

УДК 78.082.4

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17>

Надія ЮРІЙЧУК,

orcid.org/0000-0003-0162-247X

заслужена артистка України,

доцент кафедри фортепіано

Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки

(Дніпро, Україна) *nadinur0111@gmail.com*

ШІСТЬ ФУГ НА ТЕМУ «ВАСН» ДЛЯ ОРГАНУ АБО ПЕДАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО ОП. 60 Р. ШУМАНА: ДО ПИТАНЬ КОМПОЗИЦІЇ

Мета статті – розглянути найбільш фундаментальні принципи композиції і поліфонічну техніку в циклі «Шість фуг для органу або педального фортепіано оп. 60» Роберта Шумана, а також простежити вплив композиторського стилю Й.С. Баха на кожну з частин означеного циклу. **Методи** презентованого наукового дослідження включають, передусім, історичний підхід, за допомогою якого простежується історія звернення Роберта Шумана до бахівських композиційних моделей. Для виявлення відповідних особливостей композиції та поліфонічної техніки використано метод системного підходу, а також компаративний, аналітичний та структурно-функціональний методи дослідження. **Наукова новизна** запропонованої теми обумовлена тим, що до цих пір циклу Шести фуг оп. 60 не було присвячено окреме наукове дослідження – тим більше, науково-дослідницька праця, що зв'язує цей опус з іншими суто поліфонічними відомими творами. Крім того, наукова новизна міститься в зверненні до органної творчості Роберта Шумана, котра зазвичай рідко стає предметом науково-дослідницького аналізу. Насамперед, це важливо у зв'язку з тим, що в композиторській творчості Роберта Шумана, мабуть, вперше виявилися жанри та форми, щонайбільше характерні для бахівського стилю – і у тому числі велика роль належить фузі, формі, що в самостійному вигляді нечасто зустрічалась в доробку видатного композитора-романтика Р. Шумана, але залишилась в декількох видатних музичних творах. **Висновки.** Цикл фуг оп. 60 Роберта Шумана можна уявити як максимальний результат багаторічної роботи. Він став винятково своєрідним підсумком дослідження композитором відомих барокових творів і втілення їх ідей в контексті власного художнього стилю. У цьому циклі майстер максимально досягає синтезу поліфонічних технік, успадкованих від Й.С. Баха, і певної образної художньої сфери, найбільш характерної для творчості епохи романтиків.

Ключові слова: Роберт Шуман, fuga, Йоганн Себастьян Бах, композиція, поліфонія, орган.

Nadezhda YURIYCHUK,

orcid.org/0000-0003-0162-247X

Honored artist of Ukraine,

Associate Professor at the Piano Department

Dnepropetrovsk Academy of music named after Mykhailo Glinka

(Dnipro, Ukraine) *nadinur0111@gmail.com*

SIX FUGUES ON THE THEME “BACH” FOR ORGAN OR PEDAL PIANO OP. 60 BY ROBERT SCHUMANN: ON COMPOSITIONAL ISSUES

The purpose of this scientific article is to consider fundamental compositional principles and polyphonic technique in the cycle Six Fugues for Organ or Pedal Piano, Op. 60 by Robert Schumann, as well as to trace the influence of the composer artistic style of J.S. Bach for each parts of the underlined cycle. **Research methods** of this investigation include a historical approach that traces the history of Robert Schumann's conversion to Bach's models. To identify the peculiarities of the composition and polyphonic technique, the method of the system approach, comparative and analytical research methods were used. **The scientific novelty** of the scientific topic is due to the fact that until now the cycle of Six Fugues Op. 60 was not devoted to a separate study – all the more, linking this opus with other purely polyphonic works. In addition, scientific novelty is contained in the appeal to the organ work of Schumann, which usually rarely becomes the subject of scientific analysis. First of all, this is important due to the fact that in the work of Robert Schumann, perhaps for the first time, genres and forms characteristic of the Bach style appeared – and a large role belongs to the fugue, a form that is rarely found in Schumann's heritage in an independent form, but remained in several outstanding works. **Conclusions.** Consequently, the cycle of fugues op. 60 by Robert Schumann can be thought of as the brilliant composer result of many years' artistic work. It became a kind of result of the composer's study of baroque musical works and the embodiment of their ideas in the context of his own artistic style. In this cycle, the master achieves a synthesis of polyphonic techniques inherited from outstanding Bach, and a figurative sphere characteristic of the composer creativity of the era of romantics.

