

УДК 785.11+78.071.1(430)Шуман

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215195>

**РАКОЧІ В. О.**

**Ракочі Вадим Олександрович** — кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни» Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Львів, Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

[vr-99@ukr.net](mailto:vr-99@ukr.net)

© Ракочі В. О., 2020

## **ОРКЕСТР І ЙОГО МОДИФІКАЦІЇ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ОР. 129 РОБЕРТА ШУМАНА**

Концерт для віолончелі з оркестром оп. 129 Р. Шумана привертає увагу музикознавців не так часто, як його фортепіанна і вокальна творчість, а особливості оркестрування цього твору зовсім не досліджені. Здебільшого його характеризують у загальному вигляді, жоден дослідник не прагнув цілеспрямовано проаналізувати власне оркестрування, виявити особливості викладу оркестру в жанрі концерту поряд з іншими симфонічними творами Р. Шумана. У статті розглянуто оркестрування Концерту для віолончелі з оркестром (1850), порівняно з функціями оркестру в Концерті для фортепіано з оркестром (1845), уведено в науковий обіг зарубіжні публікації, присвячені віолончельному Концерту. На прикладі трансформації баса в головній та побічній партіях першої частини проаналізовано сольовання окремих інструментів і груп, розкрито формотворчу, семантичну й драматургічну функції *tutti* як свідчення композиторської майстерності викладу в оркестрі Концерту. Порівняння цього твору з фортепіанним Концертом підтверджує думку про спадкоємність Р. Шумана в утвердженні лірико-психологічного інструментального концерту. Усе це потребує переосмислення ролі оркестру в контексті авторського підходу до жанру і формування нових, порівняно з віртуозним концертом, відносин між солістом і оркестром з урізноманітненням функцій останнього. Оркестр урівноважує соліста завдяки сольовій групі духових інструментів, сприяє виділенню віолончелі *solo* внаслідок модифікацій щільності фактури, взаємодіє з солістом завдяки перегукуванням, а раптовими вторгненнями надає нового напрямку музичного розвитку, окреслює межі розділів і частин. Оркестрування Концерту увиразнює лірико-драматичну образну сферу, виражаючи авторський світогляд. Наголошено на необхідності переглянути досить поширені в музикознавстві застарілі підходи до оркестрування в симфонічній музиці Р. Шумана.

**Ключові слова:** симфонічні твори Р. Шумана, оркестрування, Концерт для віолончелі з оркестром оп. 129, Концерт для фортепіано з оркестром оп. 54, темброва драматургія, *tutti*, *solo*.

**Постановка проблеми.** Творчість Роберта Шумана досить ґрунтовно досліджена в музикознавстві: розглянуто його цикли мініатюр, розшифровано аббревіатури в них, проаналізовано особливості гармонічної мови і метричної пульсації. Проте авторів зацікавлюють переважно фортепіанні й вокальні твори композитора, тоді як симфонічні й вокально-симфонічні перебувають здебільшого поза їх увагою — виняток

становить Концерт для фортепіано з оркестром оп. 54. Чотири симфонії, інструментальні концерти й концертні п'єси (крім оп. 54), Меса до мінор оп. 147 чи Реквієм оп. 148 відомі лише вузькому колу шанувальників. Частково це можна пояснити «якістю» музики, але такий підхід надто суб'єктивний, а названі твори досить своєрідні. Крім того, усе ще триває традиційно зневажливе ставлення до оркестрування Р. Шумана як нецікавого, неясного й піаністично-залежного. Очевидно, тому воно мало зацікавлює дослідників.

**Мета статті** — розглянути оркестрування Концерту для віолончелі з оркестром (1850), порівняти з функціями оркестру в Концерті для фортепіано з оркестром (1845), увести в науковий обіг зарубіжні публікації, присвячені віолончельному Концерту Р. Шумана.

**Методологія дослідження** передбачає застосування аналізу партитури Концерту для розкриття характерних ознак оркестрування Р. Шумана, залучення оригінальної авторської методики дослідження взаємодії солістів зі складу оркестру (внутрішніх оркестрових солістів) і соліста поза оркестром (зовнішнього оркестрового соліста), з окремими групами в оркестрі та оркестром загалом; порівняння фортепіанного й віолончельного концертів, структурно-жанрового аналізу для з'ясування функцій оркестру, а також історичного підходу для визначення контексту створення віолончельного Концерту.

У статті вперше розглянуто оркестрування віолончельного Концерту як важливий засіб утілення інноваційного підходу Р. Шумана до жанру інструментального концерту; порівняно оркестрування у фортепіанному і віолончельному концертах; проаналізовано виражальні, семантичні й формотворчі функції оркестру; наголошено на потребі переглянути досить поширені застарілі підходи до шуманівського оркестрування загалом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фортепіанна й вокальна творчість композитора викликає майже однозначно позитивне ставлення, а симфонічна, як і оркестрування загалом, — переважно критичне, а часом і негативне. Рене Лейбовіц (*René Leibowitz*) переконаний, що оркестр буквально паралізує і душить музичну ідею композитора<sup>1</sup>. Крістіан Гобо (*Christian Goubault*) вважає оркестрування Шумана «сіруватим», підтримуючи цим Р. Вагнера, який визначав його як «безбарвне і густе»<sup>2</sup>. Леонід Гуревич стверджує: «Симфонічні твори Р. Шумана збереглися *всупереч* (курсив наш. — *B. P.*) оркеструванню»<sup>3</sup>. Більш поблажливий до них Джон Фінсон (*John Finson*), а Антоні Жирар (*Anthony Girard*), як і Л. Гуревич, закидає Р. Шуману «піаністичне мислення» в оркестрі, вбачаючи в цьому причину статичності звучання, домінування *tutti* й відсутність «перспективи»<sup>4</sup>. Лише Ален Лув'є (*Alain Louvier*) і П'єр Альбер Кастане (*Pierre Albert Castanet*) переконані, що не варто виправляти нібито «невдале» оркестрування Р. Шумана: адже дублювання і згущення властиві його душі<sup>5</sup>.

До речі, багато композиторів намагались «удосконалити» шуманівський оркестр. Зокрема, Густав Малер переоркестрував усі симфонії Р. Шумана. Вероніка Мері Франке (*Veronica Mary Franke*) досліджує причини «перегляду» оркестрування

---

<sup>1</sup> Leibowitz R. *Le Compositeur et son double*. Paris : Gallimard, 1971. P. 73.

<sup>2</sup> Goubault Ch. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris : Minerve, 2017. P. 134.

<sup>3</sup> Гуревич Л. И. *История оркестровых стилей* : учеб. пособие для муз. вузов. Москва : Композитор, 1997. С. 54.

<sup>4</sup> Girard A. *L'Orchestration de Haydn à Stravinsky*. Paris : Billaudot, 2009. P. 79.

<sup>5</sup> Louvier A., Castanet P. A. *L'orchestre*. Paris : Combre, 1997. P. 27.

Шумана на прикладі його Першої («Весняної») симфонії і підкреслює взаємозв'язок між трансформацією оркестрування і концепцію твору<sup>1</sup>. Не торкаючись дискусійного питання про етичність оцінювання одного композитора, вдаючись до «покрацання» створеного, наголосимо, що Г. Малер справді міг увиразнити оригінальність задуму Р. Шумана. Джоанн Чісселл (*Joan Chissell*) наводить Тріо зі Скерцо Третьої («Рейнської») симфонії<sup>2</sup>. Концерт для віолончелі з оркестром 1963 року переоркестрував Дмитро Шостакович, Станіслав Мадорський<sup>3</sup> виявив, що в цій редакції додано важку мідь, арфу та ударні інструменти; зазнав зміни і характер твору — похмурість і в'язкість. Майкл Штайнберг (*Steinberg Michael*) нагадує, що 1966 року Д. Шостакович аранжував цей Концерт для скрипки з оркестром<sup>4</sup>.

