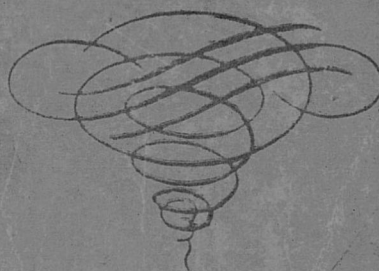


Р. ШУМАН



ШЕШИ



ТЕТРАДЬ III

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1933

✓ 79

2004 г.

В. Шуман

Щ 943
Щ 960

Р. ШУМАН

П Е С Н И

для голоса с фортепиано

ТЕТРАДЬ III

переводы

В. Аргамакова, С. Заяицкого, Д. Усова

Редакция **ПАВЛА ЛАММ**

со вступительной статьей
Игоря Глебова



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО**

МОСКВА

1933

10827



Песенная лирика Шумана по своим художественным достоинствам имеет право на внимание к себе в условиях нашей современности. Конечно, о безоговорочном принятии ее не может быть и речи: в обширном песенном наследии Шумана многое устарело и было забыто еще в предшествовавшие эпохи. Но, с другой стороны, хотя в нашей стране лирика Шумана в свое время оказывала сильное влияние на целый ряд самобытных композиторов, далеко не все ценное из нее было популярно и широко доступно.

Отсюда вытекает и трудность отбора и направляющей оценки для данного издания. Эта трудность усугубляется еще сложностью всей исторической обстановки, в которой рождалось и созревало творчество Шумана. Даже сам Шуман, как творческая личность, во всей глубине и полноте раскрытия предстает перед исследователем еще во многих отношениях как загадочное явление. Загадочное отнюдь не в смысле каких-либо мистических идеалистических «вуалей», скрывающих действительное соотношение душевных качеств. Наоборот, в данном отношении Шуман, при всем безусловно идеалистическом характере его словесных и музыкальных высказываний, весьма выгодно отличается от многих немецких романтиков четкой, вполне «посюсторонней» земной направленностью своих влечений: утонченность шумановского языка не обусловлена ни религиозно-мистическим экстазом, ни формально-эстетическими, вкусовыми предпосылками. Шуман, крайне чувственный по природе своей человек, обративший свое страстное влечение к любимой девушке в своего рода творческий объект, централизовал свои музыкальные высказывания в области песенной лирики вокруг любовных эмоций. Оговариваюсь заранее: утверждая значение чувственности в качестве до наивности непосредственного двигателя шумановской лирики, я не хочу оставить за данным фактором права на всецелое обладание содержанием этой музыки. Я только указываю на реальную причину психологической заостренности шумановских высказываний и безусловно эротическую подоснову и направленность их в большинстве случаев. Однако путь к исчерпывающему раскрытию такого явления, как Шуман (раскрытия в целях осознания предпосылок к переоценке его творчества), лежит в сфере вне-личной, ибо там надо искать объяснения и положительным и отрицательным качествам его лирики.

Шуман был ли всегда натурой замкнутой, ушедшей в себя? Нет. Его любовная экстастика не мешала ему в молодости сыграть большую роль музыканта-общественника, благодаря руководству «Новой музыкальной газетой» (*Neue Zeitschrift der Musik*, первый номер вышел 3/IV 1834). Смело, ярко и даже хлестко Шуман-писатель боролся с мещанскими вкусами, чутко угадывая и мужественно защищая все индивидуально-выдающееся,

талантливое и оригинальное в области музыки, утверждая примат серьезности и глубины поэтического содержания в музыке над царившей тогда поверхностной блестящей виртуозностью. Правда, борьба эта была скорее романтическим раскрытием творческих идеалов Шумана (он мог в печати вести блестящие диалоги как бы между выразителями различных мнений о музыке, высказывая в сущности лишь самого себя), чем методическим отстаиванием лозунгов, которые вытекали бы из стройного политического и социально-философского мировоззрения и определяли бы место музыки в окружающей жизни. Но стимулы к данной борьбе все же давала общественность той эпохи, и путь к определению значимости шумановского творчества, при всей лично-психологической направленности и крайне субъективной окраске его творчества, лежит вне личности композитора. Пусть шумановский утонченнейший психологизм так глубоко претворяет извне определяющие его факторы, что создается порой полное впечатление замкнутости, общественной незаинтересованности, отъединенности и самодовлеющей эмоциональности музыки. Так казалось почти всем, кто соприкасался с анализом шумановской лирики. Но это не так. Только соответствием психике людей классово сочувствующих можно объяснить то, что столь личное искусство могло стать столь выразительным, что нашло быстрый и живой отклик в нескольких странах и повлияло на композиторов различной индивидуальности (вспомним например у нас: и на Чайковского, и на Бородину, и на Римского-Корсакова, и на Кюи, и на Мусоргского).

