» [64]²⁴⁷. Неудивительно, что влияние Шумана в области жанра фантазии можно заметить уже в некоторых заголовках фантазийных произведений. Одними из ярких примеров можно назвать *Fantasiestück Des-dur* М. А. Балакирева, Пьесы-фантазии ор. 3 и Сюита № 1 ор. 5 для двух фортепиано, носившая название «фантазии-картины», С. В. Рахманинова, в некотором смысле это относится и к «Концертной фантазии» ор. 56 для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского, а также к Сонате-фантазии *gis-moll* (1886) А. Н. Скрябина и некоторым другим фантазийным произведениям.

Проблема влияния Шумана в области жанра фантазии требует детального изучения и вполне может стать темой отдельной работы. Решение этого вопроса предполагает изучение не только музыкального материала и сравнительного анализа фантазийных сочинений Шумана и последующих композиторов, но и биографических и других источников: писем, дневников, а также критических статей отечественных и зарубежных музыкантов с целью выяснения, знали ли они конкретные произведения Шумана во время написания своих фантазий или пришли к определенным художественным открытиям (сходным с шумановскими) в области этого жанра абсолютно самостоятельно.

После своего нового расцвета в музыке XIX века, в XX столетии число фантазий резко падает. Во многом это связано с тенденцией отказа от большого количества традиционных музыкальных терминов и жанровых обозначений. Недаром, по замечанию А. С. Соколова, в XX веке названия многих сочинений стали «из жанрово-конкретных [...] превращаться в абстрактно-нейтральные» [110, с. 9].

Соотношение понятий канона и его нарушений (или принципа фантазийности) также неоднозначно в XX веке. С одной стороны, во многих

²⁴⁷ См. также: [129, с. 86].

направлениях искусства столетия наблюдается настолько систематичное уклонение от канона, что это уклонение, по определению А. С. Соколова, «предстает как новый канон» [110, с. 9]. Таким образом, принцип фантазийности можно назвать этим «новым каноном». Действительно, во многих направлениях XX века фантазийность как принцип проявляется в неожиданности, спонтанности, новизне приемов музыкального развития, музыкальной выразительности (самые яркие примеры — экспериментальная и интуитивная музыка); также, по словам А. С. Соколова, заметна ориентация на «opus unicum (сочинение беспрецедентное)» [110, с. 16]. В этом плане показательное высказывание Дж. Кейджа о том, что «создание произведения обязательно должно быть экспериментом [...] результат которого невозможно предсказать» [161, р. 39].

С другой стороны, как отмечает А. С. Соколов, в XX веке также проявляется и традиция «жестко выдерживаемого канона» [110, с. 7]. Вспомним, например, направления неоклассицизма или неоромантизма и произведения В. В. Сильвестрова «Мгновения поэзии и музыки» (2003), «Мгновения Моцарта» (2003). Искусство XX века настолько разнообразно и противоречиво, что дать обобщающую характеристику проблеме фантазийности и жанра фантазии очень сложно без подробного анализа всех его направлений. Все это — также вопросы отдельных исследований.

Фантазия как музыкальный жанр не исчезает полностью из композиторской практики XX века. Создаются такие произведения, как Фантазия для скрипки и фортепиано op. 47 А. Шенберга (1949, одночастное произведение, написанное в додекафонной технике) или «Кармен-фантазия» («Carmen Fantasy») Ф. Ваксмана для скрипки с оркестром (1947, одночастное сочинение в стиле попури, написанное как музыка к фильму). О том, насколько этим и другим произведениям присущи жанровые признаки фантазии, можно судить только после более детального анализа. Хотя произведений с жанровым обозначением «фантазия» в современной музыке немного, интерес к жанру явно не угасает. В этом плане интересно отметить, что в новом немецком «Терминологическом музыкальном

словаре» (2012) жанру фантазии посвящена развернутая статья, тогда как многие другие жанры даже не упоминаются [155, S. 1-7].

Фантазия как «идея» продолжает существовать в различных видах искусства XX века. Фантазия XX века, по мнению В. В. Медушевского, близка современной поэтике кино «с его мышлением “рваными эпизодами”, наплывами, затемнениями — как бы провалами мысли, незавершенностью формы и др.». При этом фантазия «не столько демонстрирует богатство возможностей, сколько напряженно вопрошает или грезит об истине» [79, с. 50]. Идея фантазии отразилась «эхом» в сфере фантастики, широко распространенной в искусстве XX и XXI веков: кино, литературе и живописи²⁴⁸. Примечательно, что в английском языке современный жанр фантастической литературы (фэнтези) и старинный жанр музыкальной фантазии обозначаются одинаково: «fantasy».

Влияние Шумана на жанр фантазии второй половины XX и XXI века гораздо менее очевидно. Тем не менее, вопрос этот представляет большой интерес и также заслуживает отдельного исследования.

Проблема феномена фантазии и принципа фантазийности в искусстве является одной из самых интересных и сложных для исследователя, поскольку «свободный полет фантазии» с трудом поддается логическому обобщению. Тем не менее, дальнейшее исследование этого универсального феномена представляется очень важным для более полного понимания искусства и культуры в самом широком временном и географическом спектре.

