

*Анастасия Куликова*

**«УТРЕННИЕ ПЕСНИ» ОР. 133:  
ЗАГАДКИ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА ШУМАНА**

Было бы недостаточно сказать, что Роберт Шуман — великий немецкий композитор-романтик, оставивший неизгладимый след в музыкальной культуре не только своей страны, но и всего мира. Это действительно уникальный, исключительный композитор, а его творчество полно загадок. К сожалению, сейчас исполняются и изучаются не все сочинения Шумана, которые этого заслуживают. В особенности это касается позднего творчества — возможно, из-за той тени, которую отбрасывает на эту часть наследия композитора его болезнь.

Одно из таких сочинений — «Утренние песни» («Gesänge der Frühe») ор. 133, последнее завершённое произведение Шумана для фортепиано, созданное в 1853 году. Оно представляет собой сборник из 5 фортепианных пьес. Сегодня «Утренние песни» звучат крайне редко, так как они достаточно сложны как для исполнителя, так и для слушателя. Эта музыка рождена психически неустойчивым разумом, и в ней, на наш взгляд, можно услышать надежду и смирение.

1853 год — год попытки самоубийства — был весьма продуктивным в творческой биографии композитора, что не может не поражать. В это время он написал Скрипичный концерт d-moll, увертюру к «Сценам из “Фауста”», а также много других сочинений для оркестра и инструментов соло — среди прочего пять Романсов для виолончели и фортепиано. Последние, по

некоторым данным, спустя 40 лет были уничтожены Кларой, которая нашла их недостойными гения мужа [7].

18 октября 1853 года Шуман показал Кларе рукопись с просьбой изучить её. «Роберт только что написал пять Утренних песен, абсолютно оригинальных, как и всегда, но очень сложных для восприятия», — писала Клара в своем дневнике в тот же день<sup>1</sup>. В следующем году пьесы были опубликованы.

Благодаря заметкам Шумана мы знаем, что «Утренние песни» изначально были адресованы Диотиме («An Diotima») — загадочное посвящение, которое вызывает у исследователей много вопросов [6, 197–198]. Диотима была аркадской жрицей, предполагаемой наставницей Сократа<sup>2</sup>, и возможно, что Шуман имел в виду именно ее. Однако, по мнению Эрика Йенсена, более вероятно, что в этом названии содержится намек на «Гёльдерлинову Сюзетту Гонтар» (Hölderlin's Susette Gontard) [8, 310]<sup>3</sup>. Известно, что немецкий поэт Фридрих Гёльдерлин с 1796 года занимался с детьми Гонтар в качестве домашнего учителя. Он был безумно, но безответно влюблен в мать своих учеников, которая стала его музой. Впервые он изобразил её под именем Диотимы в своем романе «Гиперион, или Отшельник в Греции» (1797–1799), а затем упоминал и в других сочинениях [1, 124; 4, 46].

Творчество Гёльдерлина было хорошо известно Шуману с подросткового возраста [2, 57] — в не меньшей степени, чем произведения Шиллера или Жан Поля, которыми он зачитывался на литературном кружке, созданном им во время обучения в гимназии. Однако в издании оп. 133 появилось совсем другое посвящение — Беттине фон Арним, немецкой

---

<sup>1</sup> Цит. по: [4, 45]. См. также [9, 17].

<sup>2</sup> Диотима — героиня «Пира», одного из самых известных диалогов Платона. К ее образу отчасти восходит понятие платонической любви: «Сократ заимствовал у Д[иотимы] толкование любви как стремления к прекрасному» [3, 186].

<sup>3</sup> На это указывают и другие исследователи [6, 198].

писательнице, сестре Клеменса Brentano — без каких-либо других комментариев [6, 197].

Название сборника принято переводить на другие языки (в том числе на русский) как «Утренние песни», хотя, по мнению Йенсена, более подходящий перевод — «Песни рассвета» [8, 310]. Всего за 3 дня до попытки самоубийства Шуман писал издателям, что эта музыка — «попытка изобразить не саму зарю, а чувства, пробужденные ею, приближение и постепенное наступление рассвета, скорее как выражение чувств, а не живопись»<sup>4</sup>.

