

## Анализ фуги Шумана ор.72 № 1 d-moll с точки зрения риторических принципов диспозиции

Русудан Ходжава,

Тбилисская Государственная консерватория им. Вано Сараджишвили, ул. Грибоедова 8, 0108, Тбилиси

### **Аннотация:**

*Из нескольких аспектов музыкальной риторики в данном случае меня заинтересовал композиторский аспект – учение о музыкальной форме, о структурах, сходстве принципов и приемов в распределении, диспозиции музыкального материала.*

*На основе моделей Маттезона и Форкеля мной проанализирована фуга Шумана ор.72 №1 d-moll.*

*Анализ фуги Шумана показывает, что риторические принципы диспозиции продолжают функционировать, актуальны и в более позднюю эпоху.*

*Помимо вышесказанного в фуге Шумана обнаружены несущие семантический смысл моменты буквенной и музыкально-риторической символики.*

**Ключевые слова:** Р.Шуман, И.С.Бах, фуга, Маттезон, Форкель, риторические принципы диспозиции, семантика.

Играй усердно фуги больших мастеров, и прежде всего Иоганна Себастьяна Баха. «Хорошо темперированный клавир» должен быть твоим хлебом насущным. Тогда ты станешь основательным музыкантом.

Мой путь довольно одинокий, я знаю это!.. путь, где на меня глядят лишь мои великие вдохновители – Бах и Бетховен.

Роберт Шуман

Творчество Шумана интереснейший этап в истории полифонии.

Всю жизнь Шуман почитал «Хорошо темперированный клавир» как величайшее творение, вершину музыки<sup>1</sup>.

Шуман преклонялся перед гением Иоганна Себастьяна Баха, Это сказалось не только в моментах возвышенной простоты, «в глубине выраженных им настроений» (П.И.Чайковский о Шумане). Полифоничность, пронизывающая музыкальную ткань произведений Шумана, проявляется и в изложении, и в развитии материала. Фактура произведений Шумана изобилует скрытыми мелодическими голосами, которые воспринимаются не только визуально, но и совершенно ясны на слух. Поражают тончайшие сплетения голосов, изысканные переходы

---

<sup>1</sup> Первый год совместной жизни (1841) Роберт и Клара Шуман изучали «Хорошо темперированный клавир».

одного голоса в другой. Сам Шуман признавался в утонченности и как бы спонтанности данного процесса: «... особенно любопытно, как я почти всюду изобретаю каноническую форму и как постоянно нахожу подголоски в виде последующих вступлений, – часто являются они и в обращениях с обратными ритмами»<sup>1</sup>, – писал Шуман Кларе Вик.

Рассматривая данный процесс, Вл. Протопопов отмечает: «... под «канонической формой» Шуман подразумевает имитационность в широком понимании»<sup>2</sup>, и полагает, что текучесть, характерная для произведений Шумана, достигалась через имитационную систему: «В этом, может быть, сказалась новая фаза баховской «бесконечной мелодии»...»<sup>3</sup> (пример №1).

Интересно, что собственно фуги Шуман стал писать лишь в зрелом возрасте, в 1845 году: Шесть фуг для органа ор. 60 на тему В-А-С-Н, Четыре фуги для фортепиано ор. 72, Семь фортепианных пьес в форме фугетт – ор. 126 (1853 г.).

Об органных фугах на звуки В-А-С-Н Шуман писал издателю: «Над этой вещью я трудился весь прошлый (1845) год, стремясь, чтобы она хоть в чем-то была достойна великого имени, которое носит; думаю, что быть может этот труд намного переживет другие мои сочинения»<sup>4</sup>.

В уста маэстро Раро Шуман вкладывает слова: «Пустейшая голова может спрятаться за фугой. Фуги – дело только величайших мастеров»<sup>5</sup>.

Отсюда можно прийти к заключению, что Шуман до определенного времени не считал себя готовым братья за столь ответственное дело, хотя созданию фуг предшествовал период серьезного их изучения. Шуман внимательно изучал творчество старых полифонистов – приемы Букстехуде, С. Шейдта. Отмечают и связь шумановских фуг с фугами учеников И.С.Баха.