Родина Шумана — саксонский горный город Цвикау, расположенный внутри обширного промышленного округа (разработка каменного угля; химическое и машинное производство). Производственно-промышленное развитие Цвикау издавна обуславливало развитие в нем общей культуры. Лучшее, что дало композитору детство, — рано пробудившаяся способность к мышлению и художественному восприятию, благодаря обширному ознакомлению с литературой и вообще со сферой гуманитарных знаний. Книготорговля и книгоиздательство Шумана-отца, неся знамя культуртрегерства, своего рода просветительной миссии, была в данном отношении довольно типичным явлением для верхушек бюргерской интеллигенции в посленаполеоновскую эпоху истории Германии. Предприимчивый бюргер-купец весьма часто ощущал и сознавал себя как либерала-просветителя, и для окружающей среды был своего рода маяком знаний среди косности мелкомещанских (филистерских) будней. Подобная борьба с обывательщиной, конечно, не требовала отказа от всяческих феодальных «реликтов» — от религии, от собственности, от замкнутого семейного уклада,

словом, от всего, что как-раз и порождало, в силу своего омертвления и окостенения, эти самые филистерские будни с их лицемерием и с их мировоззренческой узостью и ограниченностью.

Противоречия во всей натуре, деятельности и в творчестве Шумана коренятся в только что сказанном. Его чуткой, восприимчивой артистической психике, с детства соприкоснувшейся с культурой мысли и искусством слова, глубоко противна и ненавистна обывательщина. Но при отсутствии широты политического горизонта и в атмосфере мелкого собственничества его мироощущение, не постигая революционного протеста, складывается в своего рода идеалистический культ: одухотворение природы и чувственности, Жизнь насыщается мечтой. Это не аскетизм, не отказ от земного во имя потустороннего. Наоборот, все основные устои мелкобуржуазного, „домашнего“ склада и строя жизни принимаются унаследованные на веру: как будто не они создают мещанство, а мещанство их искажает. Стоит только подняться над обывательщиной (филистерством) и охватить окружающей быт глазами поэта, одухотворить мир мечтой,—как раскроется прекрасное содержание жизни, сгладятся ее противоречия, и «будни» не заглушат ни вещей голосов природы, ни гимнов вечной женственности, ни возвышенных песнопений во славу домашнего очага и семейственности.

Нет надобности разъяснять, что вся эта «мечтательная культура» — вполне естественная надстройка над экономическими и политическими «реальностями» Германии на подступах к 1848 году. Даже наиболее культурная часть мелкобуржуазной интеллигенции с трудом могла преодолевать традиции феодально-цехового бюргерского уклада жизни и, ненавидя мещанство, в то же время поэтизировала традиционные основы мелкопоместного и замкнуто семейного быта, из которых как-раз и плелась паутина филистерской косности и скованности сознания. Шуман вплоть до трагического конца своего (болезнь мозга привела его к состоянию визионерства, к попытке самоубийства и, наконец, к тягостной депрессии, к помрачению сознания и творческих сил) не смог преодолеть унаследованной им от ненавистного мещанства идеологии: она являлась ему в самых многообразных и завуалированных бытом и культурой масках. Правда, в области симфонии и в других монументальных сочинениях своих Шуман темпераментно поднимался до патетики большого размаха, до творчества, обобществляющего людей вокруг ритмов и мелодий, насыщенных здоровыми, бодрими настроениями и стремительностью. Но стимулы, породившие даже эти выдающиеся произведения, все-таки оставались в значительной мере феодальными. Национальная идея, как она например ощутима в 3-й симфонии Шумана, свидетельствует о тяготении его творчества в сторону идеализации средневековых устоев священной империи. Об этом же говорят и все народнические тенденции шумановской музыки (более всего они заметны в его вокальных ансамблях, в хорах и сравнительно не часты в его песнях-романсах). Деревенская мелкобуржуазная и цехово-ремесленная лирика увлекает фантазию композитора едва ли не в меньшей мере, чем вымыслы средневековой романтики. Но подобного баховскому величаво-созерцательного преодоления всей этой узко-мировоззренческой лирики у Шумана нет, несмотря на попытки переключения ее элементов (в качестве строительного материала) в искусство качественно монументальное.

Все сказанное, конечно, лишь вкратце намечает путь к вскрытию основных противоречий шумановской музыки. Но этого вполне достаточно, чтобы не ограничиться лишь наивным и непосредственным восхищением перед цен-