Почему же Шуман назвал эти пьесы «песнями»? Безусловно, напрашивается сравнение с «Песнями без слов» Мендельсона. Тем более, что на поверхности лежит сходство — фортепианные миниатюры, опирающиеся на вокальную основу, которая усложнена романтическим мирозерцанием. Однако это сходство действительно скорее поверхностное, и разница в трактовке жанра у Мендельсона и у Шумана ощутима. К тому же жанр один и тот же только в русском переводе. На немецком же у Мендельсона — *Lieder*, что означает прежде всего «песни». У Шумана же — *Gesänge*, от *Gesang*, основной перевод которого — «пение», и это потенциально расширяет жанровые границы<sup>5</sup>. И, несмотря на то, что в каждой пьесе шумановского сборника можно обнаружить аллюзии (иногда явные, иногда скрытые) на различные вокальные жанры, они отнюдь не ограничиваются собственно песнями (в узком смысле).

Джон Дэверио, например, так определяет жанры отдельных номеров: «№ 1 — хорал (коллективная песня [group song]); № 2 — дуэт (для дисканта [treble] и баса; № 3 — героический хор (насыщенный трубными фанфарами); № 4 — *Kunstlied* [то есть специально сочиненная песня — А.К.] (монолог); № 5 — *Volklied* [народная песня] (еще одна коллективная песня)» [6, 197].

---

<sup>4</sup> Цит. по: [4, 44].

<sup>5</sup> Что, конечно же, не означает, что Мендельсон в своих «Песнях без слов» остается исключительно в жанровых границах песни.

Он также указывает на то, что формы отдельных пьес основаны на различных вариантах строфики [Ibid.].

Однако аллюзии, которые возникают при прослушивании пьес, шире конкретных жанровых ассоциаций. Так, Мария Тереза Арфини говорит о связях «Утренних песен» с темой природы и «Пасторальной» симфонией Бетховена [4, 44]. Дэверио же проводит параллели с «Детскими сценами» самого Шумана (Kinderszenen op. 15) [6, 200].

Все это позволяет исследователям рассматривать все пять пьес «Утренних песен» как единый цикл. Однако и здесь не обходится без споров и загадок.

Например, они расходятся во мнении относительно того, насколько сильны внутренние связи, объединяющие песни. С одной стороны, ряд ученых считает, что начальная фраза пьесы № 1 служит ядром для всего последующего развития<sup>6</sup>. Арфини даже настаивает, что «Утренние песни» — это вариации, в которых «свободно переосмыслена старая техника вариаций на *cantus firmus*» [4, 53]. С другой стороны, Дэверио полагает безосновательными «попытки интерпретировать начальную фигуру первой пьесы как порождающий мотив для всего цикла» [6, 195]. Он ссылается на колебания Шумана, который сначала хотел исключить первую пьесу из сборника — по мнению исследователя, это произошло именно потому, что № 1 и № 2 оказались объединены логикой варьирования, которая не характерна для всего цикла [Ibid.].

Так или иначе, связи между пьесами цикла действительно сильны и не ограничиваются только двумя первыми номерами. К тому же сами эти связи не только интонационные.

Прежде всего обращает на себя внимание тональная логика: №№ 1, 2 и 5 объединены D-dur, № 3 написана в A-dur (доминанта), № 4, своего рода лирический центр цикла, в fis-moll/Fis-dur (см. Таблицу 1).

---

<sup>6</sup> Дэверио указывает ряд исследований, в которых проводится эта мысль [6, 203].

Таблица 1. Тональный план

№ пьесы	1	2	3	4	5
Тональность	D-dur	D-dur	A-dur	fis-moll/Fis-dur	D-dur
Функция	T	T	D	III	T

Однако тональные связи этим не ограничиваются. Дэверио указывает на более детальные внутренние соответствия в тональных планах отдельных пьес — как, например, появление Fis-dur в качестве побочной тональности в № 3, его закрепление как мажорной тоники в конце № 4 и переосмысление как доминанты к параллельной тональности в начале № 5 [6, 196]. Кроме того, D-dur, по его выражению, не просто тоника №№ 1, 2 и 5 — эта тональность «сильно окрашивает A-dur в № 3 и fis-moll/Fis-dur в № 4» [Ibid.].

По характеру пьесы контрастны, что также способствует их объединению в единую драматургическую линию. Хоральный склад и медленный темп в № 1 создают ощущение сосредоточенности. К тому же эта пьеса сама представляет собой вариационный цикл в миниатюре — «серию вариаций на хоральную мелодию», по выражению Арфини [4, 50]<sup>7</sup>. В № 2 — «вокальном дуэте» — темп более подвижный, появляется триольная фигурация и расслоение на три голоса. Центральная пьеса (№ 3), взволнованная, беспокойная, вызывает ассоциации не только с пьесами самого Шумана<sup>8</sup>, но и — в какой-то степени — даже с вагнеровским «Полетом валькирий». Пьеса № 4 подвижная, но лирическая. Дэверио не зря говорит по отношению к ней о жанре *Kunstlied*: здесь есть явное сходство с некоторыми из песен и особенно с постлюдией из цикла «Любовь поэта». Последняя пьеса (№ 5), как и положено настоящему финалу, вбирает в себя черты предыдущих пьес, одновременно образуя арку (тональную и фактурную) с первой пьесой цикла.