Насколько тщательно изучал Шуман не только «Хорошо темперированный клавир», но и «Искусство фуги» И.С. Баха, говорит следующий факт: Шуман заметил, что №14 буквально повторяет фугу №10, начиная с такта 23 – то, что до него никто не замечал. В 1841 году в статье «Относительно некоторых по-видимому искаженных мест в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена», Шуман пишет: «Фуга XIV объемом в 4 страницы уже целиком встречалась в фуге X; см. издание Петерса, стр. 30, система 5, начиная со второго такта. Как это произошло? Сам Бах никогда бы не повторил в одном и том же произведении четыре страницы – нота в ноту! Впрочем в партитуре Негели также напечатаны обе эти фуги и только единством тональности и темы, которая проходит через все произведение, можно объяснить, что это повторение так долго оставалось незамеченным»<sup>6</sup>.

\* \* \*

В 1845 году Шуман пишет Четыре фуги для фортепиано ор. 72. Почти весь этот год Шуман сильно страдал от тяжелых приступов болезни. В периоды облегчения он вместе с

<sup>1</sup> Шуман Р. Письма, т. I, М., 1970, с. 347.

<sup>2</sup> История полифонии. Вл. Протопопов. Западноевропейская музыка XIX-начала XX века. М., «Музыка», 1986, с. 62.

<sup>3</sup> Там же, с. 64.

<sup>4</sup> Шуман Р. Письма, т. II, М., 1982, с. 133.

<sup>5</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. I, М., 1975, с. 85.

<sup>6</sup> Цит. по: Иоганн Себастьян Бах. Искусство фуги. Редакция и вступительная статья Н. Копчевского, «Музыка», М., 1982, с. 9.

Кларой упорно, углубленно занимается контрапунктом. В этом году помимо Четырех фуг для фортепиано он создал Шесть фуг для органа на тему В-А-С-Н ор. 60.

Четыре Фуги ор.72 Шумана за малым исключением почему-то оказались вне внимания пианистов-исполнителей и педагогов. В процессе работы со студенткой над этими фугами меня поразили глубина и красота этой музыки. Совершенно очевидное родство с «Искусством фуги» И.С.Баха, вызвало во мне желание глубже вникнуть в суть этой связи.

Первое, что привлекло мое внимание и в теме, и в ответе фуги Шумана ор.72 №1 – это интервал тритона – «дьявола в музыке», который появляется в начале и тут же преодолевается. То же самое М. Друскин отмечает в «Miserere nobis» (Помилуй нас – покаянная молитва Kyrie в «Высокой мессе» Баха)<sup>1</sup> – мольба о прощении.

Очевидна и интонационная связь темы Шумана с ответом Contrapunctus I из «Искусства фуги» Баха (пример №2).

Самое же начало темы Баха перекликается с темой трагического Andante Сонаты Бетховена ор.28. Буквальное же сходство являет мелодия бетховенского Andante и темы Contrapunctus 11 (пример №3).

Думаю, во всех трех случаях налицо и семантическая трактовка «бемольных» тональностей – «бемольная сфера» – d-moll.

Скребков отмечает, что «Особенно велики связи Шумана с И.С.Бахом в структурах фуг»<sup>2</sup>. Именно вопрос сходства структур и привел меня к рассмотрению вопросов музыкальной риторики.

\* \* \*

Принято рассматривать несколько аспектов музыкальной риторики: историко-теоретический, композиторский, исполнительский, педагогический.

В данном случае меня заинтересовал композиторский аспект – учение о музыкальной форме, о структурах – сходстве принципов и приемов в распределении, диспозиции музыкального материала.

В 1930 году академик Б. Асафьев писал: «До сих пор очень мало (даже почти совсем не) учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, навыков и вообще динамики и конструкции о р а т о р с к о й речи, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке, как выразительному языку фактором»<sup>3</sup>.

«Риторическая диспозиция не была искусственным канонем. ... Со знанием ли правил или стихийно, она использовалась в том или ином варианте везде, где нужно было прочно утвердить какую-либо мысль. Большое значение риторическая диспозиция имела в XVII-XVIII вв., когда она нередко служила непосредственным образцом, своего рода моделью построения произведений различных жанров»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Друскин М. Пассионы и мессы И.С.Баха. «Музыка». Ленинградское отделение, 1976, с. 18.

<sup>2</sup> Скребков С.С. Полифонический анализ, М., 1940, с. 151.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2, Л., 1971, с. 31.

<sup>4</sup> Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII- первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., «Музыка», 1983, с. 47.

