

последней строке церковного песнопения — вносящей значительное обновление и этим завершающей напев.

Сравнение стихир на «Господи воззвах» знаменного, сербского и болгарского распевов позволяет выявить: аналогичное соотношение текста и напева, общие приемы выделения ветхозаветных текстов, общие принципы акцентирования ключевых понятий в новозаветных текстах, аналогичные приемы выделения заключительной стихиры (богородична-догматика). Во всех трех распевах гласовая характеристика создается интонационно-ладовыми средствами, и при этом присутствуют явные интонационные аналогии: в сербском и болгарском распевах звучат мелодико-ритмические формулы, подобные попевам знаменного распева. Случайны ли эти многочисленные «точки пересечения» трех певческих традиций? По образному выражению аввы Дорофея, Господь — центр круга человеческой жизни, а людские судьбы подобны радиусам, которые, по мере приближения к Богу, сближаются и друг с другом [4, с. 98]. Поэтому родство напевов может быть связано с общей судьбой трех народов, в древности выживших в условиях мусульманского геноцида, в новое время испытавших «прессинг» коммунистического режима, но при этом все равно сохранивших православную веру.

Примечания

¹ Название цикла дали открывающие его первые слова 140-го псалма Давида. Близкие по смыслу псалмы 141 и 129 развивают и усиливают обращение к Господу. Строки этих ветхозаветных псалмов чередуются со стихирами, тексты которых, различные в каждом из восьми гласов, повествуют о новозаветных событиях.

Литература

1. Октоих. СПб.: Синодальная типография, 1900. 125 л.
2. Српско народно црквено појање. Осмогласник. У ноте ставио Ст. Ст. Мокрањац. Београд, 2010. 313 с.
3. Църковно-певчески сборник. Част втора. Переводе от източни на западни ноти Петър Динев. София, Переиздадена от Р.Тончева, 2000. 406 с.
4. Преподобного отца нашего аввы Дорофея душеполезные поучения и послания. М.: Светлый берег, 2008. 287 с.

© Храмова И. М., 2012

ТРИПТИХ СТРУННЫХ КВАРТЕТОВ ШУМАНА

Три струнных квартета ор.41 Шумана впервые рассматриваются как сверхцикл, объединённый многообразием смысловых переключек, интонационных, тонально-гармонических связей и цитатой протестантского хора, варьированной в каждом из трёх сочинений. Скрытый жанр хоральных вариаций, усложняя видимый классический облик квартетов, создаёт крупный квартетный сверхцикл.

Ключевые слова: Шуман, сверхцикл, скрытый жанр хоральных вариаций.

Среди струнных квартетов романтизма «жемчужиной первой величины» (воспользуемся выражением Шумана-критика) являются его собственные Квартеты ор.41. Каждый из трёх ансамблей давно вошёл в концертный репертуар и освещён в литературе. В каждом сочинении отмечаются его редкостные достоинства, страницы-шедевры. Говорится об интонационных связях частей в Первом и Третьем квартетах. Однако нигде не раскрываются непотворимые черты крупного квартетного сверхцикла, **триптиха**¹.

Между тем, три квартета одного опуса, написанные в порыве творческого вдохновения, на одном дыхании, летом 1842 года, связаны общей драматургией внутри обновлённого жанра с использованием давно забытых хоральных вариаций. Сложнейший жанровый и стилистический сплав, раскрывая трепетную романтическую исповедь, возникшую в самый светлый период жизни композитора, позволяет затронуть «вечные», философские темы. В целостной

концепции опуса постепенно раскрывается идеал жизни композитора-романтика — личной, семейной, творческой, — и его видение божественно прекрасного мира и Человека-творца в нём.

Автор, воспитанный в традициях *Haasmusik*, прекрасно подготовлен к работе над квартетами. Их созданию предшествуют многочисленные переложения разных сочинений для скрипки и фортепиано (детские «забавы» десятилетнего композитора) и ансамблевые вечера, организованные Шуманом-студентом в Лейпцигском университете. Рядом с сочинениями Бетховена, Шуберта, Шпора, других авторов, силами друзей-любителей музыки исполняется один из только что созданных трёх фортепианных квартетов самого Шумана [1, с. 18]. При жизни композитора квартеты не издавались; Шуман считал, что первые сочинения не следует публиковать². Не изданы и, видимо, уничтожены упомянутые в письмах первые (три или четыре) струнные квартеты 30-х годов.

