

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО ВИРІШЕННЯ ПРОГРАМНОГО ЦИКЛУ SOIRÉES MUSICALES OP. 6 КЛАРИ ШУМАН

Р. В. Ніколенко. Специфіка композиційно-драматургічного вирішення програмного циклу *Soirées musicales* op. 6 Клари Шуман

У статті зазначається, що, на відміну від інших фортепіанних циклів К. Шуман, у *Soirées musicales*, op. 6 прослідковується певна драматургічна лінія, пов'язана з ідеєю відобразити, відповідно до програмної назви, музичний вечір в аристократичному салоні. Це зумовлює звернення до жанрів, які використовувались у тогочасному салонному музикуванні. Визначено основні композиційно-драматургічні принципи циклу: різноманітність його образно-змістовного наповнення, тональна арка між першою та останньою мініатюрами, об'єднання різного тематичного матеріалу за допомогою інтонаційних зв'язків або певних ритмоформул, що неодноразово повторюються в тематизмі мініатюри.

Ключові слова: *цикл фортепіанних мініатюр, композиційно-драматургічні принципи, інтонаційні зв'язки, ритмоформула, тематичний матеріал, К. Шуман.*

R. Nikolenko. *Soirées musicales*, Op. 6 by Clara Schumann: compositional and dramaturgical principles of the cycle

The relevance of the article. Clara Wieck-Schumann is one of the most famous female composers today, an outstanding artist of the XIX century. A significant amount of musicological researches has been devoted to her performance and compositional activities, and the recognized interpreter of the music of Robert and Clara Schumann, the Belgian pianist Joseph de Benhouwer, recorded all of her piano opuses. However, some certain issues related to the specifics of C. Schumann's compositional work still require scientific research.

The purpose of the article. Determination of the specifics of the compositional and dramaturgical solution of the program cycle of C. Schumann's piano miniatures *Soirées musicales*, Op.6, which turns out to be one of the bright examples of this genre in the

artist's work and currently requires a comprehensive scientific research.

The methodology. It is based on an integrative approach, and involves the use of analytical, systematic, structural-functional, comparative and inductive methods.

The results. The cycle of piano miniatures *Soirées musicales*, Op. 6 is distinguished not only by its scale but also by its more pronounced programming. Unlike the other two piano cycles by C. Schumann, namely *Quatre pièces caractéristiques* Op. 5, *Quatre pièces fugitives* Op. 15, which are rather a collection of diverse pieces united only by a common name, Op. 6 shows a certain dramaturgical line of development. The dramaturgy of the cycle is united with the help of a tonal arch, which is formed by a common tonality for 1 and 6 pieces. The miniatures represented in the cycle are quite diverse in their figurative structure.

Conclusions. Among the important compositional and dramaturgical principles of building a cycle are the unification of diverse material from a thematic point of view with the help of intonation relationships or certain rhythmic formulas, comparison within miniatures of the same tonality, in which the middle sections of the form are usually written, stand out.

The practical significance. The material of the article can be used in the further study of the specifics of C. Schumann's compositional style, as well as in the study of the artist's works in special piano classes, passing theoretical courses on the history of music and analysis of musical works.

Key words: *cycle of piano miniatures, compositional and dramaturgical principles, intonation relationships, rhythmic formula, thematic material, C. Schumann.*

Актуальність теми дослідження. Упродовж останніх кількох десятиліть, під впливом тенденції до відкриття та актуалізації рідковиконуваної музики, поступово зростає інтерес до доробку багатьох композиторів минулого, чії твори донедавна, в силу тих чи інших обставин, були відомі переважно лише вузькому

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

колу знавців музичного мистецтва. Одним із таких прикладів є творчість видатної мисткині XIX ст. К. Вік-Шуман, чії опуси зараз все частіше долучаються до концертних програм відомих музикантів, що в певному сенсі посилює зацікавленість у комплексному науковому вивченні її мистецької діяльності.

