

СТРУКТУРНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА «ЛЕСНЫЕ СЦЕНЫ» Р. ШУМАНА

Л.Н. Ефимова, преподаватель высшей квалификационной категории ПК «Музыкальная литература»

Российская академия музыки имени Гнесиных, Музыкальное училище имени Гнесиных

(Россия, г. Москва)

DOI:10.24412/2500-1000-2024-4-4-87-90

Аннотация. Фортепианный цикл Р. Шумана «Лесные сцены» представляет собой достаточно сложное композиционное явление: в отличие от «Детских сцен» здесь нет ни одной песенной формы, более того, нет объективных причин считать инвариант *Liedform* единственно важной конструктивной основой пьес. Такая специфика может быть объяснена насыщенностью процессов тематического развертывания, продиктованной эмоционально-образной событийностью.

Ключевые слова: цикл, программная миниатюра, Шуман, песенная форма (*liedform*).

«Лесные сцены» op.82 (1849 г.) представляют собой цикл из 9 пьес, драматургическое действие которого очерчено образно-сюжетной канвой, последовательно складывающейся из программных заголовков. №1 «На опушке леса» – экспозиционно-вводная сценка, вхождение в мир леса, пока еще открытого, освещенного («на опушке»); №2 – встреча с хозяином этого мира – «Охотником, подстерегающим дичь»; интермеццо – прогулка по дикинским, лирическим местам с «Одинокими цветами» в №3. Первое страшное откровение о закрытом мире леса – таком, каков он есть, в №4 «Проклятое место», которое вместе с №5 «Приветливый уголок» образует центральную картину-диптих, объединяющую тень и свет – два противоположных начала. В №6 «Ночлег» происходит возвращение в жанрово-бытовую сферу – это остановка, пристанище охотника. №7 «Вещая птица» – второе откровение, но как послание небесного мира, весть ангела – это «тихая» кульминация

цикла. Следующая «Охотничья песня» (№8) в традиционно народной хоровой фактуре (вспоминается хор охотников из «Вольного стрелка» К.М. Вебера) является жанрово-бытовым финалом «сценического» действия цикла. «Прощание» (№9), по аналогии со «Словом поэта» (из «Детских сцен») – послесловие автора, которое драматургически находится как бы за пределами программного цикла.

Такова общая фабула. Ее тематическое воплощение можно рассматривать с двух точек зрения:

– сквозной лейтintonационности, которая, как и в цикле «Детские сцены» обнаруживает единую систему символов,

– метроритмических закономерностей, которые играют важную роль в драматургии пьес.

В целом, основные интонационные модели цикла таковы:

1. а) восходящая секста в сцеплении с нисходящей интонацией уменьшенной квинты в



в) опрокинутый вариант, с вводнотоновым обрамлением в №5



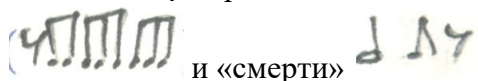
ение в «Прощании», и как жанрово-серцозное средство в №5.

Наиболее ярко микродраматургическая действенность метроритма проявляется в пьесах – «ситуациях», обусловленных программой, в №2, 4, 5 (пьесы №4, 5 в большей степени являются психологическими зарисовками).

Ритмические фигуры остальных пьес в контексте всего цикла вместе с названными пьесами составляют макрофабулу, отображающую «сюжет» как таковой, в последовательности событий.

Пьесы жанрово интермедийного (или вводного) характера (№1, 3, 6, 8) основаны на принципе внутренней ритмической однородности: в №1, 6 – дуольность, в №3, 8 – триольность. В них семантика ритма не имеет специальной драматургической нагрузки, здесь ритм выступает атрибутом жанра.

Нечетное ритмическое наполнение четного метра также служит усилению жанрового эффекта, точнее его программной обусловленности. Так, в сценке «Охотник, подстерегающий дичь» сопряжение С в метре и диалектики пунктирного и триольного ритмов отражает траурно-торжественное величие происходящего, где четко разграничен момент «жизни»



В №5 «Приветливый уголок» соединение $2/4$ и $6/8$, где четный метр поглощается триольностью, усиливает динамику темпа. Метр «растворяется» в общем потоке восьмых: все это призвано создать максимально полетный – невесомый образ. №9 «Прощание» – авторское резюме, итог, синтез – воспоминание всего отзвучавшего, происшедшего, в сопряжении указанного С и $12/8$ в реальности: реминисценции всех ритмических групп-символов – пунктир («охотник», зло);



– «ночлег» жанрово-бытовая сфера;

– «одиноким цветам», лирика, покой, умиротворение); в этом же ритме с – середина «Вещей птицы»; или – из «Проклятого места».