Написание квартетов ор.41 предваряет, кроме того, тщательное изучение квартетной литературы. Шуман — организатор и издатель «Новой музыкальной газеты» отмечает в статьях более сотни ансамблей современников и предшественников, десятки из них тщательно анализируются с указанием находок или просчётов. Композитор-публицист многократно пишет о радости и пользе ансамблевого музицирования. Раскрыв «Жизненные правила для музыкантов», читаем: «Никогда не упускай возможности участвовать в совместной игре в дуэтах, трио и т.п. Это придаст твоей игре свободу и живость» [6]. В многочисленных статьях разных лет критик высказывает свои пожелания начинающим композиторам, призывая не подражать, как это принято среди молодёжи, популярным тогда Шпору, Онслоу, Тальбергу или Гуммелю; обратить внимание на «создателей драгоценностей первой величины» — Шуберта, Бетховена и Баха; подумать о новизне идейного замысла, не пугаясь заглянуть в «царство поэтического»; стремиться к свежей непосредственности высказывания и, одновременно, к продуманности, осмысленности целого. Освещая повседневную музыкальную жизнь — концерты, конкурсы, первые публикации, — рассматривая пути обновления жанра, его тем, идей, общего стиля, особенностей частей, автор почти целое десятилетие работы критика готовит «год ансамблей» [подробнее: 4]. Но лишь творческое погружение в жанр в начале 40-х годов дополнительно потребовало от композитора специального штудирования сочинений Гайдна, Моцарта и Бетховена. Опора на усложнённую классическую модель квартетного цикла и претворение сложившегося в фортепианном и вокальном творчестве предыдущего десятилетия собственного романтического стиля позволяют автору всего за два летних месяца создать струнные квартеты, достойные сравнения с лучшими образцами этого жанра.

Квартеты ор.41 посвящены Ф. Мендельсону — самому светлому, по мнению Шумана, композитору 30-40 годов XIX века; «он яснее всех разглядел противоречия своего времени и впервые их примирил» [7, т. 2, с. 274]. Феликс Мендельсон, Фердинанд Давид, другие исполнители квартетного опуса на домашнем вечере в шумановском доме нашли их первоклассными. По наблюдению автора, ансамбли доставили радость и исполнителям, и слушателям. Нравились сочинения самому композитору: «Я не жалел усилий, чтобы создать нечто стоящее, порой мне кажется — моё лучшее» [7, т. 1, с. 58].

Все три квартета будто освещены «сияньем тёплых майских дней». Сказалась, по выражению Д. Житомирского [2, с. 662], «весна личной жизни»: недавняя женитьба, ожидание первенца, творческий подъём, обилие замыслов. Автор, как и мечталось, семимильными шагами продвигается в «таинственный мир искусства», в «царство поэтического», к «новому и новейшему направлению музыки в области» инструментальной музыки.

Каждый из трёх квартетов самостоятелен, импульсивен, полон выдумки и — продуман до мелочей; все «линии действия в них сплетены в тугой узел», как писал автор по поводу поздних квартетов Бетховена.

В каждом квартете избирается свой путь драматургии, особый облик цикла и формы отдельных частей. Так, в центрах Первого и Третьего квартетов помещены Скерцо и *Adagio*, во Втором же центральные части меняются местами — вслед за *Allegro vivace* слышится *Andante*, а затем Скерцо, близкое финалу. Вступление Первого квартета называется

Introduzione, в отличие от более краткого *Andante espressivo* — вступления к Третьему квартету. Не случайны и другие авторские обозначения: Трио Скерцо Первого квартета, единственное из всех, автор называет *Intermezzo*. Жанр, используемый в отдельных частях квартетов Ф. Мендельсона, в шумановском ансамбле лишь оттеняет крайние разделы энергичного, флорестановского Скерцо тихим светом запредельного, мистического.

Своеобразны избранные формы. Скерцо Третьего квартета, например, написано в редчайшей для этого жанра форме вариаций. В *Adagio* Первого квартета используется куплетно-вариационная форма с интерлюдией и постлюдией, свойственная вокальным сочинениям автора. Финал Третьего квартета — свободная форма, каждую из двух частей которой завершает *Quasi Trio*, более привычное для средних, скерцозных частей цикла.

Каждый из трёх квартетов интонационно связан, их многоэлементные темы будто вытекают из одного источника, ветвятся, сплетаются, образуют новые лакуны и новые источники. Тематическое развитие квартетных частей можно сравнить с ручьём или, как сказано в монографии Д. Житомирского, с деревом, ветвями и листьями. Используются вариантно-вариационные и полифонические приёмы с включением свободной или имитационной полифонии, то строгой, то мнимой — все они разработаны в фортепианных циклах композитора предшествующего десятилетия от «Вариаций на тему Abegg» до «Симфонических этюдов» и «Крейслериань».