Занимаясь данным вопросом со стажером<sup>1</sup>, анализируя три трехголосные симфонии И.С.Баха, появился интерес рассмотреть с точки зрения риторических принципов диспозиции музыкального материала, созданную много десятилетий спустя, Первую фугу Шумана op.72. Интерес возрастал благодаря высказыванию О.Захаровой: «В музыке ориентир на развитие риторической модели был особенно актуален в 20-60-е годы XVIII в.»<sup>2</sup>.

Создатель модели музыкально-риторической диспозиции Форкель считал, что он сделал «... набросок к музыкальной риторике», однако в дальнейшем, как пишет О. Захарова, «... его «набросок» стал не началом музыкальной риторики, как мыслил его автор, а итогом. Правда, почти все его положения были в дальнейшем развиты, хотя независимо уже от риторики»<sup>3</sup>.

Анализ фуги Шумана подтверждает предположение, согласно которому риторические принципы диспозиции продолжают функционировать, актуальны и в более позднюю эпоху. Это еще раз убеждает в существовании закономерностей, не зависящих от самих создателей. Ведь Бах и Шуман, зная правила диспозиции, в процессе сочинения сознательно не следовали данным схемам и моделям, закономерностям, идущих от Первоисточника всего сущего, закономерностям, которые человек с помощью анализа обнаруживает в любой области.

Применительно к музыке модель риторической диспозиции описали Маттезон (1681-1764) и позже Форкель (1749-1818).

Маттезон, описывающий диспозицию применительно к арии или части концерта, писал: «Наша музыкальная диспозиция отличается от риторического устройства простой речи лишь в сюжете, предмете или объекте, в остальном она имеет те же шесть частей, что предписываются и оратору»<sup>4</sup>.

Соглашаясь с некоторыми упреками Захаровой в адрес модели Маттезона, в отношении «подчас неясных и поверхностных аналогий с риторикой»<sup>5</sup>, все же считаю, что анализ фуги Шумана говорит в пользу данной модели.

Касательно модели Форкеля Захарова пишет: «Отличие заключается не только в переводе традиционных латинских терминов на немецкий язык, но в большей подробности и приближенности к музыке»<sup>6</sup>.

Привожу модели музыкально-риторической диспозиции Маттезона и более позднюю модель Форкеля, далее постараюсь расшифровать их смысл.

#### Модель Маттезона<sup>7</sup>

I. «exordium – вступление»

II. «narratio – сообщение, рассказ, в котором поясняется смысл и свойство предстоящего сообщения» (лат. – рассказ, повествование)

#### Модель Форкеля<sup>8</sup>

I. Вступление

II. Hauptsatz – главная партия

<sup>1</sup> Капанадзе Тамар. К вопросу о музыкальной риторике на примере анализа Трехголосных инвенций И.С.Баха (на грузинском яз.). Georgian Electronic Scientific Journal: Musicology and Cultural Science 2005/№1 (1).

<sup>2</sup> Захарова О. Цит. изд. с. 47.

<sup>3</sup> Там же, с. 21.

<sup>4</sup> Захарова О. Цит. издание, с. 48.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же, с. 64.

<sup>7</sup> Там же, с. 48.

<sup>8</sup> Там же, с. 64-65.

III. «propositio, или, собственно изложение – представляет собой краткое содержание или цель звуковой речи» (лат. – краткое изложение, представление)

IV. «confutatio – разрешение возражения, в мелодии может быть выражено или через связки, или через введение и опровержение чужеродных элементов...противопоставления...» (лат. – опровержение)

V. «confirmatio – искусное закрепление сообщения, главной мысли» (лат. – укрепление, упрочение, утверждение).

VI. «peroratio – исход или заключение нашей звуковой речи, который в сравнении со всеми другими разделами должен содержать особенно убедительное движение» (лат. – заключение, эпилог).

III. Nebensätze- не собственно побочные партии, а развитие главной, «модуляции и изящные обороты, полезные для ее подтверждения и усиления»

IV. «Такие части, которые, кажется, противоречат главному ощущению, благодаря чему последующее опровержение тем более должно закрепить главную партию»

V. «определенного рода повтор, после того, как предшествовавшие возражение и сомнение будут опровергнуты»

VI. Заключение – «усиленное повторение, которое является как бы выводом из предшествующих частей – сомнения, опровержения, расчленения, усиления»

На основе толкования Маттезоном и Форкелем модели риторической диспозиции в музыке, постараюсь расшифровать их пояснения.