Критики оркестру Р. Шумана одностайні не лише в аргументаціях, а й в оцінках. У працях з історії оркестру, підручниках з історії музики, як мантри, звучать твердження про майстерне й витончене оркестрування у К. М. Вебера, Г. Берліоза і Р. Вагнера, а поряд — про нецікаве й фортепіаноподібне у Р. Шумана і Й. Брамса. Такі штампи навіть не допускають думки, що своєрідно-важке (точні дублювання, обмежена кількість внутрішніх оркестрових солістів, не вирашні регістри у дерев'яних духових) і «фортепіаноспрямоване» оркестрування («піаністична» фактура викладу у віолончелей, нечіткість різноманітно забарвлених ліній) відображає світогляд митця не менше, ніж опанування ним нових жанрів чи переосмислення гармонії. Таке бачення оркестру насправді виявляє стан душі, як зазначають французькі музикознавці. Р. Шуману не властиві ні промовисті контрасти внаслідок зіставлень окремих тембрів, ні характерність певних регістрів, ні спеціальні темброві ефекти на зразок *coperto* на валторнах чи гри біля підставки у струнних інструментів. Навіть цілком звичний прийом — *con sordino* у струнній групі — трапляється у нього вкрай рідко. Р. Шуман уникає несподіваних *sforzando* чи спалахів *crescendo*, раптових сплесків *tutti* й контрастного сольювання. Точні дублювання (як підсвідома схильність до барокового оркестру) і, як наслідок, тембрально узагальнене звучання справді становлять особливість його оркестру.

Критика цих моментів була б виправданою, якби йшлося і про ретельне опрацювання деталей викладу з ледь помітними модифікаціями окремих ліній. Р. Шуман весь час ніби перебуває в діалозі із самим собою, підтверджуючи музичний розвиток не лише засобами гармонії і фактури, а й оркестру. Він мислить оркестр як максимально гомогенне об'єднання, а відтак, опорним вважає групове звучання. Водночас, така стабільність, за умовчанням, ніби спонукає композитора до особливого опрацювання деталей, хоча це здебільшого не впливає на сприйняття цілого, такий підхід свідчить про ретельне обмірковування викладу в оркестрі, про цілковите усвідомлення виразності певних тембрів, про творчий підхід до викладу в оркестрі й невичерпане натхнення.

Концерт для віолончелі з оркестром привертає увагу практично всіх дослідників творчості Р. Шумана. По-перше, композитор написав його за два тижні, а оркестрував

<sup>1</sup> Franke V. M. Mahler's Reorchestration of Schumann's "Spring" Symphony, Op. 38: Background, Analysis, Intentions // *Acta Musicologica*, 2006. Vol. 78. No. 1. P. 75–109.

<sup>2</sup> Chissell J. Schumann. New York : Collier Books, 1962. P. 173.

<sup>3</sup> Мадорський С. И. Особенности партитуры Концерта для виолончели Р. Шумана в инструментовке Д. Шостаковича // *Вопросы теории и истории музыки / Белорусская гос. консерватория им. А. В. Луначарского* : сб. ст. Минск, 1976. С. 141–156.

<sup>4</sup> Steinberg M. The concerto : a listener's guide. New York : Oxford University Press, 1998. P. 409.

за лічені дні<sup>1</sup>; по-друге, твір написано за певних містичних обставин: похмурого 27 лютого 1854 року Шуман, непомітно покинувши своє помешкання, кинувся з найближчого мосту в Рейн, а на його робочому столі залишився манускрипт щойно завершеного Концерту; по-третє, цей твір належить до пізнього періоду творчості композитора, він неоднозначно оцінюваний і докладно не досліджений<sup>2</sup>.

Розпач і радість, натхнення і спустошеність, жага до життя і суїцидні наміри сповнювали останні роки життя Р. Шумана. Незважаючи на це, дослідники пишуть про Концерт стисло, не вдаючись до його ґрунтовного аналізу. У XXI столітті увага до нього дещо зростає: відомі монографія Лори Танбрідж (Laura Tunbridge), дисертаційне дослідження Ю Ка-Вай (Yu Ka-Wai) про пісенне начало в Концерті<sup>3</sup>, стаття Акіо Майеди (Акіо Mayeda) про історію написання Концерту й опрацювання Шуманом ранніх нотаток<sup>4</sup>. Юаньюань Чжу (Yuanjuan Zhu)<sup>5</sup> проаналізувала структуру твору, некоректно порівнявши експозиції у перших частинах Концертів Р. Шумана і Й. Брамса як такі, що, на думку Ю. Чжу, не містять подвійних експозицій. Дослідниця торкається питань оркестрування, підкреслюючи залежність між характером тем та їх оркеструванням<sup>6</sup>. Проте фактичні помилки, зокрема щодо експозиції в концертах Й. Брамса, маршових тем у Концерті, характеру оркестрування лірико-ігрових тем, очевидно, вплинули на глибину аналізу.

Даніель Житомирський вважає, що твір «від початку і до кінця багатий на співучий мелодизм, який ніде не витіснено на другий план ні віртуозними, ні композиційно-технічними елементами»<sup>7</sup>, і нагадує про спільне інтонаційне джерело тем у різних частинах. Це стимулювало Шумана «вдосконалити принцип монолітності великої циклічної форми»<sup>8</sup>. Кожне із цих спостережень цілком слушне, однак прикро, що навіть побіжно не йдеться про особливості партії віолончелі *solo* і взаємодію між солюючим інструментом та оркестром, оркеструванням.

Дональд Фергюсон (Donald Ferguson) розглядає концептуальні засади Концерту для віолончелі, підкреслюючи, що Шуман інтерпретував цей твір «як п'єсу, у якій від виконавця хоч і вимагається належне володіння інструментом, проте він має одночасно

---

<sup>1</sup> Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. P. 256.

<sup>2</sup> Цей період творчості Р. Шумана, зокрема звернення композитора до великих форм, потребує публічності і масштабності виконання, можливі кореляції між розладом психічного стану і творчістю ґрунтовно аналізує Лора Танбрідж. Див: Tunbridge L. Schumann's Late Style. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 246 p.

<sup>3</sup> Ka-Wai Y. When concerto meets song cycle: a study of vocal influences in Robert Schumann's Cello Concerto in A minor, op. 129, with reference to his Dichterliebe, op. 48 : Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Cello Performance and Literature in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011. 231 p.

<sup>4</sup> Mayeda A. Robert Schumanns Skizzen zum Cellokonzert op. 129 // Schumann Forschungen Band 12 : Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit / ed. B. R. Appel and M. Wendt. Mainz : Schott, 2007. P. 59–79.

<sup>5</sup> Чжу Ю. Специфика воплощения концертного жанра в творчестве Р. Шумана // Когнітивне музикознавство-2. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. С. 266.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Житомирський Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. С. 745.

<sup>8</sup> Там само. С. 746.