Интонационные связи типичны для всего сверхцикла, объединённого одним опусом и тональностью: a(A) — F — A. Общий интонационный источник заключён в *Introduzione*. Это элегические мотивы в объёме уменьшённой квинты, гаммообразные «побеги» и фигуры опевания. Важнейшую объединяющую роль в сверхцикле, как уже отмечено, играет «тема высшего порядка» — скрытая в триптихе цитата протестантского хора *Du Herr und Richter aller Welt* («Ты Господин и Судья всего мира»). Её первая вариация приметна в *Intermezzo* — в трио скерцо Первого квартета, вторая — в коде первой части Второго квартета, четыре последующих — в вариантах основной темы *Adagio* Третьего квартета [8]³.

Объединяет три сочинения усложнённая трактовка жанра-микста (классический цикл с рядом хоральных вариаций). Но, кроме того, все ансамбли, как мечталось Шуману, — «настоящие квартеты». Каждый инструмент в них — участник общей дружеской беседы, каждый — одинаково инициативен. Первый квартет, например, открывает первая скрипка, его СП и ПП — альт, медленную часть — виолончель. Нередки дуэты или трио в гомофонной фактуре с широким расположением голосов, создающих по-моцартовски прозрачную ткань. Привычное четырёхголосие оттеняют шести-восьмиголосные темы — образцы свободной полифонии — или переключки «хора» и solo, дуэта, трио. Квартеты явно рассчитаны на превосходных исполнителей, владеющих не только быстротой реакции при переходах от *arco* к *pizzicato* или *marcato*, *legato*, *dolce*, *tenuto* — все эти обозначения типичны для шумановских квартетов, — но и умением извлекать из инструмента короткие и длинные форшлаги, тремоло, аккорды, двухголосие (двухголосна первая скрипка в четвёртой вариации *Andante* Второго квартета — в её нижнем голосе «царапают слух» секундовые мотивы).

Подвижность ансамблевых голосов, интонационная новизна, свобода структурных членений, смелость тонально-гармонического решения порождают в ансамблях ритм живой речи, оставляющий впечатление непосредственности, сиюминутности высказывания, романтической раскованности, доверительности тона. Беседа равных, освещающая редчайший в ансамблевой литературе лирический триптих, не исключает разнообразных картин, портретов, хрупких акварелей. Отметим среди них молитвенную сценку *Intermezzo* — трио скерцо Первого квартета — или акварельный портрет Шумана, внезапно возникший в иронично-скерцозной детали в конце песенного *Adagio* этого же квартета, «разговор родственных душ» в медленной части Второго квартета или тончайшую зарисовку небесного сияния в конце Скерцо Третьего квартета. Обилие ярких картин и хрупких акварелей, свежесть фантазии, поразительное жизнелюбие и стойкость необычайно притягательны в этом единственном у композитора цикле квартетов.

Первый квартет — обширное введение в мир романтических исповедей и откровений, пылких признаний и взвешенных, продуманных высказываний. В многомерном, разветвлённом пространстве сочинения с первых тактов «фантазия предаётся очаровательной игре», как в подобных случаях писал автор: в *a-moll*'ном цикле Интродукция (*Andante espressivo*, 2/4) устремлена к *F-dur*'ному *Allegro* (6/8), будто приглашая заглянуть далеко вперёд, в тональность медленной части, мнимой репризы финала, в тональную сферу Второго квартета, другие *F-dur*'ные страницы триптиха. В первой части, как видим, возникает небывало смелое решение перенести сонатное *Allegro* на большую терцию ниже вступительного *Andante*, в мажор вместо заявленного минора, в зону его слабой субдоминанты. Такая смелость формообразования вряд ли возможна вне грандиозно задуманного сверхцикла с широчайшей перспективой дальнейшего развития.

Introduzione и сонатное *Allegro* I части, открывающие «полёт вольной фантазии», тесно связаны: вступление предваряет ведущие мотивы ГП, имитационное изложение СП и побочно-заключительной тем; точкой прерванного оборота в шестнадцатом такте предвосхищается тональность сонатной формы. Отступая от прямой линии повествования, пользуясь по-гофмановски вольной, фантазийной логикой, автор увлекает слушателя в мир исповедальной лирики и дружеских бесед, типичных для всего опуса.

Заранее подготовлена и каждая из четырёх тем сонатной экспозиции: ГП *Allegro F-dur*, как только что отмечено, — нежными репликами *Introduzione*, СП — такт 43 — завершающей фразой основной темы с характерными для неё восходящими квартами в партии I скрипки, ПП — *C-dur*, такт 66 — скрипичной, а затем и виолончельной репликами середины главной темы, ЗП — за 14 тактов от первой вольты — её начальными фразами. Создаётся круговорот тем и тематических элементов, а вместе с ней — ощущение живой бурлящей жизни, в центре которой оказался романтик, полный новизны эмоций и впечатлений.