²⁴⁸ Например, идея фантазии перерождается в фантастику (прежде всего научную). Вспомним серию научно-фантастических комиксов «Amazing Fantasy» («Удивительная фантазия») (1962) С. Ли, где впервые появляется Человек-паук.

Список литературы

1. *Аберт Г. В.* А. Моцарт. – М.: Музыка, 1983. – Ч. 2. – 517 с.
2. *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей / под ред. Гринцер П. А.. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.
3. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: учебник в 3-х ч. – М.: Музыка, 1988. – Ч. 1 и 2. – 415 с.
4. *Амброс А. В.* Роберт Шуман. Жизнь и творчество / пер. с нем. А. Н. Серова; текстол. подгот. и коммент. Вл. Протопопова. – М.: Музыка, 1988. – 59 с.
5. *Антипова Н. А.* Метаморфозы фантастического в «Геновеве» Шумана // Ученые записки Таврического Национального университета им. В. И. Вернадского, 2008 – № 1. С. 249-254.
6. *Антипова Н. А.* Фантастическое в немецкой романтической опере: дис. ... кандидата искусствоведения / Антипова Наталия Анатольевна. – М., 2007. – 182 с.
7. *Асафьев Б. В.* Вступительная статья // Р. Шуман. Песни для голоса с фортепиано. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1933. – Тетрадь I. – С. ii-vi.
8. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
9. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 111-138.
10. *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн. 1-я (1753) / пер. и коммент. Е. Юшкевич. – СПб.: Earlymusic Publishing House. – 2005. – 169 с.
11. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1845 году // Собрание сочинений в 3-х т.: К 100-летию со дня смерти / под общ. ред. Ф. М. Головенченко. – М.: Гослитиздат, 1948. – Т. 3. – С. 5-32.
12. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит. Ленингр. Отд-ние, 1973. – 568 с.
13. *Бертран А.* Гаспар из Тьмы: Фантазии в манере Рембрандта и Калло / изд. подг. Н. И. Балашовым, Е. А. Гунстом, Ю. Н. Стефановым. – М.: Наука, 1981. – 351 с.
14. *Бирюков С. Н.* Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. – 192 с.
15. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.

16. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. – М.: «Музыка», 1978. – 332 с.
17. Большой энциклопедический словарь – 2000. [электронный ресурс]. – URL: http://enc-dic.com/enc_big/ZNanr-20156.html (дата обращения: 20.05.2014).
18. *Бондаренко Е. Н.* Клавирная токката: феномен жанра // Мистецтвознавство. – Харьков, 2015. – С. 17-21.
19. *Бородин Б. Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. дис. ... доктора искусствоведения / Бородин Борис Борисович. – Москва, 2006. – 434 с.
20. *Бэлза И. Ф. Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств // Художественный мир Э.Т. А. Гофмана: сб. статей / ред. И. Ф. Бэлза и др. – М.: Наука, 1982. – С. 11-34.*
21. *Бюкен Э.* Карл Филипп Эммануил Бах / пер.с нем. В. В. Микошо, под ред. М. В. Иванова-Борецкого. – М.: Музгиз, 1934. – С. 164-180.
22. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. / пер. с нем. А. А. Франковского, вст. статья Р. Пельше. – М.: «В. Шевчук», 2009. – 344 с.
23. *Вольский А. Л.* "Фрагменты" Новалиса: поэтическое познание универсума // Новалис Фрагменты / пер. А. Л. Вольского, ред. М. В. Орловой. – Спб.: «Владимир Даль», 2014. – С. 5-53.
24. Воспоминания о Роберте Шумане / сост., коммент., предисл. О. В. Лосевой; пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. – М.: Композитор: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. – 556 с.
25. *Вундт В.* Фантазия как основа искусства / под ред. проф. А. П. Нечаева, пер. с нем. Л. А. Зандера. – Спб.: Издание т-ва М. О. Вольфъ, 1914. – 146 с.
26. *Вёрнер К.* «Крейслериана» Шумана // Советская музыка. – М.: Композитор, 1960. – № 12. – С. 77-84.
27. *Галацкая В. С.* Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. 3 / под ред. Е. М. Царевой. – М.: Музыка, 1974. – 559 с.
28. *Гофман Э. Т. А.* Собрание сочинений: в 6-ти т. / пер. А.В.Карельского. – М.: Худож. Лит., 1991. – Т. 1.
29. *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. ... доктора искусствоведения / Гребнева Ирина Владимировна – М., 2011. – 426 с.
30. *Григорьева Г. В.* О концепции фантазии «Скиталец» Шуберта // Царскосельские чтения, 2011. – № XV. – С. 239-246.
31. *Грохотов С. В.* Шуман и окрестности: романтические прогулки по «Альбому для юношества». – М.: Классика-XXI, 2006. – 234 с.