Постановка проблеми. Нині виконавській та композиторській діяльності К. Вік-Шуман присвячена значна кількість музикознавчих досліджень, а у 2001 р. визнаним інтерпретатором музики Роберта та Клари Шуман, бельгійським піаністом Йозефом де Бенхувером, здійснено запис усіх фортепіанних опусів музикантині. Однак, незважаючи на це, певні аспекти композиторської творчості, зокрема специфіка втілення К. Шуман жанру програмного циклу фортепіанних мініатюр, усе ще потребують наукового осягнення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Створенню об'єктивного уявлення про різноманіття та спрямованість музикознавчих досліджень, присвячених творчій діяльності К. Шуман, сприяє праця М. Чернявської (2019). Музикознавиця надає інформацію про зміст значного масиву праць зарубіжних дослідників, у яких розглядаються виконавський, композиторський та педагогічний аспекти діяльності К. Шуман, систематизуючи їх за хронологічним і тематичним принципом. У контексті дослідження суттєвими виявляються також наукові праці Ненсі Б. Райх (2001) та К. Флінн (1991), у яких містяться спостереження щодо специфіки композиторського стилю К. Шуман. Водночас дослідження Н. Райх майже суто біографічне. Окрім інформації про композиторську та виконавську діяльність мисткині, основне місце тут відводиться розгляду її життєвого шляху. У праці К. Флінн увага зосереджується переважно на аналітичному розгляді окремих п'єс із різноманітних опусів мисткині, а також виявленню певних творчих взаємовпливів та зв'язків між її творами та творами Р. Шумана.

Окремий інтерес для розуміння специфіки композиторського стилю К. Шуман становить дослідження Дж. Сагранса (2010). На основі

визначення особливостей прояву віртуозного компоненту у творах К. Шуман першого та другого (після 1840 р.) періодів творчості, а саме *op.* 3, 7, 8, 11, 16 та 20, музикознавець доходить висновку, що зміна творчої парадигми могла відбутися під впливом естетичних поглядів Р. Шумана, який, на відміну від її батька Ф. Віка, був затятим противником салонної віртуозності (Sagrans, 90). Проте в наведених джерелах, що надають доволі вичерпну інформацію з виконавської та композиторської діяльності, деяка частина опусів діячки, у тому числі програмні цикли фортепіанних мініатюр, ще не досліджена.

Мета статті — визначити специфіку композиційно-драматургічного вирішення програмного циклу фортепіанних мініатюр К. Шуман *Soirées musicales Op. 6*, який є одним із яскравих зразків цього жанру в доробку мисткині та нині потребує комплексного наукового осмислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. У композиторському доробку К. Шуман представлено три програмні цикли, написані в різні періоди творчості: *Quatre pièces caractéristiques op. 5*, *Soirées musicales op. 6* та *Quatre pièces fugitives op. 15*. Однак цикл *Soirées musicales*¹, *op. 6* створений у 1836 р., вирізняється не лише масштабністю, оскільки містить шість мініатюр, але й яскравіше вираженою програмністю. На відміну від *op. 5* та *op. 15*, які є радше колекцією різнопланових п'єс, об'єднаних загальною назвою циклу, в *op. 6* спостерігається певна драматургічна лінія розвитку. Завдяки обраним авторкою жанровим визначенням кожної з мініатюр, в уяві слухачів має поступово розгорнутися картина музичного вечора в аристократичному салоні.

Відкриває цикл *Soirées musicales Toccatina (a-moll)*, написана в складній тричастинній формі (ABA₁). Основна тема Токатіни — підкреслено віртуозна та стрімка. Її мелодична лінія є досить вибагливою та містить немало стрибків на різноманітні інтервали, що в сукупності із частою зміною динамічного нюансування, надають темі піднесеної патетичності. Іншим способом збагатити динамічну палітру є застосування невеликих *crescendo* в межах так-

1. Музичний вечір (з фр.)

ту (тт. 9, 11, 13). Віртуозного блиску та ритмічної гостроти основній темі п'єси також надають акценти на слабкій долі такту, позначені за допомогою динамічних відтінків *f* або *ff*, виписаних під нотою.

Середньому розділу Токатіни (*B*) передують невелика зв'язка, де відбувається перехід до однойменного *A-dur*. Тема цього розділу має вокальну природу, однак в ній відчувається певний зв'язок з основною темою мініатюри. Завдяки невпинному рухові восьмих тривалостей у середньому голосі фактури ця лірична тема також набуває схвильованості та внутрішнього руху.

Під час переходу до репризи відбувається невелике темпове та динамічне нагнітання, проте в останніх двох тактах, які передують появі основної теми Токатіни, навпаки, передбачено динамічний спад, про що свідчить ремарка *diminuendo*. Завдяки такому композиційно-драматургічному рішенню реприза сприймається ще яскравіше, адже виникає ефект певної несподіваності її появи. Особливістю цього розділу форми виявляється більша лаконічність: замість простої трьох-п'ятичастинної форми, у якій початково була написана основна тема мініатюри, тут композиторка обирає просту дво-частинну репризну форму.