бути й творцем»<sup>1</sup>. Це спостереження підкреслює імпровізаційне начало, і його проявом є дещо «рвана» ритміка в партії соліста, завдяки якій виникає «злам» однаково рівної метричної пульсації: протиставлення рівних вісімок, пунктиру й синкоп у партіях різних інструментів (літера S), зіставлення пунктирного рисунка за участю тридцять других і тріолей вісімками (літера V) у фіналі тощо. Д. Фергюсон відзначає характерне для Р. Шумана поєднання в Концерті «барви і пристрасності»<sup>2</sup>. Про роль оркестру дослідник не згадує зовсім, хоч вона важлива для тембрових перевтілень теми (перегукування між солістом і дерев'яними духовими інструментами — літера S).

Барбара Мейєр (*Barbara Meier*) торкається Концерту для віолончелі дуже побіжно, лише порівнюючи його з Концертом для Скрипки з оркестром, і вказує, що міра напруження і контрастності соліста й оркестру в ньому значно менша, ніж у скрипковому Концерті, у якому соліст і оркестр «непримиренні»<sup>3</sup>. Майкл Томас Роудер (*Michael Thomas Roeder*) наголошує, що після Й. Гайдна композитор такого масштабу, як Р. Шуман, уперше звернувся до жанру віолончельного концерту, який є «солодомінантною композицією», а оркестрування — «прозорим»<sup>4</sup>.

Отже, аналіз Концерту, за окремими винятками, має загальний характер, жоден дослідник не прагнув розглянути особливості викладу оркестру в жанрі концерту і порівняти з іншими симфонічними творами Р. Шумана.

**Виклад основного матеріалу.** Перша асоціація до слів «концерт Шумана» — це Концерт для фортепіано з оркестром оп. 54, незважаючи на два інші концерти і кілька концертштюків та фантазій для соліста з оркестром. Така асоціація зумовлена й тим, що твір наштовхнув композитора і надалі писати в цьому жанрі: у ньому закладена його авторська концепція «нового» інструментального концерту. Не дивно, що між фортепіанним і віолончельним концертами, написаними з різницею в п'ять років, можна виявити чимало паралелей: твори написані в одній тональності (*ля мінор*<sup>5</sup>), подібні за ліричною емоційністю, відсутністю показової віртуозності в партії соліста, спираються на інтонаційне зерно, спільне для всієї композиції, за поєднанням частин *attacca*, ремінісценцією головної партії з першої частини перед початком фіналу.

Взаємодія між солістом і оркестром та функції оркестру в обох концертах також принципово подібні, адже композитор наполегливо переглядає роль і місце оркестру в концерті загалом. Р. Шуман, очевидно, хотів створити *інший концерт*, відмінний від віртуозного, у якому б оркестр став активним учасником дійства, а не лише відтіняв блискучого соліста. По-перше, він відмовився від подвійної експозиції — парадоксально, але це не послабило роль оркестру, а посилило взаємодію між солістом і оркестром унаслідок інтенсивного переплетіння їх партій і значного взаємовпливу. Оркестр із перших тактів постає активним началом і носієм тематизму, але не окремо від соліста, а спільно з ним, що відчутно посилює концертність у межах жанру. Такий підхід характерний для кожного з цих концертів, хоч у фортепіанному роль оркестру більш значна й різноманітна.

<sup>1</sup> Ferguson D. N. *Masterworks of the orchestral repertoire; a guide for listeners*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1954. P. 522.

<sup>2</sup> Там само. С. 523.

<sup>3</sup> Meier B. *Robert Schumann*. London : Haus, 2004. P. 144.

<sup>4</sup> Roeder M. T. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. P. 256.

<sup>5</sup> Емоційність цієї тональності в кожному з концертів різна: у фортепіанному Концерті *ля мінор* має елегійне і дещо тужливе забарвлення, у віолончельному він обтяжений і схвилювано збуджений.

По-друге, Р. Шуман вибудовує темброву драматургію (знову ж таки, у фортепіанному Концерті вона більш рельєфна, ніж у віолончельному). В основі — дерев'яні духові інструменти (в обох концертах): у фортепіанному вони презентують головну партію, а окремі інструменти (гобой, кларнет і флейта) у першій частині виступають активними внутрішніми оркестровими солістами; у віолончельному внутрішнє оркестрове соло практично не використовується — його замінюють різноманітні поєднання дерев'яних духових інструментів, які стають *солюючою групою* (таке трактування цих інструментів у Другому концерті для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена). Група активно взаємодіє з солістом завдяки перегукуванню (наприклад, у т. 3 другої частини) чи експонуванню протилінії до його партії (тт. 113–117 у фіналі). Духові експонують інтонаційне зерно всієї композиції (тт. 1–3 у першій частині), знаменують своїм тембром його відтворення у ключових місцях музичної форми. Зміни в оркеструванні, динаміці й супровідній гармонії відображають безперервність музичного розгортання і можливі емоційні й семантичні трансформації початкового висхідного ходу в мелодії: V — I — III. Першого разу його презентує ансамбль духових інструментів у супроводі *pizzicato*-акцентів у струнних. М'який плагальний зворот підкреслює елегійно-сумний характер. Такий мелодичний хід лежить і в основі головної партії, яку виконує соліст. Наступного разу хід V — I — III звучить на межі експозиції і розробки (тт. 98–100). Рельєф інтонації трансформовано (за незмінної послідовності ступенів): від V ступеня — стрибок вниз на I ступінь, з характерною рішучою низхідною квінтою. Несподіване *forte* руйнує втаємничене звучання тріолей *piano* в завершенні експозиції і звучить як гостро драматичний елемент (подібно до динамічних і гармонічних спалахів у побічній партії першої частини «Незакінченої» симфонії Ф. Шуберта). Елегійно-сумне звучання змінює драматично сконцентроване, з відтінком агресії завдяки масивній фактурі й голосній динаміці. Це відчуття посилює і більш напружена гармонія (домінантовий секстакорд, подвійної доміанти ввідний секундакорд, неповний доміантовий терцквартакорд на прохідному звуці *сі* і тонічний тризвук). Оркестрова педаль на V ступені надає звучанню напруження. Це лише два з багатьох перевтілень початкової поспівки.

Ансамбль духових інструментів у кожному експонуванні теми в оркестрі постає на першому плані, а отже, відіграє не лише семантичну і драматургічну, а й формотворчу функції. Початок Концерту «прохолодним» тембром духових інструментів сприймається як символічний заклик, привернення уваги. Такий прийом (за різноманітних подібних *calls-for-attention*) досить поширений у симфонічних творах різних композиторів: два акорди у Третій симфонії, один акорд *tutti* на початку П'ятого концерту для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, короткий злет хроматичної гами на *crescendo* у Першому концерті для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона тощо. Проте ліричний характер віолончельного Концерту Р. Шумана зумовив цілковите переосмислення «заклику». Його експонує лише частина оркестру, замість *forte* чи, принаймні, *crescendo* — звучить *piano* із рівною динамікою. Це вочевидь не драматичні переживання, а ліричні роздуми. Нові акценти свідчать про лірико-драматичну і лірико-психологічну інтерпретацію жанру інструментального концерту.