Экспозиция и вся сонатная форма, по терминологии В. Бобровского, стереофоничны. Шуман в *Allegro*, как и в последующих квартетах, претворяет свою мечту об искусном сплетении форм. Прорастающие темы и отдельные элементы будто отражаются в волшебном фанаре: появляются в новом окружении, в новом гармоническом или фактурном убранстве, образуют звенья коротких фугато. Сонатная форма и сонатность, вариации и вариационность, полифонические приёмы и формы (в первую очередь — рассредоточенный мотет — отзвук далёких, ренессансных времён) порождают новую логику драматургического процесса. Фантазия романтика, дерзкая, своевольная, придерживаясь привычной канвы, легко взмывает от нежной, исповедальной лирики к радужным мечтам, отвлечённой созерцательности или деятельной решимости. Полётными фразами краткой коды, закрепляющей *F-dur*, завершается *Allegro*.

II часть — Скерцо (*Presto*) с *Intermezzo* вместо трио сложной трёхчастной формы — возвращает слух к интонациям и тональности начала квартета — *a-moll*. Но элегические мотивы *Introduzione*, обыгрывающие натуральные ступени минора, в этой части преображаются в смело очерченные фразы нового танца, предварённого энергией барабанищих ритмов квартетного *tutti*, акцентирующих, будто в марше, сильные доли такта. Пульс «барабанов», обилие легко взлетающих по квартам, секстам, октавам мотивов, восходящим скачком взятые кульминации вплоть до завершающей фразы, перекликающейся с кодой первой части, наполняют Скерцо флорестановскими чертами — упорством, решимостью и волей.

C-dur'ное трио — *Intermezzo* — оттеняет Скерцо дымкой хроматического лада, будто вуалью окутавшей короткого дыхания синкопированные мотивы первой скрипки и записанные половинными, «белыми нотами», другие голоса. Нисходящий профиль каждого из четырёх предложений простой двухчастной формы, напоминая спад волны отзвучавшей скерцозной темы, раскрывает вариационное искусство мастера. Таинственный, тихий хор *Intermezzo* — молитвенная сценка, инобытие волевого, энергичного танца. Мистичность его звучания, поддержанная скрытой хоральной цитатой, раскрывает подсказку автора: решимость, воля, дерзость фантазии художника зависят, как сказано в скрытом хоральном тексте, от воли Всевышнего, «Господина и Судьи всего мира».

III часть — *Adagio* — вновь возвращает к элегичности *Introduzione* и, одновременно, к тональности сонатного *Allegro F-dur*. Это инструментальная песня, написанная в куплетно-вариационной форме с обрамлением. Начальный трёхтакт вступительной элегии с манящей и тихой, будто издали, переключкой виолончели и скрипки, перебирающих звуки *d-moll* и *B-dur*, в завершающем пятитакте, заново окрашенном *B* и *g*, дополняется репликой альты, закрепляющей мажорную тонику.

Первые периоды трёх куплетов — фактурные вариации, сохраняющие раздольно льющуюся кантилену начального куплета. Однако не в них заключены основные «события» песенного «сюжета». Важными оказываются продолжающие лирическую исповедь вторые периоды песенных куплетов — отражение мечтаний, тревог и страхов, «ночных» видений, мрачных предчувствий. Уточняя тему дома, семьи, сферу бидермайера, приоткрытую в *Introduzione*, они так тонко детализированы, одухотворены, что каждый такт в них кажется чудом⁴. Изысканность структуры, тончайшая детализация, неожиданность появления иронично-скерцозного штриха в конце песни ставят её в ряд лучших страниц музыки Шумана.

IV, финальная часть, — *Presto a-moll* — *A-dur*, переключаясь со второй, скерцозной частью, продолжает самые действенные страницы сочинения, обновляя их многообразием сюрпризов. Неожиданны перемены ритма, нерегулярность акцентов и вольности структурных звеньев, отмечающие детали энергичной ГП. Неожиданна полифония производных от главной темы вариантов ПП и ЗП, проведённых в прямом и обращённом движении (такты 43 и 64); именно они станут основой разработки и сокращённой, без главной партии, *F-dur*'ной, так называемой «ленивой» репризы, напоминающей о тональности сонатной формы первой части квартета. Закономерно и всё же неожиданно появление второй репризы, представляющей краткие варианты главной и побочной тем в основной тональности этого сочинения — *a-moll*. Оттеняющим контрастом внутри формы оказываются «белые ноты» аккордов, квартетных шагов, остинато, появляющиеся в СП (т. 21), в начале и середине разработки, в преддытке к интональной репризе, в центре краткой второй репризы. Напоминая о трио Скерцо, «белые ноты» сопровождают новую песню в начале мажорной коды (*Moderato*): начальный её пятитакт (подхватывается завершение пятитактной коды *Adagio*) распевает в октаву вторая скрипка и альт, второй — две высоко звучащие скрипки. «Белыми нотами» написан и следующий за песней тихий, благодарственный хорал в конце среднего раздела коды. Он вполне мог бы быть завершением квартета. Однако, не молитву, а скерцо — дерзкие, озорные варианты побочной темы — избирает автор в последнем разделе коды, устремлённой к кульминационному утверждению *A-dur*'ной тоники (раздел *Tempo I*). Переключаясь с окончанием Скерцо, завершающее *crescendo* отвечает не *F-dur*'ной коде первой части, а её минорному началу.