Key words: Robert Schumann, fugue, Johann Sebastian Bach, composition, polyphony, organ.

Постановка проблеми. «Над цією річчю я трудився весь минулий рік, прагнучи, щоб вона була хоч в чомусь гідна великого імені, яке носить; думаю, що, можливо, ця праця набагато переживе інші мої твори» (Шуман, 1982: 133). Так в листі видавцеві Роберт Шуман розповідає про процес написання свого циклу з Шести фуг для органу або педального фортепіано ор. 60. «Велике ім'я», згадане в листі – не що інше, як монограма ВАСН, що ставить цей твір як в один ряд з «Карнавалом» і Варіаціями на тему АВЕГГ – знаменитими творами Шумана, в основі яких лежать монограми, – так і в величезний список творів, композиційною основою яких став мотив ВАСН (більше 400 найменувань!).

Цей цикл став одним з найбільш яскравих зразків поліфонічної техніки Шумана і в той же час продемонстрував роботу композитора з моделями колишніх епох. Крім того, він є найбільш яскравим опусом серед органних творів майстра, поєднуючи барокові моделі з музичною мовою епохи романтизму. Саме в цьому і полягає, на наш погляд, **актуальність** даного дослідження.

Огляд літератури. Поліфонічну спадщину Роберта Шумана було розглянуто найдетальніше у всеосяжній праці В.В. Протопопова (Протопопов, 1986). Однак навіть там Шести фугам для органу або педального фортепіано ор. 60 було відведено досить скромне місце, в той час як окреме дослідження і зовсім не було до сих пір присвячено цьому циклу. Історія звернення композитора до бахівських моделей і докладне вивчення їм музики бароко та ренесансу проаналізовані в монографії Д.В. Житомирського (Житомирський, 1964). Також цей цикл згаданий в дослідженнях, присвячених близьким по темі творами: «Трьом фортепіанним сонатам для юнацтва» ор. 118 (стаття І.Л. Іванової, (Іванова, 2018)), Чотирьом фугам ор. 72 (стаття Р. Ходжави, (Ходжава, 2013)) і навіть Фантазії і фузі на тему ВАСН Макса Регера (стаття С.С. Коробейникова, (Коробейников, 2016)).

Мета статті – розглянути принципи композиції і поліфонічну техніку в циклі «Шість фуг для органу або педального фортепіано ор. 60» Роберта Шумана, а також простежити вплив композиторського стилю І.С. Баха на кожну з частин циклу.

Об'єкт дослідження – органна творчість Роберта Шумана на прикладі Шести фуг для органу або педального фортепіано ор. 60, а **предмет** – поліфонічна майстерність композитора і способи втілення їм барокових моделей в романтичній музиці.

Виклад основного матеріалу.

Поліфонічні твори і окремі поліфонічні форми в складі більших опусів займали в творчості

Шумана одне з найважливіших місць. Досить згадати «Шість п'єс у формі канонів» (ор. 56, 1845), а також твори, написані після цього циклу – наприклад, «Етюди» у формі канону для педального фортепіано (ор. 56, 1845), «Чотири фуги для фортепіано» (ор. 72, 1845), «Пісню» та «Маленьку фугу» з «Альбому для юнацтва» (ор. 68, 1848), «Сім фортепіанних фугетт» (ор. 126, 1853) тощо. Також варто виділити поліфонічні форми всередині багаточастинних опусів: в кантаті «Рай і Пері» (ор. 50, 1841–1843), Реквіємі (ор. 148, 1852), Месі (ор. 147, 1852); складна хорова fuga також вінчає «Сцени з Фауста». І.Л. Іванова пише про це так: «Заломлені крізь призму творчого мислення та стилю композитора досвіди такого роду сприяли розширенню специфічно “шуманівського” у романтичному мистецтві» (Іванова, 2018: 30–31).

