

Чайковский Петр Ильич

Романсы

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7
ББК 85
П30

П30 **Петр Ильич Ч.**
Романсы / Чайковский Петр Ильич – М.: Книга по Требованию, 2024. – 45 с.

ISBN 978-5-521-29747-4

ISBN 978-5-521-29747-4

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Но и в романсах менее типичных по своему тексту, как например: «*Не верь, мой друг*» (ор. 6), «*страшная минута*», «*Зачем*» (ор. 28) — не трудно угадать все те же образы.

В этих романсах, типичных для Чайковского по своей тематике, мы сталкиваемся и с наиболее характерными особенностями его музыкального языка.

В основе их мелодико-гармонического замысла чаще всего лежит «обыгрывание» неустойчивых элементов ладотональности, которое создает характер постоянно нагнетаемого, но бессильного разрешиться «внутритонального» тяготения. Так напр. основной мотив романса «Средь шумного бала» построен на излюбленном Чайковским остродинамическом переходе субдоминанты в доминанту; острота эта создается не только гармонией (сравни нарастающую динамику в тактах 2 и 4, благодаря видоизменению субдоминанты), но и мелодией, которая очерчивает крайне неустойчивый звукоряд тритона (см. такты 2 и 3¹).



На примере этого же романса можно указать на одну из важнейших черт мелодики Чайковского: постоянное подчеркивание спада мелодической линии: не только в масштабе всего романса, но и в отдельных его частях подъем мелодии к новым, более высоким опорным звукам компенсируется движением ее вниз к исходному звуковысотному уровню (см. напр. типичный спад *cis-fis* в приведенном примере).

И наконец, еще одна черта, характерная для разбираемой группы лирических романсов — стремление к мягкости, плавности голосоведения, к архитектонической закругленности периодов и всей формы в целом. Эта черта коренится, во-первых, в традиции сентиментально-созерцательных дворянских романсов начала XIX в. (в свою очередь питавших стиль французско-итальянского талантиного танца и сентиментальной *chanson*) — традиции, которую Чайковский, несомненно, продолжал в своих романсах.²

¹ Почти такой же, но еще более заостренный мелодико-гармонический замысел мы находим в начале известной арии Татьяны в последнем действии «Онегина» («Онегин, я тогда моложе...»).

² В этом, между прочим, коренился глубокий антагонизм между Чайковским и Мусоргским. Раздражение Чайковского по адресу автора «Хованщины» («самоунижающий дилетантизм», «музыкальное безобразие», «низменная натура, любящая грубость, неотесанность, шабоховатость» и пр.), ирония Мусоргского над поклонниками «безусловной музыкальной красоты» — коренились в глубокой противоположности их эстетических принципов. Для Мусоргского, шедшего за эстетической теорией Чернышевского, подлинная красота искусства как раз и заключалась в том, чтобы вскрыть «низменность» и шероховатость действительности — отсюда и легенда о грубости и дилетанти-

Кроме того, преобладающая поступенность голосоведения (в особенности хроматизмы и задержания), как сильнейшее динамическое средство имеет связь с указанными выше особенностями мелодико-гармонического мышления Чайковского.

* * *

Элегическая тоска о невозвратном прошлом деформируется в других произведениях Чайковского (в особенности в эпоху после «Евгения Онегина») в трагическое чувство фатальной «текущести» и обреченности жизни.

Это чувство складывалось на почве нарастающего социального одиночества. Уже в 70-х годах Чайковский остро ощущал неудовлетворенность серой чиновничьей средой консерватории.

«Так же ходим в консерваторию, — писал он о московском консерваторском кружке, — так же иногда сходимся и совокупно «пием» и, в сущности, хандрим, как и в прошлом году. Вообще хандра всех нас поедом ест...»

(Письмо к И. Клименко, 1872 г.)

Средством отвлечения от однообразной консерваторской атмосферы делаются поездки за границу. Но они дают лишь видимость лучшей, более содержательной жизни, не разрешая по существу мучительных противоречий. В 80-х годах жизнь в Москве становится для композитора почти невыносимой.

«...пребывание в ней производит во мне болезненное ощущение...»

«... Там больше, чем где-либо, для меня чувствуется «преходящество» всего земного...»