«Очаровательная игра» фантазии, соединяя в целое все части сочинения, раскрывает, как видим, лирическое состояние души, предвосхищённое начальной элегией. Единой нитью связаны нежность и решимость, импульсивность и сила мысли, полнота душевной жизни и осознание опор и ценностей реального мира, его красоты и гармонии. Многие страницы квартета будто длятся две песни (6 и 7) вокального цикла «Любовь и жизнь женщины».

Второй квартет F-dur с первых тактов *Allegro vivace* кажется продолжением *F-dur*'ного *Adagio* предыдущего сочинения: раздольна кантилена двух скрипок, полны нежности варианты мелодических линий и их секвенции, по-моцартовски прозрачны фигурации альты, отмечающие аккордовые звуки (две скрипки и альт — «персонажи» коды предыдущего квартета — обретают здесь новую жизнь). Главную партию, устремлённую к обширной зоне кульминации, отнесённой в конец периодически выстроенных предложений простой двухчастной формы, продолжает гирлянда близких тем, среди которых, будто рефрен, повторяются её начальные лирические фразы. Они лежат в основе мотетных блоков СП (т. 33), напоминаются вновь в *C-dur*'ной побочно-заключительной партии (т. 80). В уже привычный синтез форм, их стереофоничность вносится заметный штрих рондо.

Калейдоскоп близких тем сонатной формы, захватывающий и разработку, дважды прерывается «белыми нотами», напоминающими *Intermezzo* в центре Скерцо Первого квартета. Они слышны в предыкте к репризе и в коде. Отличает их динамика с непривычно дробным чередованием *f* и *p* и вновь появляющаяся цитата подлинного хорала в партии виолончели. Молитвенное песнопение коды венчает барочный символ креста, его обращение и секвенция (с такта 12 от конца *Allegro*). Лирическую исповедь, как видим, углубляют трагические проблемы, связанные с ранним предощущением смерти.

II часть — *Andante, quasi Variazioni As-dur*, продолжая исповедальную лирику предыдущей части, переводит её в дружескую беседу, «разговор родственных душ»: с первых тактов двухчастной темы, написанной в сравнительно редком метре 12/8, ленточной полифонии песенно-декламационных фраз *tutti* вторит то один инструмент, то дуэт или трио. Плавный ритм покачивания «говорящих» фраз, знаки *p* — *pp* и неприметность кульминаций — вот скупые штрихи, создающие живописную картину быта, домашнего уюта, вечернего покоя, доверия. Почти в точном виде тема вновь прозвучит в шестой вариации, раскрывая внутри *Andante*-вариаций репризную трёхчастную форму «второго плана».

III часть — *Scherzo, Presto c-moll* — виденье, хоровод масок и лиц, объединённых непринуждённостью смен и сочетаний. Лёгкую волнообразную фразу скрипки с квартетным замахом к сильной доле такта сопровождают тянущиеся аккорды, акцентирующие его слабые доли, гомофония рождает полифонию, чередуются или накладываются *legato* и *staccato*, варьируются детали двойной трёхчастной формы крайних разделов сложной трёхчастной формы.

C-dur'ное тихое трио легко представить сценкой, «будто изображающей старомодный немецкий марш в исполнении духового оркестра» [2, с. 420], или групповым портретом с характерностью походки и жестов «персонажей». В двух десятизаконных предложениях слышатся хромающий, синкопированный ритм аккордов в партиях двух скрипок, декларативная с размахом кварт фразы виолончели (*quasi*-вариант известной песни *Gross Fater*) и блеск стаккатных пассажей скрипок и альты в ответ. Два последующих предложения трио, как и кода части, основанная на теме трио, варьируют «портретную» композицию.