32. *Гуляев Н. А.* Системность в романтизме и ее основа // Миропонимание и творчество романтиков: межвузовский тематический сборник научных трудов. – Калинин: КГУ, 1986. – 154 с.
33. *Гумерова О. А.* Апология «бурного гения» и проблема новаторства в музыкальном искусстве эпохи «Бури и натиска» // Вестник ЧелГУ, 2009. – С. 173-177.
34. *Гумерова О. А.* Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / Гумерова Ольга Анатольевна. – Челябинск, 2010. – 22 с.
35. *Гуревич А. М.* Романтизм // Литературный энциклопедический словарь / ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 334-337.
36. *Демченко Г. Ю.* Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана: аспекты музыкальной герменевтики: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Демченко Галина Юрьевна. – Саратов: Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. – 22 с.
37. *Друскин М. С.* Творческий метод Шумана // История и современность: статьи о музыке. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1960. – С. 36-48.
38. *Елизарова М. Е.* История зарубежной литературы XIX века: Учебник для пед. ин-тов. – М.: Учпедгиз, 1961. – 616 с.
39. *Житомирский Д. В.* Шуман. – М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1960. – 88 с.
40. *Житомирский Д. В.* Роберт и Клара Шуман в России. – М.: Государственное Музыкальное Издательство, 1962. – 217 с.
41. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 880 с.
42. *Житомирский Д. В.* Романтизм // Музыкальная энциклопедия / ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982. – Т. 4. – Стб. 697-704.
43. *Житомирский Д. В.* Шуман Роберт Александр // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. / ред. Ю. В. Келдыша. 1973-1982. – Стб. 455-468.
44. *Зенкин К. В.* Расцвет романтической миниатюры // Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 1997. – С. 70-98.
45. *Зенкин К. В.* Романтизм как историко-культурный переворот // Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Выпуск 1. – М.: МП «Книга», 2001. – С. 3-8.
46. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореферат дис. ... доктора искусствоведения / Зенкин Константин Владимирович. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 54 с.

47. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: дис. ... доктора искусствоведения / Зенкин Константин Владимирович. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 304 с.
48. *Зенкин К. В.* О критерии жанрообразования в музыкально-историческом процессе // Музыкальные жанры. История и современность: тез. докл. к науч.-теорет. конф. молодых музыковедов / ред. Б. С. Гецелев. – Горький: Горьков. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1989. – 152 с.
49. *Иванчей Н. П.* Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: дис. ... кандидата искусствоведения / Иванчей Наталия Павловна. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2009. – 212 с.
50. *Каган Ю.* Музеус и его сказки // Музеус. Сказки и легенды / Перевод с немецкого Е. Пугачевой. – М., 1960. – С. 3.
51. *Карелина Е. К.* Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: дис. ... кандидата искусствоведения / Карелина Екатерина Константиновна. – М., 1996. – 215 с.
52. *Карташова И. В.* Об эстетических и художественных открытиях раннего романтизма // Романтизм: эстетика и творчество. Сб. трудов / отв. ред. И. В. Карташова. – Тверь: Тверской государственный университет, 1994. – С. 4-11.
53. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2-х томах. Том I. – М.: Московская консерватория, 2009. – 536 с.
54. *Кириллина Л. В.* Бетховен и теория музыки XVIII - начала XIX веков: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Кириллина Лариса Валентиновна. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. – 24 с.
55. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века / ред. И. Лебедевой. – М.: Композитор, 2007. – Часть II. – 224 с.
56. *Конен В. Д.* История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. В 5-ти вып. Вып. 3. – М.: Музыка, 1981. – 534 с.
57. *Коробова А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 173 с.
58. *Коробова А. Г.* Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. – СПб.: «Лань», 2013. – С. 233-237.
59. *Коробова А. Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007 – 639 с.
- 59a. *Коробова А. Г.* Музыкальная арабеска как феномен европейского романтизма // Некоторые вопросы теоретического музыкознания: Межвуз. сборник науч. трудов. Вып. 2 / Отв. ред. О. Ю. Иванова. – Челябинск: Челяб. высшее муз. училище, 1999. – С. 29-38.
60. Краткая энциклопедия символов [электронный ресурс]. – URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Пальма> (дата обращения 24.05.2016).

61. *Куликов А. Е.* Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки: дис. ... канд. искусствоведения / Куликов Александр Евгеньевич. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2015. – 180 с.
62. *Кюрегян Т. С.* Фантазия // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. – Т. 5. – Стб. 767-771.
63. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
64. *Ларош Г. А.* Шуман как фортепианный композитор // Избранные статьи в пяти выпусках. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1978. – С. 19-29.
65. *Лахути А.* О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана // О музыке. Проблемы анализа / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. – М.: Советский композитор, 1974. – С. 209-219.
66. Литературная энциклопедия в 11 т. / ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1991. – Т. 10. – 936 с.
67. *Лобанова М. Н.* Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
68. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. – 208 с.
69. *Лосева О. В.* Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур: автореферат дис. ... доктора искусствоведения / Лосева Ольга Владимировна. – М., 2012. – 43 с.
70. *Лосева О. В.* Титульный лист как компонент художественного целого // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научной конференции. – М., 2002. – С.119-129.
71. *Лосева О. В.* О жанре сонаты и становлении сонатной формы в эпоху барокко: материалы к курсу анализа музыкальных произведений. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. – 22 с.
72. *Лосева О. В.* Кто, кому и почему: заметки о шумановских посвящениях // Музыкальная академия. – М., 2006. – С. 162-166.
73. *Лосева О. В.* "Геновефа", "Генофейфа", "Геновева"... Русский путь оперы Шумана // Научный вестник Московской консерватории, 2010. – № 3. – С. 107-131.
74. *Ляхина Т. В.* О некоторых особенностях произведений на заимствованные темы в творчестве виртуозов XIX века // Вестник СПбГУКИ, 2014. – № 1 (18). – С. 133-137.
75. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
76. *Мазель Л. А.* Фантазия f-moll Шопена: Опыт анализа. – М.: Музгиз, 1937. – 184 с.
77. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: учебник специального курса для музыкальных вузов. – М.: Музыка, 1967. – 753 с.

