

Роберт Шуман

Песни для голоса с фортепиано

Тетрадь 2

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Ш96

Ш96 **Шуман Р.**
Песни для голоса с фортепиано: Тетрадь 2 / Роберт Шуман – М.: Книга по Требованию, 2023. – 55 с.

ISBN 978-5-521-38742-7

ISBN 978-5-521-38742-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

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.

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 окружающий быт глазами поэта, одухотворить мир мечтой, — как раскрывается 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, обобщающего 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 вымысл 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, 1851 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 насторожен. 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 противлением, нервным и порывистым, а иногда, можно сказать, неистовым — при всей мягкости и женственности многих страниц ее. Если консервативные идеалы Шумана, при его ненависти к филистерству, все же сказываются на выборе тех или иных мистически или патристически окрашенных текстов, то они ни в какой мере не вливают во все поры его мелодики яда мещанского благодушия и самоуловленной пошлости. В самый, казалось бы, счастливый год жизни Шумана — 1840, год его 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 „*Morgen*“ (тексты Рюккерта, Гете, Бернса, 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 экзотическая „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 острой психологической самоанализом: 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 вглядывание 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 сдержанном ольчализм 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 характерных свойств шумановского изложения: оно отличается „скачками

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

Отсюда капризность мелодического рисунка. Шуман гибко владел техникой неощутимого 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. в 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 ошутима даже сквозь упорно подчеркиваемую сдержанность высказывания: отсюда возникает еще более глубокая и острая ирония, роднящая Шумана с Гейне. Пример сразу вспоминаемый: знаменитый романс „Ich groÙe nicht“ („Тоска 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 выпуклого 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 раскры-

тии 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 Крейслера. Психика крейслерианства многое объясняет в шумановском творчестве, происходила едва ли не из одного источника.

² В цикле „Мирты“ (op. 25, 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. „Hochlândisches 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 колышавшейся 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, упомянуть не приходится. Шуман даже в своих самонализах оставался в плену своих настроений. В плане же идеологическом — как было сказано — основное разноречие его творчества происходит от разрыва между его остро чувственным 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 мешанскому 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 мешанских идеалов и вкусов в музыке, а не с „перводвигателями“, 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 действенны. 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 вспышками.

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 Мери-ке, 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 величаящая печать одиночества Байрона, его искренний и мужественный пафос 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“ оп. 24 и еще взволнованнее в

¹ Весьма эффектно написана баллада *Belsatzar* (оп. 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 экскурсы Шумана — тоже большей частью не убедительны. Для них его язык слишком нервен, экзальтичен и порывист.

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 возрасание 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 ergibt“, „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 атмосферы безысходности: личность, не отражающаяся

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 rollet 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, которая 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.

Игорь Глебов

Детское Село. Март 1932 г.

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

Любовь поэта.

Dichterliebe.

Г. Гейне.

H. Heine.

Р. ШУМАН. Op. 48. (Соч. 1840 г.)

Перевод В.Н.Аргамасова.

Редакция ПАВЛА ЛАММ.

В сиянии теплых майских дней 1. Im wunderschönen Monat Mai

Медленно, нежно. Langsam, zart.

Медленно, нежно. Langsam, zart.

p В си...
Im

Ped

- я - ныи теп_лых май_ских дней, ли - сток рас_крыл - ся
win - der-schö-nen Mo - nat Mai, als' al - le Knos - pen

каж_дый, во мне тог_да про_сну_лась люб_ви и лас_ки
sprangen, da ist in mei-nem Her-zen die Lie-be auf-ge-

cresc

ritardando

жаж - да. *ritardando* В си -
-gan-gen. Im

[a tempo]

я - ны теплых майских дней, зве - не - ло пти - чек пе - нье и
win - der - schön - en Mo - nat Mai, als al - le Vö - gel san - gen, da

[a tempo]

p

я по - ве - дал ми - лой люб - ви мо - ей том -
hab' ich ihr ge - stan - den mein Seh - nen und Ver -

cresc.

- ле - нье.
- lan - gen.

ritardando

Цветов венок душистый 2. Aus meinen Tränen spriessen

3

Не скоро. Nicht schnell.

Цве - тов ве - нок ду - ши - стый из слёз рас - цве - та - ет мо - их, и
 Aus mei - nen Trä - nen sprie - ssen viel blüh - en - de Blu - men her - vor, und

Не скоро. Nicht schnell.

вздо - х мой, в пес - не неж - ной, рас - ска - жут со - ло - вьи. Те - бе за лю - бовь, ма -
 mei - ne Seuf - zer wer - den ein Nach - ti - gal - len - chör, und wenn du mich lieb hast,

- лют - ка, все цве - ты от - дать я рад, пусть не -
 Kind - chen, schenk' ich dir die Blu - men all' und vor

- молч - но звон - ки - е тре - ли в са - ду тво - ем зву - чат.
 dei - nem Fen - ster soll klin - gen das Lied der Nach - ti - gall.

И розы, и лилии 3. Die Rose, die Lilie

Бодро. Munter.

mf

И ро - зы, и ли - ли - и, солн - ца си - я - нье во
 Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die

Бодро. Munter.

mf

мне вы бу - ди - ли люб - ви меч - та - нье. Я вас по - за - был, - пле -
 liebt' ich einst al - le in Lie - bes - won - ne, ich lieb' sie nicht mehr, ich

- нен толь - ко е - ю, о - на всех неж - не - е, доб - ре - е, ми - ле - е; лишь
 lie - be al - lei - ne die Klei - ne, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne; sie

ritard.

в ней од - ной люб - ви си - я - нье, и ро - зы, и солн - це, и
 sel - ber, al - ler Lie - be Won - ne, ist Ro - se, und Li - lie, und

[a tempo]

птиц ще - бе - та - нье; пле - нен толь - ко е - ю, о - на всех неж - не - е, доб -
 Tau - be, und Son - ne, ich lie - be al - lei - ne die Klei - ne, die Fei - ne, die

*[a tempo]**ritard.**[a tempo]*

- ре - е, ми - ле - е, ми - ле - - el
 Rei - ne, die Ei - ne, die Ei - - - ne!

*ritard.**[a tempo]*

Встречаю взор очей твоих. 4. Wenn ich in deine Augen seh'.

Медленно. Langsam.

p

Встре - ча - ю взор о - чей тво - их и
 Wenn ich in dei - ne Au - gen seh, so

Медленно. Langsam.

p

скорб - ный стон в ду - ше, за - тих; да - рит ис - точ - ник сил - жи
 schwin - det all' mein Leid und Weh; doch wenn ich küs - se dei - nen

- вой мне по - це - луй го - ря - чий твой. Скло - ня - юсь я к те - бе на
 Mund, so werd'ich ganz und gar ge - sund. Wenn ich mich lehn' an dei - ne