(Письмо к А. Чайковскому, 1882 г.)

Чайковский становится все более нелюдимым и замкнутым в себе ипохондриком. И вместе с тем еще острее переживает свое одиночество. Все это способствует ощущению бессмысленности, таинственной предначертанности жизни. Причиной социального одиночества ему представляется слепая «роковая» сила.

Фаталистическая обреченность появляется уже в одном из ранних романсов — «*Ни слова, о друг мой*» (ор. 6). С этой же идеей мы встречаемся в ор. 25 — в романсе «*Как над горячею золой*». Здесь развит чрезвычайно характерный для Чайковского мотив порыва, рокового влечения обреченного на гибель.³

Зме его творчества. Чайковский стремился идеализировать, запечатлеть тот узкий и гармоничный мир чувств и настроений, который был взращен усадьбой культурой — отсюда совсем иное представление его о критериях «красоты» и совершенства формы.

³ Этот мотив Чайковский особенно часто развивает в операх: в «Евгении Онегине» в отношениях Татьяны и Онегина, в судьбе Ленского. Еще в большей степени в «Пиковой даме» в образе Лизы и главным образом Германа. Та же идея фигурирует в сущности и в «Мазепе» (страсть Марии к Мазепе) и в «Чародейке» (Кума и Княжич) и в ряде других произведений Чайковского.

Но наиболее типичное воплощение этой идеи— в последних опусах.

Тема трагической обреченности резко обнажена в романах: «*Ночи безумные*» и «*Песнь цыганки*» (ор. 60), на которых сильно сказалось влияние «цыганского» романа.

Первый из них, несмотря на крайне напряженную мелодию, несколько истеричен, острота его быстро истощает себя, и романс оставляет впечатление вялых «надрывных стенаний».

Полная противоположность в этом смысле— «*Песнь цыганки*»—одно из лучших произведений Чайковского. Если для романа «*Ночи безумные*» характерно безудержно-истерическое развертывание мелодии, то в «*Песне цыганки*», напротив, напряженная динамика достигается крайним сжатием и экономией средств (лаконичный гармонический остов, заостренный и сдержанный ритм, узкий диапазон мелодии). Это и придает романсу ту меру внешней выразительности, которая лишь подчеркивает эмоциональную насыщенность и трагичность содержания. Остроте «*Песни цыганки*» немало способствует отличный текст (Я. Полонского), в котором идея «преходящести» любви и жизни выражена с предельной ясностью.

Наконец, эти же идеи в более сгущенном виде— в романах ор. 73 (на тексты Ратгауза). Этотopus написан в последнем году жизни Чайковского одновременно с VI симфонией и точно так же, как последняя, представляет собой высшую точку развития его фаталистических идей.

«*Мы сидели с тобой*» переключается со многими ранними романами на тему о невысказанной любви. Но трактовка этой темы уже несколько иная: все в прошлом—вперед ничего—такое теперь основной мотив. Поэтому самая картина воспоминаний в первой части романа («*Мы сидели...*» и т. д.) дана в тонах бесстрастного оцепенения. Голоса движутся без скачков и—как в строгом хорале—почти моноритмично, аккорд сцеплен с аккордом. Лишь во второй части, дающей как бы окончательный трагический вывод («И теперь, в эти дни, я, как прежде, один»), прорывается на миг более оживленное движение (триоли). В мелодии несколько тщетных попыток подняться, как бы натыкающихся на тупик (в голосе и в сопровождении соревнующиеся усилия). В постлюдии еще раз подчеркивается безысходность мелодического движения.

«*Ночь*» и «*Снова как прежде*»—отчетливое сжатое выражение последнего этапа в творчестве Чайковского. Все в них сосредоточено на одной мучительной мысли—об одиночестве и смертельной безнадёжности.

По своему музыкально-идейному замыслу они ближе всего стоят к VI симфонии и в особенности к ее финалу. В них точно так же характерно крайне обнаженное нагнетание неустойчивой гармонической основы и вместе с тем полная скованность: оба романа построены на неизменном тоническом органном пункте, в котором как бы вязнут робкие модуляционные отклонения, мелодия бессильно сползает к опорным звукам, очерчивая замкнутый и безысходный круг.