78. *Маслий С. Ю.* Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: автореферат дис. ... канд. иск. / Маслий Светлана Юрьевна. – М., 2003. – 24 с.
79. *Медушевский В. В.* Фантазия в культуре и музыке // Музыка, Культура, Человек / под ред. М. Мугинштейна. – Свердловск, 1991. – С. 44-51.
80. *Меркулов М. А.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. – М.: ООО «Дека-ВС», 2014. – 160 с.
81. *Меркулов А. М.* Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации. – М.: Музыка, 2006. – 93 с.
82. *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса: сб. статей. – М.: Наука, 1989. – 236 с.
83. *Михайлов А. В.* Романтизм: музыкальные эпохи, направления, стили // Музыкальная жизнь, 1991. – № 5, 6. – С. 20-23.
84. *Михайлов А. В.* Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии / предисл. С. Аверинцева. – М.: Языки рус. культуры, 1997. – 909 с.
- 84а. *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского: дис. ... канд. искусствоведения / Моисеев Григорий Анатольевич. М., 2006. – 291 с.
85. *Назайкинский Е. В.* Поэтика музыкальной миниатюры // История в музыке: избр. исслед. / Е. В. Назайкинский. – М.: МГК им П. И. Чайковского, 2009. – С. 371-391.
86. *Назайкинский Е. В.* Теория взаимодействия форм: вст. статья // Стоянов П. Ц. Взаимодействие музыкальных форм. – М.: Музыка, 1985. – С. 5-30.
87. *Назайкинский Е. В.* Стилъ и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
88. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.
89. *Николаева Н. С.* Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века: Учеб. пособие в 3 кн. / под общ. ред. Т. Э. Цытович. – М.: Музыка, 1975. – Кн. 1. – С. 7-26.
90. *Николаева Н. С. и др.* Музыка Австрии и Германии XIX века: Учеб. пособие в 3 кн. / под общ. ред. Т. Э. Цытович. – М.: Музыка, 1990. – Кн. 2. – 525 с.
91. *Новалис «Фрагменты»* / ред. М. В. Орловой, А. Л. Вольского. – Спб.: «Владимир Даль», 2014. – 320 с.
92. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный* / под ред. Т. Ф. Ефремовой. – М.: Русский язык, 2000. – 636 с.
93. *Палажченко И.* Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. искусств. – М., 1992. – 24 с.
94. *Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке* / под ред. М. Попова. – М., 1907. – 136 с.

95. *Попова Н. В.* Фортепьянные сонаты Р. Шумана. – М.: Музгиз, 1959. – 71 с.
96. *Протопопов В. В.* История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII-1-й половины XIX века: Бетховен, Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шопен, Шуман. – М.: Музыка, 2013. – 190 с.
97. *Протопопов В. В.* Ричеркар, канцона, фантазия – предшественники фуги // Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979. С. 6-64.
98. *Путилов А.* Шуман в квадрате / сост. А. Путилов. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 95 с.
99. *Пылаев М. Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза. дис. ... доктора искусствоведения / Пылаев Михаил Евгеньевич. – М., 2016. – 470 с.
100. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. – М.: Московская консерватория, 2009. – 219 с.
101. *Реженинова Н. Р.* Понятие «фортепианное переложение» как терминологическая проблема // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2012. №3. – С. 133-135.
102. *Рощенко Е.* Музыкальное произведение как сакральный универсум: соната-фантазия Ф. Листа «По прочтении Данте» в аспекте преломления логики мифа // Научный вестник НМАУ им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 156-167.
103. *Рубинштейн А. Г.* Разговор о музыке (музыка и ее мастера) // Литературное наследие. В 3-х т. / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. – С. 110-162.
104. *Самошина И. В.* Проблема фантастического в творчестве Р. Шумана и его цикл «Фантастические пьесы» ор. 12: дипломная работа. – МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1986. – 76 с.
105. *Сапонов М. А.* Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения // Вопросы истории, теории, методики. – М.: Музыка, 1982. – 79 с.
106. *Серебренников М.* Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica, 2011. № 2 (8). – С. 4-31.
107. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
108. *Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи / под ред. А. Н. Чудинова. – СПб., 1910. – 878 с.*
109. *Смирнова Т. В.* Английские консортные жанры конца XVI - первой четверти XVII веков: дис. ... канд. иск. / Смирнова Татьяна Вячеславовна. – Новосибирск, 2009. – 180 с.

110. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
111. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. – С. 12-58.
112. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского Университета, 1994. – 218 с.
113. Соловьев Н. Ф. Фантазия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86-ти т. – СПб., 1902. – Т. 69. – С. 295.
114. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра. – М.: Музыка, 1988. – 320 с.
115. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы эстетики / под ред. И. Прудниковой. – М.: Музыка, 1968. – 102 с.
116. Стоянов П. Ц. Взаимодействие музыкальных форм. – М.: Музыка, 1985. – 269 с.
117. Ткаченко Е. А. Клавирные сонаты Ф. Э. Баха: у истоков классического стиля (к вопросу жанровых взаимодействий) // Южно-российский музыкальный альманах, 2010. – №2. – С. 15-18.
118. Толковый словарь Ожегова / под ред. С. И Ожегова, Н. Ю. Шведовой. – М.: «Азъ», 1992. – 1357 стб.
119. Толковый словарь русского языка: В 4-х т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 2000. – 799 с.
120. Трубенюк Е. А. Те Деум: основные жанровые модели: автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Трубенюк Елена Александровна. – М., 2016. – 24 с.
121. Трубенюк Е. А. Те Деум: основные жанровые модели: дис. ... канд. искусствоведения / Трубенюк Елена Александровна. – М., 2016. – 373 с.
122. Фейнберг С. Я. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 599 с.
123. Фраенов, В. П. Музыкальная форма: курс лекций. – М., 2003. – 197 с.
124. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. – М.: Московская консерватория, 2006. – 432 с.
125. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. / гл. ред. Ю. А. Сандулов. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с.
126. Хохлов Ю. Н. Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикациям Отто Эриха Дойча и другим истоникам / сост., общая ред. и прим. Ю. Н. Хохлова. – М.: Музгиз, 1963. – 840 с.
127. Хохлова А. Л. Инструментальная фантазия: к проблеме генезиса и эволюции жанра. – Саратов: Саратовский источник, 2011. – 104 с.
128. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. – М.: Прогресс–Традиция, 1997. – 416 с.

129. Царёва Е. Роберт Шуман. Штрихи к «русскому портрету» композитора // Музыкальная академия, 2010. – № 2. – С. 86-90.
130. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. / под ред. Г. Головинского. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
131. Чавчанидзе, Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: автореферат дис. ... доктора филологических наук. – М., 1995. – 33 с.
132. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / предисл. Г. А. Лароша. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 439 с.
133. Чернуха З. А. Жан Поль и Роберт Шуман – романтические двойники: материалы IV международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». М., 2016. [электронный ресурс]. – URL: <http://gnesinstudy.ru/?cat=20> (дата обращения: 25.05.2016).
134. Чернявская Ю. Г. Жанр или идея? Трактовка жанра фантазии в творчестве Шумана // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2015. – № 4 (38). – С. 12-18.
135. Чернявская Ю. Г. Пьеса-фантазия: грани нового жанра в творчестве Шумана // Музыковедение, 2015. – № 3. – С. 27-35.
136. Чернявская Ю. Г. Фантазия или не фантазия? Отвергнутые названия фантазийных опусов Роберта Шумана // Музыковедение, 2016. – № 2. – С. 15-24.
137. Чigareва Е. И. Романтизм в музыке // Романтизм: эстетика и творчество. Сб. трудов / отв. ред. И. В. Карташова. – Тверь: Тверской государственный университет, 1994. – С. 145-155.
138. Чинаев В. П. Фантазия // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 570.
139. Чинаев В. П. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана // Научный вестник Московской консерватории. – 2010. – № 3. – С. 84-98.
140. Шабшаевич Е. М. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 648 с.
141. Шевченко Г. Фантазии в манере Калло. [электронный ресурс]. – URL: http://lib.ru/GOFMAN/kallo.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 21.06.2016).
142. Шкарина Е. К. Об историческом аспекте понятия свободной формы // К методике проблемного анализа. – Горький, 1983. – С. 23-40.
143. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалева. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1. – 407 с.
144. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалева. – М.: Музыка, 1978. – Т. 2-А. – 327 с.

145. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х т. / сост., текст. ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалевой. – М.: Музыка, 1979. – Т. 2-Б. – 294 с.
146. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., текст. ред., вступит. статья, коммент., указатели Д. В. Житомирского. – М.: Музыка, 1970. – Т. 1. – 719 с.
147. Шуман Р. Письма: в 2-х т. / сост., текст. ред., вступит. статья, коммент., указатели Д. В. Житомирского. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 525 с.
148. Щеголева А. В. Романтическая инструментальная фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана: пути становления жанра: автореферат дис. ...канд. искусствоведения / Щеголева Алена Владимировна. – Киев, 2011. – 24 с.
149. Adam-Schmidtmeier E.-M. Kreisleriana, Phantasien für Klavier Op. 16 // Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos. – Laaber: Laaber Verlag, 2006. – Bd. 1. S. 92-98.
150. Appel B. R. Charakterstück // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2, neubearbeitete Auflage / hrsg. von F. Blume und L. Finscher. – Kassel, Basel: Bärenreiter, 1995. – Bd. 2. – Sp. 636-642.
151. Appel B. R. Foreword and critical notes // Klavierkonzert a-Moll op. 54 / ed. by B. Appel. – Mainz, New York: Schott, 2003. – P. 175-291.
152. Appel B. R. Klavierkonzert a-Moll op. 54 // Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos. – Laaber: Laaber-Verlag, 2006. – S. 344-355.
153. Ashbee A. John Jenkins's Fantasia-Suites for Treble, two Basses and Organ, Part I // Chelys, 1969. – vol. 1, p. 3-15.
154. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. – Berlin: Academic-Verlag, 1959. – Bd. 104, Heft 6. – 80 S.
155. Betz M. Fantasia // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / hrsg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller. – Wiesbaden, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012. – Ordner 3. S. 1-7.
156. Blackburn B. J. Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables // The Josquin Companion / ed. by R. Sherr. – Oxford and New York: Oxford University Press, 2000. – P. 51-88.
157. Boetticher W. Robert Schumanns Klavierwerke. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984. – Bd. 2. – 320 S.
158. Brockhaus Riemann Musiklexikon / hrsg. H. H. Eggebrecht und C. Dahlhaus. – Wiesbaden: F. A. Brockhaus; Mainz: Schott's Söhne, 1979. – Bd. 2. – 732 S.
159. Brown M. Fantasiestücke // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol / ed. by S. Sadie. – London: Macmillan, 2001. – Vol. 8. – P. 559-560.
160. Brown M. J. E. Character piece // Grove Music Online [электронный ресурс]. – URL: <http://www.grovemusic.com> (дата обращения: 01.08.2016).