Активна увага композитора до поліфонічних форм пояснюється деякими фактами з його творчої біографії. Так, починаючи з середини 30-х років, Шуман активно освоює теоретичні дисципліни¹. Д.В. Житомирський вказує: «Дійшовши до трьохголосної фуґи, Шуман продовжує потім вивчати курс поліфонії самостійно. Він користується підручником Ф.В. Марпурґа і постійно звертається до Баха. У листі до свого цвіккауського вчителя Г. Кунтша він повідомляє, що самостійно проаналізував всі фуґи з “Добре темперованого клавіру”, “послідовно розчленував, простеживши їх найтонші розгалуження”, і що ці фуґи – “його найкраща грамати́ка”» (Житомирський, 1964: 58). Додамо, що в період з 1837 по 1853 роки Шуман безперервно вивчав твори Баха: так, в 1837 році він переклав для фортепіано його «Мистецтво фуґи», в 1848–1851 оркестрував «Страсті за Іоанном», в 1852–1853 написав акомпанемент до сольних сонат і сюїти для скрипки, а в 1853 – акомпанемент до сольних сюїт для віолончелі. Подібна скрупульозна робота над інструментовкою і взагалі над вивченням чужих творів не могла не вплинути на власну творчість композитора.

Взагалі цей час, зокрема друга половина сорокових років для Шумана стає дуже плідним періодом: він створює 53 опуси, близько однієї третини

¹ Про це пише і І.Л. Іванова: «На початку 1840-х років виразно позначилися контакти зі спадщиною класиків. Повернення до жанрів, які раніше не приваблювали композитора – симфонії, струнного квартету, фортепіанних ансамблів та ін., – стало вихідною точкою того процесу, який багато в чому визначив вигляд шуманівських творчих дослідів аж до останніх творів. З 1845 року, поряд із освоєнням музичної класики, Р. Шуман звернувся до надбання бароко, що проявилось у розробці в новому епохально-стильовому контексті поліфонічних форм – канону та фуґи» (Іванова, 2018: 30).

всього творчого доробку². 1845 р. стає дуже важкими роком для Шумана – його наздоганяє один із найсильніших нападів хвороби, що тягнеться майже весь рік. В часи покращення композитор разом з дружиною посилено займається теорією та контрапунктом. Саме в цей рік він звертається до поліфонічних творів, а також завершує фортепіанний концерт і починає роботу над симфонією C-dur. А своєрідним підсумком роботи над творами Баха став цикл органних фуг на тему «ВАСН» для органу або педального фортепіано ор. 60, написаний Шуманом якраз у 1845 г.

Кожна з шести фуг наповнена різноманітними поліфонічними прийомами, які композитор почерпнув з творчої спадщини І.С. Баха, зокрема, з «Добре темперованого клавіру» та «Мистецтва фуги». Взагалі треба зазначити, що тенденція активного включення поліфонічних форм особливо помітна саме в фортепіанній творчості Шумана – рідкісний твір композитора для рояля обходиться без використання окремих поліфонічних прийомів. Так, один з найбільш відомих творів композитора, Фантазія C-dur, значною мірою насичений різними імітаційними формами³. Однак в рамках даної статті ми зосередимося на трохі менш знаменитому опусі.

Цікавим є питання про інструментарій, що мав на увазі Шуман у зв'язку з циклом фуг. Так, Курт Ган у статті «Schumanns Klavierstil und die Klaviere seiner Zeit» («Фортепіанний стиль Шумана та фортепіано його часу») встановив, що композитор, «принаймні до кінця тридцятих років, практично знав лише інструмент так званої віденської (чи німецької) системи. Цей тип інструменту <...> вирізнявся м'якою, камерною звучністю; за визначенням Гуммеля, він найбільше пристосований для найніжніших рук і для найтонших нюансів. Шуман <...> дуже любив цей тип інструменту, вважаючи його у деякому сенсі “ідеальним”» (Житомирський, 1964: 471). Але при цьому композитор дуже цікавився технічним розвитком фортепіано,