нейшей ее областью — перед песенной лирикой. Свыше двухсот песен Шумана для одного голоса с ф-п., за очень немногими исключениями (как например песни ор. 104 на тексты мистически настроенной поэтессы Елизаветы Кульман, 1751 г., или — их антиподы — «гусарские песни» ор. 117 на тексты Ленау, тоже 1851) еще не потеряли своей эмоциональной насыщенности. Страстная и чувствительная, утонченно-интеллектуальная романтическая поэзия (преимущественно германская) вполне соответствовала чуткому строю шумановской психики. На грани великого перелома в общественном сознании, при повороте мышления к изучению конкретного бытия, среди острых политических и экономических противоречий — зарниц революции уже социальной, грозившей сменой не властей, а всей общественной формации, Шуман, нервный, крайне впечатлительный и чувственно отзывчивый музыкант, находится, как было сказано, в плену у феодальных реликтов: он то замыкается в сферу глубоко личных чувствований (это замыкание отчасти еще обусловлено длительной и крайне жестокой борьбой за право женитьбы на пианистке Кларе Вик), то обращается к народническим идеалам, ища в народном песенном складе слияния с внеличной сферой идей чувств и стремлений. Шуман всегда в порыве, в беспокойстве, в смятении. Даже в годы личного счастья — в своих любовных гимнах — он мучительно настроен. Чуткость художника-артиста подсказывает ему, что нет благополучия и благодушия в окружающей действительности. Лирика Шумана ни с какой стороны не настроена революционно, но, к чести композитора, не заражена либерально-публицистическим лицемерием. Она насыщена противленчеством, нервным и порывистым, а иногда, можно сказать, неистовым — при всей мягкости и жественности многих страниц ее. Если консервативные идеалы Шумана, при его ненависти к филистерству, все же сказываются на выборе тех или иных мистически или патриотически окрашенных текстов, то они ни в какой мере не вливают во все поры его мелодики яда мещанского благодушия и самоудовлетворенной пошлости. В самый, казалось бы, счастливый год жизни Шумана — 1840, год женитьбы, справедливо называемой «годом песен», ибо на него падает наибольшая песенная продукция композитора, и притом качественно очень высокая — даже в этот период музыка не звучит благодушно, успокоенно. Словно здесь перед нами, не развязка долго длившегося романа, переключенная в музыкальное творчество, а, наоборот, завязка глубокой трагедии личности. Не только не приходится говорить о благодушии таких песенных циклов, как *Liederkreis*, ор. 24, на тексты Гейне или ор. 25 «*Mutten*» (тексты Рюккерта, Гете, Берса, Байрона и др.), правда, написанных до женитьбы, но даже столь гимническо-брачный цикл как «*Dichterliebe*» ор. 48 на стихи Гейне или «Песенный круг» («*Liederkreis*») на тексты Эйхендорфа (в этот «круг» входит экстатическая «Весенняя ночь»), свидетельствует о том, что любовная страсть была для Шумана творчески обогащающей и раскрывающей противоречия человеческой психики эмоцией, а не средством самоуслаждения и не самодовлеющей эгоистической радостью. Искренность и правдивость высказываний Шумана в этой области соединяются с остротой психологического самоанализа: тем самым даже иногда болезненно-чувственный и чувствительный тон шумановской лирики объективируется в художественно-ценный показатель того, насколько творческие переживания содействуют росту личности, если они не ограничиваются удовлетворением инстинкта, а переключаются в высшую сферу деятельности мозга.

В этом отношении крайне значителен и глубоко ценен написанный Шуманом в этом же 1840 г. знаменитый

цикл «Любовь и жизнь женщины» (Frauenliebe und Leben, op. 42), стихи Шамиссо. При невнимательном, внешнем взгляде, может казаться, что видимой целью цикла, созданного в год супружества, является музыкально-поэтическая идеализация буржуазно-семейного долга женщины. Непротивленческое подчинение «роковому», традиционно предопределенному чередованию жизненных этапов (девушка, возлюбленная, невеста, жена, мать, вдова) определяет все жизнеповедение женщины в кругу семейных отношений. Казалось бы, предлог для Шумана гимнически восторженно воспеть этот «священный плен». Если бы поэтизация мелкобуржуазных устоев была для него не спасением от пошлости окружающей его бытовой действительности (за которой он тщетно пытался рассмотреть действительность подлинную), а предметом безусловного поклонения, — цикл этот и звучал бы восторженным гимном. На самом деле здесь раскрывается жуткая в своей постепенности трагедия живой, крайне впечатлительной и чуткой женской души, замкнутой в гранях мелкобуржуазной домашности и семейственности. Шуман, наблюдая и фиксируя, шаг за шагом, жизнь и любовь женщины, словно бы спрашивает в конце концов: и это все? Значит, во имя полного самоотречения и подчинения себя, своей воли любимому человеку и отрешенности, ради семейственности, от всего творческого в жизни, — женщина, столь чуткая, должна ограничить свой рост?.. Музыка данного произведения, пожалуй, наименее беспокойна и порывиста, чем в других песенных циклах Шумана. Мудрая сдержанность, пронизательное, глубокое взглядывание в женскую психику с полным преодолением мужских хищнических инстинктов и при всем том исключительная правдивая экспрессия — вот качества, которые ясно показывают основную направленность всего замысла. Соблазнительно предположение: не задавал ли Шуман, тем самым, мучительного вопроса себе, как супругу талантливейшей пианистки!

Совсем не парадоксом прозвучит утверждение, что «Любовь и жизнь женщины» — наиболее сдержанным и молчаливым цикл Шумана. Композитор словно застывает здесь в смущении, тщательно скрывая иронию под видимым сочувствием традициям семейного гнета, склоняется перед скромным самообладанием буржуазной женщины, непротивленчески выдерживающей жизненное затворничество после немногих весенних лет пробуждающегося девичьего сознания.

И в формальном отношении описываемый цикл — наиболее цельный и стройный среди других. Это своего рода вокальная симфоническая сюита, мастерски сконструированная.