IV часть — *Allegro molto vivace F-dur* — фейерверк фантазий, круговерть скерцозно-танцевальных элементов, наполняющих неуёмной энергией ГП и СП экспозиции. Побочная заключительная партия (т. 29 от начала финала, *C-dur*) оттеняет начальные темы штрихами лирической декламационности. Скерцозная феерия прежних и производных тематических элементов в разработке сонатной формы неожиданно приводит к эпизоду, отмеченному ремаркой *animato* — ещё одной акварельной зарисовке в этом сочинении. Солирующая виолончель «произносит» ряд гневных реплик, акцентирующих всё более высокие звуки. Взволнованный монолог (Раро? Вик?) по-баховски сдерживают аккорды с остинатным ритмом в партиях других струнных; в них же начинается имитационная игра на основе виолончельных фраз, переводящая гневные реплики в скерцозные.

Второй квартет, продолжая Первый, значительно обновляет «дружескую беседу» четырёх инструментов, сопровождая её рядом новых живописных картин. Углубляется и тематика «бесед» с прикосновением к потустороннему. И всё же «разговор родственных душ», доверительный и остроумный, освещают молодой задор, неистощимый запас энергии.

Третий квартет A-dur, замыкая триптих лирических фантазий, приводит к утверждению рыцарской романтики, рыцарского служения искусству. В кратком, концентрированном изложении дружеской беседы, детализированной и ёмкой, автор находит многообразные возможности обновления. Так, заменив привычную трёхчастную форму Скерцо вариациями, переходящими в *Adagio* с активным в нём варьированием, автор в центре цикла создаёт «картинную галерею», будто продолжающую прежние. Центр цикла, близкий сюитам — любимому жанру композитора, открывает путь к свободной форме финала с чертами сюитной цикличности. Всё это по-новому освещает крейслериановскую свободу фантазий, раскрывая магию романтически воспринимаемой жизни.

Краткое вступление I части — *Andante espressivo*, — напоминая элегическую *Introduzione* Первого квартета, завораживает загадкой трёх лирических, группеттных фраз с начальной нисходящей квинтой, эхообразно повторенной в шестом и седьмом тактах⁵. Квинтовый мотив вступления, издали подготовленный благодарственным хоралом финальной коды Первого квартета — сквозной в части. Он открывает ласковую ГП и её репризный вариант (*Allegro molto moderato*, такты 1, 5, 21, 25, 26), звучит после кульминации-вспышки в СП, содержится в секвенциях кантиленной ПП (т. 39), в замыкающих тактах ЗП. Нисходящей квинте отвечают то лирические распевы мотетных голосов в середине основной темы (такты 9-20), то скерцозные фразы главной и связующей тем, то полётная скрипичная мелодия в начале ЗП. Вся экспозиция, а затем и сонатная форма многогранны, переменчивы, богаты тончайшими, тщательно выделанными деталями. Вольно смешены в них варианты и вариации, остинато и мотеты, гомофония и полифония. Немалую роль играют разного вида субдоминантовые гармонии, прерванные обороты, терцовые сопоставления, издали подготовленные ещё в Первом квартете.

Разработка — «обсуждение» основной темы, особенно её квинтового мотива, поддержанного прямо звучащим субдоминантовым квинтсекстаккордом, — ведёт к обширной кульминационной зоне и варианту барочной фигуры креста (стретта двух лирически распетых фраз *sf*, такты 31-41 от начала разработки: скрипичная и альтовая фразы охватывают объём уменьшённой септимы, другие — сокращённые — уменьшённой квинты). Перекликаясь с *Adagio* Первого квартета, ещё раз напоминая о тревожащих проблемах и страхах, кульминация разработки приводит к затухающему предыкту к репризе, единственный раз в квартетах отмеченному ремарками *un poco più slentando* и *Più Adagio*. В центре трепетно-лирического *Allegro* возникает, как представляется, миниатюрная акварель с чётко очерченным «сюжетом» смиренного преклонения перед крестом. При этом в замедленном варианте первого предложения ГП с отмеченной *f* скрипичной репликой-вдохом фоном становятся «белые ноты», многократно звучащие в предыдущих квартетах (виолончель — альт). Замедление темпа предыкта, основанного, как и вся разработка, на материале ГП и остановка на доминанте, акцентируя в резко сокращённой репризе роль побочной и заключительной тем, приводят к закономерному появлению основной темы в коде (20 такт от конца). Вариант главной темы в ней после восходящих секвенций квинтовых мотивов в партии первой скрипки продолжает заклинательно-настойчивое их повторение, подчёркнутое знаками *sf*. Кульминационное в части заклинание приходится на центр мелодической волны и, закрепляя впечатление горячей мольбы, приводит, после появления в мажоре низких II и VI ступеней, к тихому, на *pp*, прощальному звучанию квинтового мотива в партии виолончели. Драматургическая линия, от элегических вопросов ведущая к смирению, не наблюдалась ни в одном другом *Allegro*.