і цей прогрес ставав причиною його зближення з органом. Шуман писав про це: «Разом з прогресом механіки фортепіанної гри <...> зростає і сам інструмент – у своєму охопленні і значенні; це може призвести (як я думаю) до того, що в нього, подібно до органу, увійде у вжиток педаль, що відкриє для композиторів нові перспективи; фортепіано все більше звільнятиметься від підтримуючого оркестру, і це сприятиме його більшому багатству, повнозвучності, самостійності»⁴. Цей інтерес Шумана до комбінування техніки органу і фортепіано, що поєдналось у «педальному» фортепіано, виявився саме в фугах на тему ВАСН, які були написані одночасно для органу і для цього нового інструменту⁵.

Про свій твір Шуман писав видавцеві: «Над цією річчю я працював весь минулий рік, прагнучи, щоб вона хоч у чомусь була гідна великого імені, яке носить; думаю, що, можливо, ця праця набагато переживе інші мої твори»⁶. А в іншому листі, майже в тих самих виразах, формулював так: «Старанності і праці я вклав достатньо; ні один свій твір я не відточував так старанно, ні над одним так довго не працював, бо прагнув, щоб він став хоч скільки-небудь гідним великого імені, з яким воно пов'язане»⁷.

Цікавим став і тематичний склад у фугах ор. 60: цикл «містить тлумачення інтонацій В-А-С-Н, представлених у темах різних жанрів, що створює не лише перспективу, а й ретроспективу музичних форм бахівської та більш ранньої епохи. При цьому Шуман не пориває із гармонійним стилем своєї сучасності. У загальній композиції кожної фуґи збірки розвиток протікає від поліфонії до гомофонії, що увінчує форму. Така установка, характерна й для стилю Шумана загалом, відображає сильний вплив гармонії за доби романтизму» (Протопопов, 1986: 78).

Розглянемо окремі аспекти цього циклу, і в першу чергу – композиційну будову тем фуг.

⁴ Збірник «Robert Schumann». Leipzig, 1956. С. 124.

⁵ Шість фуг були першим, але не останнім досвідом Шумана в написанні музики для педального фортепіано – тобто для інструмента, оснащеного спеціальною педальною установкою, що використовувався як домашній, тренувальний орган, завдяки якому можна було в домашніх умовах удосконалити техніку гри на органі. До справжнього органного звучання педальне фортепіано, звичайно, не могло наблизитися, бо залишалось все ж таки клавирним інструментом, однак Шуман усе одно захопився цим незвичайним інструментом і на деякий час взагалі «перейшов» на твори, призначені спеціально йому: серед них були Етюди для педального фортепіано, Шість п'єс у формі канону ор. 56 («Studien für den Pedal-Flügel Sechs Stüce in canonischer Form») та Ескізи для педального фортепіано ор. 58 («Skizzen für den Pedal-Flügel»).

⁶ Шуман Р. Листи, т. II. С. 133. Лист від 15 березня 1846.

⁷ Шуман Р. Листи, т. II. С. 147. Лист до композитора К.Ф. Беккера від 8 лютого 1847.

FUGA I. Componirt 1845

Langsam.

MANUAL.

PEDAL.

Приклад № 1. Тема фуги I.

Lebhaft.

non legato

Приклад № 2. Тема фуги II.

Th. retrogr.

Приклад № 3. Проведення теми в ракоході в фугі IV.

p. mot. contrar.

Приклад № 4. Тема в інверсії і тема в ракоході в фугі V.

В цілому, кожна з тем будується досить традиційно, і у цьому пізнається «відбиток» баховських прототипів, що досить зрозуміло: ядро всіх тем побудовано на монограмі ВАСН – це очевидно з назви. Проаналізуємо перші дві теми.

Тема фуги I досить класична: це традиційні ядро і розгортання. Однак при детальному розгляді другого елемента ми виявляємо ракоходне розташування опорних тонів: ВАСН відбивається по горизонталі в НСАВ, ускладнене колоруванням опорних тонів.