Друга мініатюра циклу *Soirées musicales – Notturmo (F-dur)* є контрастною за своїм образним строем. Ноктюрн становить просту тричастинну репризну форму з невеликим вступом та кодою. Основна тема Ноктюрна відзначається світлою ліричністю. Вона складається із двох речень повторної будови, водночас в другому реченні наявні певні корективи в мелодичній лінії, котра стає примхливішою, насичується мелізматиною та віртуозними пасажами.

Середній розділ форми Ноктюрну, написаний у паралельному до основної тональності *d-moll*, вносить значний контраст й порушує своєю енергійністю та стрімкістю спокійно-ліричний розвиток попереднього розділу. Доволі цікавою композиторською знахідкою в цій темі виявляється зміна ритмічного рисунка акомпанементу. На відміну від спокійного погойдуння, що утворювалося безперервним рухом восьмими тривалостями в основній темі, у середньому розділі композиторка задіює остинат-

ний ритм, складений із дворазового повторення ритмічного рисунка чверті та восьмої у розмірі 6/8. Така невпинна пульсація сумісно із мелодичною лінією, у якій переважає пунктирний ритм, створює відповідні емоційну напруженість та експресивність музичного висловлювання.

Динамізована реприза, перехід до якої відбувається майже непомітно, відзначається більшою експресивністю мелодичної лінії, яка, окрім мелізматики, насичується віртуозними октавними пасажами та акордами із форшлагами. У коді відбувається поступове заспокоєння й емоційний спад. За своїм тематичним наповненням вона виконує функцію підсумку Ноктюрна, оскільки синтезує в собі тематичні елементи першого та другого розділів форми мініатюри.

Продовжує розвивати умовну програмно-сюжетну лінію циклу *Mazurka in G minor*, написана в складній двочастинній репризній формі зі скороченою репризою. За стилістикою ця мазурка наближена до однойменних творів Ф. Шопена, які могли слугувати для композиторки своєрідним творчим зразком. Це виявляється, зокрема, у способі опрацювання тематизму. Як і в Ноктюрні, у якому також відчутний вплив стилістики польського майстра, у Мазурці переважає варіантний розвиток мелодичної лінії та багатство мелізматики і пасажів, що її оздоблюють.

Основна тема лірико-драматичного складу, створенню якого сприяє переважання висхідних інтонацій поєднаних із пунктирним ритмом (восьма з крапкою та шістнадцята під одним ребром). Другий розділ першої частини містить незначний контраст до попереднього розвитку. Тут відбувається відхилення в мажорну тональність (*B-dur*), однак загалом фактура та наповнення тематизму не змінюються.

Друга частина Мазурки (*Tranquillo e dolce il canto*) відзначена переходом в однойменний до основної тональності мажор (*G-dur*) та зміною загального настрою тематизму на світлий, пасторальний. На фоні остинатної квінти в партії лівої руки поступово розвивається примхлива мелодія, схожа на народний награш. Середній розділ цієї частини є контрастним, у ньому знову задіюється мінорна тональність (*h-moll*) та з'являються висхідні інтонації. У репризі відбу-

вається повернення до ідилічного настрою першого розділу простої двочастинної репризної форми, у якій написана друга частина п'єси.

Реприза Мазурки є скороченою і динамізованою. У першому реченні мелодична лінія основної теми п'єси насичується фозлагами. Друге речення є тонально більш нестійким порівняно з першим розділом та закінчується перерваною каденцією, після якої звучать заключні тонічні акорди.

У Четвертій п'єсі циклу — *Ballade (d-moll)* — панує лірико-драматична образність. Як і попередня мініатюра, вона написана в складній двочастинній репризній формі¹. Перша частина (А) становить просту двочастинну репризну форму. Основна тема Балади лірико-драматична за своїм наповненням, її мелодична лінія відзначена переважанням декламаційних інтонацій. У середньому розділі ($b+b_1$) виникає нова тема, котра завдяки своєму інтонаційному складу є вольовою та емоційно піднесеною. Якщо перша тема ($a+a_1$) розпочинається із низхідної квінтової інтонації, після якої слідує поступовий висхідний рух в межах октави, то друга тема ($b+b_1$) одразу починається зі стрімкого висхідного руху мелодії. Проте середній розділ не вносить значний контраст у загальний розвиток першої частини Балади, а тема, представлена в ньому, сприймається радше як нова грань основного музичного образу.