Крім розглянутих трансформацій, згадаймо початок репризи: духові інструменти грають у супроводі синкоп струнних. Використано новий варіант плагального звороту — тонічний секстакорд, подвійної доміанти ввідний секстакорд зі зниженою терцією і тонічний квартсекстакорд. Схвильований ритмічний рисунок і напружена гармонія відчутно ущільнюють характер звучання, втрачається елегійність і

посилюється відчуття смутку. М. Штайнберг цілком справедливо підкреслює, що ансамбль духових «не є статичним чи незмінним; навпаки, Шуман постійно вдається до нових гармоній, ритмів і відтінків барв для них»<sup>1</sup>. Упізнаваний тембр високого дерева однозначно вказує не лише на межі розділів, а й на появу остаточної крапки. Два такти наприкінці частини у викладі лише ансамблю духових — без участі інших інструментів (ніби група *solo* без акомпанементу) — знаменують завершення частини загалом. На це вказують така ж, як і на початку, оркестрова фактура, високий регістр, спрямований вгору рух, домінування флейтового (найбільш прохолодного тембру за його забарвленням серед духових інструментів) — усе підкреслює замикання кола. Проте гармонічно нестійка опора означає продовження розвитку в наступній частині. Джозеф Керман (*Kerman Joseph*) називає таку форму «ouvert-clos» (відкрито-закритою)<sup>2</sup> і підкреслює, що Р. Шуман продовжував спиратись на таку структуру й надалі, що такий підхід став «*mutatis mutandis* для двох останніх частин фортепіанного Концерту *a moll* op. 54»<sup>3</sup>. Відкрито-закрита музична структура віолончельного Концерту втілює діалектичне поєднання завершення і початку.

Для розвитку музичного матеріалу композитор постійно залучає як спільні для багатьох музичних жанрів засоби (динаміку, гармонію і ритм), так і специфічні оркестрові прийоми: неоднакова щільність викладу, *sforzando* найсильніших із наявних у партитурі інструментів — валторн і труб, різну роль інструментальних груп при кожному експонуванні, певні темброві ефекти (дубль-штрих у струнних інструментів). Такий підхід надає змогу максимально виявити драматургічну функцію включення оркестру: він спрямовує спокійний плин викладу в іншу образну сферу, змінює наявний стан речей. Усе викладене переконує, що композитор продумав виклад у кожному такті твору, цілковито усвідомлюючи, як саме прозвучить оркестр залежно від конкретного варіанту оркестрування.

Композиційні ознаки фортепіанного Концерту зазнали певної модифікації у віолончельному. Однак композитор, очевидно, не мав на меті радикально переглянути їх: в основі кожного з цих Концертів — авторська лірико-психологічна інтерпретація жанру. Ці твори подібні за будовою циклу: друга і третя частини фортепіанного і всі три частини віолончельного концертів звучать без перерв. Межі між окремими і досить завершеними частинами циклу нівелюються, посилюється вплив об'єднуючих чинників. Розвиваючи думку Дж. Кермана, слід вказати, що у віолончельному Концерті поєднані всі три частини. Цьому сприяють: перехід від однієї частини до наступної *atacca*, відсутність переконливих фінальних кадансувань і наявність зв'язки для плавного переходу від однієї частини до наступної. Таке інтерпретування жанру концерту наближає його до концертштюка (одночастинної концертної п'єси для сольного інструмента або інструментів з оркестром), поширеного у творчості композиторів-романтиків (*Konzertstück* для фортепіано з оркестром *fa minor* op. 79 К. М. Вебера, звернення самого Р. Шумана — *Konzertstück* для чотирьох валторн з оркестром op. 86)<sup>4</sup>. Окрім того, пам'ятаймо про П'ятий концерт для фортепіано з оркестром

<sup>1</sup> Steinberg M. The concerto : a listener's guide. New York : Oxford University Press, 1998. P. 412.

<sup>2</sup> Kerman J. The Concertos // The Cambridge Companion to Schumann / ed. by B. Perrey. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 175.

<sup>3</sup> Там само. С. 176.

<sup>4</sup> Ознаки поєднання кількох частин є і в Концерті для фортепіано з оркестром *ля мінор* Р. Шумана: *ля-бемоль-мажорний* епізод на початку розробки з транспонуючою зв'язкою *до мажор* — *ля-бемоль мажор* — це повільна частина.

Л. Бетховена, у якому об'єднано середню частину і фінал. У Ф. Ліста обидва його фортепіанні концерти одночастинні, хоча, фактично, презентують чотиричастинний симфонічний цикл<sup>1</sup>. Тому Р. Шуман, моделюючи форму віолончельного Концерту, спирався на свій досвід і на цілком вдалі структури концертів інших композиторів — попередників і сучасників. В обох його концертах немає подвійної експозиції — обов'язкового елемента практично всіх інструментальних концертів до середини ХІХ століття (винятки на зразок концертів Ф. Мендельсона лише підкреслюють усе ще усталену практику). Р. Шуман у фортепіанному Концерті й у віолончельному відмовився від почергового викладу тем оркестром і солістом. Отже, він не випадково обрав і закріпив зазначену модель експозиції, написану 1841 року<sup>2</sup>. Починаючи від 40-х років ХІХ століття, спільна експозиція стає загальноприйнятною<sup>3</sup>.

Варто згадати інтонаційну сферу як засіб поєднання кількох частин в одне ціле. У фортепіанному Концерті опорною є перша інтонація (ІІІ–ІІ–І ступені) і графічний рисунок головної партії. Весь тематизм першої частини (крім вступної теми у фортепіано) формується на основі цієї інтонації, надаючи цілісності не лише першій частині, а й усьому циклу. Адже повторення початку Концерту у зв'язці між другою і третьою частинами, подібність графіки головної партії фіналу до її візаві у першій частині посилюють синтезуюче значення вказаного мелодичного ходу. Р. Шуман не був прибічником монотематизму, характерного для симфонічних творів Ф. Ліста, проте у «пом'якшеній» формі він трапляється і в нього, набуваючи важливого значення для об'єднання циклу.

Найменш подібні ці два концерти у викладі оркестру. Проте обов'язково привертає увагу експонування головної партії септетом духових у фортепіанному й ансамблем духових інструментів з акцентами *pizzicato* струнних у віолончельному концертах. Це відчутно навіть на рівні точного відтворення забарвлення, а скоріше, — на емоційному: віолончельний Концерт звучить як спомин про світлі події, сподівання й очікування дев'ятирічної давнини. Його початок має ще одне, більш раннє джерело: *Allegretto* із Сьомої симфонії Л. Бетховена. Початок теж експоновано тонічним квартсекстакордом, спільна тональність, однаковий регістр, відтінок смутку, такий самий «прохолодний» тембр високих дерев'яних духових інструментів. Р. Шуман теж обирає рух звуками тонічного квартсекстакорда, хоча й гармонізує його плагальним зворотом: тонічний — субдомінантовий — тонічний тризвуки. В *Allegretto* Л. Бетховена, як і в Р. Шумана, семантичне значення стрункового акорду у вступі — це сигнал до уваги, утілений не громоподібним ударом усього оркестру, а камерним звучанням кількох духових інструментів. Це надає обом «закликам» особливої подібності, розкриває етимологію початку віолончельного Концерту Р. Шумана. Проте в цьому творі вступ є не тільки тихим «закликом-до-уваги», а й інтонаційним зерном тем Концерту.

---

<sup>1</sup> Остаточного вигляду обидва концерти Ф. Ліста набули вже після смерті Р. Шумана. Проте перші нариси цих творів здійснені ще до 1830-х років. Зважаючи на неодноразові зустрічі Р. Шумана і Ф. Ліста, їх дискусії щодо виконання Лістом творів Шумана (див. спогади: Шуман Р. Франц Лист // Шуман Р. О музиці й музикантах : в 2 т. Т. II-A / ред. Д. В. Житомирського. Москва : Музыка, 1978. С. 224–230), можна припустити, що митці обговорювали й творчі задуми.

<sup>2</sup> Ганс Галь (Gal Hans) спеціально наголошує, що Р. Шуман рішуче «відкидає» традиційне *tutti* як обов'язковий структурний елемент. Див.: Gal H. Schumann orchestral music. London : British Broadcasting Corporation, 1979. Р. 57.