I. exordium – вступление  
 II. narratio – основная мысль сочинения  
 III. propositio – повествование, краткое изложение основной мысли  
 IV. confutatio – противопоставление, появление чужеродных элементов  
 V. confirmatio – утверждение основной мысли.  
 VI. peroratio – заключение, эпилог.

I. Вступление  
 II. Главная партия  
 III. Развитие главной партии  
 IV. Контрастная часть, противоречия, благодаря которым далее утверждается главная тема  
 V. Повторение темы после предшествующего сомнения  
 VI. Заключение

Приводим анализ Фуги Шумана №1 op.72, беря за основу музыкально-риторические модели Маттезона и Форкеля.

\* \* \*

Narratio гг. 1-23 тема проходит во всех четырех голосах d-a-d-a, плюс пятое проведение в субдоминантовой тональности – g-moll.

confutatio тт. 23-29 – противопоставление – появление чужеродных элементов – три раза подряд повторяется хроматический нисходящий ход: d-cis-c-h; g-fis-f-e; c-h-b-a – символ страстей. Первая половина темы появляется трижды.

narratio тт. 29-41. Тема в трех голосах

propositio тт. 41-47 - повествование, краткие изложения темы, «модуляции и изящные обороты» (по Форкелю).

confutatio тт. 47-59. Часть темы дважды в увеличении (тт. 51-55; 55-57). Тема в альте d-moll. В сопрано с помощью неожиданного оборота тема модулирует из a-moll в g-moll.

propositio тт. 59-66. По Форкелю «изящные обороты» - построена на секвенциях: в сопрано тт. 62-66; в теноре – тт. 59-62; в басу тт. 60-66.

confirmatio тт. 66-70. По Маттезону «... закрепление сообщения главной мысли»; по Форкелю «... повтор... предшествовавшие возражения и сомнения будут опровергнуты».

peroratio тт. 70-76 – заключение, эпилог. По Маттезону «исход или заключение нашей звуковой речи... особенно убедительное движение». По Форкелю «вывод из предшествующих частей».

Маттезон и Форкель считали возможным перемещение или пропуск этапов модели риторической диспозиции<sup>1</sup>. Естественно, что гениальное произведение невозможно уместить в жесткие рамки схемы.

Согласно проведенному анализу музыкально-риторическая диспозиция Фуги Шумана op. 72 №1 d-moll выглядит следующим образом: narratio, confutatio, narratio, propositio, confutatio, propositio, confirmatio, peroratio.

Предполагаю, в заключении семантическое значение приобретает зашифрованная хроматически нисходящая кварта (музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus*) d– cis – c – h – b – a – символ страстей (В первом confutatio трижды нисходящий хроматический ход).

Возможно хроматический ход d – cis – c – h – b – a в заключении фуги содержит еще один символический смысл – парная перестановка четырех последних звуков дает имя В – А – С – Н.

---

Article received: 2013-04-12

---

<sup>1</sup> Захарова О. Цит. изд. с. 65.

## Нотные примеры

### Пример № 1.

### Пример № 2.

И. С. Бах

Р. Шуман

### Пример № 3.

И. С. Бах

Бетховен

И. С. Бах

# Vier Fugen.

Herrn Carl Reinecke gewidmet.

Opus 72.

Componirt 1845.

*narratio*

Nicht schnell. ♩ = 60.

1. *L.H.* *p*

5

10

15

20 *L.H.*

*conputatio*

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The score is annotated with various musical terms and performance instructions:

- System 1:** Includes the annotation *narratio* in the upper right corner. Measure numbers 25, 31, and 37 are visible.
- System 2:** Measure numbers 30, 35, and 40 are visible.
- System 3:** Measure numbers 45, 51, and 57 are visible.
- System 4:** Includes the annotations *propositio* and *crescendo*. Measure numbers 40, 45, and 50 are visible.
- System 5:** Includes the annotation *computatio*. Measure numbers 45, 50, and 55 are visible.
- System 6:** Includes the annotation *R.H. 2* and *L.H.*. Measure numbers 50, 55, and 60 are visible.

At the bottom left of the page, the text "Edition Patrice" is printed. At the bottom center, the number "7010" is printed. At the bottom right, the number "651" is printed.

20

55

60

65

71

*propositio*

*confirmatio*

*peroratio*