<sup>7</sup> См. также [6, 197]

<sup>8</sup> Например, со «Смелым наездником» (№ 8 из «Альбома для юношества») и «Песней охотника» (№ 8 из «Лесных сцен»).

Возвращаясь к проблеме интонационных связей в цикле, следует отметить, что они не ограничиваются «прорастанием» тематического ядра первой песни в последующие. Действительно, начальное сцепление двух квинт играет определенную роль в интонационной драматургии цикла, однако уже в № 2 одна из квинт превращается в кварту (см. Пример 1).

Пример 1. Роберт Шуман, «Утренние песни» оп. 133

а) № 1 (тт. 1–2)



б) № 2 (тт. 1–3)



В дальнейшем эта интонация появляется эпизодически — но явным образом только в начале № 4 (Пример 2):

Пример 2. Роберт Шуман, «Утренние песни» оп. 133, № 4 (т. 1)



Однако в мелодической линии № 2 появляется новая интонация — восходящее поступенное движение с пунктирным ритмом (см. Пример 1б, т. 3) — которая затем в том или ином виде появляется во всех следующих пьесах (см. схему в работе Арфины [4, 52]).

Сама по себе формула с пунктирным ритмом восходит к № 1 — она как бы прорастает из половинной с точкой в первом такте, развивается в пьесе

№ 2, достигает своей вершины в героических фанфарах № 3, в № 4 звучит в мелодической линии, приобретая элегический характер, а в № 5 возвращается к варианту, сходному с первоначальным (см. Пример 3) [9;19-20].

Пример 3. Роберт Шуман, «Утренние песни» оп. 133

а) № 1 (тт. 1–3)



б) № 2 (тт. 4–5)



в) № 3 (тт. 1–2)



г) № 4 (тт. 1–2)



д) № 5 (тт. 1–2)



«Утренние песни» — одно из тех с виду простых и незатейливых сочинений, которые ставят перед исследователями все новые и новые вопросы, порождают споры и дискуссии. И даже тогда, когда ответ кажется найденным, а загадка разгаданной, все равно остается простор для новых вопросов и сомнений.

Характерно, что попытки разгадать загадки позднего шумановского творчества предпринимают не только музыковеды, но и композиторы. Так, Хайнц Холлигер<sup>9</sup> в 1987 году создал собственное сочинение с таким же названием — «Gesänge der Frühe» — но только для оркестра, хора и фонограммы. В нем цитируются фрагменты пьес ор. 133, а также стихи Гёльдерлина и письма Беттины фон Арним, адресованные Кларе Шуман [5, 170]. Возможно, это и есть ответ: музыка Шумана должна звучать — только в этом случае есть надежда разгадать загадки, с ней связанные.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виндельбанд В. Фридрих Гёльдерлин и его судьба // Виндельбанд В. Избранное: Дух и история. Вильгельм Виндельбанд. Избранное: Дух и история / пер. с нем. М.: Юрист, 1995. С. 120–139.
2. Житомирский Д. В., Роберт Шуман: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 876 с.

<sup>9</sup> Хайнц Холлигер (Heinz Holliger) – швейцарский композитор и гобоист.



3. Словарь античности / Ирмшер Й., Йоне Р.; пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
4. Arfini M. T. I Gesänge der Frühe e le Geistervaritionen // *Gli spazi della musica*. 2012. Vol.1, no. 2. P. 43–58.
5. Braunschweig M. E. Y. Biographical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann. PhD Thesis, University of California. Berkeley, 2013. 256 с.
6. Daverio J. Madness or Prophecy? Schumann's Gesänge der Frühe, op. 133 // *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis* / ed. by David Witten. New York; London: Garland Publishing, Inc., 1997. P. 187–204.
7. Daverio J., Sams E. Robert Schumann [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: [Grove HTML Version 3\grove\\_mpain.htm](#).
8. Jensen E. F. Schumann. Oxford: Oxford University Press, 2001. 390 p.
9. Rickard-Ford P. Portfolio to Recorder Performances and Exegesis: The Late Piano Works of Robert Schumann. Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of PhD. University of Adelaide, 2010. 69 с.