<sup>3</sup> Хіба що Брамс у контексті синтезу класичних і романтичних елементів вдавався до подвійних експозицій, щоправда, за обов'язкової участі соліста (солістів) на початку твору, перед оркестровою експозицією.



Кермайн Міранда (*Carminé Miranda*) вважає, що постійно підкреслюючи звук до великої октави, Р. Шуман наголошує на першій літері імені своєї дружини — Clara. Дослідник аргументує свою думку, по-перше, занотованими в листі до Клари свідченнями композитора («Усе, чого я бажаю, — це змалювати “CLARA” у творі скрізь великими літерами й акордами»)<sup>1</sup>; по-друге, відомою схильністю Р. Шумана до криптограм, прикладом якої є музичні перевтілення назви німецького містечка Asch<sup>2</sup>. Хоча, за відсутності прямих свідчень і документально підтверджених фактів, можна лише припускати таку можливість, а не вважати її незаперечною. Мабуть, саме тому не всі дослідники віолончельного Концерту Р. Шумана згодні з думкою К. Міранди<sup>3</sup>.

Незважаючи на подібність в оркеструванні між віолончельним і фортепіанним *концертами*, вони суттєво відмінні: фортепіанний Концерт Шумана має чи не найбільш яскраве й вишукане оркестрування серед усіх його симфонічних творів. Значна кількість солістів в оркестрі (гобой і кларнет), а також перегукувань між внутрішніми оркестровими (окремі дерев'яні духові інструменти) і позаоркестровим (фортепіано) солістом, використання фоно-орнаментального дублювання, часті зміни фактури викладу утворюють особливе «рухливе оркестрування» (ефект руху створюють зазначені прийоми). Віолончельний Концерт — інший: по-перше, соліст, крім коротких *tutti*, завжди на авансцені, оркестру ніби бракує простору. Навіть у перегукуваннях соліст не завжди замовкає. Фортепіанному Концерту притаманна більш гнучка фактура. Її модифікації особливо помітні у першій частині, насиченій сольюванням окремих дерев'яних духових інструментів. У віолончельному Концерті чітко змальовані лише дві фактури: *tutti* без участі соліста (сполучна партія і дуже короткий перехід до розробки у першій частині тощо) та сольючий тембр віолончелі з супроводом оркестру. Значне поширення останнього варіанту дало підстави Л. Танбрідж стверджувати: «Фігурації в партії *solo* замінюють і навіть набувають функції тематизму»<sup>4</sup>. По-друге, у фортепіанному Концерті значно виразнішими, активнішими, драматургічно значущими є перегукування між солістом та оркестром. Шуман активно протиставляє соліста й оркестр, проте й демонструє їх взаємозалежність. Цілком очевидно, що послаблення конкуруючої ролі будь-кого з них не посилить, а послабить візаві. Адже саме виконання другого речення головної партії фортепіано (після септету духових інструментів) презентує інший колорит та варіювання гармонії в супроводі й зацікавлює слухача подальшим розгортанням. А відповіді-відлуння у верхньому й нижньому регістрах у репризі другої частини увиразнюють короткі поспівки, надають їм барвистості, сповнюють енергією руху.

У віолончельному Концерті більш статична фактура викладу в оркестрі, Р. Шуман шукає способи урізноманітнити характер звучання завдяки менш помітній «зовні» роботі над окремими деталями викладу. Проте саме ці деталі, часом не помітні з першого погляду, проте досить виразні, стали характерною ознакою шуманівського оркестру. Імовірно, основою такого підходу є історія звернення композитора до симфонічних жанрів. Адже у 1830-ті роки набули популярності фортепіанні

<sup>1</sup> Цит. за: Miranda C. Decoding the Schumann Cello Concerto // The Musical Times. 2016. Vol. 157. No. 1934. P. 49.

<sup>2</sup> Шуман Р. Франц Лист // Шуман Р. О музыке и музыкантах : в 2 т. Т. II-A / ред. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1978. С. 229.

<sup>3</sup> Див., наприклад: Tibbets J. Schuman: A Chorus of Voices. Oregon : Amadeus Press, 2010. P. 111.

<sup>4</sup> Schumann's Late Style. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 118.

й вокальні цикли<sup>1</sup>, а в 1840-ві — крупні форми, а відтак, — і оркестр. Протягом цього десятиліття були створені Концерт для фортепіано з оркестром, *Konzertstück* для чотирьох валторн з оркестром, кілька увертур, оркестрово-хорові твори, симфонії. Отже, у звучанні, можливо, усе ще «чужого» йому оркестру Р. Шуман ніби прагнув утілити в кожній оркестровій лінії рідне йому пісенне начало і рефлексії улюбленого фортепіано. Оркестрування фортепіанного Концерту — це експеримент, який не був повторений. Солуюче фортепіано є ключем для такого вибору, адже різноманітність фактурних, регістрових, технічних можливостей фортепіано могла, з одного боку, спонукати композитора до особливо натхненного оркестрування в контексті оновлення жанру концерту. Він протиставив «новий» концерт — із властивим йому ліричним піаністом, практично рівним йому за значенням і вагомістю оркестром, яскравим і індивідуально забарвленим оркеструванням — засиллю віртуозних концертів, у яких оркестр сумлінно виконував роль статиста. Р. Шуман писав статті про такі твори, зокрема про фортепіанні концерти Каміля Стаматі (*Stamati Camille*), Анрі Герца (*Henri Herz*), Вільяма Стерндейла Беннета (*William Sterndale Bennett*), Ігнаца Мошелеса (*Ignaz Moscheles*) тощо, часто іронізуючи щодо технічних труднощів Концерту Герца: «А навіщо ж інакше нам дані пальці?»<sup>2</sup>.

Проте свій віолончельний Концерт він написав за інших історичних обставин: засилля віртуозного концерту 1820–1830-х років минуло. Солуючим інструментом стала віолончель. Важко однозначно пояснити такий вибір композитора, можливі дві причини. По-перше, через травму руки він не став піаністом-віртуозом і грав на віолончелі: вправи на ній, радість володіння смичком, видобування звуків<sup>3</sup> не могли не надихати його. По-друге, пристрасний та емоційний тембр віолончелі ідеально сприяв освідченню в коханні. Переїзд Р. Шумана 1850 року до Дюссельдорфа, нова омріяна посада диригента — усе сприяло піднесенню (на жаль, короткотривалому) і спонукало вкотре розповідати про своє кохання. Виклад мелодичного матеріалу переважно у першій, і навіть другій октавах, означає переважання струни А — найбільш теплої та емоційної. Так віолончель певною мірою замінила Р. Шуману фортепіано, допомогла подолати депресію 1832 року, стала інструментом, завдяки якому він міг виразити свої почуття до Клари.

Джозеф Керман вбачає витоки Концерту Шумана в докласичній музиці внаслідок трактування віолончелі як інструмента *obbligato* в бароковому оркестрі — досить несподіваний підхід до романтичного концерту, проте — справедливий. По-перше, у Концерті віолончель і оркестр перебувають більше у стані зіставлення, ніж протиставлення; по-друге, віолончель грає майже постійно: рідко звучить тільки оркестр (на це вказував і М. Роудер); по-третє, віолончель презентує музичний матеріал радше сумно-спокійно, ніж бравурно-показово. Проте за «духом» та емоціями, які втілюють у творі соліст і оркестр, Концерт Р. Шумана, незважаючи на певну зовнішню подібність, стилістично, гармонічно й образно далекий від барокових зразків.