Появі тематизму частини В передують зв'язка, у якій відбувається модуляція в однойменний *D-dur*. Ця частина складається із періоду з трьох речень повторної будови, та, як і основна тема першої частини (А), відзначена варіативним розвитком тематизму. За тональністю тема середньої частини Балади героїко-патетична. Вона гармонічно нестійка та містить немало відхилень в інші тональності (*h-moll, A-dur*).

Реприза Балади (A_1) також, як це вже спостерігалось у деяких попередніх творах циклу *Soirées musicales*, є скороченою. У ній проводяться лише три варіативно переосмислені речення основної теми першої частини ($a^3+a^4+a^5$ відповідно до схеми форми твору). Кода основана на тематизмі частини В, який звучить в

основній тональності Балади — *d-moll*, і лише в чотирьох останніх тактах відбувається повернення до тональності *D-dur*, у котрій він викладалася початково.

Mazurka in G major, написана в складній тричастинній репризній формі. Перша частина (А) становить просту двочастинну форму. Основна тема Мазурки — життєрадісна й піднесена урочиста. Інтонації перших двох тактів п'єси, які згодом стали основою *motto* для циклу *Davidsbündlertänze op. 6* Р. Шумана, обираються мисткинею для початку кожного із чотирьох речень першого розділу простої двочастинної форми першої частини (А). Особливістю цієї теми є внутрішня інтонаційна контрастність. Після вольового висхідного мотиву слідує граційні низхідні мотиви, у яких окрім пунктирного ритму, що в певному сенсі поєднує ці два елементи тематизму, наявний рух тріолями. Середній розділ частини А вносить у розвиток музичного образу нову грань. Тема цього розділу лірично-витончена, а основною тональністю тут є *h-moll*, однак, з ритмічної точки зору, вона подібна до першої теми частини А, оскільки в її мелодичній лінії домінує тріольність. Інша схожість тем вбачається в переважанні в них низхідних інтонацій.

Другій частині Мазурки (В) передують фермата, що очевидно має на меті не лише яскравіше відокремити її від частини А, але й увиразнити появу нового музичного образу. Основна тема частини В написана в тональності *E-dur*. Як і попередні теми цієї п'єси, вона відзначена поєднанням початкового мотиву із пунктирним ритмом з подальшими плавним низхідним рухом мелодії. Таким чином означене ритмічне та інтонаційне рішення тематизму виконує об'єднуючу функцію й пронизує всі частини Мазурки.

Реприза, уже традиційно для цього циклу, є скороченою. У ній із незначними корективами мелодичної лінії проводиться тема першого розділу частини А. Водночас її перше речення надається в повному об'ємі, а друге скорочується до трьох тактів.

Для фіналу циклу *Soirées musicales* К. Шуман обирає урочистий та драматичний *Polonaise*

1. Схема форми Балади виглядає так: А ($a+a_1+b+b_1$) + В ($c+c_1+c_2$) + А1 ($a^3+a^4+a^5$) + Кода (b_2).

(*a-moll*). Цей твір написано в складній тричастинній репризній формі зі невеликими (4 такти) вступом та кодою¹. Експозиція Полонезу написана в простій двочастинній репризній формі. У першому розділі цієї частини експонується головна тема мініатюри, котра становить чотири речення повторної будови. У цій мініатюрі композиторка знову застосовує варіантний принцип розвитку тематизму, кожного разу дещо видозмінюючи мелодичну лінію. За своїм тональністю тема першого розділу першої частини є героїко-драматичною, чому сприяє переважання висхідних інтонацій у мелодичній лінії. У середньому розділі частини *A* виникає лірична тема, основу якої становлять низхідні інтонації, проте вона не зумовлює значний контраст, а може розглядатися як нова грань основної теми Полонезу. У репризі першої частини Полонезу, яка є більш насиченою та повнозвучною, зароджується своєрідний синтез двох образних сфер представлених елементами тем першого та другого розділів цієї частини.

Середня частина (*B*) мініатюри також становить просту двочастинну репризну форму, у якій відбувається перехід до однойменного *A-dur*. У темі першого розділу частини *B* переважає характерний для полонезу ритмічний рисунок дві шістнадцятих і восьма під одним ребром та акордова фактура. Проте динамічний нюанс *p*, поєднаний із штрихом стакато, загалом надає їй легкості, граційності. Тема середнього розділу *p dolce* (тт 60–67) частини *B* є контрастною: вона відзначена ліричністю та пісенністю й звучить у *cis-moll*. В кінці репризи простої двочастинної форми, у якій написана частина *B*, відбувається поступове повернення до основної тональності *p'esi* – *a-moll*.