* * *

В самостоятельную группу необходимо выделить романы, связанные с созерцанием природы.

Для Чайковского—это были те моменты, когда растворялось постоянно гнетущее чувство тоски, когда наступала иллюзия безмятежности и полноты жизнеощущения.

Об этих моментах Чайковский неоднократно пишет в письмах:

«...Прогулка летом в России, в деревне... бывало приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо-сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдаль, скромная церковушка—словом, все что составляет убогий русский родной пейзаж».

(Письмо Н. Ф. Мекк, 1877 г.)

Социальной и психологической основой этого отношения к природе было стремление уйти от гнетущей повседневной действительности, испытать в родной обстановке иллюзию прочного уравновешенного довольства жизнью.

К этой группе нужно отнести в первую очередь такие романы, как: «*Отчего*» (ор. 6), «*То было раннею весной*» (ор. 38), «*Усни, печальный друг*» (ор. 47), «*Скажи, о чем в тени ветвей*» (ор. 57), «*Нам звезды кроткие сияли*» (ор. 60), «*Уж гасли в комнатах огни*» (ор. 63).

Если в разобранных выше романах основной упор делался на передачу взволнованного чувства, драматизма, то здесь есть стремление передать умиротворенность, благотворную силу природы, как бы снимающую с человека ответственность за все тревожения жизни, «отпускающую» его.

Разумеется, и идея «растворения в природе» постоянно ущемлена ощущением недолговечности этих мгновений. Поэтому созерцательное спокойствие у Чайковского переплетается в большинстве случаев с излюбленным мотивом трагической обреченности (такова напр. вторая часть в романсе «*Отчего*», средняя часть «*Усни, печальный друг*» и др.).

Исключением являются почти не омраченные этим моментом: «*Рассвет*» (ор. 46), «*Усни*» (ор. 57), «*Вечер*» (ор. 27). Последние два романа стоят особняком в данной группе. Та же идея умиротворенности выражена здесь иным образом: тихим, интимным полуречитативом, теплой мозаичностью формы.

В романсе «*Усни*» (Мережковский) это тесно связано с текстом, утонченно и «комнатно» передающим детские ощущения природы. В «*Вечере*» (Шевченко) этот стиль однако не вполне вытекает из реального и глубоко народного шевченковского текста. Мозаичность музыки мельчит его, благодаря чему романс страдает некоторой вялостью, анемичностью.

Светлым характером отличается также один из известнейших романсов Чайковского—«*Благословляю вас, леса*» (ор. 47). Он выделяется своей особой торжественной приподнятостью, романтическим пафосом.

На всей этой группе романсов, и в особенности на романсе «Благословляю вас, леса», особенно явственно сказывается влияние, оказанное на Чайковского романтиками, в частности Шуманом и Листом.¹

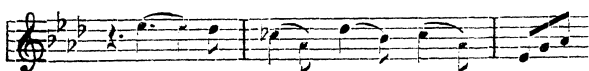
* * *

И наконец группа романсов, к которым относятся такие, как: «*И больно и сладко*» (ор. 6), «*Не отходи от меня*» (ор. 27), «*Серенада*» (ор. 63). На этих романсах сильнее всего сказались присущие Чайковскому дворянско-салонные вкусы: любовь к специфическому «светскому блеску», жеманности, приверженность к традиционным образцам итальянской и французской музыки.

Разумеется, эти романсы не были простым подражанием салонной традиции: Чайковский создавал в них мир образов, составлявших одну из существенных сторон его классового идеала.

Для понимания этих образов многое раскрывает известное письмо Чайковского к Н. Ф. Мекк, где композитор расшифровывает программу IV симфонии и в частности дает толкование одной из тем первой части, близкой по характеру данной группе романсов.

«Какой-то благодатный светлый человеческий образ пронесся и летит куда-то.



Как хорошо, как далеко теперь звучит неотвязная первая тема аллегро».

(Письмо к Н. Мекк, 1878 г.)