161. *Cage J.* Silence: Lectures and Writings. – Middletown: Wesleyan University Press, 1961. – 302 p.
162. *Chissell J.* Schumann Piano Music. – Seattle: University of Washington Press, 1972. – 336 p.
163. *Czerny C.* School of practical composition: in 3 vol. op. 600 / transl. by J. Bishop. – London: Robert Cocks & Co., 1848. – Vol. 1. – 193 p.
164. *Czerny K.* Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200. – Vienna: Diabelli & Cappi, 1829. – 111 S.
165. *Dahlhaus C.* Was ist eine musikalische Gattung? // Theorie der Gattungen / hrsg. von S. Mauser. – Laaber: Laaber-Verlag, 2005. – Bd. 15. – S. 85-91.
166. *Dahlhaus C.* Esthetics of Music / transl. by W. Austin. – Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1982. – 128 p.
167. *Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jahrhunderts // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. – Laaber: Laaber-Verlag, 1980. – Bd. 6. – 360 S.
168. *Dahms W.* Schumann. – Berlin: Schuster und Loeffler, 1916. – 459 S.
169. *Daverio J.* Schumann's «Im Legendenton» and Friedrich Schlegel's «Arabeske» // 19th-Century Music. – 1987. – Vol 11, N 2. – P. 150-163.
170. *Daverio J.* Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age». – Oxford: Oxford University Press, 1997. – 607 p.
171. *Domokos Z.* Bezüge zwischen Lied und Instrumentalmusik: Schuberts «Wandererfantasie» und Schumanns Fantasie in C-dur // Schubert durch die Brille. – Tutzing, 1997. – S. 83-95.
172. *Draheim J.* Schumann // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. völlig neu bearbeitete Ausgabe in 29 Bde. / hrsg. von F. Blume, L. Finscher. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006. – Bd. 15. – Sp. 257-298.
173. *Draheim J.* Introduction and Allegro appassionato (Konzertstück) G-Dur op. 92, Konzert-Allegro mit Introduction d-Moll op. 134 für Klavier und Orchester // Schumann Handbuch / hrsg. von U. Tadday. – Stuttgart: Bärenreiter, 2006. – S. 3-25.
174. *Draheim J.* Konzertante Werke // Schumann Handbuch / hrsg. von U. Tadday. – Stuttgart: Bärenreiter, 2006. – S. 382-385.
175. *Draheim J.* Phantasie a-moll/C-Dur op. 131 // CD "Robert Schumann: Sämtliche Werke für Violine und Orchester". – SWR music / hänssler CLASSIC. – 2010. [электронный ресурс]. – URL: <http://www.pressezentrum-musik.com/cd/lena-neudauer/schumann/bookletttext.html> (дата обращения: 13.05.2014).
176. *Dunsby J.* The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116 // Brahms: biographical, documentary and analytical studies / ed. by R. Pascall. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – P. 168-169.
177. *Edler A.* Schumann und seine Zeit. – Laaber: Laaber-Verlag, 1982. – 416 S.