Особливістю репризи Полонезу є її дзеркальність. Спочатку проводиться лірична тема ($b_2 + b_3$) із дещо видозміненою мелодичною лінією, а після неї звучить основна тема (*a* за схемою *p'esi*), яка тут скорочується до двох речень. Водночас замість прямого почергового проведення першого та другого, або третього та четвертого речень, авторка зіставляє друге та

четверте, проводячи їх тематизм підряд. У піднесено-величній та підкреслено віртуозній Коді відбувається синтез тематизму частини *B* (тема *c*, яка тепер звучить у мінорі) та інтонацій основної теми мініатюри.

Висновки. Композиційно-драматургічне вирішення програмного циклу фортепіанних мініатюр *Soirées musicales, op.6* є досить цікавим для розуміння специфіки композиторського стилю мисткині. Упродовж становлення драматургії циклу відбувається розкриття певного програмного задуму. Втілюючи звукообразними засобами особливості музичного вечора, К. Шуман чергує різноманітні мініатюри, написані в жанрах, характерних для тогочасного салонного музикування. Виняток становлять Токатіна та Балада, які не належать до загальноновживаних на той час побутових жанрів, але безперечно могли звучати в аристократичному салоні у виконанні запрошеного до нього відомого музиканта-віртуоза.

Драматургія циклу базується на тональній арці, що утворюється спільною тональністю для 1-ї та 6-ї *p'esi*. Репрезентовані в циклі мініатюри є доволі різноплановими за образним ладом. Після віртуозності та бравурності Токатіни слідує кілька ліричних мініатюр: світло-ліричний і водночас досить драматичний Ноктюрн, героїко-лірична Мазурка *g-moll*, лірико-епічна Балада, життєствердна Мазурка *G-dur* й урочистий, патетичний Полонез. До інших важливих композиційно-драматургічних принципів варто віднести часте зіставлення різнопланового тематичного матеріалу, який об'єднується в єдине ціле за допомогою інтонаційних зв'язків, певних ритмоформул, що пронизують *p'esu*, а зіставлень однойменних тональностей і скорочення реприз у більшості *p'esi*.

Перспективи подальшого дослідження полягають у поглибленні теоретичних знань про специфіку композиторського стилю К. Шуман, зокрема на основі визначення композиційно-драматургічних принципів, втілених у інших циклах фортепіанних мініатюр мисткині.

1. Для кращого розуміння специфіки форми мініатюри наведемо її тематичну схему: Вступ + *A* ($a+a_1+a_2+a_3+b+b_1+a_4+b_2$) *C* ($c+c_1+c_2+d+c_3$ +зв'язка на матеріалі теми *c*)+*A1* ($b_2+b_3+a_1+a_3$)+ *Кода*.

Список посилань

- Flynn, C. (1991). *The Creative Art of Clara Schumann (1819–1896)*. (Master of Arts). St Patrick's College
- Reich Nancy, B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Revised Edition. Cornell University Press
- Sagrans, J. (2010). Virtuosity in Clara Schumann's Piano Compositions. *Musicological Explorations*, vol. 11, p. 45–90
- Wieck, C. (1836). *Soirées musicales pour le pianoforte Op. 6* : scores. Friedrich Hofmeister
- Чернявська, М. (2019). Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 17, С. 213–231. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. nbuv.gov.ua. http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2019_17_16

References

- Flynn, C. (1991). *The Creative Art of Clara Schumann (1819–1896)*. (Master of Arts). St Patrick's College. [In English].
- Reich Nancy, B. (2001). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Revised Edition. Cornell University Press. [In English].
- Sagrans, J. (2010). Virtuosity in Clara Schumann's Piano Compositions. *Musicological Explorations*, vol. 11, p. 45–90. [In English].
- Wieck, C. (1836). *Soirées musicales pour le pianoforte Op. 6*: scores. Friedrich Hofmeister. [In French].
- Cherniavska, M. (2019). The figure of Clara Wieck-Schuman in the European scientific discourse. *Aspekty historychnoho muzykoznavstva*. Issue 17, pp. 213-231. Vernadskyi National Library of Ukraine. nbuv.gov.ua. http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2019_17_16 [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 26.08.22