Центральная сценка «Проклятое место» (№4) – единственная в цикле, имеющая предпосланную поэтическую программу, стихотворение (автор Ф. Геббель) для создания адского образа во всех оттенках. Но более всего об этом свидетельствует подчеркнута «барочная» ритмоформула

. В процессе самодвижения этой ритмической ячейки выстраивается психологический пейзаж лона смерти, создаваемый средствами жанровой символики пассакальи – как ритмически, так и мелодико-гармонически (движение баса вниз к V ступени, в гармонии – опора на уменьшенный вводный DVII7).

«Вещая птица» (№7) является образным противопоставлением, точнее отторжением «Проклятого места»: в продолжении линии пунктирного ритма и вводнотонности в интонации, здесь дается иное состояние – неземного покоя, райской умиротворенности. Об интонационной связи двух пьес пишет Меркулов А. [4, С. 58].

Таким образом, по существу, в цикле эмоционально-образная программность напрямую сопряжена с метроритмической пульсацией, которая создает ощущение проживания каждого момента в символически-временной звучащей единице. Это, в свою очередь, диктует и принципы построения целого: в цикле нет единой, обязательной для всех пьес конструктивной основы, как Liedformen в «Детских сценках», где песенная форма является одним из условий жанрово-программного замысла.

Соотношение музыкальной формы и интонационной фабулы в циклах Шумана имеет специфику, обусловленную самим феноменом цикла миниатюр, а также, по

всей видимости, особенностями композиционного мышления. С одной стороны, композитор, как правило, опирается в своих миниатюрах на жанрово-структурный инвариант песенной формы, либо воспроизводя его в полном виде (как в «Детских сценах»), либо ориентируясь только на отдельные его компоненты (как в «Лесных сценах»). Таким образом, коренное качество романтической миниатюры оказывается важным и в этом случае.

С другой стороны, микродраматургические процессы как обязательный атрибут данного жанра, приобретают в циклах Шумана особую трактовку. В отличие от «Песен без слов» Мендельсона, «Музыкальных моментов» Ф. Шуберта, Прелюдий Ф. Шопена, тонфабула у Шумана чаще всего не становится той динамизирующей силой, которая нарушает жанрово-структурный инвариант песенной формы, придавая миниатюре композиционную целостность и художественную «самодоста-

точность». Интонационная фабула в циклах Шумана присутствует (наиболее ярко в «Детских сценах»), однако выявляется на уровне всего цикла. В этом контексте каждая пьеса приобретает значение своеобразной «синтаксической» единицы некоей «макро»-фабулы. Иначе говоря, пьеса в полной мере становится «инструментальной миниатюрой» только в контексте цикла. Такой подход находит обоснование в типичном для Шумана композиционном методе выведения тематизма пьес из ограниченного числа интонационных блоков, который, например, сам композитор расшифровал в «Карнавале» (в «Сфинксах»). Выделенные ключевые «модели» «Лесных сцен» складываются в определенные смысловые линии, которые приобретают символическое значение. В связи с чем можно утверждать о развертывании в циклах Шумана некоей целостной интонационной фабулы в том понимании, которое вкладывает в этот термин И. Барсова.

Библиографический список

1. Барсова, И. Симфонии Г. Малера. – М.: Советский композитор, 1975. – 493 с.
2. Берберов, Р. Заметки о тематизме «Эпической поэмы» // Берберов Р. «Эпическая поэма» Г. Галынина. – М.: Музыка, 1979.
3. Берберов, Р. Специфика структуры хорового произведения. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов музыкальных вузов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 27 с.
4. Меркулов, А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. Вопросы целостности композиции и интерпретации. – М.: Музыка. 2011. – 96 с.

STRUCTURAL AND DRAMATIC FEATURES OF THE CYCLE “FOREST SCENES” BY R. SCHUMANN

L.N. Efimova, *teacher of the highest qualification category PC "Musical Literature"*
Russian Academy of Music named after the Gnessins, Music College named after the Gnessins
(Russia, Moscow)

Abstract. *R. Schumann's piano cycle “Forest Scenes” is a rather complex compositional phenomenon: unlike “Children's Scenes,” there is not a single song form here; moreover, there are no objective reasons to consider the Liedform invariant to be the only important constructive basis for the plays. This specificity can be explained by the saturation of the processes of thematic development, dictated by emotional-figurative events.*

Keywords: *cycle, program miniature, Schumann, song form (liedform).*