¹ Противоречивым на первый взгляд кажется то, что именно Шуман и Лист оказали наряду с Чайковским сильнейшее влияние на буржуазно-либеральное крыло кучки—Бородина, Римского-Корсакова и Балакирева. Однако одновременное влияние немецких романтиков на крайние противоположных по своим идейным платформам «кучкистов» и Чайковского понятно, ибо они питались разными сторонами этих влияний. Кучкисты ценили главным образом художественный универсализм, литературно-поэтическую насыщенность романтиков. В их музыкальном стиле: красочность, свободный орнаментализм, расползчатость формы и т. д., Чайковский к этому как раз питал глубокую антипатию. Характерно его отношение к Листу (ближе других воплощающему идеал «кучки») и противопоставление ему Шумана:

«...Сочинения Листа оставляют меня холодным. В них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более краски, чем рисунка, — одним словом творения его при сильной эффективной внешности грешат пустотой внутреннего содержания.

Это совершенно противоположно Шуману, у которого страшная могучая творческая сила не соответствовала серенькому бесцветному изложению мыслей».

(Письмо к Н. Ф. Мекк, 1881 г.)

Для Чайковского в отличие от умеренной, правой части «кучки» — творчество было обычно постановкой коренных наболевших вопросов, при которых невозможно было отвлекаться на литературное и колористическое гурманство.

Но Чайковскому именно в силу этого был близок яркий эмоционализм, непосредственность и человечность искусства романтиков, а также присущие им черты мрачного байронического отношения к действительности. Отсюда в частности влияние Листа.

Эту характерную для Чайковского тему с ее мягко очерченной танцевальной грацией, но не лишенную специфической салонной банальности, он противопоставляет «неотвязной», полной «безнадежного чувства» теме аллегро (1-я часть IV симфонии, см. то же письмо). Идеал дворянской «светской» эстетики был одним из сильнейших жизненных аргументов Чайковского против гнетущей реальной действительности.

В этом суть целой струи в творчестве Чайковского (сюда же относится напр. 2-я тема из аллегро V симфонии, 2-я часть из IV, многое из балетов). В этом и основной социальный смысл упоминаемых романсов.

* * *

Необходимо специально остановиться на вопросе о текстах в романсах Чайковского. Он был в общем последовательным приверженцем лирико-созерцательных стихов дворянских поэтов. Среди авторов чаще всего попадают А. Толстой, Я. Полонский, Плещеев, Тютчев, Апухтин и др. Некоторые из стихов найдены композитором чрезвычайно удачно, и именно в этих романсах (таковы, напр., «Средь шумного бала», «Он так меня любил», «Песнь цыганки» и др.) достигнуто наибольшее единство музыкальных и литературных образов.

Но будучи последовательным в отношении тематики и общего характера текстов, Чайковский зачастую не предъявлял достаточных требований к их художественному качеству.

Это заметнее всего в тех романсах, тексты которых помечены псевдонимом «N. N.» и сочинены по всем данным самим композитором. В них не только отсутствуют признаки настоящего литературного дарования, но обращает на себя внимание обилие затасканных банальных образов.

В романсе «*Так что же*» (ор. 16) «...Что же, терзай, да люби. Тебе до гроба верен я. Но ты каждый день, каждый час изменяю я в сердце льешь... Нет жалости в сердце твоём. Так что же. Убей, но люби!» и т. п.

В «*Страшной минуте*»: «...Иль нож ты мне в сердце вонзишь, иль рай мне откроешь. Ах, не терзай меня» и т. д.

Но и среди стихов других авторов, использованных Чайковским, большинство среднего, а многие и ниже среднего художественного качества. Таковы, напр., почти все тексты «К. Р.», многие переводы Мея (напр. «Вечер», «Отчего») и др. Это явление относится впрочем не только к романсам Чайковского. Известно, что большинство либретто его опер зачастую грешит той же литературной безвкусицей и дилетантизмом.

Чайковский неоднократно сознавался в том, что свободнее, естественнее всего он чувствует себя в области чистой инструментальной музыки, что всякая извне заданная программа лишь стесняет его.²

Это понятно, так как одной из особенностей его творческого процесса был интуитивизм, а основ-

² См. напр. его письмо к Балакиреву по поводу «Манфреда» (Переписка Балакирева и Чайковского, стр. 78).