II часть — *Assai agitato fis-moll* — Скерцо-вариации, то трепетно-нежные, молящие, в духе темы, интонационно связанной с *Andante* Второго квартета, то решительные, энергичные, как в финале Первого квартета. В свободных романтических вариациях сменяют друг друга скерцо — инвенция — песня — танец-*risoluto*, а завершает кода — тончайшая акварель, более всего напоминающая небесное сияние. На фоне длинных нитей ленточной полифонии (вторая скрипка и альт), при малотерцовом сопоставлении мажорных аккордов *Fis-Es* звучат, будто сполохи, линии разложенных аккордовых звуков в партиях первой скрипки и виолончели. Игра красок и линий, затухая, превращается в аккордовое мерцание (используется мажоро-минорные сопоставления — типично романтический музыкально-живописный приём). В последних тактах этой части звучит краткий мотетный блок, выстроенный на восходящих квартах. Обращение квинтовых мотивов, типичное для разных тем квартетов, подчёркивает связность лирического «сюжета» и единство «героя», с настойчивостью ищущего ответ на вопросы-загадки.

III часть — *Adagio molto D-dur*, написанное в двойной трёхчастной форме, соединяет с предшествующим Скерцо бас, будто контрастная по темпу часть цикла непосредственно его продолжает. Приметна связь и с лирическим тематизмом других квартетов — *Introduzione* и

Adagio Первого, ГП Второго, но кроме того — с темами, цитирующими подлинный хорал: *Intermezzo* Первого квартета, варьирующего первую, нисходящую фразу хорала, и кодой *Allegro* Второго квартета, претворившей его вторую, восходящую фразу. *Adagio*-ариозо, опираясь на вторую и первую хоральные фразы, лишено мистического начала. Детализируется трепетная лирика.

Три мажорных лирических варианта ведущей темы ($D — G — D$), кроме высоты, структуры и фактурных элементов, отличает множество хрупких штрихов. К неожиданно-стям минорных эпизодов с синкопированными терциями в партии второй скрипки ($d — т. 20$ и $g — т. 49$) относятся разработка песенных фраз ведущей темы и короткая пассакалия (три её звена, основанные на речитации и группетто, слышны в партии альты — такты 35-37 и 74-76). Трагический барочный символ перекликается с риторическими фигурами креста, звучащими во Втором квартете и в первой части Третьего. Пассакалиям в двух эпизодах отвечает тихая кода, основанная на широко распетых скрипичных мотивах, складывающихся в плавно нисходящую линию, поддержанную затем второй скрипкой и виолончелью (просматривается последний вариант хоральной цитаты). Выразителен фон альтовых октав с ритмическим остинато, трепетны гармонии последних тактов, разрешённые после фригийской мелодии скрипки мажорной тоникой и будто запоздавшей пустой квинтой на слабой доле такта. Зате-нённость лирики, ведущая к пассакалиям, и тайна квинтового мотива, поставленного в последнем такте в новом «бурдонно-давнем» виде, бесконечно расширяют сферу беседы друзей.

IV часть, финал — *Allegro molto vivace A-dur* — ответ на тревоги и страхи, рождённые в лирических темах квартетов и, одновременно, итог дерзновенных, полных решимости скерцо и финалов. Обобщающий характер последней части сверхцикла уточняется свободой формообразования: каждый из двух рядов тем вариантно-строфической формы ведёт к Трио, как к центру Скерцо. Остаётся чувство ожидания дальнейшего развития, которое совершенно не снимается краткой кодой. Открытость цикла будто подтверждает перепутье, молодость «героя», стоящего на пороге нового этапа жизни и пытающегося заглянуть в будущее.

В начальном звене финала, в двойной трёхчастной форме, закрепляется чередование двух тем. Одна — воплощение идеи рыцарства, достоинства и благородства: на всём протяжении темы, исполненной *tutti-f*, упорно сохраняются двутакты фраз с началом на слабой доле такта, единым синкопированным ритмом и окончанием на сильной доле такта, ещё раз подтверждённом акцентом (назовём её темой творчества, рыцарского служения искусству). Другая — с лёгкими *solli-p*, *staccato*, изобретательной инструментовкой — отражение круговерти, непрекращающейся суety жизни. Казалось бы, соотношение тем раскрывает типично-романтический конфликт мечты и действительности. Однако в контексте квартетов с варьированием хоральной цитаты конфликт воспринимается как неизбежность, требующая усилий, неутомимости и упорства.

Каждое новое проведение тем варьируется: меняются фактура, структурные элементы, тональность. Последнее проведение ведущей темы прервано вторжением *Quasi Trio F-dur*. Авторское обозначение подтверждает скерцозную природу этого раздела финала: остроумны и занимательны в нём quasi-фугато и quasi-мотеты, созданные на основе старинного ритуального танца с обострённым ритмом и бурдонными квинтами (подхватывается и по-новому претворяется последняя, пустая квинта предыдущей части). «Выговаривая» каждый мотив, словно куражась, две скрипки начинают параллельным движением танцевальную фразу с длинным затактом и вольной переменой *staccato* и *legato*, четвертей и триолей.