Тема фуги II – типовий варіант теми, що містить ядро і розгортання, яке будується на прихованій поліфонії і принципі секвенцування (цей варіант досить близький до бахівського прототипу, за винятком відсутності диатонічної секвенції в межах теми)⁸.

В області поліфонічних технік Шуман в деякому роді «змагається» з видатними бахівськими досягненнями – «Добре темперованим клавиром» і «Мистецтвом фуги»: кожна з фуг, як і у Баха, «наповнена» стреттами, інверсіями та навіть ракоходами – прийомом, який, втім, майже не зустрічається у Баха (винятком становлять лише рідкісні ракоходні канони). Характерно, що в деяких випадках Шуман навіть підписує прийоми в нотах. У прикладі № 3 видно, що в IV фузі композитор відзначає проведення теми в ракоході (*Thema per motum retrogradum*). А в фузі V (приклад № 4) автор позначає наявність і теми в інверсії (*Thema per motum contrarium*), і теми в ракоході.

Протопопов відзначає схожість фуг Шумана не тільки із власне баховськими прикладами (зокрема, фугу III він порівнює з початком органної фуги Es-dur, BWV 552, а фуги IV і V з жигами Баха), а і з творами його учнів. Так, в величезному ряді творів на тему ВАСН першою після самого Баха, мабуть, була фуга Л. Кребса (1713–1780), і Шуман мав її знати. «Техніка та інтонаційний склад фуги Кребса навіть віддалено не нагадує фуги Шумана, що мають великий розмах у фактурі та гармонії. Але заключна кода фуги № 4 Шумана (органний пункт з хроматичними акордами) дуже схожа на аналогічну побудову з фуги Кребса» (Протопопов, 1986: 78)⁹.

Аналізуючи загальну композицію фуг, можемо, в цілому, сказати, що кожний з розглянутих творів орієнтований на класичний зра-

⁸ У той же час, Шуман використовує прийоми не тільки Баха, але і Букстехуде, «що видно у змінах лінійно-мелодійних та гармонійних епізодів, наприклад, у фузі №2, у введінні пасажів на тлі акордів у фузі № 4» [Протопопов, 1986: 78].

⁹ Дослідник позначає: «Тут зіставляються ці фрагменти не для того, щоб підкреслити запозичення, але для підтвердження думки про ретроспективність збірника фуг Шумана на В-А-С-Н. Шуман узагальнив у них певні лінії в історії фуги, і тому їхня значущість зростає. Цікаво, що у задумах Шумана була ще одна «бахівська» тема, яку він привів у листі до Мендельсона 24 вересня 1845 року. «Прямотаки підбурює поводитися з нею», – писав Шуман, але фуга на цю тему не була здійснена, можливо тому, що тема носила пасажний характер, а загальний склад фуг В-А-С-Н тяжів до монументальності» (Протопопов, 1986: 79).

зок. Так, перша фуга – традиційна однотемна, друга – подвійна фуга зі змішаною експозицією. Фуга III також «класична», як і перша, не дивлячись на її двухголосний початок – другий елемент являє собою неутримане протискладення. Складна четверта фуга – зразок так званої «фуги-річеркати», що містить складні поліфонічні техніки (так, до річеркат зазвичай відносять більшу частину фуг «Мистецтва фуги»). Фуга V, як і попередні, не вибивається зі стрункого ряду класичних поліфонічних форм, характерних для стилю Баха. Відрізняється від них лише останній номер циклу: фугу VI можна назвати більшою мірою «рідним» шуманівським твором, ніж його оммаж бахівському мистецтву поліфонії. При цьому, як зазначає Протопопов, «Фуга №6 з метром 2/1, характерними ритмами тріолей, багаточастинністю структури близька і трактуванню фуги 3. Шейдтом, що складалася з низки варіаційних побудов (“*Tabulatura nova*”, 1650)» (Протопопов, 1986: 78).