Возвращаясь к страстно-гимническим циклам песен Шумана, нельзя прежде всего не отметить характерные свойства шумановского изложения: оно отличается «скач-

ками настроений», нервно-пульсирующей ритмикой (острые перебои сердца), беспокойно-страстными порывистыми высказываниями.¹

Отсюда капризность мелодического рисунка. Шуман гибко владел техникой неоспоримого перехода от почти что прозаической регитации к изысканности эмоциональной чуткой напевной мелодии. На этом большом расстоянии от речитатива к самодовлеющему мелосу (самодовлеющему не в смысле оторванности от содержания) Шуман знает множество промежуточных стадий. Этим объясняется трудность исполнения песен Шумана. Помимо психологической чуткости и помимо техники пения, помимо знакомства с культурой германской романтической поэзии, исполнителям необходимо так владеть качеством звука, тончайшими нюансами интонации, чтобы не только нигде не чувствовался механический, чисто виртуозный подход к вокальному материалу, но чтобы в каждое мгновение не чувствовалось бы разрыва между манерой подачи звука и интонационным смыслом шумановской фразы, ее словесно-музыкальным единством — свойствами, решительно не подчиняющимися одной лишь в совершенстве исправной вокализации. Но зато овладение стилем лирики Шумана дает ключ к художественному раскрытию немецкой «Lied» Шуберта и далее у ее истоков и от Шумана вперед к нашей эпохе — у Грига, Гуго Вольфа, Малера и других, исключая, пожалуй, вокальную лирику Листа, в силу ее исключительного своеобразия и связи с романсной песенной культурой. Попытки Шумана романсизировать свой стиль, сказавшиеся в испанских циклах (op. 74, «Spanisches Liederspiel» на тексты Гейбеля, соч. 1849 г., и «Spanische Liebeslieder», тоже соч. в 1849 г. на испанские тексты) не внесли своей немецко-романтической «испанистостью» сколько-нибудь значительного изменения в привычный строй шумановских образов. Наиболее популярная из этих испанских «разысканий» Шумана песня «Контрабандист» отвечает давним, идущим еще к эпохе Sturm und Drang'a тяготениям немецких романтиков к идеалистически понимаемой вольной и свободной жизни в «иной стране», среди первобытных нравов или среди людей, выключивших себя из круга мещанской повседневности с ее лицемерной моралью (типичное выявление социального протеста со стороны мелкобуржуазной интеллигенции). С этим выключением связаны темы (в литературе, поэзии и драматургии) о добродетельных и благородных разбойниках и прочих отщепенцах ради протеста. Эти герои противопоставляются почтенным ханжам и лицемерам из общества, точно так же как свободная от условностей цивилизации жизнь цыган, горцев или других каких-либо вольнолюбивых племен изображается в виде контраста скованной кастовыми предрассудками жизни господствующего класса у европейских народов.²

¹ Эта порывистость ощутима даже сквозь упорно подчеркиваемую сдержанность высказывания: отсюда возникает еще более глубокая и острая ирония, роднящая Шумана с Гейне. Пример сразу вспоминаемый: знаменитый романс «Ich grolle nicht» («Госка гнетет» в цикле «Dichterliebe», op. 48 («Любовь поэта») из «Книги песен» Гейне. Подобного рода противоречивые сопоставления неистового волнения с напряженным самообладанием, одновременное проявление страстного порыва и укрощающего его «голоса рассудка» встречаются в лирике Шумана очень часто, как эпизодически в том или ином романсе, так и в виде цельного замысла. Понятно, что гибкость и трепетность музыкального языка и сложное и утонченное взаимодействие стихов, пения и ф-п. сопровождения являются органическим следствием данных свойств шумановского творчества. Нельзя не привести здесь еще одного примера выуклого проведения иронического контраста и тоже на основе гейневского текста — это романс «Mit Myrten und Rosen» из «Lieder Kreis» op. 24 (1840 г.). Отдельный очерк потребовался бы для показа, каким мастерством и с какими техническими ресурсами в пределах одного голоса и ф-п. Шуман достигает изумительной художественной выразительности и правдивости в рас-

крытии поэтических образов и настроений, капризных и изменчивых, импульсивных и даже причудливых, стоящих на грани гротеска. И если уж еще раз обратиться к литературным аналогиям и родственным шумановскому психологизму направлениям, то достаточно будет сослаться на Гофмана и на один из излюбленных образов этого писателя — на капельмейстера Иоганна Крейсlera. Психика крейсleriанства многое объясняет в шумановском творчестве, происходя едва ли не из одного источника.

² В цикле «Мирты» (op. 15, соч. в 1840 г.) подобного рода тяготения сказались в ряде песен на тексты выдающегося шотландского поэта Роберта Бернса (1759—1796), ярого ненавистника аристократии, ставившего в противовес искусственной жизни трудовую жизнь мелкопоместного фермера и земледельца. Наряду с этим Бернс любил изображать задорно и даже цинично, дразня мещанскую мораль, свободные и вольные нравы отщепенцев от общества или племен, как было сказано, сохранивших примитивную цельность быта. «Hochländisches Wiegenlied» («Колыбельная песня горца»), op. 25 № 14, в серии песен Шумана на слова Бернса, как-раз служит откликом данного направления в романтике и характерна контрастным сочетанием нежно колышущейся музыки с задорным содержанием текста.