Вторая строфа финала инотональна (вспоминается «ленивая» реприза финала Первого квартета) — длительное время в ней сохраняется *F-dur*, типичный для *Quasi Trio* и перекликающийся с тональностью Второго квартета, сонатной формой первой части и *Adagio* Первого квартета. Далеко не сразу эту важнейшую тональность всего сверхцикла сменяют столь же частые в нём *C-dur* и *a-moll*. Смелость тонального решения репризы сказывается и на появлении обновлённого варианта *Quasi Trio*, окрашенного *E-dur — A-dur*, и на обширной *A-dur*’ной коде, основанной на первой, рыцарской теме финала, вольной разработке её фраз,

мотивов и ритма. Свободная форма финала, образованная двойным рядом варьированных тем, завершается кульминационной зоной коды, отмеченной знаками *sff*, *sf*, *molto crescendo*. Принцип подобия код разных квартетов одного опуса дополнительно укрепляет связи этого оригинального цикла.

Триптих квартетов, тщательно продуманный и прочно спаянный, лишь в начальных страницах Первого квартета, трепетных и нежных, кажется близким «семейной» тематике бидермайера. Искусно соединяя личное и общее, импульсивное и тщательно выверенное, сиюминутное и «вечное», вплетая в повествование важнейшую для художника тему творчества, автор раскрывает «царство поэтического» в том «новейшем» направлении, которое основано на прочном взаимодействии романтического с прежними стилями. Сложное стилевое единство позволяет композитору в многочисленных контрастах тем и отдельных элементов раскрыть представления о пестроте и гармонии божественно прекрасного мира, многомерности бурлящего потока жизни, внутри которого, как любит писать Шуман, бьётся живое, горячее сердце. Тщательно воссоздаются в сверхцикле собирательный образ самого художника — ценителя «музыкальных бесед» — и его друзей, «союза сердец». Шуман — один из величайших лицедеев и живописцев в музыке — охотно, как и в других сочинениях, изображает их походку, мимику, жесты, несколькими штрихами пишет групповой портрет, раскрывает обстановку домашнего музицирования, рисует картины природы, вечерней, ночной, предрассветной. Романтическая яркость впечатлений, чувства благодарности художника, готового к рыцарскому служению искусству, друзьям, семье, миру бесконечно возвышают Квартеты ор. 41 над сотнями ансамблей современников. Квартетный триптих — великолепный памятник Шуману-романтику, высоко ценимый П. Чайковским, другими поклонниками его таланта. Написанный на «одном дыхании», искренне и смело, он обречён на долгую жизнь. И пусть найдётся коллектив, который исполнит не отдельные квартеты (как принято в концертной практике), а целостный цикл, редчайший в культуре романтизма.

Примечания

¹ От греческого *triptychus* — сложенный втрое, объединённый единым замыслом.

² В 1979 году без опуса издан один сохранившийся фортепианный квартет 1829 года.

³ Хорал позже использован Брамсом в Фортепианном квартете ор. 60, посвящённом памяти Шумана. Но Брамс в ансамблях обычно цитирует хорал в самых первых тактах и проводит цикл хоральных вариаций через ведущие темы всех частей [см.: 5].

⁴ Бидермайер в музыке — ответвление сентиментализма, возносящее домашний уют, ценности домашнего быта, любовь к мелким вокальным и инструментальным формам домашнего музицирования. Некоторые исследователи, читаем в словаре Гроува (М., 2001, с. 114), находят черты бидермайера в творчестве Гуммеля, Вебера, Шуберта и Мендельсона. Как видим, они есть и в творчестве Шумана.

⁵ Н. Николаева называет нисходящую квинту лейтмотивом квартета: это «нежный вздох, светлое томление» [3, с. 235].

Литература

1. Воспоминания о Роберте Шумане. М.: Композитор, 2000. 556 с.
2. *Житомирский Д.* Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 880 с.
3. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн.2. М.: Музыка, 1990. 526 с.
4. *Храмова И.* «Разговор родственных душ». Роберт Шуман о камерных ансамблях современников / Из истории камерно-инструментального ансамбля. Н. Новгород, 2005.
5. *Храмова И.* Хорал как скрытая основа камерно-инструментальных сочинений Брамса // Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках. Н. Новгород: Деком, 2011. С. 453-459.
6. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке. М., 1965.
7. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Т. 1. М., 1975. Т.2-А. М., 1978.
8. *Punschel I. L. E.* Choral-Buch Reval. 1900. № 19.