На відміну від експериментального оркестрування фортепіанного Концерту, у віолончельному Р. Шуман, як уже зазначалось, повертається до більш звичного для

---

<sup>1</sup> Якщо не враховувати незакінчену Симфонію *соль мінор*, дві частини якої створені й оркестровані 1832 року. Автограф твору знайдено у середині ХХ століття, а надруковано лише близько сорока років тому.

<sup>2</sup> Шуман Р. Г. Герц. Третій концерт (d-moll). Соч. 87 // Шуман Р. О музыке и музыкантах : в 2 т. Т. II-А / ред. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1978. С. 14.

<sup>3</sup> Gal H. Schumann orchestral music. London: British Broadcasting Corporation, 1979. P. 57.

себе викладу, хоча й суттєво модифікованого завдяки набутому досвіду. Розглянемо ще два моменти: опрацювання деталей і роль *tutti*, зокрема виклад баса в головній і побічній партіях першої частини. На відміну від фортепіанного Концерту, у якому віолончелі були відділені від контрабасів і записані окремим рядком, у віолончельному вони знову разом. Проте Р. Шуман досить тонко використовує їх разом і нарізно в усіх трьох частинах. Щоб виділити мелодію у першому реченні, він вдається до суто оркестрових прийомів: послаблює бас («тільки віолончелі»), а в другому реченні — більш інтенсивному за динамікою, насиченому пасажами у соліста — він зміцнює його («віолончелі та контрабаси»). Паузи у баса протягом першого речення головної партії посилюють прозорість, проте у другому вони зникають, і бас виконує нову функцію — врівноважує синкопи в інших струнних інструментах. Це свідчить про ретельно продумане оркестрування майстра і аж ніяк не про «автоматизоване» інструментування початківця, позбавленого музичного смаку. Очевидно, що такий підхід Р. Шумана не можна трактувати як намагання порушити усталену практику — це потреба митця втілити певний художній образ.

*Tutti* оркестру виконують у Концерті кілька функцій. З'являючись на межі розділів форми, *tutti* виконує формоутворювальну функцію: сполучна партія — це відокремлення сфер головної та побічної партій, на початку розробки вона поєднується з уже проаналізованими драматичними вторгненнями. *Tutti* перед кодою — найбільш примітне несподіваним поєднанням сподіваного і реального результатів. В абсолютній більшості інструментальних концертів, зокрема й у фортепіанному Концерті Р. Шумана, *tutti* після репризи налаштовує слухача на каденцію соліста і коду. Проте у віолончельному Концерті композитор відступає від такої композиційної схеми: інтенсивний тональний, регістровий, інтонаційний розвиток швидко вичерпується, так і не досягнувши потрібної кульмінації. Усе раптово обривається зі вступом ансамблю духових інструментів. Миттєво модифікується фактура, після *forte* і *sforzando* з'являється *piano* і *dolce*, тепле звучання струнних інструментів змінює прохолодне духових, а замість каденції та коди соліст експонує кількатактову зв'язку між першою і другою частинами. Важко однозначно стверджувати: не-виведення оркестру на кульмінацію і раптове «згасання» акумульованої енергії — це композиційний недолік чи продуманий прийом, щоб продемонструвати незавершеність першої частини і зацікавити слухача наступними частинами. Можливі обидва варіанти. Ідеальне перевтілення головної партії, її якісне трансформування у процесі розвитку і фактичне піднесення на новий рівень у коді першої частини фортепіанного Концерту — результат того, що її 1841 року написано окремо як Фантазію для фортепіано з оркестром. Дослідники історії фортепіанного Концерту наголошують на унікальності процесу його створення, а відтак, на особливій, довершеній, неповторній драматургії першої частини<sup>1</sup>. Водночас вони вказують на відмінності між першою, другою і третьою частинами, які, на думку Чарльза Розена (*Rosen Charles*), «чудові, проте набагато легковажніші й менш пристрасні, сповнені більшого блиску й салонного музичного характеру»<sup>2</sup>. У віолончельному Концерті, написаному на одному ди-ханні, тематичний матеріал у процесі розвитку не зазнає таких перевтілень<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Gal H. Schumann orchestral music. London: British Broadcasting Corporation, 1979. P. 53.

<sup>2</sup> Rosen C. Robert Schumann, a vision of the future // Freedom and the arts : essays on music and literature. Cambridge: Harvard University Press, 2012. P. 194.

<sup>3</sup> Chissell J. Schumann. New York: Collier Books, 1962. P. 176.

**Висновки.** Здійснений аналіз дає підстави для певних висновків.

1. Оркестрування Концерту Р. Шумана цілком оригінальне, авторське, індивідуально своєрідне. Опора на темброво змішане звучання внаслідок переважання точних дублювань компенсується продуманістю деталей. На жаль, більшість дослідників увиразнюють тільки першу складову, не надаючи уваги другій, очевидно, через відсутність аналізу оркестрування цього твору.

2. Особливість оркестру у віолончельному Концерті Р. Шумана полягає у відсутності окремих внутрішніх оркестрових солістів, які є у фортепіанному Концерті, і формування *солюючої групи* — ансамблю дерев'яних духових інструментів. Такого статусу вона набула внаслідок її використання у ключових місцях твору, у формотворчій, семантичній і драматургічній функціях у складі tutti (з акцентом на її тембрі) чи окремо від нього і незмінно впізнаної прохолодної барви, різко контрастної до віолончелі *solo*.

3. Оркестрування Концерту свідчить про концептуальне бачення його композитором. Тому Р. Шуман переглядає роль оркестру, порівняно з віртуозним концертом, підкреслює сталий лірико-психологічний характер жанру. Застосоване спочатку у фортепіанному Концерті, воно перенесене й у віолончельний: лірична образна сфера, витончена гра гармонічними, динамічними й тембровими нюансами, опора на пісенну інтонацію в тематизмі тощо. Незважаючи на переважання партії соліста, оркестр ніколи не перетворюється на супровід, він урівноважує соліста передусім завдяки солюючій групі духових інструментів, сприяє його виділенню, регулюючи щільність басової лінії, взаємодіє із солістом за допомогою перегукувань, часом повному спрямовує музичний розвиток завдяки вторгненням, окреслює межі розділів і частин, включаючи солюючу групу.

4. Музичні особливості Концерту, утілення в ньому цілком своєрідного світогляду композитора в пізній період його творчості, утвердження композиційних і естетичних принципів ліричного інструментального концерту — усе мало б привернути до нього увагу дослідників. Виконання Концерту найкращими віолончелістами світу в супроводі уславлених оркестрів дає підстави категорично заперечувати думку про його утилітарне й вузьке призначення. Причина того, що дослідники вкрай рідко звертаються до цього твору, полягає у традиційному ставленні до Р. Шумана як автора фортепіанних і вокальних творів. Протягом останніх 10–15 років привертає увагу пізній період творчості композитора, однак менше зацікавлюють віолончельні концерти, порівняно з фортепіанними чи скрипковими, навіть віолончельний Концерт Й. Гайдна набагато рідше привертає увагу дослідників, ніж його симфонії.

Потребують дослідження засоби оркестрової виразності, зокрема перегукування віолончелей із контрабасом і солістами, ансамбль соліста з усіма дерев'яними духовими інструментами (тт. 132–139), витончений оркестр після каденції соліста у фіналі з розсипом *pizzicato* у струнних інструментів і витриманим фоном у флейт і гобоя. Це сприятиме доланню штампів і ярликів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Гуревич Л. И. История оркестровых стилей : учеб. пособие для муз. вузов. Москва : Композитор, 1997. 208 с.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 880 с.