Тож, підсумовуючи, можемо сказати, що поліфонія Шумана завжди звучить дуже природно і логічно, незалежно від складу музики, де зустрічаються поліфонічні прийоми. Композитор нечасто звертається до поліфонічних форм звичного, традиційного типу, але їхні рідкі приклади звучать більш ніж органічно. Тому особливо значним досягненням можна вважати Шість фуг на тему ВАСН, грандіозний пам’ятник великому композитору.

Висновки. Таким чином, цикл фуг ор. 60 Роберта Шумана можна уявити як результат багаторічної роботи. Він став своєрідним підсумком дослідження композитором барокових творів і втілення їх ідей в контексті власного стилю. В цьому циклі майстер досягає синтезу поліфонічних технік, успадкованих від Баха, і образної сфери, характерної для творчості епохи романтиків.

Перспективи дослідження. Поліфонічні принципи роботи Роберта Шумана, розглянуті на прикладі Шести фуг, можуть бути доповнені в майбутніх дослідженнях інших органних творів (Чотири ескізи для органу або педального фортепіано, Шість етюдів у формі канону для органу або педального фортепіано тощо). Крім того, перспективним може бути компаративне дослідження найбільш яскравих з точки зору поліфонії творів (Чотири фуги ор. 72, Сім п’єс у формі фугетт і т. д.), а також порівняння способів роботи композитора над контрапунктичною технікою в окремих поліфонічних опусах – і в багаточастинних творах (таких, як Реквієм, Меса і т. д.).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Житомирский Д.В. Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 880 с.
2. Иванова І.Л. «Три фортепіанні сонати для юнацтва» ор. 118 у контексті останніх творів Роберта Шумана. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 13. Харків, 2018. С. 26–45.
3. Коробейников С.С. О бахианстве Макса Регера (на примере Фантазии и фуги на тему ВАСН). *Opera musicologica*. № 4 (30). СПб., 2016. С. 5–17.
4. Протопопов В.В. Полифония Р. Шумана. *История полифонии*. М.: Музыка, 1986. Вып. 4. С. 61–85.
5. Ходжава Р. Анализ фуги Шумана ор. 72 № 1 d-moll с точки зрения риторических принципов диспозиции. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. No. 1(9). 2013. С. 28–37.
6. Шуман Р. Письма. В 2 т. Пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ. д-ра искусствоведения Д.В. Житомирского Т. 2. 1840–1856. М.: Музыка, 1982. 525 с.

REFERENCES

1. Zhitomirsky, D.V. (1964). Robert Shuman [Robert Schumann]. Moscow: Music. 880 p. [in Russian].
2. Ivanova, I.L. (2018). «Try fortepianni sonaty dlja junactva» or. 118 u konteksti ostannikh tvoriv Roberta Shumana [„Three piano sonatas for youth” op. 118 in the context of the remains of Robert Schumann]. *Aspects of historical music knowledge*. Vol. 13. Kharkiv. P. 26–45 [in Ukrainian].
3. Korobeinikov, S.S. (2016). O bahianstve Maksa Regera (na primere Fantazii i fugi na temu BACH) [On the Bachianism of Max Reger (on the example of Fantasy and Fugue on the BACH Theme)]. *Opera musicologica*. No. 4 (30). Saint-Petersburg. P. 5–17 [in Russian].
4. Protopopov, V.V. (1986). Polifonija R. Shumana [R. Schumann’s polyphony]. *History of polyphony*. Moscow: Music. Vol. 4. P. 61–85 [in Russian].
5. Khojava, R. (2013). Analiz fugi Shumana or. 72 # 1 d-moll s tochki zrenija ritoricheskikh principov dispozicii [Analysis of the Schumann fugue, op. 72 № 1 d-moll from the point of view of rhetorical principles of disposition]. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. No. 1 (9). P. 28–37 [in Russian].
6. Schumann, R. (1982). Pis'ma [Letters]. In 2 volumes. Per. with it., comp., textol. ed., entry. Art., comments, decree. D.V. Zhitomirsky T. 2. 1840–1856. Moscow: Music. 525 p. [in Russian].