В целом лирика Шумана свидетельствует о глубокой трещине в мироощущении композитора, как о том же свидетельствуют его симфонические произведения. Не ощущая устойчивости в своем сознании даже после своей женитьбы, долго бывшей главной целью его стремлений, — Шуман — весь в порыве, весь в состоянии острейшего музыкального напряжения, в постоянной готовности к прыжку; думаю, что это наглядно-образное выражение не снижает значимости его музыки. Поэтому о бетховенском самообладании, о бетховенском подъеме надо всем, что является лишь чувственными стимулами, о бетховенском интеллектуализме, говоря о Шумане, упоминать не приходится. Шуман даже в своих самоанализах оставался в плену своих настроений. В плане же идеологическом — как было сказано — основное разноречие его творчества происходит от разрыва между его остро чутким ко всякому проявлению филистерства сознанием и между влечением к сохранению основных устоев бюргерского бытия, включая в него все любезные мелкобуржуазной психике пережитки феодального мироощущения. Настроения наступающей эры германского империализма, если и задевали сознание Шумана, то претворялись у него в тонах религиозно-мистических, либо национально-мессианских. И в том и в другом случае выступало поэтически воспринимаемое средневековье, не в виде законченной системы, а в чередовании отдельных идей, образов, настроений и т. п., надолго застрявших в сознании немецкого бюргерства и внушавших к себе своеобразное чувство эстетской влюбленности. Чуждый политике, Шуман наивно верил в победу над филистерством без уничтожения питавших филистерство классово-социальных основ. В то же время масштабы его дарования, его ум, культура, гуманитарные знания, утонченная творческая организация, понимание музыки как этически существенного фактора социальной жизни — все это влекло его на широкое поле деятельности. В композиторстве же — к монументальным концепциям. Но одна только воля и эмоциональная напористость не могли устранить идеологической узости.

Не удивительно, что лучшим из монументальных по замыслу произведений Шумана оказывается «Манфред» (1848–49) — музыка к одноименной пьесе Байрона. Глубокая скорбь, разочарованность, сознание своей никчемной обособленности («некуда приткнуться») и даже эротическая неудовлетворенность — все это коренилось в творческом сознании композитора, в силу его принадлежности к политически безвольным кругам немецкой бюргерской интеллигенции, колебавшимся между влюбленностью в феодальное прошлое и ненавистью к мещанскому благополучию. На подступах к 1848 году столь нервно чуткая и впечатлительная художественная натура, как Шуман, чувствует мучительное беспокойство, но осмысливает это как личное состояние долго неудовлетворяемой страстной любви, либо как своего рода донкихотское устремление в борьбу лишь с ветряными мельницами — с засильем мещанских идеалов и вкусов в музыке, а не с «перво-двигателями», что ими управляют.

Вот вкратце и в основном те руководящие тенденции, борьба которых обостряет до высшей степени художественности песенную лирику Шумана. Конечно, это лирика кратких мгновений. Кроме того, Шуман — не драматургичен, его драматургические концепции обычно рыхлы и скорее лирически-напыщенны, чем действительны. Поэтому крайне редко удаются Шуману лирико-драматические замыслы широкого плана, вроде объемистых библейских

или рыцарских баллад и т. п.¹. В них надо было или стать наивно верующим в «старый» порядок, в его непреложность, или же сознательно затормозить в себе все, что было уже усвоено европейской интеллигенцией вслед за веком просвещения и обращено в багаж либерализма, а значит, вступить на стезю реакции до конца, т. е. до осознания средневековья как безусловной системы государства и быта. Ни туда, ни сюда Шуман пристать не мог: вот отчего его лирико-романтические баллады не убедительны в целом, а лишь отдельными эмоциональными всплесками.

Но зато Шуман велик в лирике субъективных настроений, в сжатых, стиснутых записях, в своего рода экспрессионистских заметках и очерках-реакциях на давление окружающей жизни. Переключенная в художественно-кованные формы, в целом и в деталях продуманные и проработанные, внутренняя жизнь композитора становится качественно новым, внеличным образованием: слово и музыка, взаимно восполняя друг друга, составляют неразрывное единство, раскрывают интенсивное чувство жизни. Не стесненная ни обязательными схемами, ни сложными конструктивными заданиями мысль Шумана в лирической песне находит гибкий эмоциональный язык, не теряя ни правдивости, ни непосредственности. Инструментальное сопровождение всецело поэтизируется и одушевляется. Много раз и вполне справедливо отмечали, что в песнях Шумана фортепиано окончательно теряет характер лишь подсобного сопровождения голоса. Фортепиано раскрывает, углубляет, комментирует то, о чем поется. Это понятно: сливая во взаимодействующее целое голос и фортепиано, Шуман тем с большей интенсивностью и свободой мог воплощать противоречивость своей психики, отражавшей усложнившуюся под воздействием противоречий социальной действительности психику мелкого бюргерства. Отсюда исключительное разнообразие оттенков шумановской лирики. Отсюда же стремление брать наиболее художественно чуткие тексты наиболее эмоционально чутких поэтов, особенно поэтов-романтиков с их тяготением к фиксации душевных настроений, текучих и противоречивых в их смене. Шуман не мог миновать ни Байрона, ни Гейне, ни Рюккерта, ни Бернса, ни Ленау, ни Мерики, ни Эйхендорфа, ни Шамиссо, ни Гейбеля, ни Уланда и т. д., и т. д. Конечно, ни революционный пафос Байрона, ни политические сарказмы Гейне у Шумана не получили отражения. Сурово-скорбная и величавая печать героического подвига получали у Шумана либо женственно-мягкий характер, либо несколько внешний подъем. Но тем не менее ценность шумановского байронизма несомненна: художественно раскрытое утверждение достоинства личности и прав индивидуализма в условиях разорванной на мелкие княжества Германии, с населением, либо рабски подчиненным укладу жизни и потребностям мелких «дворов», либо узко ограниченному бюргерскому миру, — имело за собою глубокий смысл. Еще ценнее союз — Шуман и Гейне. Насыщенная острой иронией любовная лирика Гейне нашла в Шумане исключительно тонкого и чуткого истолкователя. То, что так поразительно слито в единый комплекс у Гейне: любовный экстаз и рядом сквозь эмоцию ревности — саркастическое снижение идеального образа вечно-женственного — слито и у Шумана. В музыке это противоречие сказывается тем острее, что в ней «снимается» рационалистический привкус гейневской иронии, и, наоборот, заостряется ее эмоциональная природа. В «Liederkreis» op. 24 и еще взволнованнее