3. Мадорский С. И. Особенности партитуры Концерта для виолончели Р. Шумана в инструментовке Д. Шостаковича // Вопросы теории и истории музыки / Белорусская гос. консерватория им. А. В. Луначарского : сб. ст. Минск, 1976. С. 141–156.
4. Шуман Р. Франц Лист // Шуман Р. О музыке и музыкантах : в 2 т. Т. II-A / ред. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1978. С. 224–230.
5. Шуман Р. Г. Герц. Третий концерт (d-moll). Соч. 87 // Шуман Р. О музыке и музыкантах : в 2 т. Т. II-A / ред. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1978. С. 13–14.
6. Чжу Ю. Специфика воплощения концертного жанра в творчестве Р. Шумана // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство-2 : зб. наук. пр. / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 255–268.
7. Chissell J. Schumann. New York : Collier Books, 1962. 282 p.
8. Ferguson D. N. Masterworks of the orchestral repertoire; a guide for listeners. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1954. 662 p.
9. Finson J. Robert Schumann and the study of orchestral composition. Oxford : Clarendon Press, 1989. 152 p.
10. Franke V. M. Mahler's Reorchestration of Schumann's "Spring" Symphony, Op. 38: Background, Analysis, Intentions // Acta Musicologica, 2006. Vol. 78. No. 1. P. 75–109.
11. Gal H. Schumann orchestral music. London : British Broadcasting Corporation, 1979. 64 p.
12. Girard A. L'Orchestration de Haydn à Stravinsky. Paris : Billaudot, 2009. 200 p.
13. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Paris : Minerve, 2017. 479 p.
14. Ka-Wai Y. When concerto meets song cycle: a study of vocal influences in Robert Schumann's Cello Concerto in A minor, op. 129, with reference to his Dichterliebe, op. 48 : Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Cello Performance and Literature in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011. 231 p.
15. Kerman J. Concerto conversations. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1999. 175 p.
16. Kerman J. The Concertos // The Cambridge Companion to Schumann / ed. by B. Perrey. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 173–194.
17. Leibowitz R. Le Compositeur et son double : essays on musical interpretation. Paris : Gallimard, 1971. 574 p.
18. Louvier A., Castanet P. A. L'orchestre. Paris : Combre, 1997. 135 p.
19. Mayeda A. Robert Schumanns Skizzen zum Cellokonzert op. 129 // Schumann Forschungen. Band 12 : Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit / ed. B. R. Appel and M. Wendt. Mainz : Schott, 2007. P. 59–79.
20. Meier B. Robert Schumann. London : Haus, 2004. 185 p.
21. Miranda C. Decoding the Schumann Cello Concerto // The Musical Times. 2016. Vol. 157. No. 1934. P. 45–66.
22. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland, Oregon : Amadeus Press, 1994. 480 p.
23. Rosen C. Robert Schumann, a vision of the future // Freedom and the arts : essays on music and literature. Cambridge : Harvard University Press, 2012. P. 193–200.
24. Steinberg M. The concerto : a listener's guide. New York : Oxford University Press, 1998. 506 p.
25. Tibbets J. Schuman: A Chorus of Voices. Amadeus Press, 2010. 514 p.
26. Tunbridge L. Schumann's Late Style. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 246 p.

## REFERENCES

1. Gurevich, L. (1997). *The history of orchestral styles: textbook manual for music universities [Istoriya orkestryvnykh stile : uchebnoye posobiye dlya muz. vuzov]*. Moscow: Kompositor, 208 p. [in Russian].
2. Zhytomyrskiy, D. (1964). *Robert Schuman. Essay on life and creativity [Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva]*. Moscow: Muzyka, 880 p. [in Russian].
3. Madorsky, S. (1976). “Peculiarities of Schumann’s Cello Concerto score in Shostakovich’s instrumentation” [Osobennosti partitury Kontserta dlya violoncheli R. Shumana v instrumentovke D. Shostakovicha]. *Problems of Theory and History of Music: Collection of articles [Problemy teorii i istorii muzyki]*. A. V. Lunacharsky Belarusian State Conservatory. Minsk, pp. 141–156 [in Russian].
4. Schumann, R. (1978). Franz Liszt [Franz List]. Schumann, R. *On music and musicians [O muzyke i muzykantakh]*, a collection of articles, in 2 vols. Vol. II-A, edited by D. V. Zhitomirsky. Moscow: Muzyka, pp. 224–230 [in Russian].
5. Schumann, R. (1978). Henri Herz Third Concerto (d-moll). Op. 87 [G. Gerc. Tretij koncert (d-moll). Soch. 87]. Schumann, R. *On music and musicians [O muzyke i muzykantakh]*, a collection of articles, in 2 vols. Vol. II-A, edited by D. V. Zhitomirsky. Moscow: Muzyka, pp. 13–14 [in Russian].
6. Zhu Y. (2011). The peculiarities of the concerto genre embodiment in Schumann’s works [Spetsyfyka voploshchenyya kontsertnoho zhanra v tvorchestve R. Shumana]. *Problems of the Interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive Musicology-2 [Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo-2]*: collection of the research works. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue 32. Kharkiv, pp. 255–268 [in Russian].
7. Chissell, J. (1962). *Schumann*. New York: Collier Books, 282 p. [in English].
8. Ferguson, D. N. (1954). *Masterworks of the orchestral repertoire; a guide for listeners*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 662 p. [in English].
9. Finson, J. (1989). *Robert Schumann and the study of orchestral composition*. Oxford: Clarendon Press, 152 p. [in English].
10. Franke, V. M. (2006). “Mahler’s Reorchestration of Schumann’s “Spring” Symphony, Op. 38: Background, Analysis, Intentions”. *Acta Musicologica*. Vol. 78. No. 1, pp. 75–109 [in English].
11. Gal, H. (1979). *Schumann orchestral music*. London: British Broadcasting Corporation, 64 p. [in English].
12. Girard, A. (2009). *The orchestration from Haydn to Stravinsky [L’Orchestration de Haydn à Stravinsky]*. Paris: Billaudot, 200 p. [in French].
13. Goubault, C. (2017). *History of orchestration and instrumentation [Histoire de l’instrumentation et de l’orchestration]*. Paris: Minerve, 479 p. [in French].
14. Ka-Wai, Y. (2011). When concerto meets song cycle: a study of vocal influences in Robert Schumann’s Cello Concerto in A minor, op. 129, with reference to his Dichterliebe, op. 48. *Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Cello Performance and Literature* in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 231 p. [in English].
15. Kerman, J (1999). *Concerto conversations*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 175 p. [in English].
16. Kerman, J. (2007). *The Concertos. The Cambridge Companion to Schumann*. Ed. by Beate Perrey. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 173–194. [in English].