ным стимулом творчества была жгучая потребность лирического «высказывания».¹

Если балакиревцы пользовались программой как органической частью музыкального замысла и добивались высокой культуры слова, то у Чайковского литературный текст не играл такой роли, а чаще всего был внешним поводом для творчества, давшим лишь исходный эмоциональный толчок. Здесь и коренится основная причина того, что в искусстве за пределами музыки Чайковский остался дилетантом, а в своих вкусах зачастую мало возвышался над уровнем той опошлившейся дворянско-чиновничьей среды, с которой он был связан кровными социальными узами.

* * *

В настоящее издание вошли также некоторые из «Песен для детей» (ор. 54). Уже сама тематика этих песен (см. названия) говорит о том, насколько они типичны в социальном отношении. Чайковский воспроизводил в них в сущности свое детство с его чахлыми комнатными представлениями о жизни с ханжеским добронравием и прописной моралью. Образ «паиньки» определил в значительной степени музыкальный язык этих песен, крайне прилизанный и анемичный.

Однако в своих детских песнях Чайковский зачас ую и вовсе забывает о психике ребенка и

¹ «...Вы, кажется, не верите, — писал он С. Танееву, — что можно сочинять в силу внутренней потребности высказаться (подчеркнуто мною. Д. Ж.).»

В ответ на замечания Танеева по поводу сценических недостатков «Евгения Онегина» Чайковский писал:

«Если мое увлечение сюжетом «Евгения Онегина» свидетельствует о моем невежестве и незнакомстве со сценическими условиями, то очень жаль, но то, что я написал, в буквальном смысле вылилось у меня» (подчеркнуто автором).

(1878 г.)

вопреки тексту переходит в область своих излюбленных настроений. Такова напр. почти трагическая по своей музыке песня «Зимний вечер», такова мрачная «Колыбельная в бурю». Типичная для Чайковского (и совсем не детская) созерцательная лирика — в песне «Осень». Эти песни более близки внутреннему миру композитора и сохраняют наибольшее художественное значение из вещей данногоopus'a.

* * *

Необходимо упомянуть о трех романсах Чайковского, написанных на тексты народного характера «Кабы знала я», «Я ли в поле да не травушка» (оп. 47) и «Соловей» (ор. 61).

В романсах ор. 47 обычная для композитора тема несчастливой любви, ушедшей молодости. Они принадлежат, несомненно, к сильным вещам Чайковского. Но к попыткам придать музыке в соответствии с текстом народный характер он подходил ложно. Народные женские образы он наделил чисто городским романсным драматизмом. Используемые в этих романсах народно-песенные обороты втиснуты в чуждую им размягченную форму, лишены своего подлинного социального характера. В этом проявился типичный вообще для Чайковского подход к крестьянским образам и к народной песне.

* * *

В настоящем предисловии мы специально останавливались лишь на тех романсах, которые показывают наиболее существенные черты в творческом облике Чайковского. О некоторых романсах мы совсем не упоминаем. По своему идейному содержанию и стилистическим признакам они не прибавляют ничего нового к приведенным выше характеристикам.

Д. Житомирский
1932 г.

Александр Григорьевич Меньшиков.

„Не верь, мой друг!“

„Glaub' nicht, mein Freund!“

Слова А. Толстого.

Gedicht von A. Tolstoi.

Музыка

Musik von

Л. ЧАЙКОВСКОГО, соч. 6. №1.

P. TSCHAIKOWSKY, Op. 6. №1.

Сочинено в 1869 г.

В оригинальном тоне,
(Originaltonart.)

для СОПРАНО или ТЕНОРА.

Moderato assai.

Piano.

Canto.

He
Glaub'

верь, мой друг, не
nicht, mein Freund, glaub'

cre scen do
верь, — ког — да в по — ры — ве го — ря
nicht, — wenn ich in wil — dem Bran — ge,

я го — во — рю, что раз — лю — бил те — бя; в от — ли — ва час не верь, — не верь —
in wildem Schmerze sprech: „Ich lieb' dich nicht!“ Glaub' nicht der Fluth, dass sie — zur Eh — be

cresc.