¹ Весьма эффектно написана баллада Belsatzar (op. 57, соч. в 1840 г.) на текст Гейне, но и в ней ощущается искусственная напряженность действия, и выручает эту вещь все же ли-

рический пафос, а не драматическое развитие. Любопытно, что эпические экскурсии Шумана — тоже большей частью не убедительны. Для них его язык слишком нервен, экстаичен и порывист.

в цикле «Dichterliebe» оп. 48 (оба цикла сочинены в 1840 г.) гейневское беспокойство дает о себе знать всецело. Постоянные скачки настроений, переходы от страстных восторженных гимнов любви к столь же страстному, но уже ироническому «показу» обратной стороны тех же состояний, завлекающих личность в омут первобытных инстинктов.

Ценность любовной лирики Шумана, при ее безусловно захватывающей правдивости, углубляется тем, что в ней нет и намека на самодовлеющее сластолюбивое чувственное «копание» в эротических ощущениях и аффектах. Конечно, Шуман не аскет. Его естественная человеческая страсть однако требует от музыки не иллюстраций, а переключается в творчество — страсть становится музыкой. В этом смысле шумановская любовная лирика бесконечно далека от много- и низкосортной эротики салонных романсов, в преизобильном количестве сочинявшихся во всех европейских странах и весьма питавшихся шумановским материалом, большей частью сильно разбавленным. Шуман, если он отдается страсти и поет ей пламенный гимн, то делает это так, что слушатель испытывает возрастание чувства жизни, радостный подъем, бодрость, а не сладострастное щекотание нервов. Здесь доказательство, что чувственность переключилась в творчески раскрытое ощущение жизненного подъема. Но тот же Шуман, обнажая отрицательные, снижающие личность болевые приступы страсти (ревность, подозрительность, депрессивные состояния и т. п.), обогащает сознание слушателя в другом направлении: творчески преодоленная скорбь и боль защищают психику от мещанского самодовольства и удовлетворенности бесчувственным покоем.

Любопытно в данном отношении освоение Шуманом лирики Гете. Отмечая прелестную ласковость гетевской песни «Зюлейки» в «Миртах» (оп. 25) и некоторых других песен на текст Гете,¹ наибольшее внимание надо сосредоточить на цикле песен и романсов «Из Вильгельма Мейстера» (соч. в 1849 г.). Цикл этот охватывает девять лирических эпизодов, различно настроенных: от любовного страстного томления («Nur wer die Sehnsucht kennt») до граней этической, морализующей лирики — чувства сострадания. Это очень «опасные» настроения и чувство: воспроизводя их поэтически и музыкально, композитору легко впасть в слезливо мещанский тон слегка пристыженного благополучия. Но Шуману удалось этого избежать. В его передаче гетевских известных текстов: «Wer nie sein Brot mit Tränen ass», «Wer sich der Einsamkeit ergiebt», «An die Türen will ich schleichen», — раскрывается скорее глубоко трагическое ощущение боли и скорби от сознания неспособности к борьбе, чем утверждается отказ от борьбы. Не восхваление непротивленчества или горделивой замкнутости, а обнаружение ужаса покинутости, одиночества и личного бессилия. Шуман в этом цикле совсем иной, чем в музыке на гейневские тексты. Ирония есть, но она перестала быть броской, явной, ранящей. Она переросла себя, как средство противодействия и протеста, превратившись в пессимистическое раздумье. Откуда этот уклон? Шуман был чужд революции, но политическая обстановка 1849 г. в Германии не могла не сказаться депрессивно на всех чутких натурах. Отсюда вполне возможно предполагать, что пессимистический тонус музыки Шумана в сравнении с замыслом Гете обострен давлением политической атмо-

сферы безысходности: личность, не отваживающаяся на борьбу, опять должна «тихо скользить» или лицемерить или замыкаться.

Сознание Шумана постепенно заволакивается. Когда в одном из лирических циклов в 1852 г. Шуман вновь возвращается к лирике Гейне и с большой чуткостью пишет музыку на стихотворение «Mein Wagen rollt langsam», естественно, что не только жизнерадостные гимны к возлюбленной давно прекратились, но что даже ирония потеряла свою актуальность. Она стала лишь констатированием жизненной беспомощности нервного, восприимчивого, но теперь лишь вспыхивающего дарования.