17. Leibowitz, R. (1971). Leibowitz, R. *The composer and his double : essays on musical interpretation [Le Compositeur et son double : essais sur l'interprétation musicale]*. Paris : Gallimard, 574 p. [in French].
18. Louvier, A., Castanet P. A. (1997). *The orchestra. [L'orchestre]*. Paris: Combre, 135 p. [in French].
19. Mayeda, A. (2007). Robert Schumann's sketches for the Cello Concerto op. 129 [Robert Schumanns Skizzen zum Cellokonzert op. 129]. *Schumann Research [Schumann Forschungen]*. Vol. 12: Robert Schumann, the cello and the cellists of his time [Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit]. Ed. B. R. Appel and M. Wendt. Mainz : Schott, pp. 59–79 [in German].
20. Meier, B. (2004). *Robert Schumann*. London: Haus, 185 p. [in English].
21. Miranda, C. (2016). “Decoding the Schumann Cello Concerto”. *The Musical Times*. Vol. 157. No. 1934, pp. 45–66 [in English].
22. Roeder, M. T. A. (1994). *History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 480 p. [in English].
23. Rosen C. (2012). Robert Schumann, a vision of the future. *Freedom and the arts: essays on music and literature*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 193–200.
24. Steinberg, M. (1998). *The concerto: a listener's guide*. New York: Oxford University Press, 506 p. [in English].
25. Tibbets, J. (2010). *Schuman: A Chorus of Voices*. Amadeus Press, 514 p. [in English].
26. Tunbridge L. (2007). *Schumann's Late Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 246 p. [in English].

## **РАКОЧИ В. А.**

**Ракочи Вадим Александрович** — кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко, преподаватель цикловой комиссии «Музыкально-теоретические дисциплины» Киевской муниципальной академии музыки имени Р. М. Глиэра (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

[vr-99@ukr.net](mailto:vr-99@ukr.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215195>

## **ОРКЕСТР И ЕГО МОДИФИКАЦИИ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ ОР. 129 РОБЕРТА ШУМАНА**

**Актуальность исследования.** Концерт для виолончели с оркестром оп. 129 Р. Шумана привлекает внимание музыковедов не так часто, как его фортепианное и вокальное творчество. Лишь в некоторых недавних исследованиях были подняты некоторые вопросы, касающиеся этого произведения, однако исследователи до сих пор уделяют оркестру Р. Шумана в целом и особенностям партитуры виолончельного Концерта в частности исключительно мало внимания. В статье впервые рассмотрена оркестровка Концерта для виолончели с оркестром (1850) в сравнении с функциями оркестра в Концерте для фортепиано с оркестром (1845), введены в научный оборот зарубежные публикации, посвящённые виолончельному Концерту.

**Цель статьи** — рассмотреть оркестровку Концерта для виолончели с оркестром (1850), сравнить с функциями оркестра в Концерте для фортепиано с оркестром (1845), ввести в научный оборот зарубежные публикации, посвящённые виолончельному Концерту Р. Шумана.

**Методология исследования** предполагает использование анализа партитуры Концерта для раскрытия характерных признаков оркестровки Р. Шумана, привлечение оригинальной авторской методики исследования взаимодействия солистов из состава оркестра (внутренних оркестровых солистов) и солиста вне оркестра (внешнего оркестрового солиста), с отдельными группами в оркестре и оркестром в целом; сравнение фортепианного и виолончельного концертов, структурно-жанрового анализа для выяснения функций оркестра, а также исторического подхода для определения контекста создания виолончельного Концерта.

**Главные результаты и выводы исследования.** Сравнение Концерта для виолончели с оркестром с фортепианным Концертом убеждает, что для Р. Шумана более органичен лирико-психологический инструментальный концерт. Всё это даёт основания для переосмысления роли оркестра в контексте авторского подхода к жанру и формированию новых, по сравнению с виртуозным концертом, отношений между солистом и оркестром, с разнообразием функций последнего. На примере трансформации баса в главной и побочной партиях первой части проанализировано солирование отдельных инструментов и групп, раскрыто формотворческую, семантическую и драматургическую функции *tutti* как свидетельство оркестрового мастерства автора. Оркестр уравнивает солиста благодаря солирующей группе духовых инструментов, способствует выделению виолончели *solo* вследствие модификаций плотности фактуры, взаимодействует с солистом благодаря переключкам, а внезапными вторжениями придаёт новое направление музыкальному развитию, очерчивает границы разделов и частей. Оркестровка Концерта безусловно отражает индивидуальное — авторское — мировоззрение. Проведенный анализ доказывает необходимость переосмысления оценки оркестра Р. Шумана и отказа от устоявшихся штампов касательно особенностей его оркестровки.

**Ключевые слова:** симфонические произведения Роберта Шумана, оркестровка, Концерт для виолончели с оркестром оп. 129, Концерт для фортепиано с оркестром оп. 54, тембровая драматургия, *tutti*, *solo*.

## **RAKOCHI, VADYM**

**Rakochi Vadym** — PhD of Art Criticism, Postdoctoral researcher at the Lviv Lysenko national music academy, History of music department; Lecturer at the Cycle Commission “Musical-theoretical disciplines” at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>  
vr-99@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215195>

## **THE ORCHESTRA OF SCHUMANN AND ITS MODIFICATIONS IN THE CELLO CONCERTO OP. 129**

**Subject of the study and relevance.** Musicologists rarely pay attention to Schumann’s Cello Concerto op. 129. Only a few recently published studies of the Concerto reveal the history of its creation, sources of motives, and structural peculiarities. However, there is no analysis of the orchestra and the orchestration specific features of the Concerto until nowadays.

**Aims of the paper.** To clarify the features of the orchestra of Schumann and to consider the particularities of its use in the Cello Concerto.

**Methodology.** The review of the literature allows us to focus on aspects that need further examination. The historical approach reveals the context of the writing of the Cello Concerto.



The comparative method makes it possible to compare Schumann's Piano and Cello Concertos. Score analysis discloses special techniques and particular features of orchestration in order to embody musical images in the orchestra.

**Discussion.** The attitude to Schumann's orchestration as a colorless and a heavy one because of permanent exact duplications has been widely spread among the researchers. This cliché does not take into account that Schumann's reliance on timbre mixed colours (thanks to exact duplications) is often combined with careful detailing. The delicate variation of some lines in the orchestra looks even more paradoxical because the eye frequently notices them while the ear does not. The genre of the concerto sets specific challenges for the composer that results in the "experimental" orchestration of the piano Concerto (op. 54) with its "in-the-orchestra soloists", number of alternations, and re-orchestration of music material as an important method of the development. Obviously, it was Schumann's "favorite" piano choice as the soloist that has promoted this new approach to orchestration in his Piano Concerto. Its orchestration should be treated as unprecedented in Schumann's musical career.

The comparison of the Cello and Piano Concertos demonstrates Schumann's continuity in particular approaches to the figurative volume, structural modifications, and different ways to present musical material in the orchestra. Both Concertos have the in-the-orchestra soloists: the oboe, the clarinet, and the woodwind section in the first work and the woodwinds section and the French horn in the second one. The inclusion of this soloistic group on the edge of the form's sections, at the climax, and in the conjunctions among the movements specify its form-defying, semantic, and dramaturgical functions in the Cello Concerto. The refuse of double exposition and the allocation of soloistic groups enhance a new level of interaction between the instruments in the orchestra, between the cello *solo* and the orchestra as well as reflect a lyrical psychological Schumann's concept of the instrumental concerto. Thus, orchestration of the Concerto undoubtedly reflects the individual (the author's) world outlook.

**Conclusions.** Numerous changes in the density of the orchestral textures, the appearance of the soloistic instrumental group, and the different functions of *tutti* demonstrate deep changes in the composer's approach to the orchestra. These features clearly reflect a new role of the orchestra in the instrumental concerto. Therefore, certain clichés towards Schumann's ability to orchestrate need to be reconsidered undoubtedly. Now it is high time for this.

**Keywords:** Robert Schumann symphonic works, orchestration, Cello Concerto op. 129, Piano Concerto op. 54, timbral dramaturgy, *tutti*, *solo*.