178. *Edler A.* Kreisleriana op. 16 // Schumann Handbuch / hrsg. von Ulrich Tadday. – Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2006. – S. 248-250.
179. *Eismann G.* Robert Schumann, a biography in word and picture / english transl. by L. Jaeck. – Leipzig: Edition Leipzig, 1964. – 188 p.
180. *Elson L. C.* Invention // Elson's Music Dictionary / ed. by L. C. Elson. – Boston: O. Ditson company, 1933. – P. 148.
181. *Field C., Helm E., Drabkin W.* Fantasia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol. / ed. by S. Sadie. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – Vol. 8. – P. 545-558.
182. *Finson J.* Sinfonie d-Moll // Schumann Handbuch / hrsg. von U. Tadday. – Stuttgart: Bärenreiter, 2006. – S. 344-349.
183. Fremdwörterlexikon [электронный ресурс]. – URL: <http://www.wissen.de/fremdwort/fantasieren> (дата обращения: 23.04.2016).
184. *Füger G. C.* Charakteristische Clavierstücke – Tübingen, 1784. – 48 p.
185. *Gadamer H. G.* Truth and Method / transl. ed. by G. Barden, J. Cumming. – New York: Seabury Press, 1975. – 551 p.
186. *Gooley D.* Schumann and Agencies of Improvisation // Rethinking Schumann / ed. by R. M. Kok and L. Tunbridge. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – P. 129-150.
187. *Green E.* Between Text and Context: Schumann, Liszt, and the Reception of Dedications // Journal of Musicological Research. – London: Routledge, 2009. – P. 312-339.
188. *Green R. D.* Robert Schumann's Exercice and the Toccata, Opus 7 // Essays in honor of John F. Ohl: A compendium of American musicology / ed. by E. A. Arias. – Evanston: Northwestern University Press, 2001. – P. 179-194.
189. *Hayashida M.* From sonata and fantasy to sonata-fantasy: charting a musical evolution: PhD Thesis / Mami Hayashida. – University of Kentucky, 2007. – 135 P.
190. *Heller K.* Fantasiestücke op. 12 // Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos. – Laaber: Laaber-Verlag, 2005. – Bd. 1. – S. 65-71.
191. *Herttrich E.* Preface // Schumann. Drei Phantasiestücke / hrsg. Von E. Herttrich. – G. Henle Verlag, 2010. – P. III-IV.
192. *Herttrich E.* Preface // Schumann. Toccatta op. 7: Fassungen 1830 und 1834 / hrsg. von E. Herttrich. – G. Henle Verlag, 2010. – P. IV-VIII.
193. *Herttrich E.* Bemerkungen // Schumann. Toccatta op. 7: Fassungen 1830 und 1834 / hrsg. von E. Herttrich. – G. Henle Verlag, 2010. – P. 24.
194. *Herttrich E.* Preface // Robert Schumann «Märchenerzählungen» op. 132 / hrsg. von E. Herttrich – G. Henle Verlag, 2010. – P. III-IV.
195. *Herttrich E.* Preface // Robert Schumann. Nachtstücke op. 23. Urtext Edition / hrsg. von E. Herttrich. – G. Henle Verlag, 2010. – P. III-IV.

196. *Hoekner B.* Schumann and romantic distance // *Journal the American Musicological Society*, 1997. – Vol. 50, N 1. – p. 55-132.
197. *Hoffmann E.* Fantasiestücke in Callots Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1994. – Bd. 1. – 551 S.
198. *Jensen E. F.* Schumann. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – 384 p.
199. *Kahl W.* Fantasie seit 1750 // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 17 Bde. / hrsg. von F. Blume.* – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954. – Bd. 3. Sp. 1790-1800.
200. *Kahl W.* Charakterstück // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; allgemeine Enzyklopädie der Musik / unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes, hrsg. von F. Blume.* – Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1952. – Bd. 2. – Sp. 1094-1100.
201. *Kallberg J.* The Rhetoric of Genre: Chopin Nocturne in G Minor // *19th-Century Music / hrsg. von C. Dahlhaus; eng. transl. von J. B. Robinson.* – University of California Press, 1988. – Vol. 11. – P. 238-261.
202. *Kennedy M.* Fantasia // *Oxford Dictionary of Music / ed. by T. Rutherford-Johnson, J. Kennedy.* – Oxford, 2013. – P. 248.
203. *Klassen J.* Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit // *Europäische Komponistinnen.* – Köln: Böhlau, 2009. – Bd. 3. – 536 S.
204. *Knechtges-Obiecht I.* Kammermusik // *Schumann Handbuch / hrsg. von U. Tadday.* – Stuttgart: Bärenreiter, 2006. S. 301-331.
205. *Köhler H. J.* Abegg-Variationen für Klavier op. 1 // *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos.* – Laaber: Laaber-Verlag, 2005. – Bd. 1. – S. 1-7.
206. *Kok R.-M.* Fantasie C-Dur op. 17 // *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke / hrsg. von H. Loos.* – Laaber: Laaber-Verlag, 2006. – Bd. 1. – S. 99-105.
207. *Kollman A. F. C.* An Essay on Musical Harmony, According to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors. – London: Dale, 1796. – 128 p.
208. *Krebs H.* Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann. – USA: Oxford University Press, 1999. – 290 p.
209. *Litzmann B.* Clara Schumann, ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2001. – Bd. 2. – 430 S.
210. *MacAuslan J.* Schumann's music and Hoffmann's fictions: PhD Thesis. – University of Manchester, 2013. – 245 p.
211. *Marston N.* Schumann: Fantasie Op. 17 / ed. by J. Rushton. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 117 p.
212. *Marston N.* Im Legendenton: Schumann's «Unsung Voice» // *19th-Century Music.* – Oakland, California: University of California Press, 1993. – Vol. 16. – P. 227-241.
213. *Mattheson J.* Der Vollkommener Capellmeister. – Hamburg: C. Herold, 1739. – Teil 2, Kap. 13. – S. 35-41.