Нет возможности характеризовать одну за другой все песни Шумана, входящие в данное издание. Давая своего рода сводку, обобщенное предисловие, я стремился в то же время уйти от обычного типа «предисловий-квалификаций» предлагаемой музыки, посредством украшающих эпитетов, обычно звучащих бездоказательно и принимаемых на слово. Мне хотелось нащупать (пока только лишь нащупать) путь к новой оценке шумановской вокальной лирики: не столько доказывать ее несомненную художественную ценность (я не знаю, как это доказывать, если не прибегать к словесной восторженной лирике), сколько указывать на то, что ценность эта, даже у столь замкнутой личности, как Шуман, возникает из ощущения (пусть даже не осознанного в плане политической идеологии) глубокого разрыва идеалов и действительности. Поднявшись над бюргерской Германией силой политической иронии, Гейне создал «Зимнюю сказку». Лирик-композитор Шуман, наоборот, доверился с детства воспринятым феодальным «реликтам» и привык противопоставлять эти пережитки, как вечные ценности, той действительности окружающего быта, какая ему казалась единственной действительностью. Его идеалы, конечно, противоречили этому миру филистерства с ханжеством, лицемерием, мелкособственническими интересами и т. п., и поэтому даже в любовной лирике, несмотря на лично завоеванное счастье, Шуман не смог прийти к оптимистическому утверждению: экстаз у него сменяется столь же субъективно-ощущаемой иронией. Созданный в годы жениховства женский идеал вероятно и здесь замещал реальную личность.

Отвод сознания вдаль от личных переживаний в сферу широких монументальных концепций тоже не привел Шумана к пониманию реальных политических задач Германии: он опять-таки ощутил действительность сквозь призму «идеала в прошлом», исходя от романтического феодального постижения задач германской государственности.

И все-таки Шуман — противленец. Он весь в беспокойстве, в порыве, в поисках выхода, в раскрытии противоречий. Принадлежит к числу искреннейших и талантливейших представителей германской мелкобуржуазной интеллигенции в остро-кризисную эпоху, Шуман явился выразителем сложных жизнеощущений, свойственных этой социальной прослойке. Творчески переключая противоречия своей психики в область художественной лирики, он, тем самым, передал человечеству ценные в своей чуткости и правдивости высказывания, своего рода подлинные документы. Содержание их — трагическая судьба индивидуального сознания, обусловленная мировоззрением, направленным вспять, к миражам прошлого.

¹ Прекрасна в своем воплощении тишины «Nachtlied» (из оп. 96, соч. в 1850 г.): «Горные вершины».

Сон матери

Г. Х. Андерсен

1.

Muttertraum

H. C. Andersen

Р. Шуман Ор. 40, № 2. (Соч. 1840 г)

Редакция Павла Ламм

Перевод Д. Усова

Медленно. *Langsam*

p

Ma - Die

Медленно. *Langsam*

лю - т к у мать ка ча ет и нежно смо трит на ми ло го
Mut - ter be - tet her - zig und schaut entzückt auf den schlum - mernden

сы на. Он спит в ко лы бе ли от рад ным сном, с у
Klei - nen. Er ruht in der Wie - ge so sanft und traut. Ein

- ЛЮБ - кой-ти - хой, не - вин - ной. К не - му на - кло - ни - лась о.
En - gel muss er ihr schei - nen. Sie küsst ihn und herzt ihn, sie

- на ли - цом. Как мир не - ска - зан - но чу - де - сен! В гря -
hält sich kaum. Ver - ges - sen der ir - di - schen Schmer - zen, es

- ду - ши е да - ли меч - ты ле - тят, - так серд - це ма - те - ри гре - зит.
schweift in der Zu - kunft ihr Hoff - nungstraum. So träu - men Müt - ter im Her - zen.

А во - ро - н - чер - ный, ка
Der Rab' in dess mit der

ночь, межтем зло - ве - ще за ок - на - ми кли - чет: „От
Sipp - *schaft sein kreischt drau - ssen am Fen - ster die Wei - se: „Dein*

нас не уй - дет твой бес - цен - ный сын; зло - дей нам ста - нет до -
En - gel, dein En - gel wird un - ser sein; der Räu - ber dient uns zur

pp

ritard pp a tempo

- бы - чей, зло - дей нам ста - нет до - бы - чей.“
Spei - se, der Räu - ber dient uns zur Spei - se.“

ritard pp a tempo

poco a poco decresc. e ritard. Adagio

С о л д а т

2.

Der Soldat

Г. Х. Андерсен

H. C. Andersen

Перевод Д. Усова

Р. Шуман. Op. 40, № 3. (Соч. 1840г.)

Редакция Павла Ламм

Не слишком медленно. Nicht zu langsam.

Не слишком медленно. Nicht zu langsam.

The piano introduction consists of two systems of music. The first system shows the right and left hand staves with a treble clef and a bass clef respectively. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The second system continues the same accompaniment and melody, with dynamic markings *p* and *pp* in the right hand.

Сту - чит ба - ра - бан, и но - - ет грудь. Как
Es geht bei ge - dämpf-tem Trom - - meln Klang. Wie

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat, and the time signature is common time. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment. Dynamic markings *p*, *f*, and *pp* are present.

дол - го до це - ли, как тру - - ден путь! Ког - да ж э - та му - ка
weit noch die Stät - te, der Weg wie lang! O, wär' er zur Ruh' und

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment. Dynamic markings *f* and *p* are present.