верь, мой друг, не верь, — когда в по-ры — ве го-ря я го-во-рю, что раз-лю-
nicht, mein Freund, glaub' nicht, — wenn ich in wil-dem Dränge in wildem Schmerzesprech, Ich

cresc.

mf *decrease.* *p*

- бгл те-бя; в от-ли-ва час не верь, — не верь из-ме-не мо-ря, о-
lieb' dich nicht! "Glaub' nicht der Fluth, dass sie zur Eb-be flicht an lan-ge, gar

mf *decrease.* *p*

- но к зе-мле во-ро-тит-ся, лю-бя.
balc sie wie-der sich am Stran-de bricht!

sempre di-mi-

nu - en - do

pp

„Ни слова, о друг мой!“ . „Nicht Worte, Geliebter!“

Слова А. Плещеева

Gedicht von Pleschtschejew.

Музыка

Musik von

П. ЧАЙКОВСКОГО, соч. 6. № 2.

P. TSCHAIKOWSKY, Op. 6. № 2.

Сочинено в 1869 году.

для СОПРАНО ИЛИ ТЕНОРА.

Редактировал Н. Жилиев.

(В оригинальном тоне.)
(Originaltonart.)

Andante ma non troppo.

Canto.

Piano.

Ни сло-ва, о друг мой, ни вздо-ха! Мы бу-дем с тобой молча . ли . вы,
Nicht Wor-te, Ge-lieb-ter! Nicht Seufzer! So schweigsam lass werden uns Bei-de,

ведь мол-ча над кам-нем, над камнем могильным скло-ня-ются грустны-е
wie schweigend und ein-sam auch ü-ber den Grabstein sich nei-get die trauern-de

Poco più mosso.
poco a poco cresc.

и - вы! И толь-ко склони-вши-сь чи-та-ют,
 Wei - de! Wie je - ne zum Stei - ne ge-beu-get,

p poco a poco cresc.

как я, в тво-ем серд-це у-ста-лом, что бы - ли дни яс - но-го
 les'ich auch im Her-zen, dem kranken, von Ta - gen se - li-gen,

f

счасть-я, что э-то-го счастья не ста-ло,
 se - ligen Glück's, die lan - ge zu Gra-be schon san - ken,

ral - len - tan - do

pesante

ral - len - tan - do

Темпо I.

p

что э-то го-сча-сть-я не ста-ло!.. Ни сло-ва, о друг мой, ни вздо-ха!
die lan-ge zu Gra-bes-cho-n san-ken! Nicht Wor-te, Ge-lieb-ter! Nicht Seuf-zer!

p

mf

Мы бу-дем с то-бой мол-ча-ли-вы, ведь мол-ча над кам-нем,
So schweigsam lass werden uns Bei-de, wie schweigend und ein-sam

mf

над кам-нем мо-гиль-ным скло-ня-ют-ся грустны-е и-вы,
auch ü-ber den Grab-stein sich nei-gen die trau-ern-de Wei-de,

p

скло-ня-ют-ся грустны-е и-вы!
sich nei-get die trau-ern-de Wei-de!

p

Александрѣ Доримедоктоуе Кочетовой.

„И больно, и сладко“

„Wie wehe, wie süß ist's.“

Слова Растопчиной.

Gedicht von Rostoptschin

Музыка

Musik von

П. ЧАЙКОВСКОГО, соч. 6. № 3.

P. TSCHAIKOWSKY, Op. 6. № 3.

Сочинено в 1869 г

для меццо-сопрано.

Редактировал Н. Жигляев.

(В оригинальном тоне.)
(Originaltonart.)

Allegro vivo.

Piano.

The piano introduction is in D major, 2/4 time, marked 'Allegro vivo'. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line. The piece is marked 'p' (piano) at the beginning and end of the introduction.

Canto.

p

И больно, и сладко,
Wie we - he, wie süß ist's,

The vocal line is in D major, 2/4 time, marked 'Canto.' and 'p' (piano). The piano accompaniment is in the same key and time, marked 'mf' (mezzo-forte). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is a simple melody.

когда прина - ча - ле любви то сердце забьёт - ся ук - рад - кой, то
wenn lie - bend im Bu - send das Herz noch un - wissend, heimlich er - be - bet wenn

The vocal line is in D major, 2/4 time, marked 'mf' (mezzo-forte). The piano accompaniment is in the same key and time, marked 'mf'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is a simple melody.