214. *McCorkle M. L.* Schumann R. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / hrsg. von M. L. McCorkle; unter Mitwirkung von Akio Mayeda u. der Robert-Schumann-Forschungsstelle. – München: G. Henle Verlag, 2003. – 1044 p.
215. *Meyer E. H.* England 16-17 Jh. // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik in 17 Bde. / hrsg. von F. Blume. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954. – Bd. 3. – Sp. 1771-1781.
216. *Morley T.* Plain and Easy Introduction to Practical Music. London: Peter Short // London: Peter Short. – 1597. 183 p.
217. *Münster R.* Preface // Schumann R. Exercices. Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven / hrsg. von R. Münster. – München: G. Henle Verlag, 1976. – p. IV-VI.
218. *Newcomb A.* Schumann and late eighteenth-century narrative strategies // Nineteenth-Century Music: Electronic journal. – Berkeley: University of California Press, 1987. – Vol. 11. – S. 164-174.
219. *Parry C. H. H.* Fantasia // Grove's Dictionary of Music and Musician / ed. by J. A. Fuller. – London: Macmillan and Co. Limited, 1900. – Vol. 2. – P. 5-8.
220. *Ponce A.* Form, Diversion and lack of fulfillment in the First Movement of Schumann's Fantasia op. 17 // Music Theory Online. 2014. Vol. 20, n 3. [электронный ресурс]. – URL: <http://www.mtosmt.org> (дата обращения: 27.10.2015).
221. *Prout E.* Capriccio // Grove's Dictionary of Music and Musician / ed. by J. A. Fuller. – London: Macmillan and Co. Limited, 1900. – Vol. 1. – P. 461.
222. *Reimann M.* Die Fantasia des Barockzeitalters // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik in 17 Bde. / hrsg. von F. Blume. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954. – Bd. 3. – Sp. 1781-1790.
223. *Reimann M.* Zur Deutung des Begriffs Fantasia // Archiv für Musikwissenschaft / hrsg. von W. Gurlitt, H. Besseler, W. Gerstenberg, A. Schmitz. – Trossingen Verlag, 1953. – Jahrg. 10, H. 4. – S. 253-274.
224. *Roesner L. C.* Schumann's "Parallel Forms" // 19th-Century Music. – Berkeley: University of California Press, 1991. – Vol 14. – P. 265-278.
225. *Rosen C.* The Romantic Generation. – Massachusetts: Harvard University Press, 1995. – 723 p.
226. *Rosen C.* The classical style. – New York: W. W. Norton & Co., 1972. – 467 p.
227. *Schiller F. von* Eine Leichenphantasie [электронный ресурс]. – URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-schiller-gedichte-3352/128> (дата обращения: 08.08.2016).
228. *Schlegel F.* Die Gebüsche // Dichtungen / hrsg. und eingeleitet von H. Eichner. – München: F. Schöningh, 1962. – S. 190-191.
229. *Schlegel F.* Fantasia aus «Erste Frühlingsgedichte» // Musenalmanach für das Jahr 1802 / hrsg. von A. W. Schlegel und L. Tieck. – Tübingen, 1802. – S. 158-159.

230. *Schumann R.* Tagebücher / hrsg. von G. Eismann. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. – Bd. 1. – 580 S.
231. *Schumann R.* Tagebücher / hrsg. von G. Eismann. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987. – Bd. 2. – 757 S.
232. *Schumann R.* Tagebücher / hrsg. von G. Nauhaus. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982. – Bd. 3, – 991 S.
233. *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. – Leipzig: Wigand, 1871. – Bd. 1. – 336 S.
234. *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. – Leipzig: Wigand, 1871. – Bd. 2. – 375 S.
235. *Schumann R.* Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig, 1836 Jg. Bd. 4. – 224 S.
236. *Seiffert M.* Vorwort // G. F. Telemann. Drei Dutzend Klavierfantasien / M. Seiffert. – Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 1975. – S. 2-5.
237. *Simpson Ch.* A Compendium of Practical Music. – London, 1667. – 182 p.
238. *Sloboda J.* Melodic psychologist // Nature. – 2014. – Vol. 506. – P. 433.
239. *Tarasti E.* Chapter 6 «... ein leiser Ton gezogen ...»: Robert Schumann's Fantasie in C major (op. 17) in the light of existential semiotics // Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. – Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 2014. – P. 131-168.
240. *Toumpoulidis T.* Aspects of musical rhetoric in baroque organ music: PhD Thesis / T. Toumpoulidis. – Sheffield: The University of Sheffield, 2005. – 265 p.
241. *Voss E.* Vorwort // Sinfonie Nr. 4 d-Moll, op. 120: Taschenpartitur. – München: Goldmann u.a., 1980. – S. 131-208.
242. *Walker A.* Schumann, Liszt and the C Major Fantasie, op. 17: A Declining Relationship // Music and Letters. – Oxford: Oxford University Press, 1979. – Vol. 60. – P. 156-165.
243. *Wasielewski W. J. von.* Robert Schumann: Eine Biographie. – Dresden: R. Kuntze, 1869. – 403 S.
244. *Wasilewski W. J. von.* Schumanniana. – Leipzig: Dt. Verlag für Musik, 1988. – 371 S.
245. *Wigmore R.* Haydn: Piano sonatas II // Booklet of CD: German trans. by R. Wendel. Hyperion. 2009. [электронный ресурс]. – URL: http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W12498_GBAJY0971015&vw=dc (дата обращения: 05.05.2014).
246. *Wiora W.* Zwischen absoluter und Programmmusik // Festschrift Friedrich Blume / hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch. – Kassel: Bärenreiter, 1963. – S. 381-388.
247. *Wiora W.* Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft / hrsg. von W. Vetter, R. Eller. – Leipzig: Edition Peters, 1966. – S. 7-30.
248. *Wörner K. H.* Robert Schumann. – München, Zürich: Piper, 1987. – 371 S.