кон-чит - ся вся? Нет сил, - не вы - держу пыт - ки я. Мне
Al - les vor - bei. Ich glaub, es bricht mir das Herz ent - zwei. Ich

до - ро - г был в ми - ре толь - ко он, кто бу - дет на - шей ру -
hab in der Welt nur ihn ge - liebt, nur ihn, dem jetzt man den

- кой каз - нен. Во - ен - ны - е тру - бы, зве - ня, гре - мят. Ме -
Tod doch giebt. Bei klin - gen - dem Spie - le wird pa - - ra - dirt, da -

- ня наз - на чили то же в от - ряд.
 - ги, da - zu bin auch ich com-man - dirt.

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *f* and *ff*. There are also accents and slurs over some notes.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It features complex chordal textures with triplets and slurs. Dynamic markings include *sf* and *f*.

p

В по - след - ний раз у - ви - дел он в зла -
 Nun schaut er auf zum letz - ten Mal in

The third system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest and then has the lyrics. The piano accompaniment features chords with triplets and quintuplets. Dynamic markings include *sf* and *pp*.

-Тых лу - чах — за - ри не - бо - склон. За - вя - жут сей - час гла -
Got - les Sonne freu - di - gen Strahl. Nun bin - den sie ihm die

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The vocal line begins with a series of eighth and sixteenth notes, corresponding to the Russian lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

- за е - му. Те - перь уй - дешь ты в веч - ну - ю тьму.
Au - gen zu. Dir schen - ke Gott die e - wi - ge Ruh'.

The second system continues the musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more melodic character with some longer notes, reflecting the Russian lyrics. The piano accompaniment maintains a consistent rhythmic accompaniment.

Стре -
Es

The third system shows the piano accompaniment for the final part of the page. It features a series of chords and melodic lines in both the treble and bass staves, marked with a forte (*sf*) dynamic. The system concludes with a final chord in the bass clef.

- ля - ют все де - вять, весь па - труль сви -
ha - ben dann Neun wohl an - ge - legt, acht

f
pp

- стя, про - но - сят - ся во - семь пуль; так
Ku - geln ha - ben vor - bei - ge - feht; sie

Recitativo

ру - ки дро - жа - ли у тех, кто стрелял. Я толь - ко по -
zit - ter - ten al - le vor Jam - mer und Schmerz, ich a - ber, ich

pp

- пал, я пря - мо в грудь е - му по - пал!
traf, ich traf ihn mit - ten in das Herz!

ritard. *a tempo.*
ritard. *a tempo*
p *pp*

Музыкант

3.

Der Spielmann

Г. Х. Андерсен

Aus dem Dänischen von H. C. Andersen

Перевод Д. Усова.

Р. Шуман Op. 40, № 4 (Соч. 1840г)
Редакция Павла Ламм

Quasi Presto.

mf

Ли-ку - ет в го-ро-де весь на-род;
Im Städt - chen giebt es des Ju - bels viel;

Quasi Presto.

там празд-ну-ют свадьбу, там пляс-ка и дет
da hal - ten sie Hoch-zeit mit Tanz - und mit Spiel.

Свер-ка - ет в бо-ка-лах ру-бин ви-на
Dem Fröh - li - chen blin - ket der Wein so rot;

p

и лишь не - ве - ста, как смерть, блед - на.
die Braut nur gleicht dem ge - tünch - ten Tod.

p

На - век о - стал - ся в па - мя - ти тот:
Ja todt für den, - den nicht sie ver - gisst:

кто с ней, у - вы, квен - цу не пой - дет:
der doch beim Fest - nicht Bräu - ti - gam ist:

сто - ит он со скрипкой и го - сти кру - гом...
da steht er in - mit - ten der Gä - ste im Krug

сжав зу - бы, по стру - нам во - дит смыч - ком.
und strei - chet die Gei - - ge lu - stig ge - nug.

Он во - дит по стру - нам, он весь _____ се - дой, и
Er strei - chet die Gei - ge, sein Haar _____ er - graut; es

слы - шит - ся плач, — и хо - хот, и вой. Он стис - нул смыч - ок, он стру - ны пор -
schwin - gen die Sai - - ten gel - - lend und laut; er drückt sie an's Herz und ach - - tet es

- вет, он скрип - ку сей - час в кус - ки ра - зо - бьет.
nicht, ob auch sie in tau - - send Stü - cken zer - bricht.

p

Как страшно бездну моги́лы глядеть! Ведь, сердце
Es ist gar grau-sig, wenn ei-ner so stirbt, wenn jung sein

хо-чет жить и го-реть. Смо-треть на э-то я не мо-гу,
Herz-um Freu-de noch wirbt. Ich mag und will-nicht län-ger es seh'n!

p

и мы-сли мя-тут-ся в страшном кру-гу!
Das möch-te den Kopf mir schwin-deln ter-dreh'n!

f *pp*

За-чем / вы гля-ди-те так на ме-ня? Из-
Wer heisst euch mit Fin-gern zei-gen auf mich? 0,

pp

Медленно. Langsam.

му - чен э - той пыт - кой я. У - жа - сен бе -
 Gott, be - wahr - uns gnä - dig - lich, dass Kei - nen der

Медленно. Langsam.

p pp *pp*

ritard.

Adagio

зу - мья злой ту - ман. Я то - же, ведь, бед - ный му - зы -
 Wahn - sinn ü - ber - mannt. Bin - sel - ber ein ar - mer Mu - si -

ritard.

Adagio

pp

- кант.
- kant.

p

pp